




# **JULIA VARLEY *INTERVIEW***

**FRYDENLUND**

**LENE KOBBERNAGEL**



A black and white portrait of a woman with long, wavy hair, looking slightly to the right of the camera with a gentle smile. She is wearing a patterned scarf and a pearl necklace. The background is softly blurred, suggesting an outdoor setting with trees.

»Det er, som om ...  
specielt dem, der stu-  
derer teater ... tror,  
at det hele går ud  
på betydning og  
historie ... og det  
man vil fortælle.  
Men for os hand-  
ler det mere om,  
hvordan vi først får  
betydningen at vide,  
mens vi spiller.«

Julia Varley er født i 1954  
og uddannet hos Odin  
Teatret siden 1976.

Foto: Fiora Bemporad

# JULIA VARLEY

Julia Varley er født og opvokset i Italien. Som 17-årig blev hun medlem af en teatergruppe. En dag fik de besøg af Odin Teatret, som kom for at undervise dem. Julia var meget fascineret af arbejdet og besluttede at tage op til Odin Teatret i nogle måneder, så hun kunne lære alt. Efter tre måneders intensivt arbejde i Holstebro blev Julia klar over, at hun intet kunne. Så hun blev. Efter en periode som såkaldt adopteret blev hun endelig optaget i Odin Teatrets ensemble. Det var tilbage i 1976. Hun har været der lige siden. Ud over selve arbejdet som skuespiller arbejder hun som instruktør, underviser, arrangør, koordinator, forfatter, redaktør og oversætter.

## 5 VIGTIGE OPGAVER

*The Million*  
Odin Teatret 1978–84

*Andersens drøm*  
Odin Teatret 2005

*Alle Theatrum*  
*Mundi-forestillingerne*  
ISTA og Odin Teatret

Forfatter til bogen  
*Stones of Water*, 2006

Redaktør af teatertidsskriftet  
*The Open Page*

# UR-HAMLET

Kronborg, 2006  
instr.: Eugenio Barba  
tekst: Saxo Grammaticus

*Ur-Hamlet* er en *Theatrum Mundi* forestilling, hvilket vil sige, at forestillingen er blevet til gennem en række internationale workshops afholdt af ISTA (International School of Theatre Anthropology), hvor asiatiske, sydamerikanske og europæiske skuespillere deltog. Forestillingen handler om munken Saxo, der graver Hamlets skelet op og maner hans livshistorie frem. Undervejs afbrydes Saxos fortælling af Hamlets udbrud af galskab. Samtidig er slottet angrebet af pestbefængte rotter. Da ynkelige og sultne mennesker ankommer for at søge asyl på slottet, frygter man, at også de er pestramte. Det befales, at slottet ryddes. Ind kører en gummiged,

som laster alle levende og døde op på paller og kører dem bort. Forestillingen slutter med, at Hamlet proklamerer de nye love. Forestillingen er et overflødhedshorn af fremmede kulturers teatertraditioner. Ud over Odin Teatres faste skuespillerensemble medvirker 30 musikere, dansere og spillere fra Bali, den berømte japansk skuespiller Akira Matsui, den indiske fløjtespiller Annada Prasanna Pattanaik samt 43 skuespillere fra 21 lande; i alt 107 medvirkende i et væld af farverige kostumer og fremmede rytmer. Forestillingen spillede i slotsgården på Kronborg i fakkelskær og tusmørkestemning.







2005

Den næste ISTA er i Polen. Igen arbejder vi med deltagerne. Denne gang fremkommer bl.a. bryllupsscenen, som er med i den endelige forestilling: Eugenio bliver meget fascineret af de scener, de skaber, og spørger dem til slut, om de har lyst til at være med i Ur-Hamlet-forestillingen. Mange af dem er interesserede. Så pludselig er vi 40 mennesker til. Nu har vi så de 32 balinesere plus 40 ISTA-deltagere. Hvis vi lover at spille forestillingen i Holstebro også, kan vi søge Dansk Kultur Provins Puljen. Så pludselig har vi penge nok til en stor turne med 107 spillere, som skal rejse rundt fra Italien til Kronborg og så til Holstebro. Vi har den første prøveperiode på Bali. Vi rejser til Bali, fordi det er billigere for os at tage til Bali end at lade alle 32 balinesere rejse herop. Her begynder vi at arbejde med musikken til forestillingen.

