



YOU ARE INVITED TO ATTEND SCREENINGS OF THE DOCUMENTARY FEATURE

# THE OTHER SIDE OF EVERYTHING



DIRECTED BY MILA TURAJLIC

HBO  
EUROPE

A locked door inside a Belgrade apartment has kept one family separated from their past for over 70 years. As the filmmaker begins an intimate conversation with her mother, the political fault line running through their home reveals a house and a country haunted by history. The chronicle of a family in Serbia turns into a portrait of an activist in times of great turmoil, questioning the responsibility of each generation to fight for their future.

"THOROUGHLY ABSORBING DOCUMENTARY... tying personal to political and private to public"  
- Jeannette Catsoulis, *New York Times* \*CRITIC'S PICK

"A FILM OF POLITICAL PHILOSOPHY... the story of Srbijanka Turajlic's resistance, and the ongoing impediments to progress, reflect with an unmistakable and disturbing clarity both the pathologies of current American politics and the depressingly difficult path that the resistance to an authoritarian government faces."  
- Richard Brody, *The New Yorker*

"A TIMELY LOOK AT WHAT IT TAKES TO FIGHT AGAINST OPPRESSION."  
- Andrew Pulver, *Guardian*

## Somlyai Fanni

### *Eltűnő terek, emlékező tárgyak*

#### *Affektív trauma, nemreprezentáció és A másik oldal*

(Mila Turajlić: *The Other Side of Everything*, 2017)

#### **Bevezetés**

Srbijanka Turajlić, *A másik oldal* című film főszereplője a lakás rézkilincseit- és zárait tisztogatja a film egyik első jelenetében. Az otthon tárgyainak tisztítása, gondozása – például az ezüsttisztítás, a csipkemosás- és vasalás – időre visszatérő, szinte meditatív tevékenységként jelennek meg a továbbiakban. Ugyanígy ismétlődnek azok a felvételek is, ahol a lakás egyes részletein – könyveken, családtagok portréin, antik tárgyakon – időzünk el, vagy a kukucskálóllyukon kilesve halljuk a fémes kattantást, ahogy nyílik és csukódik a szomszéd ajtaján, a másik oldalon. Ezek a részletek, mint azt majd Finn Daniels-Yeomans dokumentumfilmekre érvényesített, nemreprezentációs elméletére hivatkozva kifejtem, nem díszítőelemként szolgálnak a filmben, hanem vizuális, akusztikus és taktilis módokon idézik fel és jelenítik meg a múlt emlékeit. Az emlékek testi, érzéki felidézése által a néző saját élményeit mozgósítják, és kapcsolatot hoznak létre a néző, a főszereplő és a filmkészítő között. A narráció és a nemnarratív képi elemek egyszerre jelenítik meg a trauma elbeszélhető és ki nem mondható természetét, melyre Cathy Caruth traumafogalmát felidézve térek majd ki. Ebben a térben megindulhat a közös családi múltfeldolgozás, melyhez a film nézője is kapcsolódni tud. Mila Turajlić rendező a főszereplő szerb ellenzéki reformpolitikus és aktivista Srbijanka lánya, tehát Marianne Hirsch meghatározása alapján az utóemlékező (post-memory) generációhoz tartozik, mert az anyja által átélt múltat már csak elbeszélésekből ismeri. Az utóemlékező generációk felelőssége a múlt feldolgozásában és megőrzésében hangsúlyos szerephez jut mind a filmben, mind a traumával foglalkozó szerzők írásaiban. A megőrzés és továbbadás felelőségét a film egyszerre személyes és társadalmi ügyként jeleníti meg.

#### **Traumaelméletek és dokumentumfilm**

A jelenkor emberének tapasztalatát a világról alapvetően határozza meg a töredezettség érzése. A huszadik század olyan korábban elképzelhetetlen mértékű, embertelen pusztítással járó történései, mint a világháborúk vagy a holokauszt, új kérdésselvetéseket indítottak el a pszichoanalízisben,

de a társadalom- és humántudományok más területein is. Számos szerző kezdett el új szemszögből foglalkozni a pszichoanalitikus irodalomból már ismert traumával, a fogalom értelmezési és alkalmazhatósági lehetőségei kibővültek. A kulturális traumaelméletek egyik legjelentősebb korai szerzője Cathy Caruth, akinek munkái máig irányadóak. A traumatikus eseményre adott választüneteket PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder) néven 1980-ban az Amerikai Pszichiátriai Egyesület úgy definiálta pszichiátriai zavarokat osztályozó kézikönyvében, mint „*a szokványos emberi tapasztaláson kívül eső*” eseményt,<sup>1</sup> mely elmondhatatlan, kifejezhetetlen, mégis szokatlan erővel tartja fogva az egyént.<sup>2</sup>

