

Kérchy Vera

## GERGYE KRISZTIÁN, A MÉDIUM

---

A *Synesthesia* című online videoperformansz-sorozat 2021. március 18. és október 29. között került közvetítésre kilenc részben.<sup>1</sup> A kortárs tánc virtualizálódásának formai kísérlete egyrészt a kisebb-nagyobb megszakításokkal akkor már egy éve tartó járványügyi karantén, másrészt Gergye Krisztián, kortárs táncos-koreográfus általános intermediális érdeklődésének gyümölcse. Az egy-egy kortárs magyar festmény elé/festményre koreografált táncszéria már a címében is megidézi azt a sajátos heterogenitást, mely Gergye képzőművészeti vonatkozású performanszait általában jellemzi. A médiumhatárok lokalizálhatatlanságából fakadó értelmezői, tájékozódásbeli határozatlanság ezúttal úgy artikulálódik, mint a tánc, a kép és (harmadik szereplőként) a film keltette érzéki benyomás forrásának azonosíthatatlanságából/téves azonosításából következő szinesztézia élménye.

A Gergye-rendezésekben a festményekkel, szobrokkal, bábokkal dialogizáló előadásoknak – az *Egonegonegontól a Ha mi árnyak...-on át a Kokoschka babájáig* – soha nem az a célja, hogy a különböző médiumhatárokat élesen kirajzolva újraerősítsék azt a színházi öndefiníciót, mely szerint a színház médiuma „az ember”, minden hozzá képest tárgyminőségű, másodlagos reprezentáció, hanem hogy felmutassák a megidézett médiumban rejlő performatív erőt, a statikusként

---

<sup>1</sup> Az első nyolc rész 2021. március 18. és július 15. között két-három hetente került fel a Youtube-ra, a kilencedik rész közvetítésére október 29-én került sor. Az angol címmel közölt videók egyszerűen a *Synesthesia - Performance Series - Part 1, Part 2*, stb. címet kapták, de mindegyik elején látható volt a főszerpbe állított festmény szerzője és címe angol fordításban, ezek a részek sorrendjében a következők: Miklós Szűts: *Autumn Picture*, Hajnalka Tarr: *In Vitro*, Erzsébet Vojnich: *My Atelier 2*, Róbert Csáki: *Summer*, Ágnes Verebics: *Addiction*, Ágnes Németh: *Daimon*, Éva Krajcsovics: *Clothing I, II, III*, Attila Szűcs: *Planking on a Gas Tank*, Árvai György: *...Somewhere..there is...something*. A nyári időszakban, az időközben megszüntetett járványügyi korlátozások idejében egy „élő” *Szinesztézia* performanszra is sor került Szentendrén, majd a Kőszegi Várszínházban. Lásd erről ÖLBEI Lívია beszámolóját: ÖLBEI Lívია, „Az intimitás legfelső foka. Gergye Krisztián és a Szinesztézia”, *Art Limes Művészeti Folyóirat*, 2021. augusztus 21, hozzáférés: 2021.12.11. <https://www.artlimes.hu/cikk?id=1081>

elkönyvelt művészeti formában rejlő dinamikát. Gergye alázattal olvad össze a másik médiummal: képpé, bábuvá, épületrészletté válik, anélkül, hogy a leghalványabb veszteségérzetünk lenne a látottak életteliségét illetően. Nem egyszerű egymás mellé rendelődéseket látunk, önazonos, esszenciális tulajdonságokkal bíró médiumok „összeadódását”, melyek jól kivehető határokkal rendelkeznek és szükségszerűen hierarchikus kapcsolatba rendeződnek (a reprezentációs hatékonyság vagy épp a performatív jelenlételemény normatív értéke mentén). Egy- más identitásának visszatükrözése helyett a médiumok egymásba keverednek feltárva alapvető heterogenitásukat, kevertségüket.<sup>2</sup> Az ilyen értelemben vett intermedialitás nem az egyes művészeti formák adottként tételezett belső tulajdonságainak (szerzői szándék szerinti) összeadódásában, hanem a keveredés folyamatában érhető tetten, mely az olvasásban, pontosabban az olvashatatlanságban, a befogadói bizonytalanságban, a jelentéstulajdonítás ellehetetlenülésében válik megtapasztalhatóvá. Ezzel a médiumok befogadói zavart okozó keveredése Gergye színpadán a kortárs tánc általános alapvetésének, a szubjektum decentrálódásának, a jelenlétmefizika kritikájának koreo-gráfiájává, térbe írásává válik. A Gergye-performanszok az emberi test – mint a színház, a performansz médiuma – és a többi médium – a festék, a vászon, a szobor, a báb – összjátékában állítják elő a hiány alakzatait, közvetítik a jelenlét áthatoltságának üzenetét.<sup>3</sup>

