

# Å forholde seg til formlene

En studie av krimlitterære sjangertrekk i *Hypnotisören* og *Hypnotisören Black Edition*

**Marthe Lindset Tøraasen**

NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet  
30 studiepoeng

Institutt for lingvistiske og nordiske studier  
Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Vår 2022



© Marthe Lindset Tøraasen

2022

Å forholde seg til formler. En studie av krimlitterære sjangertrekk i *Hypnotisören* (2009) og *Hypnotisören Black Edition* (2019)

Marthe Lindset Tøraasen

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Grafisk senter, Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Denne oppgavens analyseobjekter er *Hypnotisören* (2009) og *Hypnotisören Black Edition* (2019), skrevet av pseudonymforfatteren Lars Kepler. Objektene vil analyseres komparativt med et sjangerteoretisk blikk. Et bokhistorisk aspekt vil også være til stede i analysen, da endringer i de to utgavene undersøkes. Bøkene handler om etterforskningen av et familiedrap, samt kidnappingen av sønnen til hypnotisøren Erik Maria Bark. Analysen undersøker hvordan ulike sjangertrekk gis til kjenne i begge bøkene, før nyansene kommer til uttrykk i endringene i den reviderte utgaven.

Bøkene tilhører krimlitteraturen. Krimlitteraturen igjen, er en del av formellitteraturen, hvilket fordrer at krimfortellingene skal etterleve de formlene som allerede er angitt.

*Hypnotisören* og *Hypnotisören Black Edition*, beskrives i periteksten som krimromaner, der sistnevnte blir tydeligere plassert under thrillersjangeren. Dermed skal bøkene forholde seg til thrillerens sjangerlitterære trekk, som er *suspense*.

Selv om bøkene kategoriseres som en thriller, er det mulig å finne særtrekk som tilhører andre sjangere, deriblant den psykologiske thriller, og noir. Disse sjangernes hovedformel er henholdsvis karakterenes psyke, og en pessimistisk stemning. *Hypnotisören* og *Hypnotisören Black Edition*, kan dermed forstås som en sjangerhybrid.

I analysens første del undersøkes fortellingens protagonist, Erik. Nyanser som gjør det mulig å skille mellom de ulike sjangerne, kommer tydeligst frem gjennom protagonisten. Funn gjort i denne delen, vil kunne plassere analyseobjektene sjangerlitterært.

Analysens andre del vil undersøke hvorvidt endringene i den reviderte utgaven, har ført til ytterligere *suspense*, og hvordan endringene i *suspense* viser seg. Endringene kommer tydeligst til uttrykk i *Black Editions* nye kapittelinnndeling, og gjennom de to sentrale karakterene Simone og Joona.

## **Forord**

Da var tiden endelig her. Masteren skal leveres, og fem år med studier er over. I den anledning, er det flere jeg vil takke for all støtte i løpet studietiden min.

Tusen takk til veileder Julie Kleiva. Takk for all veiledning, og for god oppmuntring mot siste innsjutt.

Tusen takk til mamma, pappa og Jørgen. Takk for at dere alltid tar telefonen når jeg ringer, og for at dere er like tålmodige med meg hver gang (nesten i hvert fall). Jeg lover aldri mer å snakke om eksamener eller masteren.

Tusen takk til mine kjære, kjære medstudenter Benedicte, Kristine, Therese, Thomas, Amalie og Sigrid. Takk for alle stunder vi har delt de siste årene, takk for all hjelpen jeg har fått, og takk for all motivasjon dere har gitt meg. Er det noen som blir gode lærere, så er det dere!

En ekstra takk til Kristine og Benedicte. Takk for god veiledning, og takk for at dere er så gode med meg. Hva skulle jeg vel gjort uten dere?

Tusen takk til Synne. Takk for at du, helt siden første semester, har sittet lange netter oppe sammen med meg i eksamensperiodene, og ikke minst nå i masterskrivingen. Oss to i siste liten.

Til slutt vil jeg takke værgudene som har sørget for at mai 2022 ble både kald og regnfull – det har gjort skriveprosessens innsjutt litt lettere.

Nå kan finværet komme, for nå tar jeg ferie!

# Innholdsfortegnelse

<b>1.0 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Introduksjon .....	1
1.2 Presentasjon av forfatterne .....	3
1.3 Utgivelser, topplister og priser .....	4
1.4 Handlingsreferat .....	5
1.5 Hypoteser og problemstilling .....	6
<b>2.0 Metode og teori</b> .....	<b>8</b>
2.1 Metode og fremgangsmåte .....	8
2.2 Krimlitterær sjangerhistorie – et kort tilbakeblikk .....	8
2.3 Formellitteratur og sjangerens hovedformel .....	11
2.4 Gérard Genettes narratologiske begreper .....	14
<b>3.0 Analyse</b> .....	<b>18</b>
3.1 Protagonisten Erik .....	18
3.2 Kapittelinnstillingen, Simone og Joonas .....	31
3.2.1 Kapittelinnstillingen – en oversikt .....	31
3.2.2 Simone skrives ut .....	33
3.2.3 Detektivskikkelsen Joonas blir tydeligere i fortellingen .....	40
<b>4.0 Konklusjon og veien videre</b> .....	<b>48</b>
4.1 Protagonisten og sjangerplassering .....	48
4.2 Suspense og Joonas .....	49
4.3. Veien videre .....	50
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>52</b>





# 1.0 Innledning

## 1.1 Introduksjon

I slutten av 2008 ble forfatterekteparet Alexander Ahndoril (1967) og Alexandra Coelho Ahndoril (1966), ferdig med hvert sitt skriveprosjekt (Salomonsson Agency u.d.). De ønsket å tomheten etter ferdigstillingen av hver deres roman, og bestemte seg for å ta fatt i et nytt – og denne gangen – felles skriveprosjekt: en krimroman. For å unngå at deres respektive forfatterskap skulle blandes med deres nye, felles forfatterskap, valgte ekteparet å signere e-posten med pseudonymet «Lars Kepler» da de sendte inn manuskriptet av krimromanen *Hypnotisören*, til det svenske forlaget Albert Bonnier (Salomonsson Agency u.d.).

I slutten av mars 2009, ble deler av manuskriptet oversatt til engelsk, slik at det kunne presenteres ved den årlige bokmessen London International Book Fair (Salomonsson Agency u.d.). Én av deltakerne på messen var Patrick Janson-Smith, tidligere forlegger ved det britiske forlaget Blue Door. I utvelgelsen av kommende bøker fra 2009, var han på utkikk etter det han kalte «statement books» (Forshaw 2012, 57). Etter tips fra Jonas Axelsson, daværende litteratursjef ved Albert Bonnier, falt valget på Keplers kommende krimroman, *Hypnotisören*. Gleden over å være Lars Keplers britiske forlegger ble ikke mindre, da krimromanen mottok prisen Book of the Fair under messen, samme år.

Oppmerksomheten *Hypnotisören* fikk under London International Book Fair, gikk ikke ubemerket forbi svensk presse. På dette tidspunktet var de ekte forfatterens navn, fortsatt ukjent. Forfatterpseudonymet vekket stor interesse hos flere av de store nasjonale mediehusene, da de fikk nyss om det internasjonale engasjementet tilknyttet den kommende utgivelsen. Svenska Dagbladet utga artikler med overskrifter som «Hemlig debutant redan storsäljare» og «Hemlig författare bakom ny svensk kriminalsuccé», mens Aftonbladet spisset sine overskrifter mot spekulasjonene rundt forfatterens egentlige identitet: «Hemlige Kepler – en kvinna?» og «Ryktet får Mankell att se rött» (Bäcklund 2009; Kalmtegg 2009; Svenska Dagbladet 2009; Virtanen 2009). Nyheten fant også frem i Danmark, der avisen Berlingske skrev «Hvem er Stieg Larssons hemmelige efterfølger?» (Andersen 2009).

Pressedekningen i forkant av publiseringen førte til det som i ettertid på svensk har blitt kalt den store «hajpen» (Cullberg 2009). Mye kunne tyde på at den store internasjonale interessen for den kommende kriminalromanen, kunne bety at den var skrevet av en større krimlitterær forfatter. Flere svenske forfattere innenfor krimsjangeren ble pekt på som mulige «bakmenn», deriblant skrekkforfatteren John Ajvide Lindqvist, og Henning Mankell,



forfatteren bak Wallander-suksessen (Sjölund og Tagesson 2009). Selv om pressen nærmest konkluderte med at forfatteren bak pseudonymet var en kjent krimforfatter, hadde hittil ingen andre enn Albert Bonniers representanter, samt forfatterne selv, lest hele kriminalromanen. Ingen visste hvor god eller dårlig boken egentlig kom til å være. Uansett, en enorm jakt på den virkelige forfatterens navn, var igangsatt.

Da *Hypnotisören* endelig ble publisert 24. juli 2009, ble boken revet vekk fra butikkhyllene rundt om i Sverige. *Hypnotisören* nådde toppen av topp-ti-listene over den svenske bokbransjens felles årssalg. På Svensk Bokhandels skjønnlitterære årstoppliste, lå *Hypnotisören* på fjerdeplass i 2009, og på andreplass i 2010 – selv med nyutgivelsen *Paganinikontraktet* fra samme år, som for øvrig endte opp på fjerdeplass ved årets utgang (Svensk Bokhandel u.d.-a, b). *Hypnotisören*, som ble utgitt på engelsk i 2011 med navnet *The Hypnotist*, nådde også topp-femten-lista på New York Times Hardcover Fiction Bestsellers fra 17. juli 2011, med femtendeplass (Camden County Library System u.d.). På førsteutgavens bakside presiseres bokens internasjonale suksess: «Aldrig tidligere har en svensk roman sålts till utlandet med en sådan framgång redan innan den publicerats i Sverige» (Albert Bonnier Förlag u.d.-c).

I 2012 ble *Hypnotisören* filmatisert. Mannen som fikk i oppgave å gjøre bok til film, var den kjente svenske filmregissøren Lasse Hallström (1946). Filmens medvirkende skuespillere er blant annet Mikael Persbrandt (1963). I et skandinavisk minne, er kanskje Persbrandt best kjent for sin rolle som Gunvald Larsson, i filmatiseringen av Maj Sjöwall og Per Wahlöös bøker om den fiktive politietterforskeren Martin Beck. Filmen, i likhet med boken, solgte stort i utlandet på et tidlig stadium. Selger for filmselskapet Svensk Filmindustri (SF) Anita Simovic, har uttalt følgende i et intervju med Svenska Dagbladet: «Vi har sålt den till alla territorier och de flesta har slagit till utan att ens ha sett något filmat material» (Spektra 2012). Videre i artikkelen står det at filmen ble valgt ut til å være Sveriges kandidat i Oscar-utdelingen i 2013, men ble verken nominert til, eller vinner av Oscar-prisene.

Ti år etter publiseringen av *Hypnotisören*, utgis en ny og revidert utgave av den første boken i serien om politietterforskeren Joonas Linna: *Hypnotisören Black Edition* (2019).<sup>1</sup> Ifølge bokens peritekst har forfatteren skrevet om *Hypnotisören* for å «fira 10-årsjubileet», samt at den skal «återspegla hur mycket Lars Kepler har utvecklats som thrillerförfattare sedan debuten» (Kepler 2019). Videre står det at endringene i *Black Edition* kommer til uttrykk i et økt tempo, tilstramming av kapittel, bearbejdet dialog, nye sceners tilblivelse, og

---

<sup>1</sup> *Hypnotisören Black Edition* (2019) vil heretter omtales som *Black Edition*.

at hovedaktøren Joonas Linna skal ha fått en større rolle – men «grundberättelsen förstås är densamma» (Kepler 2019). Leseren oppfordres det til å lese denne utgaven fremfor den gamle, noe som videre understrekes med utsagnet om at «Black Edition är den nya officiella *Hypnotisören*» (Kepler 2019).

*Hypnotisören* ble en monstersuksess som følge av oppmerksomheten den fikk ved London International Book Fair, samt pressedeckningen som fulgte. Boken solgte i store opplag, både nasjonalt og internasjonalt. Likevel skrives det en ny versjon av kriminalromanen. Det store spørsmålet som melder seg, er: Hvorfor revidere en monstersuksess av en debutroman, og i tillegg erklære den som *Hypnotisörens* nye offisielle versjon?

## 1.2 Presentasjon av forfatterne

En augustkveld i 2009, banket det på døren til det svenske forfatterekteparet, som for tiden oppholdt seg i sommerhuset på Sveriges vestkyst. Utenfor stod to journalister fra Aftonbladet: «Innrøm det, dere er Lars Kepler» (Salomonsson Agency u.d. (egen oversettelse)). Paret kikket på hverandre, og undret seg over hvordan pressen hadde fått rede på at det var de to som stod bak *Hypnotisören* (Salomonsson Agency u.d.). Alexander Ahndoril og Alexandra Coelho Ahndoril, var avslørt. Den store pressejakten etter den eller de som stod bak pseudonymet Lars Kepler, var over. Dermed begynte svenske medier å grave i forfatterparets fortid, som ikke overraskende allerede var kjent: de er begge skjønnlitterære forfattere med flere publiserte skriveprosjekter bak seg.

Alexander Ahndoril har blant annet studert film og filosofi ved Stockholms Universitetet. I 1989 debuterte han som forfatter med romanen *Den äkta kvinnan*, og har totalt skrevet ni skjønnlitterære bøker, i tillegg til å ha skrevet en rekke dramatiske verk anvendt i både teater og radio (Albert Bonnier Förlag u.d.-a). Ahndoril er trolig mest kjent for romanen *Regissören* (2006), som skapte store debatter etter publiseringen (Cappelen Damm u.d.). Romanen handler om den svenske regissøren Ingmar Bergmann, som til tross for å ha lest og godkjent manus på forhånd, fordømte boken da den ble utgitt. *Regissören* ble også et diskusjonsmoment angående forholdet mellom fiksjon og virkelighet i litteraturen. Boken ble nominert til The Independent Foreign Fiction Prize, en pris som ble utdelt i Storbritannia, i forbindelse med oversatt litteratur.

Alexandra Coelho Ahndoril har, i likhet med sin mann, tatt interesse for både teater og litteratur. Som ung gikk hun på Teaterhögskolan i Stockholm, og hadde en kort karriere

som skuespiller (Cappelen Damm u.d.). Deretter søkte hun seg til Stockholm Universitet, hvor hun både studerte, og underviste i litteraturvitenskap. Hun er også doktorand i litteraturvitenskap. I tillegg har Coelho Ahndoril jobbet som litteraturkritiker for Göteborgsposten og Dagens Nyheter. I 2003 debuterte hun som forfatter med romanen *Stjärneborg* – en roman som resulterte i tildelingen av Sveriges Författareförbunds Katapultpris for årets beste debut (Albert Bonnier Förlag u.d.-b). Coelho Ahndoril har også skrevet de historiske romanene *Birgitta och Katarina* (2006) og *Mäster* (2009).

I forfatterduoen er det også en tredjepart. Lars Kepler er ikke bare et pseudonym, men også en fiktiv karakter. Da forfatterne bestemte seg for å starte på et felles skriveprosjekt, ble gjort forsøk på å skrive både barnebok og teaterstykke, men forfatterne «klarte ikke å samkjøre hver deres stil på en harmonisk måte» (Salomonsson Agency u.d. (egen oversettelse)). Idéen om å skape en fiktiv figur, som kunne representere og forene begge parter, ble iverksatt. Coelho Ahndoril fant på «Lars», hvor «Lars» kommer av navnet til den svenske krimforfatteren Stieg Larsson, mens Ahndoril valgte navnet «Kepler», et navn han tok etter den tyske matematiker, astronom og astrolog Johannes Kepler. Sammen skapte de Lars Kepler, en fiktiv 52 år gammel, ensom og sjenert tidligere lærer ved videregående, som på nattestid arbeider ved et herberge, og på dagtid skriver bøker (NRK 2012). Den imaginære mannen ble en forutsetning for en krangelfri skriveprosess, konstaterer Ahndoril-paret (NRK 2012).

### **1.3 Utgivelser, topplister og priser**

Krimforfattersuksessen startet da Ahndoril-paret skrev *Hypnotisören* under pseudonymet Lars Kepler – en bok som i retrospektiv har ført til at de ble forrige tiårs største forfatterskap i Sverige (Albert Bonnier Förlag u.d.-d). *Hypnotisören* var tenkt å være første bok i en planlagt serie på totalt åtte bøker om den finlandssvenske politietterforskeren Joona Linna. I skrivende stund er serien fullendt, og en niende bok, *Spindeln*, forventes utgitt i oktober 2022 (Albert Bonnier Förlag u.d.-e). Hittil består Joona Linna-serien av følgende bøker: *Hypnotisören* (2009), *Paganinikontraktet* (2010), *Eldvitnet* (2011), *Sandmannen* (2012), *Stalker* (2014), *Kaninjägeren* (2016), *Lazarus* (2018), og *Spegelmannen* (2020). Det er verdt å merke seg at *Hypnotisören Black Edition* (2019), den nyskrevne versjonen av *Hypnotisören*, ble utgitt året før siste bok i serien utkom. I tillegg til den planlagte serien, har Kepler-duoen skrevet den enkeltstående krimromanen *Playground* (2015).

Alle Kepler-bøkene, med unntak av den nye versjonen av *Hypnotisören*, har nådd Svensk Bokhandels topp-ti-årstoppliste så godt som hvert år mellom 2009 og 2020.<sup>2</sup> I 2021 mottok Ahndoril-paret prisen for Årets svenska deckarförfattare 2021. Prisen, som ble utdelt av en av Europas ledende streamingtjenester for lydbøker og e-bøker BookBeat, er datadrevet, og baserer prisen på hvor populære, gjennomlyttede og hvor godt likt de tre siste bøkene fra svenske krimforfattere har vært de siste 12 månedene (Riklund 2021).

## 1.4 Handlingsreferat

*Hypnotisören* og *Black Edition* representerer den første fortellingen i kriminalserien om den finlandssvenske politietterforskeren Joonas Linna. Fortellingen begynner med et brutalt mord på nesten en hel familie: mor, far og yngste datter. Sønnen Josef Ek overlever angrepet så vidt, mens den eldste søsteren Evelyn Ek, er forsvunnet. Joonas Linnas oppgave blir å finne storesøsteren. Han ber om hjelp fra lege og tidligere hypnotisør, Erik Maria Bark. Under hypnosen finner Erik ut at Josef er morderen, og at Evelyn har gjemt seg i familiens hytte. Joonas og Erik finner Evelyn, og får innblikk i hennes bisarre og grusomme oppvekst med seksuelle overgrep utført av lillebroren Josef. Josef rømmer fra sykehuset, da han finner ut at politiet har funnet søsteren. På leting etter Evelyn, – og senere Erik – dreper Josef flere uskyldige underveis. På samme tidspunkt forsvinner også Eriks sønn, Benjamin.

Fortellingen tar en uventet vending da den antatte kidnapperen Josef, viser seg kun å være skyldig i familiemordet. I stedet, har Eriks løfte om aldri å praktisere hypnose igjen, pustet liv i en ti år gammel sak. Eriks tidligere hypnosepasient Lydia Evers, ble ført inn og ut av psykiatrisk behandling som ung. Da hun ble gravid mens hun gikk i behandling, ble hun av de ansatte ved det psykiatriske behandlingshjemmet, tvunget til å ta abort. Aborten gikk galt, og Lydia ble steril. Som følge av hendelsen kidnapper hun 2 år gamle Johan Samuelsson, og tar han til seg som sin egen sønn. Lydia forsømmer gutten, mishandler han, og holder han fanget i et hundebur i kjelleren. Erik oppdager dette under én av hypnoseansene med Lydia. Han kontakter barnevernet, og drar hjem til Lydia. Under besøket, ransaker de huset, men finner ingen gutt. Lydia blir opprørt, og forsøker å ta sitt eget liv, uten å lykkes.

