

**Ilya Bocharnikovs** Regizor ruso-letvian, profesor de actorie. A absolvit Școala-Studio a Teatrului de Artă din Moscova (MHAT), mai întâi ca actor, apoi ca regizor. Maestrul său a fost Viktor Ryzakov. Din 2017 este regizor revenit în Ungaria.

- *Actor de formație, dar acum lucrează în principal ca regizor și profesor de actorie. Cum ați făcut tranziția către „cealaltă parte” a scenei?*
- Am absolvit ca actor la Teatrul de Artă din Moscova (MHAT) și apoi am început să lucrez ca actor profesionist la Teatrul Stanislavsky. Între timp, foștii mei profesori m-au rugat să rămân ca lector la universitate. Iar după ce mi-am luat diploma de actorie, am absolvit mai târziu ca regizor la MHAT.
- *Chiar și în calitate de profesor începător, a avut ocazia să lucreze cu elevi de alte naționalități.*
- Într-adevăr: Am început să lucrez cu studenți ruși și mai târziu cu studenți americani. Am fost implicat în mai multe programe internaționale, am predat la Universitatea Harvard și am lucrat cu studenții americani care veneau la Moscova. În timpul verii am predat cursuri la Cambridge, lângă Boston, Los Angeles și Germania.
- *Care este experiența dumneavoastră în ceea ce privește diferențele dintre cultura teatrală rusă și cea americană?*
- Cea mai mare diferență este că în Rusia, ca și în Ungaria, jucăm în teatrul de repertoriu, ceea ce ne oferă posibilitatea de a explora noi posibilități, noi intonații, noi culori în teatru. Desigur, există posibilitatea de a eșua în acest sens, dar și de a ne dezvolta continuu. Teatrul american, în general, nu îți oferă aceste oportunități. Au cele mai minunate musicaluri pe Broadway, dar nu-și permit să petreacă săptămâni întregi explorând noi stiluri teatrale.
- *Credeți că există ceva ce merită luat din teatrul american?*
- Am învățat multe de la teatrul și studenții americani. Studenții ruși au poate prea multe

Conținutul acestui material nu reprezintă în mod necesar poziția oficială a Uniunii Europene. (A se folosi de către beneficiarii proiectului, atunci când este cazul.)

cunoștințe teoretice, ei știu că teatrul rusesc este profund și dramatic, îi cunosc pe marii dramaturgi ruși. Studenții americani, pe de altă parte, sunt mai ușor de lucrat cu ei, dar este dificil să îi faci să sape mai adânc. Cred că le-am dat cincizeci la sută din cultura rusă și am primit înapoi aceeași cantitate în ceea ce privește energia, mentalitatea și modul de lucru.

- *Pentru prima dată, a fost invitat în Ungaria pentru un curs universitar de vară la Universitatea din Kaposvár. Care a fost prima dumneavoastră impresie despre învățământul teatral maghiar?*
- Singura diferență față de experiența mea anterioară a fost limba. Consider că, în ceea ce privește sistemul educațional, limba maghiară este foarte asemănătoare cu sistemul rusesc în care am studiat și am predat. Ambele se bazează pe exploatarea metodei Stanislavsky și pe aplicarea acesteia la teatrul contemporan.
- *A fost, de asemenea, profesor și director la Universitatea de Vară din Kaposvár. În ce măsură aceste două profesii se îmbină în dumneavoastră?*
- Este foarte greu să separ aceste două părți din mine și, evident, cele două sunt foarte apropiate. Mai ales atunci când lucrez cu actori tineri, mă ajută foarte mult să pot lucra cu ei nu doar ca regizor, ci și ca profesor. Simt că îi pot ajuta un pic mai mult.
- *În timpul propriei pregătiri, care au fost cele mai importante principii pe care le-ați învățat?*
- La MHAT, elevii sunt învățați printr-o combinație de disciplină și muncă asiduă. Cu toate acestea, cel mai important obiectiv este obținerea libertății scenei.
- *Pot fi transmise aceste principii în toate culturile teatrale sau există diferențe culturale în această privință?*
- Așa cum am mai spus, nu cred că există diferențe. Modul în care oamenii își spun „te iubesc” este același peste tot, în toată lumea.
- *Care a fost experiența dumneavoastră, cât de deschisă este profesia de teatru din Ungaria la influențele străine? Au artiștii maghiari curiozitatea și deschiderea necesare?*
- Este dificil de spus cu o precizie de 100%. Cu toate acestea, toată experiența mea în Ungaria arată că este o cultură teatrală foarte deschisă și de învățare. Ungaria are o istorie teatrală uriașă și impresionantă, dar, în același timp, este foarte deschisă la teatrul din alte țări. Teatrul maghiar învață foarte mult de la regizorii și profesorii străini care

sunt invitați să vină și să predea, astfel încât să poată construi pe baza tradițiilor sale și să devină un teatru și mai profund, mai divers și mai modern.

- *Universitatea de vară de la Kaposvár a fost un exemplu foarte bun de dezvoltare a relațiilor internaționale. Ce alte forme considerați că sunt eficiente?*
- Universitatea de vară este un exemplu strălucit (și foarte simplu) de schimb internațional de idei despre teatru între studenții și profesorii de teatru. Attila Vidnyánszky a creat un loc extraordinar pentru a face teatru și pentru a forma tineri actori.
  
- *Din septembrie 2023, veți începe un curs la Universitatea de Teatru și Film din Budapesta (SZFE). Cum vă pregătiți pentru acest rol?*
- Mă pregătesc studiind limba maghiară și citind literatură maghiară. Vorbesc mult despre tradiția teatrului maghiar cu profesorii de la SZFE, pentru că vreau să adaug experiența mea la pregătirea de aici, fără a distruge tradiția de aici.

**Péter Gemza** coregraf, regizor. A absolvit ca profesor în Jászberény, apoi a obținut o licență în predarea dansului și un master în antropologia dansului în Franța. Din 1994 a lucrat cu compania lui József Nagy, coregraf născut în Voivodina, iar din 2008 a fost membru al Teatrului Csokonai, unde a fost director între 2018 și 2023.

- *A absolvit ca profesor în 1993, iar activitatea didactică și pedagogică a jucat un rol important în viața sa încă de la început. Când și cum v-ați implicat în educația teatrală din Ungaria?*
- *Între 2009 și 2013 am predat la Facultatea de Arte a Universității din Kaposvár, iar din 2018 lucrez ca lector la Universitatea din Cluj-Napoca . Predau mișcarea teatrală și improvizația la studenții de la licență și masterat de teatru, dar și materii precum relația dintre teatru și alte arte, comunicarea și colaborarea cu coregrafii. Consider că este o provocare foarte interesantă să mă implic în mod activ în formarea viitoarelor generații de actori. Mai mult, în ultimii zece ani am avut ocazia să însoțesc mai mulți tineri actori în drumul lor, fie că i-au semnat la Teatrul Csokonai, fie că i-au angajat la alte companii. Este o experiență comună faptul că ceea ce primesc în învățământul superior pot construi mai târziu, așa că avem o mare responsabilitate de a-i forma.*
- *În ce măsură experiența dumneavoastră în străinătate v-a ajutat să vă integrați în formarea dumneavoastră în Ungaria?*
- *Din fericire, am venit la formarea teatrală în limba maghiară cu o experiență internațională considerabilă. În Franța, am fost un așa-numit „formator de formatori”, ceea ce înseamnă că am fost responsabil de formarea profesorilor de dans contemporan. Acest domeniu mi-a fost întotdeauna foarte aproape de inimă și nu este o coincidență faptul că am pus un accent deosebit pe formarea în metodologia dansului în cadrul programului INTERREG. În toate domeniile, consider că autoformarea și învățarea pe tot parcursul vieții sunt foarte importante, dar poate chiar mai mult în domeniul dansului contemporan, deoarece este foarte ușor ca predarea dansului să devină rutină dacă profesorul nu continuă să se formeze și să se lase inspirat de noi inspirații.*
- *În calitate de educator, a lucrat nu numai cu elevi de culoare, ci și cu grupuri sociale foarte diferite. Există experiențe care pot fi transferate în educația artistică?*
- *În special, timp de doi ani, am fost un vizitator regulat într-o închisoare din Franța, unde am ținut sesiuni de terapie prin mișcare pentru deținuți. O altă experiență foarte specială a fost aceea în care am predat bazele dezvoltării mișcării celor mai mici grupe de vârstă dintr-o grădiniță, pe baza unui material de formare pe care îl creasem special în acest scop.*
- *În opinia dumneavoastră, care sunt cele mai importante valori ale formării actorilor maghiari și care este domeniul în care este nevoie de cele mai multe îmbunătățiri?*

- Cred că unul dintre cele mai importante puncte forte ale formării noastre de actori este faptul că oferă o gamă foarte largă de oportunități profesionale. Cu toate acestea, experiența mea ca director artistic și regizor este că cea mai mare problemă pentru actorii stagiași și pentru tinerii absolvenți este pregătirea vocii. Sau poate că ei nici măcar nu sunt conștienți de problemă, dar regizorii și, în cazuri mai puțin bune, publicul sunt cei care percep că tinerii artiști nu sunt ascultați. De aceea, cred că este foarte important ca studenții să-și petreacă o parte din pregătire într-un spectacol de teatru mare, pentru că acolo își dau seama că ceea ce ei credeau că este un discurs de scenă va fi puțin pe scena mare a Teatrului Csokonai, de exemplu.
  