E képzőművészeti vonatkozású előadások sajátossága, hogy a táncos nem a műalkotás tartalmát utánozza, hogy az antropomorf jegyek felismerhetőségét, azonosíthatóságát kiaknázva létrehozza „ugyanannak” a tárgynak egy újabb – az emberi test adottságainak köszönhetően „elevenebb” – reprezentációját. A téma mimetikus animálása helyett Gergye a matériát testesíti meg, anyagokat vegyít alkimista módon. Például, amikor bábbal táncol, nem „felemeli” magához emberi szintre a bábút, hogy tökéletes illúziórealizmussal „életre keltse” azt, jóindulatú leereszkedésében fenntartva bábos és báb egymás fölé-alá rendeltségét. Ehelyett mind a bábos, mind a báb egy köztes térbe, élő és tárgylét határára zuhannak. A báb kísérteties automatává válik, kétségeket keltve, hogy az „élettelen tárgynak

---

<sup>2</sup> „...minden médium kevert médium, és minden reprezentáció heterogén; nem létezik »tisztán« vizuális vagy verbális művészet...” W. J. T. MITCHELL, „Kép/elmélet: bevezetés”, ford. Tóth Zsófia Anna, in uő., *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, 123–130 (Szeged: Jate Press, 2008), 127.

<sup>3</sup> A kortárs tánc posztstrukturalista elméleti implikációihoz lásd például: CZIRÁK Ádám, szerk., *Kortárs táncelméletek* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2012); André LEPECKI, *A tánc kifulladás. A performansz és a mozgás politikája*, ford. KRICSFALUSI Betarix, URECKY Eszter (Budapest: Kijarat Kiadó, 2014).

nincs-e mégis lelke”,<sup>4</sup> míg az arctalan, amorf lényvé váló bábos, aki az emberi testet gépszerű mechanizmusaival együtt mutatja fel, afelől bizonytalanít el, hogy mint „nyilvánvalóan élő lény valóban lélekkel van-e felruházva”.<sup>5</sup> Ernst Jensch értelmezését követve Freud „intellektuális bizonytalanságként” definiálja a kísérteties élményét: „A kísérteties lényegében olyasvalami lenne, amiben úgymond nem ismerjük ki magunkat.”<sup>6</sup> Ez az episztemológiai eltévelyedés az említett performanszok esetében a médiumidentitások azonosíthatatlanságából, emberi és nem emberi, élő és tárgyi elkülöníthetlenségéből fakad.

Úgy tűnik tehát, hogy az önazonos identitáskonceptción, tiszta jelenléteszményen, antropocentrikus színpadképen nyugvó érthetőség, olvashatóság, jelentésség sosem volt a Gergye-darabok sajátja. Innen nézve érthető, miért nem veti fel a *Synesthesia* azokat a kérdéseket, melyek a „közvetlenség élményét” nyújtó színház kényszerű virtualizálódása, „karantén-színházzá” válása kapcsán elméleti viták sorát indította el az itt-és-most fundamentális szerepéről a színház definícióját illetően.<sup>7</sup> Az előzmények fényében nem meglepő, hogy a film „teste” Gergye (mint koreográfus) szemében és (mint táncos) kezében ugyanolyan izgalmas, performatív kihívásokkal teli médium, mint a többi művészeté. A *Szinesztézia* minden részében nagy szerepet kapnak a mozgókép nyújtotta technikai lehetőségek, a mediális önreflexióra építő filmes attrakció, anélkül azonban, hogy az a hiányzó színházi jelenlétet ellenpontosná (kirajzolva film és színház jól ki-vehető médiumhatárait).<sup>8</sup> A közvetítettségre való utalás nem válik színházidegenné a jelenlét (mindenkori) áthatoltságának elméleti kontextusában.

