



Klovnen og rygten

Af [LOUISE BRIX JACOBSEN](#)

I *Deroute* dør filminstruktøren og reklamemanden Søren Fauli. I *Offscreen* forsvinder skuespilleren og morderen Nicolas Bro. I *AFR* bliver den homoseksuelle statsminister Anders Fogh Rasmussen tilsyneladende myrdet af sin prostituerede elsker. Og i *Klovn* planlægger Frank Hvam og Casper Christensen tv-værten Jarl Friis Mikkelsens begravelse.

De kendte spiller sig selv som aldrig før. Og gerne i en utro, homoseksuel, morderisk eller/og død udgave. Det vælter frem med film, tv-serier og romaner der, trods en tilsyneladende fiktitivitet, indeholder så stort et overskud af biografiske, geografiske og bibliografiske referencer, at de vanskeligt lader sig afkode. Værkerne er biografi og slet ikke biografi. Både fiktion og alligevel ikke fiktion.

Som betegnelse for disse både-og-værker foreslår jeg termen 'fiktiobiografisme'.

Om begrebet 'fiktiobiografisme'

Fiktiobiografisme konstitueres først og fremmest ud fra biografisk uafgørlighed. Når de kendte optræder i rollen som sig selv, er der tale om navnesammenfald og typisk også andre betydelige lighedspunkter fx i forhold til karriere, familie og omgangskreds. Biografisk uafgørlighed henviser til, at denne biografiske optræden indgår i en sammenhæng, hvor rollen ikke entydigt kan afgrænses fra personens virkelige liv. Det både *er* og er *ikke* den samme person – samtidigt (fig. 2).

Fiktiobiografisme er konstrueret til at kunne lade to traditionelt set modsatrettede tendenser eksistere med fuld berettigelse samtidigt i samme værk. Den biografiske del af definitionen dækker over både selvbiografiske og biografiske perspektiver. Begrebet er således ikke afhængigt af, at skaberen af et værk spiller rollen som sig selv (fx Christoffer Boe i *Offscreen* og Søren Fauli i *Deroute*). Det dækker også over selvoptræden generelt, hvor én eller flere personer, uafhængig af produktionsmæssig tilknytning, spiller rollen som sig selv. I definitionsmæssig sammenhæng er fiktio-delen modpol til det biografiske, men det betyder ikke, at det biografiske direkte kan adskilles fra det fiktive. Sammenstillingen henviser nemlig til en sameksistens af to retninger, der vanskeligt kan holdes ude fra hinanden. Termen figurerer endvidere som en isme, fordi fænomenets omfang peger mod en generel kunstnerisk strømning på tværs af medier og kunstarter.

Det fænomen, som fiktiobiografisme skal dække, er ikke nyt. I litteraturen har det eksisteret i århundreder, og debatten om fænomenet har været højaktuel i bølger siden 1970'erne. Først med Lejeune/Doubrovsky-debatten (70'erne), siden Genettes tilføjelser hertil (1991) og herhjemme senest antologien *Selvskreven* (Stefan Kjerkegaard et. al. (red.) og Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten* (begge 2006).



Fig. 1. Jarl Friis Mikkelsens begravelse. *Klovn*, episode 36 (2006, instr. Mikkel Nørgaard).



Fig. 2. Boe og Bro som Boe og Bro. *Offscreen* (2006, instr. Christoffer Boe).

Også filmhistorien byder på tidlige eksempler på fiktiobiografisme. I 1950 optræder Buster Keaton som sig selv i *Sunset Blvd.*, og det første danske hovedværk på området må være Lars von Triers *Epidemic* fra 1987 (fig. 3). Det ser dog ud til, at vi i de seneste år er blevet ramt af en altoverskyggende biografihunger, der lægger sig i forlængelse af den virkelighedshunger, Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen beskriver i bogen af samme navn (2002). Tendensen indtager såvel romanen (Knud Romers *Den som blinker er bange for døden*, Claus Beck-Nielsens *Claus Beck-Nielsen 1963-2001: en biografi*) som biografilærredet (*Offscreen*, instr. Christoffer Boe; *AFR*, instr. Morten Hartz Kapler) og tv-skærmen (*Klovnen*, instr. Mikkel Nørgaard; *Deroute*, instr. Søren Fauli).