Ti år etter hypnoseansene og selvmordsforsøket, har hun kidnappet Benjamin, og tatt han med seg til Norrland. Der konstruerer hun en noe usedvanlig familie bestående av Eriks to tidligere pasienter, Marek og Jussi, samt Jussis samboer Annbritt. Mishandlingen av

---

<sup>2</sup> Toppliste 2009: <https://www.svb.se/topplists/arstopplista-2009> (velg: Skönlitteratur). For å se resten av topplistene, trykk på lenken, se «Topplistor» på høyre side, og velg «Årstopplista 20xx».

Lydias selvopnevnte sønn gjentar seg, men det er en vesentlig på denne gangen, og den forrige: Benjamin har blødersykdom. Dersom han ikke får medisin én gang hver uke, kan han dø om han skulle få et slag eller en rift. Tiden er derfor knapp for politietterforsker Joonas, og guttens foreldre Erik og Simone.

Nesten to uker etter kidnappingen, og flere misledende tråder senere, finner Joonas, Erik og Simone hytta i Norrland. Møtet mellom lovens håndhevere og de kriminelle utspilles i de mørke, snøfylte skogene i Sveriges nordlige deler. Spenningen intensiveres da Lydia og Benjamin forsvinner kjørende ut på det isbelagte tjernet i en gammel buss. Selv om bussen går igjennom isen, klarer Erik å redde sønnen ut før den forsvinner ned i det mørke isvannet. Lydia derimot kommer seg ikke ut, og blir med bussen ned til tjernets bunn og drukner. Familiemordet og bortføringsaken av Johan Samuelsson blir oppklart, Benjamin overlever, og fortellingen får en lykkelig slutt.

## 1.5 Hypoteser og problemstilling

Som nevnt tidligere var *Hypnotisören* tilsynelatende et resultat av Kepler-forfatterenes forsøk på å fylle en tomhet etter endt skriveprosjekt, men også et ønske om å skape noe litterært sammen. Det ble eksperimentert med flere ulike sjangere, men paret endte til slutt opp med å skrive seg inn i krimlitteraturen, og mye kan tyde på at *Hypnotisören* var et felles overskuddsprosjekt. Forfatterne har trolig anvendt sin tidligere erfaring med romanlitteraturen, og videre eksperimentert med flere ulike litterære grep. Flere av grepene viser seg å ikke passe inn i sjangeren narrativet tilhører, da det som del av formellitteraturen, skal forholde seg til forhåndsbestemte formler. *Hypnotisörens* og *Black Editions* tilhørighet til thrillersjangeren, fører til at forfatterenes eksperimentering får konsekvenser for et sentralt aspekt ved thrilleren, nemlig spenning.

*Hypnotisören* kan oppleves som mindre spenningsfylt. En mulig årsak til det, kan være fortellingens sprikende plotlinjer. De sprikende plottlinjene uttrykkes blant annet gjennom små fortellinger om personer uten relevans for hovedfortellingen. Til eksempel får leseren oppgitt bakgrunnsinformasjon om karakterer som Lillemor Blom og Sim Shulman, som begge er bikkarakterer med en heller liten funksjon i hovedfortellingen. Slike små avstikkere leder ingensteds i fortellingen, men skaper heller en brist i spenningsforløpet ved at de narratologisk sett forsinker fortellertiden.

Spenningsoppbyggingen dempes tilsynelatende ytterligere i scener der trivielle handlinger og uvesentlige steder skildres ned til minste detalj – også her til tross for deres

ubetydelighet knyttet til både spenning og hovedfortellingen. Hvordan Erik åpner døren inn til kontoret sitt etter at han har vært med en pasient, eller i hvilken bydel av Stockholm Joona befinner på vei til politistasjonen for å møte noen kollegaer, oppleves som overflødig informasjon. At handlinger og steder tidvis er overdrevent beskrevet, gjør at boken er nær ved å fremstå som et film- eller teaterstykkemanus, heller enn en kriminalroman.

Et annet aspekt som tillater leseren å stanse opp i lesingen, og dermed bryte fortellingens engasjerende vesen, er realitet – eller rettere sagt irrealitet. I noen tilfeller er det mulig å stille spørsmål ved hvorvidt hendelser i fortellingen er realistiske. Det gjelder blant annet enkelte personers handlinger.

I *Black Edition* derimot, er spenningsaspektet forbedret på flere måter. De sprikende plotlinjene i form av irrelevante karakterers bakgrunnshistorie, er helt eller delvis fjernet. Det samme gjelder skildringer av begivenhetsløse handlinger og mindre relevante plasseringer i fortellingen. På denne måten sentreres hovedhandlingen i større grad, samt at spenningen opprettholdes uten hyppige brudd. I tillegg har forbedringene gjort det mulig å gi politietterforsker Joona større plass i den reviderte utgaven, enn han får i 2009-utgaven. Dermed får leseren mulighet til å utvikle en tettere relasjon til kriminalseriens hovedperson.

Selv om Joona har fått større plass, er *Black Edition* kortere enn sin forgjenger. Den har også vesentlig kortere, og nærmere dobbelt så mange kapitler enn førsteutgaven, noe som gjør det mulig å skrive inn flere *cliffhangere*<sup>3</sup>.

Til tross for *Hypnotisörens* suksess, har forfatterne selv sett et forbedringspotensial. Kort fortalt, går min hypotese ut på at *Hypnotisören* er et overskuddsprosjekt, med kvaliteter og grep som ikke står i stil med krimlitteraturen. Med dette som utgangspunkt, vil jeg forsøke å svare på følgende spørsmål i denne oppgaven: *Hvilken krimlitterær sjanger skriver Hypnotisören og Black Edition seg inn i, og hvilke konsekvenser får Black Editions endringer for plasseringen i denne sjangerkonvensjonen?*

---

<sup>3</sup> *Cliffhanger* defineres i 2.3 Formellitteratur og *suspense*

## 2.0 Metode og teori

### 2.1 Metode og fremgangsmåte

For å kunne svare på problemstillingen over, vil det være mest hensiktsmessig å nærlese *Hypnotisören* og *Black Edition*. Deretter vil analyseobjektene analyseres komparativt, med et sjangerteoretisk blikk. Analysen er også preget av å være bokhistorisk, da endringer fra førsteutgaven til andreutgaven vil bli identifisert.

For å forstå thrillerbegrepet, er det relevant å se på krimlitteraturhistorisk teori. De teoretiske bidragene som anvendes er følgende: *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (2003), *A Companion to Crime Fiction* (2010), og *Thrillers* (1999).

Fordi krimlitteraturen er en del av formellitteraturen, og det er nødvendig å trekke inn teori tilknyttet formellitteraturen. Teorien vil bidra til å kunne si noe thrillerens hovedtrekk, eller hovedformel. Teoretiske bidrag som beskriver formellitteratur er John G. Caweltis bok *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976). Deretter vil det bli redegjort for hovedformelen hos den psykologiske thriller og noir.

Til slutt vil det være relevant å trekke inn Gérard Genettes narratologiske analysebegreper. Teorien i tilknytning analysebegrepene, kan bidra til å vise hvordan spenning bygges opp i thrilleren. Til tross for Genettes omfattende begrepsarkiv, vil det kun gjøres rede for begreper med relevans for oppgaven.

### 2.2 Krimlitterær sjangerhistorie – et kort tilbakeblikk

Dersom vi studerer *Hypnotisörens* og *Black Editions* peritekst, kommer det frem at deres sjangerplassering både er upresis og mangelfull. I *Hypnotisören* finner vi at boken omtales med den heller vage beskrivelsen «krimroman», mens *Black Editions* bakside, omtaler fortellingen som en «thriller» («utvecklats som thrillerförfattare») (Kepler 2009, 2019). For det første forteller krimromanbeskrivelsen oss kun at boken inneholder en lengre, oppdiktet fortelling, omhandlende krim. Dette er ikke en presis sjangerplassering, og fortellingen kan dermed forstås å tilhøre krimlitterære sjangere i et vidt spenn, alt fra klassisk detektivfortelling-sjangeren til noir.

For det andre har thriller, det vil si thrillerbegrepet isolert sett, blitt oppfattet som u håndgripelig. David Glover og Martin Rubin viser til hvordan thrilleren tidligere har blitt beskrevet: «loose descriptor», «diffuseness», «impossibly broad and vague», «far-fetched» og «illogical» (2003, 138–139, 1999, 3). Også krimlitteraturforsker Julian Symons, forfatter av boken *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel* (1972), fant i sitt forsøk

på å sette sammen en sjangerbetegnelse for dekke mangfoldet i krimlitteraturen, thrilleren som en «løs» sjangerbetegnelse:

[...] ‘thriller’ is so loose a word that it should be abandoned as a form of description. Some spy stories may be called thrillers, some adventure stories may be called thrillers. The label is very much a matter of taste. (1974, 234)

Ut ifra beskrivelsene av thrilleren, forstår vi at *Hypnotisörens* og *Black Editions* sjangerplassering – basert på deres peritekst – er vag. En klarere avgrensing av thrillerbegrepet vil derfor være nyttig for videre og mer presis sjangerplassering av *Hypnotisören* og *Black Edition*. For å klart definere thrilleren, er det nødvendig med et kort tilbakeblikk i den krimlitterære historien.

Årsaken til at thriller er et uklart begrep, kan skyldes dens flerfoldige bruksområder innenfor krimlitteraturen gjennom tidene. Det er mulig å spore thrillerbegrepet så langt tilbake som til de siste tiårene av 1800-tallet. Philip Simpson forklarer at da ble thriller brukt som en mildt nedsettende betegnelse for et bredt spekter av amerikanske og britiske fortellinger, som skildret intense kamper mellom individualistiske helter og større kriminelle konspirasjoner, og/eller superkriminelle (2010, 187). Disse «thrillerfortellingene» ligner mer på fortellingene til den kjente forfatteren Wilkie Collins (1824–1889), som blant annet er kjent for *The Woman in White* (1860). Collins’ fortellinger plasseres i dag innenfor sensasjonslitteraturen, som kan anses for å være en forgjenger til krimlitteraturen slik vi kjenner den i dag (Simpson 2010, 187; Mangham 2010, 381).

«Thrillerfortellingene» fra de siste tiårene av 1800-tallet, beveget seg etter hvert i retning av det vi i dag kjenner som den *hardkokte detektivfortellingen*<sup>4</sup>. David Porter skriver at den hardkokte detektivfortellingen nådde sin topp på 1920–30-tallet (2003, 95). Den hardkokte detektivfortellingen er den *klassiske detektivfortellingens*<sup>5</sup> motstykke (Glover 2003, 140). Amatørdetektiven er her byttet ut med en privatetterforsker, grunnet korrupte politiske «maskiner» (Porter 2003, 96). Privatetterforskeren er ikke ukjent for bruk av vold, idet han fakker kriminelle som ofte er en del av organisert kriminalitet. Det er særlig etter at den hardkokte sjangeren når sin topp, at også thrilleren utvikler seg i egen retning.

I nyere tid, har thrilleren blitt forsøkt innsnevret som begrep. I 1977 ble den engelske oversettelsen av *Poetics de la Prose* (1977) skrevet. I bokens kapittel «The Typology of Detective Fiction», forsøker den strukturalistiske forfatteren Tzvetan Todorov å

---

<sup>4</sup> På engelsk kalt *hard-boiled*, eller *private eye*. Jeg velger å bruke den norske oversettelsen av *hard-boiled*.

<sup>5</sup> Også kjent som *whodunit*, *golden age*, *clue-puzzle*. Jeg velger å bruke *klassisk detektivfortelling*.



konseptualisere tre ulike typer detektivfortellinger han kaller *whodunit*, *thriller* og *the suspense novel*. Todorovs «thriller» kjennetegnes av et voldelig «milieu» med farer, forfølgelse og bevæpnede kamper, lite mortal, og uforsonlig hat (Todorov 1977, 48). Særtrekkene som brukes til å kategorisere Todorovs «thriller», samt eksempelforfatterne han viser til, Dashiell Hammett og Raymond Chandler, tyder på at hans «thriller» har mer til felles med det vi i dag kjenner som den hardkokte detektivfortellingen.

Fem år senere, skal Hammetts og Chandlers fortellinger vise seg å definere den *hardkokte detektivfortellingen*, da John G. Cawelti skriver boken *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976). Her foretar han en grundigere og mer dyptgående analyse av litterære sjangere innenfor formellitteraturen. Caweltis skildringer av den hardkokte sjangeren ligner på Todorovs «thriller», da Cawelti fremhever den moderne, men tomme og korrupte by som bakgrunn i fortellingen, der detektiven bekjemper grusomme og voldelige kriminelle, som mot fortellingens slutt gjerne ender i en «shoot down» (1976, 140, 142–143). Hva angår thrilleren, nevnes den kun få ganger i Caweltis bok, gjerne i samme kontekst som, eller til sammenligning med hardkoktsjangeren, uten å beskrives ytterligere («such as the hard-boiled detective story [...] or the crime thriller») (Cawelti 1976, 43). Det er tenkelig at Cawelti unngår å beskrive thrilleren, med tanke på at den enda er relativt transparent. Til tross for flere litteraturvitenskaplige forsøk på å avgrense thrilleren, fortsetter definisjonsproblematikken. Det bør nevnes at det kanskje ikke er så rart at Todorov kategoriserte thrilleren som det vi i dag kjenner som den hardkokte detektivfortellingen, da Todorovs «thriller» har mye til felles med hardkoktsjangeren.

Enda noen år senere dukker det opp et forslag som Martin Rubin trekker videre på i boken *Thrillers* (1999). Sjangerspesialisten Charles Derry undersøker i sin bok *The Suspense Thriller* (1988), både bøker og filmer under kategorien «thriller», og begrenser thrillerbøker og -filmer uten en sentral, tradisjonell detektiv som en *suspense thriller* (Rubin 1999, 9). I tillegg ser han *suspensethrilleren* som en paraplysjanger som skjærer over flere, mer tydelig definerte sjangere (Rubin 1999, 10). Her ser vi nok et problem med thriller-begrepet: det står sjeldent isolert. Thrillerbegrepet dekker så mangt, og for lettere å definere thrillersjangeren, tillegges supplerende adjektiver som viser at thriller-begrepet kan kombineres med mangfoldige tema og sjangere, men er likevel fortsatt regnet for å være en thriller. Noen eksempler på slike sammenkoblinger er *spionthriller*, *detektivthriller*, *skrekkthriller*, *rettsthriller*, *psykologisk thriller*, *politisk thriller*, og *futuristisk thriller*.

Rubin antyder at det muligens ikke finnes en ren thriller, eller en frittstående «thriller thriller» som han kaller det (1999, 4). Han foreslår at thrilleren kan konseptualiseres som en

metasjanger, og bygger dermed videre på Derrys paraplybegrepsforklaring av thrilleren (Rubin 1999, 4). På den måten vil thrilleren fungere som en paraplysjanger der thriller er øverste ledd i hierarkiet, og hvor de ulike kombinasjonene blir subsjangerer. Thrilleren kan dermed forstås å være en hybridsjanger, og en ordning av begrepet som vil ligge til grunn for denne oppgaven.

Et definert thrillerbegrep gjør det enklere å plassere Kepler-bøkens grunnfortelling innenfor en fastere sjangerkonvensjon. På bakgrunn av Rubins forståelse av thrilleren som metasjanger, er det ofte ikke nok å kategorisere et verk som thriller i isolert forstand. Derfor kan det være nyttig å se nærmere på eksempelvis tematikk eller karakterene i fortellingene. Disse elementene vil kunne gi ytterligere hint om hvilken type thriller det er snakk om, (politisk, psykologisk, erotisk og så videre) eventuelt om fortellingen har trekk fra andre sjangerer i tillegg. Dette er tilfelle i *Hypnotisören* og *Black Edition*. I bøkene er det særlig protagonisten som skiller seg ut, og gjennom protagonisten er det mulig å trekke linjer til både den psykologiske thriller og noir, og kan dermed forstås som en thrillersjangerhybrid. For å kunne si noe om de ulike sjangernes hovedformel, vil det være relevant å se det i lys av formellitteraturen.

### **2.3 Formellitteratur og sjangernes hovedformel**

I boken *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* (1976), identifiserer Cawelti tre ulike litterære typer som han senere kategoriserer innfor formellitteraturen, deriblant krimlitteratur. I kapittelet «The Study of Literary Formulas», gjør Cawelti rede for formellitteraturen på et generelt nivå. Han anser formellitteratur for å være en kunstform, samt at den er kulturelt betinget (uten å gå videre inn i det kulturelle aspektet ved formellitteraturen).

Som kunstform ligger formellitteraturens evne i å møte leserens forventninger, samtidig som den inneholder overraskende momenter. Formellitteraturen skildrer ofte stereotypiske helter, som havner i vanskelige situasjoner utover det hverdagslige. Til tross for de hindringer helten måtte støte på, vet leseren at det vil ende godt. Dermed finnes det en trygghet i formellitteraturens forutsigbarhet: «Audiences find satisfaction and a basic emotional security in a familiar form» (Cawelti 1976, 9). Leserens blir kjent med den formelbaserte verden gjennom repetisjon, men har likevel behov for noe nytt som kan «friske opp» den kjente fortellingen.

Det artistiske aspektet ved formellitteraturen, viser seg i fortellinger som skiller seg litt ut, men som ikke trår over formelenes grenser: «Each formula has its own set of limits that determine what kind of new and unique elements are possible without straining the formula to the breaking point» (Cawelti 1976, 10). Slike elementer kan for eksempel være å gi den stereotypiske helten karakteristikk, som strider mot det stereotypiske, eller å tilskrive helten kompleksitet eller en svakhet. Cawelti understreker at sistnevnte kvalitet ikke må overskygge fortellingens formel: «[...] if a character becomes too complexly he may cast a shattering and disruptive light on the other elements of the formula» (Cawelti 1976, 12). Det er med andre ord den spenning som skal skapes, men som ikke under noen omstendigheter må gå på bekostning av leserens forventninger. Cawelti oppsummerer det best slik: «Much of the artistry of formulaic literature involves the creator's ability to plunge us into a believable kind of excitement while, at the same time, confirming our confidence that in the formulaic literature world things always works out as we want them to» (Cawelti 1976, 16).

Én av de artistiske ferdighetene Cawelti vektlegger innenfor formellitteraturen, er blant annet *suspense*. Ser vi *suspense* i tilknytning til thrilleren, kan Philip Simpson legge til at thrillerens struktur er bygget opp etter «the basic principle of suspense» (2010, 187). Også David Glover vektlegger *suspense* i sitt forsøk på å oppsummere thrilleren, og kaller det en «single-minded drive to deliver a starkly intense literary effect» (Glover 2003, 135).

Cawelti beskriver *suspense* som «the writer's ability to evoke in us a temporary sense of fear and uncertainty about the fate of a character we care about» (Cawelti 1976, 17). Ut ifra Caweltis beskrivelser, skal *suspense* vekke en frykt og usikkerhet i leseren. Dersom vi tar Glovers adverb «starkly intense» i betraktning, forstår vi Caweltis beskrivelser av *suspense* som ufullstendig. En frykt og usikkerhet er sterke følelser, men ikke like sterke som beskrivelsene som Rubin gir av *suspense*: «visceral, gut-level feelings rather than more sensitive, cerebral, or emotionally heavy feelings, such as tragedy, pathos, pity, love, nostalgia» (1999, 5). Videre forklarer han ordet «thrill» som «[...] a sharp sensation, as if one had been pierced or pricked by a sharp instrument» (Rubin 1999, 7). *Suspense* er dermed en stikkende følelse av frykt og usikkerhet. Med utgangspunkt i forskernes beskrivelser over, er det mulig å fastslå at thrillerens hovedformel er *suspense*.

For å skape en følelse av *suspense* hos leseren, må thrilleren inneholde særlig *action* og *cliffhangere*. Simpson fremhever *action* som thrillerens mest åpenbare trekk (2010, 188). Dersom thrilleren skal oppleves som actionfylt, må forfatteren anvende litterære grep i form av *cliffhangere*, som vil bidra til å eskalere spenningsnivået til en klimatisk opptakt (Simpson 2010, 187–188). En *cliffhanger* er definert som når «the protagonist's life is immediately

threatened while the machinery of salvation is temporarily withheld from us», hvor Rubin legger til at en løsning ikke viser seg før i «the beginning of the following week's episode» (Cawelti 1976, 17; Rubin 1999, 52). Rubin tar i største grad for seg filmatiserte thrillere, men også litterære thrillere. Likevel er det mulig å overføre hans tillegg til Caweltis definisjon, og forstå en *cliffhanger* som at helten befinner seg i åpenbar fare i slutten av ett bokkapittel, men at løsningen viser seg i neste bokkapittel.

