

román új hullám címkének a taglalása javára vált volna a gondolatmenetnek. Különösen Doru Pop könyve<sup>3</sup> lehetett volna jó referencia, mert ő Strauszhoz hasonlóan egy középponti fogalom (az új hullám) köré építi fel a kortárs román film elemzését.

Fontosnak tűnik megjegyezni, hogy a fenti szerzőkkel ellentétben Strausz nem beszél románul, és nem is élt ott, ami két szempontból is javára vált könyvének. Egyrészt lehetővé tesz számára bizonyos kritikai távolságtartást a bemutatott eseményekkel, szereplőkkel, terekkel és médiatermékekkel szemben, másrészt így olyan elemzést és értelmezést tud elénk tárni, amely hozzáférhető Kelet-Európa vagy Románia történelmi és társadalmi valóságától távol élő olvasók számára is.

A *Hesitant Histories on the Romanian Screen* nagyon jól megírt könyv, amely címével ellentétben olyan meglátásokat is tartalmaz, amelyek túlmutatnak a román filmtörténeten, hiszen azok számára is értékes eszmefuttatásokat kínál, akik általában a kultúratudományi megalapozottságú film- és médiaelmélet iránt érdeklődnek. Fontos adalék, hogy Strausz tollából a hazai filmelméletben ritka mű született: egy először angolul megjelenő, neves tudományos kiadó által publikált, a nemzetközi szakma érdeklődésére is számot tartó könyvet tartunk a kezünkben.

Gyenge Zsolt

1 Az elemzés problematikusa miatt, esszencializmusára és egzotizáló jellegére helyesen hívja fel a figyelmet Andrei Gorzo. Lásd: Gorzo, Andrei: Two new books about the New Romanian Cinema. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* (blog) (2017. 11. 21) <https://andreiborzoblog.wordpress.com/2017/11/21/two-new-books-about-the-new-romanian-cinema/> (utolsó letöltés dátuma: 2018. 04. 17.)

2 Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. London – New York: Wallflower Press, 2013.

3 Pop, Doru: *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

PIELDNER JUDIT: PÁRHUZAMOS MONTÁZS

GELENCSÉR GÁBOR: VÁRATLAN PERSPEKTÍVÁK.

JELES ANDRÁS FILMJEI<sup>1</sup>

Az utóbbi három évben Gelencsér Gábor három nagy munkát tett a magyar filmtörténetírás asztalára: 2015-ben jelent meg átfogó magyar adaptációtörténeti munkája *Forgatott könyvek: a magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* címmel,<sup>2</sup> 2016-ban *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei* című Jeles-monográfiája,<sup>3</sup> és 2017-ben *Magyar film 1.0* című ismeretterjesztő magyar filmtörténete.<sup>4</sup> Mindhárom könyv a szerző több évtizedes kutatómunkájának eredményeit tartalmazza, és a filmhistoriográfiai munkára vonatkozó tapasztalatait hasznosítja, elsősorban azt, hogy – amint a *Forgatott könyvek* előszavában írja – „[m]a már könnyen belátható, hogy nem lehet a filmtörténetet megírni – még egy nemzet fél évszázados filmtörténetét sem –, legfeljebb különböző szempontrendszerek kijelölésével hozzá lehet járulni a filmtörténetírás végtelen folyamatához”.<sup>5</sup> Minden bizonnyal már egy jó ideje nem lehet filmtörténetet írni a Nagy Történetek iránti szkepszis nélkül, anélkül a belátás nélkül, amelyet a Kristin Thompson–David Bordwell szerzőpáros így fogalmaz meg: „nem létezik a *Filmtörténet Nagy Története*, amely felsorol, leír és magyarázattal szolgál mindenre, ami a film történetében lezajlott. Úgy véljük, hogy filmtörténetet írni azt jelenti, hogy kérdéseket teszünk fel, amelyekre válaszokat keresünk egy érvelés keretében.”<sup>6</sup>

