

LENKEY-TÓTH PÉTER

NARRÁCIÓ ÉS IDENTITÁS.  
GERHARD RICHTER: 1977. OKTÓBER 18.

**Absztrakt**

Gerhard Richter *October 18, 1977* című sorozata a társadalmi trauma mellett a csoport-identitásra, illetve az egyén és a csoport viszonyára reflektál. Írásom célja, hogy bemutassam a csoport- és a narratív identitás közötti összefüggés egy lehetséges olvasatát. Véleményem szerint annak ellenére, hogy a képciklusban több, jól felismerhető szereplőt látunk, az mégis teljesen neutrális. Egyrészt, mert a narratíva szereplőinek személyes identitása szinte eggyé vált szociális szerepükkel, a terrorista vagy saját nézőpontjukból a „mártír forradalmár” szerepével. Másrészt, mert az egész ciklus inkább a csoporttal azonosult egyénről szól, az egyén haláláról, aki saját ideológiájának az áldozatává válik. Tehát ilyen értelemben általános jelölökké válnak, a halott ember jelévé. Richter tehát szisztematikusan kétségbe vonja a belső tulajdonságokkal ellátott én hagyományos nézetét, ehelyett egy olyan identitást ajánl, amely a hatalom kapcsolatában konstituálódik.

**Kulcsszavak:** Gerhard Richter, narratív identitás, társadalmi identitás, személyes élettörténet

Az individualizáció kitermelte a személyes identitás „barkácsolását”, azaz az egyénnek nemcsak elő kell adnia, hanem saját élettörténetét össze is kell állítania a másik ember számára. Az én elbeszélése azonban nem lehet kizárólag a személyes identitás reprezentációja, hiszen „a személyes azonosság és a személyes lét folytonosságának az élménye, tapasztalása a szociális identitás kidolgozottságán nyugszik”. (Pataki, 2001. 119. o.)

Gerhard Richter *October 18, 1977* sorozata, amely a Baader-Meinhof terroristacsoport történetét dolgozza fel, a társadalmi trauma mellett a csoportidentitásra, illetve az egyén és a csoport viszonyára reflektál. A sorozat címét adó dátum: 1977. október 18., az az elhíresült nap, amikor a stuttgart-stammheimi fogház celláiban holtan találták a nyugat-német radikális baloldali szervezet, a Vörös Hadsereg Frakció (németül Rote-Armee-Fraktion; RAF) életfogytiglanra ítélt három tagját: Andreas Baadert,

