

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.02.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Føljetong

Fra fransk: “feuilleton”. Ordet betydde opprinnelig et lite blad som var et gratis tillegg til en avis. Dagens betydning er bl.a. en fortsettelsesfortelling i en avis, dvs. en fortelling som varer i flere nummer av en avis (eventuelt i et tidsskrift). En føljetong kan være både skjønnlitteratur (f.eks. en roman) og sakprosa, og i andre medier enn aviser og bøker – i TV, radio, podcast (f.eks. lydfiler) osv.

Fenomenet “blev introdusert av den franske avis Journal des Débats omkring 1800. Dagbladet ville overraske sine lesere med andre stofområder end de politiske og økonomiske og hadde derfor trukket en tyk streg hen over forsidens nederste del. Under streken bragte man artikler om eksotiske reiser og kulturelle opplevelser, og således udskilte man avisen eller “bladet” i to seksjoner. På tysk betegner *Feuilleton* fortsatt dagbladens kulturstof. [...] et fiktionsstoff, der løbende blev fortsatt i aviser og periodica. Omkring 1820 begynte man i England og Frankrig at producere fortløbende hæfter, som publikum kunne få tilsendt i abonnement. Da Charles Dickens udgav sin roman *Pickwick-Klubben* (1836-37) i 20 månedsblade, udløste han en sand “hæftefeber” i Europa. Mange berømte forfattere har haft et trofast føljetonpublikum gjennom deres virke, bl.a. Eugène Sue, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas d.æ., Gustave Flaubert, Victor Hugo, Edgar Allan Poe og Conan Doyle. Føljetonbegrepet blev i slutningen af 1800-tallet populært gjennom avisernes søndagstillæg, og der blev skabt ugeblade og seriehæfter (pulp magazines), som baserede hele deres eksistens på den fortsatte fortælling. Efter radio- og tv-mediets gjennombrud blev genren smidigt overført hertil, og langstrakte amerikanske føljetonserier som *Dallas* (1978-91, 2012-), *Dynasty* (da. *Dollars*, 1981-89) og *Beverly Hills 90210* (1990-2000) har samlet et massepublikum foran tv-skærmen.” (<http://www.denstoredanske.dk/>; lesedato 15.04.13)

“A Victorian serial novelist in full flood had to give a little of everything in each monthly number, if possible, and to preserve design in the part as well as the whole, if he was to keep the interest of his readers from month to month. Ideally, each number needed to be a microcosm of the whole and at the same time convey an impression of forward movement and unfolding action. These often taxing requirements encouraged devices of analogy, parallelism and contrast as means of orchestrating a large cast of characters and keeping sub-plots in motion and interaction with the main plot.” (Gilmour 1982 s. 23)

“Linda Hughes and Michael Lund, in *The Victorian Serial* (1991), characterize serialization as ‘a literary form attuned to fundamental tendencies in the age at large’, and they suggest a number of ways in which the significance of the serialized novel may be related to cultural developments in Victorian England: “The assumption of continuing growth and the confidence that an investment (whether of time or money) in the present would reap greater rewards in the future were shared features of middle-class capitalism and of serial reading [...] Evangelical and Utilitarian ethics [...] insisted on steady application over great reaches of time to achieve distant rewards [as an analogy to perseverance with a serialized novel] [...]. Victorian concepts of time underwent great changes: time both shrank into tightly focused compartments (railway and factory time), and expanded (geological and evolutionary time).” The first of these points might be supplemented by Roger Hagendorn’s observation that serialization is well adapted to a society that ‘perpetually defers desire in order to promote continued consumption’, and thus ‘emerges as an ideal form of narrative presentation under capitalism’. The last of these three points bears on the scale of the seeming contraction and expansion of a novel when it is experienced at first piecemeal over nineteen months and then as a single volume over a few weeks. All of these points suggest how hospitable the culture was at that period to the development of this form of publication – or indeed how it produced this form of publication.” (Andrews 2006 s. 11-12)

Romanføljetonger “reinforced the sense of a community of readers by positioning a range of contemporary social issues, debating and dramatizing them, and thereby inviting the readers during the slowly developing run of the novel to involve themselves in the debate.” (Andrews 2006 s. 20-21)

“The intrinsically fragmented mode of the periodical press, with its variety, flexibility, and open-endedness, made it a particularly appropriate vehicle for the Victorian novel’s attempt to capture the complexity and contingency of modern life.” (Christopher Kent sitert fra Andrews 2006 s. 14)

“Estetisk og formmessig var nyvinningen til *Hill Street Blues* [en TV-serie regissert av Gregory Hoblit m.fl., 1981-87] at føljetongen eller miniserien, med sin sammenhengende, men avsnittsoppdelte fortelling, ble blandet med den episodiske serien, slik at noen handlingstråder ble introdusert og avsluttet i en og samme episode, mens andre strakk seg på over flere episoder og sesonger.” (*Morgenbladet* 13.–19. juni 2014 s. 40) “The last two decades of television have seen the spread of what Robin Nelson (2006, 82) terms flexi-narratives, a “hybrid mix of serial and series forms ... mixtures of the series and the serial form, involving the closure of one story arc within an episode (like a series) but with other, ongoing story arcs involving the regular characters (like a serial).” The widespread appeal of the flexi-narrative is not difficult to understand, for it “maximises the pleasures of both regular viewers who watch from week to week and get hooked by the serial

narratives and the occasional viewers who happen to tune into one episode seeking the satisfaction of narrative closure within that episode” (ibid.).” (<http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/long-term>; lesedato 06.11.17)

Føljetonger er “fortellinger i skuffer” der hver skuff inneholder en del av helheten (Reuter 1997 s. 16). Fortellinger delt opp på denne måten, kan gjøre leseren til en litteratur-konsument som betaler bit for bit for en “vare”: Leseren må for hvert kapittel vurdere om fortsettelsen er verdt å bruke penger på (Narcejac 1975 s. 247). Men hver del av føljetongen kostet relativt lite. Publiseringformen økte forfatteres sjanse for å bli lest av folk med lav inntekt (Alain Kerhervé i Milon og Perelman 2010 s. 387). Når foreldrene i et borgerlig hjem hadde lest dagens føljetong, gikk ofte avisen videre til deres barn, og deretter til tjenerne (Olivier-Martin 1980 s. 45).

Det har ofte vært til en tendens til at mengden lesere er den eneste målestokken for om en føljetongfortelling er god. Men det at denne litteraturen retter seg til flest mulig, innebærer en slags “likhet for litteraturen” (jamfør “likhet for loven”) (Esquenazi 2007 s. 206).

Den franske journalisten og forfatteren Léon Grocs krimroman *De forsvunne nøklene* (1933) ble publisert som avisføljetong fra 6. juli 1933. I historien var det lagt inn hint som oppfordret leserne til å finne 29 nøkler som var gjemt forskjellige steder i Frankrike (<https://journals.openedition.org/resf/1343>; lesedato 03.11.22). Hver nøkkel som ble sendt til avisredaksjonen ga finneren en belønning.

“The reader was subject to the simple publishing fact of timed, piecemeal issue of a story, as well as prey to the author’s conscious structural exploitation of the individual instalment, the points at which the narrative was suspended, and the relation of the part to the larger fictional unit. [...] Furthermore it seems, as it runs its piecemeal course, about as provisional and inconclusive as any short stretch of one’s own life might be.” (Andrews 2006 s. 13)

En type føljetong er en tekst som ble solgt som hefter som til sammen utgjorde en hel roman. Denne salgsformen begynte i England ca. 1830 (Olivier-Martin 1980 s. 44). Heftutgivelser (føljetong-hefter) av Charles Dickens’ og andre forfattere i hans samtid var vanlig før tekstene ble samlet til bøker: Heftene som ble utgitt i serier, “var relativt rimelige, men når seriene var slutt, ble romanene gitt ut i enkeltbind eller som *three-decker novels*, som var den respektable og kostbare formen i viktoriatidens England.” (Tore Rem i *Morgenbladet* 12.–18. september 2008 s. 38)

“Serialisation was a dominant form of fiction publication in the Victorian period, easily available to the public through the plentiful and cheap medium of newspapers and magazines. Serial fiction circulated internationally, through the British Empire and America. The international circulation of serial fiction, with British texts making up the majority of Australian serial publication, also locates

serial fiction within an exchange that through its material distribution participated in the continuing construction of empire. Fiction agencies sold British serials to American markets; however, the transition was not always smooth, as British fiction was generally constructed for weekly publication, rather than the daily publication preferred in America.” (Hall 2008 s. 49)

Mange forfattere tilpasset sin skriverytme og fortellerstil til publikasjonsmåten (Schütz 2010 s. 158). Føljetonger med sine kapitler/episoder trenger “narrativ rytme” (Esquenazi 2017 s. 130). I TV-serier gjelder ikke rytmen bare episoder og sesonger, men må ta hensyn til reklameavbrudd innen hver episode.

Føljetongpublisering kan brukes til å spre et verk til flere lesere. “Kort tid etter sin utgivelse i oktober 1726 ble boken [Jonathan Swifts *Gulliver’s Travels*] publisert som føljetong. Grunnen var ifølge *Penny London Post* (25.11.1726) at boken var et populært samtaleemne: “The *Travels* have so considerable a share in almost any Conversation.” Tre dager etter hevdet *Penny Post* at boken “for the variety of wit and [...] Diversion, [the *Travels* had] become the general Entertainment of Town and Country [...]” (Basney 1989: 149).” (Krog 2004)

De første store føljetong-suksessene i Frankrike kom under den romantiske kunstretningen på 1830-tallet (Reuter 1997 s. 13). Aviser konkurrerte om å ha de mest populære føljetongene, som ville få mange til å kjøpe og lese avisa. I Frankrike ble det vanlig at føljetongene utgjorde nederste halvdel av avisas førsteside. De mest populære av disse historiene fikk stor betydning for å øke leseferdigheten i befolkningen (http://www.lemondededartagnan.fr/SITE/FRA/fiction_feuilleton.htm; lesedato 11.12.14). Den første “populære” føljetongen i Frankrike, dvs. rettet til et bredt publikum, var Francis Weys *Markise de Ganges barn* (1837) i *La Presse* (Olivier-Martin 1980 s. 44).

Aviser kunne tjene gode penger både på annonser og føljetonger, og dermed senke prisen på avisen, som igjen førte til flere lesere og større opplag. En spennende føljetong innebar ofte flere abonnenter (Canvat 1999 s. 25).

Forfattere kunne først tjene penger på avisføljetongene og deretter på en samlet bokutgave. Avis- og bokutgaven av samme historie var i praksis ikke i nevneverdig konkurranse med hverandre, fordi mange leste historien i begge mediene, først i avisen og deretter som bok (Gilmont 2003 s. 37).

Ifølge den tyske forskeren Norbert Bachleitner finnes det ingen innholds-kjennetegn som gjelder for alle føljetongromaner. Det er bare publiseringsmåten som er lik (fortsettelses-prinsippet), ellers kan romanene være høyst ulike. De kan ha vært publisert som bøker før de blir brukt som avis- eller tidsskrift-føljetonger, eller være skrevet for å publiseres i deler. Graden av fortsettelsesstruktur i romanene eller fortellingene kan variere. Mange av de tyske romanføljetongene trykt i aviser hadde en så stor tetthet av spennende situasjoner at nesten hvert

avsnitt utgjorde en “cliffhanger” (Bachleitner gjengitt etter Bernhard Rindt i <http://othes.univie.ac.at/153/1/rindt.pdf>; lesedato 14.01.13).

Som en av de første tyske “avis-romanene” regnes kommunisten Georg Weerths satiriske *Den berømte ridder Schnapphanskis liv og bedrifter*, som gikk som avisføljetong i 21 deler i 1848 (Brackert og Lämmert 1976 s. 150). Weerths tekst ble “published between August 1848 and January 1849, the first German serialized feuilleton novel. The political satire targets the Prussian squirearchy (Junkerism) and its counter-revolutionary machinations.” (Jenny Farrell i <https://www.peoplesworld.org/article/georg-weerth-first-poet-of-the-german-working-class-on-his-bicentennial/>; lesedato 19.10.23)

Føljetongfortellingene i Frankrike midt på 1800-tallet har blitt kalt “følelses-maskiner” (Olivier-Martin 1980 s. 45). Det er vanlig med forvekslinger, forfølgelser, lidende ofre, beskyttere og en rettferdig redningsmann (Olivier-Martin 1980 s. 88). Fortellingene har mange melodramatiske trekk. Et typisk motiv er hovedpersonen som har mistet sin identitet, men så gjenfinner den, slik som i Alexandre Dumas’ *Greven av Monte-Cristo* (1844-45), et annet populært motiv er en uventet arv som gjør at en foreldreløs kan stige til toppen av aristokratiet (Guise og Neuschäfer 1986 s. 63).