Gelencsér utóbbi munkáinak „trilógiájában” a filmtörténetírás mikéntjének a kérdésére a kétely mellett egy pozitív válasz is megszületik, hiszen mindegyik munka egy lehetséges alternatívát kínál A Nagy Történetre: a *Forgatott könyvek* az adaptáció diskurzusa felől „olvassa újra” a magyar filmtörténet fél évszázadát, a *Váratlan perspektívák* Jeles András eddigi filmrendezői munkásságának (eminens módon nemcsak) monografikus megközelítése, amint erről alább részletesen szó lesz, a *Magyar film 1.0* pedig az ismeretterjesztés regiszterébe lép át: a címe is jelzi, hogy ez a könyv a magyar film – elsősorban a fiatal generációhoz szóló – színes és olvasmányos, hangsúlyosan egy lehetséges története. A különböző megközelítésmódokat összekapcsolja a módszer, amivel a szerző dolgozik, és pedig a filmtörténeti és a társadalomtörténeti szálak egymásba fűzése, együtt mozgatója, valamint a film

nyelvén megfogalmazódó társadalmi jelentéseknek az innovatív stílustervezésekkel való együttes vizsgálata, a történeti és az esztétikai szempont ötvözése. A *Forgatott könyvek* tudományos vállalásához és regiszteréhez képest a *Magyar film 1.0*-ban kitűzött ismeretterjesztési cél figyelemre méltó regiszterváltási gesztus, amely egyben a tudományos munka próbájaként is felfogható: elmondható-e közérthetően, Balassa Péter egyik Jeles-kritikájának címére utalva, „szépen, nyugodtan, egyszerűen”<sup>7</sup> a magyar film története? A *Váratlan perspektívák* című Jeles-monográfia pedig egyazon művön belül valósítja meg a regiszterváltást, ezen alapul a kötet koncepciója. Az alábbiakban azt próbálom kifejteni, hogy hogyan szolgálja ezzel az eddigi Jeles-életművet bemutatató/elemező könyv a filmekben kibontakozó rendezői szemléletet.

Jeles András filmalkotásainak monográfikus számbavételével és az ezt szervesen kiegészítő mély analízisével Gelencsér Gábor hiányt pótol, hiszen bár Jeles pályájának stációit végigkísérik az értő és értékelő esszék, kritikák, tanulmányok, és összegezte többek között a *Metropolis 2004/4*-es Jeles-lapszáma, monográfikus – és egyben a monográfia műfaji keretein túlmutató – igényű szintézis mind ez idáig nem született. Ugyanakkor ez a könyv a mélyreható elemzések révén, Jeles András filmművészetének nemcsak filmtörténeti helyét kutatja, hanem történelemfilozófiai és bölcséleti jelentőségét is kiemeli, azt demonstrálva, hogy ebből a szellemi távlatból nyílik igazi rálátás Jeles filmalkotói módszerére. Nem kell különösebben hangsúlyozni a szellemi rokonságot, amely az alkotót és a filmtörténész-esztétát összeköti, elég, ha csak a *Titanic zenekara* című – a maga nemében szintén hiánypótló – kötetnek a *kis Valentinó* által inspirált címére gondolunk, valamint arra a számtalan tanulmányra, esszére, kritikára, amelyekben Gelencsér Gábor a jelesi formabontás gesztusait kutatja, Jeles filmjeinek szellemiségét próbálja felfejteni.

Ahogy Jeles András életműve merőben rendhagyó életmű, úgy a *Váratlan perspektívák* is rendhagyó monográfiának tekinthető. Jeles filmrendezői pályáját a film médiumával szembeni szkepszis formálja és kíséri végig. Gelencsér írja az *Előszóban*: „A jelesi forma mindig az adott médium lehetőségei ellenében bontakozik ki” (p. 9), hiszen le kell győznie a film médiumának a szellemi tartalmak iránti ellenállását, mindazokat a sémákat,

konvenciókat, ideológiai tartalmakat, amelyek az idők során a filmnyelvi kifejezés módozataira ráakódtak. Jelesnél a filmtörténeti hagyományból öröklött műfajok, narratív eljárások és stíluseszközök ellenében, mintegy azokat lebontva, dekonstruálva születik a forma, amelyet Gelencsér „paradox formatörekvésként” határoz meg. Ez is az egyik ok, amiért Jeles a magyar filmtörténet nagy kívülálló alkotója, aki nem tartozik trendekhez, iskolákhoz, akinek művészi magánya a hozzá legközelebb állók, Erdély Miklós és Bódy Gábor távoztával még inkább elmélyül. Az egyik legfontosabb kérdés és ugyanakkor legmélyebb paradoxon Jeles András művészetének kapcsán éppen ez, különállósága, elszigetelődése, visszhangtalansága nemzetközi viszonylatban, miközben a hetvenes évektől meghatározó módon van jelen a magyar filmtörténet évtizedeiben, „egész estés játékfilmjeivel alakítója és részese, a hetvenes évek dokumentarista irányzatának (A kis Valentinó), a nyolcvanas évek korszakváltó törekvésének (Álombrigád), ugyanezen évtized képzőművészeti ihletésű új érzékenységének (Angyali üdvözlöt), a kilencvenes évek emlékezetpolitikájának (Senkiföldje) és az ezredforduló (nem létező, ezért retrospektív »árnyalati«) filmes neoavantgárdjának (József és testvérei)” (p. 11). A válasz erre a kérdésre csak belülről, Jeles filmrendezői habitusának, világgépének és filmnyelvi törekvéseinek ismeretében adható, és erre tesz kísérletet Gelencsér Gábor könyvnyi terjedelemben, a monográfia koncepcióját meghatározó sajátos szövegdinamika révén.