Gudrun Ensslint és Jan-Carl Raspét. A negyedik elítélt, Irmgard Möller életét sikerült megmenteni. A német hatóságok szerint a terroristák öngyilkosságot követtek el, miután értesültek a kiszabadításukra indult túszejtő akció kudarcáról. Ha csak a sorozat címét tekintenénk, akkor párhuzamot is vonhatnánk On Kawara dátumaival, de Richter műve több mint az 1977. október 18-ai nap történése. Ez a dátum ugyanis a Német Ősz szimbólumává vált. Ugyanakkor kevesebb is, mint ahogy Richter nyilatkozatából kitűnik: „Hogy mit is festettem? Háromszor a lelőtt Baadert. Háromszor a felakasztott Ensslint. Háromszor a halott Meinhof fejét, miután levágták a zsinórról. Egyszer a halott Meinst. Háromszor Ensslint neutrálisan (majdnem, mint egy popsztárt). Aztán egy nagy, nem különleges temetést; egy könyvespolc által uralt cellát; egy néma, szürke lemezjátszót; Meinhof polgári módon szentimentális fiatalkori portréját, kétszer Meins elfogását, akit arra kényszerítettek, hogy megadja magát a rászegeződő állami hatalomnak. Mindegyik festmény fakó, szürke, többnyire rendkívül homályos és diffúz. Jelenlétük a válasz, a magyarázat és a vélemény alig elviselhető vissza-utasításának rettenetét testesíti meg. Nem vagyok benne biztos, hogy ezek a képek bármit is kérdeznének: reménytelenségükkel, elhagyatottságukkal és részrehajlás nélküliségükkel inkább ellentmondásokat keltenek.” (Richter, 1995. 175. o.) Annak ellenére, hogy a képeknek nincs egy a Richter által előre rögzített installációs rendje, a New York-i Modern Museum of Artban rendezett 2002-es kiállításon a sorozatot mégis egy olyan kronológiai rendben mutatták be, amely a mű egészének narrációját erősítette. Az első képnek Ulrike Meinhof fiatalkori portréja (*Jugendbildnis*) tekinthető, amelynek fényképeredetije 1977 novemberében jelent meg a *Der Spiegel*-ben. Ez a kép valamikor a hatvanas évek elején készülhetett, és Ulrikét bájos, kedves lányként mutatja – ezzel is utalva az élettörténet kezdő pontjára – a többi kép politikai, történelmi kontextusától eltérően. Az ezt követő két festmény, a *Festnahme 1*; *Festnahme 2*. (*Letartóztatás 1–2.*), Holger Meins, Andreas Baader és Jan-Carl Raspe 1972-es elfogásának pillanatait idézi, ám a frankfurti helyszínt csak az eredeti fényképfelvételek ismeretében azonosíthatja a néző. Majd a Gudrun Ensslinről készült három kép, a *Gegenüberstellung 1–3*. (*Szembeállítás 1–3.*) következik, mintha Ensslint mozgásban ragadná meg, fokozatosan felénk fordul, majd elfordul tőlünk. „Az eredeti, 1972-ben készült egész alakos fényképekből Richter következetesen torzókat formált, így a nőalakokból leginkább a tekintet válik hangsúlyossá.” (*Sonnevend*) A következő festményen, az *Erhängte (Akasztott)* címűn ismét Gudrun Ensslint látjuk stammheimi cellájában az ablak kilincsére felakasztva. A négy kép mintha egy kisebb történetként ágyazódna be az egész sorozat narratívájába. Ez utóbbi pedig már az 1977. október 18-ai események egyikét ábrázolja éppen úgy, ahogy a *Zelle (Cella)* és a *Plattenspieler (Lemezjátszó)* című képek is, amelyen Richter Andreas Baader könyvekkel telezsúfolt celláját és azt a bizonyos lemezjátszóját is megfestette, amelyben a pisztolyt csempészték be.



1. kép: Gerhard Richter:  
Jugendbildnis, 1988



2. kép: Gerhard Richter: Tote 1.; 1988

Ezeket két Baader holttestét ábrázoló festmény, az *Erschossener 1-2. (Lelőtt férfi 1-2.)* követi. Majd a valós történeti kronológiát felülírva a Meinhof holttestéről készült három festmény, a *Tote 1-3. (Halott 1-3.)* következik. 1976. május 9-én a stammheimi börtön 719-es cellájában az ablakrácsra felakasztva találták meg Ulrike Meinhofot. A hatósági vizsgálat szerint Meinhof felakasztotta magát, idegenkezűsége utaló nyomot nem találtak a cellában. A három festményen egyre kisebb méretben, egyre homályosabban látjuk Meinhof holttestét, nyakán a kötél által ejtett sebbel. A sorozat utolsó festménye a *Beerdigung (Temetés)*, „amelyhez Richter modellfelvétalként a Baader-, Ensslin- és Raspe-temetésről készült fényképeket alkalmazta, azaz olyan teret jelenített meg, amelyben az aktivisták emléke fokozott jelentőséget kap, ám az emlékezés gesztusa már törvényszerűen kilép a hétköznapi világukból”. (i. h.) A képek korabeli újságokból és rendőrségi fotókból származnak. A fényképek dokumentumlényegét Richter átírja, ezáltal „objektivitásukat” és a valóságértékébe vetett hitet fellazítja. Így a dokumentált személy egyénisége, története is valamiképpen olvashatóvá válik. A dokumentáció megfestésével minden egyén egy-egy „esetté” válik, így emelve ki a karakterek, az egyének egyediségét. Viszont fordítva ez nem igaz, hiszen az „eset” nem magára az egyénre, hanem inkább az egész csoportra utal, és ily módon tipizál. A köznapi ember a képi és az írásos prezentáció számára sokáig érdektelen volt, és csak valamilyen kitüntetett szerepben kerülhetett az ábrázolás középpontjába. Később ez a helyzet megváltozott, ahogy a heroikus pozíciók egyre hétköznapijává váltak. Azonban Richternek nem állt szándékában sem heroikusnak, sem hétköznapiinak beállítani a képein szereplő egyéneket. Természetes távolságtartással szemléli őket, hűvösen, de nem minden érzelemtől mentesen. Az eredeti képek rideg objektivitását átírta, kompozícióit

