



Portrættet

Kasper Holten | Bolde i luften

Foto: Miklos Szabo
Det Kongelige Teater

Bolde i luften

Portræt af Kasper Holten

Af Nila Parly

Vi kan lige så godt vænne os til tanken: fra d. 1. august 2011 er det ikke længere Kasper Holten, der er operachef på Det Kgl. Teater, han overlader posten til den erfarne engelske instruktør, Keith Warner. Det var hans eget valg at forlade chefposten efter godt 11 år; han ville ikke risikere at køre fast i "en dårlig kopi" af sig selv.¹ Fremover vil han indtil videre koncentrere sig om at instruere, og det bliver efter alt at dømme ikke forudsigelige mainstream-forestillinger, vi skal vente os fra hans side, men stil- og genreksperimente-rende leg i grænselandene mellem film, opera og teater.

Kasper Holten har været en meget vellidt og respekteret operachef, kendt for hverken at tabe gejsten, overblikket eller jordforbindelsen. Han har heller aldrig selv for alvor tvivlet på sine lederkompetencer; som søn af tidligere nationalbankdirektør Bodil Nyboe Andersen har han det i blodet. Usikkerheden omkring egne kompetencer knytter sig derimod til hans kunstneriske virksomhed, og hans spring fra chef-jobbet til freelance-tilværelsen som instruktør er derfor - for Holten selv - nok endnu mere risikobetonet og selvudfordrende end operachefiltrædelsen i sin tid var.

Mesterlæren og kometkarrieren

Som instruktør er Kasper Holten nærmest autodidakt. Han har aldrig taget nogen formel teaterskoleuddannelse; til gengæld har han haft opera helt inde på livet, siden han som 9-årig oplevede Bizets *Carmen* sammen med sin far på Det Kgl. Teater. Derefter fik han lov til at gå alene i teatret to gange om ugen. De intense aftener på Gamle Scene inspirerede snart til en række dukketeateropførelser af operaer derhjemme for familie og venner. Engang opførte

han sammen med sin bror *Götterdämmerung* fra Richard Wagners *Ring*-trilogi, og da de nåede til Brünnhildes lange slutmonolog, hvor Brünnhilde-dukken bare stod stille på scenen, mens pladespilleren sørgede for musikken, forsvandt de to drenge ud i køkkenet, for den arie varede nøjagtig den tid det tog at lave to toasts og spise dem. Da drengene mættede og tilfredse kom tilbage til stuen, var der gået ild i både Brünnhilde og dukketeatret, og siden har slutmonologen, hvor sopranen forbereder sin egen død på bålet, aldrig heddet andet i vennekredsen end "Toast-arien".²

Da Kasper Holten var 19, startede han som instruktørassistent på *Musikteatret Undergrunden* i Odense, og inden der var gået et år viste *Undergrundens* leder, Niels Pihl, sin assistent den store tillid at give ham hans første egenproduktion: Det blev Michael Nymans minimalistiske opera *The Man Who Mistook his Wife for a Hat*.³ Operaen talte kun tre medvirkende, der i opsætningen spillede på en firkantet platform, hvis billed- og lysvirkninger bl.a. perspektiveredede de indre små skred, der fandt sted i hovedpersonens sygdomshistorie samt det fælles lysende øjeblik af accept, der udspillede sig hos ægteparret, da de til sidst konfronterede den uundgåelige fremtid hånd i hånd.

Debuten blev et veritabelt gennembrud. I de

2) Holten brugte i øvrigt sin barndoms dukketeater-erfaring som inspiration til opsætningen af Hostrups *Genboerne* på Aarhus Teater i 2000, hvor han lod hele scenen være en tro kopi af Priors dukketeater inklusive den originale dukketeaterdekoration til *Genboerne*. Skuespillerne, der også var i Priors originale kostumer, blev ført ind på lange stokke nøjagtigt som i dukketeatret.

3) Niels Pihl levede dermed fuldt op til *Undergrundens* kunstneriske filosofi, der var "Learning by doing", og i modsætning til Statens Teaterskole var Holtens unge alder på dåbsattesten ingen hindring. Udover at være assistent for Niels Pihl havde Holten også nogle vigtige læreår som instruktørassistent for Klaus Hoffmeyer i forbindelse med genopsætningen af hele Wagners *Nibelungens ring* på Den jyske Opera (1993 - 96) og en lidt senere instruktørassistentopgave for Harry Kupfer i Bregenz.

