



[+]**MICHAEL FREEMAN**  
**FOTÓSSZEMMEL**

Képpozíció a digitális fényképezésben

A fordítás alapjául szolgáló kiadás:

The Photographer's Eye

© 2007 The Ilex Press

All rights reserved

The Ilex Press Limited

210 High Street

Lewes

East Sussex, BN7 2NS

England

Fordította: Miklós Katalin, Polyák Emese

Hungarian edition © Scolar Kiadó, 2011

Hungarian translation © Miklós Katalin, Polyák Emese, 2011

Minden jog fenntartva. A mű egyetlen részlete sem használható fel és nem sokszorosítható a kiadó előzetes írásbeli engedélye nélkül.

ISBN 978-963-244-279-2

Scolar Kiadó

1016 Budapest, Naphegy tér 8.

Tel./fax: (+36 1) 466 7648

[www.scolar.hu](http://www.scolar.hu)

Felelős kiadó: Érsek Nándor

Felelős szerkesztő: Herhoff Katalin, Kovács Balázs, Sára Bernadett

Nyomdai munkák: Kína



# TARTALOM

## **8 1. FEJEZET: A KÉPMEZŐ**

- 10 A képmező dinamikája
- 12 A képmező formája
- 18 Összeillesztés és megnagyobbítás
- 20 Képkivágás
- 22 A képmező kitöltése
- 24 Elrendezés
- 26 A képmező felosztása
- 28 A horizont
- 30 Kép a képben

## **32 2. FEJEZET: A KOMPOZÍCIÓ ALAPJAI**

- 34 Kontraszt
- 38 Alakészlelés
- 40 Egyensúly
- 44 A dinamikából eredő feszültség
- 46 Figura és háttér
- 48 Ritmus
- 50 Mintázat, textúra, sokaság
- 52 Perspektíva és mélység
- 58 Vizuális súly
- 60 Tekintet és figyelem
- 62 A tartalom ereje

## **64 3. FEJEZET: A KOMPOZÍCIÓ ELEMEI**

- 66 Egyetlen pont
- 70 Több pont
- 72 Vízszintes vonalak
- 74 Függőleges vonalak
- 76 Átlós vonalak
- 80 Görbék
- 82 Tekintetek vonala
- 84 Háromszögek
- 88 Körök és téglalapok
- 90 Vektorok
- 94 Fókusz
- 96 Mozgás
- 98 A pillanat
- 100 Objektívek
- 106 Expozíció

## **108 4. FEJEZET: FÉNYEK ÉS SZÍNEK A KOMPOZÍCIÓBAN**

- 110 Chiaroscuro, high-key, low-key
- 114 Színek a kompozícióban
- 118 A színek kölcsönhatása
- 122 Visszafogott színek
- 126 Fekete-fehér

## **128 5. FEJEZET: A SZÁNDÉK**

- 130 Elvárásoknak megfelelő vagy kísérletező
- 134 Spontán vagy megtervezett
- 136 Dokumentarista vagy expresszív
- 138 Egyszerű vagy összetett
- 140 Világos vagy kétértelmű
- 144 Késleltetés
- 146 Stílus és divat

## **150 6. FEJEZET: AZ ALKOTÁS FOLYAMATA**

- 152 Rendkeresés
- 156 A téma keresése
- 160 Esettanulmány: japán szerzetes
- 162 Tipikus helyzetek
- 164 Reakció
- 166 Előrelátás
- 168 A téma körüljárása
- 172 Visszatérés
- 174 A kép szerkezete
- 178 Egymás mellé helyezés
- 180 Fényképek egymás mellett
- 184 Utómunka
- 186 Szintaxis
  
- 188 Szószedet
- 192 Köszönetnyilvánítás & könyvajánló

*„...miként építsünk fel egy képet, miből álljon a kép, hogyan viszonyuljanak egymáshoz a formák, a tereket miként töltsük ki, és az egész hogyan alkosson tökéletes egységet.”* PAUL STRAND

A fényképek készítéséről és jelentéséről számos filozófikus, lírai és olykor ködös fejtegetés látott már napvilágot, általában olyanoktól, akik maguk nem fotográfusok. Nem mintha a figyelmes kívülálló nézőpontjával bármi gond lenne, hiszen az effajta objektivitás távolságtartása új, értékes megfigyelésekhez vezet. Roland Barthes fotográfiai ismereteinek hiányát („Nem csatlakozhatok azokhoz a vándor csepürágókhoz... akik a fotográfiával a fotográfus szemszögéből foglalkoznak”) egyenesen előnynek tekintette a téma vizsgálata során („Elhatároztam, hogy kutatásomat csupán néhány fénykép vizsgálatával kezdem, azokkal, amelyekről biztosan tudtam, hogy léteznek számomra. Semmi közöm a többihez...”).