<sup>4</sup> Sigmund FREUD, „A kísérteties”, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerk. BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–81 (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 67.

<sup>5</sup> Uo., 67.

<sup>6</sup> Uo., 66.

<sup>7</sup> A hazai diskurzusból lásd: ZÁVADA Péter, „A jelenlét kisiklasztása. Közvetlenség és közvetítetség multi-mediális tapasztalata a »karantén-színházak« idején”, *Színház.net*, 2020. április 20, hozzáférés: 2021.12.11. <https://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>; FRITZ Gergely, „Színház és színház – definíciós kísérletek az online színházról”, *Színház.net*, 2020. július 15, hozzáférés: 2021.12.11. <https://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/>

<sup>8</sup> Ezzel a *Synesthesia* valóban a Tom GUNNING-féle attrakció elgondolásához kerül közel. GUNNING szerint a korai némafilm „exhibicionizmusa” – mely alatt a technikai apparátus magamutogatását érti a minimális narratívával már bíró rövidfilmekben – szoros összefüggésbe hozható a vaudeville és a különböző vásári színjátékok esztétikájával, ahol az apparátust a csetlő-botló, táncoló, éneklő komikus teste, fizikai akciója jelenti, mely azzal válik az attrakció forrásává, hogy intenzitásában elhajlik a látottak reprezentációs üzenetétől (vagyis a narratívától). Vagyis GUNNING az attrakció fogalmát egyszerre köti bizonyos filmes és színházas formákhoz, túllépve a színházi jelenlét/filmes közvetítetség oppozícióján. Lásd Tom GUNNING, „Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd”, in *A kortárs filmelmélet útjai*, szerk. VAJDOVICH Györgyi, 292–303 (Budapest: Palatinus Kiadó, 2004).

Leírása szerint az előadás a múzeumlátogatás élményét, vagyis a befogadás folyamatát, az olvasás mechanizmusát viszi színre.<sup>9</sup> A látottak szerint a befogadás során az alany (Gergye) és a tárgy (a festmény) közti távolság megszűnik, a néző belelép, belekeveredik a képbe, elveszítve a szemlélődés rögzített pozíciója nyújtotta biztonságát. Nem olyan fogyasztói magatartásról van tehát szó, ahol az elvárásokkal bíró néző bekebelezi – saját képére gyúrva értelmezetté teszi – a műalkotást, hanem olyan önátadásról, mely hajlandó az „ön” felszámolására, hogy elmerüljön a festmény mint Másik világában.<sup>10</sup>

Az absztrakt képek nem engedik a narratív kapcsolódást, a tableaux vivant-szerű életre keltést. A festményekkel való hasonlóság alapú azonosulás mindig csak egy kép-, illetve testrészletet érinthet. Egy ököl követi egy festékpaca formáját, egy cipőfűző egy fekete vonal ívét, egy-egy végtag geometriája idomul egy-egy képrészlethez, a bőr vagy a ruha színe egy-egy kikevert árnyalathoz. A kapcsolódás sokkal inkább metonimikus, mint metaforikus. Az eredmény a test szétdarabolódásának élménye, melyet a második rész festményének (Tarr Hajnalka: *In Vitro*) apró képkockái tematikusan is megjelenítenek: egy-egy ujj-, köldök-, mellrészlet szóródik szét a keresztet formázó mozaikokon profán ikont alkotva. A szétdarabolódás képzelete a mozgásban is megjelenik: Gergye csukott szemmel, vakon mozgatja a testrészeit, külön-külön, funkció nélkül, majd katonán rázkódással tördeli szét a mozgás folytonosságát. Pixelesre rázza szét magát, hogy végül „összeolvadjon” a háttérrel, a kép mozaikjaival. Az emberi test szétdarabolását a médium, a film testének szétdarabolódása végzi be, „az egymásra fényképezés nem csak a szereplők testét alakítja cseppfolyóssá, cseppfolyóssá teszi a film testét is.”<sup>11</sup> Ezzel az összeolvadás élménye a videónéző és a Gergye-performansz síkjára helyeződik át. Ahogy a néző és a nézett közti távolság felszámolódik a felvételen látható néző, azaz Gergye és a festmény között, úgy a videónéző is átéli a *Synesthesia*-performansszal való egyesülés élményét. A látványtól való elhatároltság elbizonytalanodása „referenciális krízist”<sup>12</sup> vált ki a szemlélőből, szétosztatva a „transzcendentális néző idealista illúzióját”.<sup>13</sup>