Fig. 3. Et tidligt eksempel på dansk fiktiobiografisme er Lars von Triers *Epidemic* (1987).

Ligesom fiktion og biografi hver for sig findes på tværs af medier og genrer, er fiktiobiografisme således også et tværmedialt fænomen. Derfor synes en forståelse af fiktiobiografisme at pege i retning af en modalitetstænkning, hvor fiktiobiografisme ses som et træk (en modus), der kan optræde i forskellige genrer på tværs af medier. Som det også er tilfældet med fiktionelle og biografiske træk, så kan fiktiobiografisme indgå som et mindre indslag eller virkemiddel i et værk. Imidlertid kan fiktiobiografisme også være konstituerende for værket som helhed – særligt for det jeg vil kalde værkets ontologiske status. Det er i disse tilfælde, værkerne kan kaldes slet og ret fiktiobiografiske.

Dette er ikke en mockumentary

På trods af en væsentlig mængde produktioner har der ikke været den samme interesse for selvoptrædener inden for film- og medieteorier, som vi har set det i litteraturteorien. Mens den litterære tradition har forsøgt sig med genrebetegnelser som 'autofiktion' (Genette, 1991), så omtales de fiktiobiografiske produktioner oftest i regi af eller som mockumentary, selvom de to betegnelser ikke kan sidestilles.

Mockumentary, som er en sammentrækning af 'mock-dokumentary', er i de seneste år blevet det mest flittigt anvendte begreb, når dokumentaren alligevel ikke rigtig vil være dokumentar. Den fremherskende opfattelse ses hos Roscoe & Hight, der definerer mockumentary som en genre, hvor fiktive værker præsenteres i (og forholder sig kritisk til) doku-konventioner:

Our definition of mock-documentary is specifically limited to fictional texts: those which make a partial or concerted effort to appropriate documentary codes and conventions in order to represent a fictional subject. (Roscoe & Hight 2001, s. 2)

Det er en snæver betegnelse, der egentlig passer på et begrænset antal værker, men da vi i øjeblikket oplever den mest massive strøm af blandingsformer nogensinde, er vi også i begrebsunderskud. Det har betydet en udvidet brug af mockumentary-begrebet, som fjerner det fra Roscoe & Hights definition. Når vi møder begrebet i dag, kan vi derfor ikke være sikre på, hvad det henviser til. Flere fiktiobiografiske værker er allerede blevet kaldt mockumentaries, fx Kaplers' *AFR* af Politikens Kim Skotte (3. feb. 2007) og hos Morten Scholz i "*Mockumentary – Løgner, der leger virkelighed*" (2007). Ib Bondebjerg afviser denne kategorisering (jf. *AFR*-DVDens ekstramateriale), og det viser sig da også, at *AFR* afviger fra mockumentary-definitionen på flere punkter (fig. 4).

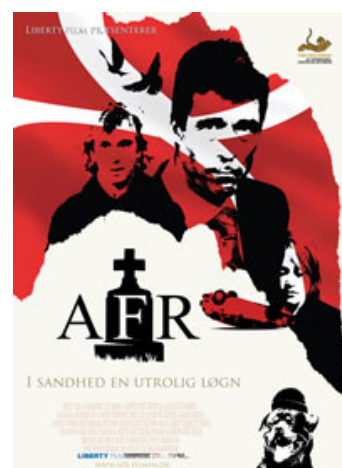


Fig. 4. Fiktiobiografisme og mockumentary er ikke det samme. Morten Hartz Kaplers *AFR* fra 2007 er et fiktiobiografisk værk.