fellazította; a sejtelmes, de némely képen kontrasztos megfestéssel sajátos hangulatot jelenített meg. „Az arcvonások, a tárgyi kontúrok, az összetettebb formák sohasem élesek, és sokszor szinte teljesen kivehetetlenek.” (*Sonnevend*) Ez a szürkésfekete homály nemcsak összefogja a sorozat egyes elemeit, hanem kiemeli a megjelenő arcokat, azonos keretbe rendezi, hangsúlyozva ezzel összetartozásukat, hasonló sorsukat. A múlt és a jelen egyszerre időződik meg. Az ábrázolt személyek nemléte és a képen megjelenő jelenvalóságuk egy kérdést mindenképpen feltételez. Lehetne akár valami közünk hozzájuk? A narráció nyilvánvalóan jelen van a sorozatban. Az egyes képeké azonban kicsi, sőt a sorozat némely képe egyáltalán nem az. Ezek többnyire olyan képek, amelyek önmagukban nem narratívák, de sorozatba rendezve meghatározhatják annak kereteit, mintha egy regény deixisei lennének. Olyan képek, amelyeknek narratív valóságából hiányzik a történet, de megvan bennük a rá utaló szerkezet. Ez közvetve nem mutat be semmilyen eseményt vagy eseménysort, de a narratíva lokális és temporális deixiseivel mindenképpen utal a történetre vagy egy lehetséges cselekvésre. Ez azt feltételezi, hogy a kép nézője az ábrázolt eseményt gondolatban kiegészíti azzal, ami előtte történt, illetve azzal, ami utána fog következni. *Lessing* szerint ez a folyamat csak akkor következhet be, ha a kép alkotója egy úgynevezett pregnáns, centrális pillanatot választ műve tárgyául. *Gombrich* szerint „a valóságban nincs reprezentatív centrális pillanat, amely helyettesíthetne egy folyamatot vagy fejlődést. A punctum temporis-elmélet szabályszerűen Zenon-paradoxonhoz vezet. Valójában a pillantok sohasem izolálhatók, mindig egy hosszabban tartó mentális percepció részei.” (*Kibédi Varga*, 1993. 165. o.) Ez a pillanat azonban Richter képciklusának csak egyes képein figyelhető meg, de azokon is a képek olvashatóságát – így a narrációt is – a képfelet elhomályosításával gyengíti. Ez nem véletlen. Annak ellenére, hogy a képek stilisztikailag egyneműek, méretükben és az elhomályosítás fokát tekintve nagymértékű szórás mutatnak, és pontosan azok a képek a legnehezebben olvashatók, amelyek szerkezetükben és témájukat illetően a leginkább narratívák. Amíg a *Jugendbildnis* (*Fiatalkori portré*) és a *Plattenspieler* (*Lemezjátékos*) szinte teljesen kivehető, addig a *Beerdigung* (*Temetés*) vagy a *Festnahme* (*Letartóztatás*) mindkét képe majdhogynem a felismerhetetlenségig homályos. Ennek ellenére a képek által generált történet mégis olvasható. *Lessing* azt feltételezi, hogy a néző aktívan részt vesz a képi reprezentáció folyamatában, és a néző azon képességét, hogy az ábrázoláson túl is képes olvasni, a műalkotás minőségének és a művész nagyságának tulajdonítja (habár példáinak mindegyike mitológiai tárgyú festmény, amelyeknek a témáját a néző már ismerhette a kép megtekintése előtt). Richter képeinek narrativitását bizonyos mértékben az is befolyásolja, hogy a nézőnek van-e előzetes ismerete a reprezentált témáról. Azonban ha eltekintünk a képek eredeti kontextusától, a narráció akkor is felfedezhető. Ennek két oka van: az egyik a műalkotás sorozatjellegéből következik, a másik a képcikluson belüli idő kezeléséből adódik. Ugyanis az egyetlen, a centrális pillanatot