Az egymásra fényképezés e remediált (digitális technikával megújított) formája szinte mindegyik részben visszatér, hogy az énelvesztő befogadást szószerinti, materiális értelemben vigye színre. A különböző térszerkezetű képek

<sup>9</sup> <https://szinhaz.online/synesthesia-gergye-krisztian/>

<sup>10</sup> A Másik fogalmát a lacani pszichoanalitikus diskurzusnak megfelelően használom, mint a nem-én helyét, azt a funkciót, melye a szubjektum hiány alapú szerveződéséért felelős.

<sup>11</sup> Marc VERNET, „Egymásra fényképezések”, in uő., *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, ford. Füzi Izabella, KOVÁCS Flóra, 95–132 (Szeged: Pompeji, 2010), 108.

<sup>12</sup> Kaja SILVERMAN, „A tekintet”, ford. SZEMZŐ Hanna, *Metropolis 2. sz.* (1999): 24–33, 27.

<sup>13</sup> Uo., 25.

egymásra másolásával elveszik a keletkezett kép perspektivikussága, a síkszerű, kétdimenziós kép egy köztes, jelenlét és távollét közti teret hoz létre. A totalizáló látást felváltja a figyelemszóródás, a részletek önmagukban válnak hangsúlyossá, ellenállva annak az újrafelismerő törekvésnek, mely minden elemet egy már ismert egész funkcionális részeként igyekszik azonosítani.

Fent idézett tanulmányában Marc Vernet (egy radikális remedializációs gesztussal) egészen a reneszánsz festészetig visszamenően vizsgálja az egymásra fényképezés reprezentációs lehetőségeit. Az egymásra fényképezés eseteként – annak verziójaként – tárgyalja például Piero della Francesca *Krisztus ostorozása* című festményét is, melynek jobb oldalán egy halott fiú látható, aki hallgatja a két élő férfi beszélgetését. A későbbiekben is gyakori példa, hogy az egymásra fényképezés az élő és a halott közti létmód ábrázolására szolgál, ilyenek az ekto-plazmát láthatóvá tevő fényképek a spiritizmussal foglalkozó 19. századi fotótörténetből vagy később a néma, majd a hangos film horrortörténeteiben a kísértet-szereplők ábrázolása. Ezzel az egymásra fényképezés vizuális effektusa „láthatóvá teszi a láthatatlant, a diszkurzus szintjén azonban ez a trükk azt is láttatja, amit a film rendszerint elrejt, azaz a film alapvető működését.”<sup>14</sup> A szereplő mint médium észlelése a film mint médium észlelésével esik egybe.

A néző értelmezői pozíciójának elbizonytalanodásával járó kísérteties élmény azonban nem marad el azokban az esetekben sem, melyek csupán a belső gondolatok, álmok, filozofikus tartalmak megjelenítését célozzák. Monet festményei pedig egyenesen a természetnek tulajdonítják az egymásra fényképezés technikáját, a világba vetett ember alapvető episztemológiai bizonytalanságát sugallva. (A tavirózsa sorozatban, melyben sokszor a horizont is kirekesztődik a képről, az eget tükröző tó felszíne készlet reflexióra, kérdésessé téve, milyen irányban is tartjuk helyesen a képet.)<sup>15</sup> Ezt a gondolatot látszik követni Gergye is, azzal, hogy – függetlenül attól, hogy a szemlélt mű játszik-e vizuális effektusokkal, optikai illúziókeltéssel – a múzeumlátogatás élményét az egymásra fényképezés mágikus effektusával hozza összefüggésbe. A festmény tartalmára és anyagára irányuló együttes figyelem a retorikai olvasás feszültséggel teli élményét nyújtja. A látványt így megélt Gergye performanszához a néző is „kénytelen” hasonlóan viszonyulni: az apparátusra való folyamatos reflektálás, a látvány materialitásának érzékelése minduntalan belezavar a történet – a múzeumlátogatás történetének – olvasásába.