2006

Endnu en prøveperiode på Bali. Dernæst prøver på Kronborg. Urpremiere på Ur-Hamlet på Kronborg med 107 medvirkende.

*Ur-Hamlet, Kronborg 2006,  
Odin Teatret. Foto: Torgeir Wet-  
hal.*



# Julia Varley om arbejdet med Theatrum Mundi-forestillingen *Ur-Hamlet*

*Interview af Lene Kobbernagel*

*Hvorfor hedder forestillingen »Ur-Hamlet«?*

Vi besluttede at gå væk fra Shakespeares historie om Hamlet og gå til Saxos oprindelige historie. Det er derfor, den hedder *Ur-Hamlet*.

*Hvem er det, du spiller i »Ur-Hamlet«?*

Jeg spiller faktisk Saxo Grammaticus, som er den oprindelige historiefortæller af den danske historie om Hamlet. Eugenio sagde til mig, at min skikkelse var som en shaman, som ikke kun skriver det, han oplever, men også maner det frem.

*Hvorfor havde din Saxo-figur et æggehoved?*

Saxo skulle være skaldet. Jeg satte mit eget lange hår inde under masken, så mit hoved blev meget højere. Nogle sagde, jeg lignede E.T.-skikkelsen eller en anden ikke-menneskelig skikkelse ude fra rummet. Jeg kunne godt lide den dobbelthed af at være noget meget virkeligt, samtidig med at være noget abstrakt fra en anden verden. Man vidste ikke, hvilken tid Saxo kom fra.

Saxofiguren rummer 30 års erfaring

*Hvor lang er processen?*

Processen med at komme hen til *Saxo-figuren* var meget lang. Figuren rummer alle mine 30 års erfaringer som skuespiller på Odin Teatret. Inden i mig har jeg en lang række af skikkelser og **bevægelsesmønstre**, som dukker op på skift i Saxo.

**Indsamling af bevægelsesmønstre:** En Odin-spillere bruger lang tid på at udveksle og indsamle bevægelsesmønstre fra andre kulturers teatertraditioner. Det er spillerens opgave at videreudvikle og sammenstte dem på nye måder. Julia Varley har brugt flere år på at indsamle bevægelser til figuren Saxo.

**ISTA:** International School of Theatre Anthropology. ISTA er en skole oprettet af Eugenio Barba i 1979 med det formål at studere og sammenligne principperne for skuespillerens eller danserens brug af kroppen i en række traditioner fra især Asien og Europa. (Gyldendals Teaterleksikon 2007).

**Dobbelthed.** Odinspillere leder altid efter dobbeltheder og modsætninger, når de indsamler materiale.

## Rottedronningen fra Polen

*Fortæl mig lidt om nogle af de skikkelser, som Saxo-figuren består af.*

Den første skikkelse, jeg kan huske, hedder Rottedronningen. Det var før, jeg vidste, at min skikkelse skulle hedde Saxo. Navnet Rottedronningen fik jeg i Spanien, hvor vi afholdt en **ISTA-session**. Vi besluttede at inddrage ISTA-deltagerne i udviklingsarbejdet til *Ur-Hamlet*. Vi arbejdede med ideen om slottet, som bliver angrebet af pesten. Eugenio havde på det tidspunkt læst en hel del om pesten i Europa og var meget optaget af de tanker. Pesten kommer med rotterne, så der fik jeg navnet Rottedronningen. Som Rottedronning opfandt jeg nogle ting, som Saxo stadig gør, bl.a. placerer jeg mine krumme hænder i nærheden af mit ansigt. Jeg skrumper mine øjne sammen og åbner dem i pludselige ryk. Jeg spytter og løfter mine ben på en speciel måde.

## Den blinde unge kvinde i Mexico

En anden skikkelse fik jeg ideen til i Mexico, hvor jeg var og skulle holde kursus på en festival. Der var en ung kvinde, som havde problemer med at se. Hendes øjne gik i mærkelige retninger, så jeg vidste aldrig, hvor hun så hen. Hun var ikke blind, men hun var heller ikke normaltseende. Det var en stor inspiration for mig. Jeg brugte den **dobbelthed**. Jeg arbejdede med ikke at kigge på det, mine øjne så, men heller ikke at kigge i en bestemt anden retning eller decideret kigge væk. Det skabte en mærkelig måde at se på, som jeg brugte som Saxos måde at være blind på.