I fiktiobiografiske film- og tv-produktioner er den biografiske selvoptræden konstituerende for værket som helhed, hvorimod den i mockumentary kan fungere udelukkende som et virkemiddel (fx *Forgotten Silver*, instr. Peter Jackson, 1995). Der findes imidlertid flere mockumentaries, der slet ikke indeholder selvoptræden (fx *This is Spinal Tap*, instr. Rob Reiner, 1984), og derfor er selvoptræden ikke et iboende træk ved genren. Når mockumentary-betegnelsen ikke per definition inkorporerer selvoptræden, bliver den ikke dækkende i karakteristikkene og behandlingen af produktioner, hvor selvoptræden er gennemgående både på tema- og handlingsplan (som i *AFR*).

Fiktiobiografisme bruger heller ikke dokumentar-koderne på samme måde som mockumentary, for de fiktiobiografiske værker har ikke dokumentar-foregivelsen som forudsætning. De vil typisk anvende og forholde sig til dokumentarkoder, men de behøver ikke at gøre det. Selv om det på sin vis er en faktagenerisk konvention, at personer agerer som sig selv, så er der ingen dokumentarforegivelse over John Malkovichs manierede optræden som John Malkovich eller over filmen



Fig. 5. *Deroute* (2008).

Being John Malkovich som helhed. Flere fiktiobiografiske værker rummer desuden direkte doku-negerende paratekster, som undertitlen på *AFR*: "I Sandhed en Utrolig Løgn" og programerklæringen i *Deroute*: "Denne historie er 100 % opdigtet, og har intet med virkeligheden at gøre" (fig. 5).

Den afgørende forskel på mockumentary og fiktiobiografisme er imidlertid værkernes ontologiske status. Ifølge Roscoe & Hight kan mockumentary i sidste ende altid defineres som fiktion. Det helt essentielle ved de fiktiobiografiske produktioner er netop, at de omgår en sådan klassificering og ikke ender i ontologisk afklaring. Det skal en række eksempler fra fiktiobiografiske produktioner belyse.

Hvad er virkeligt, hvad er fiktivt?

Sideordningen af fiktion og ikke-fiktion i de fiktiobiografiske værker kommer til udtryk i en kompleks referentialitetsstruktur, der minimum indeholder tre positioner. For det første, er mange forhold direkte referentielle i forhold til virkeligheden. I *Klovn* hedder Frank Hvam Frank Hvam, han er komiker og har lavet *Langt fra Las Vegas* sammen med Casper Christensen. Der i øvrigt hedder Casper Christensen, bor sammen med Iben Hjejle og har lavet *Langt fra Las Vegas* med Frank Hvam. Vi kan se, at kroppene i *Klovn*-universet er de kroppe, vi i virkeligheden genkender som Frank Hvam og Casper Christensen. Når de så oven i købet kobles til samme personnavn, burde der være en tungtvejende sandsynlighed for, at det rent faktisk kunne være dem.

For det andet, er der omvendt rigtig mange uomgængelige forhold, der umuliggør, at det skulle være de samme personer. Nogle forhold kan modbevises umiddelbart: Frank bor ikke sammen med Mia Lyhne i virkeligheden, og Jarl Friis Mikkelsen er ikke død. Andre ting kræver i realiteten research, men vi kan alligevel være ret sikre på, at Frank og Casper ikke satte strøm til gyngen, og at Reimer Bo ikke er far til Carøes barn. Er det så ikke oplagt at putte *Klovn* i fiktionsbøtten? Jo. Men hvis vi vælger at forklare *Klovn* ud fra et fiktioniseringsprincip og dermed forkaster, at der skulle være tale om andet og mere end ren fiktion – så mener jeg også, vi forkaster hele konceptet *Klovn*. For *Klovn* vil spillet, antastelsen, forvirringen og forpurringen af modtagerens antagelser.