<sup>14</sup> VERNET, „Egymásra fényképezések”, 104.

<sup>15</sup> Uo., 117-119.

Az egymásra fényképezés mellett egyéb vizuális effektusok is szerepet játszanak a térbeli viszonyítási pontok és ezáltal az (értelmezői) identitás elvesztésében. Ilyen a trompe l'oeil, melyet az egymásra fényképezés ellentétének tekinthetünk, mivel itt nem a néző megy be a képbe, hanem a kép jön ki a nézőhöz, a hatás mégis itt is a két reprezentációs sík összekeveredése. A kép előtt elhelyezkedő Gergye mintha a festmény folytatása lenne, ahogy a párdúc fejét simogatja az ötödik részben vagy sámlira lép a harmadikban. Ilyen szempontból a harmadik performansz dupla trompe l'oeil-nek tekinthető, mivel Vojnich Erzsébet *Műterem* című képe a vászon előtt álló sámlival eleve háromdimenziós teret alkot. Több esetben találkozhatunk kamerába nézéssel (a negyedik részben, Csáki Róbert *Nyár* című képétől elfordulva Gergye el is indul „felénk”, hogy végül teljesen besötétítse a képet), ami a hiány megjelenítésének ikonikus példája, tekintve, hogy a filmi világ fikciós terén kívüli egyetlen pontot, a kamera helyét szólítja meg. Az elkeretezés (amikor Gergye képen túlnyúló részeit az utómunka mesterségesen levágja) és a motion trail effektus (a mozgásfázisok áttünéses láthatósága) az egymásra fényképezéshez hasonlóan ellaposítja a teret, tájékozódási zavart teremt. A színházi performansz testi jelenlétére ráíródik a filmes apparátus jelenléte. Ahogy a kalligram példájában az írás „egyfajta aszemantikus, de nagyon is hallható morajlásként (instabil alapként, háttérként) töri [...] át a kép ikonikus folytonosságát”,<sup>16</sup> úgy zavar bele a színház a film olvashatóságába és viszont.

Bár a 2021. júliusában a MASZK Egyesület szervezésében szintén online közvetített *Monokróm* nem a sorozat része, mégis sok a hasonlóság a szegedi Régi Zsinagóga terében felvett esemény és a *Synesthesia* között. Az ismerős elemek (kapucni, festéksírás) mellett az egymásra fényképezés alakzata is visszatér, bár ezúttal nem filmes effektusok által. A romos épület megmaradt oltárfala elé, a padlóra festett méretarányos másolat mint víztükör veri vissza a szakrális építmény képét. Az emberi alakok mozgás-performansza mind a két-, mind a háromdimenziós verzióban helyet kap, összekapcsolva a reprezentációs síkokat. Hol a földre fekve, hol állva, a falhoz simulva olvad bele a két fehér figura (Gergye Krisztián és Téri Gáspár) az épített és a rajzolt oltárrészekbe. A tér képpé, Gergye rajza a hely szellemét őrző szakrális térképpé, de, ha a genius loci római eredetét nézzük, egyenesen szentképpé, a helyet őrző istenség arcképpé válik. Vernet azt írja, hogy az egymásra fényképezés során

---

<sup>16</sup> SÁNDOR Katalin, „Közéltések a médiumköziség kérdéseire I.”, *Iskolakultúra* 1. sz. (2006): 17–36. 25.