Ez a könyv azonban más felfogásban készült, célja a fényképezés folyamatának életszerű bemutatása. A téma megközelítésének módját legszívesebben úgy fogalmaznám meg, hogy „egy bennfentes nézőpontjából”, bár ez az önhittség gyanúját keltheti, hiszen a fotográfusok, köztük saját magam, fotózás közben átélt tapasztalataira építke. A felvétel készítésének folyamata nagyon sok olyan tényezőtől függ, amelyek a kívülálló számára csupán a végeredmény láttán egyáltalán nem válnak nyilvánvalóvá. Ez azonban sosem fogja meggátolni a művészetkritikusokat és -történészeket abban, hogy saját – rendkívül érdekes – értelmezéssel álljanak elő, amelyeknek viszont nincs feltétlenül közük a körülményekhez vagy a fotós szándékához. Ebben a könyvben megkíséreltem bemutatni, hogy a fotográfusok miként komponálják meg képeiket saját szándékaiknak, hangulatuknak és képességeiknek megfelelően. Bemutatom azt is, hogyan lehet fejleszteni és elsajátítani a keresőben történő komponáláshoz szükséges képességeket.

Magára a képre vonatkozó döntések mind a digitális, mind az analóg fényképezésben egyaránt

fontosak: miért készítjük a képet, és hogyan nézzen ki. Persze a technika is nagyon fontos, de az legfeljebb az ötletek megvalósításához nyújthat segítséget. A fotográfusok viszonya a felszerelésükhöz mindig is összetett és változékony volt. Egyrésztől lenyűgözik őket az újdonságok, a modern kütyük, ezek a csillogó, fényes „játékszerek”. Ugyanakkor vannak olyan, egészséges önbizalommal megáldott fotósok, akik többre értékelik saját tehetségüket, mint a fényképezőgépek technikai adottságait. Szükségünk van a felszerelésre, mégis óvatosság, olykor távolságtartók vagyunk vele szemben.

A sikeres munkához elengedhetetlen az egyensúly megtalálása ebben az ellentmondásos kérdésben. Mindazonáltal a fototechnikai témájú könyvekkel ellentétben viszonylag kevés olyan kiadvány jelenik meg, amely átfogóan foglalkozna a kompozíció fotográfiában betöltött szerepével. Pedig ez egy igen gazdag és figyelemre méltó témakör, amelyet gyakran elbagatellizálnak, vagy egyenesen semmibe vesznek. A fényképezőgépet először használó emberek zöme igyekszik elsajátítani a gép kezelését, de nem gondolkodnak el a képkompozícióról. Ösztönösen fotóznak, függetlenül attól, hogy az eredmény tetszik-e nekik, de nem elemzik ennek okait, hanem továbbra is hasonló módon komponálják képpé a látottakat. Aki ezt tényleg jól csinálja, az született fotós. De annak ismerete, hogy miért hatásosabbak egyes kompozíciók vagy színekombinációk a többinél, bárki számára hasznos lehet, aki fotózik.

Vajon miért kattintunk inkább ösztönösen, ahelyett, hogy előtte bizonyos ismeretekkel véteznénk fel magunkat? Ennek egyik fő oka az, hogy fényképet készíteni egyszerű, gyors folyamat. Mindegy, hogy a képkompozíciót alaposan megtervezük, vagy egyáltalán nem, a kép egyetlen

pillanat alatt elkészül, amint megnyomjuk a zárkioldót. Ez azt jelenti, hogy fénykép bármikor és gondolkodás nélkül is készíthető, ezért készül is. Johannes Itten, az 1920-as évek kiváló Bauhaus tanára a színek művészetben betöltött szerepéről beszélve azt mondta diákjainak: „Ha képesek tudás nélkül színes mesterműveket alkotni, akkor az önök útja a tudatlanság. De ha a tudatlanságból táplálkozva képtelenek színes mesterműveket alkotni, akkor tudásra kell törekedniük.” Ez általános érvényű igazság a művészetben, így a fotográfiában is. Fotózás során saját képességeinkre vagy a kompozíció alapelveinek ismeretére is támaszkodhatunk. A festészetben és a tervezőgrafikában a vizuális tervezés az oktatás lényeges része, a fotográfiában azonban a megérdemeltnél kevesebb figyelmet szentelnek neki, és én ezúton szeretném ezt a hiányosságot némileg pótolni.

