

**Magyar Képzőművészeti Egyetem**  
**Doktori Iskola**

*Az „üveg-háttérmaszk festészet”(matte painting): Az ecsetől a filmig*

**DLA értekezés tézisei**

*Barakonyi Zsombor*

**2007.**

A matte painting (matt-festmény): egy hagyományos módon – ecsettel, valamint akril, vagy olajfestéssel – készült, üveglapra festett, kidolgozott háttérdíszlet, amelyet az elkészült film jeleneteiben egyszerre látunk a valóságos felvételi képekkel. Az „üvegfestményen” réseket, szabad felületeket hagynak, hogy a valódi filmet keresztül tudják vetíteni az üvegen. Manapság a művészek (matte artists) már számítógépes szoftverek segítségével készítik „festményeiket” és olvasztják egybe, kompozitálják össze, a matt háttereket az ún. előjelenetekkel. Ezt nevezzük digitális matt-festészetnek (digital matte painting).

Dolgozatomban a mai alkalmazott digitális technológiát megelőző „analóg korszakot” vizsgáltam, mely a 70-es évek közepétől a 80-as évek első harmadáig uralkodott a filmes trükkök birodalmában.

Az első laterna magicát (világító dobozt) *Alberti (Leone Battista)* készítette 1437-ben, azonban a kifejlett változatra a 17. századig várni kellett. *Daguerre*, a fénykép első megteremtője, találta fel a diorámát, melyet a színházba járó közönségnek külön erre a célra tervezett épületben mutatott be 1822-ben, Párizsban. A diorámákban általában egy tájképet és egy templombelsőt mutattak be egy előadás keretében, amelyeket a rávetülő, különböző színű szűrőkkel irányított fényekkel világítottak meg. Kezdetben „holdfénytranszparensnek” nevezték a diorámákban megvilágított képeket, mivel általában a hold sejtelmes fényhatását

imitálták. Az ilyen éjszakai tájképek rokonságban voltak a romantika misztikus festőjének, *Caspar David Friedrich* festményeivel. A témához úgyszintén kapcsolódó előképnek meg kell említenem még a piktorializmust, vagy más nevén fotószecessziót is, mely a 19-20. század fordulóján elterjedő irányzat volt. Ezek a fényképek a festményeket, és a kor szecessziós divatjának megfelelő színes posztereket utánozták.

Időközben, 1905-ben, *Norman Dawn* használt festett kiegészítéseket fekete-fehér fotóinak feljavítására, ill. azok részleteinek élesítésére és kiemelésére. Ezek többnyire épületekről készült felvételek voltak. *Dawn* egy nagyméretű üveglapot stabil tartókeretbe rögzített, majd a fényképezőgép és az épület közé helyezte, ügyelve a perspektíva tengelyeire. Ezután gépével bekomponálta a látványt a keresőbe (a box-kamera hátsó részét képfelfogó síknak használt tejüvegen megjelenő fordított képet nézte, mivel tüköraknás gép akkor még nem létezett). A még meg nem épített részleteket a nagy üveglapra festette fel, kiegészítve a valós látványelemeket. Később a fényképezésben megszerzett tapasztalatait a filmgyártásban kamatoztatta az *MGM* (Metro-Goldwyn-Mayer) és a *Universal* stúdióiban. Tanítványainak és követőinek is köszönhetően az 1920 és 50 közötti időszakban matt-festmények ezreit festik. A hagyomány tovább öröklődött a filmes iparban, és legutolsó művelői az 1970-es évek közepétől még majd tíz éven keresztül - egészen a 80-as évek első harmadáig - amikor a számítógépes 3D technológia elérte azt a fejlettséget, hogy átvegye a hatalmat - a technológia csúcscaként használták a szakmában. Az illúziókeltés szolgálatában az üveglapra festett kép filmre került, az aprólékosan megmintázott szobrok mozgó, kinetikus modellként szereplökké váltak.

Amikor egy filmjelenet olyan beállítást vagy helyszínt igényelt, amit túlságosan bonyolult volt a valóságban fellelni, lehetetlen volt kivitelezni és felépíteni – ott a megoldást az illúziókeltésnek a táblaképfestés világából előhívott eszköze: az „üveg-háttérmaszk festészet” kínálta fel.

A matte kép hatásosságában a legtöbbet a művész festészetben való jártassága nyomja a latba. (A képek megfestéséhez az olajfestéket használják, néha akril aláfestésen a jó oszlathatóság és a mély színtelítettség miatt.) A jó színérzék is szükséges volt a munkához, mivel a festmény-színeket tökéletesen kellett a vetített színekhez passzítani, hogy a filmre vett kész kép - amely mögül, vagy szemből vetített film került - tökéletesen összeolvadjon. A festett képre vetített valós kép lágyította a kontúrokat, és kellemesen összeolvasztotta a rétegeket.