1) Interview i *Børsen* d. 23.04.09.

følgende år fulgte den ene sprudlende iscenesættelse efter den anden. Holten gjorde sig især bemærket i forbindelse med opsætninger af nye danske kammeroperaer såsom gyseroeraen *Den sidste Virtuos* på Den Anden Opera (1994) af Lars Klit og Wagnerfantasien *Tristan Variationer* på Kaleidoskop (1996) af Bent Lorentzen; og en enkelt iscenesættelse af en musical blev det også til, nemlig brødrene Prices nyskrevne version af *Trold kan tæmmes* (1999) på Gladsaxe teater. Anmelderne var enige: Kasper Holten var Danmarks nye instruktør-komet.

Det blev også til en enkelt opsætning af et skuespil, Morti Vizkis drømmeagtigt absurde *Fyrtårnet*⁴ på Det Kgl. Teater (1998), men bortset fra den, var det foreløbig kun inden for musikteatret, at opgaverne kom rullende. Der var kun én teaterchef, der turde tiltro Holten opgaver inden for taleteatret i større målestok, det var Malene Schwartz, der på det tidspunkt var chef for Aalborg Teater. Hun ansatte ham som dramaturg ved teatret og gav ham to udfordrende Shakespeare-opgaver, *Romeo og Julie* (1999) og *Hamlet* (2001), hvoraf sidstnævnte, der blev spillet i moderne kostumer i et Nationalbanklignende magtunivers, indbragte ham en Reumert. Det karakteristiske ved Shakespeare-opsætningerne var en meget bevidst brug af musik som følelsesforstærker og en fræk leg med publikums forventninger (mange vil fx sikkert huske, hvordan prologen til *Romeo og Julie* lød over højttalerne i foyeren lige inden forestillingens start, og hvordan Mercutio, der var gjort til en blind mand, dumdrigt og fandenivoldsk tog fægtekampen op med Tybalt med sin blindestok).

Operachefen og påvirkningen fra Tyskland

Kasper Holten var i 1997 blevet ansat som chef for Aarhus Sommeropera, hvor han slog sine folder i de næste 3 år og bl.a. iscenesatte den nyskrevne Aarhus-trilogi ”Tugt og Utugt i mellemtiden” af John Frandsen.⁵ Og fra den lille

kammeropera-scene sprang han direkte videre til dansk musikteaters ultimative chefstilling. Han var kun 27 år, da han i 2000 tiltrådte som operachef på Det Kgl. Teater, så det var et kontroversielt valg fra bestyrelsens side (faktisk oplevede han til de første operachef-møder ude i Europa, at de andre chefer spurgte ham: ”Hvornår kommer hr. Holten?”; de troede han var sekretæren).⁶ Det viste sig imidlertid hurtigt, at Holten var en kompetent leder. Han videreførte med stor selvfølghed den tidligere chef Elaine Padmores internationalisering af Operaen, samtidig med at han fastholdt solistensemble-ideen og gav koret udfordringer, der svarede til det verdensklasseniveau, de befandt sig på. Dertil etablerede han netværket *Ungopera* for operainteresserede under 35 år, en sammenslutning der tæller over 7000 medlemmer i dag. Han forøgede andelen af co-produktioner betragteligt og forpligtede sig på at uropføre én dansk opera eller alternativt give Danmarkspremiere til en moderne udenlandsk opera om året⁷; og så sørgede han for, at Danmark fik sin første fastansatte operadramaturg nogensinde.⁸

Kasper Holten havde af gode grunde et særligt godt blik for andre instruktørtalenter, og han inviterede da også i sin cheftid nogle af verdens mest interessante iscenesættere til Danmark bl.a. Robert Carsen, Christof Loy, David McVicar, Graham Vick, Stefan Herheim og Peter Konwitschny. Sidstnævnte har stået for

Åge Madsens roman fra 1976.

6) Det Kgl. Teaters bestyrelse ansatte dog ved samme lejlighed den noget ældre danske dirigent Michael Schonwandt i en nyoprettet stilling som musikchef, en stilling, der skulle ligge hierarkisk på linje med operachefens (man var nok alligevel ikke helt tryk ved så ung en operachef).

