

1 FOTOGRAFIE JAKO SDĚLENÍ

Technické záležitosti fotografie jsou jednoznačné: když nesplníme požadavky technologie, pak nebude výsledek kvalitní. Např. když správně nezaostříme, nebude negativ snímku ostrý apod. O pravdivosti těchto pouček není třeba pochybovat, avšak v oblasti kompozice záběru se dostáváme na půdu teorie sdělování, estetiky, filosofie a procesu komunikace diváka s fotografií, který je také subjektivně podmíněn. Z hlediska sdělování je proto nutné každý výsledek fotografického procesu (hotový snímek) chápat jako sdělení, které působí na vědomí člověka (který si ho prohlíží) vždy specifickým subjektivně podmíněným způsobem. Pro vyjádření různých možností působení snímku užíváme pojmů **význam** a **účin**.

Pod pojmem „**význam**“ rozumíme takové působení snímku, při kterém dokážeme rozeznat a popsat skutečnost, zobrazenou na snímku - poznáme, zda člověk na snímku je mladý nebo starý, zda dům na snímku je oprýskaný nebo čerstvě omítnutý apod. Význam je to, o čem nás fotografický snímek informuje. Může však dojít i k přenášení významu na základě obrazové podobnosti čili analogie, kdy obraz připomene i jiné významy.

Pojem „**účin**“ naproti tomu vyjadřuje takové působení snímku, které bud' nedokážeme přesně slovně popsat, anebo pro ně musíme někdy i pracně hledat vhodná slova. Jde o působení, které se týká citů, např. když se neoborník podívá na snímek a řekne: „To je krásné.“, ale neví proč. **Účin snímku chápeme vždy citově, zejména ve smyslu estetickém** (smysl pro rytmus, harmonii, kontrast apod.), **zatímco význam snímku chápeme rozumově**. Abychom pochopili význam snímku, musíme poznat, co je na snímku zobrazeno. Účin však může mít snímek, i když nepoznáme, co na něm vlastně je (nebo to sice poznáme, ale není to tolik důležité). Účin snímku může být dosažen zpravidla dvěma způsoby:

1. samotnou fotografovanou skutečností, která je citově působivá i bez přispění fotografa např. snímek červánků po západu nebo východu slunce,
1. způsobem provedení snímku.

1.1 Obsah a forma fotografických snímků

Informativní fotografie. Smyslem informativní fotografie je věrné a technologicky dokonalé zobrazení předmětu, osoby či jiného objektu tak, aby snímek přinášel prakticky užitečnou informaci včetně vyjádření vztahů mezi rekvizitami např. instrukční snímek z návodu k nějakému přístroji apod. ***U informativní fotografie vždy význam převažuje nad účinem nebo se účín neobjeví vůbec.*** Někdy může mít informativní fotografie i nežádoucí účín např. u snímku části nahého těla z lékařské knihy nebo také požadujeme, aby fotografie měla současně i patřičný kladný účín např. reklamní fotografie nějakého výrobku apod.

Emotivní fotografie. Emotivní fotografie sleduje především citový (emocionální) účín snímku: „Jaké pocity a city v nás probouzí?“ *U emotivní fotografie vždy účín převažuje nad významem.* V praxi se oba způsoby vytvoření účínu obvykle kombinují, a proto emotivní fotografie ve většině případů neztrácí jistou informativní hodnotu. Zpravidla kromě toho, že v nás snímek „něco probudí“, můžeme i poznat „jak skutečnost na snímku vypadá“.

Dějové pojetí fotografie. Při dějovém řešení jde o zachycení nějakého děje (pohybu, měnících se vztahů, činností apod.) ve „správném okamžiku“ tj. v takovém okamžiku, který vypovídá o ději více, než by běžného pozorovatele napadlo. *Při dějovém řešení nemusíme tolik dbát na výtvarné kvality snímku* (zcela je ovšem pominout nemůžeme) *a běžně mluvíme v tomto smyslu o reportážní fotografii.*

Výtvarné pojetí fotografie. Při výtvarném řešení jde o zachycení výtvarných kvalit skutečnosti (kontrast, rytmus a harmonie linií, tvarů, tónů a barev), které uvádíme do jiných nebo nových vztahů, pro běžného diváka neobvyklých. V případě výtvarného způsobu provedení snímku není zpravidla důležité, co je vlastně na snímku zachyceno. Celý snímek je obvykle chápán více staticky. *Realistický obrazový motiv zpravidla ztrácí svou informativní hodnotu a skutečnost je proměněna do mozaiky emocionálně působivých, různě barevných bodů a ploch apod.*

Význam adresáta sdělení. Rozhodující význam při komponování fotografického snímku má adresnost fotografického sdělovacího procesu. V praxi je velký rozdíl, zda vytváříme snímek pro vlastní potřebu (snímek má význam pouze pro autora) či pro potřebu rodiny nebo party kamarádů (mají zpravidla k vyfotografované skutečnosti nějaký osobní citový vztah) oproti situaci, kdy je pozorovatelem naprosto cizí člověk. Osobní vazby vždy kladně podmiňují účín snímku, avšak nelze s nimi počítat u neznámých diváků. O mnoho složitější je proto tvorba snímku pro veřejnou potřebu, kdy si snímek může nezaujatě prohlížet kdokoliv. Proto kromě technické kvality musí autor při hodnocení svých snímků přihlížet i k obecnosti jejich významu a účínu. Zpravidla velmi náročné je hodnocení snímků pro veřejné či výukové účely.

Z hlediska projektování obsahu snímku je v praxi dobré rozlišit:

- **Téma** označuje vymezení určité oblasti lidského života nebo určitého okruhu společenských problémů, které chceme zobrazit pomocí fotografie. Z hlediska tématu uvažujeme např. o fotografii rodinné, sportovní, sociální, válečné, divadelní apod.

- **Námět** znamená bližší vymezení tématu. Hranice mezi tématem a námětem se někdy smazávají, avšak námět znamená souhrn jevů, které již můžeme fotografovat. Např. námětem sportovní fotografie (jako tématu) může být jak závod lodí na moři jako komplex určitých „dramatických situací“, tak i „dílčí“ plavba lodí jako celek několika různých více či méně dramatických situací. Určením námětu vždy přesněji vymezujeme jevy, které chceme fotografovat a určitě poslouží lepší přípravě fotografa a následně i kvalitě snímků.

- **Motiv** je konkrétní předmět a jev, který právě fotografujeme, vybraný ze všech jevů, jejichž zobrazení umožňuje vymezený námět. Např. při námětu „plavba lodí“ může být motivem „kapitán u kormidla“ stejně jako „posádka při přistání“ apod.

- **Idea** (myšlenka) **snímku** označuje zamýšlené působení na adresáta sdělení tj. vyjadřuje „co chceme snímkem říci“. Např. u uvedeného sportovního zápolení je kromě časté pouhé dokumentace typu „kdo a kde vítězí“ je dobré vyjádřit pokud možno „náladu“ a „vzrušení“ zúčastněných osob a atmosféru prostředí apod. Idea snímku velmi úzce souvisí s určením motivu.

Téma, námět, motiv i idea se týkají především figurativní fotografie, ale dají se vztáhnout i na oblast nefigurativní fotografie, byť někdy poněkud spekulativně.

1.2 Figurativní a nefigurativní fotografie

Obsahové prvky skladby fotografického obrazu. Plocha fotografického snímku (diapozitivu, televizního obrazu apod.) je omezená tzv. *rámem obrazu*, který je tvořen zpravidla *dvěma vodorovnými a svislými protilehlými linkami, které určují formát obrazu*. Běžně je to obdélník na šířku nebo na výšku a čtverec. Výjimečně je rám obrazu vytvořen elipsou nebo kruhem a zcela výjimečně jiným plošným geometrickým útvarem. Rám obrazu vymezuje:

- obrazové **linie a tóny** (barvy), které vždy mají nějaký vztah vůči rámu (*výtvarná funkce* rámu obrazu),
- **figurální náplň** zorného pole (*věcná funkce* rámu obrazu).

Linie a tóny. Linie jsou všechny „úsečky“ a *křivky na snímku*, které souhrnně vytvářejí kresbu (lze je přirovnat k obrysové kresbě). Tvoří zpravidla *rozhraní mezi jednotlivými dílčími plochami* s různými tóny ve smyslu odstínů šedi u černobílé fotografie, odlišnými barvami u fotografie barevné a popř. plochami s rozdílnou ostroť. V podstatě na fotografickém snímku žádné čáry a křivky neexistují. Vznikají jen jako rozhraní světlejších a tmavších tónů nebo jako rozhraní rozdílně barevných nebo ostrých a neostrých ploch.