Et forsøg på at bestemme hver enkelt detalje kan næppe afsløre et facit, der placerer *Klovn* tættere på den ene eller den anden ende i et fakta-fiktions-kontinuum. Var det tilfældet, ville *Klovn* også samtidig forlade fiktiobiografisme-definitionen. Referentialitetsspørgsmålet bliver imidlertid anderledes interessant, når de fiktiobiografiske værker indeholder den tredje position, eller hvad vi kunne kalde for en 'svævende referentialitet'. Når det simpelthen, uanset hvilket kendskab til virkeligheden vi kan komme i besiddelse af, forbliver umuligt at modbevise en påstand. Anders Fogh Rasmussens og Jarl Friis Mikkelsens homoseksualitet i henholdsvis *AFR* og *Klovn* og Casper Christensens utroskab i *Klovn* er eksempler på sådanne svævende referentialiteter (fig. 6). I bedste fald kunne man forestille sig en verificering (taget på fersk gerning), men en afvisning af 'påstandene' i virkeligheden er ikke en mulighed. Det betyder, at det bliver kompliceret udelukkende at koble påstanden til værket. Dermed er et rygte sat fri.

Rygtet: at skabe en Klovn

Rygtet har en essentiel placering i fiktiobiografiske produktioner. Både fordi værkerne kan skabe rygter i sig selv, men især fordi mange af udsagnene i værkerne tager udgangspunkt i faktisk eksisterende rygter. Når Anders Fogh Rasmussen fremstilles som bøsse i *AFR*, vil de fleste modtagere huske på virkelighedens rygter om statsministerens seksualitet, og når Casper Christensen er utro, dukker der hurtigt skilsmisshistorier op i hukommelsen (fig. 7).

Fiktiobiografiske værker forholder sig til og udfordrer således modtagerens kendskab til virkeligheden. Det er imidlertid en virkelighed, der er kraftigt influeret - hvis ikke lige frem skabt - af medierne. Karaktererne i fiktiobiografiske værker er oftest kendte, genkendelige eller deciderede kendisser, og dermed vil det være de færreste, der kender dem personligt. Derfor vil modtagerens kendskab til den virkelighed, *Klovn* henviser til, typisk være tilegnet gennem nyhedsmedier og gossipjournalistik. Garanteret i et ulige forhold. Herudover er der også et andet medie, der påvirker vores syn på personerne. Og det er *Klovn* selv. For når modtagerens kendskab er



Fig. 6. *AFR* (2007). Statsministerens homoseksualitet i *AFR* kan ikke modbevises.



Fig. 7. *Klovn*, episode 37(2006, instr. Mikkel Nørgaard). Casper Christensen er utro.

tillegnet gennem medier, giver det den fordel, at *Klovn* i særdeleshed kan udnytte et forholdsvist ensartet syn på personerne i serien og herefter påvirke denne generaliserede opfattelse. Det bevirker, at vi ikke med sikkerhed kan sige, hvor opfattelsen af Frank som nørdet og Casper som arrogant har sine rødder. Er det noget, *Langt fra Las Vegas* og de første *Klovn*-afsnit har startet? Eller er det virkelige hændelser (aka sladderpressen), der sammen med *Husk lige tandbørsten* og *Deal no Deal* kan tage æren for denne opfattelse? (fig. 8)

Klovn mimer sladderpressens metode, når den er værst. Den sætter virkelighedsstoffet i overdrev og bliver derved i stand til at skabe rygter. Men virkelighedsstoffet er så at sige skabt ved en stadig mere omfattende vekselvirkning. *Klovn* indfører et allerede medieret perspektiv fra virkeligheden, puster til det (og til modtagerens viden), så det virker tilbage på den 'virkelighed', det er taget fra. Her kan det vokse sig større og være med til at forme den 'virkelighed', der igen skal være med til at forme *Klovn*. Så ligesom det er virkeligheden, der er med til at skabe *Klovn*, så kan *Klovn* også skabe noget i virkeligheden: Både selve serien *Klovn* – men også værkeksterne forhold. Det bevirker desuden, at *Klovn* fremstår som en kritisk kommentar til det virkelighedstransformerende potentiale, der ligger i sladderpressens metode.

Referentialitet Extravaganza

Den særlige referentialitetskonstellation, som bliver mulig, når det fiktionelle (og nonreferentielle) og det ikke-fiktive (og referentielle) sameksisterer, giver nogle komplekse – men også tit underholdende fænomener. Referentialiteten både pumpes og udtømmes, uden vi helt kan afgøre, hvad der er hvad, og hvad vi skal stille op med det. I *Offscreen* skal Trine Dyrholm, der spiller sig selv, pludselig spille rollen som Lene Maria Christensen, der også spiller sig selv (fig. 9).