A huszadik század traumáinak tapasztalatát követő alapvető széttöredezettség érzését többen is problematizálták. Caruth Shoshana Felmant idézve az „*igazság kríziséről*”<sup>3</sup> ír, vagyis annak a bizonyosságnak a megrendüléséről, hogy a világ egészként felfogható, érthető és értelmezhető. A posztmodernnek is nevezett korban az igazságba vetett hit megingott, a referencialitás megrendülése tapasztalható a világ (vizuális vagy verbális) reprezentációit illetően is, ahogy arra Linda Williams a dokumentumfilmek megváltozott formáira reflektálva kitér.<sup>4</sup> Williams azonban ezzel a tétellel szemben úgy érvel, hogy a referencialitás nem tűnt el teljesen, csupán arról van szó, hogy az igazság töredékessé vált, és éppen erre a töredékességre reflektálnak a posztmodern dokumentumfilmek is. A Williams által tárgyalt, a kép objektivitásába vetett hit elvesztését a kilencvenes évek dokumentumfilmjei úgy tematizálják, hogy maguk is elbizonytalanítják a nézőt a látott képek igazságtartalmával kapcsolatban, ezzel reflektálva az említett problémára. A jelen tanulmányban tárgyalt filmet illetően érdekes párhuzam, hogy a film rendezője, Mila Turajlić is kiemeli ennek a témának a fontosságát egy interjúban,<sup>5</sup> amikor arról beszél, hogy filmjei nem egy általános értelemben vett igazságot jelenítenek meg, a történetmesélés során a leglényegesebb számára az, hogy őszintén mutassa be az általa ismert és képviselt részigazságokat.

Az elbizonytalanodás, az igazság krízise egyéni és közösségi szinten is megjelenik. Finn Daniels-Yeomans Kai Erikson amerikai szociológusra hivatkozva említi a közösségi traumatizálódás fogalmát,<sup>6</sup> melynek lényege,

<sup>1</sup> Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. pp. 3–12. p. 3. Az Amerikai Pszichiátriai Egyesület által közölt definíció: „*a response to an event outside the range of usual human experience*”.

<sup>2</sup> *ibid.* p. 4.

<sup>3</sup> *ibid.* p. 6.

<sup>4</sup> Williams, Linda: *Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary*. *Film Quarterly* 46 (1993) no. 3. pp. 9–21.

<sup>5</sup> Kohl, Owen: *CEERES of Interviews: Director Mila Turajlić and „The Other Side of Everything”*. 2018. április 9. Elérhető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=qpaMjiciwvw> (7:10-7:45)

<sup>6</sup> Daniels-Yeomans, Finn: *Trauma, Affect and the Documentary Image: Towards a Nonrepresentational Approach*. *Studies in Documentary Film* 11 (2017) no. 2. pp. 85-103. p. 94.



hogy az emberek közti kapcsolatok sérülnek, amikor szétesőben van az, amit állandónak hittek (például a szűkebb vagy tágabb értelemben vett közösség, amiben éltek), ez pedig a reménytelenség, értelmetlenség érzését vonja maga után.

A kulturális emlékezetet kutató Aleida Assmann érvelésében<sup>7</sup> a traumát követően érzett izolációra az empátia és a megosztás lehet egyfajta válasz, a másokhoz való kapcsolódás pedig éppen a traumatikus történetek elmesélésén keresztül jöhet létre. Az egymásra figyelés, meghallgatás nem csak Assmannál, de Caruth-nál is lényeges motívum, Marianne Hirsch és Daniels-Yeomans pedig Jill Bennetre hivatkozva a művészet (újraértelmező, újratelező) szerepét emeli ki, ami etikus párbeszédet képes kezdeményezni az utókor számára, és ezért döntő szerepe van a múlt feldolgozásában. Caruth és Assmann is kiemeli, hogy a trauma lehetőséget biztosít arra, hogy a különböző generációk, vagy akár a különböző kultúrák kommunikáljanak egymással, tehát az elképzelhetetlent és elbeszélhetetlent jelentő múltbeli történetek mégis valamiféle hidat képezhetnek az emberek között. Marianne Hirsch megközelítésében<sup>8</sup> az utóemlékező generáció az, aki az őt megelőző generáció emlékeit meghallgatja és továbbviszi. Az utóemlékezet, Hirsch sokat hivatkozott fogalma a szerző meghatározásában „*az emlékezés interszjektív, generációk közti tere[...], amely specifikusan kötődik egy kulturális vagy kollektív traumához*”<sup>9</sup>.