Ahogy a formarombolás és a váratlanul előálló perspektíva köztesében formálódik a művészi igazság Jeles poétikájában, úgy a Jeles filmjeiről szóló értelmező diskurzus – amint azt a kötet koncepciója sugallja – akkor képes a legpontosabban reflektálni erre a köztességre, ha maga is színre viszi azt az írás médiumában. Ennek a szolgálatában áll, a jelesi életmű iránti legmélyebb hódolatként, a monográfiában alkalmazott írásmód, azaz a – tipográfiailag is elkülönülő – kettős diskurzus, a monográfikus, illetve a dőlttel jelölt esszéisztikus szál váltogatása. A szerző az utóbbit, nem pedig a diszkurzív logikát érzi közelebb Jeles filmművészetének szellemiségéhez, akárcsak Balassa Péter – az ő emlékének ajánlja könyvét, mint Jeles legmélyebb ismerőjének. A monográfia „konvencióinak” megfelelő beszédmód forma és társadalomtörténeti szempontból közelít a filmekhez, a műfaji-diszkurzív „konvencióértés” mozzanatát pedig

a szabadabb, oldottabb, a bennük manifesztálódó bölcséleti tartalomra nyitott írásmód képviseli, mintegy átmediatizálva az írás közegébe a rendező szemléletmódját, a másként látás, perspektívaváltás jellegét. „A kettő közötti résben, a rendező módszerét idéző folyamatos perspektívaváltásban pedig – írja Gelencsér – reményeim szerint Jeles művészetével adekvát értelmezési javaslatok tárulhatnak fel” (p. 15). A kétfajta beszédmód „párhuzamos montázsként” is Jeles szellemiségét közvetíti, hiszen a rétegzettség, a párhuzamosság mint szerkesztési elv, illetve a párhuzamos montázs átfogó szerepet játszik Jeles egész életművében, a vizsgafilmjeitől az egész estés játékfilmekig: „A kis Valentinó »elágazásai« az eredeti koncepció szerint kidolgozott, önálló epizódok lettek volna, s mint ilyenek, párhuzamosak a fő cselekményszállal, sőt ezen a módon jóval inkább egy mellérendelő szerkezetű film jöhetett volna létre. Az Angyali üdvözlét történeti színeit eredetileg nem időben, hanem térben helyezték volna egymás mögé az alkotók, amelyen mintegy »átláthatott« volna a kamera. Végül a kiválasztott történeti színek képi világa, díszletei és narratívája (ti. valamennyi szín »halálos«) valósította meg a párhuzamosság/ismétlődés eme koncepcióját. A Senkiföldjében a főhős olvasmányélményéből épül fel a valóságos mellett egy párhuzamos világ (a film korábbi címváltozata Párhuzamos életrajzok volt). A József és testvéreiben két történet, a szakrális bibliai és a profán jelen idejű kerül egymás mellé. A legutóbbi, két valós eseményt felidéző dokumentumfilm címe pedig: Párhuzamos halálrajzok.” (pp. 26–27)

Gelencsér Jeles-könyvének külön hozadéka, hogy az öt egész estés játékfilm mellett részletes bemutatását/ elemzését nyújtja, a kötet több mint harmadát kitevő terjedelemben, Jeles 1968 és 1974 között készült hat rendezői vizsgafilmjének (*Meghallgatás*, *Így fog leperegni*, *Fehér sereg*, *Töredék*, *Vasárnap, április 12*, *Félálom*), továbbá az egyetlen BBS-ben készült filmjének (Montázs), tévéfilmjének (*Csokonai*), egész estés riport-dokumentumfilmjének (*Párhuzamos halálrajzok*), valamint a Tarr Béla által kezdeményezett *Magyarország 2011* című szkeccsfilm Jeles által készített epizódjának, a *Cogito...* című etűdnek. A szerző a főiskolai vizsgafilmeket ugyanazzal az alaposággal elemzi végig, mint az egész estés játékfilmeket, hiszen ezekben csírájában már megtalálható a későbbi filmalkotások formaromboló eszköztára. Jeles formarombolása egész pályáját jellemzi, a konvencióértés