Adott volt egy festett tájkép, amiből bizonyos részleteket visszakapartak az üveglapról, hogy a keletkező „kis ablakokon” keresztül mozgó jeleneteket vetítsenek az üvegtáblára. Ha ezt a látványt együtt fotózzuk le (állókép = film still) vagy filmezzük (mozgóképek = film shot),

akkor kapjuk a plétet. Ezt később újra rávetítik az üvegre, a valós hatás növelése érdekében. A „plét” (plate) angolul üveglapot, klisé jelent – a filmes szakma régies kifejezésével élve a filmnek ez egy olyan részlete volt, amely később a kész festménnyel összekomponálva a felvétel része lett. A korai trükk-fotózások esetében ez egy üveglapra vetített fekete-fehér állókép volt. Bár nagyon hatásos lehetett a kamerát egy festmény előtt mozgatni, mely tele volt vetített részletekkel – az a veszély mindig fennállt, hogy a felvétel leleplezi önmagát: lapos és hamis lesz, mert a perspektíva vonalai nem változtak.

A perspektívában akkor történt ténylegesen látható változás, ha a sík festmény helyett egy térbeli modellt vettek filmre.

Vajon miért van az, hogy bizonyos „makett jelenetek” teljesen megtévesztenek bennünket a mozivásznon, a valóság érzetét keltve?

*Méliès* volt az első, aki a mozgóképekkel történetet mesélt el, és azokat a meghökkentő és ámulatba ejtő hatáskeltés végett trükkökkel spékelt meg – megteremtve ezzel a mozit. *Pál György* neve sajnos nem nagyon ismert a magyar filmes szakmában, pedig méltán lehetünk büszkéek a munkásságára. *Pál György* és munkatársai olyan időkben dolgoztak filmtrükk-csodákon, amikor még nem voltak segítségükre számítógépek.

Számtalan gondosan kitervelt és megvalósított technikai megoldás járult hozzá a miniatúrfotózás sikerességéhez; az egyik – talán a legfontosabb – ilyen: a „technikai kép” látszólagos atmoszférája volt. Ez alatt a valóságos légköri, távlati hatások; a levegőperspektíva megmodellezését értjük. A diffúziós (fényszóródást imitáló és előidéző) hatáskeltés valamilyen formájában majdnem minden esetben használatos volt a miniatúrák fényképezésénél.

Az emberek nem mindig értik meg azt, hogy filmes nyelven szólva mit is jelent az, amikor a jelenetet „a normálnál gyorsabb” vagy „a normálnál lassabb” sebességgel veszik föl. A „lassított felvétel” (slow motion) akkor jön létre, amikor a normál (másodpercenkénti 24 filmkocka) sebességnél gyorsabb fordulatszámmal forog a felvevőgép. Ezzel ellentétben: ha azt kívánták elérni, hogy az akció a valóságban történnél gyorsabb legyen: a kamera lassabban forgott a normál módnál. Amikor a filmrészlet vetítésre került a cselekmény gyorsabban pergett.

Korábban már szó esett *Pál György* stop animációs trükkfelvételeiről, szeretném még azonban megemlíteni *Normann McLaren* (1914-1987) skót származású rendező nevét, aki a művészi animáció egyik legeredetibb képviselője volt. Az animációs filmeket, melyeket hagyományosan filmfelvevővel készítenek, műfajuk szerint megkülönböztetjük. Az egyik ilyen filmtípusnál a látványt a különböző térbeli alakzatok mozgásával hozzák létre: bábfilm, gyurmafilm, tárgyanimáció. A másik típusba tartoznak azok a filmek, ahol a mozgást kétdimenziós technikával kreálják: kollázs és papírmozgatás. A térbeli mozgató technika egyik válfaja a pixilláció; ahol a valódi szereplők mozgását fázisonként, töredezően veszik föl. Az apródonként mozgó szereplők furcsa, groteszk hatást mutatnak a filmen. A hetvenes években gyakran alkalmazták komikus vagy szürreális jelenetekben.

Az egész, időigényes, folyamathoz speciális gondolkodás, végtelen türelem és lelkiismeretes munka szükséges: az operatőrnek már fejben, előre látnia kell, hogyan fog „kinézni” a snitt a film egy-két másodperces jelenetében. A trükkök nagyobb részét az utómunka során ún. trükk kamerával készítették. Trükkfelvételnek számított a filmek feliratozása is, hiszen az eredeti felvételt kellett ebben az esetben is manipulálni.

Az optikai kompozitálás: hagyományos kompozitálási eljárás, amikor is kizárólag analóg optikai eszközöket használnak a trükkhöz; vagy a háttérrel vetítik a figura mögé, vagy a figurát tükörrendszerrel a háttérre, vagy pedig egy optikai nyomtatót felhasználva több különböző, előre felvett és egymásra vetített képet vesznek fel egyben. Bár a nyolcvanas évek közepén jórészt mechanikus és hagyományos fényképezési (filmfelvételi) eszközökkel dolgoztak, már bizonyos vezérléseket számítógépes programok irányítottak. A digitális megoldásokra még csak kísérletezések folytak. Az ún. optikai printerek voltak az eljárás legfontosabb eszközei. A printer szó persze félreérthető lehet, mivel nem nyomdai értelemben értendő: az optikai printer egy olyan eszköz volt, amely egy stabil állványra szerelt filmfelvevőből és vele szemben elhelyezett egy, vagy több vetítőből, projektorból állt. A projektoron keresztül vetített filmet a kamera „újrafényképezte”. Néha a projektorokat összekapcsolták a kompozitálás alatt.