- *În ce măsură credeți că formarea actorilor maghiari vă oferă posibilitatea de a privi în străinătate? Dacă nu, în ce fel ar fi posibil acest lucru?*
- Consider că acesta este unul dintre domeniile care necesită cele mai multe îmbunătățiri. Este foarte important ca studenții să aibă posibilitatea de a face schimb de experiență în străinătate și de a stabili contacte personale în timpul formării lor. Pe de o parte, formarea nu oferă în mod regulat oportunități în acest sens, iar pe de altă parte - din experiența mea - tinerilor studenți la film le lipsesc curajul, deschiderea și curiozitatea. Nu le place să fie împinși în afara zonei lor de confort, ceea ce este necesar pentru dezvoltarea lor. Universitățile de vară organizate la Universitatea din Kaposvár au fost, după părerea mea, o inițiativă foarte importantă în acest domeniu, iar călătoriile de studiu la Moscova care au urmat universităților de vară au oferit, de asemenea, participanților o experiență profesională semnificativă.
  
- *Ce rol joacă mișcarea în antrenament? Ar trebui să joace un rol mai important decât cel pe care îl joacă acum?*
- În momentul de față, am experiență directă de formare la Universitatea din Cluj-Napoca. Există o diversitate considerabilă de pregătire în domeniul mișcării, de care personal sunt destul de mulțumit. Facultatea acordă o mare importanță dezvoltării mișcării și a reușit să formeze o echipă profesională de foarte bună calitate. Sunt mândru să fac parte din această echipă profesională. Vorbind despre pregătirea din Cluj, cred că mișcarea ocupă un loc corespunzător și nu cred că ar trebui mărit numărul de cursuri de mișcare. Mai degrabă, văd că scopul ar trebui să fie aprofundarea activității. Atât cursanții, cât și antrenorii trebuie să îndeplinească o gamă foarte largă de cerințe, ceea ce nu favorizează aprofundarea, chiar dacă progresul presupune o muncă calitativă, nu cantitativă.
  
- *Care sunt domeniile care au nevoie de consolidare în educația teatrală?*
- Aș dori să evidențiez în special învățarea limbilor străine, și nu numai pentru că aceasta

sporește în mod semnificativ oportunitățile de educație și de angajare ulterioară. Sunt convins că învățarea limbilor străine merge mână în mână cu o schimbare culturală, care îi face pe tinerii artiști mai deschiși și mai receptivi.

- *În spiritul învățării pe tot parcursul vieții, ce oportunități de formare considerați că sunt eficiente pentru actorii consacrați?*
- Cred că atelierele de lucru regulate pot fi o modalitate eficientă de dezvoltare a colegilor în domeniul mișcării și al formării vocii. În același timp, sunt convins că această formare este responsabilitatea instituțiilor care au compania și nu poate fi transmisă actorilor. Pur și simplu pentru că nu au timp liber, instituția trebuie să elibereze membri ai companiei pentru aceste ateliere.

**Marfa Gorvits** a absolvit regie la Academia Rusă de Artă Teatrală (GITIS) din Moscova. A primit Premiul Masca de Aur pentru două dintre producțiile sale.

- *Când ați început să lucrați în teatru și ce v-a motivat?*
- Când aveam nouă ani - în timpul prăbușirii Uniunii Sovietice - era multă sărăcie și deznădejde, iar eu am simțit instinctiv că, dacă aș face teatru, aș putea aduce căldură în viața mea și a altora. Așa că am început să merg din ce în ce mai mult la teatru, dar la acea vreme, ca și copil, eram un omnivor, nu căutam calitatea. Simțeam că teatrul era mai interesant decât viața, pentru că în cele două sau trei ore pe care le petrec la un spectacol, oamenii muncesc două sau trei luni, deci este un fel de „viață condensată”. La vârsta de 13 ani am înțeles că acolo unde există artă, unde există teatru, este întotdeauna mai interesant decât viața.
  
- *Cu aceste cunoștințe, ce fel de învățământ secundar ați ales la Moscova?*
- Am urmat o școală internațională de teatru în liceu, pe care am terminat-o la 16 ani. Era o școală mult mai democratică și mai liberală decât cele care existau în perioada sovietică. Profesorii de acolo erau dornici ca noi să învățăm să gândim singuri, iar noi aveam posibilitatea de a ne alege singuri lecțiile și maestrul. A fost foarte important pentru mine să merg în străinătate, în Germania, pentru prima dată în viața mea, prin intermediul acestei școli. De asemenea, am învățat cum să obținem finanțare pentru proiectele noastre și am experimentat ce înseamnă să lucrezi în teatru 24 de ore pe zi.
  
- *La șaptesprezece ani, cu o astfel de experiență unică în liceu, ce oportunități de studii superioare ți s-au deschis?*
- După terminarea liceului, a trebuit să iau decizia pe care orice student la teatru trebuie să o ia: să aleg între cele cinci mari universități din Moscova. Acestea erau VGIK, care este o universitate special dedicată filmului, Universitatea de Artă Teatrală Scsepkin, universitatea care poartă numele lui Sukin, GITIS (Academia Rusă de Artă Teatrală) și Școala-Studio a Teatrului de Artă din Moscova (MHAT). Prioritatea fiecăruia este să intre la o universitate unde poate învăța de la maestrul la care ține. În cele din urmă am intrat la Universitatea Scsepkin și acolo s-a dezlănțuit iadul pentru mine.
  
- *Ce v-a făcut să simțiți că acest antrenament a fost „infernal”?*
- La Scsepkin, se preda după modelul vechi, am simțit că ceea ce învățăm acolo nu este deloc „live”. Aș putea să o descriu ca pe o metodă Stanislavsky interpretată greșit,

înțepenită în mușchii. Pregătirea actorilor se baza pe un naturalism care nu mai era deloc valabil. Am petrecut patru ani acolo, ceea ce a fost o tortură pentru mine, pentru că eu și profesorii de acolo nu ne înțelegeam.

- *Cum ați trecut prin această perioadă?*
- Ori de câte ori puteam, mergeam la teatru și încercam să aflu cum era teatrul meu. Prin spectacolele lui Fomenko am învățat cu adevărat meserie. Cu toate acestea, nu regret acești patru ani, pentru că în domeniul teoretic (filozofie, istoria teatrului rusesc, tendințe teatrale internaționale, literatură rusă și universală) am primit o pregătire foarte bună. În plus, faptul că am fost atât de nemulțumit de educația mea de acolo m-a ajutat să îmi pun întrebări cu adevărat importante. De exemplu, ce m-ar face fericită, ce mi-ar plăcea să fac, ce fel de teatru căutam.
  
- *Te-ai gândit să părăsești universitatea?*
- Bineînțeles că da. Aproape că speram să pic la examenul din anul doi. Cu toate acestea, maestrul, care sunt venerați ca niște „zei” de către studenți, creează o relație în care abandonul este o lipsă de respect supremă. Nici eu nu am ajuns să abandonez, dar am mers la GITIS în anul trei pentru a mă înscrie. La admiterea de acolo, căutam confirmarea că ceea ce credeam eu despre teatru chiar funcționează. Și chiar a funcționat, a fost o confirmare pe măsură ce am trecut prin grile. Dar până la urmă nu am fost acceptată pentru că profesorul care a început clasa la GITIS nu a vrut să-și asume acest conflict cu fostul meu profesor. Totuși, dacă mă gândesc bine, nici eu nu am luat decizia reală, nu m-am retras de la Scsepkin, nu mi-am asumat niciun risc real.
  
- *Cum a continuat călătoria dumneavoastră după absolvire? Ați fost în cele din urmă mulțumit de ceea ce ați obținut la Scsepkin?*
- Când am ieșit de la universitate, am simțit că nu aveam o adevărată cutie de instrumente de actorie. M-am angajat mai întâi la un teatru de păpuși și apoi, pentru scurt timp, la un teatru de proză, dar în cele din urmă am înțeles că nu puteam lucra într-un sistem în care regizorul era un fel de semizeu, care încerca să „facă artă” din actorii săi pe baza fricii. Am luat o decizie radicală: am decis să devin regizor. M-am dus să mă înscriu din nou la GITIS, unde Serghei Jenevici începea din nou un curs, iar el mi-a sugerat să merg la un curs de regie. Am simțit în timpul perioadei de admitere că nu mai depusesem niciodată atât de mult efort în ceva înainte. Datorită acestui lucru, am fost acceptat, dar apoi am recunoscut că m-am odihnit în primul an. La GITIS, am simțit în sfârșit că mă aflam în locul potrivit: puteam să fac teatru care mă interesa cu adevărat. În această perioadă am descoperit că aveam o gândire critică de bază și că îmi plăcea foarte mult să mă antrenez.



- *De obicei, oamenii vin la regie cu un trecut în actorie?*
- Eram la un curs de actorie și regie, iar pentru Zhenovács era foarte important ca noi să avem un anumit background sau o anumită experiență de viață. De asemenea, credea că era important pentru că, pe măsură ce studenții la regie erau puțin mai în vârstă, îi trăgeau pe actori ca pe un fel de șef adjunct al departamentului.
  
- *Componența clasei de regie v-a influențat decizia de a aplica?*
- La GITIS, există un departament de actorie, unde există doar o clasă de actorie, și un departament de regie, unde există o clasă comună actor-regizor, dar au existat și unele în care actorii, regizorii și designerii vizuali au studiat împreună. Alegerea mea a fost determinată în mod clar de persoana maestrului, pentru că Zsenovács a fost elevul lui Fomenko, ale cărui spectacole am început să le urmăresc de mic copil.
  