Spionromanforfatteren Valentine Williams, har argumentert for at *plausibilitet* er sjangerspesifikt ved thrilleren (referert i: Glover 2003, 137). Williams påpeker at poenget med plausibilitet ikke dreier seg om *hva* leseren tror på og ikke, men *at* han tror på det han leser. Simpson anerkjenner plausibilitet som et særtrekk, og fremhever dens forutsetning for at thrilleren skal lykkes som sjanger (2010, 188). Videre utdypes han at plausibilitet må være til stede når karakterene reagerer på ekstremt stressende forhold og helt utrolige scenarioer som de utsettes for, slik at leseren skal tro på det som leses. Hvis leseren ikke tror på innholdet, vil leseren stoppe opp, tenke seg om, og spenningskurven vil brytes. Dersom leseren skal overse scenarioer som er for utrolige til å være sanne, må forfatteren ta visse grep. Williams foreslår at tempo og overraskelse brukes til å veie opp for eventuelle usannsynligheter i et plott (referert i: Glover 2003, 137). Cawelti er enig i dette, og peker på *cliffhanger* som en enkel løsning (1976, 17).

Det siste særtrekket ved thrilleren, er *sårbarhet*. Rubin bemerker viktigheten av å skape mange, og til dels overdrevne følelser hos leseren, som for eksempel *suspense*, frykt, bevegelse, spenning og så videre (1999, 5). Følelsene uttrykt i thrilleren er ofte emosjonelt doble, det vil si at leseren skal føle og oppleve både frykt og begeistring, humor og *suspense*, glede og smerte (Rubin 1999, 6). Kombinasjonen av ambivalente følelser som thrilleren skal inneholde, vil også skape en sterk sensasjon av sårbarhet: «there is a certain loss of control that constitutes an important part of the thrill» (Rubin 1999, 6). Sårbarheten er gjerne forbundet med thrillerhelten fordi fortellingen leker med heltens kontroll, og vi får den ambivalente følelseskombinasjonen kontroll – sårbarhet. Simpson skriver at følelsen av *suspense* kommer til uttrykk gjennom protagonistens kamp mot tilsynelatende overveldende odds – en lineær prosess der helten må overkomme fare etter fare (Simpson 2010, 187–188). Helten er med andre ord sårbar i den forstand at han hele tiden utsettes for farer, og hvor ambivalensen ligger i at leseren føler en glede av å se helten gjennomgå vanskelige situasjoner: «[...] We derive pleasure from watching characters suffer» (Rubin 1999, 7).

Som én av thrillerens mange subsjangere fordrer også den psykologiske thrilleren *suspense*, men *suspense* gis til uttrykk på andre premisser. Philip Simpson beskriver

forbrytelsen i den psykologiske thrilleren slik: «[...] crime is represented as an outward manifestation of the internal workings of the pathological individual psyche» (2010, 187). Videre skriver han at denne undersøkelsen av karakterenes psyke blir brukt som et fremdrivende moment som skaper *suspense* i fortellingen (2010, 187). Karakterene i fortellingen blir utsatt for vold og fysiske farer som fører til ekstremt høyt stressnivå hos karakterene, og farene er et resultat av psykisk ubalanse både hos protagonisten og hos forbryteren (Simpson 2010, 187–188). Protagonisten kjemper ofte mot voldelige indre impulser, eller mot en likeverdig motstander i en intelligenskamp (Simpson 2010, 187). Den psykologiske thrilleren skiller ikke alltid mellom «den gode» og «den onde», da konflikten mellom karakterene er av psykologisk dimensjon, hvilket også betyr at karakterene kan dele flere karaktertrekk, eller begå voldelige handlinger, men av ulike grunner (Simpson 2010, 187). Den psykologiske thrilleren er mørk sjanger, fordi den skildrer mye av det negative ved menneskets psyke.

Den psykologiske thrilleren er nært beslektet med noir, fordi den spiller på noir-sjangerens hovedtrekk: den pessimistiske stemningen (Simpson 2010, 188–189). Simpson beskriver noir-universet som «[b]leak» og «divested of meaning» (2010, 189). Årsaken til det er at sjangeren skildrer flere dystre momenter, eksempelvis personlig eller sosial svikt, urban paranoia, individets frakopling fra samfunnet, og kynisme. Videre undersøker den motiver bak utroskap, der protagonisten (som ofte er en mann) blir forført av en *femme fatale* som lokker med kjærlighet og sex som en forløsning i en ellers tapt verden (2010, 189, 191). Forlokkelsen av *femme fatale* er et eksempel på at noir-karakterene ofte baserer sine valg og handlinger på umoralske grunnlag. Simpson utdyper dette: «Flawed human beings [...] must somehow make moral decisions with no transcendent foundation of morality on which to base them» (2010, 189). De umoralske handlingene får ofte fatale konsekvenser for noen, om det er for protagonisten selv, eller andre.

## 2.4 Gérard Genettes narratologiske begreper

Den franske litteraturteoretikeren Gérard Genette (1930–2018), er kjent for sitt strukturalistiske bidrag til narratologisk teori *Narrative discourse: An Essay in Method* (1972). I denne boken utviklet Genette et begrepsapparat for romananalyse, som illustrerer narrativets grunnleggende bestanddeler. Dersom det skal være mulig å analysere Keplerbøkens tidsperspektiv, er det nødvendig å forstå forskjellen på historietid og fortellertid.

Til å begynne med skiller Genette mellom forskjellige nivåer i en fortelling, og poengterer nødvendigheten av å definere begrepene *story* (historie), *narrative* (fortelling) og *narrating* (narrasjon).<sup>6</sup> Historie definerer han som «the signified or narrative content», det vil si narrativets innhold, og historien kan dermed forstås som de hendelsene som utspiller seg, samt det litterære univers de utspilles i (Genette 1980, 27). Fortelling er definert som «the signifier, statement, discourse or narrative text itself», eller teksten i seg selv, og tar for seg hvordan hendelsene i teksten er organisert, eller ordnet (Genette 1980, 27). Narrasjon er «the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place» (Genette 1980, 27). Narrasjon kan forstås som organiseringen av fortellingen, ved at fortellerstemmen former historiene til en strukturert fortelling. Historie, fortelling og narrasjon er overordnede begreper innenfor narrativ diskurs, og dersom en analyse av et narrativ skal kunne gjennomføres, er det nødvendig med narrative redskaper som kan vise hvordan de tre overnevnte begrepene forholder seg til hverandre.

Kepler-fortellingene beveger seg frem og tilbake i tid, og det er derfor interessant å se på Genettes forklaring av fortellingens rekkefølge. Han slår fast at tidsaspektet i et skriftlig litterært narrativ er komplekst, og at en fortelling ikke er like lineær som den ofte blir tenkt å være: det tenkte lineære narrativet er *anakronistisk* (Genette 1980, 34–35). Anakronisme blir definert som «the various types of discordance between the two orderings of story and narrative», og viser til fortellingens tidsordning av hendelser i fortellingen (1980, 35–36). I den forbindelse er det særlig to begreper som trekkes frem: *analepse* og *prolepse*. Ettersom historier i en fortelling kan bevege seg frem og/eller tilbake i tid – til og med strekke seg utover selve fortellingen – angir Genette et referansepunkt for selve fortellingen som han kaller *first narrative* (1980, 48). *Analepse* forstås som et tilbakeblikk i tid. Genette skiller mellom *intern* og *ekstern* *analepse*, der den interne *analepsen* foregår i *first narrative*, mens den eksterne finner sted *utenfor* innholdet i *first narrative* (1980, 49). *Analepsens* motstykke er *prolepse*, og kan forstås som et frampek eller et hint, som beveger seg retning av fortellingens fremtid (Genette 1980, 49). Også *prolepsen* kan være både *intern* og *ekstern*.

*Suspense* fordrer at fortellingen drives fremover, og derfor er det nødvendig å trekke inn Genettes begreper tilknyttet *hurtighet*. *Hurtighet* viser hvordan en fortelling kan forkorte eller utvide episoder – narrativets rytme. Først forklarer Genette hva *speed* er:

---

<sup>6</sup> Heretter velger jeg å oversette Genettes begreper til norsk.

[...] the speed of narrative will be defined by the relationship between a duration (that of the story, measured in seconds, minutes, hours, days, months, and years) and a length (that of the text, measured in lines and in pages). (1980, 87–88)

Deretter viser han til ulike former for *speed*: *scene*, *referat*, og *deskriptiv pause*. Scene utspilles ofte i dialog, og realiserer konvensjonelt tidsligheten mellom narrativ og fortelling (Genette 1980, 94). Referat er en form for *speed* som har variabelt og fleksibelt tempo, og som dekker hele spekteret mellom scene og ellipse<sup>7</sup> (Genette 1980, 94). Til slutt forklarer Genette den deskriptive pausen som «where some section of narrative discourse corresponds to a nonexistent diegetic duration», det vil si at fortellingen stanser i tid for å forklare eller beskrive noe som ligger utenfor fortellingen (1980, 93–94).

*Frekvens* er relevant for analysen, dersom det skal være mulig å forstå Eriks og Simones krangel, da krangelen ses fra begge perspektiv. Kapittelet omhandlende frekvens gir oss analytiske redskaper som lar oss beskrive hvor hyppig begivenhetene inntreffer i fortellingen. Genette beskriver *singulativ frekvens* som «[n]arrating once what happened once», og *repetitiv frekvens* som «[n]arrating n times what happened once» (1980, 114–115). Å fortelle én hendelse gjentatte ganger, gjøres for å sette hendelser i perspektiv, enten i tilknytning karakterene, eller til andre hendelser i fortellingen.

Videre kaster Genette lys over narrativets *mood*, eller stemning, som gjør det mulig å analysere blant annet hvorvidt Joonas har fått en større rolle i *Black Edition* eller ikke. Perspektivet gjør det mulig å si noe om hvor fortellingen fortelles fra (hvilken kanal får vi informasjonen fra?) (Genette 1988, 43). «Perspektivet» ble tidligere kalt «synsvinkel», men Genette anvender begrepet *fokalisering*.<sup>8</sup> Dersom fortelleren har *intern fokalisering*, fortelles handlingen gjennom en gitt karakter i fortellingen, det vil si at både følelses- og tankeliv hos karakteren, er tilgjengelig for leseren (Genette 1980, 189). Den interne fokaliseringen kan blant annet være *variabel*<sup>9</sup>, det vil si at fokaliseringen skrifter fra én karakter til en annen i løpet av fortellingen (Genette 1980, 189). Ved tilfellet *ekstern fokalisering*, har ikke fortelleren tilgang til karakterenes tanke- eller følelsesliv, hvilket betyr at leseren kun får innblikk i karakterenes handlinger sett «utenfra» (Genette 1980, 190).

Til slutt tar Genette for seg det han har valgt å kalle *stemme*, der blant annet kategoriene *narrativ tid* og *person* blir gjort rede for. *Narrativ tid* beskriver fortellings tid med utgangspunkt i hvilket verbtid fortellingen er skrevet i, også kalt *tense*: «the relationship

---

<sup>7</sup> Ellipse er utelatt, da begrepet ikke er relevant for oppgaven.

<sup>8</sup> Begrepene vil bli brukt om hverandre, men viser hele tiden til Genettes definisjoner.

<sup>9</sup> «Variabel» og «skiftende» vil brukes om hverandre, men viser hele tiden til Genettes definisjon.

between the time of the story and the time of the discourse is expressed» (Genette 1980, 29). Blant de fire typer narrasjon Genette beskriver, finner vi *etterfølgende* og *samtidig*. *Etterfølgende narrasjon*<sup>10</sup> beskriver Genette som «the classical position of the past-tense narrative», og påpeker at denne typen narrasjon er den vanligste narrasjonsformen (1980, 217, 220). Fortidsnarrasjon skaper fortid i seg selv, og separerer narrasjonens tidspunkt fra fortellingens tidspunkt. I en tredjepersonsfortelling, forsvinner den narrative tiden, fordi hendelsene i fortellingen beskrives fra et perspektiv *utenfor* narrativet i seg selv (Genette 1980, 220–221). *Samtidig narrasjon*<sup>11</sup> defineres som «narrative in the present contemporaneous with the action» (Genette 1980, 217). Nåtidnarrasjonen er i prinsippet den enkleste form, fordi samtidigheten eliminerer alle mulige temporale implikasjoner (Genette 1980, 218).

---

<sup>10</sup> Jeg vil heretter kalle etterfølgende narrasjon for fortidsnarrasjon.

<sup>11</sup> Jeg vil heretter kalle *samtidig* narrasjon for nåtidnarrasjon.



## 3.0 Analyse

Analysen er delt inn i to deler. Den første delen tar for seg Erik, som er fortellingens protagonist. Fordi krimlitterære sjangertrekk ofte baserer seg på beskrivelser av protagonisten, vil en analyse av Erik være nødvendig for å kunne plassere både *Hypnotisören* og *Black Edition* innenfor en bestemt sjangerkonvensjon. Thrilleren som metasjanger, dekker ikke omfanget av sjangertrekk som finnes i fortellingene alene, og det er nødvendig å supplere med særtrekk fra både den psykologiske thriller og noir-sjangeren. I denne delen vil ikke *Black Editions* endringer komme like godt til syne som i de to neste delene av analysen, da hovedfokuset her vil være å plassere verkene med utgangspunkt i deres felles grunnfortelling.

Den andre delen analyserer karakterene Simone og Joonas. Det er interessant å se på fremstillingen av Simone, fordi hennes rolle tones ned i den reviderte utgaven av *Hypnotisören* – dette til fordel for både *suspense*, og for politietterforskeren Joonas. Endringene kommer blant annet til uttrykk gjennom fokalisering og den sceniske/refererende fortellerstilen. Analysen av Joonas vil vise hvordan hans karakter skrives tydeligere frem i *Black Edition*, sammenlignet med *Hypnotisören*. Det vil også bli vist at Joonas utvidede rolle, bidrar til økt *suspense* i den reviderte utgaven, gjennom blant annet dialog, nyskrevne scener og kapittelinndeling. Analysemomentene anvendt i forbindelse med Joonas, er tatt fra fortellingens første del, samt fortellingens avsluttende spenningstopp (klimaks).

Underveis i analysen vil narrativets kapittelkronologi bli tilsidesatt til fordel for argumentasjon, hvilket betyr at bevegelse i kronologien vil forekomme. Fortellertidens rekkefølge er også ulik i de to utgavene, noe som vil kommenteres underveis. Ettersom grunnfortellingen er lik, har forfatterne anvendt mye av det samme materialet fra 2009-utgaven, noe som særlig kommer frem i fremstillingen av Erik – hendelser og beskrivelser i tilknytning til han, er relativt like.

### 3.1 Protagonisten Erik

Martin Rubin skriver at noir-sjangeren ikke nødvendigvis krever en detektivprotagonist (1999, 94). Kepler-bøkene har absolutt en detektivskikkelse til stede i fortellingen, – politietterforsker Joonas Linna – men som tidligere fastslått, er det ikke han som er fortellingens protagonist. Kepler-fortellingens protagonist er Erik. Dette kommer frem gjennom det fortellertekniske aspektet fokalisering. I begge bøkens første kapittel våkner Erik Maria Bark av at politietterforsker Joonas Linna, ringer og ber han komme til Karolinska sjukehus, for å undersøke en pasient som nettopp har blitt lagt inn for akutt psykisk trauma.

Fortelleren tar i hovedsak Eriks perspektiv: «Erik Maria Bark rycks hastigt ur sin dröm när telefonen ringer. Innan han vaknar helt hör han sig själv säga [med ett leende]<sup>12</sup>: Ballonger och serpentiner» (Kepler 2009, 9; 2019, 9). Fortellingen blir fortalt i tredjeperson, fordi Erik omtales som «Erik» og «han». I tillegg har fortelleren intern fokalisingen, det vil si tilgang til karakterens indre tanke- og følelsesliv («hör han sig själv säga»).

Eriks rolle som protagonist blir ytterligere fremhevet da andre karakterer i fortellingen introduseres – de blir introdusert gjennom Eriks perspektiv. Når telefonen ringer, får vi vite følgende: «För att inte väcka Simone smyger han ut ur sovrummet och stänger dörren innan han svarar» og «För att inte väcka Simone tar han telefonen från basstationen och smyger ut ur sovrummet och stänger dörren innan han svarar» (Kepler 2009, 9; 2019, 9). Fordi Simone blir fremstilt gjennom Eriks perspektiv, får leseren begrenset informasjon om Simone, men etter hvert tar fortelleren Simones perspektiv, hvilket betyr at den interne fokalisingen også er skiftende: «Av någon anledning är Simone vaken redan innan telefonen på Eriks sängbord börjar ringa med sin lägsta klirrande signal» (Kepler 2009, 59; 2019, 73). Hva Erik gjør etter telefonsamtalen, blir her fortalt fra Simones perspektiv («Efter en liten stund hör hon porten mot gatan sluta sig bakom honom») (Kepler 2009, 59; 2019, 73). Videre undres hun over Eriks talemåte, da han snakket med politietterforskeren, som igjen får henne til å tenke på en hendelse som fant sted for ti år siden: «Sedan [Av någon anledning]<sup>13</sup> börjar hon tänka på det som hände för tio år sedan och kan inte längre sova [somna om]<sup>14</sup>» (Kepler 2009, 59; 2019, 73–74). Selv med skiftende, intern fokalising, der fortelleren inntar Simones perspektiv, er Erik fremdeles en tydelig protagonist i fortellingen.

Et annet narratologisk grep forfatterne tar i bruk, fjerner all tvil om hvem fortellingens protagonist er, da tredjepersonsfortelleren endres til jeg-forteller. Halvveis i fortellingen, blir leseren tatt med ti år tilbake i tid. Fortellingens *first narrative* starter «[Måndag]<sup>15</sup> natt[en]<sup>16</sup> til åttonde december», og fortsetter dag for dag (med noen hopp, grunnet repetitiv frekvens – dette kommer jeg tilbake til), frem til tilbakeblikkets opptakt «Onsdag förmiddag den sextonde december» (Kepler 2009, 9, 317; 2019, 9, 306). Tilbakeblikket må forstås som en ekstern analepse, da det går utover *first narrative* i fortellertid. I analepsen endres tredjepersonsforteller med skiftende intern fokalising, til jeg-forteller med intern fokalising. Dette ser vi allerede i første avsnitt av tilbakeblikket i begge utgavene:

---

<sup>12</sup> Tekst fjernet i *Black Edition*.

<sup>13</sup> Tekst erstatter ordet før klammeparentes, i *Black Edition*.

<sup>14</sup> Tekst lagt til i *Black Edition*.

<sup>15</sup> Tekst lagt til i *Black Edition*.

<sup>16</sup> Tekst fjernet i *Black Edition*.

Klockan var halv nio på morgonen. Solen sken rakt in genom de dammiga fönstren. Jag hade sovit på kontoret efter nattjouren, kände mig trött, men packade ändå sportväskan. Lasse Ohlson hade ställt in våra badmintonmatcher ett antal veckor. Han hade haft för mycket att göra, åkte fram och tillbaka mellan Oslo sjukhus och Karolinska sjukhuset, föreläste i London och skulle ta plats i styrelsen, men i förrgår hade han ringt och frågat om jag var beredd. (Kepler 2009, 321; 2019, 309)

Uten at jeg-personens navn kommer frem i utdraget, er det mulig å trekke en slutning om at jeget er Erik. For det første, forstår vi at Lasse Ohlson har tilknytning til Karolinska sjukehus, gjennom utdragets frase «han åkte fram och tillbaka mellan Oslo sjukhus och Karolinska sjukhuset». Det er særlig to karakterer i fortellingen som også kan knyttes til Karolinska sjukehus: Erik og Daniella. Ettersom Daniellas rolle er heller liten – hun er en bikaarakter – er det lite sannsynlig at det er hennes tilbakeblikk vi får tilgang til. Dersom vi tenker oss jeget som Erik, kan vi forstå situasjonen som en kollegial sammenkomst, der Erik og Lasse skal spille badminton sammen. Denne forståelsen, vil kunne underbygge jeg-personens identitet som Eriks identitet.