## Elefanten og gåsen fra Indien

På ISTA-sessionen i Spanien deltog Ileana Citaristi, som er en italiensk danser, som underviser i den klassiske indiske dans Odissi. Eugenio bad mig lære nogle af hendes dyrebevægelser for at jeg kunne få nogle bevægelsesmønstre, jeg kunne bruge til min skikkelse i *Ur-Hamlet*. Jeg lærte bl.a. *Elefanten*, hvor man holder den ene arm oppe ved øret for at angive



det store øre og den anden strakt frem for sig for at angive snablen. Elefanten har nogle store runde skridt med meget tyngde. Jeg arbejdede meget med den modsætning, det var at arbejde med elefantens store bevægelser, men uden at vise dem direkte. Jeg brugte de store bevægelser til at have en stor tilstedeværelse som skuespiller. Man skulle ikke se den store elefants skridt, men alligevel skulle jeg i min torso have dens energi. Vi skulle jo spille udendørs for 400 tilskuere, så det gjaldt om at finde en sikkelse med stor fysisk tilstedeværelse.

*Her i din notesbog står der:*

*»Gåseskridt med hånd som påfugl«. Hvad betyder det?*

Det har jeg fra Gåsen i Odissi-dansen. Den består af nogle runde benbevægelser. Gåsegangen er faktisk basis i Saxos måde at bevæge sig på i *Ur-Hamlet*-forestillingen. Så når der står »Gåseskridt med hånd som påfugl«, betyder det, at mine skridt er gåsens bevægelser, og min hånd er påfuglens bevægelse.

De runde bevægelser fra Bali

Mange af mine runde bevægelser kommer fra prøverne på Bali. De spillede den balinesiske musik i lang tid, mens vi bare improviserede. Dem satte jeg så sammen med dyrene fra Odissi-dansen. Den kombination findes nu i begyndelsen af forestillingen, men ellers er den næsten forsvundet. Man kan ikke se det. Men jeg mærker det. Min krop mærker det. Det er, som om alle de timer, vi har danset til balinesisk musik, stadig eksisterer i mine bevægelser.

Falde-sammen-bevægelser fra Afrika

Til forestillingen *Andersens drøm*, som havde premiere to år forinden *Ur-Hamlet*, bad Eugenio os om at rejse til et afrikansk land for at hente inspiration. Jeg havde sammensat et kassettebånd med forskellige afrikan-



Julia Varley øver sig på rollen Saxo Grammaticus under prøverne på Kronborg, sommer 2006.

Foto: Torgeir Wethal

**Bevægelserne forandrer sig løbende.** De bevægelsesmønstre, Julia indsamler, forandrer sig hele tiden, idet de kobles med fremmede bevægelser. Den fortsatte proces med at sammenkoble og forandre er lige så vigtig en forskningssituation som forestillingen.

ske rytmer, som vi havde danset til. En af de danse var en dans, hvor man skal falde sammen, så overkroppen falder ned. Ingen af de danse blev direkte brugt i *Andersens drøm*, men nogle af de bevægelsesmønstre har jeg beholdt til Saxo.

### Pisken fra Hong Kong

*Så står der Africa Frustrata i din notesbog???*

Uhhh, det er et helt andet udgangspunkt. Hvordan er det nu, den kommer ind i billedet? Jo, Eugenio ville gerne have, jeg skulle arbejde med en skrivepen, fordi jeg som Saxo jo skulle skrive hele tiden. I Hong Kong købte jeg en pisk, som havde en hale på. I begyndelsen arbejdede jeg med den pisk, når jeg som Saxo skulle skrive. Når jeg har skrevet Africa Frustrata, betyder det Afrika Pisk. Det betyder, at jeg har en pisk i hånden, mens jeg arbejder med den afrikanske dansebevægelse: at falde sammen. Nu skriver jeg med en knogle i stedet for med en pisk, men kvaliteten fra piskens bevægelser går stadig igen i mine skrivebevægelser.

### Guden Xangô fra Brasilien

Tidligere har jeg arbejdet tæt sammen med Augusto Omulú, som spiller Hamlet. Han har lært mig om de brasilianske guder og deres danse. Der er en gud, der hedder Xangô, som er ham, der dikterer lovene. Han har nogle bevægelser, hvor han går ned på knæ og skriver med den ene hånd, mens den anden håndflade er strakt ud foran. Den dansebevægelse findes også i forestillingen, men den er fuldstændig forandret, fordi den er koblet med bevægelsen fra pisken, fra pennen og fra musikken.