- *Fie la Scsepkin, fie la GITIS, au existat oportunități pentru călătorii de studiu în străinătate, ateliere de lucru sau lucrul cu maștri străini? În ce măsură contactele internaționale au fost create în mod organic în timpul formării?*
- Din păcate, acest lucru nu a fost cu adevărat posibil. Din fericire, fratele meu locuiește în Țările de Jos, unde am fost foarte des la teatru. Iar la Moscova, tocmai a început festivalul New European Theatre (NET), cu o selecție de spectacole ale Marinei Davidova. Cred că m-am educat în mare parte în acest domeniu fiind foarte curioasă de tot. I-am citit pe Grotowski și Artaud, de exemplu, și am înțeles repede că aceste opere nu se predau aici pentru că erau prea interesante.
  
- *După absolvirea studiilor de regie, spre ce subiecte v-ați îndreptat atenția?*
- Când am terminat, mi-am dat seama că nu existau suficiente piese contemporane. Așa că am găsit teatrul documentar pentru mine și a devenit propriul meu laborator de teatru, ca să spun așa. Am fost preocupat de modul în care textele teatrale au fost înlocuite de textele documentare.
  
- *Care a fost maestrul care v-a influențat cel mai mult viziunea dumneavoastră asupra teatrului?*
- Fomenko mi-a arătat că teatrul poate fi ceea ce mi-am imaginat că va fi. El nu a vrut să ofere publicului imagini concrete, ci imagini pe care publicul să le transforme în propria poveste. Prin el am descoperit așa-numitul teatru ludic. A fost ceva ce m-a atras instinctiv la vârsta de 16 ani și după un întreg proces de formare am revenit la el.

**Andrew Hefler s-a** născut în fosta URSS din părinți americani. A absolvit University of Southern California și a venit în Ungaria în 1993. Aici a devenit un actor preferat al tinerilor regizori de film, jucând în filme precum *Control* și *Black Brush*. Lui Hefler i se atribuie meritul de a fi introdus în Ungaria genul teatrului de improvizație. În 2011, și-a fondat propria companie, Grund Theatre.

- *Într-un interviu anterior ați spus că, în opinia dumneavoastră, formarea actorilor în Statele Unite este mai avansată decât în Europa și în Ungaria. Cum vedeți diferența dintre cele două sisteme de pregătire teatrală?*
- Eu aș face diferența din punct de vedere geografic într-un mod diferit. Există, de asemenea, multe locuri în Europa unde formarea este foarte puternică, de exemplu în Anglia, Danemarca sau Spania. De asemenea, mi-e clar că actorii români sunt foarte bine pregătiți și joacă diferit față de actorii maghiari. Totuși, cred că diferențele de pregătire nu sunt în primul rând geografice, ci mai degrabă de tradiție educațională. Ceea ce m-aș concentra este chestiunea practicii. În Ungaria - după părerea mea personală - există mult mai multă „superstiție”, mult mai multe adjective și adverbe folosite în feedback și nu știm neapărat ce se află în spatele lor. Este ca și cum ar exista un ‚truc magic’ care nu are nicio explicație. În schimb, în trainingurile din Anglia și SUA, ei știu explicația. Acolo, nu este suficient să spui că cineva este „inteligent”, „genial”, „talentat”, pentru că aceste adjective nu pot fi folosite într-un proces de dezvoltare. Avem nevoie de un terminus tehnic care să poată fi folosit nu doar astăzi, ci și săptămâna viitoare și peste un an. În Statele Unite, se poate spune de ce este nevoie pentru ca un elev să se dezvolte într-un anumit domeniu și ce tehnici de dezvoltare sunt necesare.
- *Atunci când ne gândim la procesul de admitere pentru formarea în teatru, înseamnă asta că nu trebuie neapărat să identifiți «talente strălucitoare»?*
- Cred că recunoaștem ușurința în aceste situații. Atunci când cineva este încrezător în cunoștințele sale tehnice în multe domenii, emană un sentiment de ușurință, iar noi recunoaștem acest lucru ca fiind talent. Există, desigur, diferențe în ceea ce privește abilitățile, ceea ce este fantastic, pentru că toți suntem unici, dar există atât de multe instrumente care pot fi învățate și repetate și care funcționează în mod constant pentru toată lumea. Modul în care o persoană sau alta aplică un anumit instrument poate fi foarte diferit, dar instrumentul în sine este același. Cred că merită să separăm evaluarea profesională și dezvoltarea încrederii: una evaluează instrumente tehnice, cealaltă dezvoltă relația dintre două persoane. Atunci când respingem o abilitate spunând: „Bineînțeles că este ușor pentru el, pentru că este talentat”, nu-mi place, pentru că a depus multe ore de muncă pentru a dezvolta acea abilitate.

- *Din câte am înțeles, acordați o mare importanță distincției dintre aptitudini și abilități. Te naști cu una dintre ele și o dezvolți pe cealaltă prin muncă și practică.*
- Absolut. Bineînțeles că te poți naște cu membre lungi și frumoase, ceea ce te face să arăți foarte bine ca dansator pe scenă. Dar dacă nu ești pasionat de dans, nu contează cu ce te-ai născut. Să nu uităm că baletul a fost inventat de noi, oamenii, homo sapiens. De-a lungul secolelor am inventat acest limbaj scenic special care poate fi învățat.
  
- *Credeți că actorii maghiari și-ar dori o evaluare și un feedback mai concret și mai obiectiv?*
- Evident, acest lucru variază, dar, în general, da. Chiar și în rândul actorilor, există „prădători de vârf” care au mai puțin nevoie de feedback cu privire la instrumentele lor tehnice, ei sunt în general mulțumiți de situația lor. Din nefericire, în sectorul teatral se dezvoltă o ierarhie, iar „prădătorii de vârf” sunt cei care sunt mai puțin motivați să se îmbunătățească, deși în cazul lor acest lucru ar fi justificat. Există diverse scale de evaluare, care sunt puțin simpliste, dar merită să le folosiți pentru a obține o imagine mai clară a performanței unui actor. Adesea, vanitatea îi împiedică pe actori să fie deschiși la îmbunătățire. Îmi place să ilustrez acest lucru spunând că diferența dintre un instalator și un actor este că nu toată lumea este instalator, dar toată lumea este actor. Pentru că noi jucăm ceea ce suntem toată ziua și, în acest sens, toți suntem capabili să fim actori. Dar pentru a putea repeta un spectacol în fiecare seară sau pentru a putea folosi tehnici diferite, este ceva ce trebuie să înveți. Trebuie învățate diferite genuri, tehnici, limbaje scenice. Dacă te decizi să devii actor, trebuie să te perfecționezi, trebuie să înveți tehnici noi - ca un instalator. De asemenea, cea mai mare problemă în ceea ce privește evaluarea și autoevaluarea actorilor este că toată lumea judecă impresia făcută de actor, dar nu evaluează instrumente tehnice, ci un sentiment, efectul asupra lor.
  
- *Faptul de a fi vulnerabil la judecăți subiective este o sursă de anxietate. Ce legătură are educația artistică cu acest lucru?*
- Nouăzeci la sută din pregătirea tehnică a unui actor constă în ameliorarea anxietății. Dacă antrenamentul generează anxietate în continuare în rândul actorului, acesta merge în direcția greșită. Nu pot să respect acest tip de pregătire, pentru că este vorba doar despre faptul că antrenorul vrea să transmită anxietatea care este în el.
  
- *Cum poate fi integrată improvizația în formare și cum primesc actorii maghiari improvizația?*
- Actorii maghiari cunosc foarte puține tehnici de improvizație. Dacă au întâlnit-o, este adesea într-o formă stângace și, prin urmare, sunt de obicei surprinși mai târziu de cât de

mult au ajuns să o iubească. Foarte puțini maghiari au cunoștințe profesionale serioase în acest domeniu, iar mulți cred că improvizația nu are o miză reală, că este doar „a se juca un pic” și că nu contează cum se face. Apoi își dau seama că bazele tehnice ale improvizației sunt aceleași cu cele ale teatrului. Nu-mi pot imagina teatrul fără improvizație. Știm cu toții că se schimbă conținutul, de la o stagiune la alta vin piese diferite, dar ceea ce rămâne același este sistemul de relații, jocul, implicarea publicului. Nu contează dacă piesa este scrisă sau improvizată, publicului nu-i pasă. Publicul vrea să vadă că ceea ce nu îndrăznește să spună sau să facă în viața de zi cu zi, actorul o face.

- *Poate fi teatrul un mediu sigur pentru actor?*
- Actorul are nevoie de securitate maximă. Are nevoie să se simtă înțeles și acceptat, cu toate nesiguranțele și îndoielile sale. Trebuie să se simtă în siguranță emoțională și fizică, deoarece scena este un loc periculos.
  
- *Care este cea mai mare dificultate cu care te confrunți în atelierele tale pentru actori?*
- Frica, anxietatea paralizantă. Actorii încearcă să lucreze din trecut și din viitor, în loc să exploreze prezentul. Adesea există un fel de gestionare a imaginii de sine și sunt în permanență preocupați de ceea ce li se întâmplă, de ceea ce simt . Dacă tot ceea ce faci cu un actor este să îi arăți lucruri practice care ajută la reducerea anxietății, asta este o realizare. Nu poți ajunge nicăieri fără ea, iar unul dintre instrumentele pentru asta este un partener. În exerciții, privim partenerul ca pe o sursă de inspirație, ne uităm la el pentru inspirație, ne inspirăm de la el, iar el face același lucru pentru noi. Faptul că actorul nu este preocupat de el însuși, de gestionarea propriei imagini, ci se concentrează pe partenerul său, duce la o reducere a anxietății. Iar teatrul are, de asemenea, o comunicare latentă către public, atunci când arată că acesta este un loc bun de muncă, este bine să lucrezi aici, ne respectăm și ne simpatizăm unii pe alții, pentru noi este foarte importantă echipa, comunitatea. Când acest lucru radiază de pe scenă, chiar și o piesă mediocră poate lăsa publicului sentimentul că spectacolul a strălucit.