Den sterkeste indikasjonen på at tilbakeblikkets jeg-person er Erik, gis til kjenne i utdraget i avsnittet over, ved at han «hade sovit på kontoret efter nattjouren». Vi vet fra tidligere i fortellingen, at Erik har sovet på kontoret på Karolinska sjukehuset – det er faktisk den siste setningen vi leser før tilbakeblikket inntreffer: «Jag hade haft nattjour och sovit på kontoret, tänker han», og «Han hade haft nattjour och sovit på kontoret» (Kepler 2009, 320; 2019, 307). I overgangen fra fortellertidens nåtid til analepsen, finner vi en interessant endring i fortellerstil. 2009-utgavens setning blir scenisk fremstilt, gjennom tredjepersonsfortellerens interne fokaliseringen. Leseren får tilgang til Eriks tanker, og et jeg kommer til uttrykk («jag hade haft»). Den sceniske fremstillingen med et tydelig «jeg», – til tross for at det fremdeles er en tredjepersonsfortelling – kan dermed fungere som en mindre brå overgang til analepsens jeg-forteller. I den reviderte utgaven har Kepler-forfatterne endret kapittelets siste setning fra scenisk til refererende fortellerstil, der «jeg» er byttet ut med pronomenet «han» («Han hade haft»). 2019-utgaven har derfor ingen «glidende» overgang til analepsens jeg-forteller, noe som markerer Erik som protagonist enda tydeligere, enn 2009-utgaven.

I utdraget fra analepsen, er det verdt å legge merke til at også den narrative tiden endres – fra nåtid til fortid. Et slikt skifte av verbets tid midt i fortellingen, er i seg selv iøynefallende. Tilbakeblikket strekker seg over cirka 100 sider i både *Hypnotisören* (321–433) og *Black Edition* (309–402). Dette betyr at analepsen tilsvarer 1/5 av hele narrativet, der *Hypnotisören* har et totalt sideantall på 572 sider, mens *Black Edition* totalt har 537 sider. At en slik temporalforandring finner sted, fremhever og retter leserens oppmerksomhet i retning

av nettopp dette utdraget i narrativet – sett i forhold til resten av narrativet, som er skrevet i nåtid. Fordi analepsen utgjør Eriks fortid, gjør endringene av både fortellerinstansen og den narrative tiden at Erik synliggjøres mer enn noen av de andre karakterene i fortellingen.

Protagonisten i noir-fortellingen fremstilles som et offer, og med mindre kontroll enn den hardkokte detektiven (Rubin 1999, 94). Protagonisten Erik blir tildelt offerrollen en rekke ganger i løpet av fortellingen, noe som første gang uttrykkes i den hjemlige sfære. Da Erik kommer hjem etter den nattlige innkallelsen fra sjukehuset, konfronterer Simone sin ektemann med mistanker om hans sidesprang:

Fan för dig, skriker Simone. [...] Sixan? Vad är det? Har det börjat igen? frågar hon. Vilket? Vilket, upprepar hon irriterat. Vem er Daniella? Daniella? Du lovade, det var ett löfte, Erik, säger hon upprört. Jag litade på dig, jag var så dum att jag faktiskt litade... Vad pratar du om? avbryter han. Daniella Richards är en kollega på Karolinska. Vad är det med henne? Ljug inte för mig. Det här är faktiskt lite absurt, säger han leende. Tycker du att det är roligt? frågar hon. Ibland har jag tänkt... till och med trott att jag skak unna glömma det som hände. (Kepler 2009, 42; 2019, 43–44)

Erik forstår ikke hva Simone sikter til, da hun nevner Daniella Richards. Han forsøker å nøste opp i mistankene, men gir seg etter å ha forklart at Daniella kun er en kollega. Han sier aldri eksplisitt at han ikke har gjort noe, men avrunder anklagelsene ved å omtale det hele som «lite absurt», før han sovner fra samtalen. Erik blir med andre ord et offer for anklagelser om utroskap, samtidig som han har lite kontroll over situasjonen – det vil si han evner ikke å ta kontroll over situasjonen (at protagonisten har lite kontroll, kommer jeg tilbake til senere). Fra Eriks perspektiv, har ingenting skjedd mellom han og Daniella – han har bare vært på jobb. Konfrontasjonen utvikler seg til en krangel, som fører til at paret velger å separeres senere i fortellingen: «Då separerer vi, säger hon. Bra svarar han» (Kepler 2009, 139; 2019, 133).

Dersom vi går tilbake til den nattlige telefonsamtalen Erik får helt i begynnelsen av fortellingen (se utdrag på side 18–19 i oppgaven), er det nødvendig å se på begrepet repetitivt narrativ. Hendelsen skjer én gang, men beskrives både fra Eriks og Simones synsvinkel. Da Erik drar på den nattlige innkallelsen til Karolinska sjukehus, blir Simone mistenkelig over telefonsamtalen Erik nettopp har hatt: «Hon tycker inte att det lät som att Erik talade med en polis, det lät för avslappnat» (Kepler 2009, 59; 2019, 73). Hun bestemmer seg derfor for å ringe opp igjen til det samme telefonnummeret. Personen som svarer i andre enden, er Daniella Richards, Eriks kollega. I samme øyeblikk som hun svarer, har Erik nettopp skjemt om at Joona Linna er hennes mann: «Erik, låt bli, säger hon innan hon lägger telefonen mot öret och svarar. Ja, Daniella» (Kepler 2009, 12; 2019, 12). En nattlig oppringning av en

kvinne ved navn Daniella, er det vi vitner gjennom Simones perspektiv. Det Simone ikke vet, men som leseren vet, fordi hendelsen også fortelles fra Eriks perspektiv, er at Joona har lånt mobilen til Daniella: «Skulle jag kunna få låna din telefon? frågar han [plötsligt]<sup>17</sup>. [...] Du kan få låna min igen, säger Daniella» (Kepler 2009, 12; 2019, 12). Mistanken om utroskap etableres, selv om leseren *vet* at Erik er uskyldig. Som Genette påpeker, er det narratologiske grepet repetitiv narrativ hensiktsmessig, dersom hendelser og karakterer skal settes i perspektiv. Den repetitive hendelsens funksjon, er dermed å vise grunnlaget til ekteparets stadig utviklende krangel.

Krangelen blir på flere måter et essensielt moment i fortellingen, og er både synlig og usynlig for leseren. Det synlige momentet viser seg i Eriks og Simones separasjon. Som følge av krangelen, velger Erik å sove på sjukehuset, fremfor å bo hjemme med Simone. Da Benjamin forsvinner, bedriver ekteparet hver sin leteaksjon etter sønnen, på hver sin kant, og finner frem til ulik informasjon som de ikke deler underveis i prosessen. Det er ikke før ekteparet gjenforenes, at brikkene faller på plass. Simone havner på sjukehus etter at hun selv har blitt forsøkt myrdet av Josef, gutten som drepte sin egen familie. Kennet, faren til Simone, ber Erik komme på sjukehuset, og de deler all informasjon de har samlet. Kennet har snakket med Aida, Benjamins kjæreste, og kan fortelle følgende:

Någon har kontaktat Benjamin strax innan han försvann. Hon utgav sig för att vara hans riktiga, biologiska mamma. [...] Hans riktiga mamma? Kennet nickar: Aida berättade att den här kvinnan har gett honom pengar, hjälpt honom med läxor. [...] Hon gav honom till och med ett annat namn. [...] Aida berättade att den där kvinnan som sa att hon var hans mamma hävdade att hans riktiga namn var Kasper. Simone ser Eriks ansikte stelna och hon känner en rusning av oro som plötsligt gör henne klarvaken. (Kepler 2009, 481; 2019, 448)

Det er i dette øyeblikket at Erik, som tidligere i sitt tilbakeblikk har funnet tilbake til informasjon om Lydia og hennes «sønn» Kasper, innser at Lydia er kidnapperen. Uten Erik, hadde det ikke vært mulig å knytte Kennets informasjon til Lydia, og uten Kennet, hadde ikke Erik fått tilgang til informasjonen. Ekteparet, og Kennet, er gjensidig avhengig av hverandre for å finne sønnen Benjamin.

Familiemedlemmenes gjenforening, er i tråd med Kepler-forfatterens uttalelse om familiebånd som både positivt og dødelig. De har uttalt følgende: «*The Hypnotist* is essentially about the strength of family bonds, which can both be positive and, at times, lethal» (Forshaw 2012, 58). I uttalelsen sikter forfatterne trolig til både familiemordet og kidnappingssaken. Uttalelsen kan sikte til familien Ek, der en fødselsdepresjon hos mor, leder

---

<sup>17</sup> Tekst fjernet i *Black Edition*.

til sønnen Josefs seksuelle begjær overfor søsteren Evelyn. Josef opplevde aldri den kjærlighet han skulle ha fått fra moren sin, noe som førte til at søsteren måtte innta morsrollen. Dette fører til en fordreid incestuøs relasjon mellom søster og bror, påtvunget av broren. Når det hele ender i et massebord utført av familiens egne sønn, forstår vi hva Kepler-forfatterne har ment med at familieband kan bli dødelige. Dette gjelder i høyeste grad også Benjamins kidnappingsak, fordi kranglingen fører til at foreldrene skiller vei. Dersom Erik og Simone ikke hadde funnet hverandre i rett tid, hadde Benjamins liv fått en skjebnesvanger slutt, i hendene på voldelige og psykisk forstyrrede mennesker.

Det skjulte momentet som ligger bak krangelen, holdes tilbake for leseren og avsløres ikke før siste innspurt mot fortellingens spenningstopp. Mens Benjamin enda er i kidnappernes varetekt, får leseren et innblikk i hans tilværelse. Fortelleren har dermed tilgang til Benjamins tanker, som viser at den interne fokaliserings, slik vi har sett tidligere, kun anfekter «de snille» karakterene, eller de berørte i saken. Benjamin ligger i et bur på gulvet i Jussis hytte, da vi får innblikk i hans og Lydias begynnende relasjon:

Han tänker på hur Lydia tog sig in i hans liv, hur hon kom springande efter honom en dag [för någon månad sedan]<sup>18</sup> när han gick hem från skolan. Du glömde dem här, ropade hon och gav honom hans mössa. [...] Du är Benjamin, eller hur? Han hade frågat henne hur hon kunde veta hans namn. Då hade hon strukit honom över håret och sagt att det var hon som hade fött honom. Men jag döpte dig till Kasper [...]. (Kepler 2009, 537; 2019, 500)

Det er verdt å merke seg at Kepler-forfatterne har lagt inn den lille frasen «för någon månad sedan», som viser tilbake til kort tid før foreldrenes krangling tiltar. Sitatet er hentet fra «[s]öndag morgon den tjugonde december, fjärde advent», mens Simones anklagelser om utroskap skjer «[t]irsdag morgon den åttonde december» (Kepler 2009, 41, 537; 2019, 43, 500). I tillegg har forfatterne lagt til frasen «hade hon sagt och gett honom en liten ljusblå sparkdräkt», der sitatet slutter (Kepler 2019, 500). Informasjonen om den lyseblå sparkedrakten er lagt til i *Black Edition*, og viser en tydeligere referanse til Lydias tidligere kidnappingsoffer (se side 26). Dette er trolig gjort for å skape en tydeligere forbindelse mellom Lydia og Johan, gutten hun kidnappet ti år tidligere, fordi han hadde en blå pysjamas. Foreldrenes konflikt høyner Lydias sjanser til å klare å overbevise og å manipulere Benjamin, da kranglingen fører til splittelse i Bark-familien. Grunnet splittelsen, velger Benjamin å tro på Lydia, da hun, som gir han både penger og hjelper til med lekser (se sitat lenger opp), på mange måter blir en bedre og tryggere «familie» enn hans egen. Vi forstår at Erik må settes i

---

<sup>18</sup> Tekst lagt til i *Black Edition*.

en offerrolle for at en krangel skal oppstå. Krangelen er riktig nok en hindring i letingen etter Benjamin, men er samtidig et grunnleggende element i fortellingen. Den må ligge til grunn for at Benjamins kidnapping skal finne sted, slik at foreldrene føres sammen til slutt, og som igjen er eneste mulighet for at Benjamin skal bli funnet i tide.

David Glover påpeker at et viktig moment i thrilleren, er at protagonisten skal overkomme farer i form av hindringer, tilbakeslag, feller, ulemper, blindveier, og misnøye (2003, 138). Videre skriver han at det i mindre grad er anerkjent at thrilleren handler like mye om å *skape* farer, som at helten skal *overkomme* dem. Ser vi disse påstandene i tilknytning til den psykologiske thrilleren, rettes fokus heller mot hvordan helten *håndterer* hindringene, slik Philip Simpson skriver: «Its characters must confront a blend of psychological and physical danger, with the physical danger usually an external manifestation or result of a psychological imbalance» (2010, 187) Rubin understreker dette ytterligere: «In the psychological crime thriller [...], the characters and the effects of the events upon them are the most important elements» (1999, 203–204).

Erik og Simones uoverensstemmelse bidrar til økt *suspense* i seg selv, fordi den hindrer et godt samarbeid mellom paret, særlig etter Benjamins forsvinning. Hindringene som følge av kranglingen, kommer blant annet til uttrykk gjennom parets dårlige, eller manglende kommunikasjonsevne. Fordi fortelleren har skiftende intern fokalisering (som vi har sett tidligere i oppgaven), vet leseren hva årsaken til all kranglingen er. Leserens vet at Simones misnøye med Erik skyldes hennes mistanker om et mulig sidesprang, og leseren vet at Erik er uskyldig i anklagene – det hele er en misforståelse. Derfor vet også leseren at begge har lyst til å finne tilbake til hverandre, men at deres dårlige kommunikasjon, ikke fører noe sted:

Jag är inte den du vill, fortsätter han. Sluta, säger hon. Vad då? Du säger att jag är missnöjd med dig, men det är du som bedrar mig, som inte tycker att jag räcker till. Simone, jag... Han rör vid hennes hand, men hon drar undan den. Hans blick är dunkel och hon ser att han har tagit tabletter. Jag måste sova, säger Simone och reser sig. Erik följer efter henne med askgrått ansikte och trötta ögon. På väg till badrummet känner hon noga på ytterdörren. Du får ligga i gästrummet, säger hon. Han nickar, ser likgiltig ut, verkar nästan bedövd, och går bara och hämtar täcke och kudde. (Kepler 2009, 181–182; 2019, 175–176)

I det første utdraget, er fokaleringen plassert hos Simone. Erik, Simone og Benjamin har nettopp spist middag, og Eriks telefon ringer. Journalister vil ha et intervju med han, fordi det nylig har lekket ut informasjon om hans hypnoseforsøk på Josef. Krangelen oppstår, fordi Simone er tydelig opprørt over alle innkommende telefonsamtalene, og spør med en sarkastisk undertone om ikke det er journalister fra Playboy, med et hint til Eriks utroskap. I

utdraget, ser at Erik har tatt tabletter (dette kommer jeg tilbake til senere i oppgaven), og er følgelig påvirket av tablettene. Ut ifra Eriks ansiktsuttrykk og handlinger, sett fra Simones perspektiv, oppleves det tilsynelatende som at han ikke bryr seg om Simone, nettopp fordi han har funnet en annen kvinne. Hun mistolker tabletrusens døsig virkninger, og tenker at Erik ikke lenger er interessert i henne.

I et annet utdrag som finner sted etter Benjamins forsvinning, får vi tilgang til Eriks perspektiv under en krangel:

De tittar på varandra. Ring når Kennet har spårat samtale. Vart ska du? frågar hon. Jag måste jobba. Sover du på kontoret? Det är ganska praktiskt. Du kan sova här, säger hon. Han blir förvånad, vet plötsligt inte vad han ska säga. Men den lilla stunden av tystnad räcker för att hon ska misstolka hans reaktion som en tvekan. Det var inte menat som en invit, säger hon snabbt. Inbilla dig ingenting. Detsamma, svarar han. Har du flyttat hem till Daniella? Nej. Vi har redan separerat, säger hon med höjd röst. Så du behöver inte ljuga för mig. Okej. Vad då? Okej vad då? Jag har flyttat hem till Daniella, ljugar han. Bra, viskar hon. Ja. Han går ut i hallen, får på sig skorna, lämnar lägenheten och stänger dörren. Han väntar tills han hör henne låsa och lägga på säkerhetskedjan innan han fortsätter ner. (Kepler 2009 260–261; 2019, 256–257)

I dette utdraget påpekes det at Simone mistolker Eriks signaler. Deretter stiller hun seg i forsvarsposisjon, som Erik senere svarer på ved å ljuge om at han har flyttet hjem til Daniella – en påstand som er langt fra sannheten. I tillegg gir Erik seg i begge kranglene. Leseren vet at dette skyldes en blanding av at han ønsker å gi rom til Simone, at han er påvirket av tabletter fordi han trenger søvn i en ellers stressende situasjon, og fordi han også mistolker hennes signaler. Dermed består deres kommunikasjon tilsynelatende i stor grad av mistolkninger. Leseren blir frustrert over parets dumskap: begge vil så veldig gjerne at forholdet skal fungere, og at de sammen skal finne Benjamin, men de er begge sta og mistolker hverandres signaler, noe som fører til at de ikke evner å samarbeide. Frustrasjonen leseren kjenner på, blir et spenningsmoment i seg selv. Vil Erik og Simone finne tilbake til hverandre? Vil de forsones, og videre finne Benjamin sammen, før det er for sent?

Tilbake til protagonistens offergjøring: Erik blir gjort til offer også på arbeidsplassen, og fra flere hold. Offergjøringen av Erik i arbeidssammenheng, kommer først og fremst til uttrykk i analepsen. Når Erik sier ja til å overføre pasienten Eva Blau, går alt nedover, og anklagene renner inn. Allerede første gang Eva og Erik møtes på kontoret hans for intet mindre enn en samtale der de to skal bli kjent, viser hun tegn til svært vulgær og avvikende atferd: «Vill du ha den här då? Frågade hon och drog upp sin klänning. Hon hade inga underbyxor på sig och könshåret var bortrakat. Eva, gör inte så, sa jag» (Kepler 2009, 325; 2019, 313). Eva utsetter Erik for gjentatte episoder med blotting og seksuelle bemerkninger,



men blir avvist hver gang. Senere i fortellingen, bryter hun seg inn hos familien Bark, og stjeler et bilde av Benjamin, som hun tar med seg på Eriks kontor dagen etter. Hun bruker bildet som et slags utpressingsmiddel, som en slags forsvarsmekanisme i forsøk på å ikke åpne seg for legen. Da Erik ser bildet, utbryter han: «Du har varit hemma hos mig, sa jag. Du har varit hemma hos mig, svarade hon trotsig. [...] Du tog [slog]<sup>19</sup> sönder vårt fönster...» (Kepler 2009, 372; 2019, 349). Ikke nok med at den nye pasienten trakasserer Erik seksuelt, men både han og familien blir offer for et innbrudd og truende atferd i etterkant. Fordi Erik er lege, og Eva er pasient, med tunge psykiske traumer i bakhånd, lar situasjonen seg vanskelig håndtere for Erik, og han har på mange måter liten kontroll over det hele.