által alkalmazott módozatai azonban nagyfokú változatosságot mutatnak. Ahogyan Gelencsér fogalmaz: „Jeles minden formai hagyományt csak egyszer használ – azt is csak azért, hogy lerombolja, s a romokon valami újat építsen fel –, egyéni stílusmegoldásai viszont továbbélnek és filmről filmre variálódnak életművében” (p. 90). Ezek közé tartozik a dokumentum és fikció formáinak egymás elleni kijátszása, a rétegzettség/„rétegyűrődések”, a párhuzamos szerkesztési elv széles körű alkalmazása, az intermedialis feszültségek kiaknázása, azaz a filmszerűségnek a társművészetekkel – zenével, irodalommal, festészettel, színházzal – való folyamatos konfrontálása, továbbá a véletlen, a rögtönzés, a talált kép és szöveg, a torzítás, valamint a „gyermekség”, a naiv gyermeki jelenlét mint a művészi lényegét váratlanul előállítani képes eljárások, technikák, elemek. Jeles filmjeiben kiemelt szerepet játszik a véletlen poétikája; ahogyan a leégetett szemetes helyen váratlanul előtűnik egy női aktot formázó szobor, maga a jelen(t)és *A kis Valentinó*ban, miközben Bach *Pastoraléja* hangzik fel, úgy a formaromboló eszközök alkalmazása is valami hasonlót céloz meg, egy váratlan, kimozdított perspektíva megmutatkozását, ahol hirtelen felsejlik a művészi lényeg.

Legyen bár a megközelítés szociológiai (*A kis Valentinó*), politikai (*Álombrigád*), lételméleti (*Angyali üdvözlét*), történelmi (*Senkiföldje*) vagy mitikus/profán (*József és testvérei*), Jeles nyugtalanító idegenségeket felmutató, mélyen antropológiai ihletettségu filmjeinek általános jellemzője Gelencsér meglátása szerint, hogy adott egy konkrét társadalmi vonatkozású életvilág, amit a filmek magukkal hoznak, megjelenítenek, és ahonnan ugyanakkor elmozdulnak, legyűrve a médium ellenállását, az egyetemes, szellemi, metafizikus dimenzió felé. Gelencsér szerint Jeles poétikájának sarkalatos eleme a nézőpont kimozdítása: „Jeles valamennyi játékfilmjében felismerhető a konkrét történelmi-társadalmi politikai adottságtól elvonakoztató látásmód, méghozzá bármifajta parabolikus vagy metaforikus jelentéstágítás nélkül. Művészetének lényege az adott anyagban végrehajtott változtatás, a megszokott perspektíva finom elmozdítása, amelynek köszönhetően releváns és fulmináns összefüggések tárulnak fel” (p. 204).

Jeles formaromboló gesztusai nem öncélú formajátékok, hanem mélyen társadalomkritikai indíttatásúak, de ugyanakkor olyan nézőpontot

teremtenek, amely túlmutat a társadalomtörténeti dimenzión, az egyetemes emberi létmeghatározottság felé. A jelesi vízió elemi ereje egyrészt a konkrét és a szellemi közötti feszültségből származik, másrészt pedig abból, hogy a művészi ábrázolás tétje Jelesnél sohasem kevesebb, mint a láthatóban a láthatatlan megjelenítése, a filmművészet rangjának a visszanyerése azáltal, hogy betagozódik a láthatatlan megérezkítésére aspiráló metafizikai hagyományba. *Teremtés, lidércnyomás* című könyvében Jeles arról a titokzatosságról beszél a film kapcsán, amelyet a film anyagának és az anyagban rejlő metafizikának, azaz a láthatónak és a láthatatlannak az együttes jelenléte eredményez; számára a filmkészítés igazi feladata, hogy ezt a titokzatosságot „témává, történetté, halmozott mértékű érzéki agresszióvá” alakítsa, hogy „metafizikai akcentusokkal” elrajzolja a filmképen megformált realitást, és ezáltal újra aktiválja az alkotó képzeletet, amelyet a játékfilmes hagyomány a filmtörténet során sikeresen elaltatott.<sup>8</sup>