De store romanføljetongene “ble født med dagsavisen, giftet seg med rotasjonspressen og forfaller med lydfilmen” (Saillant 1996 s. 64). Fenomenet blomstret blant annet som en konsekvens av økende antall aviser og avisopplag på 1800-tallet, og bidro til avisenes inntjening. Avisredaktørene ønsket trofaste aviskjøpere, og føljetongene bidro til at folk kjøpte den samme avisen uke etter uke. Folk som primært var interessert i nyheter, og sjelden leste skjønnlitteratur, fikk en rask og enkel tilgang til skjønnlitteratur gjennom føljetongene. Føljetong-romanene i dagspressen er sammen med kolportasjelitteratur og serieromaner i hefteutgave direkte forløpere for lange TV-serier (Bernhard Rindt i <http://othes.univie.ac.at/153/1/rindt.pdf>; lesedato 14.01.13).

The Family Herald: A Domestic Magazine of Useful Information & Amusement ble startet i 1842 og ble publisert helt fram til 1940, de første årene med et ukentlig opplag på ca. 125.000 eksemplarer, og omtrent like mange ukentlig resten av 1800-tallet. Magasinet inneholdt føljetonger, og det var antakelig en av grunnene til at noen lesere samlet på gamle årganger: “One other reason why back issues may have been kept, sold and bought after their initial publication date is, of course, because they contained serialized fiction. For example [...] we find Nelly being advised that ‘Twice Married’ commenced in No. 1122 and that she therefore ‘requires eleven Numbers, and they will cost ... 1s 3d post free’. [...] A handful of readers were advised that stories such as ‘Wilful Doreen’ had ‘now been published in book form’, or regrettably that there were no book publication plans.” (Towheed, Crone og Halsey 2011 s. 382-383)

Den skotske forfatteren Walter Scott “bidro til å skape en ny standard for romanutgivelser i 3 bind, noe som var svært lukrativt for leiebibliotekene. Denne formen dominerte på 1880-tallet. [...] Det resepsjonsmessig interessante med slike serielle utgivelser, er at du får en kontinuerlig mottakelse, altså mange mottakelser underveis, etter hvert som de ulike bindene kommer i handelen. Dermed kan verket være i dialog med sin egen mottakelse, mener Tore Rem. Han påpeker også at dette, i tillegg til at forlaget rykker inn annonser der det høye opplagstallet oppgis i fet skrift, er med på å øke trykket rundt utgivelsen og forventningen til neste bind: Selve ventingen på neste bind blir en del av leseropplevelsen.” (professor Tore Rem i *Klassekampen* 8. desember 2009 s. 18-19)

Daniel Defoes roman *Robinson Crusoe* gikk som føljetong 1719-20 i *Original London Post*. Populære britiske føljetongforfattere var blant andre Charles Reade og Pierce Egan den yngre, i Frankrike Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas den eldre og Paul Féval (Quinsat 1990 s. 230). Féval skrev ca. 40 føljetongromaner (Guise og Neuschäfer 1986 s. 272).

Frédéric Soulié spesialiserte seg på å skrive føljetonger (Couty 2000 s. 486). Hans roman *Djevelens memoarer* gikk som føljetong fra 1836 til 1838, og kom ut som et bokverk på åtte bind i 1838 (til sammen på 1200 sider). En fransk kvinne, Madame Lafarge, som forgiftet sin mann, skal ifølge hennes advokat ha fått ideen fra Soulié og Dumas’ føljetonger (Guise og Neuschäfer 1986 s. 281).

Den franske forfatteren Jules Mary skrev den melodramatiske romanen *Roger-la-Honte* (1886), som var en av de store føljetongsuksessene på 1800-tallet (Oudin 2010 s. 44). Jules Mary skrev en historie på 25.000 linjer, og fikk beskjed om at historien godt kunne forlenges til 60.000 linjer da den senere skulle gå som føljetong i en annen avis. Til denne lengre versjonen brukte han skyggeskrivere (“ghost writers”) (Olivier-Martin 1980 s. 173).

Noen ganger er det en merkbar forkorting eller forlengelse av historien, altså noe som bryter med tidligere fortellestil, etter at avisredaktøren plutselig ga nye beskjeder til forfatteren. Men Paul Féval lagde en disposisjon for sine fortellinger som gjorde det relativt enkelt å forlenge eller forkorte historiene ved behov (Guise og Neuschäfer 1986 s. 271).

Hastigheten og bruk av skyggeskrivere (“ghost writers”) førte noen ganger til tabber av typen død person er levende igjen i en senere episode (Guise og Neuschäfer 1986 s. 271).

Etter å ha blitt kritisert og latterliggjort fordi døde personer i fortellingene hans var levende igjen i senere episoder, begynte den franske forfatteren Ponson du Terrail å bruke en teknikk for å unngå slike tabber: Han fikk laget små dukker som representerte personene i den romanen han skrev på, og la til eller fjernet dukker ettersom de kom inn i fortellingen eller døde og dermed forsvant ut for godt. Slik

unngikk han at en død person gjenoppstod senere i historien (Marc Nadaux i <http://www.19e.org/personnages/france/P/ponsonduerrail.htm>; lesedato 05.08.05).

Den franske forfatteren Virginie Ancelots *Gabrielle* (1840) ble først publisert som roman på et forlag, men gikk flere år senere (i 1857) som føljetong i *Århundredet*. Denne publiseringsrekkefølgen var uvanlig (Olivier-Martin 1980 s. 130).

Franskmannen Eugène Sues enorme suksess som føljetong-forfatter ble en inspirasjon for både forfattere og redaktører. Sues romaner ble oversatt og gikk som føljetonger også utenfor Frankrike. Den første tyske romanen som var skrevet som føljetong, var Georg Weerths *Ritter Schnapphahnskis liv og bedrifter*, som ble skapt i 21 deler og publisert i *Neue Rheinische Zeitung* i 1848-49. På slutten av 1800-tallet var det årlig hundrevis av romaner som gikk som avisføljetonger (Cristina Priotto i <http://kops.ub.uni-konstanz.de/>; lesedato 16.01.13) Den russiske forfatteren Leo Tolstojs omfangsrrike roman *Anna Karenina* ble trykt som bok i 1878, men hadde da allerede fra 1873 gått som føljetong i et russisk tidsskrift.

Krimromanen som sjanger har noe av sin opprinnelse i romanføljetonger (Reuter 1997 s. 13). Den franske forfatteren Paul Févals krimroman *Jean djevel* (1861) “was originally published as a serial and consequently is heavily padded with literally dozens of characters, dual identities, and countless interconnecting plotlines. [...] Gregory Temple of Scotland Yard is the character that will most interest fans of detective fiction. Temple plays a pivotal role in the proceedings, but sadly is not the central character. Had Feval done so, it is likely that *John Devil* would have remained in print all over the world as the acclaimed first true detective novel. As it is, Temple is a brilliant detective relying on deductive reasoning and clever disguises to track down an even more brilliant criminal. However, the serial nature of the book means that Temple’s plotline frequently disappears for whole chapters at a time while Feval broadens the story’s scope to include as many characters as possible.” (William Patrick Maynard i <http://www.blackgate.com/2011/05/06/john-devil-and-the-world-of-paul-feval/>; lesedato 18.09.14)

Féval skrev et parodierende forord i en av sine romaner. Han hevdet at publikum lengtet etter en sensasjonell føljetongroman, skrevet av en morder, et verk som burde ha tittelen *Forbrytelsesfabrikken*. “In one hundred feuilletons with seventy-three murders per installment, yielding an impressive total of 7,300 victims, Féval proclaimed that this was the veritable national novel all Europe had been waiting for. And we are only talking about monstrous criminal acts, he noted, not taking into account the novel’s additionally vast number of thefts, rapes, cases of child smuggling, kidnapping, fraud, forgeries, goods sold at false weight, confidence scams, break-ins by scaling walls and picking locks, the corruption of minors, or crimes “guided by prudence.” This book, Féval’s insisted, would have it all. “This is a *work without precedent*, striking, staggering, incisive, convulsive, true, incredible, terrifying, monumental, entombed, audacious, furious and monstrous [...]” This humorous preface to *La fabrique des crimes* [en parodisk roman utgitt i

1898] was, in fact, Féval's sustained parody of his own *métier*, that of the *feuilletoniste* who wrote popular novels in installments for daily newspapers or weekly magazines. After a decade of false starts as a journalist and novelist, Féval had finally made it into the *feuilleton* trade with *Les Mystères de Londres*, published in *Le Courrier Français* (1843-1844). Féval went on to write more than a dozen *feuilleton* novels over the following decade, including *Le Fils du Diable* and *Le Bossu*, and he gained a reputation as one of the "masters of the *feuilleton* novel," joining the company of such popular authors as Eugène Sue, Frédéric Soulié, and Alexandre Dumas." (Robin Walz i <http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext>; lesedato 09.12.14)

"In the 1860s, however, Féval was eclipsed by parvenu writer Pierre Alexis Ponson du Terrail, author of the wildly popular "Rocambole" series. Unlike Féval, there was absolutely nothing "literary" about Ponson's interminable *Rocambole* series, widely ridiculed by critics and parodied in the popular press for its totally unbelievable and completely over the top "rocambolique" plots. Yet despite his lack of talent, Ponson had made a tremendous innovation in his *feuilleton* novel: the series protagonist, Rocambole, was not a virtuous and avenging hero, but an energetic, conniving, and murderous criminal. The series was a popular sensation, rendering Ponson the most widely read popular fiction author of the French Second Empire. When Ponson temporarily suspended the *Rocambole* series in 1860 to turn his attention to other projects, Féval jumped into the vacancy with *Les Habits Noirs*, a *feuilleton* epic about a criminal secret society of "Black Coats," spanning thousands of printed pages and produced over twelve years, 1863-1875. When Ponson returned to his series with *La Résurrection de Rocambole* in 1865, once again Féval was eclipsed by the more popular author. [...] Rocambole was a lying, thieving murderer, rather than the kind of avenging hero in the mold of Sue's Rodolphe from *Les Mystères de Paris*. Ponson's rambling series included three separate novels – *L'Héritage mystérieux*, *Le Club des Valets de Cœur*, and *Les Exploits de Rocambole* – over as many years. By 1860, Ponson had emerged as the most popular *feuilleton* writer of the Second Empire, thanks largely to the accidental invention of his criminal anti-hero, Rocambole." (Robin Walz i <http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext>; lesedato 09.12.14)
Føljetonger om Rocambole ble publisert fra 1853 og i nesten 25 år etter det (Quinsat 1990 s. 321).

"From 20 December 1832 to 12 December 1844, *Les Mystères de Londres* [av Féval] appeared in the *Courrier Français* under the name of Sir Francis Trolopp, to lend the *feuilleton* an air of English authenticity. The plot turned on the exploits of the Marquis Rio Santo, the alias of the condemned Irish revolutionary Fergus O'Breane, an avenger opposed to the "crushing and odious economic system" of British capitalism. The *feuilleton* was a success for Joly [redaktøren i *Le Courrier Français*], leading to a series of installment novel contracts for Féval, including *Les*

Aventures d'un émigré in *La Quotidienne* (1844), *Les Amours de Paris* in *Le Courrier Français* (1845), *La Quittance de minuit* in *Le Journal des Débats* (1846), and *Le Fils du Diable* in *L'Époque* (1846). His literary success placed him in the ranks of Alexandre Dumas and Frédéric Soulié, and soon Féval was widely regarded as one of the era's more promising authors. He continued to write at a feverish pitch during the Revolution of 1848 – a highly disconcerting event for the conservative Féval, who fell into a debilitating depression in 1854.” (Robin Walz i [http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext; lesedato 09.12.14](http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext;lesedato 09.12.14))

“Sensing the opportunity to cash in on the current enthusiasm for crime fiction, Féval jumped into the fray in 1862 with *Jean Diable*, a crime novel about an international arch-criminal and murderer named John Devil, who was pursued by Scotland Yard detective Gregory Temple. The following year Féval launched *Les Habits Noirs*, a criminal saga that he hoped would rival – even surpass – Ponson's *Rocamboles*. In 1863, Féval's crime feuilleton premiered in *Le Constitutionnel* [...] *Les Habits Noirs* tells the story of the misfortunes and vengeance of André Maynotte, a metalworker framed by the secret society of “Black Coats” for a crime he did not commit. The story opens in 1825 with a young Alsatian named Jean-Baptiste Schwartz, who was down on his luck and traveling on foot to Caen. He is approached on the way by a stranger named Monsieur Lecoq, who persuades him to drive a coach from the city of Caen and then to abandon it at a predetermined location. Unbeknownst to Schwartz, Lecoq is scheming to steal four hundred thousand francs from a business safe by means of a *brassard ciselé*, a ruby-studded metal armband fashioned by Maynotte to protect the wearer from the safe's metal trap mechanism. Once the money and protective armband are discovered missing, Maynotte realizes that he will be considered the prime suspect in the crime. [...] Jumping ahead to 1842, the remainder of the novel revolves around intrigues by the Habits Noirs. Readers learn about the background of this secret society, an international band of criminals across Europe that numbers in the hundreds of thousands. The chief Habit Noir is Colonel Bozzo-Corona, called the *Père-à-tous* (Father of All), a frail centenarian who is the last of the Corsican godfathers. [...] Supplementing the activities of the secret criminal society, a multitude of intrigues – including concealed identities and unrequited romances – surround the family of the Baron and Countess Schwartz.” (Robin Walz i [http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext; lesedato 09.12.14](http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext;lesedato 09.12.14))