Figura. Figura pak vzniká *spojením linií a tónů (barev) dílčích ploch* viz tab. 4 a označuje obraz nějakého předmětu - modelu, rekvizity, ale i části prostředí na snímku, které divák zpravidla zná a dokáže je rozlišit a poznat. Figura nemusí být na snímku zachycena celá, ale **musí být zobrazena tak, aby dostatečně navozovala poznání a představu té rekvizity, kterou zastupuje** (právě odsud vyplývá rozdíl mezi figurativní a nefigurativní fotografií).

Na snímku typu „nefigurativní“ **fotografie působí výhradně skladba linií a tónů** a divák vůbec nepozná (nebo dokonce nesmí poznat), pomocí čeho byla daná lineární a tonální „soustava“ vytvořena. Nefigurativní obraz pracuje pouze s kontrastem a rytmem linií a tónů (někdy se tato tvorba nepřesně označuje jako tzv. abstraktní umění). **Figurativní fotografie** naopak pracuje *převážně s figurami, které ve svém celku dominují nad liniemi a tóny*.

VE SKUTEČNOSTI	NA OBRAZE (na pozitivu či negativu)
Rekvizita (fotografovaný předmět)	Figura
Hrana fotografovaného Předmětu	Linie
Tonalita a barva (ostrost) částí předmětu	Tón a barva (ostrost) dílčích plošek fotografie

Tab. 1

Uspořádání všech figur, linií a tónů v obrazovém poli záběru (v hledáčku fotografického přístroje) nebo ve výřezu (uspořádání prvků na negativu nebo pozitivu), omezené rámem obrazu, se nazývá kompozice fotografie, označovaná také jako **skladba fotografického snímku**.

1.3 Vztah skladby a stavby fotografického obrazu

Tvorba fotografického sdělení probíhá zpravidla tak, že stavba sdělení tj. vlastní záběrová technologie včetně pozitivního procesu probíhá vždy **podle autorského záměru**. Základní postup vytváření snímku je následující:

1. Přijetí autorského záměru - základní myšlenka.
2. Volba obsahových prvků, volba figur a vztahů mezi nimi, příp. nefigurativních prvků (podmíněná autorským záměrem) - dána rekvizitami a fotografovanou skutečností.
3. Stavba a skladba snímku - dány možnostmi negativního a pozitivního procesu.

Všechny etapy se samozřejmě prolínají, avšak uvedené schéma naznačuje „nadřazenost“ lidského záměru. Každé „normální“ fotografické sdělení cílevědomě vytváříme jako sdělení pro jinou osobu a při jeho tvorbě podrobujeme všechny faktory stavby a skladby cílevědomé volbě a rozhodování, které vycházejí z autorského záměru.

Postup materiálního (technického) zhotovení výrazu fotografie (vlastní negativní a pozitivní či elektronický proces) se nazývá „stavba“, realizaci ve smyslu obsahovém (záměrné umístění figur, linií, tónů tj. volba obsahu) považujeme za „skladbu“. Dle prof. J. Šmoka (1984) je skladba manipulace s obsahovými prvky podle obsahového záměru autora.

2 STAVBA A SKLADBA FOTOGRAFIE

Stavbou rozumíme realizaci snímku ve smyslu technickém a dělíme ji ve fotografii na tři etapy (Šmok, 1984):

1. Primární stavba se týká **práce s rekvizitami** tj. se vším, co se nachází „před objektivem“.
2. Sekundární úroveň spočívá ve vlastním fotografování rekvizity – **vznik optického obrazu** tj. v práci se zvoleným fotopřístrojem „v rovině fotografického materiálu“.
3. Terciální úroveň zahrnuje **vznik latentního obrazu** v citlivé vrstvě a další úpravu a zpracování (v laboratoři).

A. Práce s rekvizitami. Zahrnuje základní činnosti jako je **výběr a úprava rekvizity** (pokud je to možné) a **volba jejího osvětlení** (příp. čekání na vhodné osvětlení). Tento proces bývá u začátečníků často opomíjen, avšak v praxi má velký význam.

B. Práce se záběrem (s fotografickým přístrojem). „Fotografický záběr“ tj. postup fotografického snímání se v praxi skládá zpravidla z těchto základních úkonů (v daném pořadí):

1. **volba fotopřístroje** (především z hlediska formátu) a **volba filmového materiálu** (zejména z hlediska jeho citlivosti a zrnitosti), popř. **volba úrovně potřebného rozlišení snímku** u digitálních přístrojů;
2. **výběr a nastavení objektivu** zejména s přihlédnutím ke vztahu mezi velikostí formátu a ohniskovou vzdáleností, tak aby objektiv určil perspektivu snímku a úhel záběru;
3. **volba filtrů**, které ovlivňují spektrální složení světla dopadajícího na filmový materiál;
4. **nastavení osy objektivu vůči rovině a ploše filmového materiálu** - je možné pouze u velkoformátových přístrojů, které umožňují naklánět či vysouvat do všech stran jak přední část s objektivem, tak i zadní část s materiálem (popř. obě části současně);
5. **nastavení clony** - technicky ovlivňuje zejména hloubku ostrosti obrazu a do jisté míry i celkovou ostrost snímku podle druhu užitého objektivu apod.;
6. **nastavení doby expozice** - technicky ovlivňuje především míru pohybové neostrosti apod.;
7. **výběr obsahu snímku umístěním objektivu fotopřístroje v prostoru a jeho namíření určitým směrem** - organizace figurálních, lineárních, barevných (tonálních) vztahů v zorném poli vzhledem k rámu obrazu;
8. **zaostření objektivu** - technické provedení obrazové ostrosti zvoleného motivu a členění zorného pole na část ostrou a neostrou;

9. **stisk spouště** - technická expozice, kdy fotografický přístroj může být úmyslně buď v klidu (na stativu), nebo v pohybu např. při sledování pohybující se rekvizity.

V definici záběru jsou pro názornost naznačeny nejčastější technické činnosti fotografa, jejichž pořadí a úroveň závisí zejména na kvalitě fotonástroje včetně zkušeností jedince s konkrétním technickým systémem.¹⁾ Všechny uvedené úkony z definice záběru provádíme tak, aby snímek byl technicky korektní. V praxi se pro zajištění dojmu technické dokonalosti snímku, zejména pak u informativní fotografie, doporučuje řada pravidel např. požadavek **na ostrost části snímku, na nezkraslené podání barev** (i filtrací - dle záměru autora), **na „nekácení“ svislic na snímku** apod. U emotivní fotografie tato pravidla porušujeme jenom tehdy, pokud k tomu máme zvláštní důvod.

C. Laboratorní zpracování snímku ve smyslu „klasického“ fotochemického vyvolávacího a zvětšovacího procesu, tj. tvorby negativu a pozitivu, vyžaduje (u běžného amatérského pojetí):

1. **vyvolání negativu** podle předpisu výrobce filmového materiálu,
2. **volbu pozitivního materiálu** a odpovídajícího **fotochemického zpracování**,
3. **zvětšování a volbu „rámu obrazu“ - výřezu** příp. nadřezování atd.,
4. **vyvolání pozitivu** podle předpisu výrobce fotografických papírů popř. další zpracování např. retuš, kolorování apod.

Elektronické zpracování pomocí číslicového počítače požaduje však pouze odpovídající počítačový software např. Corel PHOTO-PAINT, Adobe PHOTOSHOP atd.

¹⁾ *Vlastní technická realizace záběru je vždy závislá na zkušenostech fotografa s daným technickým systémem a není účelem toho výukového textu tento proces detailně popisovat. Určitým orientujícím vodítkem jsou pouze stručné kapitoly, zabývající se vlastním fotografickým přístrojem, některými vlastnostmi negativního materiálu, významem světla a základními pojmy z exponometrie.*

3 SKLADBA

Skladbu můžeme rozdělit na **nefigurativní** (sleduje výhradně emotivní cíle) a na **figurativní**, která může sledovat jak cíle informativní, tak emotivní. Výtvarný a emotivní efekt má zejména **skladba**, vycházející z prvořadého významu jednotlivých **linií a tónů (barev)**, kdy je zpravidla role „poznatelných“ figur do jisté míry či úplně potlačena. Zvláštní význam má **skladba světelná**, protože dokáže významně ovlivnit jak zobrazení figur, tak linií, barev a tónů.