Gelencsér a kimozdítást a „fel-” illetve „lestilizálás” irányában azonosítja Jeles poétikájában, az előbbi alatt az esendőtől az egyetemes felé, az utóbbi alatt pedig a fordított irányt, az egyetemestől a hétköznapi felé való elmozdulást érti. Előbbire az *Álombrigád* vagy *A kis Valentinó* szolgálhat példaként, amelyekben a perifériára szorult emberi létezés lényegül át általános antropológiai jelentőségűvé, utóbbira pedig az *Angyali üdvözlés* és a *József és testvérei* lehet példa, ezekben a történelmi, illetve bibliai szint „fordítódik le” a hétköznapi szintjére. A *Senkiföldje* ebben az értelmezési keretben is „senkiföldjének” minősül, hiszen benne „olyan hétköznapi, esendő történetet látunk, amely saját történelmi jogán, azaz nem esztétikai segítséggel eltérített irányultsága következtében mutat az önmagán túllépő jelentésre, nevezetesen a holokauszt botrányára” (p. 204). A holokauszthoz vezető események gyermeknézőpontból történő megjelenítése a kimondhatatlannal szembesíti a nézőt. A kimondhatatlan, az értelmezhetetlen arra a – Jeles által kíméletlen tárgyilagossággal megfogalmazott – belátásra vezethető vissza, hogy „Auschwitz mindig is volt, és most már nem múlik el”,<sup>9</sup> a holokauszt botránya visszavonhatatlanul a bűnösség állapotába sodorta az emberiséget, amelyből megváltás nincs és nem lehetséges. A filmforgatás során lehetővé tett rögtönzések kapcsán jegyzi meg Gelencsér: „Az alternatív és a civil

színhátság működésének micsoda ismeretére vall, hogy Jeles ebben a minden elemében fiktív, akkurátusan stilizált, történelmi környezetbe helyezett filmjében is helyet tud adni a rögtönzésnek, a színészi helyzetgyakorlatnak, amikor talán számára is meglepetésszerűen, ám tőle nem függetlenül megnyílnak azok a bizonyos »váratlan perspektívák«, kiszámíthatatlan jelen(t)ések” (pp. 206-207).

A jelesi szellemiség jegyében fogant és azzal dialogizáló, a monográfus/esszéíró által kitaróan végigvitt párhuzamos írásmód, a más perspektívából való folytonos újraközvetítés a jelesi életmű komplexitását, sokrétűségét viszi színre, megerősítve a hermeneutikai belátást, miszerint az értelmezés a műtől elválaszthatatlan, s a kettő találkozásában-részeiben nyílnak meg „azok a bizonyos” váratlan perspektívák, amelyek a művészet tapasztalatában, az értő befogadás örömeiben részesítik a nézőt/olvasót.

1 A recenzió Románia Kutatási és Fejlesztési Minisztériuma által támogatott PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418, PNCDI III számú CNCS – UEFISCDI Feltáró Kutatási projekt keretében készült.

2 Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. 564 old.

3 Budapest: Kijárat Kiadó, 2016. 264 old.

4 Budapest: Holnap Kiadó, 2017. 272 old.

5 Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015. 11.

6 “So there is no Big Story of Film History that will list, describe, and explain everything that took place. We think that writing film history involves asking a series of questions and searching for evidence in order to answer them in the course of an argument.” Kristin Thompson – David Bordwell: *Film History: An Introduction*. McGraw Hill Higher Education, 1994. xiv. Saját fordítás. A kötet magyarul: Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. (ford. Módos Magdolna) Budapest: Palatinus, 2007. id. h. p. 22.

7 Balassa Péter: Szépen, nyugodtan, egyszerűen. *Filmvilág* (1993) no. 11. pp. 45–47.

8 Jeles András: *Teremtés, lidércnyomás. Írások filmről, színházról*. Budapest: Kijárat, 2006. pp. 10-11.

9 Jeles András: *Füzetek. „Főúr, füzetek!”* Pozsony: Kalligram, 2007. p. 10.

# A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

## 1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

### A. Folyóirat esetén:

**Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.**

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

### B. Könyv esetén:

**Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.**

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

### C. Tanulmánykötet esetén:

**Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.**

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

## 2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeiket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.