**András Kozma** este dramaturg, traducător literar și unul dintre organizatorii festivalului MITEM. Din 2011 predă dramaturgia și traducerea dramatică la Institutul de Teatru al Universității Kaposvár și în prezent la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică.

- *Cum v-ați implicat în teatru?*
- Am început să lucrez în teatru ca stagiar, într-un mediu independent, experimental. Încă din liceu, am creat un cerc de autoeducație, unde am încercat în mod special modalități experimentale de exprimare ca actori. Fără niciun angajament, făcea parte mai mult dintr-o călătorie adolescentină. Chiar și atunci, aveam gânduri de a continua studiile în teatru, dar nu mă simțeam cu adevărat pregătit pentru asta. Așa am ajuns la Facultatea de Arte, unde mi-am continuat pasiunea pentru teatru. La Universitatea din Szeged, am fost, de asemenea, implicată în diverse grupuri de actorie, iar acolo am experimentat mai conștient, dar tot nu credeam că teatrul va fi vocația mea. Mi se deschideau multe căi diferite, cum ar fi teoria literară sau traducerea.
  
- *Îți amintești un moment de cotitură sau o întâlnire care te-a ajutat să alegi între opțiunile care ți s-au ivit în cale?*
- Era în 1988, la Szeged, unde se desfășurau cu regularitate spectacolele și atelierele IMMT (International Meeting of Movement Theatre). Acolo am văzut pentru prima dată un spectacol al artistului japonez Min Tanaka, care a avut un efect elementar asupra mea. M-a făcut să realizez că este posibilă o prezență umană-actor pe scenă care să depășească formele teatrale pe care le cunosc. Am fost foarte interesată de modul în care artiștii puteau intra într-o stare de transă care mă afecta pe mine ca spectator. Min Tanaka reprezintă un anumit filon al teatrului mut de mișcare care nu se concentrează pe spectacole, ci pe călătoria spirituală interioară. După spectacol, am început să corespondez cu el și am aflat că trupa locuiește într-un sat de munte din Japonia, unde se antrenează și creează spectacole în timp ce lucrează în agricultură. Este un mod de viață cu totul unic. Am avut ocazia să particip la un atelier de o lună cu ei în vară, unde am avut convingerea că vreau să fac acest lucru pe termen lung. M-am gândit, de asemenea, să rămân cu această companie internațională pentru mai mult timp, dar am ajuns să mă întorc acasă, dar am continuat să mă întorc an de an.
- *Cum ați putea descrie crezul artistic al companiei lui Min Tanaka?*
- Min Tanaka și-a numit propriul atelier Body Weather Farm, ceea ce înseamnă că el a văzut oamenii ca pe o ființă vie care, ca parte a naturii, se poate acorda cu întregul și își poate modela propria conștiință corporală în raport cu acesta. În trupa lui Min Tanaka, o parte din creația teatrală constă într-o pregătire fizică și spirituală foarte serioasă, precum și într-o conexiune constantă cu natura prin munca la fermă. Aceste

experiențe au lăsat o impresie foarte profundă asupra mea, dar, în același timp, îmi făceam studiile universitare, așa că mă aflam pe un drum paralel de practică și teorie. Cele două sunt foarte greu de cultivat împreună, deoarece implică o abordare fundamental diferită a lumii.

- *Câțiva ani mai târziu, însă, a avut parte de o altă întâlnire profesională definitivă în viața sa.*
- În 1994, Anatoly Vasiliev a fost invitat în Ungaria, la Teatrul de Artă de atunci. El a pus în scenă *Visul unchiului* de Dostoievski, unde am lucrat mai întâi alături de scenograf și apoi mi s-a dat un rol de interpret alături de Vasiliev. A fost o experiență teatrală complet diferită, dar la fel am putut experimenta impactul expresivității cuiva pe scenă. De data aceasta, regizorul încerca să ajungă la nivelul metafizic al textului scenic prin intermediul actorilor, nu al corpului. Mai târziu, Vasiliev a invitat-o și pe Mari Töröcsik, pe care o cunoscuse în această producție, la Moscova, unde am putut să îl însoțesc, și cred că aceasta a fost adevărata pregătire universitară pentru mine. Ne-am implicat într-o comunitate foarte închisă și foarte profundă de cercetare teatrală, Școala de Artă Dramatică din Moscova, fondată de Vasiliev.
- *Cum a decurs acest proces de repetiții? Ce impulsuri noi ați căpătat?*
- Timp de trei luni am fost implicați într-o muncă foarte intensă, care a fost atât un proces de repetiție, cât și un antrenament continuu. A fost o adevărată stare de grație, timp în care am avut ocazia să mă scufund profund în atelierul serios de teatru. Din acel moment, am fost prezentă la toate lucrările lui Vasiliev din Ungaria în calitate de interpretă și colaboratoare a regizorului. Mai târziu, m-am gândit chiar să mă înscriu la o diplomă de regie, dar am simțit că nu aceasta era calea mea, așa că nu am mai mers pe al treilea ecran. În anul 2000, am studiat la Moscova, la teatrul lui Vasiliev, cu o bursă Eötvös, ceea ce poate fi considerat formarea mea oficială în teatru. În 2001, m-am implicat și în organizarea Olimpiadei de Teatru de la Moscova, care mi-a oferit ocazia de a-l invita pe Min Tanaka, și astfel am reușit să aduc împreună doi maeștri care au fost foarte importanți pentru mine. Vasiliev avea un sistem de pregătire extrem de complex, în care am fost învățat antrenamentul Grotowski, variind de la artele marțiale orientale, dar am fost introdus și în tehnicile de cântat orogrecești. Din motive familiale, în cele din urmă m-am întors acasă de la Moscova, dar am continuat să lucrez cu Tanaka și Vasiliev. În același timp, am început să lucrez cu Attila Vidnyánszky, pe care îl cunoscusem la Moscova și cu care am lucrat ca dramaturg și asistent de regie la Beregszász și Debrecen.

- *Ați dobândit o experiență profesională unică în calitate de colaborator profesionist al celor trei artiști de mai sus, dar v-ați gândit vreodată să aplicați aceste cunoștințe ca actor?*
- M-am gândit și la o carieră de actor, am jucat în mai multe spectacole ale lui Min Tanaka și a fost o experiență foarte importantă când am fost actor în Teatrul Lebăda-Dal, o formație de teatru de stradă cu păpuși, între 1996 și 2006. Am dobândit o experiență și cunoștințe foarte bogate, dar în cele din urmă probabil că nu am devenit actor, deoarece am simțit că prefer să organizez și să colaborez, și că pentru mine era mai interesant și mai creativ să ajut procesul dintre regizor și companie, Am avut ocazia să lucrez cu regizori renumiți precum Anatoli Vasiliev, Viktor Ryzakov, Vlad Troițki, Serghei Masloboyshchikov, Andrzej Bubien, iar mai târziu cu Valery Fokin, David Doiashvili, Avtandil Varsimasvili și Theodoros Terzopoulos. Am învățat teatrul prin muncă practică, dar, desigur, am studiat - ca traducător - și lucrări teoretice foarte importante și am dezvoltat un mod de gândire teatrală care este o combinație de mai multe metode și am început să o aplic în felul meu în diferite forme de pregătire. Este o metodă care încearcă să realizeze o anumită unitate sincretică a discursului scenic, a cântatului și a concentrării interioare. Nu am pretenția că este un sistem închis, continui să cercetez, să caut și să experimentez.
  
- *Cum se integrează metoda dumneavoastră și acest corp de cunoștințe foarte bogat în sistemul de învățământ superior din Ungaria?*
- În Ungaria, sunt cunoscut în primul rând ca dramaturg și traducător literar, așa că predau în principal materii teoretice, dramaturgie și traducere de teatru, atât la Universitatea din Kaposvár, cât și la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică. În Kaposvár, am organizat timp de șapte ani o formă de formare foarte interesantă, Atelierul Internațional de Teatru Kaposvár. Ideea era de a invita studenți și profesori din mai multe țări, iar cursul intensiv de zece zile era format din două părți: dimineața, studenții participau la sesiuni de pregătire fizică și mentală cu diferiți profesori și maestri, iar în a doua jumătate a zilei lucrau pe o temă în grupuri mixte internaționale, al căror rezultat era prezentat într-un spectacol. În cadrul acestui curs mi-am continuat propriile antrenamente, dar, din păcate, ca organizator principal, am avut din ce în ce mai puțin timp pentru a face acest lucru.
- *În practica dvs. teatrală, diferitele discipline și sarcini teatrale sunt foarte strâns legate între ele. În ce măsură pot sau ar trebui să fie separate?*
- Desigur, din punct de vedere tehnic, aceste sarcini pot fi separate. Sarcinile dramaturgice, de traducere și interpretare pot fi delimitate, dar eu cred într-o abordare holistică a procesului teatral. Cred că nu poți fi doar un dramaturg sau un interpret, pentru că dacă nu ai o perspectivă asupra diferitelor segmente ale procesului de creație, rămâi un specialist și nu ajuți procesul așa cum ar trebui. Așadar, pentru mine a fost o experiență importantă să am ocazia să încerc o mulțime de sarcini diferite. Cred că cea mai

interesantă meserie pe care am făcut-o este probabil interpretarea de teatru, deoarece am experimentat că este un tip de interpretare complet diferit de cel al interpretării de conferință, de exemplu. În teatru, trebuie dezvoltat și menținut un sistem de comunicare mult mai subtil și mai sensibil între regizor și companie. L-aș numi mai degrabă o traducere verbală, care implică, de exemplu, diplomatie și psihologie, pentru că, în majoritatea cazurilor, nu este vorba de informații care trebuie transmise, ci de conținut interior, psihologic și, eventual, spiritual. Ar putea fi considerată chiar un tip specific de actorie, care pentru mine este întotdeauna o muncă și o experiență interioară foarte profundă. În mine, aceste sarcini există ca o unitate, care se susțin și se inspiră reciproc.