“*Les Habits Noirs* was a resounding popular success for Féval and *Le Constitutionnel*, and Hachette issued the novel in a single volume that same year. Yet all of this turned out to be a pyrrhic victory for Féval. Two years later, Ponson released a new *Rocamboles* adventure, *La Résurrection de Rocamboles* in *Le Petit Journal*, one of the new mass-circulation newspapers sold by the issue rather than by subscription. In this rebirth, Ponson transformed his criminal anti-hero into an equally rocambolesque avenger hero. The revitalized *Rocamboles* feuilleton

garnered *Le Petit Journal* fifty thousand new readers; the following year *La Petite Presse* benefited even more by acquiring one hundred thousand new readers through the serialization of Ponson's *Le Dernier mot de Rocambole*. Féval responded to this challenge by redoubling his efforts in the continuation of the *Les Habits Noirs* saga, adding six novels to the series over the next decade in various newspapers [...] Viewed in terms of historical continuity, Féval's use of criminal sobriquets among the characters in *Les Habits Noirs* was a contemporary reworking of *Bibliothèque bleue* stories about rogues, thieves, and gypsies that had been popular in France for more than three centuries." (Robin Walz i <http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext>; lesedato 09.12.14)

Féval fikk en stor mengde "parfymerte brev" fra sine kvinnelige lesere, og det var kvinnelige beundrere som overtalte han til å ta inn en lang passasje mot dødsstraff og offentlige henrettelser i *De svarte draktene (Les Habits noirs)* (Olivier-Martin 1980 s. 121). Uten noen gang å ha vært i England begynte Féval i 1843 å skrive *Londons mysterier*, og avsluttet dette verket et år senere. Det ble publisert under psevdonymet Sir Francis Trollop. Det inngår i en sjanger kalt urbane mysterier (på fransk "mystères urbains"). *Londons mysterier* ble populær i Frankrike ikke minst fordi det skildret fantasifullt forferdelige synder som franskmenn på den tiden var tilbøyelige til å tro var sanne om engelskmenn (Riccardo N. Barbagallo i <http://mletourneux.free.fr/types-ra/myst-urb/mysteres-urbains-vf-2.htm#feval>; lesedato 06.05.20). Spesielt sensasjonell var beskrivelsen av en orgie som foregår i en kjeller under en kirke. Noen personer som i begynnelsen av *Londons mysterier* (1843-44) var perifere i fortellingen, ble trukket inn som sentrale i fortsettelsen etter at lesere hadde overbevist Féval om hvordan handlingens videre forløp burde være.

"Yet what Ponson realized better than Féval was that, in the shifting commercial trends of the popular literature, authorial skill was rapidly taking a back seat to the preferences of a popular contemporary readership. With the advent of the daily newspaper at a sou (a five-centime piece, roughly a penny), new novels serialized in fifteen-centime installments, and "popular library" series of books that sold for less than one franc per volume, the masses could now afford to buy contemporary literature. What Ponson may have understood better than his more talented colleague was that "*la suite au prochain numéro* (to be continued in the next issue)," was the dynamic that fed the relations between newspaper sales, a writer's income, and readers' pleasure. Or perhaps Ponson was simply the first to fully capitalize upon that mechanism as the motor of his own writing technique – a slapdash, cultural pastiche that promiscuously borrowed and copied from all genres of fiction and from sensationalist newspaper *faits divers*." (Robin Walz i <http://quod.lib.umich.edu/w/wsfh/0642292.0037.014/--crime-factory-the-missed-fortunes-of-paul-fevals-les-habits?rgn=main;view=fulltext>; lesedato 09.12.14)

Uttrykket “faits divers” brukes om korte nyhetssaker i franske aviser, og disse kan være svært sensasjonelle. Den franske forskeren Lise Queffélec-Dumasy skriver i boka *Den franske roman-føljetongen i det 19. århundre* (på fransk 1989) at mange av føljetonghistoriene handlet om det samme som lett salgbart sensasjonsstoff i avisene: kriminalitet, tragiske kjærlighetshistorier, rikfolks økonomiske ruin, gjenforeninger, hevn, menn som viser seg å være “monstre” osv. Queffélec-Dumasy påpeker dessuten at romanføljetongenes første periode i Frankrike (1836-66), med forfattere som Alexandre Dumas den eldre, Eugène Sue, Paul Féval og Frédéric Soulié, hadde historier som var fulle av lidenskap og dramatikk og med en sentral helt som knyttet det hele sammen. Utover i århundret ble det flere sjangrer i føljetongene: krim, science fiction, eksotiske romaner, historiske romaner m.m.

“From the late 1830s onwards, serials running in France were appearing in translation in English only weeks later and vice versa.” (Haining 1975 s. 196)

På 1800-tallet ble avisføljetong-fortellinger lest om kvelden etter arbeidstid også på den mest avsidesliggende franske landsbygda (Esquenazi 2017 s. 35).

Det spanske bladet *El Siglo Pintoresco* (1845-46) ble populært på grunn av romanføljetongene, bl.a. Ramón de Navarretes *Hjertets mysterier* (1845) (Strosetzki 1996 s. 284-285).

Cervantes' roman *Don Quijote* fra 1600-tallet ble i 1863 utgitt i fransk oversettelse med illustrasjoner av Gustav Doré. Denne luksusutgaven fra forlaget Hachette ble i 1869 av det samme forlaget utgitt som føljetong delt i 80 deler, med publisering av to deler hver uke (Alain Kerhervé i Milon og Perelman 2010 s. 387). Hver del kostet lite, og prisen på hele verket i føljetongutgaven ca. en fjerdedel av den tidligere bokutgaven.

Den amerikanske forfatteren Harriet Beecher Stowes roman *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* (1852) ble først publisert som føljetong. Beecher Stowe “expected that it would extend to only three or four installments, but eventually the text of *Uncle Tom's Cabin* expanded to make up many more, which were published weekly from June 6, 1851, to April 1, 1852. The work attracted a considerable following as a serial, but not until its publication in book form would it truly become a bestseller.” (Michael Winship i <http://www.commonplace.org/vol-09/no-03/winship/>; lesedato 19.06.13) Stowe “published *Uncle Tom's Cabin* first as forty-one weekly installments in a nationally circulated antislavery newspaper, *The National Era*, so that fifty thousand people had read it before the book went to press. The controversy the story elicited was already enormous when the books came on sale” (Tom Christopher i <https://www.neh.gov/humanities/2012/mayjune/feature/parlor-politics>; lesedato 25.10.22).

Den franske 1800-tallsforfatteren Jules Vernes roman *Jorden rundt på 80 dager* (1873) ble “publisert som føljetong i den franske avisen *Le Temps*, og telegrafert

over til flere aviser i USA. Dette førte til enorm interesse knyttet til reisen – fordi mange først oppfattet denne som en virkelig historie som foregikk samtidig med føljetongen i avisene.” (*Aftenposten Innsikt* mai 2010 s. 85)

“In their plots and style as well as in their published format and how they were marketed, Paul d’Ivoi’s *Voyages Excentriques* strongly resembled Verne’s *Voyages Extraordinaires*. As a rule, the novels of both authors first appeared in “feuilleton” format in periodicals: Verne’s in the *Magasin d’Education et de Récréation* and those of d’Ivoi (and several other Verne School writers) in Parisian newspapers such as *Le Petit Journal* (1863-1944) or *Le Matin* (1884-1944) or in popular magazines such as *Le Journal des Voyages* (1875-1949). After serial publication, the works of both were then reprinted in expensive, illustrated, in-octavo, hard-cover editions (most often with bright red and gold covers). These luxury volumes frequently graced the shelves of upscale bourgeois family libraries during the Third Republic; they were also used as Christmas gifts and academic awards for French youngsters” (Evans 2009).

Dick Turpin var på 1700-tallet en kjent landeveisrøver. “The most successful of all the Turpin penny-parts – allegedly selling two million copies per week – was undoubtedly “Black Bess, or The Knight of the Road” [1866], whose “author”, Edward Viles, sustained the highwayman’s adventures for 254 weeks, writing in the region of two and a half million words. [...] Montague Summers has maintained that Viles only “fathered” “Black Bess” and that it was in fact the work of J. F. Smith.” (Haining 1975 s. 37)

Italieneren Carlo Collodis berømte fortelling om Pinocchio ble påbegynt i 1881, og publisert i føljetonger i et italiensk tidsskrift for barn fram til januar 1883. Da Collodi syntes at han hadde tjent nok penger på serien, lot han Pinocchio dø. Men etter press fra barna som leste tidsskriftet, lot han tredukken overleve likevel, for å oppleve nye spennende eventyr. I disse ekstra kapitlene tok Collodi mer hensyn til barns behov som lesere (Judith Obert i <https://journals.openedition.org/etudes/romanes/15830>; lesedato 21.11.23).

Den franske forfatteren Émile Zola ga på 1800-tallet ut en stor mengde naturalistiske romaner. De fleste romanene ble publisert som føljetonger, og disse fungerte for Zola som en slags prøvetrykk. Han justerte og korrigererte føljetongversjonene før fortellingene ble trykt som bøker. Hver føljetongversjon ble klippet opp og limt på ark som ga god plass til ny tekst, men det var å stryke deler av teksten som var Zolas vanligste korrigering (<http://www.item.ens.fr/index.php>; lesedato 24.05.16). Noen av oversettelsene til andre språk ble gjort på grunnlag av føljetong-versjoner, og er derfor litt annerledes (og lengre) enn de versjonene som kom i de trykte bøkene i Frankrike.

En føljetong er en “framhaldsforteljing med eit fengslende innhald, sikta inn mot å få lesaren til å kjøpe kvart nummer av publikasjonen eller fornye abonnementet. I

norsk samanheng har hovudregelen vore at føljetongar var skrivne av utanlandske forfattarar og omsette til norsk. [...] Det finst sjølvsagt nokre døme som er tolleg velkjende: Bjørnsons *Synnøve Solbakken* gjekk først som framhaldsforteljing i Illustreret Folkeblad (1857), Garborgs *Ein fritenkjar* gjekk i hans eiga avis Fedraheimen (1878), Falkbergets *Bør Børson* blei skriven for skjemtebladet Hvepsen (1920). Derimot er det færre som veit at Torborg Nedreaas skreiv ein føljetong for vekebladet Allers i krigsåra – før debuten i 1945. Denne romanen er aldri utgitt i bokform. [...] I mange tilfelle sette aviser og blad opp teksten typografisk som boksider. Lesaren kunne då klippe ut og brette bladsida, slik at denne utgjorde fire eller åtte paginerte sider, som til slutt kunne samlast og bindast inn og bli ei bok. Ei bok som ikkje var til sals i bokhandelen. Men det hende også at utgivaren gøymde føljetongsatsen og til slutt nytta denne til å trykke ei bok, der avisa eller bladet stod som utgivar. Ein tredje måte var å trykke bokteksten på lause, vedlagde ark, åtte eller seksten boksider store.” (Einar Økland i *Morgenbladet* 4.–10. juni 2010 s. 41)

To av Bjørnstjerne Bjørnsons bondefortellinger ble publisert som føljetonger: “*En glad gut* ble publisert som føljetong i *Aftenbladet* fra desember 1859 til mars 1860. Også *Synnøve Solbakken* kom først ut som føljetong, i *Illustreret Folkeblad* mellom 13. juni og 8. august 1857. Tre uker senere forelå den som bok utgitt på Johan Dahls forlag.” (Unni Langås i https://www.idunn.no/nlvt/2003/02/litterere_tarer_et_aspekt_ved_bjornsons_bondefortellinger; lesedato 05.11.19)

“Utklippsbøker[:] Føljetongar og andre framhaldsbøker som vart publiserte i aviser, magasin, vekeblad, tidsskrift og liknande [...] Skulle nokon ha klipt ut alle kapitla og montert dei i ei utklippsbok, vil dette vere ei høgst uvanleg bok. Sjølv har eg nokre slike bøker, mellom anna ei historisk framhaldsutgreiing som Halvdan Koht skreiv for ei avis – mange små kapittel, smukt utklipte og monterte i ei innbunden bok. Likeeins har eg Gösta Hammarlunds *Jungle-Jack*, ein parodisk teikneserie (“Tarzan”) som gjekk i *Dagbladet* i 1939-40, utklipt og ordna som bok. Ein diger versjon av Victor Hugos *Les Misérables*, anonymt “oversatt for Socialdemokraten” (av Hans Jæger?) som *Samfundets Forskudte* (1900), finn eg ingen informasjon om. Derimot har boka illustrasjonar av Hugo-beundraren Chr. Krohg! [...] Mellom dei mange utklippromanane som blei omsette og spreidde i riksaviser og lokalaviser, kan ein finne overraskande forfattarnamn. Nyskrivne norske bøker, som av økonomiske eller litterære grunnar hadde vanskar med å finne ein forleggjar, sneik seg påfallande ofte ut til publikum som vedlegg til blad og tidsskrift.” (Einar Økland i *Morgenbladet* 4.–10. juni 2010 s. 41)

Den britiske forfatteren Arthur Conan Doyles Sherlock Holmes-roman *The Hound of the Baskervilles* (1902) ble først publisert i *The Strand Magazine* fra august 1901 til mai 1902, og de dagene magasinet ble utgitt, var det køer i Oxford Street i London for å få tak i det (Oudin 1997 s. 35). “The notion of writing a series of short stories round the character of Holmes came to Doyle when he read the monthly magazines that were then beginning to cater for the train-travelling public.