Mot slutten i analepsen, blir Erik nok en gang anklaget for noe han ikke har kontroll over, en situasjon han ikke kan betraktes som skyldig i. I hypnotisk tilstand, forteller Lydia at hun har en liten gutt innestengt i et bur nede i kjelleren hjemme hos seg:

Jag tar kappen, trycker ner bubblan i mattan för att kunna öppna dörren, andas lugnt och går in och tänder lampan, sa hon. Det luktar starkt. Han har den ljusblå pyjamasen på sig. Han andas snabbt. Jag petar på honom med kappen genom gallret. Han kvider till, flyttar sig lite och sätter sig upp i buren. Jag frågar om han har ändrat sig och han nickar ivrigt. Jag skjuter in hans tallrik med mat. Bitarna av torsk har skrumpnat ihop och mörknat. Han kryper fram och äter och jag blir glad och ska precis säga att det är bra att vi förstår varandra när han kräks på madrassen. (Kepler 2009, 412; 2019, 383)

Under hypnosens forteller Lydia om en lyseblå pyjamas. Pyjamasen skal vise seg å være et viktig moment i fortellingen. Det er grunn til å tro at denne pyjamasen, er den samme som Lydia gir til Benjamin, da hun forsøker å overbevise han om at hun er hans biologiske mor (se sitat på side 23). Da gruppen er ute av hypnosetilstanden, forteller Erik at han blir nødt til å kontakte de sosiale myndighetene, slik at de får undersøkt om det Lydia forteller faktisk stemmer. Da Erik og sosialsekretæren inspiserer huset, finner de verken gutten eller buret Lydia har fortalt om. Situasjonen endres drastisk, da Lydia kommer frem med en brødkniv i hånden, og klandrer Erik for det som kommer til å skje. Erik spør hva hun mener, og Lydia svarer: «Det här, svarade Lydia och drog kniven över sin hals» (Kepler 2009, 417; 2019, 387). Lydia overlever selvmordsforsøket, og går til pressen med saken.

Da saken offentliggjøres i media, tar sjukehusledelsen tak, og ytterligere anklager rettes i Eriks retning. Sjukehusledelsen har fått tilsendt en anmeldelse, der Lydia anklager Erik for følgende:

---

<sup>19</sup> I *Black Edition*, er «tog» byttet ut med «slog».

[...] att [Erik] hade drivit henne till självmordsförsöket genom att pressa henne att erkänna påhittade saker. Hon anklagade [han] för att ha haft henne som försöksdjur och planerat falska minnen i hennes huvud under djuphypnos, att [han] från första början hade trakasserat henne hänsynslöst och cyniskt inför de andra tills hon var helt nedbruten. (Kepler 2009, 418; 2019, 388)

Erik blir följelig bedt om å la være å hypnotisere sine pasienter en stund frem i tid. I tillegg til Lydias anmeldelse, blir Erik utsatt for ytterligere anklager, senere i analepsen. Denne gangen er det Maja Swartling, doktorpraktikanten, som anklager Erik for at han «vill väldigt mycket, men att [han] bygger nästan alla teser på luftslott», og videre «har inga bevis och [han] bortser hela tiden från patienternas bästa för att få rätt» (Kepler 2009, 427; 2019, 396). Med slike anklager, står både Eriks studier og arbeid i fare, en situasjon han får gjort heller lite med. For å rette opp i sine «feil», kontakter han et TV-selskap, og ber om et intervju. Under TV-sendingen avlegger han løftet om aldri mer å anvende hypnose igjen – et løfte som brytes ti år senere, og får fatale konsekvenser for Benjamin.

Til tross for de mange offerstillingene Erik plasseres i, må det konstateres at Erik først og fremst er et offer, i den forstand at han er nærmeste pårørende i sin sønns bortføringssak. Bortføringssaken, som i seg selv stiller Erik i den største offerrollen han blir plassert i løpet av fortellingen, skyldes alle de andre gangene han har blitt stilt til veggs med anklagelser som han har heller lite kontroll over – det vil si anklagelser om utroskap og selvmordsforsøk, samt at han er offer for seksuell trakassering og innbrudd.

Rubin påpeker at mens den hardkokte detektiven slåss en ensom, men effektiv kamp mot korrupsjon, blir noir-helten knust av et sammensurium av konspirasjoner forårsaket av egen indre svakhet (1999, 94). De indre konspiratoriske forestillingene som dukker opp i protagonistens sinn, er også et særtrekk ved den psykologiske thrilleren, nettopp fordi de er et psykologisk element. Simpson skriver: «The lead character in a psycho thriller is often engaged in a death struggle with the destructive, violent impulses of his or her own mind, or entangled in a contest of wits with a more-or-less equally matched opponent (2010, 187).

Protagonistens indre svakhet i *Hypnotisören* og *Black Edition*, kommer sterkt til uttrykk gjennom hans pillemisbruk. At protagonisten tar piller, avsløres tidlig i fortellingen, da Erik er på vei hjem fra den nattlige innkallelsen:

Redan när bilen rullar ut från parkeringsplatsen sträcker han sig efter den lilla träasken som han har liggande i handskfacket. Utan att ta blicken från vägen petar han upp locket med den färggranna papegojan [och infödingen], fångar tre tabletter och sväljer dem hastigt. Han måste få ett par timmars sömn nu på morgonen, innan Benjamin ska väckas och få sin spruta. (Kepler 2009, 20; 2019, 20)

Det er først senere i fortellingen at leseren forstår at inntaket av både smertestillende og sovemedisin, er et problem, da treskrinet med papegøyen på, åpnes titt og stadig, og esken blir symbolsk for pillemisbruket. Protagonistens pilleavhengighet må forstås som en indre, mental kamp regjert av destruktive impulser, nettopp fordi den på mange måter viser seg å være ødeleggende på flere områder i Eriks liv. Som vist tidligere går misbruket ut over parforholdet, da Simone mistolker Eriks signaler som at han bryr seg mindre, som følge av virkningen av tablettene han tar.

I tillegg til å virke passiv i kranglene, tvinges han til å gi seg i flere krangler, da sovetablettene rus beseierer han, eksempelvis i tilfellet da Simone første gang anklager han for ha et sidesprang med en annen kvinne. Idet Simone sier «Tycker du att det är roligt? frågar hon. Ibland har jag tänkt... till och med trott att jag skak unna glömma det som hände», sovner Erik en kort stund som følge av sovetablettene: «Erik somnar till några få sekunder, men hör ändå vad hos säger» (Kepler 2009, 43; 2019, 44). Krangelen avsluttes da Erik ber Simone om å stole på han, og hun tar med seg dynen og forlater soverommet. Erik sovner igjen etter hvert, men rekker akkurat å tenke at han vet at han «borde följa efter henne, inte bara ge sig», før søvntablettene rus «slutar sig kring hans medvetande som ett mjöligt moln» (Kepler 2009, 43; 2019, 44–45). Passiv atferd hos protagonisten, står i tråd med beskrivelser Rubin gir av noir-protagonisten (Rubin 1999, 94). I Eriks tilfelle skyldes hans passive atferd tablettene han spiser, som på mange måter blir Eriks indre, destruktive impulser, og er typisk å finne hos protagonisten i den psykologiske thrilleren (Simpson 2010, 187). Impulsene gir økt *suspense* ved at deres konsekvenser utforskes underveis i fortellingen, nettopp fordi impulsene fungerer som et hinder for helten på flere måter.

I tråd med sjangertrekkene beskrevet over, fører protagonistens ensomme kamp – i den forstand at han leter etter sønnen alene, uten hjelp – til et indre tankekaos. Politiet kontaktes, men de anser saken som et tilfelle av en tenåring som trosser sine foreldre, og har rømt, fremfor å anse saken som en kidnappingssak. Politiet tar ikke saken alvorlig. Erik forsøker å ta kontroll over situasjonen:

I en känsla av att allting omkring honom håller på att bli alldeles ohanterligt sätter han sig ned vid sitt slitna skrivbord och ringer och ringer och ringer samma människor om och om igen som om han av deras nyanser i rösten skulle kunna utläsa om de förbisett någon viktig detalj, om de ljuger eller hemlighåller informationen. Han känner sig hysterisk när han ringer Aida tre gånger på rad. (Kepler 2009, 191; 2019, 186)

Utdraget over, viser protagonistens indre tankekaos som oppstår da ingen av menneskene han ringer, kan hjelpe han. Erik opplever situasjonen som «ohanterlig», og hans indre tankekaos

hindrer han i å kjempe mot motstanderen – på dette tidspunktet i fortellingen – en ukjent kidnapper. Han kontakter Joonas, og krever at politiet skal vektlegge kidnappingen ytterligere, men fordi politiets viktigste sak nå er forsvinningen av masse-morderen Josef, er det lite Joonas kan gjøre. Benjamins bortførings-sak, en politistyrke som ikke vil hjelpe, og en etterforsker som prioriterer en annen sak enn Eriks sønns sak, til tross for at Erik har hjulpet Joonas tidligere, hjelper ikke på hans allerede hysteriske håndtering av omstendighetene. At forholdet mellom protagonisten og hans kone Simone skranter, fører til ytterligere stress, og Erik ser seg nødt til å gjøre noe, for å slippe det indre kaoset han opplever.

I den psykologiske thrilleren er protagonisten gjerne svært uerfaren med den kriminelle verden, hvilket øker følelsen av sårbarhet overfor protagonisten (Rubin 1999, 205). Når Sønnen forsvinner, er Erik på ett av sine mest sårbare punkter. Som en konsekvens, eller som en forsvarsmekanisme i tråd med psykologifeltet, velger Erik å «jobbe» for å komme unna tankekjøret. Han ber derfor Joonas – som har mer erfaring med den kriminelle verden enn han selv – om å få bli med å avhøre Evelyn, angående forsvinningen av broren og familiemorderen Josef: «Kan jeg ikke få være med når du pratar med henne? spør Erik. Jeg har jobbat med traumatiserte personer i mange år og...» (Kepler 2009, 215; 2019, 211). Joonas godkjenner forespørselen til tross for at han vet at å gå med på Eriks forslag om å bli med, strider med reglene: «Du vet veldig godt at jeg ikke kan låte deg gjøre en privat utredning, Erik. Æven om jeg personleg skulle tycka at det var i sin ordening, så...» (Kepler 2009, 215–216). I 2019-utgaven er den sceniske framstillingen endret, ved at deler av dialogen er fjernet, inklusiv Joonas motvilje til å la Erik få snakke med Evelyn. Dermed fremstår Joonas som mindre sjenert for å bryte regler i 2019-utgaven, enn i 2009-utgaven. Uavhengig av endringen, får Erik bli med, hvilket betyr at protagonist og detektiv slår seg sammen. Kepler-forfatterne har løst problematikken knyttet til protagonistens svakhet, ved å slå sammen den litt mer selvsikre politietterforskeren Joonas (se side 44–45). Sammen kjemper de en effektiv kamp, til tross for at pillemisbruket fortsetter, og forholdet til Simone skranter.

Både kranglingen og pillemisbruket er to spenningsmomenter som samtidig følger etterforskningens spenningskurve. Spenningsmomentene startet før kidnappingen fant sted, og derfor går de også i ordening like før etterforskningen avsluttes. Joonas og Erik, som sammen etterforsker forsvinningen, følger sporet av Lydia. Da en likhund blir brukt til å lete etter Benjamin, forstår Erik at livet hans er i ferd med å gå ruiner. Det indre tankekaoset når sitt toppunkt. Erik utfører dermed en handling som kan tolkes som at han forstår at om han ikke kan redde sønnens liv, er det ikke for sent å redde sitt eget – på dette tidspunktet har blitt gjenforent med Simone:

Erik går ut genom grindarna, fortsätter på trottoaren i riktning mot sin bil, stannar och tar upp den lilla asken med papegojan [och infödingen]<sup>20</sup>. Han står med den i handen och går sedan fram till en dagvattenbrunn och tömmer innehållet mellan gallren. Han är kallsvettig över pannan, fuktar munnen som om han vill säga något efter en lång tystnad och släpper sedan ner själva asken och hör plasket när den når vattenytan. (Kepler 2009, 485; 2019, 454)

Likhunden markerer, men funnet er av et ti år gammelt lik, som senere fortellingen, skal vise seg å være den bortførte da to år gamle gutten Johan Samuelsson. Lydia har kidnappet denne gutten, og holdt han fanget, helt til Erik og sosialmyndighetene ankom hjemmet hennes. Da drepte hun gutten, gravde han ned, og forsøkte deretter å ta sitt eget liv.

Noir-protagonistens indre svakheter, kan anses for å være mindre effektive egenskaper, noe som videre fører til at han kan oppleves som en outsider (Rubin 1999, 94). Erik er på mange måter en outsider, da han holdes utenfor både hjem og arbeid ved flere tilfeller, som vi har sett tidligere. Han slår seg sammen med politietterforskeren, som også er en outsider (som vi skal se senere). Rubin presiserer at heltens mindre effektive egenskaper i noir-fortellingen, blir brukt som advarende kritikk, heller en glamorisering av «the lone-wolf hero», som den hardkokte detektiven er (1999, 94). Protagonistens valg om å avslutte de destruktive impulsene i form av pillemisbruk, har sine konsekvenser: «Erik mår illa och händerna skakar av abstinens. Han har inte tagit en enda tablett på nästan ett dygn och har inte sovit någonting under natten» (Kepler 2009, 488; 2019, 457). Likevel er Eriks avskjed med pillemisbruket et forsøk på å tenke klarere og å handle rett når det virkelig gjelder. Avskjeden kan også ses som en bevisst handling om et ønske om å komme bort fra et mørke, noe som preger den psykologiske thriller og noir-sjangeren. Erik har fått tilbake Simone, liket som ble funnet, var ikke Benjamin, og jakten må derfor fortsette. For å mestre den videre jakten, ønsker Erik å tenke klart, han ønsker å få livet på rett spor, og han vil bare det beste for familien. Erik må ut av pillerusen for å kunne finne sønnen sin, og dette utenforskapet må forstås som en advarende kritikk.

Rubin understreker at som fortellingens mest sårbare karakter er helten, og med sin passive personlighet, kombinert med fiendtlige ytre krefter, lar noir-helten seg enkelt ryddes av veien (1999, 94). Som vi har sett i analysen av Erik, er han nettopp en sårbar karakter, fordi han ikke evner å håndtere verken pillemisbruket, kidnappingsaken, eller kranglingen som foregår i hjemmet. Han holder på å gå under, men hans løsning blir å arbeide sammen med Joona. Erik har ikke nødvendigvis en passiv personlighet, men oppleves passiv, fordi han til enhver tid er påvirket av sterke smertestillende eller sovetabletter. De fiendtlige ytre

---

<sup>20</sup> Tekst fjernet i *Black Edition*.

kreftene, er Lydia, som sørger for at han mister sitt rykte som hypnotisør ti år tilbake, samt at hun kidnapper sønnen hans som straff for at han bryter løftet om aldri mer å bedrive hypnose. Dersom Erik ikke hadde fått hjelp av Joona, er det tvilsomt at Erik ville ha klart seg igjennom krisesituasjonen han befinner seg. Joona redder Erik fra å gå under i sitt tankekaos, ved at han lar Erik hjelpe til i etterforskningen av forsvinningen av Benjamin.

## 3.2 Kapittelinnndelingen, Simone og Joona

### 3.2.1 Kapittelinnndelingen – en oversikt

Til å begynne med, er det interessant å undersøke den nye kapittelinnndelingen i *Black Edition*, da den er gjort i tråd med Joonas utvidede rolle. *Black Editions* peritekst påpeker at «kapitlen har stramats till» (Kepler 2019). Innstramming av kapitlene er først og fremst en ren fysisk endring, og dersom man blar raskt igjennom bøkene synes endringen å være omfattende. I 2009-utgaven er det totalt 54 kapittel, fordelt på 572 sider. Lengden på kapitlene varierer fra korte kapittel på kun to sider, til kapittel som strekker seg over hele 18 sider på det meste. Gjennomsnittslengden ligger på cirka åtte til ti sider per kapittel. *Black Editions* 110 kapittel strekker seg over 537 sider. De korteste kapitlene er kun to sider, mens det lengste kapitlet er 11 sider langt. Selve kapitellengden har en gjennomsnittslengde på cirka tre til fire sider. Sammenlignet, betyr innstrammingen av kapitlene rent fysisk, at det totale antall kapittel har økt med nesten det dobbelte i 2019-versjonen. Videre er det totale sideantallet i boken mindre enn i sin forgjenger, noe som betyr at kapitlene i den nyeste utgaven er forkortet.

I tillegg til den nye kapittelinnndelingen i *Black Edition*, har Kepler-forfatterne omstrukturert flere av kapitlene. Omstruktureringen kommer tydeligst til uttrykk i en sammenligning av *Hypnotisörens* kapittel 1–8 og *Black Editions* tilsvarende kapittel 1–19. Videre er det også gjort større endringer i innhold som berører detektivskikkelsen Joona, i *Black Edition*. De innholdsmessige endringene i *Black Editions* kapittel 1, og 4–7 vil kommenteres, men først: en oversikt over kapittelstrukturen i begge bøkene:

<i>Hypnotisøren</i> , kapittel:	<i>Black Edition</i> , kapittel:	Handling:
1	1, 2, 3	Joona og Erik møtes på sjukehuset. Erik sier nei til å hypnotisere Josef.
2	9, 10	Joona på politihuset. Han krangler seg til å lede etterforskningen av familiemordet.
3	4, 5, 6, 7, 8	Undersøkelser av åstedene, på idrettsplassen og i familien Eks hjem.
4	11, 12, 13	Erik kommer hjem fra jobb. Benjamins sjukdom. Erik møter Aida
5	14	Obduksjon av drapssofrene.
6	18	Simones mistanker om utroskap.
7	19	Simone på galleriet. Benjamins skolefravær.
8	15, 16, 17	Erik overtales til å hypnotisere Josef. Hypnosen finner sted.
53	102, 103, 104, 105, 106, 107	Joona, Erik og Simone drar til Norrland, finner Jussis hytte, og kjemper mot Lydia og Marek (fortellingens klimaks).

*Black Editions* strukturelle endringer av kapitlene fører til et tydeligere fokus på både Erik, Joona og hovedfortellingen, da den fremstår som ryddigere. Det er særlig to endringer i kapitlenes struktur det er verdt å merke seg. I *Black Edition* har Kepler-forfatterne flyttet om på kapitlene 4–10, som tilsvarende *Hypnotisørens* kapittel 2 og 3 (endringens funksjon er kommentert lenger ned). Den andre endringen det er verdt å merke seg, gjelder omstruktureringen av *Hypnotisørens* kapittel 6–8. Handlingen i *Hypnotisørens* kapittel 8 – Eriks hypnoseanse med Josef – er flyttet slik at den finner sted før *Hypnotisørens* kapittel 6 og 7, som omhandler Simone. Omrokeringen av kapitlene i *Black Edition* fører til at handlingen i tilknytning Simone (mistanker om utroskap og Benjamins fravær på skolen), ikke blir et forstyrrende element midt i etterforskningen av familiemordet, men skildres heller i de følgende kapitlene. Dermed blir Erik, Joona og etterforskningen av familiemordet i større grad sentrert, og den nye kapittelinnstilling holder de to kriminalsakene separert i større grad, enn *Hypnotisøren*.

### 3.2.2 Simone skrives ut

I 2009-utgaven av *Hypnotisören*, inntar fortelleren Simones perspektiv i større grad enn i den reviderte utgaven fra 2019. Beskrivelser av Simones bakgrunnshistorie, karakterer i hennes nære relasjon, handlinger, og tanke- og følelsesliv som tilgjengeliggjøres i *Hypnotisören*, er fjernet i *Black Edition*. Selv om hennes fokalisering er komprimert, beholder hun sin rolle som én av de mest sentrale karakterene i fortellingen, da grunnfortellingen i bøkene forutsetter dette.