**Zsuzsanna Madák** regizor, dramaturg, specialist în educație teatrală. A absolvit Departamentul de Estetică Maghiară al ELTE și a lucrat ca actriță și dansatoare în cadrul mai multor companii de teatru. Și-a început cariera în domeniul educației teatrale la Teatrul Hevesi Sándor din Zalaegerszeg, iar mai târziu a devenit unul dintre cei mai importanți specialiști în educație teatrală din Ungaria la Teatrul Csokonai din Debrecen.

- *Ce rol a jucat educația instituțională în cariera dumneavoastră profesională?*
- Tot ceea ce fac nu am învățat într-un cadru instituțional. Încă din copilărie am fost sigură că vreau să fac teatru, iar inițial am fost interesată de actorie și dans. Nu am fost acceptată la nicio universitate de artă, dar eram sigură de două lucruri: voiam neapărat să fac teatru, dar voiam și să îmi continui studiile. Așa că mi-am început licența în estetică și studii maghiare la Universitatea Eötvös Lóránd. Între 2003 și 2008, în timp ce eram la universitate, am lucrat ca un fel de asistent de studio la Teatrul Vörösmarty din Székesfehérvár, unde nu am avut nicio pregătire, dar mi s-au dat roluri mici. La sfârșitul celui de-al cincilea an de studiu lucram ca actor și eram în continuare interesat de dansul contemporan, așa că am mers la Artus Studio, la Societatea Maghiară de Artă a Mișcării și la Școala de Teatru Mária Górnagy. Aceasta din urmă a fost deosebit de importantă pentru construirea rețelei mele profesionale.
- *În timpul anilor petrecuți la Teatrul Vörösmarty, ați observat lipsa unei educații teatrale instituționale?*
- Am jucat foarte mult ca actor copil în Székesfehérvár, iar școala de balet la care am mers până la 18 ani era tot în clădirea teatrului. Așa că m-am simțit complet acasă la Vörösmarty, am crescut în fața companiei. La acea vreme era de neimaginat pentru mine că m-aș putea simți la fel de mult acasă într-un alt teatru, dar bineînțeles că de atunci acest lucru s-a întâmplat la Zalaegerszeg și la Debrecen. În cele din urmă, a fost necesar să vin de la Székesfehérvár, pentru că nu eram sigură că mi-aș fi putut găsi locul în acel teatru. Cu toate acestea, deja acolo am început să creez producții de studio care erau considerate la limită la acea vreme. Practic, mi s-a dat mână liberă, mi s-a oferit posibilitatea de a monta producții bazate pe propriile mele idei. A fost o perioadă foarte plină de satisfacții pentru mine, pentru că am putut începe să experimentez cu propriul stil, să-mi explorez propriile abilități și limite, să arăt ce pot face.
- *În această perioadă a realizat primele sale producții în care nu a fost doar actor. Cum a evoluat mai târziu combinația dintre actorie, regie și dramaturgie?*
- În perioada Székesfehérvár am început să lucrez cu Ágens, cu care am continuat să colaborez și am creat producții împreună. În acel moment mi-a fost clar că nu eram

implicat în aceste procese doar ca actor, ci și ca manager de proiect și regizor. A fost la Compania de Agenți când nu am mai fost implicat într-o producție, ci am fost listat ca regizor. În același timp, am fost abordat din mai multe locuri cu roluri de cântăreț și am început să lucrez și ca dansator contemporan. Au fost sezoane în care am avut mai multe spectacole ca dansator decât ca actor. M-am antrenat în mai multe direcții și multă vreme am fost nehotărât ce voiam să fac. Dansul contemporan a fost cu siguranță un domeniu în care coregrafii mă chemau în primul rând datorită prezenței mele scenice, deoarece era evident că dansatorii care ieșeau de la Institutul de Balet erau mai pricepuți din punct de vedere tehnic decât mine. Mi-a plăcut foarte mult această perioadă, chiar dacă știam cu siguranță că, în cele din urmă, aceasta nu va fi calea mea. Am văzut-o mai mult ca pe o excursie în artă în ansamblu.

- *Cum a apărut la orizont educația teatrală?*
- Când eram copil, exista o serie de teatru pentru tineret în Fehérvár, care era parțial interactivă. Nu era nici pe departe la fel de complex ca programele de educație teatrală pe care le făceau deja Masa Rotundă sau Cava, dar faptul că m-am simțit abordat ca și copil m-a făcut să mă simt foarte implicat. Când eram la ELTE, am devorat practic viața culturală a Budapestei și atunci a fost prima dată când am întâlnit spectacole și programe de educație teatrală cu adevărat interesante. În calitate de creator, căutam în mod constant modalități de a ajunge la tineri cu fiecare producție: de exemplu, creasem deja un program pentru elevii de liceu care să însoțească prima mea producție, După Sodoma. Dar educația teatrală a intrat mai serios în viața mea în Zalaegerszeg.
- *Ce oportunități a oferit teatrul din Zalaegerszeg?*
- Când mi s-a propus să fiu dramaturgul Teatrului Hevesi Sándor, am fost puțin speriat, pentru că nu mă simțeam dramaturg al unui teatru de piatră. Inițial, am văzut contractul cu compania ca pe o decizie în primul rând existențială. Cu toate acestea, spre marea mea surpriză, în scurt timp am văzut potențialul de a fi regizor de teatru de piatră. Pe de o parte, sarcinile dramaturgice pentru piesele clasice de mare anvergură au fost, de asemenea, o experiență foarte bună. Pe de altă parte, am sugerat conducerii de acolo că mi-ar plăcea foarte mult să lucrez în domeniul educației teatrale. Am adoptat o abordare complet autodidactă, creând primul meu program de clasă pentru „Scapin’s Follies”. Profesorii din Zalaegerszeg au profitat rapid de această oportunitate, deoarece tradiția lui József Ruszt în materie de teatru introductiv crease deja un public receptiv. Următorul pas a fost o reprezentare în clasă, care a dat startul programului pentru tineret din Zalaegerszeg. Ulterior, s-au oferit să lucreze cu mine la următoarea producție și atunci mi-am dat seama cât de multe lucruri mai sunt de învățat despre acest domeniu.

- *Putem spune că educația ta teatrală de până atunci a fost mai mult instinctivă sau experiențială?*
- Până atunci, a fost mai mult o chestiune de a citi instrumente, de a le aplica, de a le adapta, de a le adapta la propriul meu stil. Iar lucrul cu InSite Drama m-a făcut să realizez cum să construiesc, să proiectez și să implementez un astfel de program. Din punct de vedere metodologic, a trebuit să încep de la zero. Cunoscusem până atunci doar forme precum „rolul pe perete” sau „hot seat”, dar nu văzusem complexitatea întregului demers. Era ca și cum aș fi început să gătesc cu toate ingredientele, dar nu aveam rețeta în fața mea. Dar atenția mea față de tineri a fost autentică, iar entuziasmul meu a făcut ca sistemul să funcționeze. Am început o colaborare profesională foarte strânsă cu Insite și am participat intensiv la evenimente profesionale, schimburi și ateliere de lucru.
  
- *Nu mai lucrează la Teatrul Csokonai din Debrecen ca dramaturg, ci și ca regizor și specialist în educație teatrală. V-ați aventurat de curând în domenii noi din punct de vedere profesional?*
- Mă gândesc că poate că sunt din nou într-un moment al vieții mele în care aș putea avea nevoie de o provocare mai mare. În ultimii ani, m-am „forțat” în mod constant în domeniul teatrului pentru copii și tineret și al educației teatrale și nu m-am aventurat în prea multe alte domenii în comparație. Cu toate acestea, adevărul de bază conform căruia cu cât știi mai multe despre un domeniu, cu atât mai mult îți dai seama cât de multe nu știi este foarte valabil. Acestea fiind spuse, există provocări în limitele cercurilor sigure. Cea mai recentă probă de rezistență a fost la Satu Mare, unde am pus în scenă un spectacol de educație teatrală într-o limbă străină, deoarece am prezentat Trigonometria cu trupa română alături de cea maghiară. De asemenea, am avut și o călătorie profesională recentă: cu producția Abraham, am gustat din experiența de a face teatru comunitar.

**József Nagy** este artist de dans, coregraf și fondator de companie. A studiat mima și mișcarea la Paris, iar în 1986 a fondat compania de teatru de mișcare Jel Theatre, cu care a devenit cunoscut în întreaga lume. Timp de aproape 20 de ani a fost director al Centrului Național de Coregrafie din Orléans.