V rámci „komponování“ snímku autor používá různé **skladebné principy**, jejichž význam spočívá v jejich obecné platnosti tj. v tom, **že se mohou opakovat při kompozici snímků s různými obsahovými prvky**. Nelze je však považovat jako soustavu zákazů a příkazů pro autora. Jedná se pouze o obecná doporučení, jejichž použití pomůže k lepšímu vyjádření myšlenek autora, případně nabízí postupy a návody, které jsou velmi vhodné (často i závazné) pro určitou oblast fotografie (zejména v informativní oblasti). Je samozřejmě také možné, že se tyto postupy stanou „závaznými“ pouze pro skupinu fotografů i v daném období, avšak nikdy to není závaznost absolutní.

3.1 Základní skladebné principy

Následující principy „**role**“, „**kontrastu a rytmu**“ mají obecnou platnost pro všechny „sdělovací systémy“ (včetně fotografie a videopořadu) a je nezbytné je odlišit od konkrétních skladebných postupů pro daný typ fotografie či žánr.

3.1.1 Princip role (úlohy)

Znamená v praxi třídění a rozlišování figur, linií a tónů podle principu jejich role a významu na fotografickém snímku. Role všem obsahovým prvkům (na snímku či v záběru) musí přidělit výhradně autor (fotograf, kameraman) buď:

- **přemístováním rekvizity (metoda aranžování)** v zorném poli hledáčku fotopřístroje nebo **volbou výřezu tj. výběrem pouze části obrazu (z hotového negativu či pozitivu)**. Např. tím, že si fotografované předměty sám přemístí a nastaví tak, aby plnily úlohu, kterou požaduje příp. fotografovaným osobám řekne, co mají dělat apod.

- **přemístováním fotopřístroje (metoda nalézání) a změnami charakteristik objektivu**. Využívá se zejména při nemožnosti aranžování a přizpůsobení si rekvizity např. při dokumentaci apod. V dynamických dějích je rozhodující to, že se osoby, předměty a prostředí zachytí „ve správném okamžiku“ jako figury, které jsou v zorném poli jako „na jevišti“ umístěné vzhledem k rámu obrazu požadovaným způsobem.

Prof. J. Šmok „fotografické jeviště“ charakterizuje velmi výstižně (Šmok,

1984, str. 71): „Princip role je nejdůležitějším principem každé tvorby a ve fotografii má navíc ještě mimořádný význam vyplývající z povahy stavby snímku. Na kresbě je vždy to, co tam autor chtěl mít. Vše, co je na kresbě, musel autor vědomě a úmyslně nakreslit. Autorovi kresby se nemůže stát, že by při pohledu na hotové dílo najednou zjistil, že tam má lokomotivu, o níž vůbec neví. Kreslíř totiž postupuje přičítáním: stojí před prázdným papírem a na jeho plochu umísťuje jednotlivé požadované prvky. Tento postup fotograf napodobuje při aranžování: na prázdném stole uspořádává z přinesených předmětů zátiší. Při metodě nalézání stojí naopak před vesmírem (doslova). Z tohoto vesmíru musí vylučováním rekvizit dojít až k požadovanému snímku. Proto se mu může snadno stát („ono to tam bylo“), že ze zorného pole něco vyloučit zapomene nebo to dokonce vyloučit ani nemůže. Kdybychom to aplikovali na jinou oblast, objevil by se ve scéně z Prodané nevěsty silniční válec jen proto, že ho ještě neodvezli a režisér ho přehlédl.“

Z principu role vyplývá pro autora zásadní otázka: Co do snímku patří, co má svoji roli, úlohu? Co do snímku nepatří, co „nehraje“? Obsahové prvky snímku (v informativní fotografii především figury) z hlediska tohoto principu rozdělujeme:

- **hlavní** - soubor prvků, které jsou *nositeli hlavní myšlenky obrazu*, bez nich nemá snímek požadovaný smysl (význam a účín). Tyto prvky jsou předmětem fotografování - hlavním motivem např. známá skupina osob na rušné ulici s mnoha chodci apod.

Další prvky nejsou pro hlavní myšlenku fotografie rozhodující a mohou vnímání této myšlenky buď podporovat a rozvíjet nebo rušit.

- **podpůrné** - *neurčují hlavní myšlenku*, ale úzce *významově nebo formálně ji rozvíjejí* a doplňují tak prvky hlavní. Umožňují divákovi lépe se soustředit a vnímat např. zavazadla a automobil fotografované skupiny, která je hlavním motivem.
- **rušivé** - prvky, které by *na snímku být neměly, ale ještě nemění základní smysl snímku*. Přímě s myšlenkou snímku nesouvisí, odvádějí pozornost diváka od hlavní myšlenky, rozptylují jej, navozují mnohdy nevhodné souvislosti a ruší např. „nepřirozený“ výraz tváře či chůze osoby, nacházející se v pozadí fotografované skupiny osob apod. Prvky rušivé se snažíme pokud možno z fotografie vyloučit již při hledání záběru, případně výřezem až při zvětšování. Je zřejmé, že výřezem je možné odstranit pouze ty rušivé prvky, které jsou zejména v okrajích obrazu. Ve složitě „ovladatelných situacích“ např. při kompozici dějové a reportážní fotografie je nutné, aby podpůrné prvky převládaly nad rušivými.

Prvky podpůrné a rušivé se ve fotografii automaticky přidruží k hlavním (na rozdíl od malířské kresby). Při hodnocení snímku je rozlišujeme výlučně podle toho, v jakém vztahu jsou k hlavním prvkům a záměru fotografie. Při jejich

hodnocení musíme myslet na diváka, který vždy předpokládá¹⁾, že vše co je umístěno „uvnitř rámu“ obrazu, je tam umístěno záměrně a má svoji funkci. Proto za záměr autora považuje i umístění těch prvků, které se dostanou do díla omylem, chybou autora.

- **zmatečné** - prvky, které zcela *převracejí smysl zobrazení* a dávají mu nečekaný a nežádoucí význam - *ve fotografii je nelze připustit*. Např. vedle fotografované skupiny osob se objeví (vesměs bez vědomí autora) velmi nápadná a zajímavá osoba, příp. do popředí vstoupí nečekaně jiná „bližší“ osoba „zakrývající“ fotografovanou skupinu apod.

Celkově princip role respektujeme tak, **že náplň snímku vždy podrobíme analýze z hlediska obsahového záměru.** *Prvky hlavní zdůrazníme, prvky podpůrné použijeme, prvky rušivé omezíme, příp. odstraníme a prvky zmatečné se nesmí v žádném případě na fotografii objevit.*

3.1.2 Princip kontrastu a rytmu

Tento princip je stejně jako princip role univerzální a platí jak pro figurativní, tak nefigurativní tvorbu. Pod pojmem „rytmus“ rozumíme *různost (opakování) rozložení stejných obsahových prvků*, „kontrast“ znamená *vzájemné „protipostavení“ prvků stejné kvality, ale výrazně rozdílné kvantity*. Např. princip rytmu je ve figurativní fotografii užíván při možnosti opakování většího počtu velmi podobných či stejných prvků (figur) např. stromů či patníků u cesty, schodů, zábradlí apod.; tonální (barevný) rytmus znamená opakování stejné tonality (barvy) na několika figurách např. modrooký chlapec v modře pruhovaném tričku s modravým pozadím moře apod.

Kontrastovat může na fotografii malé s velkým, ostré s neostrým, klidné s pohyblivým, krásné s ošklivým, prostě jakékoli dvě dostatečně odlišné hodnoty téže kvality. Dále na fotografii mohou kontrastovat např. křivky těla (při aktu) s přímkami stromů, hladký povrch těla s drsným povrchem kmenů, mohutnost historické stavby s velikostí lidské postavy, tmavší tóny popředí se světlým pozadím atd.

3.2 Skladba věcná - figurativní

Figurativní skladba má v běžné praxi velký význam, protože figury jsou obrazy určitých věcí a divák usuzuje na celkový význam obrazu a účín fotografie právě z hlediska jejich uspořádání v rámu obrazu.

¹⁾ Vše závisí samozřejmě na zkušenostech diváka, na jeho „vizuální“ (fotografické) gramotnosti..

3.2.1 Způsoby vydělování figur

Vzhledem k běžné praxi člověka sledovat prostor stereoskopicky je pozorování fotografického obrazu, v podstatě plochého útvaru, velmi složitý proces a velmi závisí na zkušenostech diváka. Soubor „fotografických skvrn“ musí být tak sestaven se záměrem napomoci a usnadnit rozlišování jednotlivých figur.