„az arc felkínálkozik ijesztő jelenléte és nyugodt uralma révén, de ugyanakkor tagadja is jelenlétét transzparenciája és fantomszerű fokozatos eltűnése által, ami jelzi a már lezárt múlthoz [...] való és a lehetetlen jövőhöz [...] való kötődését is. Az egymásra fényképezés így ábrázolja a hely szellemének banális gondolatát.”<sup>17</sup>

Ha ehhez még hozzávesszük Hamvas gondolatait a genius lociról, Gergye helyfestő performansa sajátos létjogosultságot nyer:

„A helyet nem szabad összetéveszteni a térrel. A tér és a hely között az a különbség, hogy a térnek száma, a helynek arca van. A tér, ha csak nem kivételes, minden esetben pontos vonalakkal határolható, területe négyzetmilliméterre kiszámítható és alakja körzővel és vonalzóval megrajzolható. A tér mindig geometriai ábra. A hely mindig festmény és rajz, és nincs belőle több, mint az az egy. A térnek képlete, a helynek génusza van.”<sup>18</sup>

A *Monokróm* rávilágít a hely mindenkori rajzszerűségére, egymásra fényképezettségére. Arra, hogy a THEALTER közvetítő közegeként, médiumaként funkcionáló Régi Zsinagóga levegőjében ugyanúgy ott vibrál a Gergye-performanzok visszhangja, ahogy a táncos-koreográfus online előadásainak, illetve a térről készített festményének „síkjára” is „ráfényképeződik” a helyhez kötött jelenlét emlék-nyoma, a tér közvetlenségének tapasztalata. Így ragadja meg az intermedialitás „nyomhagyó, különbségképző munkája”<sup>19</sup> Gergye Krisztián művészetében a genius loci kísérteties, virtuális és reális közti létmódját és általában a jelenlét áthatoltságát „élő” színházon innen és túl.

### Bibliográfia:

- CZIRÁK Ádám, szerkesztette. *Kortárs táncelméletek*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2012
- FREUD, Sigmund. „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, szerkesztette BÓKAY Antal, ERŐS Ferenc, 65–81. Budapest: Filum Kiadó, 1998.
- FRITZ Gergely, „Színház és színház – definíciós kísérletek az online színházról”. *Színház.net, a Színház folyóirat portálja*, 2020. július 15, hozzáférés: <https://szinhaz.net/2020/07/15/fritz-gergely-szinhaz-es-szinhaz-definicios-kiserletek-az-online-szinhazrol/>

<sup>17</sup> VERNET, „Egymásra fényképezések”, 109-110.

<sup>18</sup> HAMVAS Béla, *Az öt génusz – A bor filozófiája* (Budapest: Életünk Kiadó, 1988), 54.

<sup>19</sup> SÁNDOR, „Közelítések...”, 17.

- GUNNING, Tom. „Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd”. In *A kortárs filmelmélet útjai*, szerkesztette VAJDOVICH Györgyi, 292–303. Budapest: Palatinus Kiadó, 2004.
- HAMVAS Béla. *Az öt géniusz – A bor filozófiája*. Budapest: Életünk, 1988.
- LEPECKI, André. *A tánc kifulladásá. A performansz és a mozgás politikája*. Fordította KRICSFALUSI Betarix, URECKY Eszter. Budapest: Kijárat Kiadó, 2014.
- MITCHELL, W. J. T. „Kép/elmélet: bevezetés”. Fordította TÓTH Zsófia Anna. In uő., *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, szerkesztette SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, 123–130. Szeged: Jate Press Kiadó, 2008.
- ÖLBEI Lívია, „Az intimitás legfelső foka. Gergye Krisztián és a Szinesztézia”, *Art Limes Művészeti Folyóirat*, 2021. augusztus 21, hozzáférés: 2021.12.11. <https://www.artlimes.hu/cikk?id=1081>
- SÁNDOR Katalin. „Közelítések a médiumköziség kérdéseire I.” *Iskolakultúra* 1 sz. (2006): 17–36.
- SILVERMAN, Kaja. „A tekintet”. Fordította SZEMZŐ Hanna. *Metropolis* 2. sz. (1999): 24–33.
- VERNET, Marc. „Egymásra fényképezések”. In uő., *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*, fordította FÜZI Izabella, KOVÁCS Flóra, 95–132. Szeged: Pompeji, 2010.
- ZÁVADA Péter, „A jelenlét kisiklasztása. Közvetlenség és közvetítettség multimedialis tapasztalata a »karantén-színházak« idején”, *Színház.net, A Színház folyóirat portálja*, 2020. április 20. hozzáférés: 2021.12.11. <https://szinhaz.net/2020/04/20/zavada-peter-a-jelenlet-kisiklatasa/>