- *Ce forme de formare ați preferat în propria căutare a unei căi creative?*
- Pentru mine, masterclass-urile gratuite, neinstituționale, au fost cele mai productive și interesante oportunități de învățare. De asemenea, cred că implicarea în activitatea diferitelor ansambluri pe durata unui proces creativ este echivalentă cu un an școlar de educație. De asemenea, cred că este foarte important să invităm artiști invitați din diferite domenii la formarea teatrală. Nu mă refer doar la artele spectacolului, ci și, de exemplu, la filozofie, literatură sau chiar științe naturale. Cred că este, de asemenea, esențial ca artiștii să fie conștienți de ce cercetări se desfășoară în alte domenii, ce probleme sunt abordate. Cred că avem multe de învățat din asta. În Orléans, unde am lucrat timp de zeci de ani, există un colegiu de arte plastice, care organizează în fiecare an ateliere de lucru timp de o săptămână sau două. Întotdeauna invită artiști importanți din alte domenii artistice să vină și să influențeze formarea care se desfășoară acolo. Cu o ocazie, am fost invitat ca vorbitor invitat, dar nu era vorba de dans, ci de instalații. Astfel de ateliere produc rezultate foarte interesante.
- *Din câte am înțeles, acest model se referă mai mult la diversitate și poate mai puțin la alegerea unui maestru și la lucrul în profunzime cu el sau ea pe o perioadă lungă de timp. Sau cele două se pot construi unul pe celălalt?*
- Ele se pot construi una pe alta, una nu o exclude pe cealaltă. Cu toate acestea, dacă există doar unul singur, un maestru ales, există riscul ca maestrul să încerce în mod conștient să îl încorporeze pe tânărul artist. Dacă există un singur model în fața tânărului, acesta va dori, după un timp, să semene foarte mult cu acel maestru. Și poate că nu este atât de bine dacă tânărul este „pregătit” prea devreme.
- *În Ungaria, se așteaptă ca elevii interesați de o carieră în actorie să fie pregătiți din punct de vedere tehnic cât mai devreme posibil în școala secundară, astfel încât școlile de teatru se concentrează pe eficiența pregătirii pentru admitere.*
- Am avut odată ocazia să lucrez în Rusia, la o școală din Saratov, unde am avut ocazia să urmăresc examenul de admitere. Acei tineri elevi erau atât de pregătiți încât studiile pe care le aduceau pentru examenele de admitere erau aproape echivalentul unui spectacol de teatru. Cu puțină exagerare, abia puteam face diferența între elevii care dădeau examenele de admitere și elevii care alegeau. Nu consider că a fost un dezavantaj faptul

că acești tineri au sosit „pregătiți”. Aș sublinia mai degrabă flexibilitatea formării în sine. În lipsa acesteia, se instaurează un fel de rutină, în care studentul știe dinainte cu cine și cum va trebui să se întâlnească. Cred că, cu cât mai mulți oameni și stimuli proaspeți vin din exterior, cu atât mai mult studenții pot fi împinși în afara zonei lor de confort.

- *În întreaga lume, se folosesc diferite modele pentru niveluri paralele sau diferite de educație integrată în disciplinele teatrale, cum ar fi actoria, regia, designul vizual și dramaturgia. Din experiența dumneavoastră, merită să predați artele teatrale într-un mod specific pentru fiecare disciplină?*
- Cred că este foarte pozitiv pentru un tânăr să aibă ocazia de a încerca mai multe roluri teatrale. Acest lucru poate fi asigurat încă de la început prin tranzițiile între discipline. Dar acest lucru - ca orice altceva - nu ar trebui să fie transformat într-un sistem. Cred că nu ar trebui să fie obligatoriu, dar ar trebui să fie posibil. Cred că aceste experiențe timpurii nu sunt niciodată suficient de timpurii.
- *În ce măsură aceste schimburi ar trebui să fie sistemice?*
- Sunt sigur că trebuie să existe un fel de sistem, altfel întreaga formare va fi risipită, iar tinerii în special au nevoie de cadre și direcții. Trebuie găsit un echilibru între flexibilitate și un sistem.
- *Timp de decenii, formarea teatrală maghiară a fost considerată un neajuns, deoarece oferă puține oportunități de cooperare cu instituții de formare străine și de învățare de la maeștri străini.*
- Ar merita să mergem mai departe și să deblocăm acest spasm. Cred că ar fi foarte important să se asigure - și cât mai curând posibil - accesul la ateliere la distanță care lucrează în alte contexte cultural-sociale. Iar acest lucru este cel mai eficient dacă studentul poate dobândi experiență directă. Multe sunt acum disponibile pe suport video, dar acestea nu înlocuiesc întâlnirile față în față. Fiecare domeniu, fiecare țară și fiecare curs de formare rămâne o provincie dacă te închizi în tine însuși și crezi că ceea ce ai de oferit este suficient. Dacă faci teatru - sau orice altceva - trebuie să fii capabil să îl plasezi într-un context global. Trebuie să urmărești în mod constant ce se întâmplă în lume, unde există teatre, regizori, ateliere interesante.
- *S-ar putea ca crampa pe care o menționați să se datoreze unei lipse de cunoștințe lingvistice?*
- Este mai degrabă o problemă de mentalitate. Am constatat că Budapesta are tendința de a privi de sus mediul rural și oamenii de peste graniță. Există un fel de aroganță care a fost construită în profesia de teatru, ceea ce poate sau poate că a făcut-o deja

să fie orientată spre interior. De exemplu, în Transilvania, așa cum am experimentat, nu există o asemenea rigiditate. Poate că teatrul românesc a făcut ca acolo să fie mai permeabil. Și în Voivodina, circulația sângelui este mai proaspătă datorită legăturilor mai strânse între diferitele teatre și creatori, regizorii și creatorii mergând și venind între fostele republici iugoslave.

- *A organizat un atelier pentru studenții din Cluj-Napoca la Forumul Csokonai din Debrecen. Ne puteți spune câte ceva despre tema pe care ați lucrat?*
- În primul rând, am vrut să-i fac să conștientizeze faptul că, indiferent de sarcină sau de situație, interpretul trebuie să lucreze în permanență asupra sa. El sau ea trebuie să își dezvolte o cutie de instrumente privată sau un spațiu de gândire, ascultându-și propriile sensibilități. De aici, el creează apoi un corp de material la care lucrează zilnic, în permanență. I-am recomandat să lucreze la acest material privat nu doar în gând, ci și în mod concret, activ. Cred că este foarte problematic faptul că elevii așteaptă adesea ca regizorul să le spună despre ce este vorba, cum trebuie să facă față unei sarcini și ce se așteaptă de la ei. Dacă un interpret pregătit intră într-o ședință, ei vor răspunde mai creativ, deoarece au deja o lume proprie din care să se uite. Asta am vrut să îi determin pe participanții la atelier să facă, să aleagă momente, văzute sau moarte, fie din poezie, fie din teatru, care îi impresionaseră anterior, și să încerce să le adune într-o anumită masă la care să lucreze, ca un sculptor, tot timpul. De asemenea, le-am subliniat să nu le fie teamă să încerce lucruri noi și să nu aștepte până când vor fi mai pregătiți. Am încercat, de asemenea, să îi pun în acest atelier într-o poziție în care să fie conștienți că pot gândi cu tot corpul lor.
- *Unde este implicată mișcarea în formarea actorilor? În cadrul examenelor de admitere la teatru din Ungaria, candidații primesc adesea sarcini de teatru pe text.*
- Este păcat că nu se lucrează suficient de mult asupra mișcării în formare. Este ceea ce face ca actoria și munca de grup să fie atât de standard. Puteți vedea că atunci când trebuie să rezolvați o sarcină de mișcare într-un mod asemănător cu o scrisoare, de obicei, aceasta se dovedește destul de patetică. Dacă vă uitați la pregătirea lui Vassiliev, acesta a făcut în așa fel încât elevii săi să fie expuși la tot felul de forme de mișcare, inclusiv aikido. Am văzut spectacolele sale cu *Mozart și Salieri*, iar actorii săi au lucrat în interludiile de mișcare într-un mod care pe mine, ca coregraf, m-a uimit. În rest, au o tehnică de vorbire și de cântat incredibilă, bineînțeles.
- *În 2009, Academia de Teatru și Film a Universității de Teatru și Film a inițiat un curs de regizor de teatru - coregraf de teatru fizic. Merită să tratăm separat pregătirea în*

*domeniul teatrului fizic sau ar trebui să fie integrată de la zero în programa de studii pentru actori și regizori?*

- Toată lumea are nevoie de ea. Cred că studenții sunt suprasolicitați în timpul formării, deoarece trebuie să se implice prea devreme ca stagiari în diferite piese. Echitația și scrimă sunt foarte utile, dar, așa cum am spus, trebuie să se țină cont de întreaga lume, ceea ce înseamnă că tehnicile de mișcare din Orientul Îndepărtat trebuie învățate și stăpânite.

**Mikhail Rahlin** a absolvit ca regizor la Studioul Școlii de Teatru de Artă din Moscova în 2012. În ultimul an a lucrat ca regizor și asistent de regie, iar imediat după absolvire a devenit profesor la clasa lui Viktor Ryzakov.

- *Cu ce background ai venit la Universitatea de Artă Teatrală?*
- În familia mea mi s-a spus întotdeauna că singura modalitate de a intra la universitățile de artă din Moscova era să ai relații. Așa că părinții mei au crezut că nu am nicio șansă, așa că m-au sprijinit să studiez economia în Perm. Ceea ce a mers destul de bine, am absolvit cu 10, dar nu mi-a plăcut deloc. Dar în timpul studiilor de economie am găsit etapa universitară, unde chiar se lua în serios munca, și am simțit că aceasta era calea mea. După facultate am început să lucrez într-o bancă, dar mi-am dat seama curând că pentru mine era un mediu deprimant. Când aveam timp, citeam în timp ce lucram, dar am preferat să mă întorc pe scena universitară ca organizator cultural.
  