megjelenítő képek valójában kizárják a narratíva időbeliségének ábrázolási lehetőségét, csak a lessingi értelemben tekinthetők azoknak. Ezek olyan gyenge narratívák, amelyekben egy adott eseményt látunk felismerhető szereplőkkel. „Narratológiai szempontból a jellegzetes szcénákat és a hétköznapi cselekvéseket ábrázoló képeket, melyeket Sitwel »narratív festményeknek« nevez, különösen gyenge narratíváknak tartanánk.” (Steiner) A ciklus egyes képeinek narrativitásával hasztalan foglalkoznunk, hiszen a sorozat a történet elbeszélése szempontjából teljesen különbözik az egyedülálló képektől. Wendy Steiner szerint a narratív festészet három alapvető jellegzetességgel bír: egynél több időbeli pillanatot mutat be; van olyan képi szereplő, aki különböző időpontokban is megjelenik; felismerhető, realisztikus környezetben játszódik a történet. Richter *October 18., 1977.* sorozata ezen ismertetőjegyek mindegyikét magán viseli, a sorozat természetéből fakadóan minden nehézség nélkül meg tud felelni ennek az elvárásnak. Egy olyan eseménysorozatot tár elénk, amelyet monoszcenikus képsornak is tekinthetünk.



3. kép: Gerhard Richter: *Beerdigung*, 1988

Ezek könnyen olvashatók, narrativitási fokuk igen erős. *Kibédi Varga* szerint az ilyen jellegű képsoroknak „közös vonásuk a biografikus szerkezet. A történet, amit elmesélnek, lényegében élettörténet, nem hasonlít egy regény vagy egy novella történetéhez. [...] Nincs szó centrális bonyodalomról (intrigue), a cselekmény nem irányul célra, hanem kronológiát követ.” (*Kibédi Varga*, 1993. 172. o.) Richter képciklusában ez a kronológia azonban nem

egyenes vonalú, nem egyenletesen kibomló, hanem az idő ritmusa a megszokott képsoroktól eltérően változó. Bizonyos szempontból a téma maga az idő és az a mód, ahogyan az alkotó az idővel bánik. A lassút a gyors, az egy szálon futót a más-más helyen, de egy időpontban történő cselekmény váltja fel. Ez az idővel való manipulálás a szubjektív idő érzékelésére utal, ami az egész sorozatot egy személyes narráció felé tereli. Az egymást követő időpillanatokhoz nem egy meghosszabbított időtartamot kapcsolunk, hanem az idő megtöréseként éljük meg az egész folyamatot. A képciklus egy történelmi téma feldolgozása, de nem a történelmi festészet eszközeivel. Inkább egy olyan személyes narráció, amely nemcsak egy történelmi eseményre reflektál, hanem egy személyes élettörténet pregnáns eseményeit, pillanatait sűríti össze. Egy olyan személyes identitás tárul fel a képeken, amelynek szereplőit a kontextus ismeretében minden nehézség nélkül be tudjuk azonosítani. Ez az azonosítás azonban bizonyos szempontból teljesen neutrális. Egyrészt, mert a narratíva szereplőinek személyes identitása szinte egyggyé vált szociális szerepükkel, a terrorista vagy saját nézőpontjukból a „mártír forradalmár” szerepével. Mivel tisztázatlanok maradtak „öngyilkosságuk”<sup>1</sup> körülményei, az idea érdekében feláldozható emberi életet a történelem manipulálásának is tekinthetjük. Másrészt, mert az egész ciklus inkább a csoporttal azonosult egyénről szól, az egyén haláláról, aki saját ideológiájának az áldozatává válik. Tehát ilyen értelemben hiába a felismerhető, beazonosítható arc, a ruha, a mozdulat, a helyszín, ezek mégis csak általános jelölökké válnak, a halott ember jelévé. Egy jellé, az elmúlás jelévé, ami a képeken már nem más, mint egy halvány emlék. És mivel jellé váltak, ilyen értelemben – nyilván történetileg nem – a szereplők behelyettesíthetők is lehetnének egy tetszőleges emberi lényvel, én is lehetnék vagy bárki más. Ebből a szempontból, és csak ebből, a történet akkor sem mondana se többet, se kevesebbet, ha csak egyszereplős lenne. Így – vagy akár ettől eltekintve – a képciklusra egy élettörténet reprezentációjaként is gondolhatunk, ezt erősíti a Meinhofról festett *Jugendbildnis (Fiatalkori portré)*, és a történet végén a holttestéről festett három kép. Ez a portré a sorozat kulcsképe, hiszen ha csak arról lenne szó, hogy Richter egy történelmi eseményt dokumentál, akkor ez a kép kilógna a sorból. Természetesen a dokumentálás folyamatának része