A generációk közti kommunikáció párhuzamba állítható (az itt tárgyalt film szempontjából mindenképpen) a Bill Nichols által résztvevő dokumentumfilmként meghatározott dokumentumfilm-típussal, amely jelentős mértékben épít a filmkészítő és a szereplők interakciójára, és „*az alkotó és az alany tényleges, megélt érintkezésének élményét képes hangsúlyozni*”<sup>10</sup>. A rendező itt katalizátorként működik a történetek felszínre hozatalában, a történet megkonstruálásának a segítője. Nichols szerint az ilyen dokumentumfilm jellegzetessége, hogy itt az igazság „*az interakció valóságából fakad [...], ami nem jött volna létre a kamera jelenléte nélkül*”.<sup>11</sup> Ugyanebben a témában, a rendezőnek a film tárgyával való viszonyának kérdésében, Plantinga a reflektív technikákat és „*a filmkészítő(k) leplezetlen filmbeli jelenlétét*”<sup>12</sup> említi. Daniels-Yeomans egy ritkábban tárgyalt jelenségre, a dokumentumfilmnek nemrepresentatív

<sup>7</sup> Assman, Aleida: *Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation*. In: Bayer, Gerd – Kobrynsky, Oleksandr (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. New York: Columbia University Press, 2015. pp. 23–40.

<sup>8</sup> Hirsch, Marianne: *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*. In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté (szerk.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezet-története*. Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.

<sup>9</sup> Hirsch: *Túlélő képek*. p. 191.

<sup>10</sup> Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 20–41. p. 31.

<sup>11</sup> *ibid.* p. 32.

<sup>12</sup> Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 10–19. p. 17.

tulajdonságaira hívja fel a figyelmet, mely révén a mindennapokba szerve-  
sen beépült történelmi és társadalmi folyamatok a dokumentumfilm nézőjé-  
vel affektív szinten létrejövő kapcsolatban lépnek párbeszédbe, és így más-  
féle kapcsolódási és átélési módra adnak lehetőséget.<sup>13</sup> Így mutatkozik meg  
a testérzeteken keresztül megidéződő empátia, ami a zsigeri tudásunkra, a  
testünkben őrzött emlékeinkre apellál. Mindezek a megállapítások a doku-  
mentumfilmről *A másik oldal* kapcsán is megállják a helyüket, mint azt az  
alábbiakban bemutatom.



### ***A hely szelleme: terek és tárgyak***

Mila Turajlić 2017-es dokumentumfilmje, *A másik oldal* (The Other Side of Everything) a rendező édesanyjával, Srbiánkával folytatott beszélgetésein keresztül eleveníti fel egy ház és a benne élők történetét.

Srbiánka Turajlić mérnök, egyetemi tanár és aktivista. Az eredetileg az egyetemi autonómia elnyomása és a sajtószabadság megnyirbálása ellen létre-  
jött, aztán egyetemi megmozdulásból szélesebb társadalmi ellenállási mozga-  
lommá nőtt *Otpor!* tagja volt Slobodan Milošević kormányának utolsó éveiben,  
és a legsötétebb időkben sem adta fel azt az értelmiségiként elemi kötelesség-  
nek tekintett feladatát, hogy kiálljon a tudomány, a szabad és kritikus gondol-  
kodás és a demokratikus értékek mellett. Aláírta diákjai helyett a papírokat,  
mikor azok tüntetést akartak szervezni, de tartottak a következményektől;

<sup>13</sup> Daniels-Yeomans: *Trauma, Affect and the Documentary Image*. p. 90.