### Først senere forstår jeg hvorfor

Alle de ting, vi arbejder med, bliver skabt langsomt hver for sig og så **koblet til hinanden**. Jeg ved ikke, om det her hjælper dig til at forstå, hvor indviklet det er at udvikle en figur ...?

*Jo, men jeg er lidt forvirret, for hvad vælger du dine skikkelser på baggrund af? Det lyder, som om det er fuldstændig tilfældigt.*

Det kan synes helt **tilfældigt**, fordi mine valg ikke følger en rationel logik ved f.eks. at vælge ud fra en indsigt i den historiske periode på Saxos tid eller ud fra tekstens betydning. For mig handler det om det, jeg kalder **skuespillerens intelligens**. Eller intuition. Jeg ved, at jeg er i stand til at vælge, så det fungerer.

Jeg vil komme med et eksempel: Til mit arbejde med iscenesættelsen af et digt havde jeg valgt et maleri af Delacroix, som kunne give mig noget fysisk materiale til, hvordan jeg kunne iscenesætte det digt. Umiddelbart var det et helt tilfældigt valg. Men senere forstår jeg, hvorfor jeg valgte det maleri. Delacroix har en meget politisk holdning, og det, jeg kiggede efter i det digt, var en politisk holdning. Mens jeg arbejder, ved jeg det ikke. Jeg ved det først bagefter. Så det, der virker tilfældigt, er ikke tilfældigt. Det er snarere en speciel måde at tænke på, hvor tilfældigheden tilskrives betydning.

*Hvilken betydning får eksempelvis dyrebevægelserne fra Odissi-dansen for Saxo?*

Der er en scene, hvor jeg skal grave Hamlets skelet op af jorden. Eugenio sagde til mig, at jeg skulle prøve at studere knoglerne, som en arkæolog ville gøre det. Det gav mig ikke noget. Men så begyndte jeg at arbejde med knoglerne ud fra de fysiske mønstre, jeg havde fundet fra dyrearbejdet fra Odissi-traditionen. Jeg tog f.eks. fat i knoglerne med slangebevægelser i armene. Det gav mig en **motivation** for, hvordan jeg tager knoglerne og holder dem. Det gav mig en indre logik. Senere blev de slangekarakteristika vasket af, så der næsten ikke blev nogen af de bevægelser tilbage i min krop. Men alligevel blev logikken tilbage i mig.

**Det er ikke tilfældigt:** De mange års bevægelseserfaringer lagrer sig i skuespilleren som kropslig intuition. Det er med denne intuition, skuespilleren foretager sine valg, og ikke via en bevidst forståelse.

**Skuespillerens intelligens:** I det lange løb forvandler arbejdet, træningen og processen sig til en kultur, en tavs viden, som manifesteres i en måde at se og opfatte verden på.

**Fysisk motivation.** I Barbas teknik arbejder spillerne med at motivere deres bevægelser fysisk, hvilket betyder, at de skal beslutte sig for en kvalitet, de udfører bevægelserne med. Her fortæller Julia om at motivere bevægelsen med slangekarakteristika.



**Logik.** I Barbas skuespiltræning domineres arbejdet af en lang række andre logikker end den matematisk-logiske, hvor tingene skal give mening. Her skal tingene give mening på et betydningsmæssigt metafysisk niveau.



*Ur-Hamlet*, Odin Teatret 2006.  
Foto: Torgeir Wethal

*Igen kommer mit spørgsmål om tilfældighed ind.*

*Hvorfor slange og knogler og Saxo? På hvilket plan fungerer det logisk?*

**Logikken** er, at jeg laver de dyrebevægelser, fordi jeg skal finde en anden adfærd. Det er en logik, som intet har med Saxos historie at gøre. Jeg er oplært på en helt anden måde. En måde, som ikke lægger vægt på en konkret forståelse. Jeg finder mange flere ting undervejs ved først at forstå historien og skikkelsen helt til slut. Logikken har at gøre med handlinger. Det, vi på Odin kalder handlinger. På Odin er handling en logik, som ikke bare går på den bevidste tanke, men den går på en dyrisk opfattelse.