Usnadnění jejich identifikace se může provádět např. těmito přístupy:

Tonální (barevné) kontrastování. Aby byla figura dobře rozpoznána, je dobré ji na fotografii tonálně odlišit od okolí a ostatních figur, tj. v praxi *neklademe vedle sebe stejné tóny, které se vyskytují jak na rekvizitě, tak i na jejím pozadí*. Např. tmavá část předmětu se musí nacházet „před“ světlou částí pozadí a naopak. Při portrétování z toho vyplývá nezbytnost portrétovat dlouhé tmavé (světlé) vlasy na světlém (tmavém) pozadí apod.

Kontrastování pohybem nebo ostrostí je možné provést např. *rozdílnými směry pohybu figur, kontrastem stojící a pohybující se* (znázorněné např. nakročením osoby) *figury, rozdílem v ostrosti a neostrosti figur a pozadí* (vytvořené pomocí odpovídající hloubky ostrosti snímku) apod.

Odstranění možnosti „srůstu“ (obrazového splývání) figur. Při prostorovém vnímání skutečnosti, tj. za sebou řazených, překrývajících se a postupně se vzdalujících rekvizit, si často v praxi neuvědomíme *možnost jejich splynutí v rovině* fotografického snímku. Může tak dojít k věčnému omylu pozorovatele, který považuje dvě různé figury za jednu figuru nebo za figury (předměty) úzce spolu související. Příkladem může být hlava mladíka, dívajícího se vzhůru a s koulí stínidla lustru v pozadí za hlavou, která vytváří dojem fotbalisty s míčem na hlavě apod. Na tyto tzv. „*srostlice*“ je nutno si dávat pozor, vždy zejména při fotografování blízkých a překrývajících se figur.

Předcházení tvarové podobnosti figur. Při fotografování se může stát, že *výsledné figury svým tvarem připomínají jiný předmět či osobu*. Např. hruška může při určité světelné konstrukci připomínat obrysy ženského těla, podobně stín ruky (sevřené dlaně) může na snímku při omezené tonalitě vypadat jako kopyto apod. Jedná se o tzv. „*analogy*“ - figury, které připomínají svým tvarem jiné objekty. V praxi je velmi důležitou otázkou, zda je analog záměrem fotografa či nikoliv. Chtěné analogy jsou ve fotografii velmi oblíbené, např. skalní útvary mohou připomínat zvířecí hlavu apod. Nechtěné analogy mají zpravidla charakter zmatečného prvku, který snímek naprosto znehodnotí.

Směrová orientace figur. Využívá se zejména v informativní (výukové, reklamní) fotografii a znamená potřebu *zobrazení rekvizity v charakteristické pozici a ze směru, ze kterého jsme zvyklí na ni nahlížet* tj. poznatelnost rekvizity a pochopení celkového smyslu snímku divákem je nejjednodušší. V praxi to znamená, že „směrová orientace“ živých tvorů je zpravidla dána zobrazením hlavy (jejího natočení) a její obličejové části (očí, nosu, úst) jako nejvýznamnějších charakteristik živých motivů. Podobně je charakteristický např. dům především svými okny a hlavním vchodem, automobil světlomety a svou přední částí, láhev svou nálepkou s označením nápoje apod. *Hledání tohoto charakteristického výrazu rekvizity je možné: buď odpovídajícím aranžmá nebo změnou polohy fotonápravce.*

Význam věcné (figurativní) skladby spočívá mj. ve zprostředkování kvalitního sdělovacího procesu tj. v zajištění „rychlé čtivosti“ obrazu z hlediska srozumitelného uspořádání prvků a figur tak, aby nebyly obtížně poznatelné včetně vzájemných souvislostí.

3.2.2 *Prostorotvorné postupy*

Figurativní pojetí snímku velmi úzce souvisí se skladebnými postupy, které vytvářejí u diváka větší dojem reálného prostoru popř. plochy a pomáhají lépe charakterizovat figury a pochopit význam snímku. Potřeba „tvorby prostoru“ dominuje především ve věcném informativním pojetí snímku, ve výtvarném záměru máme zpravidla naopak snahu znázornit plochu snímku právě jako plochu.

K prostorové skladbě obrazu přispívá:

- **zdůraznění prvků perspektivy** znamená zobrazení:
 - ubíhání linií do pozadí,
 - zmenšování předmětů směrem k pozadí,
 - vzduchového závoje snižujícího kontrast vzdálenějších předmětů tzn. využití tzv. **vzdušné perspektivy**,
 - hlavních prvků v obraze asymetrickým a nepřilíživým „geometrickým“ způsobem;
- **skladba snímku pomocí tzv. prostorových plánů**¹⁾ tj. např. budováním:
 - zřetelného popředí (1. plán - hlavní motiv),
 - zřetelného pozadí (2. plán - blízké okolí),
 - nekонтрастního vzdáleného pozadí (3. plán) zejména u krajin apod.;
- **organizace pohybu snímaných figur směrem „do hloubky“ prostoru** tj. ve směru osy nebo šikmo na osu objektivu;

¹⁾ *Tvorba prostorových plánů v podstatě zahrnuje rozdíly ve velikosti, tonalitě, ostroty figur z hlediska jejich vzdálenosti či blízkosti.*

• **tonální skladba snímku**, respektující zkušenosti diváka z hlediska vnímání prostoru tj. zejména pomocí:

- vytváření tmavého popředí a světlého pozadí,
- konstrukce barevně teplého popředí na barevně chladném pozadí,
- nezmenšování počtu tónů na snímku atd.;

• **světelné řešení zdůrazňující prostor** např. pomocí využití

- stínů vržených šikmo vzad nebo vpřed,
- střídání osvětlených a zastíněných rekvizit a prostor apod.

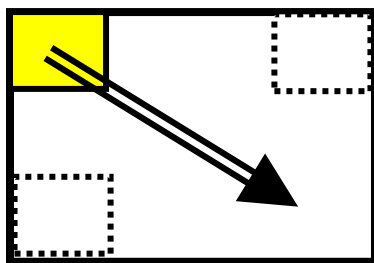
K plošnému účinku snímku směřují postupy opačné:

• **vyloučení prvků perspektivy**: předměty stejně daleko od objektivu („stěnovitost“), neexistence výrazných šikmých linií - uplatnění horizontálních linií apod.;

- **stírání rozdílů mezi popředím a pozadím** (pouze jeden plán);
- **organizace pohybu kolmo na osu objektivu**;
- přibližná **stejnorodost tonality a světelného řešení** snímku;
- výrazně **geometrické uspořádání prvků** příp. s jasně definovanými plochami apod.

3.2.3 Význam jednotlivých linií a křivek

Způsob vnímání plochy obrazu včetně jednotlivých linií a křivek, jak ukázaly výzkumy, lze do určité míry spojovat se systémem psaní a čtení textu. V kulturních oblastech, kde se píše zleva doprava a v řádcích odshora dolů, začíná divák zpravidla pozorování snímku vlevo nahoře (místo první pozornosti leží zhruba ve středu levé horní třetiny obrazového pole). Odtud pak pohled směřuje (pokud není oko způsobem kompozice obrazu vedeno jinak) doprava dolů. Bývá také pravidlem, že nejmenší pozornost divák věnuje levé spodní a pravé horní třetině snímku viz obr.1.

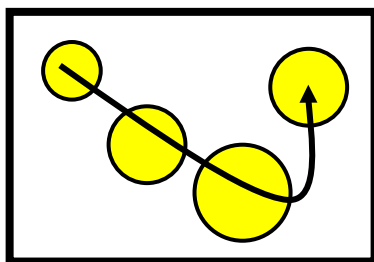


Obr. 1

Šikmé (úhlopříčné) linie. Uvedený popis místa první a následné pozornosti tak zdůrazňuje význam uplatnění **úhlopříčky a šikmých linií** (linií, které nejsou rovnoběžné se svislou a ani vodorovnou hranou obrazu). Tyto zpravidla představují v daném obrazovém formátu nejlepší možnost pro umístění **největších rozměrů figury**. Věci, u kterých chceme **zdůraznit délku a jejich velikost (prostor) komponujeme úhlopříčně** včetně **kompozice směru pohybu a směru pohledu**. Např. umístění cest, kolejí, obrubníků chodníku apod. Úhlopříčným způsobem, navozuje dojem prostoru (vyplývá z šikmého ubíhání linií při perspektivním zobrazování).