‘Considering these various journals with their disconnected stories, it had struck me that a single character running through a series, if it only engaged the attention of the reader, would bind that reader to that particular magazine. On the other hand, it had long seemed to me that the ordinary serial might be an impediment rather than a help to a magazine, since, sooner or later, one missed one number and afterwards it had lost all interest. Clearly the ideal compromise was a character which carried through, and yet instalments which were each complete in themselves so that the purchaser was always sure that he could relish the whole contents of the magazine. I believe that I was the first to realise this and *The Strand Magazine* the first to put it into practice.’ ” (Pearson 1946 s. 103)

“*A Study in Scarlet* was serialised as *Det mystiske Tegn* in *Aarhus Stiftstidende* during the summer of 1891. [...] The translations were then republished during the years 1898-1902, now with the addition of *The Hound of the Baskervilles*, which had originally been serialized in *The Strand* between August 1901 and April 1902. As was normal practice during this period, *The Hound of the Baskervilles* was also serialized in Danish newspapers, in at least ten local papers across the country.” (Palle S. Lauridsen i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 189-190) “[T]he serialization of *The Hound of the Baskervilles* in 1902 was printed in local newspapers such as *Vendsyssel Tidende*, *Randers Amtsavis*, *Vordingborg Avis* and *Aalborg Amtstidende*.” (Palle S. Lauridsen i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 211)

“[E]tter Sherlock Holmes’ *Skandale i Böhmen* var markedet for detektivhistorier umettelig. Det hadde åpenbart sammenheng med de nye populærmagasinerne, som gjorde stor suksess på 1800-tallet. De var velredigerte og dyptpløyende, men likevel lettlesete og rimelige, og utgiverne hadde lært seg å skreddersy innholdet for de enkelte samfunnsgrupper. *The Strand Magazine* rettet seg inn mot en velutdannet middelklasse, som Sherlock Holmes-skikkelsen selv tilhørte. Conan Doyle hadde truffet noe hos leserne med sin nye måte å formidle seriefortellinger på. Han skjønnte at moderne lesere var i ferd med å miste interessen for de gammeldagse føljetongene, som gikk i uker og måneder i bladene før de kom frem til løsningen. I en tid preget av høyere tempo ville leserne ha svaret med en gang, i samme fortelling, der den briljante detektiven avslører morderen på siste side. Arthur Conan Doyle slo fast, uten blygsel, at han hadde funnet opp denne sjangeren.” (Aasmund Willersrud i *Aftenpostens* magasin *Historie* nr. 11 i 2017 s. 87)

Det tyske familiemagasinet *Hageløv* (*Gartenlaube*) hadde millionopplag i siste halvdel av 1800-tallet, ikke minst takket være populære tyske føljetongforfattere som Eugenie Marlitt, Wilhelmine Heimbürg og E. Werner (Günter 2008 s. 197).

Den tyske forfatteren Hedwig Courths-Mahler var i første halvdel av 1900-tallet en av Tysklands mest solgte forfattere, med romaner som *Den vakre ukjente* (1918), *Adoptivdatteren* (1919), *Kjærlighetens kraft* (1920) og *Fru Majas lykke* (1926).

Hun skrev over 200 romaner, og oversettelser av flere av dem gikk som føljetonger i norske ukeblader.

Den australske forfatteren Katharina Susannah Prichards roman *Coonardoo* (1929) handler om et seksuelt forhold mellom en hvit mann og den aboriginske kvinnen Coonardoo. “Prichard first published the book in serial form in the *Bulletin*, under the name of Jim Ashburton. [...] It was the first book of this period to capture the deep-seated prejudice of white Australia through an exposé of interracial sexuality. People were shocked to the core; the *Bulletin* received hundreds of letters of protest.” (Jacqueline Wright i <https://griffithreview.com/coonardoo-katharine-susannah-prichard/>; lesedato 10.10.19)

“De første tegneserierutene til fortellingen *Tarzan – apenes konge* ble trykt i Arbeiderbladets bilag “Lørdagskvelden” 18. oktober 1930. [...] Tarzans popularitet understrekes av en stor annonse i Arbeiderbladet i oktober 1930. Overskriften lyder: Tarzan – Apenes konge – kommer! Her fortelles det at “Det er lykkes Arbeiderbladet å sikre sig retten til å offentliggjøre denne verdensberømte fortelling.” (Ann Kristin Lande i *Aftenpostens* magasin *Historie* nr. 4 i 2018 s. 62-63) Tegneren var Harold Foster. Begynnelsen på historien 18. oktober bestod av ti ruter med tekst under, og ble avsluttet med ordene “Næste lørdag skal vi få se hvorledes det videre går.”

De franske forfatterne Gaston Leroux, Arthur Bernède og noen andre forfattere grunnla i 1919 i Nice en “Forening for kinoromaner” (“Société des cinéromans”), dvs. romaner basert på filmer. Romanene skulle publiseres som føljetonger i fire store dagsaviser i Paris (Baetens og Lits 2004 s. 29).

Det amerikanske Selig Polyscope Company produserte fra 1913 filmserien *The Adventures of Kathlyn* (regissert av Francis J. Grandon). I samme periode som filmene gikk på kino, gikk en romanversjon av den lange historien som føljetong i en dagsavis (Baetens og Lits 2004 s. 97). Det samme fenomenet fantes i Frankrike med såkalte kinoromaner (“cinéromans”) – historiene utviklet seg samtidig på filmlerretet og i avisføljetongene, på en måte som gjorde at tekstene “kompletterte stumfilmene” (Baetens og Lits 2004 s. 29 og 98). Tekstene bidro også til å heve filmmediets status blant borgerskapet.

Wheeler W. Dixon skriver om filmføljetonger i USA på begynnelsen av 1900-tallet: “Each episode ended with what the industry termed a “take-out” – a scene of violent peril from which the hero or heroine could not possibly escape. The next chapter would pick up the action at the same point, but offer a “way out” for the lead character; a trap door offering a convenient escape, jumping from a moving car, or breaking free from some sort of fiendish device created by the serial’s chief villain. [...] in many cases, viewers went to the theater each week not to see the feature attraction, but rather the serial, which kept them coming back for the next

thrilling installment.” (<http://www.screeningthepast.com/2011/11/flash-gordon-and-the-1930s-and-40s-science-fiction-serial/>; lesedato 14.10.19)

Romanen *The Turner Diaries* (1978) ble skrevet av amerikaneren William Luther Pierce, som i mange år var leder av den hvit-nasjonalistiske organisasjonen National Alliance. Boka ble publisert under pseudonymet Andrew McDonald. Som følge av en voldelig revolusjon som skildres i romanen, utryddes alle ikke-hvite mennesker på jorden. Romanen var delvis publisert som føljetong i publikasjoner fra National Alliance og den ble solgt til publikum på våpenmesser i USA.

“I en årrekke var Bjarne Walle også en av våre mest leste føljetongforfattere. Den første romanen hans var ferdig i 1969, og i løpet av 13 år skrev han 18 romaner. Handlingen i bøkene er lagt til norsk bygdemiljø i gamle dager. [...] Bøkene er utgitt i tidsrommet 1977 til 1994, men mange av dem hadde allerede gått som føljetonger i Arbeiderpressen over hele landet før Aschehoug antok den første boka hans.” (<http://www.telemarksportalen.no/forfattere/walle-bjarne>; lesedato 23.08.13) “*Den røde begonia* [1947] er uten sammenligning Øivind Bolstads mest populære bok. Den er oversatt til flere språk, og den har gang på gang gått som føljetong i aviser utover landet.” (<http://nkpmn.org/tekstarkiv/tekster/ArkivTaraldstjerne/tekster/WillyDahlBegonia.html>; lesedato 21.10.14)

Forlaget Harlequin har publisert noen kjærlighetsromaner som føljetonger, f.eks. *Deg. Meg. Nå eller aldri* (på fransk) av den franske forfatteren Emily Blaine. De to første episodene ble gitt ut for e-bok (den første var gratis) på samme dag, og deretter kom episode etter episode med ca. en ukes mellomrom (<http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/harlequin-fait-durer-le-plaisir-27-06-2016-5916637.php>; lesedato 31.05.19).

“Det skjedde i de dager da en redaktør i Dagbladet kunne publisere en hel kjærlighetsroman som føljetong i avisen. Etter 75 år kommer den i bokform. [...] Fortellingen “To i Oslo” gikk som føljetong i Dagbladets lørdagsutgaver fra januar til juli 1934, til sammen 26 kapitler, illustrert av Per Krohg. Som en feiring av 75 års jubileet for denne skjulte godbiten i [Gunnar] Larsens forfatterskap [...] En nydelig utgivelse er det blitt, med faksimiler av samtlige “To i Oslo”-oppslag i avisen og dobbeltoppslag med gjengivelse av eksempler på Larsens form” (*Dagbladet* 30. november 2009 s. 42).

Den egyptiske forfatteren Alaa Al Aswanys roman *Chicago* (på norsk 2008) “sto på trykk som føljetong i en egyptisk avis, og skapte harme hos myndighetene, men begeistring hos leserne. Romanens opprinnelige episodiske form gjenspeiles av at fortellingen drives fremover av *cliffhangere* på hver femte side, og gjennom kraftige skuddsalver mot bakstreverske ledere.” (*Morgenbladet* 8.–14. august 2008 s. 38)

Den britiske forfatteren Thomas Hardy “var god til å konstruere dramatiske intriger og skal på et tidlig tidspunkt ha gitt opphavet til begrepet “cliffhanger”. Et av kapitlene i en avisføljetong han fikk på trykk i 1872, skal ha endt med at en av hovedpersonene bokstavelig talt hang etter armene på kanten av et stup.” (*Dagbladet* 27. desember 2014 s. 58) Det er en “snitt-teknikk” som har “suspens-effekt” (Brackert og Lämmert 1976 s. 190).

“Following the great success of *The Woodlanders* in 1887, Hardy received numerous invitations during the early part of the following year for his next novel. He accepted the invitation of Tilotson and Son. They were the owners of a group of Lancashire weekly newspapers, who in 1871 had established the Newspaper Fiction Bureau, the aim of which was to syndicate serial fiction to provincial newspapers. Having accepted Tilotson’s offer, Hardy turned down requests first from *Murray’s Magazine* and then from *Macmillan’s* for the serial rights of his novel. In the autumn of 1888 Hardy set to work, first with elaborate notes and jottings, and then, in the spring of the following year, with the novel [*Tess of the d’Urbervilles*] proper. On 23rd August 1889 he sent his first MS. to Tilotson, “a list of some scenes from the story that your artist may choose which he prefers.” A week or two later he followed this up by sending a section of MS., “equal to about one half, I think.” So certain were the publishers of the general nature and quality of Hardy’s work that it appears they never bothered to examine the MS. before sending it off to the printers. Not, in fact, until the artist had made three illustrations and they had received sixteen chapters in proof from the printers, did Tilotson seriously examine the novel they had undertaken to publish. As the first sixteen chapters contained all the contentious material, the drift of the novel was perfectly – and disturbingly – clear. Alarmed, Tilotson’s wrote to Hardy suggesting he recast the story. Hardy refused. In the face of this, Tilotson’s withdrew their offer to publish, but offered to fulfil their obligation to pay for the serial. The unhappy wrangle was concluded with Hardy’s suggestion that the whole arrangement should be scrapped. Tilotson’s thanked him for his generosity, and, in September 1889, returned the MS. together with the three illustrations and the sixteen chapters of proof. Hardy now felt in a position to turn to some of the other pressing offers for publication rights which he had received the year before. In October he sent it to *Murray’s Magazine*. A week or so later, the MS. was returned “on the score of its improper explicitness.” Shaken but persistent, Hardy sent it to *Macmillan’s*, and on 25th November the MS. was returned once again, with apologies for refusal. He now realized that, if *Tess* was ever to be published, he would have to accept the suggestion that he had turned down three months earlier and recast the story. Accordingly, he went to work, and throughout 1890 he was trimming the novel, “with cynical amusement,” to match the moral expectations of his reading public.” (Ian Gregor i LaValley 1969 s. 32-33)

Hardy publiserte *Tess of the d’Urbervilles* først som føljetong og deretter i 1891 som bok i en endret versjon. “Like many Victorian novelists Hardy worked in the popular tradition and composed his novels for serial installment in magazines.