*Hvordan det?*

Mennesker reagerer fysisk på hinanden instinktivt som dyr. Hvis jeg bevæger mig helt tæt på dig, så reagerer du meget anderledes, end hvis jeg rykker mig langt væk fra dig. Teatret er baseret på den slags instinktive fysiske impulser. Tilskuerne reagerer på mine bevægelser helt instinktivt. Tit forstår tilskueren ikke det, der sker, men de er alligevel fascinerede. De keder sig ikke. Mange tilskuere græder, når de ser vores forestillinger, men de forstår ikke, hvorfor de græder. Det er, som om mange er blevet vant til at gå i teatret for at forstå alt i stedet for at gå i teatret for at få en oplevelse, hvor man ikke forstår det, men måske først forstår det efter nogle år.

*Så alle dine skikkelser betyder ikke noget på et forståelsesmæssigt plan?*

Hvis jeg satte mig ned og begyndte at skrive en artikel om min Saxo-figur, så ville betydningen af alle de skikkelser måske dukke op en dag. Da vi spillede de første forestillinger i Italien, havde jeg hele stjernehimlen foran mig. Det var utroligt. Det billede eksisterer også i Saxo. Men hvad det betyder, ved jeg ikke. Endnu. Jeg ved kun, at de er en vigtig del af det, jeg gør. Hvis jeg begyndte at tænke over betydningen af den store stjernehimmel, ville den måske dukke frem. Også mågernes skrig på

Kronborg eksisterer i Saxo. Og regnvejret. Måske vil også disses betydninger dukke op en dag.

Vi tror, det hele går ud på betydning

Det er, som om ... specielt dem, der studerer teater ... tror, at det hele går ud på betydning og historie ... og det, man *vil* fortælle. Men for os, som laver forestillingen, handler det mere om, hvordan vi finder frem til det, vi fortæller, og hvordan vi først får betydningen at vide, mens vi spiller. Det er ikke tilfældigt. Det er en måde at arbejde med tilfældigheden på. Hvis jeg ser et stykke stof, som jeg godt kan lide, så køber jeg det, og bagefter bruger jeg det til Saxo. Jeg kan ikke gå ud og sige: »Saxo skal være klædt på denne måde, fordi han er sådan og sådan. Nej! Sådan kan jeg ikke skabe noget.«

Jeg tænker ikke over den lange udvikling, mens jeg laver det. Men alle de ting, jeg har afprøvet, er inde i min krop. Min krop tænker på det og har det inkorporeret i sig. Så hvis der pludselig gik ild i noget på scenen, så ville jeg automatisk reagere med de bevægelser, som er Saxos. Ikke fordi jeg tænker, at nu er jeg Saxo, men fordi de ligger der som en måde, min krop tænker på.

*I din seneste bog »Stones of Water« taler du meget om cellers tanker ...*

For lang, lang tid siden fik jeg en terapeutisk massage, fordi jeg havde problemer med nakken. Massøren stillede mig forskellige spørgsmål. Og pludselig huskede jeg en episode, hvor jeg var gået op på en scene, som var gået løs, og et scenestykke svuppede op og ramte mit bryst. Det var under en vældig trist periode i mit liv. Slaget på mit bryst og min sindstilstand på det tidspunkt var flydt sammen. Det var derfor, jeg havde så ondt. Min krop vidste det, men jeg vidste det ikke. Det er, som om mine celler, som vi jo udskifter hvert 7. år, videregiver information til hinanden. Uden at jeg ved det med min bevidsthed. Cellerne har sine egne



Julia Varley som Doña Musica i  
Odin Teatrets forestilling  
*Doña Musica's Butterflies*.

Foto. Jan Rüz



måder at tænke på. For mig som skuespiller er det vigtigt at vide, at jeg bare skal give mine celler mulighed for at tænke.

For ung endnu til at være en rigtig karakter  
*Når du helt derhen i processen, hvor der er en figur, der hedder Saxo, tænker du så den figur som en rolle, altså en person, eller tænker du ham som en mængde af kvaliteter?*

Saxo står midt imellem at være en selvstændig figur og noget *musikalsk materiale*. Lige nu er musikken fra forestillingen vigtig for, at han kan eksistere. Saxo behøver musikken for at kunne gøre det, han gør. Uden den ved jeg ikke, hvorfra jeg skal skabe den energi, der bærer ham. Nogle af de andre skikkelser, jeg har arbejdet med, er decideret blevet til figurer: f.eks. Doña Musica.