és felszólalt demonstrációkon, amelyekből régi videófelvételekről részleteket is láthatunk a filmben. Már szülei is elégedetlenek voltak az akkori rendszerrel, de a következményektől tartva elégedetlenségüket nem váltották tettekre, Srbijanka pedig már gyerekként is megkérdőjelezte a választásukat, talán ebből eredt későbbi elkötelezettsége. Srbijanka elmondása szerint a lakásuk leválasztása 1947-1948 környékén történt, ekkor ő kétéves volt, ezért nincsenek emlékei azelőttről, és soha sem járt az ajtó túloldalán. Az impozáns épületet a politikus nagypapa, Dušan Peleš építtette a század elején. Az épület lakói között évtizedek óta valós és szimbolikus válaszfalak húzódnak, elsősorban a Turajlić család és közvetlen szomszédjuk között, akik a második világháborút követő államosítás során leválasztott lakásrészbe költözhetek be. Az idős szomszédasszony, Nada Lazarević halála nem csak a lakás évtizedekkel ezelőtt elveszített helyiségeinek visszaigénylésére nyitja meg az utat, hanem a múlt emlékeinek felelevenítésére és feldolgozására is. A háború és az azt követő vészterhes idők olyan traumát jelentettek a közösség különböző társadalmi osztályokhoz tartozó csoportjai számára, amit egyszerre, de nem együtt szenvedtek el, és ennek a megosztottságnak viselik a nyomait ma is. A Turajlić és a Lazarević család közti szimbolikus fal a valóságban is testet öltött, és generációkon keresztül távol tartotta a feleket attól, hogy múltbeli élményeiket közös traumaként megélhessék és feldolgozzák.



*A Dušan Peleš által építtetett ház, ahol a Turajlić család lakik (A másik oldal, 2017)*

A Turajlić-lakás nem pusztán helyszíne a filmnek, a Mila és Srbijanka közti beszélgetéseknek, hanem kiemelt szereppel bíró térként, voltaképpen önálló szereplőként jelenik meg. A lakás tere hordozza azoknak a történelmi eseményeknek a lenyomatát, amelyek beszélgetések, archív felvételek és a régi, családi relikviák affektív képei segítségével megelevenednek a filmben. Időről időre az ablakból, „a lakás szemszögéből” figyelhetjük az utcán zajló, kisebb-nagyobb eseményeket. A helyhez való kapcsolódásunkat erősíti a lakás egyes részletein, könyvespolcon, antik tárgyakon, stukkókon, a régi családi fotókon és a Srbijanka aktivistamúltjából származó relikviákon való elidőzés, melyeknek a rendező hol hosszabban, hol rövidebben kitartott közelképeket szán. Ez rokonítható Hirsch leírásával az affektív érzeteket és emlékeket felelevenítő képekről, melyek „kötődést idéznek elő, mert nem csak a múlt ábrázolásáról vagy az érzetéről beszélnek, hanem azok szemszögéből szólalnak meg.”<sup>14</sup> Az ezüstitisztítás, illetve a csipkemosás- és vasalás visszatérő tevékenységekként ugyanakkor kifejezik Srbijankának a lakás iránti gondoskodását, és a gyerekeinek továbbadható örökség iránti felelősségérzetét is. Mindezeket a képeket egyúttal áthatja egy nosztalgikus atmoszféra,<sup>15</sup> ami megidézi a Daniels-Yeomans által leírtakat az affektív képről.

Különös adalék lehet a lakással folytatott nézői párbeszédünkhöz, hogy a rendező a már említett interjúban elmesélte, hogy számára a filmről való gondolkodás a térrel kezdődik,<sup>16</sup> a tér által megidézett emlékek lesznek azok, amelyek előcsalogatják a történeteket. Ugyanitt kifejti a rom, a romokban rejlő történetek iránti érdeklődését is, ami rokonítható a Daniels-Yeomans által hivatkozott közösségi traumatizálódással és felbomló közösségekkel. Mint a hagyma héjait, úgy bonthatjuk rétegeire azokat a különböző tereket a filmben, melyek a rom vagy a felbomlott/fiktív közösség hívószavak segítségével értelmezhetőek. A lakás, aztán az épület és annak lakóközössége, de tágabb értelemben az egykori Jugoszlávia mint elképzelt közösség is értelmezhetőek így. De akár a Srbijanka által említett mindig vesztes forradalmak is elképzeltelhetők olyan térként, ami a kiábrándultság, elveszettség fájdalmas érzését idézheti elő azáltal, hogy a hozzáfűzött ideák képzeletbelivé válnak.

A játékba hozott archív anyagok révén a múlt dialógusba lép a jelennel, azaz a jelenbeli Srbijanka dialógusba lép a múltjával, és így a néző mindkét idősíkkal. Az archív felvételek ilyen módon való játékba hozása olyan többletet eredményez, ami túllép az egyszerű illusztrativitáson,<sup>17</sup> a felvételek új-rakereteződnek<sup>18</sup>, és el tudják mesélni különös történetüket, vagyis azt, ami egyszerre társadalmilag közös, de mégis mindenkinek saját és egyedi. Ezeknek a jeleneteknek a révén, például akkor, amikor Mila és Srbijanka együtt

<sup>14</sup> Hirsch: *Túlélő képek*. p. 196.