7) De danske operaer, der blev skrevet og opført som følge af denne prioritering, var bl.a. John Frandsens *Ikon* (2003), Bent Sørensens *Under Himlen* (2004), Poul Ruders's *Proces Kafka* (2005) og Bent Lorentzens *Kain og Abel* (2006) og Bo Holtens *Livlægens Besøg* (2009).

8) Holten var desuden initiativtager til *Netværk for Musikteater*, en samarbejdsgruppe bestående af kunstneriske ledere fra Den Kgl. Opera og nordiske forskere ledet af lektor Michael Eigtved fra Teatervidenskab ved Københavns Universitet. Læs evt. videre om et af de eksperimenter, jeg foranledigede i netværksregi med Kasper som instruktør i min artikel: ”Flying a Wagner Kite: Subjunctive Performances of a *Rheingold* Scene Based on a Dramaturgical Sketch by Carolyn Abbate” i *Cambridge Opera Journal. Celebrating twenty years of publication*, vol. 21, nr. 2, July 2009 (s. 159 - 180) Cambridge University Press, 2010.

4) Den blev senere til en usædvanlig TV-transmission, idet man valgte at lave en filmet version.

5) Operatrilogien *Tugt og Utugt i mellemtiden* bygger på Svend

ikke mindre end tre operaopsætninger i København, Strauss's *Elektra*, Wagners *Lohengrin* og Tjajkovskijs *Eugen Onegin*, alle tre gedigne anmelder- og publikumssucceser. Konwitschny er ud af den gamle DDR-skole, der bl.a. har fostret instruktører som Harry Kupfer og Götz Friedrich, og han er som de tydeligt inspireret af Brecht tilsat et stæk af nyere performativtetsforskning. I Konwitschnys opsætninger blændes der på et centralt sted i forestillingen ofte op for lyset i salen, og publikum gøres gennem diverse provokerende indslag opmærksom på egen kognition og på den betydning tidligere opsætninger af operaen har på den.⁹

En lignende provokation finder man i Holtens egen iscenesættelse af nornescenen fra forspillet til Richard Wagners musikdrama *Götterdämmerung*, hvor han placerer de tre norner på spredte tilskuerpladser, hvorfra de som typiske eksempler på reaktionære Wagnerianere syngende diskuterer den type moderne regiteater, Holten selv står for (vel at mærke uden at der er ændret et ord i librettoen). Wagners højtravende scene med nornerne, der hver især fortæller om den mytologiske handlings fortid, nutid og fremtid, får på den måde et gevaldigt komisk vrid, der på en gang gør os opmærksomme på vores egne fordomme over for postmoderne kunst og eksemplificerer, hvor uhyre manipulerende og manipulerbart det værktøj, vi nu skal opleve, er. Af Holtens internet-dagbog fra prøveperioden fremgår det imidlertid, at han selv havde et temmelig ambivalent forhold til iscenesættelsen af denne scene: "Det er et virkelig radikalt valg. Nogle synes det er et kup, andre synes det er plat. Jeg svinger faktisk næsten selv mellem de to poler, om end jeg er endt med at holde meget af den".¹⁰

The Copenhagen Ring

Det var i 2003-2006 at Kasper Holten iscenesatte hele Richard Wagners *Ring* på Det Kgl. Teater.¹¹

Opsætningen var bevidst feministisk, idet den indtog Brünnhildes synsvinkel igennem samtlige 14 timer og understregede, hvordan hun - selv når hun ikke var på scenen - var i stand til at styre dramaets udvikling. Holtens mesterstykke var nok den scene, hvor Brünnhildes far, Wotan, fratager hende hendes gudestatus, og gør hende til et dødeligt menneske. Holten havde udstyret Brünnhilde med et par kæmpemæssige sorte valkyrievinger, som Wotan langsomt nærmede sig og under musikkens brusende klimaks brutalt rev af. Dér fornemmede vi som publikum på vores egen krop via spejlneuroner¹², hvordan heltindens dirrende *jouissance* i ét frygteligt nu forvandlede til afgrundsdyb fysisk smerte. Derefter omformede hun den ene af sine sorte vinger til en fugl, der, mens hun sov, skulle flyve ud og sørge for at føre den mand, som hun selv havde udvalgt sig, hen til hende; Brünnhilde ville ikke vækkes af en hvilken som helst kryster.