Der refereres mangedoblet til personer i virkeligheden, og referencen synes at få bortbarberet det ene lag efter det andet. Så hvad ender Trines rolle med at referere til? Hvor ser vi reelt den virkelighed, der refereres til i udgangspunktet? Nicolas Bro siger i samme film: "Det er mig, der har virkeligheden" (fig. 10). Når den biografiske krop siger 'mig' med den biografiske stemme, må det overvejes, hvem 'mig' egentlig tilhører. Om det er virkelighedens eller fiktionens Nicolas Bro, der "har virkeligheden". Er det dem begge to, eller er der tale om det samme 'mig'?

I *Klovn* forsøger Frank Hvam at bytte sig til et bedre gravsted til sin mor (1. sæson, episode 10). Et ægtepar indvilliger i at bytte, men prisen viser sig at være et møde med Casper Christensen. Der er dog noget galt. Ægteparret har taget billeder af mødet, og de synes ikke, manden på billedet ligner Casper Christensen - for han har lyst hår og kontaktlinser (fig. 11-12). De bakkes op i den antagelse af graveren, som også har fået et andet indtryk af ham gennem medierne (store briller og sort hår. Ham med tandbørsten). I en tidligere scene så vi omtalte billede blive taget, og derfor er modtageren ikke i tvivl om, at det er Casper Christensen. Vel at mærke *Klovns* Casper Christensen. Det kunne nemlig se ud til, at det alligevel er parret, der har mest ret. I forhold til fiktiobiografisme-definitionen er det jo netop ikke helt ukompliceret Casper Christensen. Parret mener ikke, det kan være ham, fordi det ikke ligner ham. For os at se, ligner det ham så meget, at vi overvejer, at det godt kunne være ham – som han er i virkeligheden. Det er ham, og det er ikke ham. Frank mister sit gravsted.

Offscreen og onscreen i Offscreen

Når vi ikke kan være sikre på, hvad der hører til virkeligheden, og hvad der decideret er fiktivt, så får det også konsekvenser for de mekanismer, der er på spil hos modtageren. Christoffer Boes *Offscreen* illustrerer, hvad der sker med modtagerens offscreen-forestilling og -dannelse. Ved en klassisk dokumentar kan man argumentere for, at det, der refereres til offscreen, også reelt er der i virkeligheden. I fiktion derimod skal modtageren antage, at offscreen findes, mens det reelt er uden eksistens.

I de fiktiobiografiske produktioner bliver denne skelnen svær at opretholde. Når vi ser virkelige personer, og når der refereres til virkelige personer, så forestiller vi os de personer, som vi har set dem på diverse medieplatforme i virkeligheden. I fiktiobiografisme udsættes de imidlertid for noget, de ikke udsættes for i virkeligheden – og det



Fig. 8. *Klovn*, episode 37. Hvor stammer den arrogante Casper Christensen oprindeligt fra? Virkeligheden, Se og Hør eller *Langt fra Las Vegas* og de første *Klovn*-afsnit?



Fig. 9. *Offscreen* (2006). Trine Dyrholm spiller Trine Dyrholm, der spiller Lene Maria Christensen, der spiller Lene Maria Christensen.

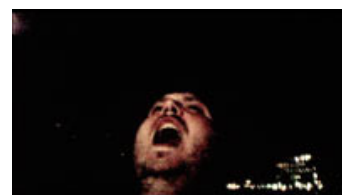


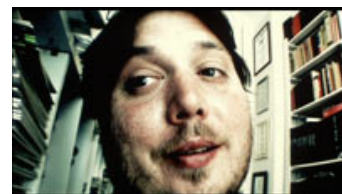
Fig. 10. *Offscreen* (2006). Det er Nicolas Bro, der har virkeligheden. Men hvilken Nicolas Bro og hvilken virkelighed?