<sup>15</sup> Ld. Kohl: *CEERES of Interviews: Director Mila Turajlić and „The Other Side of Everything”*. (10:17-11:10)

<sup>16</sup> *ibid.* (8:58-9:30)

<sup>17</sup> *ibid.* (17:30-20:00)

<sup>18</sup> Hirsch: *Túlélő képek*. pp. 212–213.



nézik vissza videófelvételről az utóbbi híres, tüntetésen elhangzott beszédét, vagy köszönőbeszédét azon a díjátadón, ahol évtizedes, társadalmilag-politikailag elkötelezett munkásságát méltatták, melyet ő teljes bukásként aposztrofált, kézzelfoghatóvá válik a múlt. Ezek a közös visszanezések minden esetben katalizátorként szolgálnak az akkori és a mostani társadalmi viszonyokról folytatott beszélgetésekhez, a miértekhez és hogyanokhoz, és nem mellőzik a személyes megszólalásokat a rendező részéről sem. Így ölt testet a felvételek segítségével „az emlékezés interszjektív, generációk közti tere.”<sup>19</sup>



A rendező jelenléte tehát egyrészt elősegíti a film témáinak kibontását, valamint egy másfajta minőség is megjelenik azáltal, hogy családi kapcsolat van kettejük között. Ez a kapcsolat, anya-lánya dinamika, fontos momentumává válik filmben, amely a nézőre is hat a viták vagy a megható pillanatok leplezetlen megmutatása által, Nichols és Plantinga fentebb kifejtett megállapításaival párhuzamban.

### ***A megőrzés és továbbadás felelőssége***

*A másik oldal* csaknem az egész huszadik századot, valamint a jelenkort, a huszonegyedik század elejét feleleli, és az igen széles időspektrum számos pontjáról használ archív anyagokat, régi iratokat, fényképeket és videófelvételeket. Így például a már említett tüntetések felvételeit és fotóit, ahol Srbijanka szervezőként és felszólalóként is részt vett; nevezetes fordulópontok egy-egy momentumát a jugoszláv történelemből, mint Hafner szlovén politikus

<sup>19</sup> ibid. p. 191.



Slobodan Miloševićhez intézett emlékezetes szavai; az 1990-es évek egy-egy kiemelkedő pillanata; vagy az október 5-i forradalom tömegfelvételei. Mindre igaz azonban, hogy nem mutat meg olyasmit, amit „nem lehetett volna az ablakból látni”<sup>20</sup> (visszautalva egyben egy korábbi felvetésre, melyben a lakást mint a film egy szereplőjét írtam le), ami úgy is értelmezhető, hogy azt mutatja meg a film, ami a saját ablakukból, tehát a saját társadalmi valóságukból nézve látható.

Hannah Arendt korszakalkotó műve, *A totalitarizmus gyökerei* óta az emlékezés összefonódik az etikai kötelességgel.<sup>21</sup> A filmbeli archívanyaghasználatról elmondható, hogy mindvégig az etikus megközelítésmód jellemzi. Azonban az etikus használaton nem csak ennek mikéntjét értem, hanem másvalamit is, ez pedig maga a felhasználás ténye, vagyis a megőrzés aktusa. Az ellenállás, a tüntetések felvételei nyilvánvalóan nem voltak részei az állami televízió által sugárzott műsoroknak, a rendező elmondásából tudjuk, hogy hosszas kutatómunkával, privát forrásokból szerezte meg a filmben használt felvételeket, illetve annál lényegesen több, mintegy 200 órányi anyagot.<sup>22</sup> Így megőrződhet mindaz, ami nem képezte részét a hivatalos emlékezésnek. A felvételek használatát, különösképpen a legnehezebb időszakokból származókat a visszafogottság jellemzi. Ahogyan Hirsch fogalmaz, az embertelen szörnyűségek megmutatásával kapcsolatban felfedezhető egy tiltótábla-hatás, ami megakadályozza, „*hogyan a halál kapuján túlra lássunk.*”<sup>23</sup> A 1990-es évekbeli jugoszláv történelemmel kapcsolatban ugyanez itt az attitűd érvényesül. Mila Turajlić nem fullasztja a filmet a borzalmak vásári mutatványába,<sup>24</sup> inkább kiválaszt kevés, de annál beszédesebb momentumot.