Fuglen fandt ham, og det konkrete resultat af Siegfrieds og Brünnhildes kærlighedsforening præsenteredes i slutningen af *Ring* som en lille nyfødt baby (et levende barn, ikke en dukke) i armene på sin nu alvidende mor. Det er en meget kontroversiel slutning. Brünnhilde skulle jo ifølge Wagners regibemærkning have ladet sig "toast", men i opsætningen på Det Kgl. Teater undlod hun i sidste øjeblik at kaste sig i flammerne, for sin lille datters fremtids skyld (ja, det var en pige).

Holten valgte med andre ord at visualisere musikkens fortælling på dette sted frem for at overholde Wagners regianvisninger. Brünnhilde skal nemlig til sidst synges et ledemotiv, som vi kun har hørt en eneste gang før i hele *Ring*, nemlig dengang Sieglinde i "Valkyrien" sang det som reaktion på Brünnhildes afsløring af, at hun, Sieglinde, var gravid. Dette sjældne ledemotiv (kaldet "forløsningsmotivet") tages nu op af Brünnhilde selv (og knytter på den

9) I en Konwitschny-opsætning af Wagners *Meistersinger* brydes der fx pludselig af, og sangerne begynder at diskutere, om de overhovedet vil synges det kommende slutkor, når det har været så tæt knyttet til Hitlers nationalistiske propaganda før og under 2. verdenskrig.

10) Holtens indlæg om Nornescenen i internet-dagbogen om opførelsen af *Ring* (d. 2. marts 2006).

11) Hele *The Copenhagen Ring*, som opsætningen kaldes i udlandet, er indspillet på DVD (Decca) i 2009, og den har modtaget den prestigefyldte Gramophone Award.

12) Spejlneuroner er hjerneceller, der kopierer andres adfærd.

måde an til hendes egen graviditet, som Holten har opfundet), og motivet indoptages derefter af orkestret, som afslutter hele *Ring*-fortællingen med det. Med denne "oversættelse" af musikken til scenisk realitet blev forløsningsen i Holtens opsætning både kropslig og åndelig, og en sådan kombination af krop og ånd gengiver, efter min mening, en meget vigtig pointe i Wagners værk som helhed.

Fra fornuft til følelse

Kasper Holtens omgang med den klassiske opera-arv har ikke været så grænseoverskridende som mange af de tyske regiteater-instruktørers. Faktisk er han mere inspireret af Peter Langdal, end af nogle af de udenlandske stjerneinstruktører. De to har også meget tilfælles. Begge er uddannet i litteraturvidenskab, begge kombinerer instruktørjobbet med et chefjob, begge "oversætter" klassikernes koder til moderne koder. Begge har en udpræget musikalsk indsigt, og begge fortæller historien, i de stykker de opsætter, på en meget personlig måde. Og trods store temperamentsmæssige forskelle er jeg sikker på, at Holten deler Peter Langdals tro på, at en forestilling skal kommunikere med både hjernen, hjertet, underlivet og fødderne.¹³

Holtens hang til aktuel socialpolitisk stillingtagen er dog faldet mange traditionalister for brystet, og særligt opsætningen af Verdis *Don Carlos* i 2007, hvor de spanske krigsfanger var ikklædt orange fangedragter á la Guantanamo, bragte sindene i kog. Morten Messerschmidt fra Dansk Folkeparti gik endda så vidt som til at kræve censur af nationalscenen.¹⁴

Men den type kritik skal vi nok ikke forvente at se så meget mere til, for i de sidste par år har Kasper Holten bevæget sig væk fra ungdom-

mens intellektuelle konceptualiseringer af klassikerne, hvor personerne optræder i moderne kostumer og reagerer rationelt selv i ekstremt belastede situationer, og hvor spillestilen er naturalistisk helt ned i detaljen. I hans 2009-opsætning af Wagners *Tannhäuser* optrådte personerne fx i 1800-tals-kostumer, og scenografien var et irrationelt eschersk univers af trapper, som de medvirkende (en stuntman) kunne gå op ad med hovedet nedad, når det skulle være.¹⁵ Der var ingen politiske budskaber eller entydige svar på de spørgsmål, som forestillingen stillede. Holten er selv bevidst om den udvikling; som han sagde for nylig:

Begyndelsen af min karriere var præget af stor energi og glæde ved at få lov til at kaste bolde op i luften og så løbe derudad med dem. Den måde at instruere på toppede med den samlede opsætning af Nibelungens ring. [...] I Tannhäuser synes jeg selv, jeg kom et nyt sted hen. Der kastede jeg bolde op i luften, som jeg lod hænge der. Ellers rettere: jeg overlod til publikum at gribe dem.¹⁶

I Poul Ruders's opera over Lars von Triers film *Dancer in the Dark* (2010), blev Holtens iscenesættelse imidlertid så irrationel, abstrakt og kuldslået, at anmelderne stod af. Det var synd, for trods svaghederne i forlæg og opsætning, var der flere interessante greb i iscenesættelsen, som peger fremad. Opsætningen tog udgangspunkt i, at historien i Lars von Triers film allerede er en slags myte for os danskere, så man begyndte, dér hvor filmen sluttede, altså ved Selmas død, hvorefter historien rullede forfra som den dødes erindring. I praksis betød det fx, at den politimand, som Selma skulle skyde midt i forestillingen, allerede havde sine skudhuller, da han trådte ind på scenen første gang, og

13) Se kapitlet med Peter Langdal i Mette Nybos *Magiske øjeblikke. 15 samtaler om teater*, Gyldendal, 2003, side 224.

14) Problemet med de meget rationelle opsætninger i moderne kostumer var nok, at man som publikum ofte blev unødigt fikseret på, om alle de moderne detaljer nu også holdt i stedet for at opleve dramaet direkte. Operagenrens grundkontrakt med publikum bygger jo i forvejen på den urealistiske præmis, at personerne synger til hinanden i stedet for at tale til hinanden, og dette genremæssige faktum har da også været medvirkende til, at Holten i sine senere operaopsætninger har turdet bevæge sig meget længere ud i det irrationelle.

15) Personerne i denne *Tannhäuser*-opsætning opførte sig langt fra altid psykologisk velbegrunder. Her var det følelserne og sanseligheden, der var i højsædet, som når de medvirkende allerede under den svulmende orkestremusik i ouverturen rullede rundt i spandevise af jord og vand i en smittende erotisk ekstase.

16) Interview i *Politiken* 05.09.10.

selve nedskydningen af ham skete i slowmotion og med pistolen rettet mod gulvet i stedet for mod den politimand, der alligevel kun var en fjern erindring. Tid og rum var i det hele taget i opløsning i denne opsætning. Vi befandt os i et underligt ingenmandsland, der kunne minde om den uhyggelige livsoverskridelse, som ligger implicit i Freuds ide om dødsdriften, den psykoanalytiske udødelighed, som Lacan peger på eksisterer mellem ”to slags død”.

I sådan et univers træder de semiotiske betydninger af personernes handlinger i baggrunden til fordel for de fænomenologiske betydninger, der knytter sig til sangernes kroppe og stemmer. Når den blinde Selma til sidst synger hele sin arie med bundne hænder ude på kanten af en planke højt oppe under loftet, er det ikke så meget vores intellektuelle forståelse af karakterens situation, der aktiveres, men i højere grad vores kroppe umiddelbare reaktion på performerens aktuelle risiko for at falde ned. Vi holder vejret og lukker måske øjnene og kommer dermed til at høre hendes sang på en anderledes nøgen måde, skrællet for ord: Det er en vaklende, grådkvalt stemmeklang, vi hører. Vi mimer hendes stemmebånds spændte *pianissimo*-indstilling og får dermed selv gråden i struben. Når planken til sidst slår sammen med et brag under Selma, og hun bliver hængt, lyder der et fælles gisp fra tusindvis af mennesker i tilskuersalen, og det gisp vil vores kroppe formentlig huske længe efter tæppefald.