---

1 „Baader, Ensslin és Raspe 1977. október 18-án bekövetkezett halálát a hatóságok öngyilkosságnak minősítették, bár a hivatalos verziót kezdettől fogva kétség övezte. Ugyanígy kételkedett a közvélemény, amikor egy évvel korábban a hatóságok bejelentették, hogy Ulrike Meinhofot felakasztva találták stammheimi cellájában.” (*Sonnevend*, 2006) A Vörös Hadsereg Frakció szabadlábban maradt tagjai úgy gondolták, hogy Baadert és társait a kormány gyilkoltatta meg, hogy a további terrorakcióknak elejét vegye. „A halálesetek egyúttal a RAF vezetőinek kiszabadítására szervezett túszereményeket is »megoldották«. A RAF vezetőinek szabadon engedését követelő palesztin terroristákat megölték, az elrabolt Lufthansa-járat utasait pedig sikeresen kiszabadították a német kommandósok. A RAF szabadon levő tagjai által cseretúszként elrabolt magas rangú német politikus tetemét is megtalálták még aznap, mivel Baaderék halála után okafogyottá vált a túszeremény.” (*Hornyik*, 2008. 4. o.) Később kiderült, hogy az öngyilkossághoz használt pisztolyokat Baader ügyvédje csempészte be a börtönbe a Richter által is megfestett lemezjátszó belsejében.