Viszonylag új elem az átállás az analóg fotózásról a digitálisra, és ez, legalábbis szerintem, új tavlatokat nyithat a képek komponálásában is. Mivel az exponálástól a papírkép elkészítéséig a munkafolyamat legnagyobb része számítógépen zajlik, sok fotós jóval több időt tölt el képeinek tanulmányozásával és módosításával. Ez önmagában is arra ösztönöz, hogy jobban megvizsgáljuk és elemezzük a képeket és azok tulajdonságait. Ráadásul a digitális utómunkák során a világosságértékek, a kontraszt és a színek számos módon alakíthatók; ez újra visszaadja a fotós kezébe a kép feletti kontrollt, ami a fekete-fehér analóg fényképezés korában természetesnek tűnt, de a színes technika megjelenésével megszűnt. Ez a teljes körű kontroll óhatatlanul is kihathat a kompozícióra, az utómunka biztosította lehetőségek pedig egyre inkább megeremtik bennünk az igényt, hogy még alaposabban mérlegeljünk egy képet és az abban rejlő lehetőségeket.









# 1. FEJEZET A KÉPMEZŐ

**A** képmező határait exponáláskor a keresőablak kerete jelöli ki. Ezek a határok sokszor változatlanok maradnak a papíron vagy képernyőn megjelenő végső képen, de előfordul az is, hogy az eredeti keretből kivágnak, vagy éppen megnövelik azt. A képmező határai – amelyek majdnem mindig téglalapot alkotnak – azonban minden esetben hatást gyakorolnak a képi elemek elrendezésére.

Mindazonáltal fontos különbséget tenni közöttük, amikor a keresőben születik meg a végleges kompozíció, illetve amikor már előre megtervezzük, hogy utólag megvágjuk vagy megnöveljük a képet. A 35 mm-es filmre készített felvételeknél külön figyelmet fordítottak az exponáláskori pontos végső kompozícióra, és ez idővel odáig vezetett, hogy a nagyításokra rákerült a film perforált széle is, így is jelezve, hogy utólag nem nyúltak a kompozícióhoz. A négyzet alakú film, amint azt a 13–17. oldalon láthatjuk, kompozíciós szempontból komolyabb kihívást jelent, ezért az erre készült képeket gyakran megvágják. A nagy formátumú film,

mint a 10×13 cm-es és a 20×25 cm-es, elég nagy ahhoz, hogy a végső kép felbontásának túlzott csökkenése nélkül vágjanak belőle, amit rendszerint meg is tesznek, főleg az alkalmazott fotográfiában. A digitális fényképezés újabb csavart ad ehhez: egyre nagyobb teret hódítanak ugyanis a több kép összeillesztésével készített panorámaképek és nagyméretű fotók (lásd 18–19. o.).

A hagyományos, a végső kompozíciót már exponáláskor meghatározó módszernél a képmező dinamikus szerepet játszik – sokkal jelentősebbet, mint például a festészetben. Ennek oka az, hogy míg egy festmény az üres lapból indul, majd az érzékelés és a festői képzelet összjátékából épül fel, a fényképezés folyamata adott helyszínek és események részleteinek kiválasztásáról szól. Valahányszor egy fotós felemeli a gépét, és belenéz a keresőbe, a lehetséges képek a maguk teljességében jelennek meg a kereten belül. A gyors reagálást igénylő fotózásakor, amilyen az utcai fényképezés is, ez a képmezőt befoglaló keret jelenti a színpadot, amelyen kialakul a kép. Amikor a

szemünk elé tartott fényképezőgéppel körülnézünk, a képmező széleinek jelentősége megnő, ahogyan a dolgok belépnek a képbe, és azonnal kölcsönhatásba lépnek a kép széleivel. A könyv utolsó, Az alkotás folyamata című fejezete a látvány és a kép szélei között folyamatosan változó kölcsönhatásról szól. Ez még akkor is rendkívül összetett dolog, ha intuitív módon közelítünk hozzá. Ha a kép témája statikus, mint például egy táj, elegendő időt tudunk szentelni a keretben megjelenő képi elemek tanulmányozására és kiértékelésére. Aktív téma esetén azonban nincs erre lehetőség. A kompozíciót érintő döntéseket, gyakran rövidebb idő alatt kell meghozni, mint amennyi idő alatt felismerjük a döntési helyzetet.