Lydens betydning

Kasper Holtens opsætning af Euripides' *Ifigenia i Aulis* (i Don Taylors gendigtning) på Det Kgl. Teater i 2008 delte anmelderne i to. Forestillingen var i usædvanlig grad elsket eller hadet, hvilket ofte er tegn på, at noget afgørende nyt har fundet sted. Der var generelt enighed om, at personinstruktionen var eminent – og på dette punkt har Holten da også siden debuten været igennem en formidabel udvikling fra kejtet intellektuel til demonstrerende kropskommunikator – men dermed var det også slut med enigheden. I den ene ende af anmelder-

skalaen blev opsætningen harmdirrende kaldt en ”fortænkt tangenttolkning” og en ”statisk”, ”utroværdig fanatismeforestilling”¹⁷, mens den i den anden ende henført hyldedes som ”sublimt dæmpet”, ”mesterlig” og med ”plads til de store følelser”¹⁸. Spørgsmålet er så, om der er en dybere årsag til, at den virkede så forskelligt? Det tror jeg, der er. Jeg mener, at forklaringen ligger i publikums lydhørhed, bogstavelig talt. Lange stræk af forestillingen var nemlig akkompagneret af musik og lyde komponeret af Klaus Risager, og dette auditive med- og modspil påvirkede os ubevidst hele vejen igennem, ligesom Ifigenias skære sangstemme var gribende naiv. Det meste af handlingen udspillede sig desuden i en neddæmpet spillestil i mørke eller halvmørke, hvorved vores hørelse skærpedes maksimalt.¹⁹

Også slutningen havde en lyd som centrum for begivenhederne, en lyd som alle anmelderne beklageligvis syntes at overhøre,²⁰ nemlig lyden af klappende skodder øverst oppe under taget i den iskolde, mægtige sal. Ifigenia havde føjet sin far og hans fanatiske rådgiver og lagt sig klar til ofringen, da denne lyd nåede hende. Betydningen af lyden var ikke semiotisk kompleks, men derimod ren fænomenologisk materialitet: Der var intet symbolsk ved skoddernes klappen, de bevægede sig ganske enkelt som en fysisk reaktion på, at vinden var kommet tilbage. Gudernes straf var hævet, den græske flåde kunne sejle mod Troja, og med ét var der ikke længere nogen gyldig grund til, at Ifigenia skulle ofres. Med en ganske lille gestus viste hun, at hun forstod denne betydning. Hun så op – og fulgte man hendes blik, kunne man også ved selvsyn få bekræftet, at skodderne bevæge sig – så rejste hun sig uendeligt lettet for at træde ned fra offerstedet i den tro, at hun nu var reddet; men der var ingen redning, hun blev

17) Anne Middelboe Christensen i *Information* d. 21.12.08.

18) Henrik Lyding i *Jyllandsposten* d. 22.12.08.

19) Stig Hoffmeyers indledende monolog i fuldkommen mørke var bare første skridt på vejen ind i dette lydunivers.

20) Ærgerligt, for det var ellers mit indtryk, at publikum generelt opfattede denne væsentlige detalje, ikke mindst det operavante publikum.

brutalt tvunget tilbage: Kvindeofringen skulle gennemføres, uanset om det var nødvendigt eller ej. Vi oplevede det kun som et glimt, før en kæmpemæssige væg sænkede sig foran scenen, så mordet – for det var et mord i denne opsætning – kunne begås uset.

Fremtiden

Kasper Holten afslutter sin cheferiode ved Den Kgl. Opera samtidig med chefdirigenten Michael Schönwandt. De to har kørt et forbilledligt kunstnerisk makkerskab igennem alle årene, så det er kun naturligt, at de sætter punktum i en *fælles* kraftpræstation med den på alle planer vanvittigt krævende opera *Kvinden uden skygge* af Richard Strauss. Derefter er karrieren mere uvis; hvis Kasper Holten skulle blive tilbudt operachefposten på fx Covent Garden, ville han næppe takke nej, men lige nu er hans ønsker for fremtiden beskedne:

Drømmescenariet er nogle rigtig gode freelance-jobs, stort og småt – opera og skuespil. I de sidste mange år har jeg kun lavet store projekter. Men at få lov at lave et lille kammerespil med kun tre skuespillere! Det ville være pragtfuldt.²¹

Det skulle vel ikke være umuligt. Der er en del projekter i Holtens ordrebog allerede. Han skal bl.a. iscenesætte på Mungo Park og debutere som filminstruktør.²² Og i 2012 skal han stå for en nyopsætning af Wagners *Lohengrin* på Deutsche Oper i Berlin.

Men hvad er det egentlig, vi kan forvente os af Kasper Holtens iscenesættelser fremover? Jeg tror aldrig, at han vil komme til at lave rent æstetiske opsætninger á la Wilson, mit bud er,

21) Interview i *Børsen* d. 23.04.09.