Četná literatura dále také uvádí, že úhlopříčné linie mohou z hlediska výše uvedených zvyklostí vnímání působit rozdílným způsobem. Tzv. klesající úhlopříčka (směřující zleva shora doprava dolů) může být tak pocíťována divákem zpravidla libě a naopak stoupající šikmá linie (zleva zdola doprava nahoru) může (z hlediska propojení míst s nejmenší pozorností) působit nepříjemně, těžce. Oko je při jejím sledování jakoby více „namáháno“. Otázku charakteristik úhlopříček řeší také např. J. Šimek (1970, str. 137): „Sled objektů nebo směr pohledu a natočení hlavy v portrétní fotografii, směřující po úhlopříčce vzhůru z levého dolního rohu do pravého horního rohu, působí agresivně. Je to tzv. mužská úhlopříčka progresivního charakteru, jde-li směrem vzhůru – značí vzestupný vývoj. V opačném sledu, při spádu, působí tato úhlopříčka regresivně. Úhlopříčka vycházející z pravého spodního rohu do levého horního rohu je nazývána ženskou úhlopříčkou. I tato tzv. ženská úhlopříčka může působit agresivně, jsou-li na ní dílčí objekty ve vzestupném uspořádání, nebo regresivně, je-li uspořádání „sestupné.“ Popis úhlopříček (mužská, ženská, agresivní, regresivní) je však převzat z malířství a na moderní fotografii se vztahuje jen do jisté míry.

Při komponování úhlopříčných linií je nutno mít na zřeteli jejich „včasné zastavení“ (uzavření obrazu), tak aby „oko nevyhlédlo“ až za rám obrazu. Zejména při kompozici libé klesající šikmé linie je potřebné oko zpomalit a odpovídajícím sledem figur jej „udržet“ v ploše obrazu viz obr. 2.



Obr. 2

Pokud kompozice zdůrazňuje oba úhlopříčné směry stejně, stává se místem hlavní pozornosti střed obrazu. Aby centrální kompoziční řešení nebylo pociťováno nelibě, musí být podpořeno promyšlenou konstrukcí obou úhlopříčných směrů.

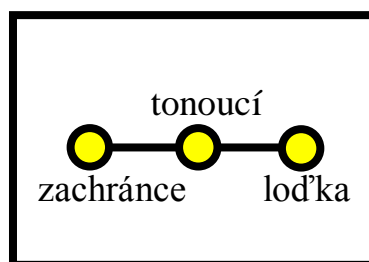
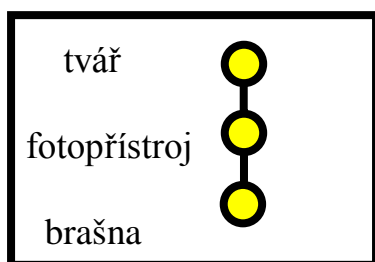
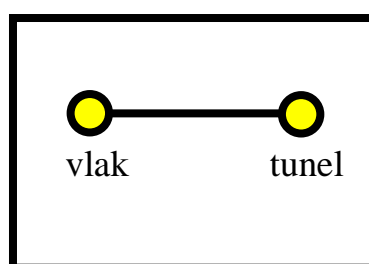
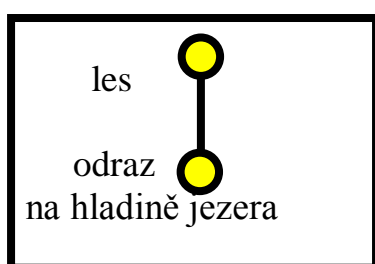
Svislé a horizontální linie. „Svislice“ jsou linie rovnoběžné se svislými stranami rámu obrazu. Vyvolávají zpravidla dojem výšky, pohledu či nadhledu. V praxi je nutno dát pozor na jejich „kácení“ tj. jejich nerovnoběžnost s hranami rámu, která může být divákem vnímána nelibě (týká se zejména svislic umístěných těsně u rámu). Opakem jsou „vodorovné linie“, které navozují dojem uzavírání prostoru, dojem „závory“ zabraňující vstupu do prostoru, navozují klid a potlačují „prostorovost“ snímku (jsou spíše součástí plošného řešení obrazu). Vjem největšího klidu vyvolává vodorovná nebo svislá linie, procházející přímo středem obrazu, nejharmoničtěji působí vodorovná nebo svislá linie umístěná podle třetinového dělení. Nejagresivněji působí svislá linie umístěná k rámu obrazu blíže, než je jedna pětina šířky formátu (u vodorovných linií to jednoznačně neplatí). Podle těchto pravidel se horizont krajiny, stejně jako jakákoli jiná výrazná průběžná vodorovná linie, nemá umísťovat přesně do poloviny výřezu - obraz se pak jakoby rozpadá na dva samostatné celky (pokud to není záměr). Totéž platí i pro výrazné svislice a štíhlé svislé figury.

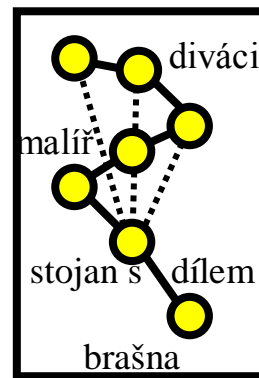
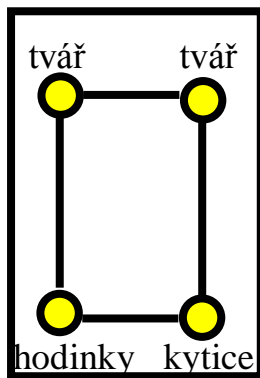
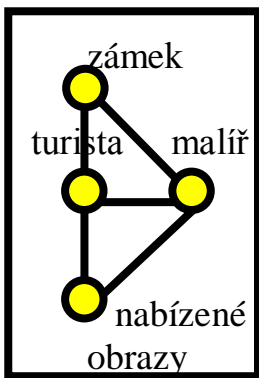
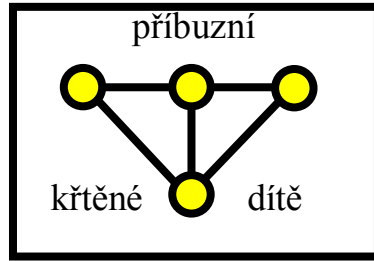
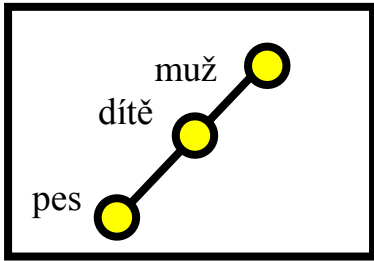
Porušení proporční rovnováhy může být v praxi také součástí autorského záměru, např. záměrné umístění figury - vzdálené lidské postavy - těsně k rámu vlevo a ponechání volného prostoru vpravo, zdůrazňuje její opuštěnost a volnost. Obecně platí, že *snímky, které mají působit určitým extrémním dojmem, expresivním nebo dokonce agresivním způsobem, nemají být řešeny harmonicky zcela podle uvedených pravidel.*

Křivky tvaru S. Na křivku „tvaru S“ je v literatuře nahlíženo také jako na tzv. „křivku krásy“. Ve své podstatě připomíná tvar „vlnovky“, která ve skutečnosti představuje střídání dvou různých šikmých směrů a tedy zákonitě musí mít silný prostorový účín (zejména ve snímku krajiny). „Zprohýbané“ linie vnáší do obrazu oproti přímým úhlopříčným liniím určité „uvolnění“ a zpomalení pozorovacího procesu diváka. Známým příkladem je motiv cesty rozlehlou krajinou s mnoha zatáčkami mezi kopci apod. Tyto motivy čerpají navíc z vlastní zkušenosti diváka s cestováním rozlehlou krajinou (ve srovnání s přímou a tedy „rychlou“ silnicí) apod. V praxi je využití této křivky a specifického účínu jednotlivých linií samozřejmě možné jen u motivů a u těch figur, u kterých jsou popisované tvary možné.