A valóság keretbe foglalásának készsége két dologtól függ: a kompozíciós alapelvek ismeretétől, illetve a tapasztalaton alapuló rutintól. A kettő ötvözéséből jön létre a fotográfusi látásmód, amely segít a környezetünkben rejlő potenciális képeket felismerésében. A könyv első része arról szól, miből áll ez a látásmód.



# A KÉPMEZŐ DINAMIKÁJA

A fotográfiában a kép keletkezésének színtere a képmező. Formája a kép készítésekor adott, bár mindig van rá lehetőség, hogy a kép vágásán utólag módosítsunk. Azonban az utólagosan rendelkezésünkre álló lehetőségek (lásd 58–61. o.) ellenére sem szabad alábecsülnünk a kereső kompozícióra gyakorolt hatását. A legtöbb fényképezőgéppel a világot egy világos téglalapban látjuk, amelyet feketeség vesz körül, ezért a keresőben látható kép határai nagyon erőteljesen hatnak ránk. A tapasztalat ugyan segíthet ennek figyelmen kívül hagyásában, ha a későbbiekben a látottaktól eltérően szeretnénk a képet megvágni, de intuíciónk ez ellen dolgozik, és olyan kép készítésére ösztönöz, amely az exponálás pillanatában tetszetősnek tűnik.

A leggyakoribb képformátum az oldal felső ábráján látható 3:2 oldalirányú fekvő téglalap, mivel a fényképezőgépek többsége ilyen arányú képet készít, és a gépet vízszintesen a legkönnyebb tartani. Mint az az ábrán is látható, már önmagának az üres képmezőnek is van egyfajta dinamikája, bár ez inkább csak a nagyon minimalista, finom árnyalatokat tartalmazó képeken érzékelhető. Általában a téma vonalainak, formáinak és színeinek erőteljesebb dinamikája válik meghatározóvá.

A témaválasztástól és a feldolgozás módjától függően a képmező határvonalai erős vagy gyenge hatással lehetnek a képre. A vízszintes és függőleges határok és a sarkok az itt bemutatott példák mindegyikén hangsúlyos szerepet kapnak a kép kialakításában. Hozzájuk viszonyulnak az átlós vonalak, és az általuk kialakított szögek is fontos tényezői a kép egészének.

Ezek a képek bemutatják, hogy határozott kölcsönhatás alakítható ki a képmező szélei és a kép vonalai között, de ez a készítő szándékától függ. Ha kötetlenebb stílusban fotózunk, például pillanatképeket készítünk, a keret nem tűnik olyan fontosnak. Hasonlítsuk össze az ezen az oldalon látható képek szerkezetét a Kalkutta utcáin készített, kevésbé beállított kompozíciójú fényképekkel a 165. oldalon.