22) Filmen har premiere i Danmark d. 7. april 2011. Holten har i samarbejde med Mogens Rukov kreeret et filmmanuskript over Mozarts opera *Don Giovanni* kaldet *Juan*, hvor titelhelten slippes løs i en moderne storby. Filmen, der er rå og håndholdt, fokuserer på Juan som en hyper-empatisk kamæleon, som er i stand til at læse enhver kvindes dybeste drømme og omforme sin personlighed derefter, og samtidig - som den ærkepsykopat, han også er - behandle kvinderne som rene objekter. *Juan* har allerede haft verdenspremiere ved Asiens største filmfestival i Pusan, Sydkorea d. 8. oktober 2010 og ved FilmFest i Hamburg samme dag.

at hans forestillinger fortsat vil være præget af det sociale engagement, der har været et gennemgående træk i hans arbejder indtil nu, men han vil nok ikke være så entydigt politisk, som han fx var i *Don Carlos*, hvor han kritiserede Danmarks krigsførelse i Irak og Afghanistan igennem valget af kostumer (selvmordsbombere og orange fangedragter). Jeg tror snarere han vil fortsætte tendensen fra *My Fair Lady*, hvor opførelsen satte mere i gang end den satte på plads. Her blev generelle problematikker omkring integration sat i fokus gennem den sprogligt moderne oversættelse til dansk og i valget af spillere.²³

De feministiske tilgange vil sikkert heller ikke forsvinde helt, men igen vil virkemidlerne blive langt mere nuancerede. Tendensen er der allerede: Hvor Holten tidligere i fx *Ring* lod den kvindelige hovedperson overleve på scenen (samfundet har brug for levende kvinder, syntes den slutning at sige), tillader han i *Dancer in the Dark* og *Ifgenia i Aulis*, at kvinderne dør, så vi ikke snydes for at opleve døden igennem dem, og *omstændighederne* omkring deres død, får os så efterfølgende til at tænke over, om disse kvinder ikke burde have gjort oprør imod den skæbne, de var blevet pålagt af patriarkatet, inklusiv tekstforfatteren og instruktøren.

Og så vil han garanteret videreudvikle nogle af de cross-over-elementer, han allerede arbejder med inden for film, opera og teater: fx slowmotion- og Verfremdungseffekter i opera (*Dancer in the Dark*), musik- og lydeffekter i teateropsætninger (*Ifgenia*) og sangernes fysiske kraftanstrengelser som påtrængende nærbilleder i film (*Juan*).

Hovedformålet med Holtens forestillinger har altid været at berøre publikum følelsesmæssigt. Operaens (og tragediens) patos og afsluttende katarsisoplevelse er nemlig ikke bare museale levn, de har stadig potentialitet til at transformere det moderne menneske, og det

23) Det var fx næppe tilfældigt at Alfred Doolittle blev spillet af Zlatko Buric, og havde man kunnet finde en nydanser, der kunne synge og spille rollen som Eliza tilstrækkeligt overbevisende, havde hun utvivlsomt fået udfordringen.



Tina Kiberg i *Kvinden uden skygge* på Den Kongelige Opera (foto: Miklos Szabo)

er noget Holten om nogen er opmærksom på.

Det kunne være interessant, hvis Holten kunne genfinde det legende og sprælske fra de tidlige år og koble det til dybden og seriositeten fra de senere år. Ikke mindst hvis han i operaopsætninger i højere grad kunne få dirigenterne til at lege med, der har alt for længe været en dræbende kedelig konsensus om, at musikken, den må man ikke pille ved. Når Kasper Holten siger, at han nu er begyndt at kaste bolde ud til publikum, så kunne spillet måske udvikles, så vi får plads til at flygte dem tilbage; så spiller vi for alvor, og ingen kan forudsige, hvem der vinder. Måske vinder vi alle sammen.

Nila Parly (f. 1966).

Ph.d. i musikvidenskab fra Københavns Universitet 2006. Afsluttede i 2010 det 3-årige postdoc-projekt *Døden på scenen. Performative studier af død og dødsdrift i værker af Wagner og Richard Strauss*, som blev udført ved Afdeling for Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, hvor hun nu er ansat som videnskabelig assistent. Er tidligere uddannet operasanger fra Roms Konservatorium *Santa Cecilia*.
