

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

Filozofická fakulta

Katedra žurnalistiky

**DALIBOR MUSIL**

**TVORBA SPORTOVNÍ FOTOGRAFIE**

**Bakalářská práce**

CREATION OF SPORT'S PHOTOGRAPHY

Vedoucí práce: Mgr. Alexander Mencil

OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil jsem literárních pramenů a zdrojů informací, které uvádím v seznamu citované a použité literatury.

V Pardubicích dne 23. 4. 2010

## **Abstrakt**

Tento dokument vysvětluje základní principy tvorby sportovní fotografie. První část práce se zabývá funkcí fotografie jako sdělení a rozdělením žánrů fotografie. Druhá část se zabývá skladbou, stavbou a kompozicí fotografického obrazu. Východiskem této práce je klasifikace sportovních fotografických snímků dle funkce a jejich vhodná podoba podle skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu.

## **Abstract**

This document describes basic principles of sport's photography creation. First part of this document is about function of photography's message and fragmentation of photographic genres. Second part is about composure, construction and composition of photographic image. Way out of this document is classification of sport's photos by function and their appearance by composure, construction and composition of photographic image.

## **Klíčová slova**

Sportovní fotografie

Skladba obrazu

Kompozice

Reportážní fotografie

Funkce fotografie

*Tato práce má 79 129 znaků.*

## Obsah

<b>1 Úvod</b> .....	<b>5</b>
<b>2 Historie a současnost fotografie a sportovní fotografie</b> .....	<b>6</b>
<b>3 Fotografie jako sdělení</b> .....	<b>10</b>
3.1 Význam obrazového sdělení.....	10
3.2 Význam a funkce fotografie .....	10
3.3 Význam a účín fotografického snímku.....	11
3.4 Informativní a emotivní fotografie .....	12
3.5 Rozdělení žánrů fotografie .....	14
<b>4 Skladba, stavba a kompozice fotografického obrazu</b> .....	<b>19</b>
4.1 Skladba fotografického obrazu.....	19
4.2 Obsah fotografického snímku.....	20
4.2.1 Figurativní skladba fotografického obrazu.....	21
4.2.2 Prvky fotografického obrazu .....	22
4.2.3 Objekty statické a dynamické.....	23
4.3 Kompozice.....	23
4.3.1 Volba umístění prvků v obrazu .....	24
4.3.2 Velikost záběru .....	25
4.3.3 Rám obrazu a výřez .....	26
4.4 Tvůrčí prvky fotografického obrazu.....	26
4.4.1 Světlo.....	27
4.4.2 Barva.....	28
4.4.3 Kontrast .....	29
4.4.4 Rytmus.....	30
4.4.5 Perspektiva .....	31
4.5 Zachycení a zobrazení pohybu na fotografickém snímku.....	31
4.6 Kvalita sportovního fotografického snímku .....	36
<b>5 Klasifikace sportovních fotografických snímků podle funkce</b> .....	<b>38</b>
<b>6 Závěr</b> .....	<b>43</b>
Přílohy .....	44
Seznam citované literatury .....	47
Seznam použité literatury a zdrojů informací.....	48

# 1 Úvod

Tvorba sportovních fotografických snímků je součástí většiny obecných příruček o fotografické tvorbě, ale informace o tvorbě sportovních snímků obvykle nebývají příliš rozsáhlé. Na tento fotografický žánr se vztahují obecné principy tvorby fotografických snímků, které budou základem pro tuto práci.

Mým cílem bude v této práci vysvětlení těchto základních principů fotografické tvorby. Těmito principy jsou myšleny možnosti působení fotografických snímků jako sdělení a tvůrčí postupy z hlediska skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu. Východiskem a cílem této práce je klasifikace sportovních fotografických snímků na základě funkce a jejich vhodná podoba podle skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu.

V této práci budu vycházet především z odborné literatury a vlastních znalostí současné sportovní fotografie.

V úvodu práce provedu krátký exkurs do historie a současnosti fotografie, přičemž se budu věnovat digitální fotografii a jejím výhodám proti dřívější analogové technice a vysvětlením termínu sportovní fotografie.

V následující kapitole se zaměřím na fotografii z hlediska sdělování. Fotografické snímky mohou působit na adresáta určitými způsoby a nejinak je tomu u sportovních snímků. V této kapitole proto rozliším fotografii z hlediska jejího možného působení na příjemce a vymezím její základní funkce. V této kapitole se také budu věnovat nadřazenému žánru sportovní fotografie, tj. fotografii reportážní.

V následující teoretické části práce se budu věnovat skladbě, stavbě a kompozici fotografického obrazu. Vysvětlím zde především obsah fotografického obrazu a budu se věnovat také tvůrčím prostředkům, které umožňují kreativní využití fotografického obrazu. Protože je sportovní fotografie velmi úzce spojena s dynamikou a pohybem, v této kapitole se zaměřím také na tvůrčí techniky zachycení a zobrazení pohybu na fotografii. V závěrečné části provedu klasifikaci sportovních fotografických snímků na základě funkce a skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu.

## 2 Historie a současnost fotografie a sportovní fotografie

Fotografie je moderním způsobem zachycení a zobrazení reálného obrazu a její vývoj probíhá již více než 170 let.

### Vznik fotografie

Od počátku 19. století probíhaly výzkumy, jak zachytit a uchovat obraz. O zrod fotografie se podělili dva Francouzi a jeden Angličan. Prvním z nich byl Joseph Nicéphore Niepce, který se snažil zdokonalit litografii a podařilo se mu vytvořit první světlotrytinu. Druhým byl Louis Jacques Mandé Daguerre, který pomáhal Niepcemu vyřešit problém, kdy vycházel pouze negativ světlotrytiny. Tento problém po společném výzkumu odstranili a zapsali se pod vynález Nové použití temné komory. Tato metoda byla potvrzena 14. prosince 1829. V té době ale přetrvával problém s uchováním obrazu, kdy byla rytina zničena přírodním světlem. Daguerre pokračoval i přes Niepceho smrt v pokusech a v roce 1837 objevil princip klasické fotografie, který se používá dodnes – chemické vyvolání latentního (skrytého) obrazu. 19. srpna 1839 byl vynález daguerrotypie představen veřejnosti. Pokrok vyžadoval možnost rozmnožování originálů, přičemž řešení vymyslel Henry William Fox Talbot. Patent na kalotypii – kopírování obrázků z papírového negativu na papír – získal v roce 1841. Fotografie tedy vznikla ještě před polovinou 19. století, ale její rozšíření přišlo až později.

### Analogová a digitální fotografie

V roce 1924 byla zahájena sériová výroba přístroje využívajícího 35mm kinofilm, který se stal od té doby standardem fotografie. Během 20. století byly využívány tyto analogové přístroje na kinofilm, přičemž film byl vyvoláván tzv. mokrým chemickým procesem.<sup>1</sup> V 90. letech 20. století byly částečně nahrazeny analogové fotoaparáty digitálními a rozvoj digitální fotografické techniky výrazně změnil možnosti tvorby v oboru fotografie. Omezené možnosti analogové techniky způsobily, že analogové fotoaparáty jsou v současnosti z hlediska množství uživatelů v menšině proti fotoaparátům digitálním. „Snadnost použití, okamžité výsledky i nulová cena pořízení snímku dávají u veřejnosti i profesionálů jednoznačné body pro digitální fotoaparáty. Filmové fotoaparáty si pořizují pouze zapálení fotoamatéři, umělci či

---

<sup>1</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 12.

*profesionálně pro speciální použití.*<sup>2</sup> Je to způsobeno složitým vyvoláváním fotografií u analogových přístrojů, které je časově a finančně náročné. Digitální přístroje využívají elektronická záznamová média a je proto možné zhotovit snímek a následně ho po prohlédnutí na displeji smazat, což nabízí dobrou kontrolu nad tvůrčí prací. Mízí tak problém s nedostatkem volného místa na kinofilmu, není třeba pořizovat nové fotografické kinofilmy a snímek lze okamžitě nahrát do počítače, aniž by musel být vyvolán ve fotolaboratoři. Současná digitální fotografie tak může být charakterizována jako rychlá, mobilní a spolehlivá.

### **Sportovní fotografie a její využití**

*„Sportovní fotografii se rozumí ten záběr, který jakýmkoliv fotografickým způsobem zaznamenává, dokumentuje či ilustruje nějaké sportovní aktivity. Sportovní fotografie je jednou ze speciálních druhů reportážní a dokumentární fotografie. Vždy nese určité informace, je časovým nebo výtvarně-dokumentárním sdělením. Je záznamem sportovní činnosti člověka, přičemž míra případné autorské stylizace není nijak omezena. Řečeno jednoduše – je to fotografický záznam sportovní činnosti člověka.“*<sup>3</sup> Sportovní fotografie se obecně řečeno snaží informovat o sportovní události či sportovci.

*„Fotografie se ve 20. století stala postupně zcela běžnou součástí našeho života. Bez desítek novin a časopisů ilustrovaných stovkami kvalitních fotografií by byl obraz této doby už nemyslitelný. V posledním desetiletí minulého století pak došlo ke zcela zásadní změně v záznamu obrazu. Digitalizace velmi rychle ovládla prakticky většinu oborů fotografie a zcela i samotný tisk.“*<sup>4</sup> Digitální technologie také výrazně napomohly rozvoji sportovní fotografie. Ta je specifickým fotografickým žánrem, protože se jako jediný z běžně kategorizovaných žánrů (krajina, portrét, makro a podobně) snaží zachytit především dynamiku a pohyb. Sportovní události nabízejí fotografům množství akčních momentů, dramatických situací nebo projevů emocí. Často jsou sportovní akce a jejich výsledky nečekané a sportovní fotografie je proto velmi oblíbená. Jak tvrdí Pilmann (Sportovní fotografie, 1959), *„při sportovní fotografii nemáme jistotu, jaký záběr nás očekává, ale máme nekonečné množství příležitostí.“*<sup>5</sup> Při tvorbě sportovních fotografických snímků se cení především pohotovost, obsah, nápaditost či nezvyklost

<sup>2</sup> PIHAN, R. *Mistrovství práce s DSLR*, s. 18.

<sup>3</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 11.

<sup>4</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 19.

<sup>5</sup> PILMANN, J. *Sportovní fotografie*, s. 31.

záběru. V současnosti ale také technická kvalita, kterou je míněna především ostrost. Požadavky na fotografické snímky záleží vždy především na tom, k jakému účelu jsou pořizovány. Lze najít i umělecké sportovní fotografické snímky, ale tyto snímky jsou proti reportážním sportovním fotografickým snímkům v menšině, protože sportovní fotografie se uplatňuje především jako fotografie zpravodajská. V současnosti se do zpravodajské sportovní fotografie estetické prvky začínají vracet. „*Samotný vývoj v poslední době dokonale ilustrují např. fotografie, které vydávají nejrenomovanější světové tiskové a obrazové agentury. Ještě zhruba před 5 či 6 lety v drtivé většině převládaly suché dokumentární, ale technicky samozřejmě dokonalé, záběry. Vítěz v cíli, stupně vítězů, vstřelená branka, radost či smutek z vítězství... Ani dnes takové záběry nemohou zmizet z nabídek, ale ti nejlepší fotografové dodávají i fotografie mnohem více stylizované. Nejoceňovanější záběry mají výrazně výtvarnější charakter.*“<sup>6</sup>

Sportovní fotografické snímky, ale stejně tak fotografické snímky obecně, se využívají v tištěných médiích, na internetu, částečně se objevují i v televizním vysílání. Jsou využívány zpravodajskými agenturami, využívají se v marketingu, reklamě, na billboardy, plakáty, sportovní karty nebo pro portfolia fotografů. Především v tisku se staly fotografické snímky důležitým prvkem. Sportovní fotografie patří k základním fotografickým žánrům, které se v tištěných médiích objevují. K rozšíření fotografických snímků výrazně napomohl neomezený internetový prostor. Internetové podoby tištěných deníků ho proto využívají například k rozsáhlým fotoreportážím ze sportovních akcí, protože v tisku není pro fotografické snímky dostatek prostoru.

### **Sportovní fotografie v Československu a České republice**

„*Přelom 19. a 20. století přinesl rozšíření příručních fotoaparátů, což byl začátek pro rozvoj fotografické momentky,*“<sup>7</sup> potažmo tedy reportážní fotografie a následně fotografie sportovní. „*Ve svých začátcích neměla sportovní fotografie jinou možnost, než sledovat technický vývoj celého oboru fotografie.*“<sup>8</sup> První sportovní fotografické snímky u nás vytvořil ateliérový fotograf Jan Brandeis. „*V roce 1862 vytvořil soubor skupinových portrétů prvních cvičitelů pražského Sokola.*“<sup>9</sup> První snímky ve skutečném sportovním prostředí zhotovil v roce 1871 tehdejší nejvýznačnější

---

<sup>6</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 50-51.

<sup>7</sup> BIRGUS, V. - MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*, s. 20.