Naznačené (myšlené) linie. V procesu členění plochy se uplatňují také linie, které sice ve skutečnosti na snímku neexistují, avšak tvůrce a divák je tam ve svých představách „vidí“. Tzv. „naznačené linie“ jsou zpravidla **vyjádřeny „logickými“ souvislostmi a vztahy mezi figurami**. Lze je přirovnat k souhvězdí, která jsou víceméně definována myšlenými spojnicemi mezi jednotlivými hvězdami. Pomáhají vést divákovu pozornost a mají nerůznější polohu vůči sobě navzájem i ve vztahu k rámu. Pokud mají být tyto linie významné, musí být souvislost mezi vztahovanými figurami na snímku zřetelně naznačena např. logickou souvislostí rekvizity a jejího stínu na podlaze či jejího světelného odrazu na vodní hladině, výrazem očí pohlížejících na daný předmět nebo jinou osobu, pohybem figury k danému cíli, mateřským vztahem matky držící plačící dítě, vztahem zamilovaného páru apod. Obr. 3 znázorňuje schematickým způsobem možné kombinace myšlených linií tj. spojnic dvou, tří, čtyř (tyto počty hlavních prvků bývají na snímcích nejčastější) nebo i více figur. Uvedené příklady vychází z konkrétních fotografií. Vlastní schémata vztahů jsou nejčastěji tvořena geometrickými obrazci - trojúhelníkem, obdélníkem, čtvercem i příp. mnohoúhelníkem apod.

Fotografická literatura (včetně tohoto učebního textu) uvádí mnohá, velmi obecná tvrzení o účincích některých linií a kompozičních schémat. Tato však mohou při fotografování různorodých motivů vyznít také velice nelogicky, nesmyslně a je třeba je chápat více jen **jako obecnou fotografickou zkušenost, která je podnětem pro tvůrce k přemýšlení na konkrétní tematiku**.





Obr. 3

3.2.4 Rám obrazu

Tvorba rámu obrazu. Jak již bylo výše uvedeno rám obrazu „vytváříme“ (opomineme-li metodu aranžování) *přemíst'ováním fotopřístroje* (metoda nalézání) a změnami charakteristik objektivu tím, že hlavní motiv zachytíme ve „správném okamžiku“ do zorného pole hledáčku. Zde je nutno rozlišit:

A. **Naklonění osy objektivu (rakurs)** při zachování celkové vzdálenosti od rekvizity tj. provedení:

- *nadhledu* (pohledu nad úrovní rekvizity) příp. extrémního nadhledu tj. tzv. „ptačí perspektivy“,
- *přímého pohledu* (pohled z úrovně rekvizity - z její charakteristické výšky),
- *podhledu* (pohledu pod úrovní rekvizity) příp. extrémního podhledu tj. tzv. „žabí perspektivy“.

Z hlediska fotografa a kameramana to znamená **volbu** (relativní) **výšky fotopřístroje vůči snímané rekvizitě** (není to pouhé natočení osy objektivu nahoru a dolů). Při snímání z nadhledu či z podhledu dochází k proměně svislých (výškových) linií figur, k jejich tzv. „kácení“ a „přibližování“ spodních (horních) částí figury.

B. **Změnu vzdálenosti přístroje od rekvizity.** Této změny lze dosáhnout jak přemístěním vlastního fotopřístroje, tak změnou ohniskové vzdálenosti objektivu.

C. **Změnu polohy přístroje z hlediska „jeho (stranového) přemístění okolo rekvizity“ při zachování pevné vzdálenosti** (jakoby po kružnici).

Celkově je změna polohy přístroje jak z hlediska výšky a vzdálenosti, tak i „stranového přemístění“ skladebně významnější, dává fotografovi významné tvůrčí možnosti než pouhé namíření a natáčení přístroje při zachování „statické“ pozice snímání.

„Výřez“. Fotografie disponuje (na rozdíl od současných audiovizuálních médií) velkou výhodou - může totiž rám původního snímku (negativu) upravit pomocí tzv. „výřezu“ tj. *zobrazením pouze vybrané části obrazu*. Výřez zpravidla slouží *k podpoře hlavní role fotografovaného motivu*. Jeho hledání provádíme zpravidla s pomocí papírových úhelníků na vlastních snímcích, zvětšených alespoň na formát 18 x 24 cm. Při hledání výřezu pracujeme buď *se zvoleným formátem obrazu*, tj. jsme formátem vázáni (cyklus, seriál apod.) nebo *formát přizpůsobujeme nalézanému výřezu* (hlavnímu motivu). Z hlediska tvorby je výhodnější druhá metoda, ve které se zpravidla výškové motivy snažíme zachytit na „výškový formát“ a šířkové motivy na „šířkový formát“. V tomto ohledu je čtvercový negativ je často výhodnější, neboť umožňuje zpracování motivu na šířku i na výšku.

Při hledání výřezu z daného formátu se tak buď snažíme naplnit a příp. vylepšit původní záměr, popř. objevíme zásadně odlišné řešení, které smysl fotografie může změnit. ***Hledání výřezu při zvětšování je obdobnou tvůrčí činností jako vlastní fotografování.***

Druhy formátů obrazu. V praxi je nutno si dále uvědomit, že klasický poměr stran „kinoformátového“ negativu 2 : 3 (tj. 1 : 1,5) čili 24 x 36 mm není totožný s poměrem stran jak pozitivního materiálu (fotopapírů), tak televizního (video)obrazu 3 : 4 (tj. 1 : 1,33). Častým problémem tak může být porovnání a využití zejména delšího rozměru. S tímto rozdílem se musí při vlastním fotografování (tvorbě negativu) a zvětšování (tvorbě pozitivu) počítat. Podobně je nutné řešit rozdíl formátů, pokud pomocí videokamery (3 : 4) snímáme klasický fotografický formát (2 : 3) atd. Dalším formátem může být ve filmu používaný šířkový formát s poměrem stran 1 : 1,65, který odpovídá současnému tzv. „rozšířenému“ plátnu v kinech a může z hlediska zkušeností diváka lépe zobrazovat výjevy ze života podobně jako více specifický formát 1 : 2,35 (formát širokouhlého plátna v kinech).

Z hlediska zhotovení šířkových formátů fotografického snímku přímo ve speciálních minilabech podle přání zákazníka je v praxi novinkou vylepšený systém tvorby fotografie APS (Advanced Photo Systém), který zlepšuje klasický fotochemický proces využitím elektronického záznamu údajů o podmínkách expozice snímku.

Úloha rámu obrazu spočívá v následujícím:

- **vymezuje zejména ty prvky, které „hrají“** (podle principu role) a má ponechat stranou prvky, které jsou bez většího významu pro záměr autora;
- **definiuje počet figur, které uvádí vůči sobě do vzájemných vztahů** (v rámci tohoto rámu); zde je třeba poznamenat, že rám vytváří „obrazové vztahy“ mezi figurami, které ve skutečnosti vůbec existovat nemusí; divák si tento vztah odvodí ze snímku zpravidla sám, protože podle principu role si musí existenci figur nějak vysvětlit;
- v podstatě **figury směrově orientuje**;
- **vymezuje prostor a pozadí**, ve kterém se figury vyskytují.

Začátečník při fotografování vesměs vnímá pouze nápadné prvky motivu a vůbec se nezajímá o rám obrazu a zbytek náplně zorného pole často opomíjí. Figura na začátečnickově snímku je často příliš malá nebo naopak chybně neúplná. Pokročilý fotograf se už zabývá vztahem motivu a rámu obrazu, nebo-li při hledání záběru vnímá rám obrazu stejně pečlivě jako motiv.

Možnosti potlačení významu rámu („uzavírání“ a „otevírání“ snímku). Při vymezování hlavních prvků, se autor často dostává do situace, kdy musí některé figury přerušit rámem obrazu a ty pak věcně v obraze nekončí např. u přerušení postavy u televizní hlasatelky, komplexu velkých budov, rozlehlé

krajiny apod. Zkušenost nám říká, že rámem přerušovaný předmět za rámem pokračuje dále, avšak realita pozorované plochy snímku je neúprosná a figura nepokračuje. Vzniká tak často divákem nelibě pocíťovaný rozpor, který bychom měli pokud možno zmírnit ještě dříve, než dojde k nepříjemnému „nárazu očí“ diváka „do rámu“. V praxi to lze učinit např. významnou změnou či doplněním motivu ještě dříve, než bude „uříznuta“ rámem např. jeho přerušením figury stínem, „vložením“ nápadné rekvizity atd.