Til å begynne med, er deler av Simones bakgrunnshistorie fjernet i den reviderte utgaven, *Black Edition*. Kapittel 6, skildrer natten da Erik kommer hjem fra den nattlige innkallelsen fra sjukehuset. Eriks sidesprang tar form i Simones minner, og hun blir liggende å tenke på hendelsen. I *Hypnotisören* får vi vite at Simone frykter utroskap, fordi hennes mor forlot henne og faren til fordel for en annen mann, da Simone var ung:

Hon minns hur hon bara gömde sig den kväll då föräldrarna hade det fruktansvärda grälet som slutade med att mamman lämnade familjen. Mannen som hon hade träffat under de senaste åren var en granne, en alkoholiserad förtidspensionär som en gång i tiden spealt in några dansbandsskivor. Mamman flyttade med honnom till en lägenhet i Fuengirola på spanska solkusten. (Kepler 2009, 60–61)

Utdraget er en deskriptiv pause som foregår i en ekstern analepse, der deler av Simones barndom gjøres rede for. I utdraget kommer det frem at de valg og handlinger Simone tar og gjør som følge av mistankene om Eriks utroskap, kan speiles i morens valg og handlinger: Simone krangler med Erik, hun ber om separasjon, og da Benjamin forsvinner, har hun en affære med Sim. I motsetning til moren, finner Simone riktig nok tilbake til ektemannen. I tråd med Rubins beskrivelser av den psykologiske thriller, er det ikke nødvendigvis relevant å vite *hvorfor* karakterene handler som de gjør i en gitt situasjon, men *hvordan* de håndterer situasjonen: «In the psychological crime thriller [...], the characters and the effects of the events upon them are the most important elements» (1999, 203–204). På bakgrunn av Rubins beskrivelser, forstår vi at det ikke er vesentlig å underrette leseren om morens flukt fra far og datter. Bakgrunnshistorien i form av deskriptiv pause, er derfor overflødig i henhold til den psykologiske thrillerens sjangertrekk, da den ikke leder fortellingen videre. I stedet fører den til stans i både fortellertid og fortellingens spenningsoppbygging. På bakgrunn av Keplerforfatterens ønske om å presse opp tempoet i fortellingen, forstår vi hvorfor utdraget er fjernet i den reviderte versjonen av *Hypnotisören*.

Videre i samme kapittel i 2009-utgaven, gis ytterligere beskrivelser av Simones fortid gjennom flere deskriptive pauser. I de neste tre avsnittene, opplyses leseren om det gode



forholdet mellom far og datter som oppstår påfølgende morens eskapade, hvilken utdanning Simone har tatt, og at hun og Erik møttes på en universitetsfest. På lik linje med avsnittet om Simones mor, har ikke disse opplysningene relevans for hovedfortellingen fordi informasjonen ikke nyttiggjøres senere i fortellingen. Opplysningene forstås som tilleggsinformasjon, og blir form for avsporing i henhold til hovedfortellingen. Disse tre avsnittene, inklusiv avsnittet om moren, utgjør til sammen én hel side med deskriptiv pause. Dette betyr at fortellingen sporer av i en lengre periode av fortellertiden, før fortellingen ledes tilbake til den faktiske handlingen som driver fortellingen videre. Hovedfortellingen fortsetter da Simone tenker på hendelsene i tilknytning Maja Swartling og Eriks affære med henne. Maja Swartling lokker Erik med både kjærlighet og sex, men snur ryggen til da Erik etter hvert avviser henne. Dette er i tråd med noir-sjangerens beskrivelser av *femme fatale* (Simpson 2010, 197). Historien om affæren er et nødvendig element i kapittel seks, i motsetning til Simones bakgrunnshistorie. Derfor har Kepler-forfatterne fjernet den ene siden med deskriptiv pause i *Black Edition*, og den reviderte utgaven skaper et fortellingsdriv i større grad enn sin forgjenger, noe som intensiverer fortellingens *suspense*. I tillegg skaper *Black Edition* rom for ny og mer spennende tekst, med større relevans for hovedfortelling.

I *Hypnotisörens* sjuende kapittel, blir leseren godt kjent med en kommende nær relasjon av Simones, kunstneren Sim Shulman. Sim blir etter hvert Simones elsker, og selv om hans funksjon i fortellingen er vesentlig, er han kun en biskarakter. Kapitlet, som tar plass i Simones galleri, inneholder flere avsnitt med deskriptive pauser, som blant annet skildrer Sims malerverk, samt hans maleteknikker: «Två söndervittrande människor håller ett grått foster intill sig. [...] Han har lånat tekniken från den franska och spanska magdalénienkulturen för runt 15 000 år sedan [...]» (Kepler 2009, 64). Leseren blir også introdusert for hans ungdomsår, som preges av kriminalitet og narkotika, og som til slutt ender med rehabilitering:

Sim Shulman överlevde [overdosen] och fick delta i ett rehabiliteringsprogram för ungdomar. [...] Socialtjänsten inledde ett samarbete med Kulturskolan och den svenske konstnären Keve Lindberg. Sim Shulman hade berättat för Simone om känslan då han gick in i Keve Lindbergs ateljé för första gången. (Kepler 2009, 64–65)

Den siste setningen i utdraget, indikerer at de foregående deskriptive pausene er formulert gjennom Simones perspektiv, da Sim selv har fortalt Simone om sine malerkunsttekniske metoder, og ungdomstid. Verken malertekniske metoder Sim anvender, hans forhold til narkotika, eller kunstneren Keve Lindberg, nevnes igjen senere i fortellingen.

Bakgrunnshistorien blir i stor grad unyttige opplysninger, og ikke karakterbeskrivelser som for eksempel tilføyer Sim egenskaper med relevans til det hovedfortellingen. Sett i hovedfortellingens perspektiv, er den eneste nyttige informasjonen om Sim, det faktum at han er kunstner, fordi den informasjonsbiten gjør det mulig å etablere en relasjon mellom Sim og Simone. Sim stiller ut sine verk på Simones kunstgalleri, og kunstgalleriet blir dermed en felles arena, der de to møtes jevnlig.

I 2019-versjonen finner vi tilsvarende galleriscene i kapittel 19, der beskrivelsene av Sim er betraktelig kortet ned. Reduksjonen er inngripende, og består kun av én enkelt setning: «Simone sitter på kontoret i galleriet och tittar på den stora porträttbilden av konstnären Sim Shulman där han poserar i svart ninjadräkt med ett svärd lyft över huvudet när telefonen börjar surra i hennes väska» (Kepler 2009, 19). I utdraget etableres koblingen mellom Sim og Simone, uten videre beskrivelser av kunsterkarakteren. Samtidig fungerer den refererende fremstillingen av Sim, som en introduksjon til en viktig telefonsamtale Simone mottar («telefonen börjar surra i hennes väska»):

Simone Barks galleri, säger hon och tvingar bort ledsnaden ur rösten. Det här är Siv Stuesson från skolexpeditionen, säger en äldre kvinna i andra änden. Jaha, säger Simone tvekande. Hej. Jag ringer för att höra hur det är med Benjamin. Benjamin? Han är inte i skolan idag, förklarar kvinnan, och han har inte sjukanmält sig. Vi tar alltid kontakt med föräldrarna då. Vet du vad, säger Simone. Jag ringer hem och kollar. Både Benjamin och Erik var kvar i morse när jag gick. Jag återkommer. (Kepler 2009, 66; 2019, 77)

Hovedmomentene i galleriscenen, er altså å etablere relasjonen mellom Simone og Sim, men også å skildre Simones telefonsamtale med skoleledelsen, som kan fortelle at Benjamin har vært borte fra skolen den dagen (han har blitt kidnappet). Før denne essensielle informasjonen kommer til kjenne, har forfatterne valgt å beskrive Sim Shulman utdypende i 2009-utgaven, og har virkningen å være en *suspense*-demper. Når beskrivelsene av Sim forsvinner, dempes også Simones rolle i fortellingen, fordi beskrivelsene gis gjennom Simones interne fokalisering.

Sim og Simones relasjon, skaper *suspense* på flere måter i fortellingen. For det første er Sim en hindring for protagonisten i fortellingen, i form av at han fremstår som en seksuell fristelse for Simone:

Hon möter hans ögon. Jag är inte mig själv. Det är därför jag betar mig så här, säger hon bara. Jag känner mig fruktansvärt dum, ska du veta. Hon slår ner blicken, känner hur det hettar i ansiktet och harklar sig lite innan hon möter hans blick igen. Du... säger han, böjer sig fram och kysser henne på munnen. (Kepler 2019, 261–262)

Det er verdt å merke seg at utdraget over, er fra 2019-versjonen. Kepler-forfatterne har fjernet nesten en side med scenisk fremstilling av Simones og Sims samtale om sommerfugler, før de kysser. Dialogen tilføyer ikke hovedfortellingen noe, og er derfor kortet ned for å beholde fokus på hovedfortellingen. At Simone kysser Sim, skaper *suspense*, fordi det underbygger den allerede anspente stemningen mellom henne og mannen Erik. Leseren ønsker at ekteparet skal finne tilbake til hverandre, samtidig som at en affære er spennende i seg selv, fordi det anses som upassende med tanke på at Simone fremdeles er gift, og at separasjonen foreløpig kun er snakk fra Simones side. Sim og Simones affære er den andre affæren i fortellingen, og Kepler-bøkene skriver seg inn i noir-sjangerens typiske trekk som undersøker hvilke motivasjoner som ligger bak utroskap (Simpson 2010, 189).

For det andre, fører Simones sidesprang med Sim til ytterligere *suspense*, fordi Sim som tar imot den livsviktige samtalen, havner i koma. Denne samtalen er avgjørende for å kunne redde Benjamins liv, da mobilsignalet kan avsløre kidnappernes posisjon:

Jussi lägger telefonen till örat och hör i samma stund att någon svarar. Hallå, säger en man. [Hallå?]<sup>21</sup> Är det Erik? frågar Jussi. Nej, det här är... Jag heter Jussi, kan du ta ett meddelande till Erik, det är viktigt, vi är här uppe, hemma hos mig, jag och Lydia och Marek och... Jussi avbryts av att personen som svarade i telefonen plötsligt skriker gutturalt. (Kepler 2009, 535; 2019, 498)

Gjennom repetitiv frekvens, får leseren vite at i samme øyeblikk som Jussi får kontakt med Sim, blir Sim brutalt knivstukket av Josef: «Simone, ropar Shulman. Din telefon ringer. Va? Din telefon. Svara, säger hon och stoppar vattenflödet. Nu ringer det på dörren också, ropar han» (Kepler 2009, 471; 2019, 438). Simone forstår at noe er galt, da leiligheten plutselig blir stille. Hun går ut og oppdager at Sim ligger på gulvet, og holder på å blø i hjel. Gjennom den repetitive frekvensen, ser vi at fordi Sim tar imot den viktige beskjeden, og senere ender i koma. Hadde ikke Simone og Sim blitt elskere, er det grunn til å tro at Simone ville ha svart i telefonen selv, og informasjonen Jussi kommer med, ville ikke gått tapt med Sim som ender opp i koma.

Med tanke på thrillerens krav til plausibilitet, er det interessant å se hva svenske amatør anmeldere mener om Simones affære med Sim. På den svenske nettsiden Boksidan.net, – en nettside som kan tilsvare den norske nettsiden Bokelskere.no – kan vi lese flere amatør anmeldelser som påpeker den mindre troverdige hendelsen i bøkernes grunnfortelling.

---

<sup>21</sup> Tekst lagt til i *Black Edition*.

«Jossansten»<sup>22</sup> skriver eksempelvis at det er «[o]realistisk at Simone var otrogen når hon borde koncentrerat sig på att hitta Benjamin» (Boksidan u.d.). «Annalu»<sup>23</sup> sier seg enig, da hun tar utgangspunkt i eget perspektiv: «[...] karaktärerna agerar annorlunda än vad jag tror att de flesta skulle göra i liknande situationer. Ett exempel är de stycken då den kvinnliga huvudkaraktären är otrogen och har hett sex med en man, trots att hennes son nyss blivit kidnappad» (Boksidan u.d.). Til slutt antyder «Ninni\_1960»<sup>24</sup> at tidspunktet Simone er utro på, er svært upassende, med tanke på at Simone befinner seg i en krisesituasjon: «Även jag reagerar på mamman, vars son är kidnappad, som mitt i sin förmodade oro skaffar sig en älskare» (Boksidan u.d.).

I lys av amatør Anmeldelsene finner vi et brist i selve grunnfortellingen i begge utgavene av *Hypnotisören*. Uavhengig av om Simonenes affære er troverdige eller ikke, skal thrillerforfatteren evne å skrive frem usannsynlige momenter i thrilleren, uten at leseren legger merke til dem. Plausibilitet er et særtrekk ved thrilleren, og dersom et thrillerverk skal lykkes som sjanger, må utrolige hendelser gå ubemerket forbi, slik Simpson skriver (2010, 188). Selv om Sim er en karakter som skaper flere spenningsmomenter i fortellingen, har ikke forfatterne, med bakgrunn i amatør Anmeldelsene, klart å skrive inn tilstrekkelig nok spenning, til å dekke over det anmelderne påpeker er en «orealistisk» handling utført av Simone. Affæren gjør at både *Hypnotisören* og *Black Edition*, mister litt av det «thrillerske» ved seg, da spenningen brytes fordi leserne ikke tror det de leser.

Da Simone og Kennet arbeider sammen, særlig når de jakter på de såkalte «pokémonbarna», har Kepler-forfatterne gjort minimale endringer fra *Hypnotisören* til *Black Edition*. Endringene dreier seg i hovedsak om å fjerne mindre betydelige beskrivelser. Et eksempel på en slik endring, finner vi i kapittel 41, da Simone og Kennet er ute ved et industriområde i nærheten av Stockholms frihavn. Utenfor ett av industribyggene, får de øye på ett av pokémonbarna, og setter i gang jakten. Mens hun løper langs kaia, og tenker på hva som ville skjedd dersom hun ramlet i det iskalde vannet, får hun en ny tanke: «Hon kommer att tänka på den där journalisten som blev dödad tillsammans med sin väninna när hon körde utför kajkanten. Bilen sjönk som en mjärde rakt ned i vattnet, svaldes av det lösa bottenlammet och försvann. Cats Falk, så hette hon, tänker Simone» (Kepler 2009, 460). Senere når Simone klatrer ned i en tørrdokk, som plutselig begynner å ta inn vann, tar

---

<sup>22</sup> «Jossansten», publiseringsdato: 3. september 2009.

<sup>23</sup> «Annalu», publiseringsdato: 24. august 2009.

<sup>24</sup> «Ninni\_1960», publiseringsdato: 21. januar 2001.

fortellerens Simones perspektiv igjen: «Nere på botten är det blött, Simone känner det kalla vattnet tränga in i sina stövlar, hon fryser» (Kepler 2009, 461).

Simpson skriver at vold absolutt fremstilles i noir-sjangeren, men at blant annet sosial svikt, og individets frakopling fra samfunnet, råder i større grad (2010, 189). Pokémonbarna er et godt eksempel på Simpsons sjangertrekkbeskrivelser. Det ene pokémonbarnet som har kalt seg for Wailord, og som har plaget Benjamin, Adia og hennes bror Nicke, viser seg å være et fosterhjemsbarn ved navn Birk Jansson. Kennet kjører Birk hjem etter at Simone og Kennet til slutt klarte å fange han ved Stockholms frihavn. Da Kennet skulle til å dra derfra «började Birk gråta och förklarade att han inte ville bli lämnad ensam» (Kepler 2009, 464; 2019, 515). Birk er et fosterbarn, som tyder på at verken mor eller far eller nær slekt av én eller annen grunn, ikke har vært i stand til å ta vare på han. Når han vel kommer i fosterhjem, havner han i en gjeng som både raner og utøver vold mot mindre barn. At gutten gråter når Kennet skal til å reise, tyder på at han ikke har det bra i fosterhjemmet. Dette insinuerer videre at de sosiale myndighetene kan ha plassert han i et mindre godt fosterhjem, som igjen er årsaken til guttens utenforskap i den forstand at han bedriver kriminelle handlinger. Birk blir et eksempel på noir-sjangerens mørke sider.

Fortellerstilen i tekstutdragene i avsnittet over, er både deskriptiv pause og refererende, og er to av Genettes fortellerstiler med lavest tempo i fortellertid. Selv om det første tekstutdraget er Simones tanke, er den også en deskriptiv pause, fordi den beskriver et anliggende som ligger utenfor fortellingen. Dermed stanser fortellertiden. Det andre tekstutdraget derimot er refererende, og sakter ned fortellertiden med det som kan tolkes for å være logisk informasjon (Simone står nede i en tørrdøkk som tar inn iskaldt havvann midt i desember, derfor blir hun både våt og kald), og blir derfor en overflødig beskrivelse. Begge tekstutdragene er fjernet i *Black Edition*, trolig av den enkle grunn at de sakter fortellertiden midt i en spennende jakt på et mulig spor i Benjamins forsvinning. Likevel bør det nevnes at endringene som gjøres i *Black Edition* i scener hvor Simone og Kennet jakter på Benjamin, er få og av mindre dimensjon, da disse hendelsene er av betydning for hovedfortellingen.

De største endringene i forbindelse med Simone, finner vi særlig da hun i fortellingsverdenen befinner seg sammen med Joona og Erik. Endringene dreier seg da i hovedsak om fokalisering, fordi fortelleren tar Joonas eller Eriks fokus i større grad enn Simones. Et eksempel der endringer i forbindelse med fokalisering er gjort, finner vi i *Hypnotisörens* kapittel 53, og *Black Editions* tilsvarende kapittel 102. I kapittel 53 og 104, lander Simone, Erik og Joona på flyplassen i Vilhelmina. Da de går inn i ventehallen, spilles

det julemusikk, og det lukter godt av maten i kafeteriaen. I 2009-utgaven, tar fortelleren Simones perspektiv, da butikken i ventehallen beskrives:

Simone stirrar tom på några samemössor på ett ställ. Hon känner en kort sorg över denna uråldriga jägarkultur som tvingas återuppstå i form av färggranna mössor med röda tofsar till skämtlystna turister. Tiden har tvingat bort samernas schamanism, folk hänger ringtrumman, meavrresgárrí, på väggen över soffan och rennaringen är på väg att förvandlas till en uppvisning för turister. (Kepler 2009, 546)

Utdraget viser til Simones syn på ursamebefolkningen. Kritikken rettet mot behandlingen av samene, er et tema som foregår utenfor fortellingen, og tilsvarende derfor en deskriptiv pause. Spenningen dempes betraktelig, fordi fortellertiden stanser. *Black Edition* utelater Simones kritikk fullstendig, og lar kun beskrivelsene av julemusikk og kafeteriaen stå tilbake.

Simones perspektiv utelates ytterligere, da trioene forsøker å få tak i et kjøretøy som kan frakte dem videre til Jussis hytte. I *Hypnotisörens* kapittel 53, fortsetter fortellingen uten brudd fra sitatet i avsnittet over:

Joona tar opp telefonen og slår ett nummer samtidig som Erik pekar på en taxibuss som venter ved den tomme utgangen. Joona skakar på hovedet og talar med stigande irritation med någon. Erik och Simone hör en burkig röst brumma tillbaka i luren. När Joona slår ihop telefonen har han ett slutet uttryck i ansiktet. De isigt ljusglimmande ögonen är spända av allvar. (Kepler 2009, 546)

I dette utdraget er den interne fokaliseringsen delt. Setningen «Erik och Simone hör [...]», avgjør avsnittets fokaliseringsen, og vi forstår at det er disse to karakterene sammen, som betrakter Joona mens han ringer i telefonen. Den reviderte utgaven av *Hypnotisören* har foretatt endringer av dette utdraget. Beskrivelsene av Joona er kortet ned, og den delte interne fokaliseringsen, er ikke lenger delt: «Joona tar opp telefonen og slår ett nummer samtidig som Erik pekar på en taxibuss som venter ved den tomme utgangen. Joona skakar på hovedet og talar med stigande irritation med någon innan han avslutar samtalen» (Kepler 2019, 509). Når setningen «Erik och Simone hör [...]» fjernes, må betraktningen av Joona forstås å oppleves fra Eriks perspektiv.

Når Simones perspektiv reduseres, rettes søkelyset umiddelbart mot de andre karakterene. I starten av *Hypnotisörens* kapittel 53 og *Black Editions* kapittel 102, har begge ekstern fokaliseringsen, da landingen beskrives. Når landingen er beskrevet flyttes fokaliseringsen over til Simone, når hun kritiserer behandlingen av ursamebefolkningen, 2009-utgaven. Deretter skildres Joonas telefonsamtale fra Eriks og Simones felles perspektiv. Når Simones fokaliseringsen fjernes både i kritikken og i betraktningen av Joona i *Black Edition*, står Joona

handling og Eriks fokaliserings tilbake. Simone er fullstendig utelatt, hvilket fører til at mister plass i fortellingen til fordel for både protagonisten og detektivskikkelsen i fortellingen.