<sup>8</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 24.

<sup>9</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 25.



český fotograf František Fridrich, který pořídil snímky vystoupení profesionálního bruslaře a tanečníka Jacksona Hainese.

Mezi úspěšné a známé československé a české sportovní fotografy patřili ve 20. století například Václav Chochola, Josef Pilmann, Jiří Pekárek, Vojtěch Písařík, Jiří Koliš, Miroslav Martinovský nebo Stanislav Tereba, který zvítězil ve světové soutěži novinářské fotografie World Press Photo v roce 1959. Jeho snímek Brankář a voda zvítězil nejen v kategorii sportovní fotografie, ale i celkové. „*Terebovo vítězství je dosud považováno za největší mezinárodní úspěch české fotožurnalistiky.*“<sup>10</sup> V kategorii sportovní fotografie triumfovali čeští fotografové ještě dvakrát. „*V roce 1962 zvítězil tehdejší fotoreportér týdeníku Stadión Josef Pilmann a v roce 1975 fotoreportér časopisu Sedmička pionýrů Miroslav Martinovský.*“<sup>11</sup>

Na přelomu 20. a 21. století se pak mezi úspěšné sportovní fotografy díky novinářské fotografické soutěži Czech Press Photo zařadili Herbert Slavík, Martin Sidorják, Vladimír Rys, Joe Klamar, Roman Vondrouš, Michal Růžička či Václav Jirsa, který je jediným celkovým vítězem Czech Press Photo se sportovním snímkem. Zvítězil v roce 2004 se snímkem cyklisty Ericha Winklera z letních paralympijských her v Aténách.

---

<sup>10</sup> BIRGUS, V. - MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*, s. 84.

<sup>11</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 44.

## 3 Fotografie jako sdělení

### 3.1 Význam obrazového sdělení

Každé obrazové sdělení je tvořeno s cílem určitého působení na příjemce. „*Obrazy jsou plochy, které mají význam. Poukazují většinou na něco v časoprostoru, co mají divákovi jako abstrakce učinit představitelným.*“<sup>12</sup> Tato specifická schopnost abstrahovat obraz z plochy časoprostoru a znovu obraz do časoprostoru promítat se nazývá imaginace. Je předpokladem pro vytváření a dešifrování obrazů. „*Je to schopnost zakódovat jevy do dvoudimenzionálních symbolů a tyto symboly číst. Význam obrazu je syntézou dvou intencí – té, která se projevuje v obraze a té, která je vlastní divákovi. Z toho vyplývá, že obrazy nejsou denotativní (jednoznačné), ale konotativní (mnohoznačné) komplexy symbolů.*“<sup>13</sup> Obrazy tak nabízejí prostor pro individuální interpretace. V současnosti je typickým obrazovým sdělením fotografický snímek.

### 3.2 Význam a funkce fotografie

Fotografie je obrazná řeč, odvětví způsobu obrazového dorozumívání. Je to způsob, jak zachytit a uchovat reálný obraz. Děje se tak snímáním skutečnosti, což vyvolává silný dojem reality. „*Na rozdíl od mluveného nebo psaného slova je mezinárodně srozumitelná.*“<sup>14</sup>

Z technologického hlediska je výsledkem fotografického procesu kvalitní snímek, tedy takový snímek, který splňuje všechny technické požadavky kladené autorem. Žádný fotograf ale netvoří pro snímek samotný. Vytváří ho proto, že chce snímkem něco někomu sdělit. Chce, aby snímek určitým způsobem působil. Z hlediska teorie sdělování je tedy výsledkem fotografického procesu až snímek jako sdělení, tedy určité působení snímku na příjemce. „*Smyslově vnímatelná stránka sdělení je označována jako výraz sdělení.*“<sup>15</sup> U diváka dochází k obsahovému vyhodnocení výrazu sdělení. Vědomí může na toto sdělení reagovat dvěma způsoby. Přidělit sdělení nějaký význam, zjistit, že sdělení něco znamená, nebo reagovat na sdělení emocionálně. Obě reakce jsou chápány jako vlastnost sdělení.

Podle Šmoka (Skladba fotografického obrazu, 1974) může být jakékoliv lidské dílo buď sdělením, nebo výrobkem, nebo předváděním. „*Každý fotografický snímek je*

---

<sup>12</sup> FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*, s. 8.

<sup>13</sup> FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*, s. 8.

<sup>14</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 15.

<sup>15</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 5.

*divákem přijímán jako jev, jehož jediným cílem je vyvolat v divákově vědomí obsah. Fotografický snímek proto není výrobkem ani předváděním, je sdělením.*<sup>16</sup> V současnosti lze s tímto tvrzením polemizovat, protože fotografické snímky jsou využívány i jako výrobky (např. plakát, reklamní fotografické snímky). Sdělení je zde sice také obsaženo, ale prvotním cílem např. plakátu je jeho prodej, tedy následně finanční zisk. Stejně tak je v současnosti fotografie i předváděním, neboť média a autoři nejen sportovních fotografických snímků soupeří o to, či snímek bude nejkvalitnější, nejkrásnější, nejlepší (včetně různých fotografických soutěží, např. soutěž novinářské fotografie Czech Press Photo). *„I když se už dnes fotografie nepovažuje za sport, jako tomu bylo koncem 19. století, přesto ani dnes neubývá všech možných fotografických soutěží. Chceme se dozvědět, kdo je nejlepší. Takové soutěžní přehlídky jsou opravdu srovnatelné se sporty, kde se subjektivně hodnotí krása, výraz či umělecká hodnota.*<sup>17</sup>

### **3.3 Význam a účín fotografického snímku**

Fotografický snímek má jako sdělení dvě funkce, vlastnosti. Pro vyjádření různých možností působení snímku, které chce autor u adresáta vyvolat, jsou užívány pojmy význam a účín (respektive účinek).

Pojmem význam se nazývá takové působení snímku, při kterém je možné rozeznat a popsat skutečnost na snímku. Lze tak například poznat, zda je člověk mladý nebo starý, či zda je na snímku voda nebo trávnik. Význam je to, o čem fotografický snímek diváka informuje. *„Slovo význam je v této souvislosti třeba spojovat s výrazy něco znamenat, nést význam, nikoliv ve smyslu být významný, důležitý. Sdělení nese význam, tedy zastupuje nějakou skutečnost.*<sup>18</sup> Význam snímku je chápán rozumově, jde o to, co je zobrazeno. Snímek, kde je cílem sdělení jeho význam, přináší adresátovi informace použitelné v praxi. Přináší mu věcnou, předmětnou informaci. Jde o informativní sdělení. Významové zobrazení je typické pro současné sportovní fotografické snímky, které jsou využívány v médiích.

Účinem se rozumí emocionální reakce, kterou sdělení vyvolá v adresátovi. Ta část výrazu, která účín způsobuje, je označována jako efekt. *„Pro emotivní oblast fotografie je práce s efekty prvořadou podmínkou.*<sup>19</sup> V informativní oblasti se s efekty nepracuje vůbec nebo pouze okrajově. *„Účín snímku je chápán vždy citově, mezi city*

---

<sup>16</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 4.

<sup>17</sup> KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*, s. 40.

<sup>18</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 26-27.

<sup>19</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 16.

*patří i city estetické – smysl pro rytmus, harmonii, kontrast a podobně.*<sup>20</sup> U snímku, kde je cílem sdělení jeho účín, získává adresát emocionální zážitky. Je k němu přinášena estetická informace, jde o emotivní sdělení. V případě účínu jde často o to, jak je obsah snímku zobrazen (například světlo, kontrast barev a podobně).

Pro porovnání obou dvou funkcí – aby byl správně pochopen význam snímku, je třeba poznat, co je na snímku zobrazeno. Naopak účín může mít snímek i tehdy, když nelze poznat, co je na něm zobrazeno (popř. to poznat lze, ale není to důležité). Z hlediska záměru a cíle při vytváření fotografie se tak hovoří o dvou oblastech fotografie – oblasti informativní a oblasti emotivní.

### 3.4 Informativní a emotivní fotografie

Hlavním rysem každého informativního sdělení je jeho praktická použitelnost. *„Charakteristickým rysem je skutečnost, že nejde o snímek, nýbrž o předmět, o kterém má být podána zpráva, a že funkce každého informativního snímku je přesně definovatelná.*<sup>21</sup> Smyslem informativní fotografie je věrné a technicky dokonale zobrazení předmětu, osoby či jiného objektu tak, aby snímek přinášel prakticky užitečnou informaci. Typickým příkladem informativní fotografie je fotografický snímek v občanském průkazu. Informativní fotografie se zaměřuje na významovou hodnotu snímku. Význam v tomto případě nad účínem vždy převažuje, nebo zde účín vůbec není. Účín může být totiž někdy nežádoucí, někdy je naopak využíván (reklamní fotografie). *„Stránka významová se nikdy nesmí podříditi stránce efektové.*<sup>22</sup>

Feininger (Vysoká škola fotografie, 1968) vysvětluje informativní fotografii jako ilustraci. *„Ilustrační pojetí motivu je věcné, snaží se ukázat motiv tak, aby jej většina lidí mohla okamžitě poznat. Tento přístup je dokumentující, je to přístup zpravodaje, bezprostřední, nezaujatý a objektivní v té míře, v jaké fotograf dokáže potlačit svůj vlastní názor. Usiluje o to, aby zpodoběný objekt byl podán na obraze co nejvěrněji a je na adresátovi, aby si soud o něm utvořil sám.*<sup>23</sup> Ilustrace je zástupná. Základem obrazového sdělení je motiv, figura, tedy taková skupina výrazových prvků, která zastupuje nějakou reálnou skutečnost či objekt.

Informativními fotografickými snímky jsou snímky v denním tisku, snímky v odborných knihách a časopisech, rodinné snímky z cest, pohlednice měst a krajín,

<sup>20</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 167.

<sup>21</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 20.

<sup>22</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 21.

<sup>23</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 33.

katalogy, prospekty, návody a podobně. Informativním sportovním snímkem je tak například snímek jezdce, který slaví vítězství v závodě.

Emotivní fotografie je zaměřena na vyvolání emocionální reakce diváka, snaží se na něj určitým způsobem zapůsobit. Sleduje citový účín snímku, např. jaké pocity v divákovi probouzí. Účín může být dosažen dvěma způsoby. Buď samotnou skutečností, která je emotivně, citově působivá i bez přispění tvůrčích prostředků fotografa, např. v případě sportovní fotografie snímek emocí sportovce. Anebo je snímek tvořen za využití různých kreativních technik, např. zajímavou, pro diváka harmonickou kombinací barev. Tyto způsoby bývají kombinovány, proto emotivní fotografie většinou neztrácí jistou informační hodnotu. U emotivní fotografie vždy převažuje účín nad významem. „*Objekt v zorném poli není pouze předmětem snímku, ale prostředkem, pomocí kterého je vytvořeno emocionálně účinné zobrazení. Jde o zobrazení, nikoliv o samotný objekt.*“<sup>24</sup> Emotivní fotografie nemusí obsahovat prakticky použitelnou informaci.

Feininger (Vysoká škola fotografie, 1968) vysvětluje emotivní fotografii jako interpretaci. Interpretační pojetí je subjektivní. Je to vědomý pokus o vyjádření vlastního postoje k motivu. „*Tento přístup dává přednost pocitům před skutečností. Fotograf se neomezuje na to, aby zobrazil na snímku vnější podobu motivu, nýbrž se snaží zahrnout do svého obrazu něco z toho, co cítil a co si myslel, a sdělit to jeho adresátovi. Rozdíl mezi oběma je v podstatě rozdíl mezi faktem a dojmem.*“<sup>25</sup> Interpretační pojetí nezastupuje skutečnost, vyvolává účinek přímo, umožňuje divákovi vlastní interpretaci.

Z emotivní fotografie vychází fotografie umělecká. Ta se snaží vyvolat estetický dojem, určitým způsobem působit na příjemce tak, jak zamýšlel autor. Autoři se v případě vymezení umělecké fotografie částečně rozcházejí. Podle Gregorové (Fotografická tvorba, 1977) je hlavní úlohou a cílem umělecké fotografie „*poskytovat umělecký zážitek, esteticky, ideově a emocionálně působit.*“<sup>26</sup> Podle Zvěřiny (Znakovost obrazové složky filmu, 1968) se umělecká fotografie snaží podat určitý náhled na skutečnost, „*snaží se něco v ní objevit.*“<sup>27</sup> Zykmond (Umění, které mohou dělat všichni? 1968) uvádí, že „*fotografie podává informaci nejen o objektivní realitě, ale*

---

<sup>24</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 21.

<sup>25</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 33.

<sup>26</sup> GREGOROVÁ, A. *Fotografická tvorba*, s. 239.

<sup>27</sup> ZVĚŘINA, J. *Znakovost obrazové složky filmu*, s. 47.