Známým příkladem je kompozice snímku s rozlehlou krajinou či obzorem moře, které vyvolávají dojem velkého prostoru a divák zde může nelibě pocíťovat „omezení rámem“. Proto se v praxi tento snímek často komponuje tak (pokud je to smysluplné), že se na pravou či levou stranu obzoru (k pravé či levé části rámu) umístí jednotlivý strom, plachetnice apod. **Cílem uzavírání obrazu je „přinucení“ zraku, aby se pohyboval „uvnitř“ v rámu obrazu a neměl snahu plochu snímku opustit.** Uzavření obrazu je možné také zásadní změnou černobílé tonality nebo barvy tj. výrazně černou nebo bílou příp. kontrastní barevnou skvrnou.

Opakem je **otevírání snímku**, které navozuje dojem prostoru a nutí diváka k očekávání existence dalších figur, které snímek jakoby nemohl zobrazit, popř. stimuluje představu pohybu figur „mimo obraz“. Nejvíce je v tomto ohledu v praxi využíván „pátravý pohled“ tváře „mimo obraz“, navozující dojem dalšího „zajímavého prostoru“ bez „uzavírající“ jiné figury „mezi tváří a rámem“, popř. zobrazení „nakročených nohou“ hlavního motivu, vzbuzující dojem pokračování pohybu i mimo snímek atd. „Otevření obrazu“ lze také učinit např. tím, že výrazné vodorovné linie např. horizont mořské hladiny, rozhraní horského masívu a nebe apod. před rámem nepřerušujeme, popř. hlavní motiv přerušíme tak „nedokonale“, že u diváka navodíme dojem neúplnosti a neukončenosti – otevřenosti obrazu.

Fotografický obraz by měl být uzavřený ze dvou a více stran (směrů), pokud není jiný důvod. Jednostranné řešení (otevření snímku) lze obvykle doporučit ve směru pohledu nebo pohybu figur atd. Přerušování figur rámem nutí tvůrce zpravidla k úvaze o „otevření“ nebo „uzavření“ fotografického obrazu. Jestliže se díváme na snímek, a těsně před rámem naše oko „něco zarazí“ a přinutí ho, aby se vrátilo zpět do plochy snímku, jde **o uzavření obrazu**. Jestliže „naše oko“ naopak při prohlížení snímku narazí na rám obrazu a má tendenci pokračovat pohledem za něj, jde **o otevření obrazu**.

Výtvarná funkce rámu (významná místa fotografického obrazu). Umístění figury v obrazu a vůči rámu obrazu má také důležitý aspekt výtvarný a v praxi vždy „soupeří“ věcné umístění s umístěním výtvarným. Lidský smysl pro kompozici a jeho přirozená zkušenost z členění plochy např. ve výtvarném umění ukázaly, že v praxi nelze pozorovat všechna místa plochy obrazu stejně intenzivně, se stejným významem pro diváka. Vzájemné vztahy dílčích a celkových rozměrů obrazu (i figur), jeho částí mezi sebou, jsou základem vymezení tzv. „**optických těžišť**“ (Šmok, 1984) **jako významných míst fotografického obrazu a jeho celkového plošného kompozičního řešení.**

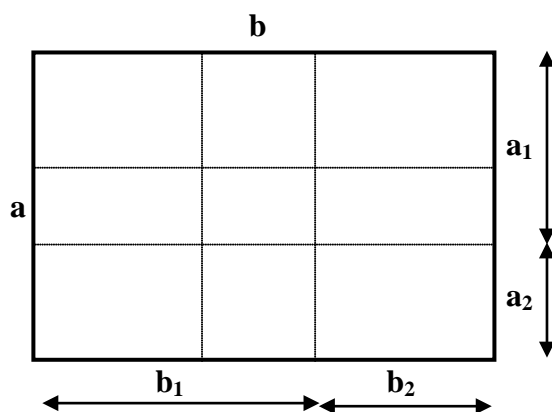
Z hlediska vnímání jednotlivých obrazových figur je význam optického těžiště závislý zejména na jejich kvalitě. Např. lidské vnímání kulatého předmětu (míče) „umísťuje“ optické těžiště „logicky“ především do jeho geometrickém středu, avšak při pozorování lidské postavy se těžiště přesouvá spíše do její horní části, protože se více soustředíme na její hlavu a tvář apod.

V rámci pozorování celého snímku a vnímání jeho výtvarného účinku je významný rozdíl, jestliže figuru umístíme:

1. přímo do středu snímku (do průsečíku úhlopříček),
2. těsně k rámu (k okraji snímku) nebo
3. „do středu“ spojnice průsečíku a vlastního rámu.

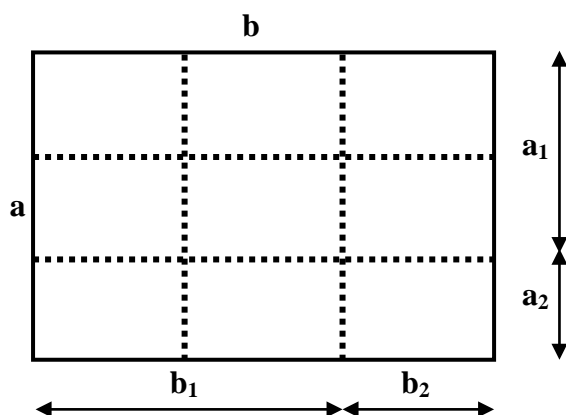
Estetické cítění tj. členění obrazu „podle oka“ (Šmok, 1984), dívajícího se do hledáčku fotoaparátu, nám napovídá, že **umístění hlavního motivu přímo do středu se jeví jako příliš geometrické a mechanické, těsně k okraji snímku zase vychyluje proporční rovnováhu ve vztahu ke zbylé a jakoby méně podstatné ploše** apod. Třetí způsob se zdá být v praxi pro diváka nejpříjemnější a řeší její pravidla, která lze považovat za statisticky odvozená od mnoha způsobů řešení plochy snímku právě „podle oka“. Tato doporučují **umístění významných figur obrazu do „optických těžišť plochy snímku, která pozorovatel vnímá zpravidla libě, s významným výtvarným a estetickým účinkem.**

Nejnámější pravidlo tzv. „zlatého řezu“ vychází z požadavku umístění „optického těžiště“ plochy snímku do vzdáleností naznačených na obr. 4.



Obr. 4 Poměr velikostí dílčích úseků strany a rámu $a : a_1 = a_1 : a_2 = 1,6 : 1$ (analogicky platí pro b, b_1, b_2) vymezuje tečkovanými čarami významné proporce plochy obrazu a doporučuje umístění optických těžišť fotografického snímku do jejich průsečíků.

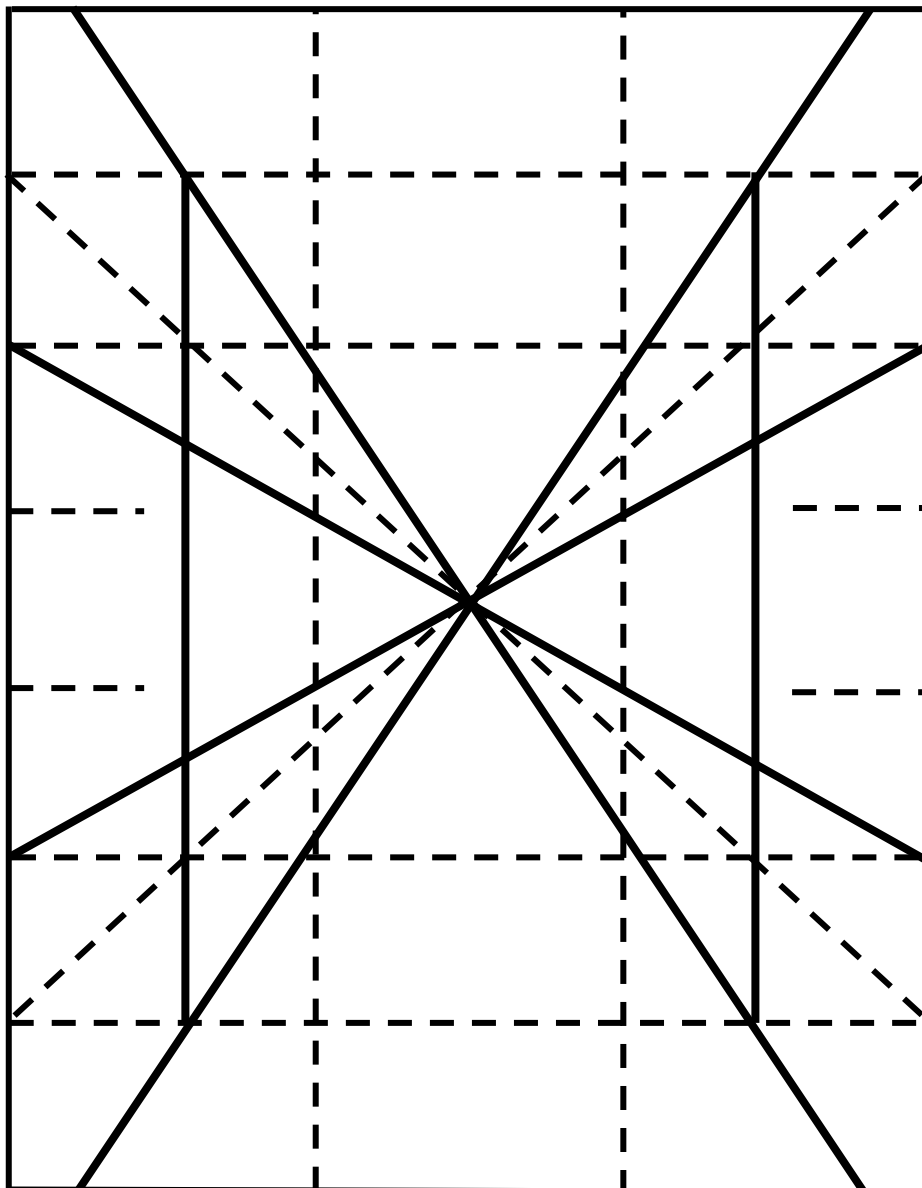
Ve fotografické tvorbě je však nejvíce využíváno tzv. „**třetinové dělení**“, které lze považovat za zjednodušení pravidla zlatého řezu a **rozděluje plochu snímku na třetiny v obou směrech** viz obr. 5.