Az optikai printer tehát a már előzőleg filmre vett képek újrafotóztatására, vagy több, különböző képi elem kompozit látványának megjelenítésére szolgált. Az ilyen kamerával 16mm-es vagy 35mm-es felvételek készültek Szuper 8-as, 16mm-es és 35mm-es forrásanyagról.

Ma már a rotoszkóp technikával történik a szereplők és a filmbe beillesztendő objektumok körvonalainak lekövetése. A kompozitor (compositor, roto artist) a filmjelenetet gondosan végignézve, kielemezi azt, és a megfelelő filmkockákon (key-frame) „megrajzolja” a testrészeknek megfelelően különálló formákra (roto shape) bontott, bezier görbékkel határolt

mozgó maszkokat. Az alkalmazás az ún. „vándor-maszk eljárás” (traveling matte optical process), mely elnevezés arra utal, hogy a kimaszkolt képrészlet kockáról kockára változik, tehát „követi” a mozgást a filmen. A vándor-maszk egy adott területet kitakar a mozgásban lévő objektum körül, ami első lépésben még önmagában nem elég, mivel a kitakart rész nem öleli pontosan körül a formát, csupán csak elnagyoltan „fedi le”. A probléma megoldására újra fényképezik, filmezik, a kék dobozos (Blue Box) részt – azonban most már egy speciális vörös szűrő kerül a kék háttér elé: így a szereplő körüli tér rész a kamera szemében feketévé válik. Most a sötét-világos kijelölést megfordítva (inverz kijelölés) egy pontos sziluett keletkezik a mozgó figura körül – akár a kínai árnyjáték-színházban.

A digitalizálás nagyjából azt jelenti, hogy a környezetünkben érzékelhető (analóg) információkat (kép, hang, stb.) számokká alakítjuk egy meghatározott szám-skálán. Ez az analóg-digitális átalakítás. Egyik nagy előnye, hogy az így rögzített információk másolása – mivel számokról van szó – nem jár minőségromlással. Ám mikor még filmszalaggal dolgoztak a trükkműsterek, ha egy részletet rámontíroztak a filmre, akkor az eredeti kópiából és a „trükk kópiából” is készítettek egyet. Így a nem változtatott részletek is „átmásolódtak”, és bizony elszenvedtek némi minőségromlást – még ha alig láthatót is.

A digitális trükkök nem robbanásszerűen jelentek meg a film világában. Egy 10-15 éves átfedő időszak figyelhető meg körülbelül a 70-es évek végétől a 90-es évek közepéig. Ebben az időszakban a filmtrükkökre a „vegyes” használat volt jellemző, vagyis már használtak kisebb digitális trükköket, de még dominánsan jelen voltak a megszokott analóg trükkök. Az ok a technikai fejlettségben keresendő. Kezdetben sem a számítógépek, sem pedig az akkori adattárolási eszközök nem tették lehetővé a filmek képkockáinak rögzítését, feldolgozását, tárolását. A képkockák és filmrészletek, digitális feldolgozása csak a 80-as évek közepétől terjedt el.

A vélemények megoszlottak az ún. „high-tech” effektusok használatáról; voltak, aki csupán a 80-as évek felkapott divathóbortjának tartották a számítógépek alkalmazását a filmben, ami szükségtelen és hamar feledésbe merül majd a régi, jól bevált technikák árnyékában.

Két alapvető tény azonban nem lehetett figyelmen kívül hagyni: az egyik a mozinéző volt, akit a „jól megcsinált” filmek egyre jobban „éles szeművé” tettek, a másik pedig – üzleti szempontból – a filmgyártás ideje és költségei voltak. Az igényes közönség már nem érte be a régi látványelemekkel, az újabb generációk vizuálisan szofisztikáltabbak lettek.

Trükköket mindig akkor használtak egy film készítésénél, amikor a valóságban a díszlet megépítése nem, vagy csak nagy költségráfordítással volt megvalósítható. Vagy egyszerűen csak veszélyes volt a kivitelezése. A felvételhez használt matte festmények, makettek

elkészítése és tárolása, a filmek kompozitálása és nyersanyagigénye roppant időigényes és költséges volt.

A trükk a filmet szolgálja. A film pedig történetet mesél, képeket mutat, hangulatokat, érzéseket közvetít. Azért kellene a trükkök, hogy hihető legyen az, amit a film elmesél. A digitális forradalom hajnalán valóban a trükk csak egy szolga volt, ami mindig megjelent, amikor kellett, és dolga végeztével gyorsan el is tűnt. Ahogy kiszélesedtek a trükkök által létrehozható illúzió határai, a filmkészítők – és valljuk be: a nézők is – egyre inkább rabjai lettek a látványeffekteknak.