*především o svém vztahu k objektivní realitě. Předmětem umělecké fotografie je autorův vztah ke skutečnosti.*<sup>28</sup> Protože umělecká fotografie je velice subjektivní, nelze ji přesně definovat. Všechny tyto definice proto mohou být považovány za platné.

Od informativního k emotivnímu snímku lze postupovat dvěma způsoby - změnou způsobu provedení nebo změnou figurální náplně. Informativní snímek se od zástupné funkce vzdaluje tím více, čím více převládá výtvarná funkce nad zástupnou funkcí. Jinak řečeno, čím více převažuje účinek sdělení nad významem sdělení. Postupné potlačování zástupné funkce ve prospěch funkce výtvarné se nazývá stylizace. Informativní snímek je stylizován minimálně, emotivní snímek maximálně a neplní tak žádnou zástupnou funkci. K emocionálnímu účinku fotografického snímku lze také dospět volbou motivu obrazu. „*Vhodně zvolený motiv, který přináší možnost zobecnění nebo obrazového vyjádření nějakého abstraktního pojmu může působit silněji než rafinovaná stylizace.*“<sup>29</sup>

### **Dějové a výtvarné řešení fotografického snímku**

Způsob provedení informativní a emotivní fotografie může být dvojitý – dějové a výtvarné. Dějové řešení se snaží o zachycení děje (pohybu, činnosti) ve správném okamžiku. Není přitom tolik dbáno na výtvarnou kvalitu snímku, jde především o zajímavost děje, který je zachycen v rozhodujícím okamžiku. Běžně se o dějovém řešení mluví v souvislosti s reportážní fotografií, nejtypičtějším příkladem dějového řešení je sportovní fotografický snímek. Výtvarné řešení se naopak snaží zachytit výtvarné kvality skutečnosti (harmonie linií, barev, tónů, kontrast či rytmus). Výtvarné řešení je typické pro uměleckou fotografii. Výtvarná fotografie je chápána více staticky, zatímco dějová je chápána dynamicky. Výtvarné řešení se v případě sportovní fotografie až na umělecké výjimky nevyužívá.

### **3.5 Rozdělení žánrů fotografie**

Žánry fotografie jsou rozdělovány podle několika kritérií. Z hlediska způsobu provedení existují fotografie dějová a výtvarná. Z hlediska možnosti zásahu fotografa do motivu je to fotografie aranžovaná a reportážní. Oblast emotivní fotografie se dělí tradičně na několik žánrů, přičemž toto žánrové vymezení pochází z oblasti výtvarného umění. Zatímco v případě výtvarného umění jsou žánry zřetelně odděleny, ve fotografii

---

<sup>28</sup> ZYKMUND, V. *Umění, které mohou dělat všichni?*, s. 89.

<sup>29</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 236-237.

se často prolínají. „Slovem žánr jsou označovány velké skupiny snímků, které mají podobné námětové, strukturální a jiné znaky. Za základní žánry jsou považovány zátiší, portrét, výjev, krajina a akt.“<sup>30</sup> V současnosti je vydělováno mnoho fotografických žánrů, téměř každý autor má svá vlastní kritéria pro jejich rozdělování. Běžně jsou tak vydělovány například fotografie abstraktní, aktu, architektury, glamour, krajiny, makra, momentky, podvodní, portréty, reklamní, rostlin, sportovní, techniky, zátiší nebo živočichů. Oblast informativní fotografie se dělí na reportážní a dokumentární.

Podle Barana (Teorie novinářské fotografie, 1967) se fotografie obecně dělí na reportážní, dokumentární a obrazovou. První dva typy podle něj patří do novinářské fotografie, jde o reprodukci, zatímco u obrazové fotografie jde o originál, v podstatě umělecké dílo. „Reportáž ve svém vertikálním průřezu je na nejnižší hranici společensky málo důležitým významem, ale ve špičce světovou senzací. Dokumentární fotografie je na nejnižší úrovni technickým, sdělným záznamem a na špičce mistrovským dílem s významnou společenskou hodnotou. Obrazová fotografie na rozdíl od obou předchozích kategorií nemusí mít takovou sdělnost, uplatňují se v ní různé formy a techniky.“<sup>31</sup> Podle něj nejsou mezi jednotlivými kategoriemi přesné hranice, prolínají se. Reportáži ale nepřísluší překrucovat fakta a komponovat uměle některé obrazové prvky. Dokument nemůže prostě popisovat fakta, musí je společensky zařazovat. Dokument je často zaměňován za obrazovou fotografii proto, že používá někdy formu skladby výtvarné obrazové fotografie. „Dokumentu rozhodně nesluší speciální techniky, protože jsou již stylizací mimo účinek dokumentu. Obrazová fotografie respektuje sice také fakt, přetváří jej však tvůrčím způsobem, zdůrazňuje formální skladbu, působí na city, přitom nemusí pozbyvat sdělnosti.“<sup>32</sup>

Z hlediska toho, co zobrazuje snímek divákovi, může mít podle Barana dvě funkce. „Věrná a živá reprodukce světa nebo ozdobná, dekorativní, obrazová. Autor fotografie svým přístupem inklinuje k první nebo druhé formě.“<sup>33</sup> Sportovní fotografie se řadí do oblasti informativní, žánru reportážní fotografie.

### **Reportážní fotografie**

Reportážní fotografický snímek je typickým představitelem snímku, který lze nalézt v denním tisku. „Reportážní fotografie vznikla vstupem aktuality do

---

<sup>30</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 261.

<sup>31</sup> BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*, s. 4.

<sup>32</sup> BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*, s. 4.

<sup>33</sup> BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*, s. 6.

*fotografie.*<sup>34</sup> Typickým reportážním snímkem je sportovní snímek. Sportovní reportážní fotografický snímek se snaží být aktuální, bezprostřední, pohotový a jeho hlavním cílem je informovat o sportovní události či sportovci. Reportážní snímek má funkci věcné informace, měl by být objektivním záznamem. Je přitom kladen důraz na obsahovou stránku skutečnosti. Autor skutečnost nekopíruje, ale objevuje. Tento způsob se vyznačuje sklonem k objektivizaci obsahových prvků. Informace reportážního fotografického snímku by proto měla být jasná, přehledná, pravdivá, postavená na faktech, měla by vypovídat o celé situaci. „*Správná reportáž snímá děj tak, aby zůstaly zřejmé místní, prostorové, časové souvislosti a lidské vztahy.*“<sup>35</sup>

K dramatizačním prvkům fotografických snímků patří především pohyb a děj, přičemž reportážní, respektive sportovní fotografie je náležitě využívá. „*Jen těžko si lze představit reportáž bez ztvárnění pohybu. Dlouho trvalo, než se začal přijímat rozmazaný pohyb jako výtvarně a dramaticky hodnotný. Během snímku se před autorem rozvíjí děj, autor posuzuje všechny jeho proměnné pohybové prvky a hledá okamžik, který by komprimoval celé dění do jediného momentu.*“<sup>36</sup>

Obsahová skladba reportážního fotografického obrazu je většinou věcná, dějová, figurativní. Při informativní orientaci je sledována srozumitelnost a přesnost zamýšlené informace, při emotivním zaměření emocionální účinnost. To znamená orientaci na efekty, tedy na prvky obrazu, které jsou schopny vyvolávat emocionální účinek. V informativní fotografii vždy převažuje skladba věcná nad skladbou výtvarnou. „*U reportáže je pochopitelně nejdůležitější figurativní situace pojednaná dějově a věcně. Výtvarné řešení nesmí převážit řešení dějové či věcné, snímek by přestal plnit funkci zprávy, začal by působit jako emocionální zdroj.*“<sup>37</sup> Reportážní fotografie může být částečně i umělecká. Přináší aktuální zprávu a podává ji tak, aby měla estetické a umělecké kvality. Jde o fotografii, která přináší aktuální náměty a nesoustředí se pouze na jejich dorozumívací a zástupnou funkci. „*Uměleckou je tehdy, když se autor nespojuje pouze s touto zprávou, ale ozvláštňuje ji svým vlastním autorským viděním a cítěním.*“<sup>38</sup>

Zvláštním druhem reportážní fotografie je fičrová (feature) fotografie. „*Aby se stal z reportáže, časově vymezené, obecně platný dokument, musí obhajovat znaky*

---

<sup>34</sup> BARAN, A. – BARAN, L. *Obraz jako dialog s časem*, s. 49.

<sup>35</sup> BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*, s. 7.

<sup>36</sup> BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*, s. 17.

<sup>37</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 66.

<sup>38</sup> GREGOROVÁ, A. *Fotografická tvorba*, s. 256.



jevové skutečnosti osvětlující pravdivost faktů. Fakta, na nichž stává obraz svou výpověď, jejich přehlednost, jasnost, průkaznost, jsou mírou kvality takového dokumentu. Vychází z literatury – dokumentární obraz s epizodou událostí, líčící situaci, příčinu i následek – feature.<sup>39</sup> V současnosti je fičrová fotografie nadčasová, tyto snímky zachycují okamžiky, jejichž hodnota trvá. Většinu fičrových fotografických snímků tvoří nalezené situace. Důležitá je zde vizuální atraktivnost, smysluplný obsah a výtvarná kvalita zobrazení. Snímky jsou spojovány s nějakou zajímavostí, nezvyklostí, které doplňují praktickou informaci. Takový sportovní fotografický snímek se snaží diváka zaujmout, popř. pobavit. Fičrové fotografické snímky působí méně seriózně než klasické zpravodajské fotografické snímky.

### **Celky reportážní fotografie**

Reportážní fotografické snímky se mohou spojit do celků, které se nazývají fotoreportáž. Tou se rozumí série fotografických snímků. „*Fotoreportáž je nejperspektivnějším a nejcharakterističtějším žánrem novinářské fotografie. Je to více než pouhý soubor jednotlivých snímků, je to celkový obraz zachycující vývoj důležitých událostí, sestavený z více fotografií a mnoha detailů. Snímky na sebe navazují, doplňují se, vytváří určitý sled, pokračování, vývoj.*“<sup>40</sup> O fotoreportáži se mluví tehdy, když zachycuje události dynamicky, ve vývoji. Obecně vzato je fotoreportáž určité sdružení fotografických snímků do celku, který zachycuje nějakou událost. V současnosti se za fotoreportáž proto považuje i námětově spojený soubor fotografických snímků z nějaké události. Právě v případě sportovní fotografie je fotoreportáž velice častá, využívána bývá především na internetu.

Fotoreportáž může být vytvořena cyklem nebo seriálem fotografických snímků. Cyklem se rozumí soubor fotografických snímků spojených motivem. „*Například u námětu skok do výšky je zhotoveno deset snímků deseti různých závodníků zachycených v okamžiku nad laťkou.*“<sup>41</sup> Seriálem jsou míněny snímky téhož děje v různých časových okamžicích. „*Seriálem je tak například deset snímků téhož závodníka v různých fázích skoku do výšky (rozcvičení, soustředění, rozběh, odraz, shození laťky, zklamání ve tváři*

---

<sup>39</sup> BARAN, A. – BARAN, L. *Obraz jako dialog s časem*, s. 99.

<sup>40</sup> ČILJAKOVÁ, A. *Fotožurnalistika: Úvod do teorie fotožurnalistiky*, s. 31.

<sup>41</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 296.

*závodníka, nový rozběh, zdolání laťky, dopad, radost ve tváři závodníka).*<sup>42</sup> Seriál je soubor záběrů jedné události, zachycuje různé časové fáze této události.

---

<sup>42</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 296.

## 4 Skladba, stavba a kompozice fotografického obrazu

Každé sdělení má svůj výraz. Vyhodnocením tohoto výrazu ve vědomí adresáta vzniká obsah. Výraz má povahu materiální, musí být zhotoven, autor musí jednotlivé výrazové prvky obsahově uspořádat. Postup materiálního zhotovení výrazu je označován slovem stavba. „*Stavba musí být řízena obsahově, nad stavbou výrazu proto vždy stojí skladba obsahu.*“<sup>43</sup> Zatímco stavba se týká zacházením se skutečnými objekty, skladba zacházením s liniemi, tóny a figurami snímku. Jak tvrdí Šmok (*Začněte fotografovat*, 1984), „*co chce mít autor na snímku, je otázka skladebná. Jak zařídí, aby to tam bylo, je otázka stavební.*“<sup>44</sup> Skladba a stavba jsou základem každého fotografického obrazu. Kompozice je pak částí skladby i stavby a určuje umístění prvků v obrazu.