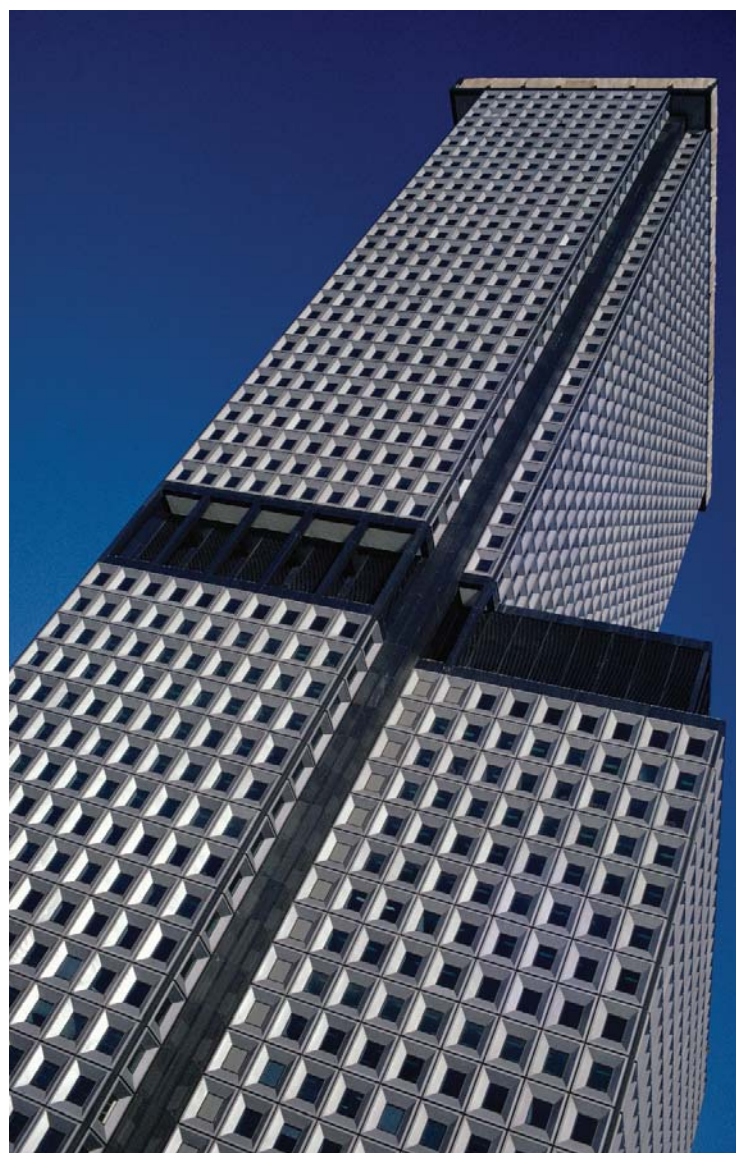
## ► AZ ÜRES KÉPMEZŐ

Az üres, téglalap alakú felület önmagában is reakciót vált ki belőlünk. Ez a tekintet egyik lehetséges útvonalja (természetesen számos ilyen van). Középről indul, majd felfelé és balra tart, hogy aztán visszaforduljon lefelé és jobbra, miközben valahol – akár a perifériás látás segítségével, akár odapillantással – felméri az „éles” sarkokat. A fényképezőgép keresőjén keresztül látott sötét keret még jobban kihangsúlyozza a sarkokat és a széleket.

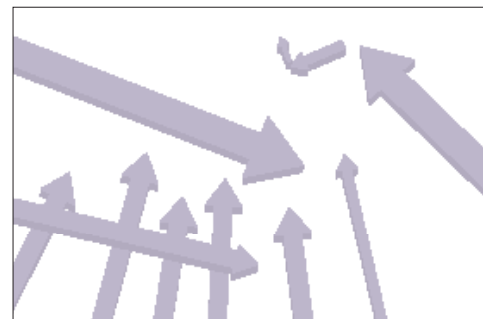


## ► IGAZÍTÁS

A határozott szélekkel rendelkező képi elemek elhelyezésének egyik legegyszerűbb módja az, ha a élek közül egyet vagy kettőt a kerettel párhuzamosan állítunk be. Az itt ábrázolt irodaépület esetében a tető széleinek kerethez igazításával elkerülhető, hogy az ég két szelete rendezetlen hatást keltsen. Ez az elrendezés a kép geometriáját hangsúlyozza.

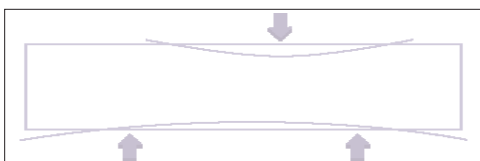






#### < ▲ ÁTLÓK KELTETTE FESZÜLTÉG

A dinamika és a mozgalmasság ezen a nagy látószögű képen az átlós vonalak és a téglalap alakú képmező összjátékából fakad. Bár az átlós vonalak saját lendülettel és iránnyal rendelkeznek, a kép feszültségét a kerethez való viszonyulásuk adja.



#### < ▲ METSZÉSPONTOK AZ ABSZTRAKCIÓ SZOLGÁLATÁBAN

A kép a konvenciókat felrúgva panoráma formátumot használ, hogy ezzel is hangsúlyozza az új-mexikói vályogtemplom hátuljának absztrakt megjelenését. A hagyományos megközelítés megkövetelte volna, hogy az épület teteje és a támfal földdel érintkező alja is látszódjon a képen, itt azonban nem maga a templom a téma, hanem a szokatlan síkok geometriája és textúrája. A kép tetejének és aljának szűk vágása elvesz a realizmusból, a környezetéből kiragadott struktúra pedig gondolkodásra készíti a szemlélőt.