### 3.2.3 Detektivskikkelsen Joonas blir tydeligere i fortellingen

Med utgangspunkt i oversikten (se side 32), ser vi at 2019-utgavens tre første kapitler tilsvarer 2009-utgavens første kapittel. Kapitlene er tilnærmet like, men små endringer i innhold forekommer. Én av disse endringene er tilknyttet leserens første møte med Joonas, i *Black Editions* første kapittel. I 2009-utgaven spekulerer Erik i om den ukjente mannen kan være Daniellas mann, mens Erik i den reviderte utgaven av *Hypnotisören* derimot, tenker «att det måste vara kommissarien som ringde» – en tanke Erik slår raskt fra seg da mannen «inte har kommit fram och hälsat» (Kepler 2019, 12). På lik linje med Erik, vet ikke leseren hvem denne mannen er, nettopp fordi mannen introduseres gjennom Eriks interne fokaliserings. Likevel vet leseren at navnet på «kommissarien som ringde», er Joonas Linna, da dette uttrykkes i telefonsamtalen tidligere samme natt: «En kriminalkommissarie vid namn Joonas Linna frågar om han [...]» (Kepler 2009, 9; 2019, 9). Endringen skaper en forbindelse mellom Joonas Linna og den, i Eriks perspektiv, ukjente mannen som kan være «kommissarien», noe som fører til at Joonas identitet introduseres tidligere i fortellingen i *Black Edition* enn i *Hypnotisören*.

I tillegg er det verdt å nevne at Joonas, slik det kommer frem av sitatet over, «inte har kommit fram och hälsat på». Joonas hilser faktisk aldri på Erik, verken i *Hypnotisören* eller i *Black Edition*. Forskjellen ligger i at *Black Edition* nevner det, i motsetning til *Hypnotisören*. I *Black Edition* rettes derfor oppmerksomheten ytterligere i retning Joonas, ettersom hans fravær av manerer påpekes gjennom den interne fokaliserings hos Erik. At fraværet av manerer nevnes i Eriks tanker fører til at Joonas fremstår som en karakter som går rett på sak, og lar være å forholde seg til formelle gester. Simpson understreker at fortellingens protagonist gjerne lar være å ta seg tid til formaliteter, og at dette er et typisk trekk ved noir-sjangeren: «Because the threat is represented as so dire, the hero usually dispenses with the social niceties of due process, much to the audience's approval, and exacts a kind of frontier justice to resolve the threat» (Simpson 2010, 188). Trusselen i dette tilfellet er stor fordi en masse-morder muligens er på frifot, og det er viktigere å oppnå rettferdighet enn å hilse. Som tidligere vist, er Erik protagonisten i fortellingen, men her tilskriver Kepler-forfatterne Joonas et trekk som tilhører noir-protagonisten.

Større endringer finner vi i *Black Editions* kapitler 4–8: noe er fjernet, nye scener og ny dialog er skrevet inn. Men fordi det litterære narrative er anakronisk, der tidsordningen av

hendelser i narrativet ikke følger den faktiske rekkefølgen hendelsene foregår i, vil tiden fra drapet, til da Joona blir ledende politietterforsker i familiemordet, raskt oppsummeres lineært<sup>25</sup>: (1) Familiedrapet skjer mandag ettermiddag; (2) etterforskningen foregår mandag kveld og natt til tirsdag; (3) natt til tirsdag møtes Erik og Joona på sjukehuset; og (4) tirsdag morgen blir Joona tildelt kriminalsaken. Både *Hypnotisören* (kapittel 1) og *Black Edition* (kapittel 1–3) begynner natt til tirsdag, da Erik og Joona møtes på sjukehuset for første gang. Hva som har skjedd drapsettermiddagen og -kvelden, vites ikke før senere i fortellingen. Forskjellen i bøkene narrativ ligger i den tidsmessige fremstillingen, som vi skal se nærmere på.

De to narrativenes anakronisme utspiller seg på ulike måter grunnet kapittelinnndelingen. *Hypnotisörens* kapittel 2 foregår i tidsrommet tirsdag morgen («Tisdag morgon den åttonde december»), og er samme dag som Joona blir ledende etterforsker («Okej, du är förundersökningsledare, säger han [rikskriminalsjefen]») (Kepler 2009, 21, 31). Kapittel 3 foregår tirsdag formiddag («Tisdag förmiddag den åttonde december»), der leseren får vite forløpet til etterforskningen som fant sted kveld og natt til tirsdag: «Joona [...] bestemmer sig för att gå igenom de senaste tolv timmarna ännu en gång» (Kepler 2009, 33). I *Black Edition* derimot, har hendelsene byttet plass. Kapittel 4–8, som tilsvarer *Hypnotisörens* kapittel 3, er datert fra «Måndag kväll den sjunde december» til «Måndag natt den sjunde december» (Kepler 2019, 21, 31). Kapittel 9–10 er datert likt som *Hypnotisörens* kapittel 2, altså «Tisdag morgon den åttonde december» (Kepler 2019, 33, 38). Den nye kapittelordningen i *Black Edition* fører til at etterforskningen av åstedene, finner sted før Joona krangler til seg rollen som familiemordets ledende politietterforsker. *Black Editions* fremstilling av de to hendelsene, ligner mer den lineære tidsordningen, enn fremstillingen i *Hypnotisören*, og fremstår derfor ryddigere.

Selv om skildringene av etterforskningen, og Joonas tildeling av lederrollen er presentert mer lineært i *Black Edition*, er fortelling fremdeles preget av anakronisme. Som vist i sitatet i avsnittet over («Joona [...] bestemmer sig för att gå igenom de senaste tolv timmarna ännu en gång»), kommer etterforskningshendelsene til uttrykk i Joonas tilbakeblikk i *Hypnotisörens* kapittel 3. Av både dateringen og sitatet fremgår det at Joonas gjennomgang av etterforskningen foregår i en ekstern analepse, fordi hendelsene utspiller seg før *first narrative*. Den eksterne analepsen skildres på følgende måte i *Black Edition*: «För sju och en halv timme sedan anlände en städare vid namn Karim Muhammed till Rödstuhage

---

<sup>25</sup> Lineært: den rekkefølgen som hendelsene faktisk utspiller seg i, uten analepser eller prolepser. Se Genette i teorikapitlet.



idrottsplats. Klockan var 20.50, måndagen den sjunde december» (Kepler 2019, 21). At etterforskningshendelsens fremstilling i analepse, er derfor felles for begge narrativ.

I analepsen endres både den narrative tiden (slik det også gjør i narrativets store tilbakeblikk ti år tilbake i tid) og fokaliseringen. I *Hypnotisören* starter tilbakeblikket slik: «Karim Mohammad anlände till Rödsthage idrottsplats klockan 20:50 igår [...]» (Kepler 2009, 34). Ved å sammenligne dette sitatet, med forrige avsnitts siste sitat («För sju och en halv timme sådan anlände [...]»), ser vi at den narrative tiden endres fra nåtid til fortid, gjennom det felles verbet «anlände» (preteritumsform av «anlända»). Grepet indikerer en markering av dobbel fortid, fordi hendelsene som utspiller seg er fremstilt i en analepse, i tillegg til at verbtiden er endret til fortid – i et narrativ som ellers foregår i nåtid. Fokaliseringen er også ekstern. Da Joona skrives inn i hendelsene i analepsen, skifter fokaliseringen, og blir intern: «Klockan var 22.10 när Joona Linna satt i sin bil på Drottningholmvägen och hörde det upprivna anropet» (Kepler 2009, 35; 2019, 23).

I *Black Editions* kapittel 4 og 5 er flere avsnitt fjernet, sammenlignet med tilsvarende scene i *Hypnotisören*. I begynnelsen av analepsen omhandlende etterforskningen, blir leseren introdusert for Karim Muhammad, vaskeren som finner Anders Ek på idrettsplassen. I *Hypnotisören* får vi følgende beskrivelser av Karim og hans jobb:

Karim Muhammad kom till Sverige som flyktning från Iran. Han var Journalist och fängslades när Ruhollah Khomeyni återvände till landet. Efter åtta år i fängelse lyckades han fly över gränsen till Turkiet och vidare till Tyskland och Trelleborg. Karim Muhammad är sedan snart två år anställd av Jasmin Jabir som äger handelsbolaget Johanssons lokalvård med postadress på Alice Tegnér's väg 9 i Tullinge. Bolaget har av Botkyrka kommun fått i uppdrag att städa Tullingebergsskolan, Vistaskolan, Broängsskolan, Storstretsbadet, Tumba gymnasium, Tumba idrottshus och omklädningsrummen vid Rödsthage idrottsplats. (Kepler 2009, 33–34)

Deler av utdraget er ren oppramsing av alle stedene vaskefirmaet hans har ansvar for. Stedene som ramses opp er ikke miljøbeskrivelser som skaper imaginære bilder, men er faktiske steder som forutsetter at leseren kjenner til dem, dersom de skal være av beskrivende karakter. I tillegg er informasjonen vi får tilgang til er uvesentlig for hovedfortellingen. Vi får også utdypende beskrivelser av politiinspektøren Lillemor Blom:

Lillemor Blom gick på Polishögskolan samma år som Joona. Hon gifte sig efter aspiranttiden med en kollega på spaningsenheten vid namn Jerker Lindkvist. Två år senare fick de en son som de gav namnet Dante. Jerker tog aldrig ut sin del av den betalda föräldradigheten, trots att den är lagstadgad. Hans val blev en ekonomisk förlust för familjen och fördröjde Lillemors karriär. Jerker lämnade henne för en yngre polis som just avslutat sin utbildning och Joona har hört att han inte ens träffar sin son varannan helg. (Kepler 2019, 36)

Både Karim eller Lillemor er bikaer i fortellingen, og er kun kort til stede i fortellingen i forbindelse med familiemordet. Karims funksjon er å finne Anders Eks lik, mens Lillemor skal delegere oppgaver i forbindelse med granskning av mordene. Utdragene er deskriptive pauser, som ikke fører hovedhandlingen videre, og derfor stanser fortellingens *suspense*. Fordi utdragene stanser fortellertiden, kan de også forstås som små avstikkere som kun virker forstyrrende for hovedhandlingen. Dette er trolig grunnen til at de er fjernet i *Black Edition*.

Hendelser som utspiller seg i *Black Editions* kapittel 6 og 7, lar seg vanskelig gjenkjenne i *Hypnotisörens* Kapittel 3, da kapitlene er skrevet delvis eller helt om. Kapittel 6 skildrer etterforskningen på idrettsplassen, mens kapittel 7 tar for seg Joonas undersøkelser av familien Eks rekkehus. Den nye inndelingen av kapitlene skaper først og fremst et tydeligere skille mellom de to åstedene, og står i sterk kontrast til *Hypnotisörens* fremstilling av åstedsundersøkingen:

Först efter att ha besökt båda brottsplatserna, omklädningsrummet vid Rödsthage idrottsplats och radhuset på Gärdsvägen 8 i Tumba, var han säker på att [...]. För det första hade fotspåren i blodet på golvet i omklädningsrummet verkat kraftfullare, mer energiska i jämförelse med fotspåren i radhuset, och för det andra hade jaktkniven som låg i duschen vid idrottsplatsen spetsen avbruten, vilket skulle förklara besticken på golvet i radhusets kök: gärningsmannen hade helt enkelt letat efter ett nytt vapen. (Kepler, 2009, 37)

For det første er utdraget fortalt med intern fokalisering, og det vi leser er derfor Joonas beskrivelser. Beskrivelsene som gis er en analepse, i en analepse. Dette kommer frem av utdragets første setning «[f]örst efter att ha besökt båda brottsplatserna [...]» – legg merke til ordet «etter» – som senere følges av Joonas beskrivelser av åstedene. Skildringene i utdraget foregår allerede i en ekstern analepse, altså utenfor *first narrative*, slik stadfestet tidligere.

Den doble analepsen skaper distanse mellom Joonas og leseren, til tross for den interne fokaleringen. Leseren tillates ikke å delta aktivt i etterforskningen sammen med detektivskikkelsen Joonas, da beskrivelsene uttrykkes som en kort oppsummering gjennom et tilbakeblikk. Beskrivelser etterfølgende oppsummeringen, tar blant annet for seg at Joonas «begärde utvidgad rättsmedicinsk obduktion» (Kepler 2009, 38). Leseren får dermed aldri noen gode miljøskildringer av åstedene, men tas i stedet med inn i den videre etterforskningen. De narratologiske fortellerteknikkene Kepler-forfatterne anvender i dette tilfellet, bidrar heller lite til at fortellingens oppsving av *suspense*, da den mangler utdypende miljøskildringer av både åsted, og etterforskningens fremgangsmåte. I en krimfortelling er det tross alt etterforskningen (og oppklaringen) som står sentralt.

I *Black Edition* derimot, bidrar de nyskrevne scenene i kapittel 6 og 7 til at leseren får mer utdypende beskrivelser av åstedene. I kapittel 6 går Joona inn i idrettsplassens garderobe, og vi får blant annet vite følgende:

Det droppade blod från taket. Joona stannade, bet ihop käkarna och betraktade den hårt sargade kroppen som låg på golvet mellan träbänken och de buckliga plåtskåpen. En tunnhårig, medelålders man med gråsprängd mustasch. Det var blod överallt, på golv, dörrar och bänkar. Joona fortsatte in i duschrummet och hälsade lågmält på teknikerna. (Kepler 2019, 26)

I den reviderte utgaven tillater handlings- og miljøbeskrivelser leseren å etterforske sammen med Joona i større grad. *Black Editions* fremstilling av Joonas inspeksjon på åstedet, er ikke skildret i en dobbel analepse i form av en oppsummering, slik det gjøres i *Hypnotisören*. Dermed kommer leseren tettere på Joona, som igjen tillater leseren å sanse gjennom Joona, i stedet for å lese Joonas gjenfortelling av det han har sett og opplevd. Skildringene blir dermed mer intense, og *suspense*-nivået stiger. I tillegg står beskrivelsene av mordplassen i stil med både thrillerens krav til «hyper-exaggerated» vold, og noir-sjangeren bleke meningsløse univers (Simpson 2010, 188–189). En lemlestet kropp («sargade kroppen») og blod overalt, skaper et bilde av en morder som utover vold i stor skala. At den brutale morderen senere i fortellingen skal vise seg å være familiens egen sønn og bror, som har påført seg selv massive skader for å unngå å bli avslørt som morderen, gjør ikke verden mindre meningsløs. *Black Editions* kapittel 6 evner å skape *suspense* i større grad enn *Hypnotisörens* kapittel 3 gjør.

Kapittel 7 i *Black Edition* bygger videre på det sjette kapittelets *suspense*, samtidig som det skaper et enda tettere bånd mellom leser og Joona, gjennom den nyskrevne dialogen. I begge utgavene ankommer Joona den myrdede familiens rekkehus, og møter politiinspektør Lillemor som står utenfor. De blir stående å diskutere overlevende familiemedlemmet, før samtalen glir over på selve etterforskningen. I *Hypnotisören* fremstilles det neste som skjer, slik: «Vad har egentligen rikskrim med det här fallet att göra? Frågade hon och blickade mot sin bil. Vi får se, mumlade Joona. Orsakerna bakom morden var inte kopplade till ett försök att driva in spelskulder, tänkte han återigen» (Kepler 2009, 38–39). I sitatet finner vi en blanding av både scenisk og refererende fremstilling, der den refererende fremstillingen av Joonas tanker, gir svar på Lillemors spørsmål. For det første er svaret noe uklart, særlig hvis det sammenlignes med svaret som gis i *Black Edition*, og for det andre kunne like gjerne svaret vært skrevet i dialogform, for på den måten å øke tempoet i fortellertiden.

I *Black Edition* er den refererende fremstillingen fjernet til fordel for scenisk fremstilling i tilsvarende scene. Joona svarer derfor på Lillemors spørsmål i dialog: «Vad gör

du egentligen här? Frågade hon. Ni kan begära hjälp från riksmordkommissionen, men jag tror inte att de kommer att ha tid och jag tror inte att de skulle hitta några svar på det som hänt här ändå. Men det kommer du att göra? Vi får se, mumlade Joonas. (Kepler 2019, 29). Joonas förklaring er spennende i seg selv, da den understreker tidspresset («jag tror inte att de kommer att ha tid») som gjør seg gjeldende med tanke på at en brutal morder muligens går løs. Den falske beskjedenheten som uttrykkes i dialogen («Vi får se»), peker i retning av Joonas selvsikkerhet, noe leseren får konstatert eksempelvis i *Black Editions* kapittel 10. Da han får rett i en påstand som vil gi han rollen som ledende politietterforsker i familiemordet, uttaler han: «Först vill jag höra en sak. Vem var det som hade rätt? Vem hade rätt, du eller jag?» (Kepler 2019, 39). Den sceniske fremstillingen øker tempoet i fortellingen, samtidig som at leseren får et inntrykk av Joonas personlighet. Som del av formellitteraturen, er det forventet fra leserens side at fortellingen skal ende godt – og det er nettopp det Joonas selvsikkerhet gjør (Cawelti 1976, 9).

Også i fortellingens siste del kommer endringer til uttrykk gjennom ny kapitteinndeling, og nok en nyskrevet scene. I stedet for å skildre de siste avgjørende scenene før fortellingens klimaks i ett og samme kapittel, har Kepler-forfatterne valgt å dele inn kapittel 53 i seks mindre kapittel (kapittel 102–107) i den reviderte utgaven. Den nye kapitteinndeling har en spenningsoppbyggende funksjon. Hvert kapittel inneholder en *cliffhanger*, og fordi det er flere kapittel, er det også flere *cliffhangere*. *Cliffhangere* utfordrer leserens nysgjerrighet, fordi spenningen gradvis porsjoneres ut fremfor å utspille seg i ett stort stykke. Sett i kontrast til sin forgjenger, blir *Black Edition* på den måten mer actionfylt. Vi skal se at *Black Editions* kapitteinndeling er mer tilspisset *suspense*-formelen, enn hva *Hypnotisörens* ene kapittel er.

I kapittel 102 finner vi to momenter som gir økt *suspense*, og skaper en tettere relasjon til Joonas: kapittelets datering og siste avsnitt. Kapittelet dateres til «Söndag morgon den tjugonde desember, fjärde advent» (Kepler 2019, 509). Tidligere i fortellingen, får leseren vite at Benjamins er avhengig av ukentlig medisiner, for å kunne overleve blødersykdommen. Av kapittelets datering vet leseren at medisineren allerede er på overtid med en hel uke, fordi Simone uttrykker bekymring for sønnen allerede i kapittel 60, datert søndag trettende desember: «Gav du honom faktorpreparatet i tisdags? [...] I tisdags förmiddag, klockan tio över nio gav jag honom sprutan. [...] I dag är det söndag. Han borde få en ny spruta i morgon eller i övermorgon, viskar hon» (Kepler 2019, 256). Det er med andre ord flere truende momenter i Benjamins liv for øyeblikket. Han er kidnappet av voldelige og psykisk ustabile

mennesker, og står i desto større fare for å dø, dersom han skulle bli utsatt for vold, grunnet den manglende medisineringsen.

Idet Joonas, Erik og Simone innser at de står i fare for å miste verdifull tid dersom de reiser opp til det tomme huset, får leseren innblikk i trioens felles tankerekke:

[...] Alla tre tänker det ungefär samma sak i denna stund: att resan hit kan vara ett ödesdigert misstag, att de kanske har blivit lurade åt fel håll, upp i en kristallvärld av snö och is, medan Benjamin hålls gömd någon helt annanstans, medan de livsavgörande sekunderna tickar. (Kepler 2019, 512)

Kepler-forfatterne har gjort en liten endring i dette avsnittet i *Black Edition*. Som vi ser i utdraget er tankerekken i 2019-utgaven, felles, hvilket står i kontrast til *Hypnotisören*. I *Hypnotisören* er tankerekken Simones: «Simone tänker samma tanke som de andre» (Kepler 2009, 550). Fordi Simones interne fokaliseringsfrafaller i *Black Edition*, rettes søkelyset i retning trioen, og grepet skaper dermed større rom for Joonas. I tillegg blir utdraget fra kapittelets siste avsnitt, samt kapittelets datering, en dobbel påminnelse om at tiden stadig renner ut av Benjamins livstimesglass. Kapittelets siste avsnitts funksjon er å skape *suspense* ved at det fremstilles som en *cliffhanger*. Vil trioen rekke å finne Benjamin før det er for sent? For å få svar på spørsmålet, må leseren bla om til neste kapittel, der en løsning vil tilbys (Rubin 1999, 52).