*A másik oldal* azt is bemutatja, hogy milyen szövevényes módokon működik a különböző életterek kölcsönhatása, és hogy ezekből az egymásra hatásokból hogyan következhet a megőrzés és továbbadás felelőssége. A személyes és a nyilvános terek folyamatos interakcióban állnak egymással, oly módon, hogy a nyilvános terek felidéznek vagy éppen eltorzítják a személyes emlékeket, a privát terekbe pedig szüntelenül beférkőznek a társadalmi-politikai események. A kettő egybejátszására példa a filmben is felidézett eset, miszerint az 1918-as, a délszláv államok egyesítését megalapozó dokumentum aláírását megörökítő festményről, melyen a politikus nagypapa, Dušan Peleš is szerepel, hiába van a Turajlić család birtokában egy reprodukció, az eredeti festmény a hivatalos álláspont szerint nem is létezik, majd pedig egyszerre csak mégis előkerül. A család privát tere, vagyis az otthonuk pedig közvetlenül ki volt szolgáltatva a történelmi eseményeknek, hiszen amikor a lakásuk egy részét államosították, akkor a külső, társadalmi-politikai

<sup>20</sup> Kohl: *CEERES of Interviews* (25:24)

<sup>21</sup> Ld. Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 26.

<sup>22</sup> Kohl: *CEERES of Interviews* (26:00-27:15)

<sup>23</sup> Hirsch: *Túlélő képek*. p. 200.

<sup>24</sup> Kohl: *CEERES of Interviews* (24:10-24:50)

<sup>25</sup> Hirsch: *Túlélő képek*. p. 187.

tér fizikailag is benyomult az életükbe. Egy erre adott válasz lehet, hogy a velük történtek ellenére a közösségük javára cselekednek (lásd Srbijanka politikai pályafutását), vagy a saját családi történetükből képeznek egy, a szélesebb közönséggel is megosztott narratívát (Mila gesztusa a film elkészítésével). Ez Srbijanka és Mila részéről is, bár más-más stratégiákat követnek, tudatos vállalás, de egyben zsigeri igent mondás is: nem lehet másképpen cselekedni.

## Összefoglalás

Amint azt *A másik oldal* című film elemzése bemutatta, az archív anyagok etikus kezelése egyben a múlthoz való viszonyunk minőségét is leírja. A filmben a múlt kétféleképpen is aktiválódik, egyrészt a lakás részleteit bemutató affektív képekben (a generációról generációra öröklődő antik tárgytól kezdve a családi fotókon át az aktivista mozgalmak jelszavaival tarkított kitűzőkig), másrészt az archív anyagok játékba hozása (mint például a már említett régi relikviák előszedegetése, megtapintása és megnézegetése, vagy a demonstrációk felvételeinek visszanezvése) révén jut kifejezésre. Mennyiben volna ez több azonban, mint „melankolikus újrajátszás”<sup>26</sup>? Annyiban, amennyiben az archív felvételeket illetően a képhasználat gazdaságossága érvényesül, továbbá a tudatos rendezői munka által, amely nagy gondot fektetett a kutatásra, a rendszerezésre és az anyagok értelmes és etikus felhasználására (a viharos huszadik századi jugoszláv történelemből például csak kulcsmomentumokat emel ki, és mértéktartóan kezeli a fájdalmas események bemutatását). Az affektív képek pedig a néző empátiás érzékét szólítják meg, és átéreztetik vele azt, ami valaki mással, más időben és térben történt. Assmann az empátiára olyan tevékenységként hivatkozik, amelyhez nagymértékben szükséges a képzelet működése.<sup>27</sup> Az empátia tehát egyrésztől olyasvalami, amit teszünk, másrésztől pedig szoros kapcsolatban áll a képzeleti működésünkkel; mindkettő rendkívül lényeges kitétel. Így képzelheti bele magát aktívan a néző a Srbijankával és családjával történt eseményekbe olyan felvételeken, amikor nem csak elmesélik, hogy mi történt, de a teret kihasználva hangokkal, zörejekkel, gesztusokkal újra is játsszák az eseményt (például megidézik a lakás elválasztásának egykori jelenetét).

*A másik oldal* egyszerre szól az affektív érzetekhez és a józan értelemhez, amikor a múltról beszél, arra számítva, hogy ezek befolyozhatják az emlékezetet erodáló rozsdás réseket, és létrehozhatják az ellenállás és a hallgatás emlékezetének archívumát.

<sup>26</sup> ibid. p. 189.

<sup>27</sup> Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 38.