lehet az is, hogy Richter a korabeli újságok ilyen jellegű értelmezéseit átvette, de már maga ez a gesztus is hangsúlyeltolódást mutat egy személyes narráció és az élettörténet-értelmezés felé. Tehát nem csupán a reflexió reflexiójáról van szó. Az élettörténet fogalma kétértelmű: jelentheti a „megélt, eleven életvalóságot, de érthetjük rajta életünk elmondott – avagy elmondható – történetét is.” (Tengelyi, 1998. 15. o.) Az első megközelítésben elbeszélhető történetről nem beszélhetünk, annál inkább a második értelmezés kapcsán, amely a narratív identitás elméletében ölt testet. „A narratív identitás elmélete két fő állítás köré rendeződik. Az első így hangzik: *Személyes azonosságunk – helyesebben: önazonosságunk – élettörténetünk egységében áll.* A második fő állítás ehhez azt teszi hozzá, hogy *élettörténetünk egysége ugyanolyan jellegű, mint elbeszélte történetünk egysége.*” (Tengelyi, 1998. 16. o.) Az élettörténet és az önazonosság összekapcsolása révén Ricoeur két fontos megállapítást tesz: egyrészt az önazonosságot és a dologi azonosságot különválasztja, másrészt az önazonosságot és a máságot összekapcsolja. Ricoeur a következőképpen jár el: „Szembeállítja egymással az *idem* és *ipse* értelmében vett azonosságot. A szembeállítás értelme így rögzíthető: *önmagunk* maradhatunk anélkül is, hogy *ugyanazok* maradjunk, mint akik voltunk; az önazonosság (*ipseit*) nem kívánja meg azt, amit a franciában a *mêmeté* kifejezéssel jelölhetünk meg, nem igényli tehát, hogy lényünknek legyen valamiféle magva, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy *önmagunk* maradunk, hanem hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. Ezt jelenti az a kijelentés, hogy az *ipseitás* nem más, mint *narratív identitás.*” (Tengelyi, 1998. 17–18. o.) Richter ciklusa lehetőséget teremt az önreflexióra. Így a sorozat kevésbé szól az ábrázolt konkrét személyekről, mint önmagunkról, önmagunk esendőségéről és végességéről. Az így létrejövő identitást egy másik olvasatban az egyén és a hatalom viszonyát bemutató példaként is értelmezhetjük. Mivel úgy tűnik, hogy Richter szisztematikusan kétségbe vonja a belső tulajdonságokkal ellátott én hagyományos nézetét, helyett egy olyan identitást ajánl, amely a hatalom kapcsolatában konstituálódik. Ez egybecseng Foucault szubjektumfelfogásával, miszerint a hatalom az emberek kategorizálása révén működik, akik e kategóriákon keresztül értik meg magukat. „A szubjektum szónak két jelentése van. Az egyikben az egyén irányításon és függőségen keresztül másnak van alávetve, a másikban pedig egyfajta lelkiismeret vagy önismeret saját identitásához köti. Mindkét jelentés egy hatalmi formára enged következtetni, amely az egyént valaminek aláveti, alárendeli.” (Foucault, 1994. 182. o.) Ez a hatalom eredményezi azt, hogy az ember folyamatosan egy bizonyos szubjektummá alakítja önmagát. „Foucault nem arra kíváncsi, hogy »mi történt a múltban?«, ami pusztán történettudományos kérdésfeltevés, s nem is csupán arra, hogy »mi történik most?«, ami inkább szociológiai vagy politikaelméleti megközelítést feltételez, akkor elkerülhetetlen, hogy történeti terepmunkába

ágyazott filozófiai erőfeszítései minden esetben saját szubjektívitasunkra irányuló kérdéssel-  
tevésekhez vezessenek: miként történhetett, hogy olyanná alakultunk, amilyenek most  
vagyunk? Ez magyarázza, hogy a »jelen történetének« filozófiai programját *Foucault*  
minden további nélkül az »önmagunk történeti ontológiája« nevével illetheti. S innen  
nézve teljesen jogos, ha valamennyi, a tudás, a hatalom, a szubjektívitas jelenségeire  
irányuló történeti kutatását a szubjektívitas filozófiai problémája felől határozza meg, azaz:  
»Hogyan alakultunk ki mint saját tudásunk szubjektumai? Hogyan jöttünk létre mint  
szubjektumok, akik hatalmat gyakorolnak, vagy hatalmi viszonyoknak vannak alávetve?  
Hogyan alakultunk ki mint saját cselekvéseink morális szubjektumai?« (Takács) Ezek azok  
a kérdések, amelyek megfogalmazódnak Richter művében is. A válaszokat *Foucault*-hoz  
hasonlóan nem általánosan a történelem egészére reflektálva vizsgálja, hanem egy konkrét,  
modellértékű történelmi esemény ábrázolásában keresi. Egy modellt jelenít meg, amelyben  
önreflexív módon saját létezésünket, saját szubjektumunkat tárja fel. Richter *October 18.,  
1977.* ciklusa kitűnő példa a perszonális narráció képi megjelenítésére, ami esetében egy  
rekonstruált történelmi narratíva is egyben. Ebben a múlt és az emlékezés válik az identitás  
alapelemévé. „Az egyéni és társadalmi identitáshoz szervesen hozzátartozik a múlthoz való  
viszonyulás, ezért a történelemmel való foglalkozás összefügg saját identitásunk keresésé-  
vel. Csak az merül igazán feledésbe, aminek az adott jelenben nincsenek meg a vonatkozási  
keretei. A kollektív emlékezet – csakúgy, mint az egyéni – nem a múltat, mint olyat őrzi  
meg, hanem az idővel változó vonatkozási keretekkel egyben maga a múlt is folyamatosan  
újjászerveződik.” (Blénesi) Viszonyunk a múlthoz egyben azt a kapcsolatot is jelenti, amely  
a jelenhez fűz. Egy megjelenített narratívában az előhívott emlékek egész sora konstruál-  
ható meg, mégpedig úgy, hogy ezekben tisztán olvasható mind az alkotó, mind a néző  
személyes éntre utaló attitűdje.