### 4.1 Skladba fotografického obrazu

Za skladbu fotografického obrazu je považována manipulace s obsahovými prvky podle obsahového záměru autora. Teorie skladby fotografického obrazu je složena ze dvou částí. První část se zabývá určením, co je předmětem skladby, tedy definováním obsahových prvků. Druhá část se zabývá tím, jak je s těmito obsahovými prvky manipulováno, tedy problematikou skladebných postupů. Skladba obrazu se netýká pouze uměleckých snímků, v určité míře se týká každého snímku. Skladba obrazu se musí řešit i v oblasti informativní fotografie, jsou zde ale sledovány rozdílné cíle. V informativní oblasti je cílem skladby především srozumitelnost a logika zobrazení. „*Skladbu lze dělit na figurativní, lineární, tonální, barevnou atd.*“<sup>45</sup>

Skladbu fotografického obrazu z hlediska obsahových prvků lze rozdělit na mikroskladbu a makroskladbu. Mikroskladba je skladba jednotlivých obsahových prvků eventuálně figur (jeden obsahový prvek), makroskladba potom skladba většího počtu figur (celek obrazu). Fotografie se zabývá především skladbou figur v obraze jako celku. „*Má-li se na obraze objevit figura, musí tam být linie figuru ohraničující a tóny jednotlivých plošek, ze kterých je obraz figury složen.*“<sup>46</sup> Uspořádání všech figur, linií a tónů v obrazovém poli záběru nebo ve výřezu, omezeném rámem obrazu, se nazývá kompozice.

---

<sup>43</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 17.

<sup>44</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 46.

<sup>45</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 73.

<sup>46</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 80.

Skladebné postupy jsou označovány jako skladebné principy, přičemž těmito principy jsou míněny např. princip kontrastu či rytmu. Jde o vzájemné uspořádávání jednotlivých obrazových prvků. Předmětem skladby jsou linie a tóny, které se mohou sdružit do figur a figurativních situací. Základem skladby je princip role, úlohy. Tento princip určuje každému obsahovému prvku v rámci snímku specifickou, konkrétní úlohu. Na základě této úlohy musí být s prvkem zacházeno, což je obzvláště v případě sportovní fotografie velmi důležité. Nadbytečné obsahové prvky nemají na sportovních fotografických snímcích většinou žádné uplatnění.

#### 4.2 Obsah fotografického snímku

Obsah fotografického snímku je vymezen pojmy téma, námět, motiv a idea. „*Tématem je vymezení určité oblasti lidského života, které chce fotograf na snímku zobrazit.*“<sup>47</sup> V případě sportovních fotografických snímků tak mohou být tématem Olympijské hry či play off o hokejový titul.

Námět je bližším určením a omezením tématu. Rozdíl mezi tématem a námětem je v tom, že námět na rozdíl od tématu lze na snímku zachytit. „*Určení námětu vždy omezuje jevy, které chce fotograf zachytit na snímku.*“<sup>48</sup> Námětem mohou být v případě Olympijských her závody v hodů oštěpem, v případě hokejového play off to pak může být konkrétní zápas či třeba napjatý závěr konkrétního utkání.

Motiv, předmět snímku, je konkrétní jev, který je zachycován na snímek. Je vybrán ze všech jevů, jejichž zobrazení umožňuje zvolený námět. Motivem je konkrétní objekt, situace, sportovec. „*Z hlediska fotografického celku se motivem rozumí nalezené inspirující uspořádání figur.*“<sup>49</sup> Jinak bude působit snímek sportovce, za kterým je skupina diváků, a jinak bude působit snímek bez diváků. „*Krom hlavního motivu, který je podnětem pro fotografování a který je záměrně umisťován do zorného pole, se objevují v obraze vedlejší prvky. Jejich vnímání by mělo probíhat v takové míře, aby bylo možné vytvořit si celistvý obraz zobrazovaného jevu.*“<sup>50</sup>

Idea označuje charakteristiku zamýšleného působení, jinak řečeno co chce autor snímkem sdělit. Snímek úspěšného sportovce má jinou ideu než snímek neúspěšného sportovce. Ideou se tak v případě konkrétního sportovce může stát fotografická informace o tom, že se stal celkovým vítězem závodu a podobně. Pokud je vztažena

---

<sup>47</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 170.

<sup>48</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 170.

<sup>49</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 43.

<sup>50</sup> BARAN, A. – BARAN, L. *Obraz jako dialog s časem*, s. 97.

idea k předcházející kapitole o funkci fotografie a fotografických žánrů, potom lze ideu chápat jako funkci fotografického snímku.

Příklad tématu, námětu a motivu uvádí také Zaoral (Fotografujeme, 1993). „*Tématem může být vodácká fotografie, námětem sjíždění propusti, motivem posádka zdolávající propust.*“<sup>51</sup>

#### 4.2.1 Figurativní skladba fotografického obrazu

Sportovní fotografie se týká především figurativního zobrazení. Figurativní skladba využívá jako hlavní prvek figury. „*Na fotografii jsou rozlišovány jednotlivé významové prvky, které se skládají do jednotlivých předmětů čili figur. Figura znamená celek předmětu, se kterým je možno v rámci skladby samostatně manipulovat.*“<sup>52</sup>

Figura označuje obraz objektu (osoby, předmětu, části prostředí). Figura je ikonický znak, což znamená, že na snímku na základě podobnosti zastupuje nějakou skutečnost a skládá se z tvarových prvků. Objekt na snímku nemusí být zachycen celý. Musí být ale zachycen tak, aby figura objektu evokovala představu celého objektu, což je rozdíl mezi figurativní a nefigurativní fotografií.

Reálné objekty, rekvizity, slouží k vytvoření obrazu. Figurou se rozumí obraz rekvizity na snímku, rekvizitou se rozumí člověk nebo objekt v zorném poli objektivu. „*Rekvizita zde vystupuje jako protiklad figury, tedy jako vystižení vztahu mezi objektem před objektivem a jeho obrazem na snímku.*“<sup>53</sup> Určení rekvizit určuje, co bude na snímku zobrazeno podle záměru autora. Rekvizitou je tak např. samotný sportovec ve skutečnosti, zatímco figurou je jeho obraz na snímku.

Až na výjimky je na snímku větší počet figur, vzniká tak figurativní situace. V té jsou figury různým způsobem uspořádané navzájem mezi sebou i vzhledem k rámu obrazu. Figury jsou na snímku vždy nejméně dvě – objekt (motiv) a pozadí. „*Mohou ale být i tři – motiv, pozadí, prostředí. Prostor je obvykle zobrazováno pomocí několika figur. Popředí je u realistické fotografie smysluplné tehdy, pokud jako figura tvoří součást prostředí.*“<sup>54</sup> Určení motivu vede k ujasnění potřebného počtu figur.

Figurativní skladba může sledovat cíle informativní i emotivní, naproti tomu nefigurativní skladba může sledovat pouze cíle emotivní.

---

<sup>51</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 170.

<sup>52</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 41.

<sup>53</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 38.

<sup>54</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 171.

#### 4.2.2 Prvky fotografického obrazu

Za obrazové prvky jsou nejčastěji označovány figury, ale prvky jsou také linie a tóny. Podle úlohy v celku sdělení se prvky obsahu dělí do čtyř skupin.

Hlavní prvky. Tyto prvky jsou nositeli hlavní myšlenky obrazu. „*Bez nich nemá požadovaný snímek smysl.*“<sup>55</sup> Hlavní prvky určují základní smysl sdělení, vyplývají přímo ze záměru autora. V případě sportovního portrétu je hlavním prvkem hlava či celá postava portrétovaného.

Podpůrné prvky. „*Těmito prvky je míněno vše, co základní působení a myšlenku snímku neurčuje, ale úzce, ať již významově nebo formálně, s hlavním prvkem souvisí. Rozvíjejí působení hlavního prvku na diváka.*“<sup>56</sup> Tyto prvky pouze rozvíjejí nebo doplňují prvky hlavní, na snímku být nemusí. V případě snímku hokejového hráče může být tímto doplňkem puk.

Rušivé prvky. „*Přímo s myšlenkou obrazu nesouvisejí, odvádějí pozornost diváka od středu zájmu, rozptylují jej, navozují nevhodné souvislosti.*“<sup>57</sup> Jsou to prvky, které by na snímku být neměly, ale základní smysl snímku nemění. Rušivým prvkem může být například tzv. zákrytový efekt – rostoucí stromy z hlav portrétovaných a podobně. „*Pro splývání předmětů obecně platí, že nevhodně umístěné splývající předměty působí vždy rušivě. Mohou-li splývající předměty podle své povahy skutečně tvořit jeden celek, může dojít k věcnému omylu. Ve zvláštním případě může dojít ke splnutí podle smyslu s obvykle komickým výsledným účinkem.*“<sup>58</sup> Na fotografickém snímku je poté například fotbalový hráč s míčem, ale z míče trčí nohy vzdálenějšího hráče.

Zmatečné prvky. „*Tyto prvky zcela převracejí smysl zobrazení, dávají mu nečekaný a nežádoucí význam.*“<sup>59</sup> V obraze se mohou objevit prvky, které se z hlediska diváka chovají jako hlavní. Zmatečně může působit nadbytečná figura. Zatímco autor ji přehlédne, divák ji může pokládat za figuru hlavní nebo ji spojovat s figurou hlavní. Zmatečná figura převrací záměr autora a mění výsledný obsah snímku.

---

<sup>55</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 76.

<sup>56</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 76.

<sup>57</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 77.

<sup>58</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 83.

<sup>59</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 77.

### 4.2.3 Objekty statické a dynamické

Objekty fotografického obrazu mohou být statické nebo dynamické. Společnou vlastností statických objektů je jejich nepohyblivost. Tyto objekty poskytují dostatek času k vytvoření technicky co nejkvalitnějšího snímku. „*Většina statických motivů poskytuje v důsledku své nehybnosti málo prostoru pro tak pestré zpracování jako objekty dynamické. Zvláště důležité je pojetí motivu, stanoviště fotografa a osvětlení.*“<sup>60</sup> Za statický objekt je považován například sportovec čekající na startu závodu.

Společnou vlastností dynamických objektů je proměnlivost, pohyb. Dynamické objekty jsou zcela typické pro sportovní fotografii. Dynamické objekty se nikdy přesně neopakují. „*Vzhledem k nespočtu různých tváří poskytují fotografovi nevyčerpatelné možnosti vlastního řešení obrazu. Úspěch či neúspěch při snímcích takových objektů závisí téměř zcela na fotografově vnímavosti a na jeho schopnosti vidět je nově a zajímavě.*“<sup>61</sup> Předpokladem správné tvorby je při záznamu statických objektů rozvaha, u dynamických objektů pohotovost. Za dynamický objekt je považován například akční souboj hráčů o míč.

### 4.3 Kompozice

Kompozice je je jedním z hlavních tvůrčích prostředků ve fotografii. Týká se obsahu i formy (tedy skladby i stavby) fotografického snímku. Z hlediska obsahu se jedná o skladbu fotografického obrazu, kde jsou záměrně uspořádány jednotlivé obrazové prvky. S těmito prvky je manipulováno podle záměru autora. „*Jednotlivé části jsou uspořádány v obrazu v harmonický celek.*“<sup>62</sup> Důležité objekty a prvky jsou začleňovány do obrazu a jsou zdůrazňovány, zatímco nepodstatné nebo zanedbatelné prvky jsou potlačovány. Hlavní motiv by měl na snímku dominovat. V případě obsahové skladby kompozice jde především o volbu umístění prvků v obrazu.

Z hlediska formy fotografického obrazu se kompozice týká struktury snímku. Kompozice je tvůrčí činnost a výsledkem této činnosti je struktura. Plocha fotografického snímku se skládá z linií a tónů. Linie jsou všechny zdánlivé úsečky a křivky na snímku, které souhrnně vytváří kresbu. Jednotlivé dílčí zdánlivé plochy pak obsahují tóny u černobílého fotografického snímku nebo barvy u barevného fotografického snímku. Hovoří se proto o lineární a tonální nebo barevné kompozici -

---

<sup>60</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 104.

<sup>61</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 104.

<sup>62</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 78.

čili souhrnně o lineární a tonální nebo barevné skladbě. „*Lineární skladbu lze přirovnat k obrysové kresbě tužkou či perem, tonální skladbu lze přirovnat k malbě šedivými tóny či barevnými tóny. Mezi obrysovou kresbou tužkou a lineární strukturou černobílého (či barevného) snímku je podstatný rozdíl – na fotografickém snímku žádné čáry ani křivky neexistují, ale vznikají jenom jako zdánlivé na rozhraní světlejších a tmavších tónů nebo na rozhraní ostrosti a neostrosti. Proto jsou zdánlivé i všechny plochy v různých barvách nebo tónech.*“<sup>63</sup>

#### 4.3.1 Volba umístění prvků v obraze

Kompozice řeší volbu umístění prvků v obraze. Při pozorování fotografického snímku nejsou všechna místa obrazu vnímána jako stejně důležitá. „*Zdůraznění významu některých míst vychází z přirozeného lidského smyslu pro kompozici a proporční členění plochy.*“<sup>64</sup> Proporcí je míněn poměr velikostí, vzájemný vztah rozměrů. Vztah částí mezi sebou a k celku je základním principem kompozičního řešení.