Since he always reserved judgment about his role as a novelist (he continued to want to be a poet), he yielded to the demands of the magazines for changes, though he carefully restored the original version when publishing the complete novel. Undoubtedly these demands increased Hardy's hatred for Victorian hypocrisy and probably intensified his own lonely efforts to work out an individual and unhypocritical ethic by which a man could live in a universe deprived of moral sanctions. [...] *Tess*, in particular, ignited controversy, more than Hardy had expected. Turned down by several magazines for the outspokenness of its subject matter, the manuscript was eventually bowdlerized almost beyond recognition before it could be published. [...] Limiting the damage as far as possible, Hardy printed the excised scenes as sketches elsewhere and carefully reintegrated them into the novel when he published it in full." (LaValley 1969 s. 4)

Etter at *Tess* "had been made by the strict observance of conventional relationships both morally dubious and dramatically false, the way was clear to acceptance for serial publication. Accordingly, Hardy sent it to the illustrated weekly newspaper, the *Graphic*, and there, flanked by pictures of the Kaiser's visit to London and the building of the Manchester Ship Canal, it appeared in twenty-four illustrated weekly instalments from 4th July to 26th December 1891. Once publication had started everything went smoothly, except for one of the August numbers. The editor objected to the scene where Clare carries the three girls over the flooded lane. He suggested a wheelbarrow would be more fitting. Hardy, obedient to the last, complied, and accordingly readers of the serial read: " 'I'll wheel you through the pool – all of you – with pleasure, if you'll wait till I get a barrow. ... There's a barrow in the shed yonder.' " [...] Although Hardy had excised from the serial the crucial scenes of the seduction and of the baptism of Tess's child, he was reluctant to leave them unprinted. [...] Such was the tortuous course into print of the first novel to allow a seduced woman to appear as an unqualified heroine." (Ian Gregor i LaValley 1969 s. 36)

Den polske forfatteren Henryk Sienkiewicz' roman *Med ild og sverd* gikk som føljetong i polske aviser på slutten av 1800-tallet. "In small towns, the local population would crowd in post offices waiting for the newspaper with the new episode to reach their town. They would listen to someone reading it aloud, and only then would they go back to their chores. During his work on the next two volumes of the book, Sienkiewicz received thousands of letters from readers concerned about the fate of their favourite protagonists and trying to impact the author. Women, in emulation of the female characters from the book, started practising fencing at home." (Mikołaj Gliński i <https://culture.pl/en/article/the-man-behind-quo-vadis>; lesedato 08.09.22)

Bachleitners bok *Fiktive nyheter: Den europeiske føljetongromanens begynnelse* (2012) inneholder et sitat fra en mann som skriver til en avis: "Jeg skulle gjerne ha bestilt *Den selskapelige* [tysk *Geselligen*] videre, hvis den ikke hadde to romaner. Min kone gjør ingenting annet lenger enn å lese romaner i hennes avis, og glemmer

arbeidet. Hvis De kan love at de ikke setter inn noen roman i min avis, skal jeg fortsette abonnementet.” (sitert fra <http://www.zauberspiegel-online.de/>; lesedato 14.01.13)

Fiksjonstekster med sosial kritikk publisert som føljetonger i aviser har ofte medført en sammenblanding for leserne av hva som er fiksjon og hva som er dokumentarisk (Günter 2008 s. 151).

Charles Dickens' roman *Pickwick Papers* (1836-37) ble publisert som føljetong, og forfatteren fulgte nøye med på lesereaksjoner for å kunne justere fortsettelsen av historien etter disse (Cristina Priotto i <http://kops.ub.uni-konstanz.de/>; lesedato 16.01.13). “The success of *The Pickwick Papers* was not long in coming. Chapman and Hall had printed approximately four hundred copies of the first monthly number. By the end, they were selling some forty thousand. It began to happen at the time of the fourth number, or instalment, when Sam Weller is introduced [...] in the fourth number there first appeared the “Pickwick Advertiser”, a section of advertisements placed in front of the main text like advertisements in a newspaper. [...] “... no sooner was a new number published,” one contemporary wrote, “than needy admirers flattened their noses against the booksellers’ windows eager to secure a good look at the etchings and to peruse every line of the letterpress that might be exposed to view, frequently reading it aloud to applauding bystanders ... so great was the craze, *Pickwick Papers* secured far more attention than was given to the ordinary politics of the day”. [...] the fashionable doctor, Sir Benjamin Brodie, read it in his carriage as he travelled between patients. One gentleman on a “grand tour” in 1840 found “Pickwick” inscribed on one of the pyramids [...] so great was the “craze” for these monthly narratives that there emerged for sale the Pickwick cigar, the Pickwick hat (with narrow brims curved up at the side, like that of Mr Pickwick himself), and the Pickwick coat (with brass or horn buttons and cloth of dark green or dark plum). [...] the report of one of his first biographers who, at the time of the novel’s appearance, had visited a locksmith in Liverpool: “I found him reading Pickwick ... to an audience of twenty persons, literally, men, women and children.” It was hired by them all for twopence a day from the circulating library, because they could not afford a shilling for the monthly number, and the observer never forgot how these humble people, who themselves could not read, laughed with Sam Weller and cried with “ready tears” at the death of the poor debtor in the Fleet prison.” (Ackroyd 1991 s. 207-208)

“Dickens himself had qualms about the dangers of his success as a serial novelist. In 1841 he wrote of how he thought he had ‘spoilt the novel sale – in the cases of Bulwer, Marryat, and the best people – by my great success’ [...] He had been producing instalments of fiction month by month almost continuously for three and a half years, since April 1836, until *Nicholas Nickleby* came to an end in September 1839. Six months later he began producing weekly instalments of fiction, which ran uninterrupted for another year and a half (*The Old Curiosity Shop* and *Barnaby Rudge* in *Master Humphrey’s Clock*). He therefore decided (in 1841), in order to

avoid making himself ‘too cheap’, to stop writing for a year and then issue a novel in the standard three-volume form. In other words he decided to relinquish serialization. A week later he changed his mind: the year’s pause was confirmed but the new work would appear ‘in monthly parts instead of a Novel’. It is interesting that he put it this way, as if there were something generically different in what he was doing as a serial writer of novels from what the novelist did.” (Andrews 2006 s. 23)

“In his Preface (1839) to the final double-number of *Nicholas Nickleby* Dickens elaborated on the kind of relationship he was trying to develop with his readers. He quotes at some length an extract from Henry Mackenzie’s *The Lounger*, a series of weekly essays (1785-7). In this piece Mackenzie compares ‘the author of a periodical performance’ with the writer who does not publish his work until he has had plenty of time to refine the text, who ‘must have withdrawn many an idea which in the warmth of composition he had conceived, and altered many an expression which in the hurry of writing he had set down.’ The periodical writer is in a very different position: “[He] commits to his readers the feelings of the day, in the language which those feelings have prompted. As he has delivered himself with the freedom of intimacy and the cordiality of friendship, he will naturally look for the indulgence which those relations may claim; and when he bids his readers adieu, will hope, as well as feel, the regrets of an acquaintance, and the tenderness of a friend.” ” (Andrews 2006 s. 17-18)

“Most of his [Dickens’] readers read his novels in weekly magazines installments, rather than as chapters of a single book. In fact, says [Wolfgang] Iser, they frequently reported enjoying the serialized version of *The Old Curiosity Shop* or *Martin Chuzzlewit* more than the same work as a book. The heightened enjoyment was a result of the protensive tension occasioned by every textual gap (What’s going to happen next?) being increased by the “strategic interruption” of the narrative at crucial moments, while the delay in satisfying the reader’s curiosity was prolonged. By structuring the text around the gaps between the installments and by making those gaps literally days in length, the serial novel supercharged the reader’s imagination and made him or her a more active reader.” (Robert C. Allen sitert fra Harrigan og Wardrip-Fruin 2009 s. 320) Mellom føljetongene prøvde Dickens å finne ut mest mulig om hva leserne mente om fortellingen (Schlingmann 1985 s. 148).

“As his audience grew, Dickens took great care to keep his populist touch. Midway through the writing and publication of *David Copperfield*, he received a letter from an acquaintance objecting to a minor character, Miss Mowcher, who is implicated in a scheme involving the seduction of David’s childhood friend Little Em’ly [Emily]. Like the letter writer, Miss Mowcher happened to be a dwarf. Dickens responded that all his characters were composites and he hadn’t meant to suggest that deformity of size might signify deformity of soul. But when Miss Mowcher reappears in the novel, he backpedals and clears her of any wrongdoing. It’s an

awkward, implausible scene, but Dickens cared more about appeasing his wounded reader.” (Radhika Jones i <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,2104835-2,00.html>; lesedato 26.06.23)

“Since *The Old Curiosity Shop* was also to be published in monthly instalments it was necessary for him to plan both on the smaller and the larger scales, fashioning the narrative so that it might continue unimpeded through its various divisions; it seems clear, too, that he began to keep written memoranda to assist him in this. Small notes on three of the numbers survive, and there is no reason to assume that he did not make such jottings for other parts as well. In fact the keeping of memoranda would become an indispensable part of his procedure in the later novels, where the complexities both of story and of character demanded something in the nature of an aide-mémoire. [...] At the beginning of the story he was only working two weeks ahead of the printer, which, in a venture so much depending upon regular appearance, was cutting it somewhat fine. The nervous strain upon him, the constant need for unwearying effort in order to meet his commitments to what he now considered to be his “public”, were severe [...] he maintained the pattern of monthly numbers which had so fortuitously begun with *The Pickwick Papers*.” (Ackroyd 1991 s. 328-329)

“In 1841, crowds bustled at the New York docks to meet a vessel just arrived from England. “Is Little Nell dead?” people shouted. They were desperate to learn how Charles Dickens’s serial novel *The Old Curiosity Shop* had concluded. Many British novels in the 19th century, like *The Old Curiosity Shop*, were published in parts in newspapers and magazines. They were also made available in separate monthly instalments across a period of a year or more. As novels were expensive, serial publication meant that more readers could spread out the cost of a novel over time. Yet there was no devious flicking to the back of the book to peek at the final page of a serialised story, as the author might not yet have even written the final chapter. Readers dangled in suspense until the next instalment was published. Or, as in the case of the American readers desperate to know the fate of darling Nell, until the next magazine issue was shipped across the Atlantic. [...] While novels were serialised as early as the 17th century, the popularity of the serial form in the 19th century had a tangible effect on how novels were written and the shape that they took. With the story being digested chapter by chapter, with a week or month elapsing between sittings, each had to be sufficiently engaging and tantalising to ensure that the reader would purchase the next issue. [...] When a story had finished its run in a newspaper or magazine, it was usually published in a novel edition that made alterations to the serialised version. Once a story was going to be consumed at the pace of the reader, who held the complete novel in her hands, the need for contrived cliffhangers at the end of every chapter was reduced. Some of these cliffhangers, which were essential in the serial versions, were removed in novel editions.” (Michelle Smith i <http://theconversation.com/will-tv-series-go-the-way-of-charles-dickens-21705>; lesedato 08.07.16)

Lesere i USA “had greeted the arrival of the latest sheets of *The Old Curiosity Shop* with cries of “Is Little Nell dead?” ” (Ackroyd 1991 s. xiii) “It is always said that the crowds gathered on the harbour front of New York and asked the incoming passengers from across the Atlantic, “Is Little Nell dead?” Given Dickens’s popularity in the United States, and Bret Harte’s famous poem about the cowboys listening to Little Nell’s story in the Wild West, this is not at all unlikely.” (Ackroyd 1991 s. 337)

“ ‘In the case of [George Eliots roman] *Middlemarch* ’, wrote R. H. Hutton, ‘those will understand it best and value it most who have made acquaintance slowly during the past year with all its characters, and discussed them eagerly with their friends, in all the various stages of their growth and fortune’. Speculation about the characters’ futures had a special piquancy when only one person in the whole country – the author – knew for sure what the next stages of development were to be. Everyone else shared exactly the same limits to their knowledge, as each instalment slowly shunted the action forward a little way and then paused. In effect the serial author orchestrated synchronized communal reading for tens of thousands of people [...] For example, over the weekend of 30-31 January 1841 perhaps half a million people in Britain were reading or hearing the new weekly instalment (Number 44) of [Charles Dickens’ tidsskrift] *Master Humphrey’s Clock*, the death of Little Nell. This amounted to a national event, corroborating Benedict Anderson’s claims for the power of the periodical, press and serialized fiction in constituting ‘imagined community’ (though he mistakenly believed Dickens serialized his novels in ‘popular newspapers’). A sense of the full scale and impact of the communal experience of a first-run Dickens novel might best be understood by those who follow television soap operas. In calculating the narrative currents and turns of his serialized story, Dickens could manipulate the emotional mood of a large part of the nation” (Andrews 2006 s. 20).