### Irodalom

- Foucault, M. (1999): *Eltérő terek*. In: Sutyák Tibor (szerk.): *Nyelv a végtelenhez –  
Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 147–157.
- Foucault, M. (1990): *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest.
- Pataki F. (2001): *Élettörténet és identitás*. Osiris, Budapest.
- Richter, G. (1995): *Daily practice of painting. Writings 1962-1993*. The MIT Press,  
Boston.
- Ricoeur, P. (1999): *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest.
- Tengelyi L. (1998): *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.



### Folyóiratok

- Foucault, Michel (1994): A szubjektum és a hatalom. *Pompeji*, 1-2. 177–187.
- Hornyik Sándor (2008): Terrorselhárítás: Gerhard Richter és Luc Tuymans „történelem utáni” történeti festményei. *Balkon*, 2.
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, I. 4. 166–179.
- Sonnevend Júlia (2006): A terrorista arcvonásai, Gondolatok Gerhard Richter „18. October, 1977” című műalkotásához. *Jelenkor*, 3.

### Internetes források

- Blénesi Éva: *Az emlékezés terei*. <http://www.magellanpr.hu/index.php?inc=inc.hajonaplo.anyag.php&ttitle=Haj%F3napl%F3%20-%20Az%20eml%20kez%20tereik&azon=481> (letöltve: 2018. február 2.)
- Sonnevend Júlia: *A terrorista arcvonásai*. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=968> (letöltve: 2018. február 8.)
- Steiner, Wendy (2006): *Narrativitás a festészetben*. <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szovegyujtemeny/steiner/index.html> (letöltve: 2019. április 18.)
- Takács Ádám: *Szubjektivitás és szubjektíváció: Foucault egzisztenciális modelljei*. <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/takacs.html> (letöltve: 2018. február 13.)

### Képjegyzék

- Gerhard Richter: Jugendbildnis, 1988, olaj, vászon, 67 \* 62 cm – <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/youth-portrait-7697> (letöltve: 2018. február 13.)
- Gerhard Richter: Tote 1.; 1988, olaj, vászon, 62 \* 67 cm – <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687/?&categoryid=56&p=1&sp=32> (letöltve: 2018. február 13.)
- Gerhard Richter: Beerdigung, 1988, olaj, vászon, 200 \* 320 cm – <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/funeral-7699/?&categoryid=56&p=1&sp=32> (letöltve: 2018. február 13.)

Név: Dr. Lenkey-Tóth Péter (DLA)

Munkahely: Eszterházy Károly Egyetem Sárospataki Comenius Campus

Beosztás/foglalkozás: egyetemi docens

e-mail: lenkey.toth.peter@uni-eszterhazy.hu

---

**Szakmai bemutatkozás:** Lenkey-Tóth Péter (1972) festőművész, az Eszterházy Károly Egyetem Sárospataki Comenius Campus oktatója. Festményeit magán- és közgyűjtemények őrzik, több díj nyertese, pl. Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, Római Magyar Akadémia ösztöndíja, Mazsaroff-díj, Ezüst Négyszög Nemzetközi Festészeti Triennálé második díja.