Doña Musica er født i forestillingen *Kaosmos*. Nogle af skuespillerne skulle rejse væk, så vi måtte stoppe med at spille forestillingen. Det var, som om Doña Musica stadigvæk havde lyst til at leve, og jeg besluttede, at hun skulle have muligheden for at leve i andre kontekster. Måske er Saxo for ung til at blive til det punkt, hvor han kan eksistere løsrevet fra forestillingen ligesom Doña Musica. Vi har kun spillet 15 forestillinger. Lige nu ville jeg helst have, at han kunne leve videre i *Ur-Hamlet*. Så det handler mest om at skabe rammerne for, at vi kan opføre *Ur-Hamlet* igen.

Den daglige træning  
*Har du en daglig træning, som du benytter dig af?*

Da jeg begyndte på teatret, startede vi kl. 6 om morgenen, så vi kunne nå vores træning, inden vi skulle i gang med prøverne. Men nu er det blevet umuligt at finde tid til. Men hvis du tænker træning mere bredt, så kunne jeg svare dig, at jeg hver dag træner i at organisere en festival, redigere et tidsskrift, skrive artikler, arrangerer en konference, repeterer mine skikkelser til forestillingerne, repeterer teksten på et andet sprog. Den træning,

**Rollebegreb:** Rollen forstås bl.a. som musikalsk materiale.

**Skuespillerens opgaver:** En Odinskuespiller deltager aktivt i det administrative produktionsarbejde, som er en lige så vigtig del af hans virke som det at generere materiale til en forestilling.

der handler om at udvikle nye ideer, gør jeg mest, når vi holder ferie. Så er teatret tomt. Det elsker jeg.

For nylig læste jeg en artikel af Pei Yan Ling – en kinesisk operaskuespillerinde. Hun fortæller, at da hun begyndte sin træning, havde hun en øvelse, hvor hun skulle stå med et ben oppe på et bord i en halv time, og så skulle hun skifte til det andet ben i en halv time. Hendes mester var til stede under hele den øvelse. At han var til stede i det samme rum, mens hun gjorde noget, som var fuldstændig stilstand, er utroligt. I dag er der *ingen*, der har den tid at give til en elev. Det, at en mester tillægger en øvelse så stor betydning, gør, at en person kan blive en god skuespiller. Der findes ikke særlig mange genier i verden, så hvis man vil opbygge et geni, så skal man bygge det langsomt op og være tålmodig. Den tid er ved at løbe fra os.

*Kan du formulere et godt råd til en, som gerne vil være skuespiller?*

Ja. Forvandl besvær til opgaver. Jeg er ikke skuespiller ud fra et naturtalent. Jeg havde ikke det, man kalder talent. Så alt det, jeg har fundet frem til, er sket, fordi jeg har betragtet de problemer, jeg har haft, som personlige udfordringer. Hele Odin er bygget på det. Da Odin flyttede til Danmark, havde vi svært ved at forstå og tale dansk. Det var grunden til, at vi begyndte at bruge sprog som musik i stedet for at fokusere på sprogets betydningsmæssige indhold. Så jeg vil sige: Prøv at blive kreativ ved at tage udgangspunkt i de problemer, der er, i stedet for at begynde ud fra løsninger, som ikke findes. Mit andet råd er at finde sig en mester. At finde en person, som man stoler på for at kunne arbejde.

*Hvem har været din læremester?*

Eugenio Barba. Men mine skikkelser har også været det, Doña Musica og Mr. Peanut. Og så *The Magdalena Project* ...

*Hvad er det?*

**The Magdalena Project** er et verdensomspændende netværk af kvinder, som arbejder inden for teatret. Når Eugenio talte om teaterhistorien, fortalte han altid om Brecht, Grotowski, Mejerhold, Artaud og Stanislavskij, og jeg spurgte altid mig selv: Hvorfor findes der ingen kvinder blandt dem? Jeg tror, at vi som kvinder skal finde et andet sprog, så vi kan skrive vores egen teaterhistorie. En del af arbejdet er at være mestre for unge skuespillere. Kvindelige mestre. Det er på grund af det netværk, jeg er begyndt at skrive, og at jeg laver demonstrationer, soloforestillinger og arrangerer konferencer.