“The opening sequences of a Dickens novel could mean a stretch of two or three monthly instalments: twelve chapters could take a quarter of a year to read. Dickens’s openings sometimes confront us with the experience of dense miscellaneity, like the ephemeral material carried in contemporary magazines. As the chapters and the months go by, what have seemed at first fragmentary and heterogeneous components begin to connect. This teasing suspension of clear orientation and pattern was a deliberate opening strategy, as Dickens explained to Forster in planning *Little Dorrit*: ‘to shew people coming together, in a chance way, as fellow-travellers, and being in the same place, ignorant of one another, as happens in life; and to connect them afterwards, and to make the waiting for that connection a part of the interest’. To assemble a cast of characters who do not know one another, in a ‘chance way’, helps the serial reader feel that the random social dynamics of life in this imaginary world are identical with those in the real world – ‘as happens in life’, Dickens observes.” (Andrews 2006 s. 14)

For å følge noen av Dickens' historier "there were occasions when the offices of *All The Year Round* were almost besieged by those who wanted the next episode of a successful serial." (Ackroyd 1991 s. 900)

Dickens skrev sine romaner fra uke til uke, og prøvde i mellomtiden å finne ut mest mulig om publikums/lesernes reaksjon (Brackert og Lämmert 1976 s. 189).

"Bradley Deane has underlined the practical advantages, whereby 'writers could gauge the popularity of story lines and characters as they wrote, while readers, for their part, could influence the direction of the novel's plot, registering the degree of their approbation either collectively, through consumption, or individually, through letters to the writer.' This began from the start of Dickens's career as a novelist. Every month of *Pickwick* he was bombarded with suggestions for its development, and had to issue a notice in Part XV to warn correspondents away." (Andrews 2006 s. 25)

"How did Dickens's vast illiterate readership experience his novels? For thousands of people, what one might call 'their Dickens' came to them mediated through someone else's voice. Effectively it was less 'their' Dickens than the Dickens of their obliging interpreter. They listened to another voice inflecting the voice of Dickens that came off the page. The pages of text in the monthly instalment became a performance script." (Andrews 2006 s. 51)

Da Dickens' roman *Bleak House* (1853) "kom ut i månedlige utdrag, var det bl.a. med reklame for et jakkemerke som het Bleak House." (*Bok og Bibliotek* nr. 1 i 2017 s. 49)

The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit ble ingen føljetongsuksess for Dickens, og grunnen var antakelig at føljetongepisodene kom hver måned, ikke hver uke slik det var vanlig med Dickens – og dette ble et for stort mellomrom for leserne (Brackert og Lämmert 1976 s. 189).

"[T]he monthly sale of *Martin Chuzzlewit* was of only twenty thousand copies, far fewer than that of his other serials, and within a relatively short time advertising revenue from the inserts in each monthly number also declined. Dickens was in fact extremely pleased with what he had achieved in the new novel, and believed himself to be in some ways at the height of his powers, and so he was not ready to blame himself for this decline in his popularity. [...] he took rooms at Cobley's Farm in the rural retreat of Finchley, and here he contemplated the relative failure of *Martin Chuzzlewit*. The eventual shape of the novel was still at this stage fluid enough for him, if he wished, to change its course and catch more public attention. One possibility was to align the novel even more closely with the most important issues of the period [...] the problem of the novel itself, a novel which Dickens knew to be good but which had failed to capture or to hold the public imagination. And it seems likely that it was at this time, while he was trying to get ahead with the narrative in his retreat at Finchley, that he conceived the idea of sending his

“hero”, Martin Chuzzlewit, to the United States – a decision which, if it did owe something to his desire to provoke public attention, was also in large part determined by the venomous and abusive tirades which had been reaching him from across the Atlantic. He always said that he made a point of never reading such material in the American newspapers but this sounds like the defence of tremulous and wounded pride; it seems probable that he had learnt the gist of their attacks and, after the relative restraint of *American Notes*, decided to unleash all the fury of his comedy upon them. [...] In fact the introduction of American episodes only marginally helped to improve sales – they went up from 20,000 to 23,000, whereas the sale for *Nicholas Nickleby* had been approximately 50,000 for most of its run – and Dickens was hugely offended when one of the partners in the publishing firm, Williams Hall, mentioned a clause in their contract which stipulated that they could subtract from Dickens’s income the sum of fifty pounds each month if sales did not seem to be adequately repaying the advance.” (Ackroyd 1991 s. 414-416)

Den engelske juristen Henry Crabb Robinson har fortalt at noen Dickens-lesere valgte ikke å lese tekstene hans som føljetonger, men ventet til de ble utgitt som bøker, og grunnen var at de ville unngå den “kvalen” det kunne være å vente uke for uke på hvordan fortsettelsen skulle bli (Brackert og Lämmert 1976 s. 189).

“In its obituary tribute to Dickens, *The Illustrated London News* made several observations on the experience of reading Dickens’s early serialized fiction: “His method of composing and publishing his tales in monthly parts, or sometimes in weekly parts, aided the experience of this immediate personal companionship between the writer and the reader. It was just as if we received a letter or a visit, at regular intervals, from a kindly observant gossip, who was in the habit of watching the domestic life of the Nicklebys or the Chuzzlewits, and who would let us know from time to time how they were going on. There was no assumption in general, of having a complete and finished history to deliver; he came at fixed periods merely to report what he had perceived since his last budget was opened for us. The course of his narrative seemed to run on, somehow, almost simultaneously with the real progress of events, only keeping a little behind, so that he might have time to write down whatever happened, and to tell us.” Although Dickens’s later novels could not be described as having quite this casual, gossip effect on the reader, he had clearly already established his narrative persona as a certain kind of garrulous, entertaining confidant, and he wanted to sustain that. In reinforcing this impression of being a regularly visiting, chatty companion, Dickens did indeed in some novels more or less synchronize the seasonal progress in the unfolding story with the actual seasonal changes over the months of issuing the novel. These two considerations – the synchronizing of imaginary and real time, and the narrator-as-visiting-gossip – break down the sense of the generic conventions associated with reading a novel [...] a sense of catching up with events.” (Andrews 2006 s. 16-17)

“Dickens was even induced to rewrite the last page of *Great Expectations* by his friend and fellow-novelist Bulwer Lytton, to hint at the possible marriage of Pip to

Estella. Not without a twinge of his artistic conscience: the new ending, highly implausible and poorly motivated, would, Dickens hoped, make the novel “more acceptable.” ” (Gay 1986 s. 144)

En pirat-føljetong var en tekst som gikk som føljetong i en avis uten forfatterens samtykke. Det gjaldt f.eks. Samuel Richardsons roman *Pamela: Or, Virtue Rewarded* (1740) (Keymer og Sabor 2001 s. xiii i bind 1). Mange føljetonger har blitt publisert uten lovlig tillatelse. Da amerikanerne Park Benjamin og Rufus Wilmot Griswold i 1839 lanserte ukeavisa *Brother Jonathan* i New York, begynte de å publisere ulovlig som føljetonger romaner av blant andre Charles Dickens (Barbier 2000 s. 230).

I romanen *Vanity Fair* (1847-48) av engelskmannen William Makepeace Thackeray kommer fortelleren med en direkte tiltale til kvinnelige lesere av føljetong-versjonen, med formuleringen “Perhaps some beloved female subscriber has [...]” i kapittel 13.

“Each monthly number of *Vanity Fair* carried as its subtitle ‘Pen and Pencil Sketches of English Society’, advertising the parallel attractions of the illustrations and perhaps attempting to capitalize on Thackeray’s already established reputation as an illustrator of his own work. His illustrations for the novel are of three kinds: full-page engraved plates, smaller woodcut drawings inserted into the text, and illustrated capital letters (pictorial capitals) at the start of each chapter.” (Gilmour 1982 s. 55)

“Forced to produce a set number of words every month [til det som ble romanen *Vanity Fair*], Thackeray inevitably padded on occasion. Moreover, in addition to insuring the overall coherence of the work, he had to plan the structure of each installment, create in each sufficient suspense to hold interest for a month, and gauge from his audience’s responses what developments might increase the novel’s sales. Detailed study of any monthly part suggests Thackeray’s care about such matters. [...] In the course of the installment, he has moved his story along slowly, answering some questions and raising others. Meanwhile, to attract additional readers and refresh the memories of old ones, Thackeray has presented a fair sampling of the book as a whole, telling of both sets of major characters, emphasizing important themes, and maintaining the personality of the narrator in commentaries and asides.” (Sundell 1969 s. 11-12)

En føljetong kunne være ekstremt lønnsom for en avis. Da Alexandre Dumas den eldre roman *Kaptein Paul* begynte som føljetong i den franske avisen *Århundret* i 1838, fikk avisen raskt 3.000 nye abonnenter. Dette var Dumas den eldre første føljetong, men det skulle følge mange andre. I 1840 lovt Dumas *Århundret* å levere 100.000 linjer i året, til 1,50 franc per linje, og denne kontrakten er en av grunnene til at romanene hans ble så lange. Slo en fortelling an, var det fristende å gjøre den svært lang. *Greven av Monte-Christo* var på 139 episoder, og Dumas skal

ha tjent 200.000 franc på den (Lyons 1987 s. 147). En kilde hevder at da Dumas' *Kaptein Paul* gikk som føljetong i *Århundret*, fikk avisen i løpet av kort tid 5.000 flere lesere (Olivier-Martin 1980 s. 44-45).

Med *Den vandrende jøde* som føljetong, skrevet av Eugène Sue for avisen *Le Constitutionnel* i 1844-45, økte antallet abonnenter med 10.000. Sues fortellinger var en av grunnene til at denne avisen mangedoblet opplag (Olivier-Martin 1980 s. 68). Fortjenesten kunne være enorm. Sue fikk 100.000 francs for *Paris' mysterier*, og Alphonse de Lamartine skal ha tjent 600.000 francs på *Historien om Gironden* (Benjamin 1974 s. 27). *Paris' mysterier* økte abonnementsstallet for *Le Constitutionnel* fra 3600 til 20.000 (Benjamin 1974 s. 29). Pierre Alexis de Ponson du Terrails føljetonger ble svært populære i Frankrike, og betydde enormt for avisen *Den lille avis*. Da Terrails *Rocamboles gjenoppstandelse* begynte der i 1865, steg antallet solgte aviser med tusenvis av eksemplarer. Da *Rocamboles siste ord* begynte som føljetong i en annen avis, *Den lille pressen* i 1867, steg opplaget raskt med titusenvis av eksemplarer, og redaktøren kjøpte derfor rettighetene til alle framtidige fortellinger av Terrail (Olivier-Martin 1980 s. 110). Så det var ikke uten grunn at andre forfattere skrev oppfølgere til *Rocambole*-serien, helt fram til 1920-tallet (f.eks. Frédéric Valades *Rocamboles barnebarn*, 1922).