Den største endringen ligger i den nye fremstillingen av den actionfylte scenen, der godt og ondt endelig møtes – en scene hvor Joonas fremstilling er heller uklar i *Hypnotisören*. Joonas, Erik og Simone finner frem til Jussis hytte, og blir møtt av Lydia som kommer ut med en saks i hånden. Da oppdager Erik at «Joonas inte är med dem» (Kepler 2009, 555). Leserens, i likhet med Erik, blir overrasket over at Joonas plutselig har forsvunnet. Joonas dukker opp igjen sammen med Marek senere i dialogen: «På söndagarna fortsätter han [Erik]. Då brukar du... Två personer kommer runt huset. Joonas rör sig stelt och motvilligt mot dem. Bakom honom går Marek med en älgstudsare mot hans rygg». Etter dette utdraget, forsvinner Joonas fra fortellingen en liten stund, og særlig Simone og Marek opptar en større plass: «Marek vänder geväret mot henne och hon backar. [...] Marek spottar i snön och tar ett steg mot henne. [...] Han tittar till på Erik, sveper med geväret mot honom. [...] Marek sänker älgstudsaren igen och närmar sig Simone» (Kepler 2009, 556–557). Deretter skjer noe uventet: «Hon [Lydia] närmar sig långsamt när det börjar knarra bland de snötäckta fordonen. Det knackar metalliskt upprepade gånger. Joonas hostar» (Kepler 2009, 557). Joonas host virker til å være Kepler-forfatterens forsøk på å minne leseren på at Joonas fremdeles er til stede i fortellingen, etter å ha vært fraværende en lengre stund i fortellertiden. I *Hypnotisörens* actionfylte scene er

Simone den mest sentrale karakteren, noe som går på bekostning av både protagonisten og detektivskikkelsen.

Det actionfylte møtet finner sted i *Black Editions* kapittel 105, og her er Joona tydeligere fremstilt enn hva han blir i *Hypnotisören*. Også i den reviderte utgaven blir leseren klar over at Joona plutselig er forsvunnet, men det er lagt til en forklaring på hvor han befinner seg: «Erik hör Simones korta, skrämnda andetag och inser samtidigt att Joona inte är med dem. Han har tagit en annan väg för att hitta Benjamin» (Kepler 2019, 518). Verken Erik eller leseren blir overrasket over at Joona har forsvunnet, slik de blir i *Hypnotisören*. Dette skyldes at Joona har underrettet Erik og Simone på forhånd (i kapittel 104), om hva som skal skje når de ankommer hytta:

Lyssna nu, vi vet inte hur många som befinner sig i huset, vi vet inte om de är beväpnade, säger Joona medan de rör sig framåt. Erik, du kan gå rakt fram till dörren, men gör ingenting, det viktiga är att vi hittar Benjamin först. Jag vill få ut Benjamin och ta honom till dig, Simone, så att du kan få med honom bort innan jag griper Lydia. (Kepler 2019, 516)

For det første korrelerer kapitlene bedre sammen, fordi de refererer til hverandre, hvilket skaper god flyt mellom kapitlene, til tross for den nye inndelingen. For det andre blir leseren opplyst om at Joona vil være fraværende i deler av kapittelet. Fordi leseren vet og forventer at Joona skal holdes utenfor fortellingen en kort stund, forsvinner ikke Joona fra fortellingen i samme grad som i *Hypnotisören*, og hans rolle blir både tydeligere og større i *Black Edition*.

## 4.0 Konklusjon og veien videre

Grunnet forståelsen av thriller som metasjanger, er ikke thrillertrekkene i seg selv nok til å dekke alle sjangerlitterære aspekter ved *Hypnotisören* og *Black Edition*. Derfor var det nødvendig å utvide den sjangerlitterære horisont. Det «thrillerske» kommer først og fremst til uttrykk gjennom *suspense*, som skapes gjennom action og *cliffhangere*, plausibilitet, og sårbarhet. På bakgrunn av dette var det nødvendig å dykke dypere i krimlitterære trekk. Thrillerens subsjanger psykologisk thriller, og den nært beslektede noir-sjangeren, kunne supplere med tydeligere sjangertrekk, som igjen har ført til at *Hypnotisören* og *Black Edition* lettere lot seg plassere innenfor en sjangerkonvensjon. Fortellingene som plasseres innenfor tre sjangere, fastsetter fortellingenes sjangerlitterære vesen som en sjangerhybrid.

### 4.1 Protagonisten og sjangerplassering

I analysens første del ble det gjort undersøkelser av fortellingenes protagonist, Erik. Hans rolle som protagonist bestemmes av den interne fokalisingen som gis til kjenne allerede i første kapittel i både *Hypnotisören* og *Black Edition*. Protagonistrollen understrekes ytterligere av den større analepsen som finner sted midt i narrativet, det vil si Eriks tilbakeblikk som foregår ti år tidligere enn fortellingens *first narrative*. Stadfestelsen av Erik som protagonist, peker i retning noir-sjangeren, da den ikke nødvendigvis forutsetter en detektivskikkelse i helterollen, slik Rubin påpeker (1999, 94). Dermed er det grunn til å fastslå at *Hypnotisören* og *Black Edition* kan plasseres innenfor noir-sjangeren.

Sjangertrekk fra noir-sjangeren kommer ytterligere til uttrykk i en mer inngående analyse av protagonistens karakteristikk. Det tydeligste noir-trekket som kommer til uttrykk i protagonisten, – etter det faktum at han ikke er en detektivskikkelse – er hans rolle som offer både i hjemmet og på arbeid. Anklagelsene som rettes i protagonistens retning, plasserer han i situasjoner han har mindre kontroll over, som igjen fører til at han overveldes eller knuses av sitt eget indre tankekjør, slik noir-protagonisten ofte har tilbøyelighet til å gjøre (Rubin 1999, 94). Erik er derfor også fortellingens mest sårbare karakter, fordi de onde kreftene (både interne og eksterne) leker med hans følelse av kontroll (Simpson 2010, 187–188). Et moment som skaper ytterligere tap av kontroll hos protagonisten, er hans pillemisbruk. Hans ruspåvirkede tilstand påvirker relasjonen til Simone i negativ retning, samt hans evne til å tenke klart og handle rett i søken etter sin bortførte sønn. Det indre ineffektive tankekjøret som ytterligere påvirkes av pillemisbruket, virker på leseren som en advarende kritikk. Kepler-forfatterne har i *Hypnotisörens* og *Black Editions* tilfelle utført et grep som fører noir-

protagonisten sammen med en mer stabil detektivskikkelse, der protagonist og etterforsker sammen løser etterforskningen.

Både før og underveis i etterforskningen blir Eriks og Simones krangel et sentralt moment. Krangelen skaper rom for undersøkelser av deres psykologiske motiver bak utroskap, samt deres emosjonelle relasjon som preger dem ved at de er pårørende i en bortføringssak. Kepler-forfatterne har i dette tilfellet slått sammen to sentrale trekk ved både den psykologiske thriller og noir-sjangeren, da de psykologiske aspektene er uttrykt både gjennom utroskap og pårønderollen. Leseren får innblikk i hvordan både Erik og Simone på hver sin kant håndterer de mange hindringer som oppstår underveis i søken etter sin sønn, og *Hypnotisören* og *Black Edition* kan dermed forstås som en karakterstudie, hvilket Simpson poengterer at er den psykologiske thrillers hovedformel (2010, 187). Også i den psykologiske thriller er indre voldelige impulser et trekk, og dette trekket kommer som nevnt til uttrykk i protagonistens pillemisbruk (Simpson 2010, 187). *Hypnotisören* og *Black Edition* tilhører derfor også sjangerkonvensjonen psykologisk thriller.

## 4.2 *Suspense* og Jonna

Den andre delen av analysen har tatt for seg *Black Editions* endringer i tilknytning til kapittelinndeling, samt karakterene Simone og Joonna.

Til å begynne med blir økt *suspense* en naturlig konsekvens av *Black Editions* nye kapittelinndeling. Ved å dele inn narrativet i nesten dobbelt så mange kapitler, har Kepler-forfatterne lagt til rette for en intensivering av *suspense* ved at hvert kapittel potensielt kan fungere som en *cliffhanger*. I analysen har vi sett at særlig *Black Editions* kapittel 102–107 har økt fortellingens *suspense*, ved at spenningen porsjoneres ut litt etter litt, fremfor å serveres i én stor posjongs slik det gjøres i *Hypnotisörens* kapittel 53. *Cliffhangerne* kommer best til syne gjennom fortellingens tidsaspekt, både gjennom kapitlenes datering, og ved at karakterene påpeker at tiden er knapp, noe som presser spenningen ytterligere.

I tillegg til at *Black Editions* nye kapittelinndelingen fører til økt *suspense*, legger den også til rette for en tydeligere hovedfortelling. Den første delen av *Hypnotisören* fremstår som rotete og lite strukturert, da den interne fokaliserings skifter gjennom repetitivt narrativ, midt i fortellingens første kriminalsak. Simones perspektiv, blir på mange måter et forstyrrende element i etterforskningen av familiemordet, fordi fortelleren beveger seg urolig mellom karakterene Erik, Joonna og Simone. Hovedfortellingen fremstår som uklar, og til tider ustabil. I *Black Edition* derimot har forfatterne tatt grep ved å omstrukturere den første delen av



fortellingen. Simones interne fokaliserings finner sted *etter* etterforskningen av familiemordet, og etterforskningen kommer i første rekke, som jo er hovedmomentet i en krimfortelling. Når fokuset ligger på etterforskningen av de kriminelle handlingene, forsterkes thrillerfortellingens *suspense*.

Videre har Kepler-forfatterne fjernet de mange deskriptive pausene i *Black Edition*. På lik linje med den ustabile skiftende fokaliserings, fungerer beskrivelser av ulike karakterers bakgrunnshistorie, opprømsing av steder og så videre, som nok et forstyrrende moment i *Hypnotisören*. Det er bemerkelsesverdig at Kepler-forfatterne – særlig Coelho Ahndoril med sin utdanning innenfor litteraturvitenskap – har skrevet inn et litterært virkemiddel som stanser fortellertiden, i en krimfortelling. En mulig årsak til bruken av deskriptive pauser kan skyldes deres bakgrunn som romanforfattere. I etterkant har Kepler-forfatterne sett et forbedringspotensial, og de deskriptive pausene er fjernet, som videre skaper et tydeligere fokus på hovedfortellingen. De spikrende handlingslinjene samles sammen til én tydelig hovedfortelling, som igjen tillater at fortellingens *suspense* opprettholdes i større grad enn hva den gjør i *Black Editions* forgjenger.

Ett av momentene som Kepler-forfatterne har ønsket at endringene i *Black Edition* skal føre til, er at Joonas skulle få en større rolle enn hva han hadde i *Hypnotisören*. Årsaken til at både Joonas og Simone ble valgt ut som momenter til analysen, skyldes deres gjensidige forhold som vises i endringene. Når deler av Simones perspektiv er fjernes, enten det kommer til uttrykk gjennom deskriptive pauser eller kapittelinnstillingen, skaper Kepler-forfatterne rom for annet tekstlig innhold. De tomme plassene har blitt fylt med politietterforsker Joonas Linna. Det er ikke nødvendigvis det faktum at Joonas har fått en større rolle i fortellingen som intensiverer dens *suspense*, men endringene som er gjort for å skape større plass til Joonas, fører til at hovedhandlingen i *Black Edition* kommer tydeligere frem, enn hva den gjør i *Hypnotisören*. Dermed lar *Black Edition* seg tydeligere plassere innenfor sjangerhybriden thriller/psykologisk thriller/noir.

### 4.3. Veien videre

På bakgrunn av Kepler-forfatternes interesse av å tilskrive Joonas en større rolle i *Hypnotisören*s reviderte utgave, kan det være interessant å undersøke hvordan han fremstilles i *Hypnotisören*s og *Black Editions* etterfølgere i bokserien. Da vil det være spesielt interessant å se hvorvidt Joonas er protagonisten, eller om han i likhet med *Hypnotisören* og *Black Edition* beholder sin rolle som detektivskikkelsen i bakgrunnen av en annen protagonist i fortellingen.

En annen interessant undersøkelse ville være å se på forholdet mellom boken *Hypnotisören* og filmen *Hypnotisören*. Da ville det vært relevant å trekke inn adaptasjonsteori, for å se hvordan det skriftlige narrative overføres til TV-skjerm. Det hadde vært spennende å se hvordan filmnarratologene har løst for eksempel tidsaspektet i bøkene, særlig grunnet fortellingens større analepse som finner sted cirka midt i narrative (Eriks fortid, ti år tilbake). Kanskje enda mer spennende: hvordan forholder *Black Edition* seg til filmen *Hypnotisören*?

En annen forskningsstudie som ville vært interessant å gripe fatt i, er hvordan krimlitteratur generelt kan brukes i norskundervisningen. Uten at det har blitt påpekt eksplisitt i oppgaven, er det flere store tema som tas opp i *Hypnotisören* og *Black Edition*, eksempelvis psykiatri og psykiatrisk behandling (Lydia, hypnose), minoritetsgrupper (samebefolkningen), og rusmisbruk (Eriks pilleavhengighet). Slike tema kan knyttes opp mot norskundervisnings tverrfaglige tema «folkehelse og livsmestring», og «demokrati og medborgerskap».<sup>26</sup> Det ville vært interessant å sett hvorvidt krimlitteratur kunne bidratt til økt leselyst hos elevene.

---

<sup>26</sup> Tverrfaglige temaer i norskfaget: <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/tverrfaglige-temaer?lang=nob>

# Litteraturliste

## Primærlitteratur

Kepler, Lars. 2009. *Hypnotisören*. Stockholm: Månocket.

Kepler, Lars. 2019. *Hypnotisören Black Edition*. Stockholm: Albert Bonnier Förlag.

## Sekundærlitteratur og teori

Albert Bonnier Förlag. u.d.-a. «Alexander Ahndoril.» Lesedato: 24. april 2022.  
<https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/21851/alexander-ahndoril/>.

Albert Bonnier Förlag. u.d.-b. «Alexandra Coelho Ahndoril.» Lesedato: 24. april 2022.  
<https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/5350/alexandra-coelho-ahndoril/>.

Albert Bonnier Förlag. u.d.-c. «Hypnotisören.» Lesedato: 17. mars 2022.  
<https://www.albertbonniersforlag.se/bocker/153581/hypnotisoren/>.

Albert Bonnier Förlag. u.d.-d. «Lars Kepler.» Lesedato: 17. mars 2022.  
<https://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/33910/lars-kepler/>.

Albert Bonnier Förlag. u.d.-e. «Spindeln.» Lesedato: 8. mai 2022.  
<https://www.albertbonniersforlag.se/bocker/209875/spindeln/>.

Andersen, Jens. 2009. «Hvem er Stieg Larssons hemmelige efterfølger?.» Berlingske.  
<https://www.berlingske.dk/kultur/hvem-er-stieg-larssons-hemmelige-efterfoelger>.

Boksidan. u.d.. «Bokrecensioner av Hypnotisören.» Lesedato: 25. mars 2022.  
<http://www.boksidan.net/bok.asp?bokid=8481>.

Riklund, Anna. 2021. «Lars Kepler är Årets svenska deckarförfattare 2021!.» BookBeat.  
Lesedato: 26. mars 2022.  
<https://www.mynewsdesk.com/se/bookbeat/pressreleases/lars-kepler-aer-aarets-svenska-deckarfoerfattare-2021-3130419>.

Bäcklund, Cecilia. 2009. «Hemlige Kepler – en kvinna?.» Lesedato: 19. april 2022.  
<https://www.aftonbladet.se/relationer/a/1kv80J/hemlige-kepler--en-kvinna>.

Camden County Library System. u.d.. «New York Times Hardcover Fiction bestsellers July 17, 2011.» Lesedato: 23. april 2022.  
<https://www.libraryaware.com/1000/NewsletterIssues/ViewIssue/d246ad6f-2269-429a-b739-06473c76450a?postId=0bf628e2-b4d7-4761-964c-56df5e97f98f>.

Cappelen Damm. u.d.. «Lars Kepler.» Lesedato: 24. april 2022.  
<https://www.cappelendamm.no/forfattere/Lars%20Kepler-scid:34362>.

- Cawelti, John G. 1976. «Adventure, Mystery, and Romance.» Chicago, US: The University of Chicago Press.
- Cullberg, Jonas. 2009. «Paret Ahndoril är Lars Kepler.» Svenska Dagbladet. Lesedato: 22. april 2022. <https://www.svd.se/a/ee74a3df-eada-36f1-9681-d3d5f5cc88b9/paret-ahndoril-ar-lars-kepler>.
- Forshaw, Barry. 2012. «Death in a cold climate: a guide to Scandinavian crime fiction.» Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative Discourse An Essay in Method*. Översatt av Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 1988. *Narrative Discourse Revisited*. Översatt av Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Glover, David. 2003. «The thriller». I *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, redigerat av Martin Priestman, 135–154. New York, US: Cambridge University Press.
- Kalmteg, Lina. 2009. «Hemlig debutant redan storsäljare.» Svenska Dagbladet. Lesedato: 19. april 2022. <https://www.svd.se/a/da699025-6787-397a-9b81-a35ba171189d/hemlig-debutant-redan-storsaljare>.
- Mangham, Andrew. 2010. «Wilkie Collins (1824–1889)». I *A Companion to Crime Fiction*, redigerat av Charles J. Rzepka og Lee Horsley, 381–389. Chichester, UK: Blackwell Publishing.
- NRK. 2012. Bokprogrammet: Nordisk krim erobrer verden. Internettlenke: <https://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/2012/MKTF01000512/avspiller>.
- Porter, Dennis. 2003. «The private eye». I *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, redigerat av Martin Priestman, 95–114. New York, US: Cambridge University Press.
- Rubin, Martin. 1999. «Thrillers.» Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Salomonsson Agency. u.d.. «LARS KEPLER: Alexandra Coelho Ahndoril & Alexander Ahndoril.» Lesedato: 22. april 2022 <https://larskepler.com/about/>.
- Simpson, Philip. 2010. «Noir and the Psycho Thriller». I *A Companion to Crime Fiction*, redigerat av Charles J. Rzepka og Lee Horsley, 187–197. Chichester, UK: Blackwell Publishing.
- Sjölund, Jill, og Pelle Tagesson. 2009. «10 bevis: Kepler är avslöjad.» Aftonbladet. Lesedato: 18. mars 2022. Tilgjengelig fra <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/4dEGba/10-bevis-kepler-ar-avslojad>
- Spektra. 2012. «Svensk deckarvåg rullar på i Cannes.» Svenska Dagbladet. Lesedato: 20. mars 2022 <https://www.svd.se/a/165b2cc8-9ac2-3718-94ce-a154f577ff7a/svensk-deckarvag-rullar-pa-i-cannes>.

- Svensk Bokhandel. u.d.-a. «ÅRSTOPPLISTA 2009.» Lesedato: 19. mars 2022.  
<https://www.svb.se/toplists/arstopplista-2009>.
- Svensk Bokhandel. u.d.-b. «ÅRSTOPPLISTA 2010.» Lesedato: 19. mars 2022.  
<https://www.svb.se/toplists/arstopplista-2010>.
- Svenska Dagbladet. 2009. «Hemlig författare bakom ny svensk kriminalsuccé.» Lesedato: 19. april 2022. <https://www.svd.se/a/ac3831bb-3e5c-32dc-aec0-bab6097285b9/hemlig-forfattare-bakom-ny-svensk-kriminalsucc>.
- Symons, Julian. 1974. «Bloody Murder From the Detective Story to the Crime Novel: A History.» Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Todorov, Tzvetan. 1977. *The Poetics of Prose*. Översatt av Richard Howard. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Virtanen, Fredrik. 2009. «Ryktet får Mankell att se rött.» Aftonbladet. Lesedato: 19. april 2022. <https://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/xRJ9jn/ryktet-far-mankell-att-se-rott>.