# A KÉPMEZŐ FORMÁJA

A keresőablak (és az LCD képernyő) formája igen nagy hatással van a kép kompozíciójára. Az utólagos vágás egyszerűsége ellenére a fotó készítésének pillanatában erőteljes rajtunk a nyomás, hogy a keresőben látottaknak megfelelően komponáljunk. Hosszú évek tapasztalata szükséges ahhoz, hogy figyelmen kívül tudjuk hagyni a kép felhasználni nem kívánt részeit, de van, akinek sosem sikerül ezt megszoknia.

A fényképek többsége – ellentétben az egyéb képzőművészeti alkotásokkal – szigorúan meghatározott oldalarányokkal készül. A digitális fényképezést megelőző időkben a 3:2 képarány volt a leggyakoribb, vagyis a 35 milliméteres film formátuma, amely 36×24 mm-es képeket készített. Napjainkban azonban a film fizikai szélessége már nem korlátozó tényező, ezért a legtöbb alsó- és középkategóriás fényképezőgép a kevésbé elnyújtott, „természetesebb” 4:3 arányú formátumot használja, amely jobban illeszkedik a nyomtatópapírokhoz és a monitorokhoz. Külön tanulmányt érdemelne a kérdés, hogy melyik képarányokat tekintjük a legkellemesebbnek, de annyit megállapíthatunk, hogy egyre divatosabbá válnak a vízszintesen elnyújtott, fekvő formátumú képek. (Például a 16:9 képarányú, széles képernyős televíziók növekvő népszerűsége is erre utal.)

## A 3:2 ARÁNYÚ KÉP

Ez a klasszikus 35 mm-es filmre készült képek aránya, amelyet egy az egyben vettek át a digitális tükörreflexes fényképezőgépek, ezzel is megkülönböztetve a hivatásos és képzett amatőr fényképé-

szek csoportját a „többiektől”. Ez az arány történelmi okokra vezethető vissza; különösebb esztétikai megfontolás nem indokolja. A „természetesebb” arány kevésbé lenne elnyújtott, amint azt az egyéb képmegjelenítési módok sokasága is bizonyítja – festővásznak, számítógép-monitorok, fotópapírok, könyv- és magazininformátumok stb. A 3:2 képarány elterjedésének oka részben az volt, hogy a 35 mm-es filmet túl kis méretűnek tartották a jó minőségű nagyításokhoz, és a hosszított forma nagyobb felületet biztosított. Töretlen népszerűsége is mutatja, hogy kompozíciós érzékünk milyen könnyen alkalmazkodik a körülményekhez.

Annak, hogy ebben a formátumban főleg fekvő formátumú képek készülnek, három oka van. Az első pusztán ergonómiai. Nehéz olyan gépvázat tervezni, amelyet szemmagasságban tartva ugyanolyan kényelmesen lehet használni vízszintes és függőleges állásban is, és a gyártók nem is nagyon foglalkoznak a kérdéssel. A tükörreflexes fényképezőgépek fogását fekvő képekhez alakították ki, ezért használatuk elfordítva kevésbé kényelmes, és a legtöbb fotográfus kerüli is ezt. A második ok még elemibb. Szemeink elhelyezkedése miatt látómezőnk horizontális. Ugyan hagyományos értelemben vett képmezőről az emberi látás esetében nem beszélhetünk, mivel gyors pásztázással mérjük fel a látványt, miközben a részletekre fókuszálunk, így nem alkotunk egyszerre éles képet az egészről. A világot egy homályos körvonalú, vízszintes ovális ablakon át nézzük, amihez a hagyományos horizontális kép formátuma kellően közelít. A végső érv a fekvő képek mellett

az, hogy a 3:2 képarány gyakran túl hosszúknak tűnik az álló formátumú kompozíciókhoz.

Mindezek eredményeként a fekvő formátumú képet természetesnek és semlegesnek érezzük. Hatással van a kép kompozíciójára, de nem erőszakos, tolatkodó módon. Alkalmazkodik a horizont vonalához, ezáltal a legtöbb tájképhez és a leggyakoribb látképekhez is, a képmező horizontális iránya pedig természeténél fogva az elemek vízszintes elrendezésére ösztönöz. Valamivel természetesebbnek hat, ha a téma a képmező alsó részében helyezkedik el a felső része helyett – ezáltal erősítve a stabilitás érzését. Ha a témát vagy a horizontot a kép felső részébe helyezjük, annak olyan hatása van, mintha enyhén lehajtott fejjel lefelé néznénk, ami negatív asszociációkat kelthet.