Sues *Den vandrende jøde* "was so popular that no fewer than nine English publishers were issuing it simultaneously in one form or another. [...] Only once during the height of his popularity as a writer was Sue seriously challenged – and that by a work unashamedly imitating his "Mysteries of Paris". This was "Mysteries of London" (1847) written by Paul Ferval, which had been specially commissioned by a Parisian journal in an attempt to wrest some readers from Sue. The success of the serial in both France and England – "it has, I believe, made a huge sensation", Charles Dickens wrote in a letter to a friend – was all the more remarkable when one learns that Ferval had never even been to London. (When he did later visit the English capital, Ferval "expressed satisfaction that the place was exactly as he had described it", to quote a news report.) Even this work, however, could not topple Sue from his pedestal: it remained for him to do that himself. Because of his enormous following and his championing of the socialist cause, he was elected a Republican deputy, but then outraged the authorities with his brutal and savage novel "The Mysteries of the People" which was published in 1849. Even his popularity could not save him when the book was condemned as immoral and seditious, and he was driven into exile, where he remained until his death in 1857." (Haining 1975 s. 212-123)

Sue ble så populær som føljetongforfatter blant arbeiderklassen i Paris at han i 1850 ble valgt til den lovgivende forsamlingen for Paris-Seine, med 130.000 stemmer (Benjamin 1974 s. 29).

Franskmannen Paul de Kocks roman *Portvakten i rue de Bac*, som gikk som føljetong i avisen *Den lille pressen* i 1869, økte avisens opplag med 80.000

eksemplarer (Olivier-Martin 1980 s. 49). Kock var enormt produktiv, og hevdet at han til sammen hadde skrevet nesten fire hundre bøker (Olivier-Martin 1980 s. 53).

Føljetong-produksjonen av skjønnlitteratur endret skrivemåten som mange forfattere valgte for sine romaner – i retning langdryghet og digresjoner (Sayre 2011 s. 86). Prinsippet med å utvide og forlenge en suksess, har senere blitt brukt i tallrike TV-serier. En føljetong ble aldri avsluttet rett før avisleserne skulle betale neste abonnement (Olivier-Martin 1980 s. 59).

I Frankrike fantes det en egen avis, *Føljetongen*, som fra 1883 kom ut daglig og som nesten kun publiserte romanføljetonger (Guisse og Neuschäfer 1986 s. 401).

“Emma Southworth (1819-1899), a one-time Washington schoolmistress [...] wrote over sixty serial novels which had a wide readership on both sides of the Atlantic.” (Haining 1975 s. 246)

Såkalte “romanaviser” (Franzmann, Hasemann og Löffler 1999 s. 39) var tidsskrifter som nesten bare inneholdt utdrag fra romaner. *Tysk roman-avis (Deutschen Roman-Zeitung)* ble grunnlagt av forleggeren Otto Janke i 1863 og inneholdt gjennom årene tekster av svært mange tyske samtidsforfattere. Første roman var Wilhelm Raabes *Hungerpastoren*, og det var til sammen ca. to romaner per år som ble utgitt i tidsskriftet. Et par år senere ga tyskeren Ludwig Habicht ut første nummer av et lignende tidsskrift, *Liten roman-avis (Kleine Roman-Zeitung)* (<http://www.zeitschriften.ablit.de/romanzeitung/ueb/ueb.htm>; lesedato 01.10.12).

“Balzac had already used the term feuilleton for the 1830 newspaper *Feuilleton des Journaux Politiques* (Feuilleton of political journals), which he coedited with Victor Varaigne and Émile de Guardin. And, on 1 July 1836, Armand Dutacq issued *Le Siècle* (The century) and Girardin brought out *La Presse* at a subscription price of 40 francs, exactly half of what the established newspapers were charging, thereby launching the French popular press. Novelists had never before written novels as feuilletons, for serialization; when they did, they were led inevitably to introduce cliff-hanging breaks in increasingly episodic narratives, full of incredible adventures, and empty of all but the shallowest psychology. Eventually the adventure novels began to appear on their own in weekly or monthly fascicles; these too were known as feuilletons. In the meantime, and until the law curbed the new development by putting a tax on advertising, competition for the best authors of feuilletons became fierce, and the prices they commanded were huge. In response there was an outcry led by Sainte-Beuve against the “industrial” output of literature (and Girardin, fighting what was in effect a battle for the new press, killed Armand Carrel, defending the old style, in a duel).” (Anthony Levi i <http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/Feuilleton-essay.htm>; lesedato 15.01.13)

Den franske litteraturkritikeren Charles Augustin Sainte-Beuve skrev i 1839 tidsskriftartikkelen “Om den industrielle litteraturen”, der han angrep føljetong-

fenomenet. Han mente denne litteraturen ble skrevet av forfattere som hadde som sitt primære mål å leve av sin skriving, ikke å skape kunstneriske tekster, og at føljetongene var et uheldig utslag av det moderne demokratiet (her gjengitt fra <http://communication.revues.org/4931>; lesedato 17.11.15). Sainte-Beuve hevdet at det dårlige nivået på litteraturen spredte seg, og nesten hvem som helst kunne innbille seg å være forfatter og publisere føljetonger (https://fr.wikisource.org/wiki/La_Litt%C3%A9rature_industrielle; lesedato 18.11.15). Føljetonger bidro til at romaner ble en “industri” og en vare på det kapitalistiske markedet (Canvat 1999 s. 25).

“Balzac was the first French author to publish a novel in a newspaper: *La Vieille Fille* (The old maid) appeared in 12 installments of *La Presse* during October and November 1836, and *Le Père Goriot* (Old Man Goriot), although it originally had six parts, was written to appear in four installments. Even Flaubert’s *Madame Bovary* first appeared serialized in the *Revue de Paris*. The great masters of the genre, after Balzac himself, were Frédéric Soulié, Alexandre Dumas père, George Sand, and above all Eugène Sue, whose *Mystères de Paris* (The mysteries of Paris), tracing the relationship between moral values and the social realities of urban life in the capital, was serialized by the *Journal des Débats* from June 1842 to October 1843. Its success was phenomenal: the newspaper’s circulation doubled from 5000 to 10,000, a much greater percentage increase than Balzac had achieved in other journals. Véron saved *Le Constitutionnel* by outbidding Girardin’s *La Presse* and paying a famously large 100,000-franc fee for Sue’s *Le Juif errant* (The wandering Jew) serialization, from June 1844 to July 1845, which raised the newspaper’s circulation from 3600 to 25,000 by 1846.” (Anthony Levi i <http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/Feuilleton-essay.htm>; lesedato 15.01.13).

Sue brukte føljetongformatet for å fremme demokrati og angripe urettferdighet i samfunnet (Olivier-Martin 1980 s. 20). Hans temaer var påvirket av sosialismen (Olivier-Martin 1980 s. 21). Den sosialistiske tendensen er tydelig bl.a. i *Gjeteren i Kravan* (1848).

Romanen *The Mysteries of London* (1844) av den britiske forfatteren George Reynolds var inspirert av Sue, og ble en stor kommersiell suksess. Historien ble raskt oversatt til fransk av Féval under psevdonymet Francis Trolopp, og publisert som føljetong i Frankrike (Boltanski 2013 s. 34). Som i andre føljetonger er det vanlig at kapitlene slutter på spenningstopper. Et av kapitlene slutter slik: “Seizing the candle, he was hurrying towards the door, when his comrade rushed after him, crying, “No – I won’t be left in the dark! I can’t bear it! Damme, if you go, I’ll go with you!” The two villains accordingly proceeded together into the next room.” Reynolds’ *The Mysteries of London* tilhører sammen med Sues roman en sjanger som har blitt kalt “city mysteries”. Disse handler primært om en storbys underverden, med en lang rekke skurker og minneverdige skikkelser (fanatikere, vismenn, eventyrere, idealister, dydige kvinner i fortvilte situasjoner osv.). Andre eksempler på sjangeren er Eugène François Vidocqs *Paris’ sanne mysterier* (1844),

George Lippards *Quaker City, or the Monks of Monk Hall* (1845), George Thompsons *City Crimes* (1849), Camilo Castelo Brancos *Lisboas mysterier* (1854) og Vsevolod Krestovskijs *Petersburgs slum* (1866).

“True Crime-sjangerens spede begynnelse kan spores tilbake til 1800-tallet og bokfenomenet “Penny Dreadfuls”. Navnet sier både noe om hva bøkene kostet og hva de inneholdt. For én penny kunne britiske lesere kjøpe seg ukentlige hefter på mellom åtte og 16 sider, og lese historier om landeveisrøvere, sjørøvere, forsvinninger og drap. [...] En av de største “Penny Dreadful”-suksessene var serien “Mysteries of London”, skrevet av GWM Reynolds. Her kunne man blant annet lese mørke historier fra Londons slumstrøk. Da serien nådde sin ende hadde den pågått i over 12 år, kommet i 624 nummer og besto av intet mindre enn 4,5 millioner ord.” (<https://bokelskerinnen.com/2016/10/true-crime-krim-fra-virkeligheten/>; lesedato 02.01.19)

En av dem som ble inspirert av Sue til å skrive egne føljetonger, var den en kvinnelig, anonym brasiliansk journalist, som skrev *Platas mysterier* (1852). Her angripes den argentinske diktatoren Juan Manuel de Rosas. Historien ble publisert i *Damenes avis*, der alle skribenter var kvinner og markerte feminister. Forfatteren av *Platas mysterier* skriver at “grusomhetene utført av Rosas og ofrenes lidelse vil være et mysterium for kommende generasjoner” (sitert fra Guise og Neuschäfer 1986 s. 404-405).

“[T]he editor of the Journal des Débats took to tucking the Abbé Geoffrey’s pieces of theater criticism under a horizontal rule at the bottom of the front page. This slot was thereafter known, throughout the 19th century, as the “ground floor.” The first feuilletons were, therefore, columns of drama criticism [...] After this heyday of the roman-feuilleton, its decline was relatively slow; but the “ground floor” lost all importance after the Franco-Prussian War (1870-71), which few of the large circulation French newspapers survived. [...] However, the definitive work of Wilmont Haacke, the threevolume Handbuch des Feuilletons (1950-53), regards the feuilleton as simply that aspect of the early newspapers dealing with cultural issues and events, and traces the form proper back to 1740 in France. Its precursor, though, he sees in the German liberal journal known as the Vossische Zeitung (Voss’ newspaper), published from 1683 (formally titled the Berliner Privilegierte Zeitung (The privileged Berliner newspaper) from 1721), which itself had a forerunner in an untitled news sheet of the early 17th century. The German phrase “unterm Strich,” corresponding to the “ground floor” of the French newspapers, has been traced back to the Nürnberger Correspondenten (Nuremberg correspondent) of 1831.” (Anthony Levi i <http://www.custom-essay.net/essay-encyclopedia/Feuilleton-essay.htm>; lesedato 15.01.13)

Briten C. S. Forester skrev 11 romaner om sjøhelten Horatio Hornblower. “The episodic quality of the novels is due partly to their having appeared serially in

magazines, primarily the Saturday Evening Post.” (<https://www.loc.gov/nls/bibliographies/minibibs/horatio.html>; lesedato 27.02.17)

Den franske filosofen og forfatteren Simone de Beauvoirs novelle i dagbokform “En nedbrutt kvinne” “gikk i 1967 som føljetong i det franske Elle og var Beauvoirs eneste litterære tekst som først kom ut i et ukeblad. Da den kom ut i bokform, ble den slaktet av kritikerne, men raste rett til topps på bestselgerlistene. [...] Ingen annen bok av Beauvoir ble så regelrett slaktet som En nedbrutt kvinne. Hun ga føljetongutgivelsen i Elle mye av skylden for dette. For å få en klarere forståelse av resepsjonen gikk jeg tilbake til to av de ledende anmelderne på den tiden, Bernard Pivot i Le Figaro, og Le Mondes Jacqueline Piatier. Anmeldelsene var utrolig nedlatende, fulle av forakt for En nedbrutt kvinne, for ukeblad, og for kvinner som leser ukeblad. [...] Etter å ha lest to av fem deler av føljetongen, konkluderte Pivot med at Beauvoir hadde klart å få med alle klisjeer som appellerte til ukebladlesere: utroskap, en forrådt hustrus dagbok, en mann som er lege, oppskrifter, strikking og sovetabletter.” (Toril Moi i *Morgenbladet* 10.–16. juni 2011 s. 36)

I årene 1995-98 gikk den amerikanske forfatteren Stephen Kings roman *The Green Mile* (1996) som føljetong i Frankrike delt i seks deler, og hver del ble solgt i over 100.000 eksemplarer (Lylette Lacôte-Gabrysiak i <http://communication.revues.org/3130>; lesedato 02.10.15). King delte selv romanen i seks deler, og forklarte at framgangsmåten var inspirert av Dickens.

Det har ofte hendt at lesere har skrevet til aviser og foreslått hva de syntes burde skje i neste episode av en fortsettelsesfortelling som gikk som føljetong (Blasselle 1998b s. 46). Eugène Sue fikk mange slike leserbrev med forslag til hvordan historiene burde fortsette. Disse leserbrevene kom fra alle samfunnslag (Lyons 1987 s. 149). Lesere kunne ha innflytelse gjennom brev til forfatteren og redaksjonen, f.eks. med ønske om at historien ble forlenget (Olivier-Martin 1980 s. 44). Det hendte at klager fra mange lesere fikk en avisredaktør til å avbryte en føljetong i hans avis. Det kunne f.eks. skyldes erotiske skildringer som mange lesere mislikte (Olivier-Martin 1980 s. 165).