Lidské oko je nejvíce navyklé na horizontální obdélníkový obraz. To je dáno převažujícím vodorovným otáčením hlavy při pozorování okolí, zvyklostí na formát filmového plátna, obrazovky televizoru. Knihy se čtou zleva doprava. Fotografické snímky jsou čteny horizontálně, napřed nahoře zleva doprava, poté diagonálně doleva dolů a znovu horizontálně doprava. Z těchto poznatků je třeba vycházet při komponování obrazu.

Uplatnění nachází především kompozice středová, diagonální, třetinová a zlatého řezu. Nejčastěji je využívána středová kompozice, která postavám dodává důstojnosti, ale je statická. Postava umístěná ve středu působí klidně, nevzrušivě, totéž platí o umístění horizontu v polovině obrazu. Středové řešení především naznačuje mimořádný význam figury, nutnost soustředit pozornost právě na ni. Diagonální kompozice je účinná, přitom nemusí vycházet z rohu obrazu. Divák sleduje obraz po diagonále z jedné strany na druhou.

Kromě středu obrazu a diagonál mají zvláštní význam čtyři body ve třetinách obrazu. „*Úhlopříčky a třetinové dělení tvoří základní kompoziční schéma.*“<sup>65</sup> Třetinové dělení se získává tak, že je obraz rozdělen vertikálně i horizontálně na shodné třetiny

---

<sup>63</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 171-173.

<sup>64</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 212.

<sup>65</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 216.



pomocí čar. Průsečíky těchto čar tvoří čtyři body, umístěním prvků do těchto bodů se dosahuje vizuální vyváženosti. „*Základem tohoto pravidla je skutečnost, že rozdělením obrazu v poměru 2:1 si kompozice zachová řád a stabilitu. Pokud existuje zřetelný bod zájmu, je vhodné jej umístit do jednoho ze čtyř průsečíků mřížky, aby se nacházel v jedné třetině od horního nebo dolního okraje a v jedné třetině od jedné či druhé strany snímku.*“<sup>66</sup>

Pravidlo třetin vychází z principu zlatého řezu. Ve fotografickém snímku má toto dělení na základě zlatého řezu výraznější platnost jen ve směru horizontálním a jen u figur, jejichž rozměr je v horizontálním směru malý (např. stojící figura). „*Taková figura je jakoby svislou čarou, která dělí obraz. Princip zlatého řezu vychází z rovnice  $B=B1+B2$ ,  $B:B1 = B1:B2$ . Číselně lze tento poměr vyjádřit přibližně 1,6:1.*“<sup>67</sup> Jinak řečeno, celková délka horizontální strany B je složena z úseček B1 a B2. Poměr délky B k delší úsečce B1 je stejný jako poměr délky delší úsečky B1 ke kratší úsečce B2.

Při tvorbě sportovních fotografických snímků se kompoziční umístění využívá k volbě volného prostoru. Hlavní motiv by měl mít kolem sebe prostor, volná plocha vyzní lépe než zobrazení dalších nepodstatných předmětů. Především u pohybujících se objektů je vhodné ponechat prostor ve směru pohybu objektu. Pokud je na fotografickém snímku sportovec umístěn vlevo a míří směrem vpravo, mělo by být více prostoru v pravé části snímku.

Ke kompozici se váže i volba, zda bude snímek pořízen vertikálně nebo horizontálně. Zatímco vertikální, svislá poloha je vhodnější pro zachycování celých postav sportovců, horizontální, vodorovná poloha je vhodnější pro pořizování akčních snímků nebo většího počtu sportovců zároveň. „*Výhodou svislého formátu je snazší zaplnění displeje samotným hlavním námětem, proto je tento formát vhodný pro obálky časopisů.*“<sup>68</sup>

#### 4.3.2 Velikost záběru

Fotografické snímky se dělí podle toho, kolik zobrazují z objektu a jeho okolí na celek, polocelk, polodetail a detail.

Celk zachycuje celý snímáný objekt i jeho okolí. Podává jak obraz objektu, tak obraz jeho okolí. Kvůli svému širokému záběru zachycuje množství podrobností bez

---

<sup>66</sup> FROST, L. *Kreativní fotografie od A do Z*. 2003, s. 116.

<sup>67</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 96-97.

<sup>68</sup> KELBY, S. *Digitální fotografie*, s. 105.

rozlišení jejich důležitosti. Jako příklad lze uvést fotografický obraz fotbalového brankáře s brankou a tribuny s diváky, stejně tak záběr na celý atletický ovál a podobně.

Polocelek zachycuje celý hlavní motiv, ale pomíjí větší část jeho okolí. Oproti celku zdůrazňuje některé podrobnosti zachycovaného děje. Příkladem je snímek fotbalového brankáře s brankou, ale bez tribuny s diváky.

Polodetail zaznamenává větší část objektu, přičemž potlačuje prostředí. Podstatné znaky objektu lze dobře identifikovat. Polodetailem může být snímek hokejového brankáře při zákroku nebo pouze horní část těla sportovce.

Detail zobrazuje konkrétní části objektu a klade na ně důraz. Je zobrazována podstata zachycovaného jevu. Příkladem může být pouze obličej sportovce či detail fotbalového míče.

#### 4.3.3 Rám obrazu a výřez

Každý fotografický snímek představuje výřez skutečnosti omezený rámem obrazu. „*Fotografie je omezena rámem, tedy hranami, které nemají v reálném prostoru žádný předobraz, je tedy výřezem prostoru. Tím se faktické objekty dostávají do zvláštního postavení vůči hranám tohoto vymezení, získávají prostorové relace, které ve skutečnosti nemají.*“<sup>69</sup> S vymezením zorného pole souvisí otázka, které prvky mají zůstat v zorném poli a které mají být vyloučeny, čímž získává rám obrazu věcnou funkci. „*Rám určitým způsobem vymezuje pole, ve kterém jsou figury umístěny. Vymezuje jednak počet figur, jednak umožňuje figurám vstoupit vůči sobě do určitých vztahů právě v rámci tohoto rámu. Vymezuje především figury s rolí, má ponechat stranou ostatní prvky.*“<sup>70</sup> Hlavní zásadou pro stanovení výřezu je fakt, že výřez omezuje všechno nepodstatné. Odstraňuje rušivé prvky v okrajích obrazu či opravuje kompozici (umístění motivu v ploše, potřebný prostor ve směru pohledu, pohybu). Špatně zvolený výřez může právě ve sportovních snímcích zcela zkazit účel samotného snímku.

#### 4.4 Tvůrčí prvky fotografického obrazu

Skutečnost lze na fotografickém snímku zachytit pouze symbolicky. „*Například perspektivou je symbolizována hloubka prostoru, rozmazáním pohyb či přezářením jasné světlo.*“<sup>71</sup> Mezi důležité fotografické symboly patří světlo, barva, kontrast, rytmus

---

<sup>69</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 54.

<sup>70</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 84.

<sup>71</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 272-273.

a perspektiva. Každý motiv lze zobrazit mnoha způsoby, přičemž všechny způsoby nejsou stejně působivé.

#### 4.4.1 Světlo

Světlo je základním předpokladem pro vznik fotografických snímků, zároveň je to hlavní tvůrčí prostředek fotografické tvorby. „*Vytváří dojem prostoru, náladu a atmosféru, rozdělení ploch a kompozici.*“<sup>72</sup>

Světlo má ve fotografické tvorbě tři funkce – technickou, věcnou a výtvarnou. Technická funkce znamená, že by bez světla žádný fotografický snímek nemohl vzniknout. Věcných funkcí je několik. Světlo modeluje objekty, podle svého charakteru a směru vytváří figury v obraze jako více ploché nebo naopak vzbuzující dojem prostoru. Symbolizuje tedy prostor a hloubku. Světlo také vytváří náladu a atmosféru snímku a podílí se na lineární a tonální skladbě. „*Umožňuje kontrastování obrysů figur a rytmičování plochy obrazu.*“<sup>73</sup> Výtvarná funkce světla se projevuje tehdy, když se autor snaží světlem cílevědomě a uváženě o zajímavé světelné řešení obrazu. Cílem přitom není zobrazení objektu, ale výtvarný, estetický efekt.

Zdroj světla může být přírodní (denní, přirozené světlo) nebo umělý. „*Rozlišovány bývají tři druhy světla – přímé a ostré světlo (například polední slunce nebo elektronický blesk), upravené světlo (například filtrované nebo rozptýlené), a odražené světlo.*“<sup>74</sup> Mírou intenzity světla je jas. Ten závisí na velikosti světelného zdroje a druhu světla. Jas určuje osvit a náladu snímku. „*Jasně světlo je tvrdé, výrazné, přísné. Tlučené světlo je měkké, uklidňující, tajemné. Při jasném osvětlení vypadají objekty světlejší, kontrastnější, barevnější.*“<sup>75</sup>

Nejobvyklejší a nejvíce užívané je přirozené denní, horní světlo. Proto každý jiný směr je pro diváka nezvyklý. Neobvyklé světlo podvědomě poutá pozornost. Dramatičnost zvyšuje spodní osvětlení, které je velmi nezvyklé. Světlo může navodit klid, atmosféru, ale i vzruch, dodá obrazu dramatičnost. Je-li dramatické světlo podpořeno i kompozicí obrazu, celkový účinek fotografického snímku vystihne zvolenou náladu. Mezi světelné efekty patří i stíny, které mohou doplnit obsahový význam a dotváří kompozici obrazu. Umělé světlo zábleskového zařízení je prakticky využitelné pouze z technického hlediska. Nelze uvažovat o jeho věcné funkci, protože

---

<sup>72</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 184-185.

<sup>73</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 207-209.

<sup>74</sup> HATCHER, B. *Škola fotografování: Sport a dobrodružství*, s. 51-53.

<sup>75</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 276-277.

záblesk míří přímo od přístroje k objektu, tudíž figury ztrácejí svou prostorovou modelaci.

#### 4.4.2 Barva

Barvy se od sebe navzájem liší barevným tónem. Důležitou roli v podání barev hraje světlo. Sytost barvy i její tón závisí na intenzitě světla.

Barva má symbolickou moc, má schopnost vyvolat jistou odezvu. Je to nejsilnější výrazový prostředek fotografa. Pomocí barvy lze navodit atmosféru, evokovat nálady a pocity. „*Je silnější než linie, tvar, kontrast nebo kompozice. Syté barvy působí intenzivně, agresivně a zesilují dojem energie u energických objektů. Světlé barvy jsou radostné a veselé, tmavé působí tísnivěji a pochmurněji.*“<sup>76</sup> Barva je zvláště důležitá ve sportovní fotografii. „*Barevná kompozice může posílit dojem z děje – zdramatizovat ho, nebo naopak může celý jev zklidnit.*“<sup>77</sup> Barvy působí ve vzájemné součinnosti nebo proti sobě, čímž mohou měnit vyznění celého snímku.

Barevné tóny se dělí do několika kategorií. První dělení rozlišuje barvy pestré a nepestré. Základní pestré barvy jsou červená, žlutá a modrá. Jejich míšením lze vytvořit ostatní pestré barvy – fialovou, oranžovou, zelenou. Nepestrými barvami jsou bílá, černá a šedá. Druhé dělení rozlišuje barevné tóny na teplé, studené a neutrální. V tomto rozdělení není souvislost s teplotou chromatičnosti. Teplé barvy jsou žlutozelená, žlutá, oranžová (nejteplejší), červená a karmínová. Studené jsou tyrkysová, azurová (nejstudenější), modrá, modrofialová, fialová. Neutrální jsou zelená, purpurová, bílá, šedá, černá.<sup>78</sup>

Mezi jednotlivými barvami jsou vzájemné vztahy. Tyto vztahy jsou využívány při výběru a komponování motivů, které lze barevným okolím potlačit nebo zdůraznit. Barvy umístěné ve spektru vedle sebe se označují jako základní či příbuzné, jsou souzvučné. Příkladem je červená a oranžová nebo modrá a fialová. „*Tyto barvy nejsou v kontrastu a lze jimi vyjádřit vyrovnanost a klid.*“<sup>79</sup> Kombinace příbuzných barev působí příjemně. Barvy umístěné v protilehlém postavení se nazývají doplňkové, komplementární. Opozice je tak např. u barev zelená-červená či fialová-žlutá. „*Doplňkové barvy se umocňují a jejich vzájemný kontrast dodává obrazovým*

---

<sup>76</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 298.

<sup>77</sup> HATCHER, B. *Škola fotografování: Sport a dobrodružství*, s. 37.

<sup>78</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 116.

<sup>79</sup> HATCHER, B. *Škola fotografování: Sport a dobrodružství*, s. 38-41.