Fig. 11. *Klovn*, episode 10 (2005, instr. Mikkel Nørgaard). Er det virkelig Casper Christensen?



Fig. 12. *Klovn*, episode 10 (2005). Også karaktererne er uenige om, hvad der er virkeligt, og hvad der er (re)præsentation.



bryder forstyrrende ind i de billeder, vi danner.

Når Nicolas Bro i *Offscreen* fx fortæller om sin karriere, teaterskolen og sit bryllup (fig. 13), så sætter vi hans beretning ind i de erfaringer, vi har med os fra den virkelighed, vi kender fra medierne. Når der så sker noget, som tydeligvis ikke stemmer overens med virkeligheden (Nicolas Bro som voldtægtsmand og morder, der forsvinder efter selv at have fået seriøse tæsk), så bliver det en usædvanlig og uvant opgave at skulle koble den dannede 'virkelighedsbaserede' offscreen sammen med disse billeder. (fig. 14)

Modtageropgaven bliver således lidt af en krævende affære i de fiktiobiografiske produktioner, fordi vi løbende bliver bevidste om revurderingen af vores antagelser. Det er en helt almindelig del af perceptionen hele tiden at vurdere nye oplysninger i forhold til gamle – og som følge heraf hele tiden at revidere det samlede indtryk (jf. fx Bordwell). Det foregår typisk, uden vi opdager det. Forskellen på perciperingen af fiktiobiografiske produktioner og andre værker er imidlertid, at denne revidering ikke længere foregår ubevidst.

Trippelkontrakten

I fiktiobiografiske produktioner ses altid gennemgribende kontraktbrud. Først antager vi, at der er tale om enten fiktion eller biografi. Når der så sker noget, der er fuldstændig i strid med første antagelse, laver vi den om til dens modsætning. Det er det, Poul Behrendt kalder dobbeltkontrakten (Behrendt 2006, s. 20). Behrendts teori tager udgangspunkt i litteratur (Claus Beck-Nielsen, Peter Høeg m. fl.), men her kan vi bruge den som udgangspunkt til et kontrakt-forslag i forbindelse med fiktiobiografisme i film og TV.

Hvis vi skal genoptage positioneringen af fiktiobiografisme i forhold til mockumentary, er der i forhold til kontraktbruddet i første omgang flere lighedspunkter mellem de to betegnelser. Begge er ikke, hvad de først antages at være, og i den henseende er der ontologiske uklarheder i begge værktøjer.

Behrendt lægger vægt på det kronologiske aspekt, altså at kontrakterne indgås i en rækkefølge og afløser hinanden. Her bliver forskellen på mockumentary og fiktiobiografisme imidlertid synlig, for kontrakternes kronologi passer på mockumentary, men ikke på fiktiobiografisme. Forskellen er (og det gælder for så vidt både fiktiobiografisk film, TV og litteratur), at kontrakterne er fuldt ud tilstede samtidigt. De afløser altså ikke hinanden, og når der så igen sker noget, der står i modsætning til den ændrede antagelse/kontrakt – men som nu harmonerer med den første – mister vi vores ståsted (er). Vi kan ikke vide, hvad det næste bliver, og derfor igangsættes nu en lang bevidstliggjort afstemningsproces, hvor vi prøver at få regnestykket til at gå op, at få det til at passe på enten den ene eller den anden antagelse. Det sker imidlertid ikke, for modtageren kastes frem og tilbage mellem antagelserne, og det bliver ikke muligt at privilegere den ene frem for den anden (fig. 15). Mockumentary gør således i høj grad brug af en dobbeltkontrakt, der bevirker en midlertidig usikkerhed, mens der i fiktiobiografiske værker snarere er tale om en trippel- eller mere kontrakt, der medfører en iboende ontologisk uafgørlighed.