Függőleges téma esetén azonban előnyt is jelenthet a 2:3 méretarányú keret elnyújtottsága. Szerencsés egybeesés például, hogy az álló emberi alak a fotózás leggyakoribb függőleges témája, mert egyébként a 2:3 arány ritkán eredményez kielégítő kompozíciókat.

## ▼ AZ EMBERI LÁTÁS

Két szemmel és horizontális mezőben látjuk a világot, így a fekvő képfarmátum teljesen megszokottnak hat. Látóterünk határai elmosódottnak tűnnek, mert szemünk csak kis szögben lát élesen, és az ezen kívüli rész egyre elmosódottabb. Ez azonban nem a hagyományos értelemben vett életlenség, mivel a formákat, kontrasztokat perifériás látásunkkal is érzékeljük. A képen szürkével jelölt képhatárokat alapvetően nem észleljük.

## KÉPARÁNY

A képarány egy kép vagy kijelző szélességének és magasságának arányát jelenti. A következetesség kedvéért azt az esetet vesszük alapnak, amikor a szélesség nagyobb, kivéve, ha egy konkrét álló formátumú képről van szó. Így a standard tükörreflexes kép 3:2 arányú, de álló kompozíció esetén 2:3.







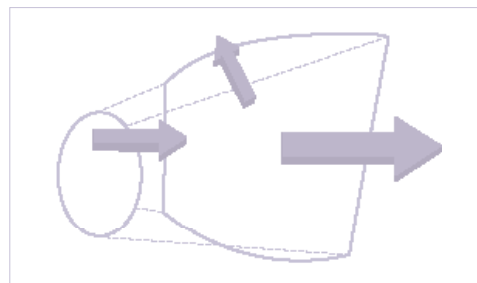
### ▲ PANORÁMA

A horizontvonal és a formátum összhangja a fekvő képmezőt teszi a legalkalmasabbá az elnyúló panorámaképek bemutatására. Ez a látvány fogadja az oxfordi Blenheim kastély látogatóit, amelynek gondosan megtervezett parkjait a maguk idejében „Anglia legszebb látképének” nevezték. Az ember tervezte tájkép igényli a minél szélesebb formátumot.



### < ▲ A STANDARD 3:2-ES KÉPARÁNY

A belépő szintű fényképezőgépek és a legtöbb monitor 4:3 oldalarányúhoz képest a 3:2 arányú képek extra szélessége érdekesebbé teszi a vele való munkát, a képmező horizontális irányultsága erőteljesebb hatású. Ezen a képen, amely a londoni Lord Mayor's Show-ról készült, a kompozíció vázát az előtér bal oldalán látható katona és a gazdagon díszített hintó egyensúlya adja. A képen határozott balról jobbra irányuló dinamika és erőteljes mélységérzet érzékelhető.



#### 4:3-AS ÉS HASONLÓ KÉPARÁNYOK

Ezek a múltban gyakran használt, majd a digitális fényképezéssel és a képernyős megjelenítéssel újra elterjedő „zömökebb” formátumok a „legtermészetesebb” arányúak, mivel ezek veszik a legkevésbé igénybe a szemet. Azokban az időkben, amikor nagyformátumú filmek széles választéka állt rendelkezésre, 4×5"-os, 8×10"-os, 11×14"-os és 6½×8½"-os formátumok is elérhetőek voltak. Ma már szűkebb a választék, de ezek az arányok változatlanul jól működnek, legyen szó tekercsfilmes formátumokról, digitális hátfalokról vagy alsóbb kategóriás digitális fényképezőgépekről.

Ami a kompozíciót illeti, a képmező dinamikája kevésbé telepszik rá a képre, mert ennek a formátumnak nincs olyan határozott irányultsága, mint a 3:2 oldalarányúnak. Ugyanakkor a kép eltérő magassága és a szélessége segíti a szemet a befogadásban, a látvány álló vagy fekvő jellegének megértésében. Hasonlítsuk össze ezt a gyakran irány nélküli négyzetes képformátum adta nehézségekkel. Ahogy azt a szemközti oldalon is láthatjuk, ez az arány jól használható a legtöbb függőleges kompozíciójú fénykép esetében.