*kompozicím dynamiku, živost, z čehož pak vzniká větší dojem na diváka.*<sup>80</sup> Kombinace doplňkových barev vyniká výtvarným účinkem. Opticky pohledná kombinace barev se označuje jako harmonie. *„Harmonie barev vzniká, jsou-li barvy kontrastní, protilehlé, jde o barevný souzvuk. Harmonie vzniká také u barev stejného tónu, které mají při stejné sytosti různou světlost, například světle zelená, středně zelená, tmavě zelená. Harmonie je také u pestrých barev s barevnými tóny šedé stupnice. A poslední je harmonie šedých tónů, zejména černé a bílé, jako určovatelů maximálního kontrastu vzhledem k pestrým barvám.*<sup>81</sup> U sportovních fotografických snímků jsou barvy převážně kontrastní, protože sportovci bývají většinou oblečeni v různých barvách.

Nejnápadnější ze všech barev je červená. Má schopnost dominovat obrazu i v případě, že zaujímá jen jeho nepatrnou část.

#### **4.4.3 Kontrast**

Kontrast na fotografickém snímku je dvojí – kontrast jako skladebný princip a kontrast jako jev reálné skutečnosti. Kontrastem se rozumí opak, protiklad, výraz rozdílu a odlišnosti. Kontrast ve smyslu estetickém není možné zaměňovat s technickým kontrastem. Technickým kontrastem je obrazový kontrast, což je rozdíl mezi nejsvětlejším a nejtmaším místem fotografického snímku.

#### **Figurální a tvarový kontrast**

*„Kontrast je vzájemné protipostavení prvků stejné kvality, ale výrazně rozdílné kvantity.*<sup>82</sup> Kvalitou je míněna např. velikost. Rozdílnou kvantitou je potom např. rozměr malý nebo velký. *„Aby se kontrast mohl dostatečně uplatnit, musí být různost dostatečně velká. Pokud jsou např. dvě postavy jen nepatrně rozdílné, nevzniká na základě rozdílu žádný efekt.*<sup>83</sup>

Figurálním kontrastem je např. zobrazení sportovce a sportovkyně na jednom snímku. Figurální kontrast může být trojí - kvantitativní (např. vysoký sportovec a malý sportovec), kvalitativní (např. veterán a junior), nebo akční (např. spící člověk mezi tleskajícími diváky). Akční kontrast u osob a zvířat tvoří protiklad činností, u předmětů protiklad polohy. Kontrast je tím působivější, čím více se kontrastující figury téhož druhu liší. Tvarový kontrast tvoří např. přímka a křivka či hranatý a oblý tvar. *„Tvarový*

---

<sup>80</sup> HATCHER, B. *Škola fotografování: Sport a dobrodružství*, s. 38-41.

<sup>81</sup> BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*, s. 41.

<sup>82</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 77-78.

<sup>83</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 78.

*kontrast může vzniknout například i mezi dvěma plochami, např. jednou zrcadlově lesklou a druhou matnou, zvlněnou nebo nějak strukturovanou.* <sup>84</sup>

### **Barevný kontrast**

Světelný kontrast vzniká tehdy, když se setkají dva barevné tóny světelně zřetelně rozdílné. *„Světlá se vedle tmavé zda ještě světlejší a opačně. S bílou nejvíc kontrastuje modrá, s černou žlutá.* <sup>85</sup>

Komplementární kontrast vzniká při použití dvou doplňkových barev, např. fialové a žluté.

Teplotní kontrast vzniká při využití teplé a studené barvy. Dochází k barevné indukci. Teplá se zdá díky studené více teplejší a opačně. Nejvýraznější rozdíl je mezi azurovou a oranžovou.

Kvalitativní (sytytní) kontrast se týká barvy jednoho tónu s různou sytostí, např. světle zelené a tmavě zelené.

Kvantitativní kontrast se vztahuje na poměr velikosti ploch, při němž barvy působí vyrovnaně. *„Například oranžová a žlutá jsou v rovnováze při poměru 4:3.* <sup>86</sup>

Simultánní kontrast je kontrastem nepřesně komplementárních barev, projevuje se zejména v okolí barev teplotně neutrálních. Jedna barva indukuje na druhé svou doplňkovou a naopak. *„Vznikají odlišnosti, které působí disharmonicky, vyvolávají nelibé pocity, např. modrozelená a červená.* <sup>87</sup>

Elementární kontrast vzniká mezi více než dvěma pestrými barevnými tóny. Posiluje ho přítomnost černé a bílé barvy.

### **4.4.4 Rytmus**

Rytmus je různost rozložení stejných prvků. Vzniká opakováním stejných prvků v definovaných odstupech, přičemž jeho působení spočívá v opakování prvků i v opakování odstupů mezi nimi. *„Jsou-li odstupy stejné nebo dojmově stejné, hovoří se o rytmu pravidelném, při nestejných odstupech o rytmu nepravidelném. Je-li zařazena mezi stejně velké odstupy nebo mezi stejně se opakující prvky odchylka, vzniká úmyslné porušení rytmu.* <sup>88</sup> Rytmus může být podobně jako kontrast trojího typu –

<sup>84</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 206.

<sup>85</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 123-127.

<sup>86</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 123-127.

<sup>87</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 123-127.

<sup>88</sup> ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*, s. 104.

figurální (stejně nebo téměř stejné figury), tvarový (střídání kontrastujících nebo stejných tvarů) a tonální (barevný). „*Figurální rytmizace vzniká například odrazem na vodní hladině nebo lesklé ploše, ale také vrženým stínem. Barevná rytmizace nejjednodušším způsobem vzniká opakováním skvrny téže barvy v jinak barevně tlumeném okolí.*“<sup>89</sup> V případě sportovních fotografických snímků bývá rytmus využíván především v kolektivních sportech, kde mají sportovci jednoho týmu stejně barevné dresy.

#### **4.4.5 Perspektiva**

Perspektivou se rozumí hloubka plošně zobrazované prostorové skutečnosti. Jde přitom o vzájemné prostorové vztahy objektů na fotografickém snímku. Změnou perspektivy může být dojem prostorovosti zvýrazněn nebo potlačen. „*Širokouhlé objektivy perspektivu zvýrazňují, teleobjektivy perspektivu potlačují.*“<sup>90</sup> Teleobjektivy zkracují prostorovou hloubku, zdá se poté, že jsou objekty blíže u sebe, než tomu doopravdy je. U širokouhlých objektivů je tomu naopak.

#### **4.5 Zachycení a zobrazení pohybu na fotografickém snímku**

Základem struktury fotografického snímku je skutečnost zachycená v jednom okamžiku, tedy zastavený pohyb. „*To platí i pro snímky nepohybujících se objektů, protože klid je také druhem pohybu. Pohyb určuje základní strukturální vztahy mezi jednotlivými figurami.*“<sup>91</sup> Sportovní fotografie je nejčastěji spojována právě s termínem pohyb a s jeho zachycením a zobrazením na fotografickém snímku.

Technicky mohou nastat tři možnosti – přístroj je nehybný a objekt se pohybuje, nebo se přístroj pohybuje a objekt je nehybný, nebo se přístroj i objekt pohybují synchronně. Pohyb lze zachytit dvěma způsoby - staticky nebo dynamicky. Zobrazení pohybu se týká technické stránky snímku (stavby) a významové stránky snímku (skladby). Z technického hlediska jde o způsob zachycení, z hlediska významového jde o objekt zachycení. „*U statické fotografie jde o zachycení vybrané fáze pohybu. U snímků s velmi krátkou expoziční dobou se někdy jeví jako překážka k vyjádření pohybu přílišná nerozmazanost pohybu. Zejména zde proto záleží na výběru vhodné*

---

<sup>89</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 206-207.

<sup>90</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 181.

<sup>91</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 171.

*fáze pohybu.* <sup>92</sup> Dynamická fotografie využívá techniky, které zdůrazňují pohyb. Někdy může být zachycen 1/1000 sekundy i nejrychlejší pohyb, ale výsledný snímek je zklamáním. Běžící atleti či jedoucí auta stojí. „*Nesmí se proto zapomínat, že rychlost dokresluje detaily – zvířený prach, vlající oblek, naklonění závodníka či hráče. Náznak k vlastnímu pohybu vypadá dynamičtěji. Rovněž neuškodí malá neostrost, zvláště pozadí.*“<sup>93</sup>

Fotografické objekty se pohybují, mohou se měnit, ale fotografický snímek je nehybný. Pohyb na fotografickém snímku tak lze naznačit jen v symbolické podobě, k čemuž se využívá řada kreativních technik a symbolů. Těch lze využít k tomu, aby mohl být na fotografickém snímku zobrazen děj, rychlost či pohyb. Záleží vždy na tom, co se od fotografického snímku očekává, zda zachycení pohyblivého objektu co nejzřetelněji nebo znázornění pohybu objektu přímo snímek. V prvním případě je objekt zachycen ostře, strnule. Ve druhém případě je nutné vyjádřit pohyb symbolicky, náznakem. „*Pohyb je zde vlastním tématem fotografie. Je vedlejší, zda zůstane podoba objektu zachována. Pohyb může být symbolizován jakýmkoli prostředkem, který divákovi sugeruje dojem pohybu.*“<sup>94</sup>

Přehled těchto technik k zachycení pohybu na fotografickém snímku vysvětluje Feininger (Vysoká škola fotografie, 1968).

### **Zachycený pohyb**

Technika zachyceného pohybu je základní a nejčastější technikou pro tvorbu sportovních fotografických snímků. V případě této techniky je vyhledána jediná fáze pohybu a v této fázi je objekt ostře zaznamenán. „*Ačkoliv tento postup dojem pohybu stírá, je to dobrý prostředek zobrazení a studia pohyblivých objektů, je-li bez dalších komentářů zřejmé, že zobrazený objekt se skutečně pohyboval (např. kůň ve vzduchu při skoku přes překážku).*“<sup>95</sup> Tento pohyb lze zachytit buď krátkým expozičním časem nebo pomocí zábleskového zařízení.

Tento postup má dvě omezení – rychlost závěrky a osvětlení. Pouze při dostatku přirozeného světla nebo kvalitním fotografickým přístroji lze dosáhnout velmi krátkých expozičních časů (1/1000 sekundy a kratší). „*Na druhou stranu se jen několik málo běžně fotografovaných objektů pohybuje tak rychle, že vyžadují expoziční čas 1/1000*

---

<sup>92</sup> ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*, s. 60

<sup>93</sup> PILMANN, J. *Sportovní fotografie*, s. 11.

<sup>94</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 333.

<sup>95</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 328.



sekundy, aby je bylo možno zachytit. Pak je ovšem zapotřebí tím více světla, čím je expoziční čas kratší, aby nedošlo k podexponování snímku.<sup>96</sup> Pokud nebude expoziční čas dostatečně krátký, dojde k částečnému rozmazání pohybovou neostrotí. Druhým způsobem je zachycení obrazu pohyblivého objektu pomocí zábleskového zařízení. Minimální délka osvitů by měla být 1/800 sekundy.

### **Využití pohybové neostroti**

Při využití techniky pohybové neostroti dochází k částečnému rozmazání obrazu, což je způsobeno volbou delšího expozičního času. V případě této techniky jde o rozmazaný obraz pohyblivého objektu mezi ostře zachycenými statickými prvky. Rozmazání je vždy důkazem pohybu. Pokud bude totiž objekt i fotografický přístroj nehybný, může být obraz neostrý, ale ne rozmazaný. Rozmazání je neostrot v jediném směru a to ve směru pohybu objektu nebo přístroje. „*Pohyb je v této technice totožný se změnou místa v prostoru. Fotograf má možnost ke grafickému znázornění pohybu, jestliže ukáže stejný předmět v několika pozicích najednou. Toto rozmazání se skládá z několika odlišných snímků, které se téměř kryjí a vytvářejí pohybovou syntézu. Jeho rozsah může fotograf snadno a v plném rozsahu sám určit. Čím je expoziční čas delší v poměru k úhlové rychlosti objektu, tím silnější bude rozmazání a naopak.*“<sup>97</sup> Záleží přitom na vzdálenosti objektu od fotoaparátu a směru pohybu, protože tyto faktory určují úhlovou rychlost objektu. Pokud se bude objekt pohybovat proti fotoaparátu, nebude v případě delšího expozičního času tolik rozmazaný, jako když se bude pohybovat vůči přístroji kolmo.

### **Sledování (panning, švenkování)**

V případě této techniky je zachycován ostrý obraz objektu, ale statické prvky okolo jsou rozmazané. Tato technika se provádí pohybem objektivu fotoaparátu souběžně s pohybem objektu. V určitou chvíli je stisknuta spoušť, čímž zůstane objekt ostrý a pozadí za ním neostré. „*Významnou předností tohoto postupu je fakt, že je zachycen pohyblivý objekt poměrně ostře a přesto lze pomocí kontrastu mezi ostrými a rozmazanými partiemi vyvolat intenzivní pocit pohybu, který podporuje také dramatickost fotografie.*“<sup>98</sup> Tento postup je působivý zejména u snímků

---

<sup>96</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 331.

<sup>97</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 328.