Obr. 5 „Třetinové dělení“ má poměr velikostí dílčích úseků je $a : a_1 = a_1 : a_2 = 1,5 : 1$

Pro pokročilejší fotografie existuje složitější kompoziční schéma tzv. „**sedminové dělení**“ viz obr. 6, ve kterém je **delší strana rozdělena na sedminy a svisle na třetiny** (čárkované čáry) s **vyznačením dvou krajních pětin** (plné čáry) a **šikmé linie** tvoří tzv. **tvarový kříž** (Gestaltkreutz) (Kohler, 1969). Toto pravidlo tak nabádá k tomu, aby výrazně úhlopříčné linie sledovaly pokud možno vždy některou z linií tvarového kříže a nikdy nesměřovaly do žádného z rohů rámu.

Uvedená pravidla jsou v podstatě pouze pomocnými schémata pro umísťování významných motivů a důležitých barevných předělů. Mají význam převážně informativní, s výraznější platností pro relativně malé figury (ve vztahu k ploše snímku), umísťované převážně ve směru delší strany rámu. V praxi by měla sloužit zejména k tomu, aby observační proces diváka nebyl strukturován chaoticky a probíhal pokud možno systematicky podle určitého záměru a výrazným esteticko - výtvarným účinem. ***Tvorba konkrétního snímku z hlediska rozvržení jednotlivých figur a posouzení snímku jako plochy je vždy kompromisem mezi uváženým pozorováním „podle oka“ (odhadem „optických těžišť“ snímku a figur podle estetického cítění autora) a uvedenými pravidly.***



Obr. 6 Kompoziční schéma „sedminového dělení“ (Zaoral, 1993, str.214)

Zvláštním případem kompozičních řešení je **umístování hlavních figur doprostřed snímku** tj. tzv. **středové (centrální) řešení**. Pokud se rozhodneme takto plochu snímku komponovat, naznačujeme mimořádný význam centrálně umístěné figury a pozornost diváka soustředíme převážně na ní. V praxi pak není zpravidla žádoucí zobrazovat ještě jiné hlavní prvky a motivy, protože se mohou dostat do rozporu se záměrem autora. Celkově se tento způsob řešení snímku vzhledem k dojmu výlučnosti motivu ve středu geometrického obrazce (rámu obrazu) příliš nedoporučuje.

3.3 Zásady kompozice portrétu

Při rozlišování všech figur na snímku zpravidla dochází k tomu, že se nejprve orientačně přehlédnou charakteristické obrysy figury a teprve potom se obvyklý observační proces soustředí na detailní prvky figury. Pokud je touto figurou člověk, je zpravidla nejvíce vnímána tvář, obě oči, kořen nosu a ústa. Při vlastním pozorování hlavy portrétované osoby je v praxi nejvýznamnější tzv. **kompoziční trojúhelník - tvořený oběma očima a středem úst**. Tento bývá vnímán více než vlastní figurální obrys tváře.

Portrétní fotografie oproti klasické *podobence* **zobrazuje osobu v běžných situacích, které jsou pro ni charakteristické** např. v zaměstnání, při sportu nebo odpočinku apod. V literatuře bývají pro tento způsob zobrazení člověka uváděna tato pravidla:

- doporučuje se, aby **před tváří bylo více prostoru než za temenem hlavy**, příp. aby i natočení tváře na fotografii bylo nasměřováno spíše doprava než doleva (pohled osoby jakoby na pravou stranu rámu - ve skutečnosti pohled osoby vlevo);
- podobně je doporučeno ponechání více místa (na snímku) i **ve směru pohybu osoby**;
- zmíněný **kompoziční trojúhelník (oči, ústa, nos) nemá být umístěn přímo do středu snímku**; pokud je to však nezbytné, je nutné potřebný dojem asymetrie a nepravidelnosti dotvořit pomocí pozadí a okolí osoby či úpravou oděvu, vlasů apod.;
- **při velmi detailním zobrazení obličeje má být střed snímku**, tj. průsečík úhlopříček, **spíše umístěn do oblasti kořene nosu mezi očima**;
- **problematické je „samostatné“ řezání temene hlavy (účesu) rámem obrazu**; mělo by být spíše „doprovázeno“ současným přerušením např. brady nebo i paží;
- velmi důležité je **tonální a barevné kontrastování portrétované osoby a pozadí** zejména pak vlastní tváře a vlasů popř. oděvu; u černobílé fotografie „rámuje“ tmavé vlasy světlým pozadím a naopak;
- **osobu nelze přerušit rámem obrazu přímo „v kloubech“** (ramena, lokty, zápěstí, prsty, pánev, kolena, kotníky); nepřípustná je „amputace“ ruky (nohy) ve směru od zápěstí (kotníku) až po články prstů;
- **všechny části těla musí přerušeny a naznačeny ve smyslu jejich „poznatelnosti“**, tj. jejich dílčí tvar a obrys nesmí být relativně malý - neúplná část ruky musí být rozlišena jako ruka (pokud však nemáme jiný např. výtvarný záměr) a zároveň by tato figura neměla být z hlediska pouhého naznačení ani příliš velká;
- z hlediska stanovení správného výřezu musíme **odstranit především „kácení“ lidské postavy** a nepodstatné, **rušivé prvky** (v okrajích obrazu);

- ***jakákoliv jiná osoba, rozvíjející hlavní motiv*** (portrétovanou osobu), ***musí být také zobrazena uceleným, nerušivým způsobem***, alespoň z hlediska zobrazení její ucelené charakteristické horní poloviny těla příp. jen tváře (nejlépe podle uvedených pravidel); podobně je tomu i u ostatních „neživých figur“, které by měly být na snímku zobrazeny pokud možno charakteristickým způsobem.

Závěr. Moderní fotografie neuznává žádný pevný kompoziční zákon. Historický vývoj kompozičních schémat, které vycházely zpravidla z malířství, byl zajímavý a složitý. Řada z nich byla pro svou dobu charakteristická a tvůrci byli zpravidla o jejich významu silně přesvědčeni, popř. se jednalo až o otrockou závislost nebo naopak také byli v novátorském přístupu nepochopeni. Tato období figurativní fotografie už pominula, nicméně existuje řada praktických kompozičních zásad, jejichž znalost je nutnou součástí fotografické profese. Některé můžeme za jistých okolností porušovat např. zásadu „o volném prostoru ve směru pohledu“ nebo pravidlo „o nevhodném umístění horizontu do poloviny snímku“ apod. Avšak u mnohých se jejich porušení pokládá za vážnou chybu např. potřeba kontrastování figury a pozadí, pravidla o přerušování figury rámem a o tvorbě správného výřezu apod. ***Měnit a porušovat tato doporučení můžeme ale až tehdy, jestliže je dobře ovládneme! Fotograf – začátečník by měl vždy raději začít nejprve s jejich uplatňováním a pochopením jejich významu.***