Den svenske forfatteren Maria Sandels “first novel, *Familjen Vinge*, was in fact published as a serial in *Social-Demokraten* in 1909 before the book version appeared in 1913. When the book version was about to be published by Bonnier’s, Sandel was criticized for the pessimistic ending (depicting a pedophilic rape); but Sandel’s (reluctant) changing of the order of the chapters solved that problem (Svedjedal, 1993, p. 295).” (Beata Agrell i Auken, Lauridsen og Rasmussen 2015 s. 308)

Noen aviser lot føljetongene stå i egne avisbilag som lett kunne bindes sammen til en bok når leseren hadde skaffet seg alle delene (Blasselle 1998b s. 45). Den franske litteraturforskeren Anne-Marie Thiesse gjengir i boka *Dagliglivets roman*:

Lesere og populær lektyre i La Belle Époque (1984; på fransk) denne beretningen fortalt av en kvinne (datteren av en skomaker i den franske byen Vaucluse) på slutten av 1800-tallet: “Jeg klippet ut og bandt sammen avisføljetonger. Lørdag kveld gikk mennene på café og kvinnene kom for å spille kort hos oss. Da drev vi med bytting av våre føljetonger, saker som *Rocamboles* (publisert i pressen fra 1859 til 1870) og *Brødbærersken* (publisert mellom 1880 og 1900).” (her sitert fra Horellou-Lafarge og Segré 2003 s. 35) Kvinnene klipte altså ut avisføljetonger fra avisene og samlet dem til hele romaner, f.eks. limt på ark og deretter sammenbundet. Slike bøker gikk fra hånd til hånd kvinner imellom (Cavallo og Chartier 2001 s. 402-403). Også på 1900-tallet forekom dette.

Thiesse forklarer i *Dagliglivets roman* at lesing av føljetonger var vanligere blant kvinner enn blant menn, og at slik lesing fylte dødtid mellom to plikter i hjemmet eller mellom to kunder i butikken. Mange historier hadde en kvinnelig hovedperson som blir forfulgt (“la femme-victime”), falskt anklaget, men som til slutt oppnår rettferdighet. Forfatterne var i mange tilfeller deklasserte, og fortellingene deres kan oppfattes som uttrykk for sosial revansje når fattige, undertrykte og forfulgte blir behandlet brutalt av samfunnet, men etter å ha gjennomlidd episode etter episode til slutt blir lykkelige (https://www.persee.fr/doc/AsPDF/rfsoc_0035-2969_1986_num_27_3_2339.pdf; lesedato 06.05.20).

I Frankrike i første halvdel av 1900-tallet var det ikke uvanlig at kvinner klippet ut føljetonger og lagde små hefter det alle episodene i en fortelling var samlet. Disse heftene ble så byttet mellom venner og naboer, slik at flere fikk tilgang til fortellingene (Anne-Marie Thiesse i Guise og Neuschäfer 1986 s. 138). En kvinne født i Frankrike i år 1900 fortalte at da mennene lørdag kveld gikk ut, kom kvinner sammen for å spille kort og bytte føljetonghefter. En annen kvinne fortalte at hennes mor sendte føljetonghefter til sin søster, som ikke hadde råd til å abonnere på noen avis. Noen butikker solgte egne album – som lignet fotoalbum – beregnet på å samle alle episodene i en føljetongroman, og det hendte også at en familie lot en serie utklippede episoder binde sammen av en bokbinder, men det gjaldt først og fremst prestisjefylte verk, f.eks. av Victor Hugo, eller spesielt populære historier (s.138).

I en biografi om Edgar Wallace nevner Margaret Lane en ikke navngitt føljetongforfatter i første halvdel av 1900-tallet som aldri hadde mindre enn seks føljetonghistorier gående samtidig og som derfor var tvunget til å skrive 40.000 ord per uke i mange år (Lane 1940 s. 239).

Italieneren Benito Mussolini, senere verdensberømt som Italias diktator, skrev den historiske føljetongromanen *Claudia Particella eller kardinalens elskerinne* (1910), som handler om forholdet mellom kardinal Madruzzo og Claudia Particella på 1600-tallet. “Originally published in the newspaper *Il Popolo* (Trent, Italy) from Jan. 20 to May 11, 1910 under the title: *Claudia Particella, l’amante del cardinale Madruzzo*. [...] Apparently the serialization was pretty well received, although it

faded from view until Mussolini became famous as Il Duce, at which point it was resurrected and published in book form in Italian, German, and English in 1927.” (<http://search.library.wisc.edu/catalog/ocn496959976>; lesedato 09.12.14) *Claudia Particella* var en “saftig” historie, og en fortelling som Mussolini senere kalt en svært dårlig roman (Guise og Neuschäfer 1986 s. 397).

En av den meksikanske forfatteren Laura Esquivels bøker har blitt oversatt til norsk med tittelen *Hjertes i chili: Føljetongroman med oppskrifter, kjærlighetshistorier og husråd* (på norsk 2011).

På 1900-tallet gjorde billigutgaver av bøker og økt kjøpekraft avisføljetonger mindre vanlig enn på 1800-tallet. Men i Frankrike i første halvdel av 1900-tallet fantes ifølge forskeren Anne-Marie Thiesse det hun kaller “føljetong-utropere” (“*crieurs de feuilleton*”). Dette var eiere av jernbaneutsalg med aviser eller bøker, eller eiere av aviskiosker på gata, som ropte ut til forbipasserende lokkende beskrivelser av neste episode i en føljetong (i Guise og Neuschäfer 1986 s. 138-139).

Bokhefter som til sammen utgjorde en roman kunne kjøpes i tur og orden hos franske bokhandlere i første halvdel av 1900-tallet. Slike hefter kunne også abonneres på i avisutsalg, hvor de enten ble hentet av kunden eller sendt i posten (Guise og Neuschäfer 1986 s. 139).

I begynnelsen av Knut Hamsuns roman *Sult* (1890) sier fortelleren: “Nu og da når lykken var god kunde jeg drive det til å få fem kroner av et eller andet blad for en føljeton.”

Den danske forfatteren Johannes V. Jensen brukte psevdonymet Ivar Lykke da han i årene 1895-98 skrev en rekke føljetonger for ukebladet *Revue*, blant annet disse romanene: *Dødssejleren* (1895-96), *Taterkongens ni Sønner og deres Blodhævn* (1896-97) og *Hakon Blodøxes Bedrifter* (1897-98).

I 1903 forklarte franskmannen Maurice Talmeyr føljetongenes popularitet med at arbeidere og småborgere i alle kategorier leste avisføljetonger hver dag i til sammen en time eller to (gjengitt fra Guise og Neuschäfer 1986 s. 375-376).

Den franske journalisten Gaston Leroux publiserte i 1903 sin første roman som føljetong i avisen *Morgen* (*Le Matin*), en fortelling kalt *Skattejegeren* (senere, da den ble publisert som bok i 1904, ble tittelen endret til *Théophraste Longuets double liv*). Avisens lesere fikk vite at det var gjemt sju skatter rundt i Paris og på den franske landsbygda, til en samlet verdi av 25.000 franc. Leroux ga i romanføljetongen hint til hvor disse skattene befant seg, slik at hver leser hadde mulighet til å finne en av dem. Avisen skrøt av at dette var en roman “som kunne leves” og skattejaktopplegget fungerte som sensasjonell reklame (Guise og Neuschäfer 1986 s. 377).

Jon Michelet har skrevet en rekke krimbøker om etterforskeren Wilhelm Thygesen, og publiserte i 2005 en samling krimnoveller med tittelen *Thygesen-fortellinger*. Her har “han samlet fire historier som har gått som avisføljetonger, to i Arbeiderbladet og to i Dagbladet, tre med Thygesen og en frittstående.” (*Avis 1* 29. september 2005 s. 35)

“Fra og med i dag vil et nytt kapittel av Vidar Kvalshaug nye roman “Blåblåmandag” kunne leses eksklusivt på dagbladet.no hver hverdag [...] Å publisere i avis er langt fra noe nytt, alle fra Jules Verne til Alexandre Dumas publiserte føljetonger i aviser. Men det er veldig lenge siden det er gjort, sier Kvalshaug.” (*Dagbladet* 13. august 2013 s. 39)

Den amerikanske litteraturforskeren Robert D. Mayo ga i 1962 ut en bok om den engelske tidsskriftromanen: *The English Novel in the Magazines, 1740-1815. With a Catalogue of 1375 magazine novels and novelettes.*

Den amerikanske forfatteren Andy Weirs roman *The Martian* (2011) ble utgitt på norsk i 2015 med tittelen *Marsboeren*. “Utgivelseshistorien til *Marsboeren* er på linje med romanens utrolige fortelling. Etter å ha fått avslag på tidligere bokprosjekter via de tradisjonelle forlagskanalene, bestemte Weir seg for å selvpublisere *Marsboeren* som en føljetong gratis på hjemmesiden sin. Etter påtrykk fra den voksende lezerskaren fikk Weir deretter laget en e-bok som kunne kjøpes for 99 cent på Amazon. Den solgte 35 000 eksemplarer i løpet av tre måneder, og tiltrakk seg oppmerksomheten til amerikanske forlag. I mars 2013 kunne Weir selge utgivelsesrettighetene til debutboken sin for en sekssifret sum – og til høsten kommer filmen” (*Morgenbladet* 8.–14. mai 2015 s. 51).

Briten Julia Fellowes, som blant annet har skrevet manus til TV-serien *Downton Abbey* (2010-15), har publisert en roman som en app-føljetong: “The fluctuating fortunes of aristocrats and arrivistes is the subject of his latest historical drama, but this time it’s a new novel, Julian Fellowes’s *Belgravia* [2016], which is being released as a downloadable app, in weekly instalments, starting in April [...] The story is embellished with bonus content including a family tree that grows with each instalment and electronic exploration of Montacute House and Attingham Park, the two National Trust properties that inspired the protagonists’ country homes. There are also extra details about the clothes, food and music of the era and pen portraits of the characters. [...] Publisher Orion approached Fellowes with the idea, which marries the market’s hunger for flexibly delivered content with its love of added value and its ever-increasing need to participate. A novel delivered in weekly instalments is likely to generate online debate and media coverage far in excess of traditional publishing, with suspense at boiling point every Friday and simmering nicely every other day of the week. [...] It will be a hit, not just because, on a practical level, the weekly delivery will drive fans mad with longing and generate fervent online chatter, but because even today we remain compelled by

money, class and the possibility of going from rags to riches.” (<http://www.dailymail.co.uk/home/event/article-3377501/Downton-Abbey-creator-Julian-Fellowes-wealth-Belgravia-app.html>; lesedato 08.07.16)

“Kan underholdningslitteratur servert som føljetong lokke tv-titterne tilbake til bøkene? Mannen bak “Downton Abbey” gjør et ærlig forsøk. Britisk overklasseliv er en egen gren i underholdningslitteraturen, og det er noe fascinerende ved appellen til alle bøkene om fordums ekstravaganse: Som lesere blir vi både forført og forferdet av alle tåpelighetene. Vi skal drømme oss tilbake til fortida, og samtidig prise oss lykkelige for at vi er født inn i samtida. Julian Fellowes’ “Belgravia” er ikke noe unntak. En klassisk britisk underholdningsroman, som har mye til felles med hans mest kjente verk, tv-serien “Downton Abbey”. [...] Det mest interessante ved “Belgravia” er ikke innholdet i boka, men måten den lanseres på: Som e-bøker i miniformat, et kapittel i uka. Innbakt i e-bøkene er også klikkbare ord og popup-faktabokser, om for eksempel datidas mote og musikk. Utvilsomt interessant for lesere som er ekstra fascinert av epoken, men det skaper brudd i fortellingen som jeg er lite begeistret for. Jeg er også usikker på om føljetong-lanseringen er en god idé, i en tid da til og med tv-seriepublikummet har blitt vant til å fråtse i hele sesonger av gangen hos strømmetjenestene, og det å vente på nye episoder er i ferd med å bli gammeldags. Hele romanen lanseres i papirformat 12. august, for dem som heller vil lese den på gamlemåten.” (Marie L. Kleve i *Dagbladet* 18. juni 2016 s. 49)

I Tyskland var det i 2010 særlig lokalaviser som publiserte føljetonger (Schütz 2010 s. 389).

Det “uferdige” ved føljetonger i måten de er skrevet og publisert på, har blitt tolket som en likhet med verdens uavslutthet (Jan Robert Bloch i Schweppenhäuser m.fl. 1998 s. 66).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>