<sup>98</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 329-330.

automobilových závodů, koňských dostihů či sjezdového lyžování. „*Rozmazání je symbolem pohybu a kontrast ostrosti a rozmazání vyjadřuje pohyb, děj, rychlost. Nehraje přitom žádnou roli, zda jsou podány rozmazaně prvky pohyblivé či nehybné, záleží pouze na tom, že jedny jsou ostré a druhé rozmazané.*“<sup>99</sup>

### **Časový snímek**

V případě časového snímku je využíván dlouhý expoziční čas ve srovnání s rychlostí pohyblivého objektu. Objekt na snímku v podstatě zmizí a pohyb je znázorněn pouze diagramem (stopou) pohybu. Dráha pohybu je zobrazena jako více či méně souvislá čára. Příkladem této techniky jsou noční snímky jedoucích automobilů (např. při závodech), které jsou na fotografických snímcích zobrazeny pouze jasnými souvislými čarami. Snímek poté plní svou funkci na základě asociace, přestože objekt není v obraze vůbec vidět. „*Je totiž známo, že světla automobilů tyto světelné stopy vytvářejí, takže není třeba automobily na fotografii vůbec vidět.*“<sup>100</sup>

Časový snímek se dá provádět také s bleskem. Při této technice je využíván delší expoziční čas, při kterém je zachycena stopa pohybu objektu. „*Ve vrcholném okamžiku je pak objekt osvětlen bleskem, takže je do světelné stopy zachycen i jeho ostrý obraz. Výsledkem je pohybový diagram, na jehož vrcholu je jasné a zřetelné vyobrazení objektu.*“<sup>101</sup> Výsledný obraz je působivější především tehdy, pokud je objekt světlý a pozadí tmavé.

### **Několikanásobná expozice**

Tato technika byla využívána k zachycení a zobrazení různých fází pohybu sportovce. Při této technice je souvislost pohybu vyjádřena určitým počtem ostře zachycených fází pohybu objektu. „*Výsledkem je řada ostrých, mírně odlišných a zčásti se překrývajících vyobrazení objektu zachyceného v různých fázích pohybu, které dohromady symbolizují pojem pohybu jasnou a graficky elegantní formou.*“<sup>102</sup> K tomuto postupu je vhodné, aby byl objekt a pozadí v co největším světelném kontrastu. „*Pohybuje-li se objekt pomalu, lze jednotlivé snímky zaznamenat spouští. Při rychlém*

---

<sup>99</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 338.

<sup>100</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 329.

<sup>101</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 330.

<sup>102</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 329.

*pohybu musí být expozice a intervaly zajištěny automaticky – sérií elektronických blesků.* <sup>103</sup>

### **Série snímků**

Tento způsob je podobný jako technika několikanásobné expozice. Není přitom tvořeno několik ostrých záběrů objektu do jednoho snímku, ale několik samostatných snímků zachycujících děj postupně. Pohyb se tak rozloží do několika fotografií a je vyjádřen celou sérií snímků. Tento postup je vhodný zejména při pořizování snímků déle trvajících dějů. Příkladem může být několik fotografických snímků běžce v průběhu závodu na sto metrů. *„Takto jsou samostatně vyfotografovány některé fáze pohybu a pohyb je tak vyjádřen jako malá reportáž – série záběrů vzájemně souvisejících a časově na sebe navazujících.* <sup>104</sup> Podobná série nemusí zachycovat pouze sportovce a akci, ve které se nalézá. *„Může zachytit průběh utkání, jak se odráží v mimice obličeje a pohybech trenéra. Až poslední snímek pak může ukazovat, o jaký sport jde.* <sup>105</sup>

### **Uspořádání prvků v obraze**

Pohyb lze symbolicky naznačit uspořádáním prvků v obraze. *„Jestliže se směr pohybu podtrhne dynamickou kompozicí jednotlivých složek obrazu, lze vyvolat dojem pohybu i ostrým snímkem. Dynamické kompozice je dosahováno šikmými liniemi a neobvyklým uspořádáním prvků obrazu.* <sup>106</sup> Pokud vidí divák objekt šikmo, zdá se mu, že předmět klouže. Klouzání je formou pohybu. Toho lze dosáhnout mírně nakloněným držením fotografického přístroje. Pokud by byl stejný objekt zaznamenán rovně, nepůsobil by dojmem pohybu. Pohybově působí také objekt posunutý do rohu snímku, zatímco objekt umístěný na střed působí nehybně. *„Iluze vzniká i tehdy, je-li objekt vysunut až na okraj snímku. Běžec uprostřed snímku běží zdánlivě pomaleji než běžec na jeho okraji.* <sup>107</sup>

---

<sup>103</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 329.

<sup>104</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 346.

<sup>105</sup> PILMANN, J. *Sportovní fotografie*, s. 59.

<sup>106</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 339.

<sup>107</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 339.

## 4.6 Kvalita sportovního fotografického snímku

Kvalita sportovního fotografického snímku se dá hodnotit na základě obecných principů fotografické tvorby, tj. skladby, stavby a kompozice fotografického snímku anebo technické kvality anebo subjektivního pocitu příjemce. Technická kvalita se týká především ostrosti kresby, správného vyvážení barev, dostatečného obrazového kontrastu, vhodně zvolené hloubky ostrosti, vhodně zvoleného expozičního času a podobně. Naproti tomu např. volba expozičního času může být jak velice krátká, která zachytí ostrý obraz, tak dlouhá, kterou se autor snaží vyjádřit grafickým efektem pohyb. Subjektivní kvalitu v tomto případě také nelze hodnotit, protože každý příjemce může interpretovat fotografický snímek odlišně.

Tato práce se zabývá obsahovou kvalitou na základě základních principů fotografické tvorby, tedy skladbou, stavbou a kompozicí fotografického obrazu. Za kvalitní fotografický snímek by proto měl být považován takový snímek, který se řídí základními principy skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu. Hodnocení se tak týká především vhodného kompozičního umístění v obraze, vhodné velikosti záběru či vhodného počtu hlavních a podpůrných prvků v obraze a odstranění rušivých nebo zmatečných prvků. Zcela objektivní hodnocení kvality snímku ale není nikdy možné ani v tomto případě, protože každý příjemce může fotografický snímek interpretovat na základě svých vlastních znalostí a zkušeností. Někteří příjemci totiž považují za rozhodující zobrazený motiv či situaci, která je dostatečně akční, dramatická či emotivní, zatímco jiní dávají přednost výtvarné kvalitě, náladě snímku a podobně.

### Rozhodující okamžik záběru

Působivost a kvalita snímku je, pokud jsou pominuty obecné principy fotografické tvorby a technická kvalita, závislá především na volbě okamžiku vhodného pro expozici. „*Správný okamžik je takový moment, když jsou všechny figury v obraze uspořádány do vzájemných vztahů, jednoznačně vyjadřujících význam zachyceného děje.*“<sup>108</sup> Vystihnout správný okamžik je jeden z nejdůležitějších úkolů fotografie. „*Znamená to zachytit vrchol určitého děje, nejvýmluvnější gesto, nejpřesnější výraz, okamžik, kdy všechny prvky obrazu vytvářejí nejlepší kompozici.*“<sup>109</sup> Každý děj, každá událost má svůj vrcholný okamžik. Mluví se o tzv. rozhodujícím okamžiku. „*Pokud*

<sup>108</sup> ZAORAL, Z. *Fotografujeme*, s. 193.

<sup>109</sup> FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*, s. 341.

*fotograf nezvolí ke snímku správný okamžik, obraz divákovi nic nedá, ani kdyby byl technicky perfektní.*“<sup>110</sup>

### **Stanovení kvalitního sportovního fotografického snímku z obsahového hlediska**

Kvalitní sportovní fotografický snímek je takový snímek, který je zobrazen dokonale technicky a dokonale obsahově. Kvalitní snímek je tedy takový, který obsahuje jedno téma, jeden námět a jeden hlavní motiv. Zároveň tedy obsahuje minimálně jeden hlavní prvek. Vhodné jsou podpůrné prvky a zároveň co možná maximální odstranění rušivých prvků a zcela kompletní odstranění zmatečných prvků. Z kompozičního hlediska je jako nejvhodnější považováno umístění hlavního prvku do tzv. zlatého řezu, třetin obrazu, popř. středové umístění pro zvýraznění samotného objektu. Z hlediska stavebních prvků, respektive tvůrčích prvků jako jsou světlo, barva, kontrast či rytmus pak záleží především na ideji (funkci) působení snímku. Zatímco v případě informativního zpravodajského snímku je vhodný dostatek světla, v případě např. uměleckých snímků je hra se světlem jedním z velmi vhodných tvůrčích prostředků. V případě fičrových a zábavných fotografických snímků je pak vhodný např. figurální kontrast, který pro změnu není vhodný u dokumentárních snímků.

---

<sup>110</sup> FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*, s. 78.

## **5 Klasifikace sportovních fotografických snímků podle funkce**

Na základě zjištěných informací, tj. z předchozích kapitol o funkci fotografie a skladbě, stavbě a kompozici fotografického obrazu, tak byla vytvořena autorem práce tato klasifikace, která vysvětluje, jak vypadají sportovní snímky na základě funkce a jak by tyto sportovní fotografické snímky měly vypadat z hlediska skladby, stavby a kompozice.

Z kapitoly č. 3 vyplývá, že funkce, respektive idea fotografického snímku může být v případě sportovních snímků zpravodajská, ilustrační, dokumentární (ilustračně informativní), umělecká, fičrová, zábavná a emotivní. Podle užití existují snímky funkce zpravodajské, ilustrační, dokumentární a umělecké, podle obsahu pak navíc fičrové, zábavné, emotivní. Klasifikace fotografických snímků vychází částečně z reportážní fotografie a z hlavního dělení na informativní a emotivní fotografii. Funkce je někdy rozlišována samotným motivem, tudíž určujícím faktorem je i skladba, stavba a kompozice fotografického obrazu. Každý fotografický snímek může mít více funkcí, proto není možné snímky na tomto základě dělit prakticky, lze pouze přiřazovat funkce k jednotlivým snímkům. Typickým příkladem může být již zmiňovaný snímek Václava Jirsy, který zvítězil v anketě Czech Press Photo v roce 2004 (Cyklista Erich Winkler jako vítěz závodu na letních paralympijských hrách v Aténách). Zároveň jde o emotivní a zpravodajský snímek (Příloha 1). Všechny níže uvedené funkce jsou tedy jednotlivě klasifikovány, avšak jeden snímek může mít více funkcí. Jedna z funkcí vždy ve snímku převládá.

### **Zpravodajský sportovní fotografický snímek**

Ideou zpravodajského sportovního fotografického snímku je poskytnutí informace. Zpravodajská funkce vychází z informativní fotografie, žánru reportážní fotografie. Zpravodajský snímek je typickou variantou reportážní fotografie. Je aktuální, má určitý společenský význam. Cílem zpravodajského fotografického snímku je konkrétní, věcná, objektivní informace. Informuje snímek o aktuální sportovní události a zachycuje některý z okamžiků sportovní události. Příkladem zpravodajské fotografie může být sportovní snímek v denním tisku, kde je například souboj fotbalistů o míč a tento snímek je přiřazen ke článku, který informuje o aktuální sportovní události, tj. v tomto případě například o odehraném fotbalovém utkání.

Z hlediska skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu je v tomto případě třeba, aby byl maximálně jeden hlavní motiv, který se bude skládat z minimálně jednoho hlavního prvku a vhodné je doplnění o podpůrné prvky. Je třeba, aby na snímku nebyly rušivé a zmatečné prvky, protože zpravodajský sportovní fotografický snímek by měl být přehledný a mělo by jasně vyplývat, co je na snímku zobrazeno. Z kompozičního hlediska je vhodné umístění motivu na střed a velikost záběru by měla být od polocelku po detail. Celek není vhodný, protože by na většině fotografických snímků nemuselo být poznat, o čem konkrétně snímek je. Z hlediska stavby obrazu je vhodný dostatek světla a dostatečné rozlišení barev, aby bylo jasné, o čem snímek informuje. (Příloha 2)

### **Ilustrační sportovní fotografický snímek**

Ideou ilustračního sportovního fotografického snímku je nekonkrétní doplnění textu. Ilustrační sportovní fotografický snímek vychází z předcházejícího dělení fotografických žánrů pouze částečně, protože v tomto případě je jako ilustrační označen každý snímek, který se svým obsahem vztahuje k textu. Takový snímek se snaží text ilustrovat, zpřesnit, doplnit. Ilustrační fotografický snímek funguje jako zástup. „*Ilustrační fotografie se používají u textů, kdy fotografie nemá přímou souvislost s lidmi nebo událostmi v textu.*“<sup>111</sup> Někdy se stává, že ilustrační snímek není označen titulkem „ilustrační“ a čtenář se pak může mylně domnívat, že obsah snímku patří k textu. Ilustrační sportovní fotografický snímek nemusí zobrazovat právě sportovce, hlavním motivem může být například jen samotné náčiní, které sportovec využívá.