Denne form betyder imidlertid ikke, at de antagelser, vi prøver af, og de kontrakter, der bliver brudt, mister deres berettigelse. De fiktiobiografiske værker er snarere dybt afhængige af dem i skabelsen af det særlige fiktiobiografiske udtryk, for hvis grænserne ikke findes, kan de heller ikke udfordres. Omvendt kan vi heller ikke trygt hvile i opretholdelsen af et utvetydigt skel mellem virkelighed og fiktion. Grænserne eksisterer, men de ser ikke ud til at være konstante og kan derfor heller ikke endegyldigt lokaliseres. Fiktiobiografisme debatterer og udfordrer derfor eksisterende kategorier, og derved skabes et nyt felt til udfyldning og undersøgelse; et felt, der kan lade begge kontrakter eksistere og fungere samtidigt, og hvor det bliver muligt at læse et værk som både fiktivt og ikke-fiktivt på samme tid. Det kræver nye perspektiver, nye strategier og muligvis mere rummelige kategorier.

Modtageren vænner sig imidlertid løbende (og forbavsende hurtigt) til at percipere på stadig nye måder. Det nyskabende bliver gængs med lynets hast trods de nye mediers udfordring af perciperingen. De fiktiobiografiske værker er en sådan udfordring i høj frekvens, men da

Fig. 13. *Offscreen* (2006). Nicolas Bro fortæller om sin karriere og sit ægteskab. Fuldstændig som var det i virkeligheden.



Fig. 14. *Offscreen* (2006). Nicolas Bro som voldtægtsmand og morder.



Fig. 15. I perciperingen af fiktiobiografiske værker kastes modtageren frem og tilbage mellem antagelserne. Her *AFR* (2007).

der er tale om et fænomen, der først lige nu er over os i hidtil uset grad, kunne det være en nyskabelse, som vi bare skal vænne os til og sidenhen uproblematisk kan inkorporere. Mit bud er dog, at fiktiobiografismens udbredelse får indflydelse på både værk-, modtager- og virkelighedsbegreb. Derfor bliver det opgaven at finde en strategi, der gør det lettere at gribe og begribe de fiktiobiografiske produktioner.

Fakta

Litteratur

Behrendt, Poul. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal, 2006.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

Genette, Gérard. *Fiction and Diction*. New York: Cornell University Press, 1993 [1991].

Hight, Craig; Roscoe, Jane. *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Kjerkegaard, Stefan; Nielsen, Henrik Skov; Ørjasæter, Kristin (red.). *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling*. Gylling: Aarhus Universitetsforlag, Narayana Press. København: Berlingske Forlag, 2006.

Knudsen, Britta Timm; Thomsen, Bodil Marie (red.). *Virkelighedshunger. Nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skifter, 2003.

Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Monggaard, Christian. Interview med Ib Bondebjerg om AFR og dens genre. Fra *AFR I sandhed en utrolig løgn*. DVDens ekstrap materiale, 2007.

Scholz, Morten. "Mockumentary – Løgner, der leger virkelighed". In: 16:9, 5. årgang. Nummer 20, februar 2007.

Fiktiobiografiske værker

Beck-Nielsen, Claus. *Claus Beck-Nielsen 1963-2001. En Biografi*. Gyldendal, 2003.

Boe, Christoffer. *Offscreen*. Manuskript: Christoffer Boe; Knud Romer Jørgensen. AlphaVille Pictures Copenhagen, Danmark, 2006.

Fauli, Søren. *Deroute*. Manuskript: Martin Kongstad. Danmark. Tv-serie, 2008.

Kaplers, Morten Hartz. *AFR*. Manuskript: Allan Milter Jakobsen; Morten Hartz Kaplers. Bald Film/ Liberty Film/ Super16/ Zentropa Entertainments, Danmark, 2007.

Nørgaard, Mikkel; Gråbøl, Niels. *Klovner*. Manuskript: Frank Hvam; Casper Christensen. Zentropa Episode ApS/ Nutmeg Movies, Danmark. Tv-serie, (2005-).

Romer, Knud. *Den som blinker er bange for døden*. Aschehoug, 2006.

Trier, Lars von: *Epidemic*. Manuskript: Lars von Trier; Niels Vørsel. Det Danske Filminstitut/ Elementfilm A/S, Danmark, 1987.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)