Det er nu 30 år siden, at jeg kom her til Odin Teatret. Mange gange har jeg spurgt mig selv: Skal jeg fortsætte med også at være skuespiller? En skuespiller behøver den tid, det tager at stå med benet oppe på et bord i en halv time. Jeg har så mange andre ting, jeg laver, som sagtens kan fylde min dag. Men jeg vil kæmpe for at fortsætte med at spille.

*Hvorfor?*

Fordi den specielle måde at tænke på, som jeg har fra mit virke som skuespiller, er grundlæggende for alt det andet, jeg laver. Når jeg inviterer 120 kvinder fra hele verden til en festival på Odin Teatret, og jeg klarer at skabe et frugtbart miljø for hver af dem, er det fordi, jeg baserer alt mit arbejde på min skuespillerintelligens. Den værdi er jeg bange for at miste.

**The Magdalena Project.** Et interkulturelt netværk af teaterkvinder. Netværket arrangerer festivaler, workshops og symposier og udgiver dokumentation af kvindeteater i form af bøger, film, nyhedsbreve, websider samt tidsskriftet The Open Page. [www.magdalenaproject.com](http://www.magdalenaproject.com)  
Gyldendals Teaterleksikon

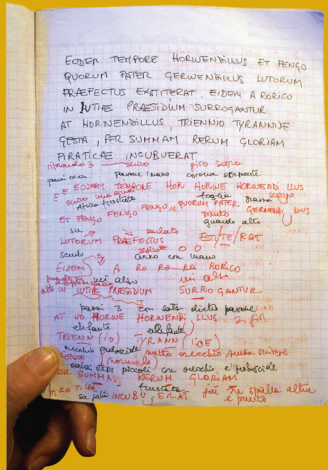


## Julia Varley om sit arbejde med teksten:

*Hvordan har du arbejdet med Saxos oprindelige latinske tekst?*

Det var ekstremt vanskeligt at lære den latinske, fordi ingen jo forstår, hvad det betyder. Det første, jeg skulle, var at vælge, hvilken logik jeg ville følge for at sige teksten. Skulle jeg vælge en musikalsk logik og arbejde med at bruge forskellige melodier for at sige teksten på? Skulle jeg hellere bruge en fysisk logik og begynde med at finde nogle fysiske handlinger og så bruge dem til at finde en måde at fremsige teksten på? Skulle jeg begynde med at finde en stemme til skikkelsen? Jeg kunne også følge en visuel logik og begynde med at undersøge, hvilke billeder der fremkommer inde i mit hoved, når jeg siger teksten? Eller jeg kunne begynde med at finde ud af, hvad teksten egentlig betød?

Jeg begyndte ud fra en musikalsk indgang. Jeg begyndte med de første linjer:



Julias noter til indstuderingen af den latinske tekst til *Ur-Hamlet*.

»Eodem tempore Horwendillus et Fengo  
Qvorum Pater Gerwendillus lutorum  
Præfectus exititerat eidem a rorico  
In lutiæ præsidium surrogarantuur  
At Horwendillus, trennio tyrannide  
Gesta, per summam rerum gloriam  
Piratica incubuerat.«

Jeg begyndte at improvisere en melodi. Vokalerne er vigtigst, så jeg arbejder med at dele vokalerne. Jeg tager bare ét ord og begynder med én af stavelserne i det ord og leger med at synge det i forskellige tonelejer. f.eks.

»Hohh....hooohh... hoooo....wen-di-iiii....iiii....-lus.«

Jeg legede med, hvordan sammensætningen mellem konsonanter og vokaler kan siges forskelligt og går i dybden med at repetere hver eneste stavelse.

Når jeg synger Fengo ..., synger jeg Fen ... og så gentager jeg den stavelse tre gange i et højere toneleje. Derfor har jeg noteret det sådan i min notesbog:

Fengo«

Fen

»Fen

(læses nedefra)

Derefter begyndte jeg at fastlægge nogle ting. Jeg valgte en melodi, som man ikke ville kunne genkende som melodi – a la klassisk musik. Jeg noterer mine melodier. En bue betyder, at stemmen går ned eller op. Taktstregene angiver rytmen.

Når jeg har fastlagt den melodiske måde at sige teksten på, så repeterer jeg, så jeg kan huske det. Det indledende arbejde tager en time, men selve repetitionen tager dage, uger, år.