Ilustrační sportovní snímek by z hlediska stavby, skladby a kompozice fotografického obrazu měl dbát především na jasnost a přesnost, tj. mělo by být na první pohled patrné, co je na snímku zobrazeno, tedy k jakému textu lze takový snímek použít. Zcela ideálním ilustračním sportovním fotografickým snímkem je dokumentární sportovní fotografický snímek. (Příloha 3)

### **Dokumentární (ilustračně informativní) sportovní fotografický snímek**

Ideou dokumentárního sportovního fotografického snímku je konkrétní doplnění konkrétního textu. Dokumentární, respektive ilustračně informativní funkce vychází z informativní fotografie, žánru dokumentární fotografie. Dokumentární sportovní

---

<sup>111</sup> ROTH, J. *Mediální výchova v Čechách: Tištěná média*, s. 83.

snímek ilustruje konkrétní osobu, objekt, ale jde pouze o dokument, u kterého není důležitá aktuálnost. V tomto případě např. není k dispozici aktuální fotografický snímek této osoby či objektu vztahující se např. k textu, kvůli kterému byl snímek publikován a je nahrazen tímto snímkem. Dokumentární snímek tedy zastupuje jiný fotografický snímek. Rozdíl dokumentárního snímku proti ilustračnímu snímku je v tom, že ilustrační snímek může zobrazovat cokoli, co má určitou tematickou spojitost s textem, zatímco v případě dokumentárního fotografického snímku je nutná přímá existující spojitost s textem.

Z hlediska skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu by měl dokumentární snímek dbát na přesnost, tj. mělo by být na první pohled zřejmé, kdo nebo co je na snímku zobrazeno. Zároveň by měly být vyrušeny všechny rušivé a zmatečné prvky. (Příloha 4)

### **Fíčrový sportovní fotografický snímek**

Ideou fičrového sportovního fotografického snímku je podání informace neobvykle. Fičrové snímky jsou zvláštním druhem reportážní fotografie, oblasti informativní fotografie. Tyto snímky mají odlišný přístup k námětům, chtějí něco běžného zobrazit neobvykle, zajímavě. Tyto snímky zachycují nalezené situace, které jsou vizuálně atraktivní, ale přitom smysluplné a kvalitně výtvarně zobrazené. Jsou často spojeny se zábavností, ale zábavnost není jejich hlavním cílem. Původ těchto snímků je ve fotoreportáži, ale odlišují se přístupem k důležitosti hlavní informace. Jako fičrové sportovní fotografické snímky jsou označovány takové snímky, které spojují konkrétní věcnou informaci a nějak ji ozvláštňují.

Z hlediska skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu nejsou fičrové snímky vázány pravidly tolik, jako např. zpravodajské snímky. Vzhledem ke smyslu fičrových snímků jsou tak doporučeny všechny varianty umístění hlavních prvků v obrazu, zároveň jsou možné všechny velikosti záběru a využívat se vyplatí všechny tvůrčí postupy, tj. zajímavé světlo, kontrast či rytmus. Je možné využívat ve velké míře podpůrných prvků, navíc je možné využívat i prvky rušivé, pokud dodají onu neobvyklost snímku. (Příloha 5)

### **Zábavný sportovní fotografický snímek**

Ideou zábavného sportovního fotografického snímku je podání informace zábavně. Zábavné sportovní fotografické snímky vycházejí z fičrové fotografie, tedy



v širším hledisku z reportážní fotografie, oblasti informativní fotografie. Tyto snímky podávají obrazy ze sportovní události zábavným, vtipným způsobem. Nejčastěji se tak děje tím, že zobrazují komickou situaci či nezvyklý výraz ve tváři aktérů sportovní události. Typické je spojení fotografického snímku s titulkem, který vtipně komentuje obsah snímku. Do zábavné fotografie se řadí také vtipné sportovní fotomontáže.

V případě skladby, stavby a kompozice fotografického snímku jsou principy tvorby podobné jako u fičrových snímků. Tyto snímky mohou využívat i rušivých či zmatečných prvků, aby zvýšily zábavnost fotografického snímku, zároveň by měly využívat i kontrast či rytmus, které zábavnosti také napomáhají. Rozdíl mezi fičrovými a zábavnými snímky je v tom, že fičrové mají být neobvyklé, zatímco zábavné mají být úsměvné, často až bulvární. (Příloha 6)

### **Emotivní sportovní fotografický snímek**

Ideou emotivního sportovního fotografického snímku je zobrazení informace emotivně. Emotivní sportovní fotografické snímky vycházejí z emotivní i informativní fotografie. Tyto snímky chtějí působit na příjemce, chtějí dosáhnout nějakého účinku, který se u příjemce projeví. Příjemce by tak měl cítit určité pocity při sledování emotivních sportovních fotografických snímků. Zároveň však je v tomto případě třeba, aby příjemce poznal, co je na snímku zobrazeno. Emočně působí spíše snímky zachycující smutek než radost. Základním rozdílem proti uměleckým snímkům je to, že v případě emotivního snímku jde hlavně o emotivně zobrazený motiv, tedy samotný obsah fotografického obrazu, zatímco u uměleckého snímku o způsob zobrazení, respektive estetiku.

Z hlediska skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu je vhodné zobrazení pouze jednoho hlavního prvku a vyrušení všech zmatečných a rušivých prvků. K emotivním snímkům se hodí z hlediska velikosti záběru především detail a polodetail, naopak nejsou vhodné tvůrčí postupy kontrast a rytmus, které by zbytečně odváděly příjemce od hlavního prvku svou neobvyklostí. (Příloha 1)

### **Umělecký sportovní fotografický snímek**

Ideou uměleckého sportovního fotografického snímku je výtvarně zajímavé zobrazení. Funkce umělecká vychází z oblasti emotivní fotografie, v případě Baranova dělení z obrazové fotografie. Umělecký sportovní fotografický snímek se snaží na příjemce působit svou estetičností, krásou, tedy hlavně způsobem zobrazení. Na rozdíl

od emotivních sportovních fotografických snímků zde nejde o zobrazení motivu, který tedy nemusí být poznat. Toho je dosahováno několika způsoby. Může to být použitím tvůrčích technik pro kreativní tvorbu fotografického obrazu. Snímek může zdůrazňovat pohyb, např. částečným rozmazáním pomocí techniky sledování. Využíváno bývá nezvyklých záběrů či hry se světlem, stíny, barvami. Umělecký fotografický snímek může být vytvořen i klasickým reportážním snímkem (např. zpravodajským) s tím, že je upraven v počítačovém editoru např. použitím vrstev, využitím barevného filtru či dalšími efekty.

Na základě skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu je v případě uměleckých snímků dána autorovi maximální volnost tvorby. Je proto možné využívat všech prvků, všech umístění prvků či velikosti záběrů. Velmi vhodné je také využití tvůrčích prostředků jako světlo, barva či kontrast, které by měly zvýraznit estetiku snímku. (Příloha 7)

## 6 Závěr

V této bakalářské práci jsem vysvětlil základní principy tvorby sportovních fotografických snímků. V první části jsem vyjasnil možnosti působení fotografie jako sdělení a vysvětlil jsem základní fotografické žánry převážně reportážní fotografie se zaměřením na sportovní fotografické snímky. Ve druhé části jsem se věnoval skladbě, stavbě a kompozici fotografického obrazu.

Cílem práce bylo stanovení klasifikace sportovních fotografických snímků na základě funkce a jejich podoba dle skladby, stavby a kompozice fotografického obrazu. Tyto žánry jsem stanovil.

Ačkoliv jsem se snažil vysvětlit, jaké funkce mohou mít fotografické snímky a jak je možné snímky zobrazit nejsprávněji, není pochyb o tom, že rozhodujícím faktorem je vždy chápání fotografického snímku z pohledu příjemce, diváka. Protože o tom ale tato práce nebyla, považuji všechny cíle práce stanovené v jejím úvodu za splněné.

Myslím si, že tato bakalářská práce může být užitečnou pomůckou při získávání teoretických poznatků nejen z tvorby sportovních fotografických snímků a je využitelná i ve výuce předmětů zabývajících se oborem fotografie.

## Přílohy

**Příloha 1:** Emotivní sportovní fotografický snímek, vítězný snímek Czech Press Photo 2004 – autor Václav Jirsa. Text k funkci emotivní na str. 41.



**Příloha 2:** Zpravodajský sportovní fotografický snímek – autor Kirsty Wigglesworth. Text k funkci zpravodajské na str. 38.



**Příloha 3:** Ilustrační sportovní fotografický snímek – autor Frank Litsky. Text k funkci ilustrační na str. 39.



**Příloha 4:** Dokumentární sportovní fotografický snímek – zdroj [www.hcpce.cz](http://www.hcpce.cz). Text k funkci dokumentární na str. 39.



**Příloha 5:** Fíčrový sportovní fotografický snímek – autor Mark Buckner. Text k funkci fíčrové na str. 40.



**Příloha 6:** Zábavný sportovní fotografický snímek – autor Joe Klamar. Text k funkci zábavné na str. 40.



**Příloha 7:** Umělecký sportovní fotografický snímek – autor Peter Schatz. Text k funkci umělecké na str. 41.



## Seznam citované literatury

- BARAN, A. – BARAN, L. *Obraz jako dialog s časem*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007.
- BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967.
- BIRGUS, V. – MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2005.
- ČILJAKOVÁ, A. *Fotožurnalistika: Úvod do teorie fotožurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1975.
- GREGOROVÁ, A. *Fotografická tvorba*. 2. vydání, Martin: Osveta, 1977.
- FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*. Praha: Orbis, 1971.
- FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*. Praha: Orbis, 1968.
- FLUSSER, V. *Za filosofii fotografie*. Praha: Nakladatelství Hynek, 1994.
- FROST, L. *Kreativní fotografie od A do Z*. Brno: Computer Press, 2003.
- HATCHER, B. *Škola fotografování: Sport a dobrodružství*. Praha: Sanoma Magazines Praha, 2005.
- KELBY, S. *Digitální fotografie*. Brno: Zoner Press, 2007.
- KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009.
- PIHAN, R. *Mistrovství práce s DSLR*. 4. vydání, Praha: Institut digitální fotografie, 2008.
- PILMANN, J. *Sportovní fotografie*. Praha: Orbis, 1959.
- ROTH, J. *Mediální výchova v Čechách – tištěná média*. Praha: Tutor, 2005.
- ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974.
- ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství státní technické literatury, 1984.
- ZAORAL, Z. *Fotografujeme*. Praha: Pěnkava Intermedia, 1993.
- ZVĚŘINA, J. *Znakovost obrazové složky filmu*. Praha: Filmový ústav, 1968.
- ZYKMUND, V. *Umění, které mohou dělat všichni?* 2. vydání, Praha: Orbis, 1968.

## Seznam použité literatury a zdrojů informací

- BARAN, A. – BARAN, L. *Obraz jako dialog s časem*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007.
- BARAN, L. *Teorie novinářské fotografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1967.
- BIRGUS, V. – MLČOCH, J. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2005.
- BUSCH, D. *Digital Photography and Imaging*. Scottsdale, Arizona, USA: The Coriolis Group, 2002.
- ČILJAKOVÁ, A. *Fotožurnalistika: Úvod do teorie fotožurnalistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1975.
- GREGOROVÁ, A. *Fotografická tvorba*. 2. vydání, Martin: Osveta, 1977.
- FEININGER, A. *Škola moderní fotografie*. Praha: Orbis, 1971.
- FEININGER, A. *Vysoká škola fotografie*. Praha: Orbis, 1968.
- FLUSSER, V. *Za filosofií fotografie*. Praha: Nakladatelství Hynek, 1994.
- FROST, L. *Kreativní fotografie od A do Z*. Brno: Computer Press, 2003.
- HATCHER, B. *Škola fotografování: Sport a dobrodružství*. Praha: Sanoma Magazines Praha, 2005.
- KELBY, S. *Digitální fotografie*. Brno: Zoner Press, 2007.
- KOLIŠ, J. *Naučte se fotografovat sport kreativně*. Brno: Zoner Press, 2009.
- LAJDAR, M. *Fotografické techniky*. Brno: Computer Press, 2007.
- PIHAN, R. *Mistrovství práce s DSLR*. 4. vydání, Praha: Institut digitální fotografie, 2008.
- PILMANN, J. *Sportovní fotografie*. Praha: Orbis, 1959.
- ROTH, J. *Mediální výchova v Čechách – tištěná média*. Praha: Tutor, 2005.
- ŠMOK, J. *Skladba fotografického obrazu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974.
- ŠMOK, J. *Začněte fotografovat*. 2. vydání, Praha: Nakladatelství státní technické literatury, 1984.
- ZAORAL, Z. *Fotografujeme*. Praha: Pěnkava Intermedia, 1993.
- ZVĚŘINA, J. *Znakovost obrazové složky filmu*. Praha: Filmový ústav, 1968.
- ZYKMUND, V. *Umění, které mohou dělat všichni?* 2. vydání, Praha: Orbis, 1968.