- *Și cum ați decis să vă îndreptați spre învățământul teatral instituțional?*
- La Perm, am ajuns în punctul în care ceea ce puteam face pe scena universitară nu mai era suficient. Așa că am plecat în Germania și acolo am decis că ar trebui să fac teatru profesionist. Am decis să mă înscriu la Ernst Busch Hochschule din Berlin, dar în ultimul moment m-am răzgândit, m-am întors acasă, în Rusia, am depășit „blocajul mental” pe care mi l-au pus părinții mei și m-am înscris la un curs de regie. Cu toate acestea, am ratat termenul limită de admitere la Moscova, așa că am putut să mă înscriu doar la Sankt Petersburg. Trebuie să recunosc că nu eram deloc pregătit: eram deja în tren când am învățat câteva poezii, dar nici pe acestea nu m-au lăsat ofițerii de admitere să le termin. Și, bineînțeles, nu am avut nicio șansă să răspund la întrebările despre teorie, literatură și istoria teatrului. Ceea ce a fost interesant, însă, a fost faptul că mi s-a propus să mă înscriu la un curs special de regie pentru așa-numiții „aestradieni”. Acesta a fost punctul în care am intrat în sfârșit în educația teatrală instituțională.
  
- *În cele din urmă, și-a găsit drumul nu printre genurile estetice, ci la Moscova, mai precis la Studioul Școlar al Teatrului de Artă (MHAT).*
- În anul următor am aplicat la Moscova: credeam că vreau să merg la GITIS, dar am aplicat imediat la clasa de regie din anul doi, dar în același timp am aplicat și la MHAT. Cele două admiteri au decurs în paralel și am fost admis la ambele instituții, ceea ce m-a pus din nou în fața unei decizii majore. MHAT avea avantajul de a fi în centrul orașului, cu un colegiu chiar lângă teatru și o „mână de ajutor” apropiată a studenților în timpul pregătirii, iar GITIS era un vis. În primele două săptămâni ale anului universitar am mers în paralel la cele două universități, dar, bineînțeles, niciunul dintre cele două



locuri nu știa despre asta. În cele din urmă m-am decis pentru MHAT, dar, din păcate, profesorul nostru principal s-a îmbolnăvit grav la începutul cursului și avea din ce în ce mai puțin timp pentru noi. Atunci l-am convins pe Viktor Ryzakov să se ocupe de noi, studenții diriginți. La început nu prea mi-a plăcut de el, pentru că principiul său de predare era de a lăsa studentul să se descurce singur cu sarcina. Acest lucru a fost foarte dificil pentru mine, mai ales când, în timpul unuia dintre examene, m-a lăsat să merg într-o direcție complet greșită. Am înțeles greșit una dintre instrucțiunile sale și nu m-a corectat, nu m-a dus în direcția corectă.

- *Cum ați descrie locul pe care îl ocupă MHAT în paleta de pregătire teatrală din Rusia?*
- MHAT are propriile sale sușuri și coborâșuri. La început a existat un mare interes și toată lumea dorea să meargă. Mai târziu, a existat o perioadă în care metoda Stanislavsky s-a „înrdăcinat” și a fost singura direcție acceptată. Acest lucru nu a fost norocos, dar au apărut noi regizori care au reînnoit metoda. Dar ceea ce este constant la MHAT este libertatea, chiar și în actualul sistem politic. Profesorii de la MHAT îi încurajează constant pe studenți să găsească această libertate și să experimenteze.
- *Ce face MHAT special? Ce oferă în domeniul pregătirii în teatrul de operații rus și european care îl face unic?*
- MHAT funcționează cu adevărat ca o familie. Colocviul dintre regizori și actori nu este unic, dar ceea ce cred că este un mare avantaj este că actorul învață imediat că regizorii gândesc în diferite limbi. Ceea ce este special la MHAT este că are un teatru, Teatrul de Artă din Moscova, astfel încât studenții sunt imersați în viața unui teatru încă de la început. În alte părți, de exemplu la Sankt Petersburg, nu există o astfel de oportunitate și acolo se poate întâmpla ca studenții, atunci când vin la un teatru după absolvire, să fie foarte dezamăgiți. Dacă ar fi să mă exprim în termeni de ceea ce face ca MHAT să se deosebească de alte instituții, este faptul că îți oferă toate elementele de bază bazate pe metoda clasică Stanislavsky, dar nu te învață că aceasta este singura abordare. În centrul formării se află necesitatea ca artistul să rămână mereu deschis și să caute în mod constant noi căi. MHAT îți pune instrumentele în mâini, dar te lasă să le folosești așa cum crezi de cuviință.
- *Ce se schimbă în prezent în educație la MHAT?*
- În primul rând că maestrul mor și există cunoștințe care nu pot fi transmise mai departe. Iar cealaltă este, evident, sistemul politic, care afectează și MHAT, regizorii gândindu-se mult mai mult la ce material lucrează și cum lucrează cu el.

- *În ce măsură MHAT are contacte internaționale?*
- În ceea ce privește internaționalitatea, aici studiau în mod regulat studenți americani. Aceștia puteau alege între diferite pachete: unii rămâneau pentru o lună, alții petreceau un an academic întreg la noi, alegându-și propriile cursuri. Am avut, de asemenea, un schimb foarte bun cu o universitate din Franța, unde ne-am analizat reciproc activitatea. Dar, din păcate, situația politică actuală nu este favorabilă construirii de relații internaționale.
  
- *Este tipic pentru instituțiile de învățământ superior din Moscova să creeze legături de educație și formare între ele?*
- MHAT organizează întâlniri cu actori și regizori consacrați, unde puteți afla mai multe despre munca lor în cadrul unei discuții de portret, care este deschisă și studenților de la alte instituții. Dar nu există o astfel de deschidere a formării pentru studenții de la universități, care sunt în primul rând în competiție între ele.

**Kinga Szent-Ivány** Harangozó Gyula Harangozó Artist de dans premiat, coregraf, profesor de dans, profesor asociat la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică (SZFE), șef al departamentului de formare a mișcării și director artistic al Liceului de Artă Nemes Nagy Ágnes.

- *Cum și în ce fel ai început să înveți dansul în viața ta?*
- A început în orașul meu natal, Târgu Mureș, unde am participat la cursuri de amatori, și a continuat la Cluj-Napoca, la Institutul de Balet. În 1988, când eu și familia mea ne-am mutat în Ungaria, m-am transferat la ceea ce este acum Universitatea Maghiară de Dans.
  
- *Cum ați trăit mutarea de la Cluj-Napoca la Budapesta, a fost o tranziție ușoară între cele două cursuri?*
- A fost o tranziție destul de dificilă. Una dintre dificultăți a fost că am mers la o școală de limba română în Cluj-Napoca, pentru că era singura opțiune. Nu a fost ușor să mă schimb, dar din fericire, profesorii din Budapesta au fost de mare ajutor. O altă dificultate a fost poate că cerințele tehnice erau mult mai mari la Budapesta.
  
- *După absolvirea Academiei de Dans, unde ți-ai început cariera de dansatoare și care au fost coregrafii cu care ai lucrat îndeaproape?*
- Am ajuns la Szolnok cu Andrea Ladányi, dar îi datorez foarte mult și lui Béla Földi și Teatrului de Dans din Budapesta. După ce l-am cunoscut pe Sándor Román, am devenit unul dintre membrii fondatori ai ExperiDance, iar apoi l-am întâlnit pe Csaba Horváth la o filmare. Sub conducerea sa, la Teatrul Central European de Dans (KET), am început o linie artistică care are încă o mare influență asupra mea ca artist de dans, coregraf și profesor.
  
- *Formarea ca coregraf și profesor de dans a fost o evoluție naturală după o carieră în dans?*
- Da, dansatorii urmează, de obicei, una dintre aceste două căi. Eu am urmat cursurile Universității de Artă a Dansului pentru a studia educația în domeniul dansului modern, iar când am absolvit, am început să studiez coregrafia în cadrul Artelor Teatrale. A fost o perioadă foarte intensă din viața mea, deoarece predam deja în calitate de director artistic al Atelierului de Dans Modern Martfü. A fost foarte solicitant din punct de vedere fizic în ambele instituții, precum și ca dansator, dar am văzut-o ca pe o mare oportunitate de a vedea toate laturile profesiei în același timp. În stadiul în care mă aflam în cariera de dansator activ, m-am angajat în continuarea studiilor. Am fost implicată în toate în paralel, ceea ce a făcut ca perioada din viața mea să fie foarte activă și interesantă.

- *Cât de bruscă a fost tranziția între cariera de dansator și cea de profesor-coregraf?*
- După KET m-am alăturat Companiei Yvette Bozsik, apoi după Universitatea de Artă Dramatică au venit copiii, dar între timp m-am întors la Yvette Bozsik, pentru care sunt încă foarte recunoscătoare. A fost minunat să dansez aceleași roluri înainte, între și după nașterea celor doi copii. Este o experiență pe care le-o doresc din toată inima tuturor artiștilor. Am început să predau la Academia de Artă Teatrală, iar acum sunt și șefa pregătirii de mișcare. De asemenea, am înființat departamentul de dans la Liceul de Artă Nemes Nagy Ágnes, care funcționează de zece ani, pregătind dansatori de teatru.
  
- *La începutul carierei dumneavoastră de profesor, a fost ușor să puneți în practică cunoștințele teoretice?*
- Bineînțeles, a fost nevoie de timp. Cred că este aproape imposibil de predat la universitate cum să predai dansul. Metodele, tehnicile și experiența pot fi transmise în cadrul formării universitare, dar experiența pedagogică se dobândește cel mai bine la locul de muncă, în practică.
  