#### ▶ ELFORGATOTT KÉPMEZŐ 1

Ezekon a képeken, amelyek egy alvó férfit ábrázolnak a Khyber-szoros vasúton, akkor jön létre egyensúly, ha az álló fotón a fej a kép közepétől kissé lejjebb kerül, illetve a fekvő képen a középpontból oldalirányban elmozgatjuk.

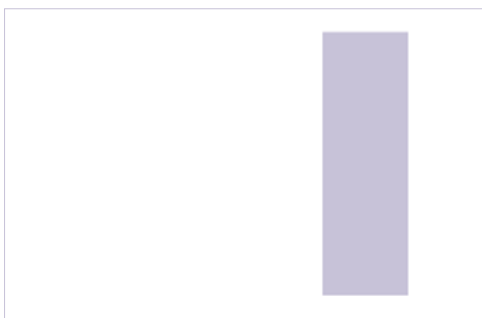


#### < ELFORGATOTT KÉPMEZŐ 2

A madártávlatból látható színpompás Grand Prismatic termálforrás természetesen illeszkedik a fekvő képmezőbe. Az egész oldalas magazinmegjelenéshez azonban álló képre is szükség volt. Ehhez a témát lejjebb kellett helyezni a kereten belül, és egy másik elemet (egy másik forrást) kellett keresni, hogy a fölötté keletkező űrt kitöltse.







#### ▲ ÁLLÓ TÉMÁK FEKVŐ KÉPEN

Bár ez a formátum nem igazán alkalmas a függőleges témák – álló alakok, magas épületek – megörökítésére, a körülmények azonban alakulhatnak úgy, hogy ebből kell a legjobbat kihozni. Ennek egyik módja a téma kimozdítása a kép közepéből, arra készítve a tekintet, hogy vízszintesen vándoroljon végig a képen.



#### ▲ SEMLEGES KÉPFORMÁTUM

A 4:3-as, 5:4-es és hasonló „zömökebb” képmezők általában kevésbé uralják a kompozíciót, mint a 3:2 oldalárányú fotók és a panorámaképek, és sokszor exponálásuk is rugalmasabbnak bizonyulnak. Ezt a kambodzsai Angkor Watról készült fekvő képet végül kétoldalt megvágták, és egy könyv borítóján használták fel.

#### ▲ ÁLLÓ FORMÁTUMÚ KÉPEK KÉSZÍTÉSE

Amint arról már szó esett, az álló formátumú képek készítése ösztönösen enyhe ellenállást vált ki annak ellenére is, hogy a nyomtatott média ezt a formátumot részesíti előnyben, elsősorban a magazinok és könyvek szokásos formája miatt (ezért a profi fotósok általában igyekeznek álló képeket is készíteni az ügyfél igényeinek megfelelően). Horizontális látómezőnk következménye, hogy tekintetünk egyik oldalról a másikra haladva fogadja be a látványt, nem pedig fel-alá vándorolva.

A nem túl hosszúkas témákat a legtöbbször a képmező középpontjánál lejjebb helyezik el,



#### ▲ A KÉPMEZŐ ALSÓ RÉSZÉN

Teintetünk nem szívesen pásztáz fel-alá, és mivel a kép alsó szélé jelenti a szilárd alapot, a vertikális kompozícióra is „hat” a gravitáció. A témát valamivel a középpont alá szokás helyezni, ahogy ezen a Bangkok-folyón úszó hajóról készült fotón is (itt a mozgás iránya is alacsony elhelyezést tesz indokolttá).

és minél hosszúkasabb a kép formátuma, arányosan annál lejjebb kerül a téma. Az egyetlen domináns képi elemből álló témák esetében természetes a készítés, hogy a figyelem középpontját lefelé toljuk, ne pedig a vertikális képmező felső részébe helyezzük. Ennek egyik magyarázata az lehet, hogy – orientációjától függetlenül – a kép alsó részét tekintjük az alapnak, egy vízszintes felületnek, ami megtartja a dolgokat. Ez a jelenség szinte észrevétlen a 3:4-es képaránynál, de a tükörreflexes gépekkel készült, kissé nyújtottabb, 2:3 oldalárányú fotók gyakran kihasználatlanul hagyják a képmező felső részét.



#### ▲ ÁLLÓ ALAK

Az álló emberi alak azon témák egyike, amelyek könnyen összhangba hozhatók a függőleges formátummal. Ilyenek még a magas épületek, a fák, számos növény, az üvegek és poharak, az ajtók és a boltívek.