- *Cum se consolidează reciproc diferitele activități profesionale, se poate crea o sinergie?*
- Atât la școala profesională, cât și la universitate, sunt atât manager de formare, cât și parte a formării ca profesor. Lucrez și ca coregraf, din păcate din ce în ce mai rar, pentru că am din ce în ce mai puțin timp pentru asta, așa că am experiență din mai multe părți. Ceea ce experimentez într-o producție de teatru, unde sunt neajunsurile actorilor, ce limitări le îngreunează munca, încerc să iau cu mine și să le folosesc atunci când planific formarea și predarea. Unul dintre aceste domenii a fost nevoia ca actorii să se simtă acasă în toate stilurile, de la folk la contra dance, și din fericire managementul de la Theatre Arts îmi oferă posibilitatea de a face acest lucru.
  
- *Studentii care se află acum în formare au mult mai multe oportunități de a-și dezvolta mișcarea și conștientizarea corpului decât înainte. Există posibilitatea unei formări suplimentare pentru actorii care sunt deja în domeniu?*
- Pentru mine, atelierul din Debrecen a fost o experiență foarte bună. Cred că este o oportunitate de care beneficiază atât membrii companiei, cât și managementul, deoarece artiștii sunt expuși la noi inspirații și noi descoperiri. L-aș face aproape obligatoriu. Cred că ar merita să ne gândim împreună cu directorii de teatru la momentul și locul unui astfel de training în viața unei companii. Mi-aș putea imagina că noua stagiune ar putea începe cu un astfel de curs la sfârșitul lunii august. Nu numai în rândul actorilor, ci și în rândul dansatorilor și coregrafilor, am observat că, pe măsură ce trece timpul, devine din ce în ce mai dificil pentru ei să se angajeze în formarea continuă. Probabil că

există și o teamă că ar putea fi ridiculizați de colegii lor mai tineri. Poate că în Ungaria nu avem tradiția și cultura în acest sens, dar ar trebui să ne acordăm timp pentru o inspirație constantă.

- *Există vreun domeniu pe care îl considerați deosebit de important pentru a fi inclus în formare?*
- Am descoperit de curând yoga, care nu este doar o sursă de inspirație, ci joacă un rol foarte important în viața mea acum în ceea ce privește prevenirea și menținerea sănătății. Din nefericire, în vremea noastră, prevenția nu a primit prea multă atenție, dar acum, printre altele, prin yoga, devine din ce în ce mai importantă.
- *Poate exista un dialog între elevi și profesori despre educația fizică?*
- Este foarte important pentru mine, vorbesc mult cu studenții. Discutăm împreună care sunt domeniile care trebuie dezvoltate în continuare și unde ne-am atins deja obiectivele. Încerc să fiu foarte atent la progresul studenților și, din fericire, anul acesta am avut ocazia să fiu prezent la a doua și a treia etapă a procesului de admitere la actorie, iar colegii mei mi-au oferit feedback-ul lor. Cred că este esențial pentru un actor să aibă o bună conștientizare a corpului și abilități de mișcare, iar acest lucru devine din ce în ce mai important în cadrul formării de la SZFE.

**Ernő Verebes** este dramaturg, dramaturg și compozitor. A absolvit Academia de Muzică din Sarajevo în 1989, iar apoi a urmat studii postuniversitare la Departamentul de Compoziție al Academiei de Muzică Liszt Ferenc din Budapesta. Este compozitorul a numeroase partituri de teatru și în prezent este dramaturg la Teatrul Național.

- *Ce metodologie specifică și-a propus atelierul INTERREG „Actor și text” să prezinte participanților?*
- Am abordat atelierul în primul rând prin intermediul muzicii și al literaturii și am vrut să arăt o abordare atot artistică, prezentă în mod constant în teatru. Marea întrebare este cum îi afectează acest lucru pe actori. De multe ori, nu este un proces conștient, ci îi afectează aproape imperceptibil. Analiza acestor efecte, făcând aceste semne ascunse conștiente, a fost tema atelierului. De exemplu, am analizat modul în care mesajul piesei afectează mișcarea actorului. Ce micromișcări din cadrul instrucțiunilor regizorului îl mișcă pe actor, chiar și inconștient. Aceste corelații sunt foarte importante pentru că pot determina eleganța prezenței scenice.
- *Poate fi dezvoltată percepția acestor „semnale ascunse” sau este necesar un talent de bază?*
- M-am întrebat, de asemenea, cât de mult din toate acestea se poate învăța, adică dacă ceea ce nu se poate învăța se poate învăța. A da un exemplu din când în când în timpul procesului de creație este cu siguranță util, fie din partea regizorului, fie din partea dramaturgului, dar nu este vorba de predare, ci mai degrabă de un fel de inițiere. Evident, actorul trebuie să fie un partener și trebuie să fie conștientizat în prealabil că este vorba de o metodă care vizează atingerea unui fel de „a fi deasupra propriei persoane”. Pare complicat, dar nu este deloc, pentru că orice persoană creativă poate experimenta acest lucru. Iar un actor este, bineînțeles, un creator care creează cu propriul corp. Cu actorii, încercăm să surprindem momentele contemplative în care simțim exact că ceea ce fac ei este bun. Cu cât reușim de mai multe ori să creăm astfel de stări de spirit, cu atât mai multe „momente” creează actorul care îi susțin performanța.
- *Metoda pe care o menționați își are locul în formarea clasică a actorilor?*
- Poate că formarea actorilor, metodologia clasică, nu folosește suficient această metodă. Cu toate acestea, gama de metode este atât de vastă, încât este posibil ca actorii să nu aibă timp să încerce metode alternative. Acum, însă, fundalul filosofic și spiritual al actoriei s-a schimbat și, prin urmare, actorii apelează acum și la această metodă. Relația dintre teatru și alte arte și filosofie a devenit mai puternică, iar teatrul are acum nevoie de personalități mai complexe.

- *Pot așa-numitele metode alternative să fie construite ierarhic deasupra formării clasice a actorilor, sau ar trebui sau ar putea fi oferite alternative în timpul formării?*
- În orice caz, este vorba despre un proces complementar. Este clar că, cu cât pregătirea de bază este mai bună și cu cât baza este mai solidă, cu atât mai mult se poate construi un strat deasupra, nu neapărat un strat tehnic. Dacă vorbim despre priorități, bineînțeles că nu există un substitut pentru formarea clasică a actorilor. Cu toate acestea, spiritul vremurilor dictează o schimbare de abordare, categoriile artistice clasice funcționând într-un fel de fuziune. Nu este o alegere cu conotație pozitivă sau negativă, este pur și simplu o tendință care ne afectează de la tălpile picioarelor până la creier. Cine nu observă acest lucru poate rămâne puțin în urmă. Vorbim despre o schimbare precum cea dintre Evul Mediu și Renaștere, când lumea credinței nu a dispărut, ci s-a transformat, la care s-a adăugat factorul uman, ca mod de a vedea lumea prin intermediul științelor și al artelor. Un astfel de proces îl putem simți și astăzi, dar atâta timp cât ne aflăm în el, nu îl putem vedea.
- *Există o deschidere percepută față de metodele alternative în rândul practicienilor de teatru nou absolvenți și al studenților universitari care își fac stagiile de teatru?*
- Din experiența mea, aceasta este o problemă personală. Cred că este o mare problemă atunci când un actor proaspăt absolvent se consideră pe sine însuși ca și cum și-ar fi terminat pregătirea. Caracterul închis al profesiei de actor a devenit complet fictiv. Încă mai există, pentru că esența meseriei de actor este să urci pe scenă și să joci, dar esența însăși a ceea ce este s-a schimbat. În plus, actorii devin adesea creatori de teatru și, fără a profana profesia de regizor, se simt obligați, în sensul bun, să încerce să fie adevărați creatori. Facerea de teatru este un teatru „cu o singură viziune” pe care oricine se simte talentat poate încerca. Astăzi, zidurile care delimitau odinioară profesia de actor, regizor, scriitor sau dramaturg au căzut. În același timp, această separare a formării de bază a fost menținută, ceea ce cred că este un lucru bun. Este necesară o calificare profesională de bază, dar apoi trebuie să lași talentul să se dezvolte.
- *În ce măsură diferitele cursuri de teatru oferă o perspectivă asupra co-artelor?*
- Cred că ar fi util să vă extindeți perspectiva în timpul formării. Evident, va aduce rezultate diferite dacă aceste fluctuații laterale au un impact încă de la început. De asemenea, un curs de formare de bază compact îi poate bloca pe studenți, după care aceștia nu vor mai fi deschiși la oportunitățile oferite.
- *Care credeți că este rolul perspectivei internaționale, al activității profesorilor și artiștilor străini în Ungaria?*

- Pentru mine, contactele internaționale și schimburile de experiență se bazează pe prietenii care presupun un puternic sentiment de încredere în sine, politețe și curaj. Această atitudine se bazează pe faptul că, chiar dacă accept influențe din alte țări, culturi sau regiuni, a mea este solidă ca piatra. În acest caz, nu există niciun motiv de teamă. Pornind de la bazele propriei noastre culturi, putem gândi în termenii unui tip de universalitate care necesită deschidere și curiozitate. Zăcămintele culturii maghiare ne dau dreptul de a sta pe o poziție solidă ca o stâncă și nu există loc pentru nicio incertitudine sau îndoială. Dacă îndrăznim să privim lumea în acest fel, putem vedea și unde putem beneficia, fie că vorbim de țările vecine, de Balcani sau de țările nordice.

Conținutul acestui material nu reprezintă în mod necesar poziția oficială a Uniunii Europene. (A se folosi de către beneficiarii proiectului, atunci când este cazul.)