

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Markéta Hornerová

Plakátová tvorba Jaroslava Šůry

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 13. 5. 2021

Markéta Hornerová

Bibliografická citace

Plakátová tvorba Jaroslava Sůry [rukopis] : diplomová práce / Bc. Markéta Hornerová ; vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D. -- Praha, 2021. -- 96 s.

Anotace

Diplomová práce se zabývá plakátovou tvorbou malíře, grafika a ilustrátora Jaroslava Sůry (1921–2011). Primárně vychází z autorovy pozůstalosti, čítající přes 150 plakátů a z dalších dohledaných návrhů, které jsou pro komplexní zpracování Sůrovy tvorby v této oblasti nezbytné. Práce chronologicky sleduje především realizované plakáty a je rozdělena do dvou kapitol. První z nich se věnuje studiu Jaroslava Sůry a počátkům jeho umělecké činnosti s ohledem na volnou tvorbu. Druhá, hlavní část, již představuje samotné plakáty. Je členěna do několika podkapitol s rozborem jednotlivých prací a jejich zařazením do kontextu soudobé užité tvorby.

Klíčová slova

Jaroslav Sůra, plakát, užitá grafika, Československo, Česká republika

Abstract

Posters by Jaroslav Sůra

The topic of this theses are the posters from the painter, graphic artist and illustrator Jaroslav Sůra (1921–2011). It is based primarily on his estate, that counts over 150 posters. For the comprehensive elaboration of his works this source is compared with other found designs. The theses follows his works chronologically and is divided into two main parts. The first is devoted to his studies and the beginnings of his artistic activity regarding fine art. The second, main part, focuses on posters itself. The chapters of this part detailly describe his works and put them into the context of contemporary art production.

Keywords

Jaroslav Sůra, poster, graphic design, Czechoslovakia, Czech Republic

Počet znaků (včetně mezer): 127 961

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a ochotnou pomoc. Díky patří také majiteli rozsáhlé pozůstalosti Jaroslava Sůry, který mi ji plně zpřístupnil k bádání.

Obsah

Úvod.....	9
1. Období studií a raná tvorba	11
2. Plakáty Jaroslava Šůry	15
2.1. Tvorba mezi lety 1961–1963.....	17
2.2. Tvorba mezi lety 1963–1966.....	23
2.3. Tvorba mezi lety 1966–1972.....	33
2.4. Tvorba mezi lety 1972–1976.....	45
2.5. Tvorba mezi lety 1977–1983.....	49
2.6. Tvorba mezi lety 1983–1989.....	53
2.7. Tvorba po roce 1989.....	61
Závěr	69
Seznam literatury	71
Obrazová příloha.....	75

Úvod

Československému plakátu druhé poloviny 20. století je věnována řada publikací, je předmětem sbírání, specializují se na něj jak veřejné instituce, tak soukromé archivy. Pozornost je dnes zaměřena především na filmový plakát, který se v šedesátých letech stal fenoménem. V té době se na něm podílela řada významných osobností a dosahoval vysoké kvality. Nejrozsáhleji je jeho historie zpracována v publikacích *Český filmový plakát 20. století*¹ a *Flashback: Český a slovenský filmový plakát 1959 – 1989*.² Filmový plakát cílí na širší okruh veřejnosti, která není definována místem. Tiskl se tak ve velkém nákladu po celé zemi, což je také jedním z důvodů jeho značného zachování do dnešních dnů. Oproti tomu plakát hudební a divadelní, který byl vytvářen primárně pro lokální události, vycházel v nákladu mnohem nižším. I když dosahoval rovněž vysoké kvality, nejsou tyto oblasti uceleně zachovány a zpracovány. Výrazným počinem v komplexním pojetí plakátu ve vymezeném časovém období je výstavní katalog *Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno*³ nebo publikace *Poselství ulice - Z dějin plakátu a proměn doby*.⁴ Ve většině případů se ale odborná literatura o kulturních plakátech vyjma filmových zmiňuje spíše výjimečně.

Od počátku šedesátých let se tvorbě plakátů, a to především hudebních, divadelních a filmových, začal věnovat také Jaroslav Sůra. Z hudební oblasti spolupracoval například s festivaly Pražské Jaro, Chopinův festival, Talichův Beroun nebo s Českou filharmonií, z divadelní oblasti pak například s Národním divadlem nebo Jihočeským divadlem v Českých Budějovicích. V oblasti filmu byla spolupráce vázána na Ústřední půjčovnu filmů. Vedle plakátů navrhl také řadu značek, symbolů, logotypů a obálek knih.

Cílem této práce je zpracování plakátové tvorby Jaroslava Sůry, které doposud nebyla věnována dostatečná pozornost. Pokouší se o zařazení jeho díla do kontextu českého umění v této oblasti. Východiskem pro práci se stala pozůstalost, čítající přes 150 realizovaných plakátů, návrhů a skic, dále pak plakáty nacházející se ve státních institucích a dalších soukromých sbírkách.

¹ SYLVESTROVÁ 2004.

² GRONSKÝ/PERŮTKA/SOUKUP 2004.

³ SYLVESTROVÁ 1997.

⁴ KROUTVOR 1991.

Ze shromážděné odborné literatury, která se zabývá osobou Jaroslava Šůry, se nejpodstatnějšími staly autorské katalogy výstav, na nichž představoval volnou a užitou tvorbu. Přibližují nejen jeho díla a aktivity na české umělecké scéně v druhé polovině dvacátého století, ale zároveň se staly důležitým zdrojem pro dohledání již nedochovaných plakátů. Důležitým pramenem k této práci jsou také katalogy výstav opakujících se přehlídek, na nichž Jaroslav Šůra pravidelně představoval svou aktuální tvorbu. Jsou jimi Bienále užitě grafiky Brno a Mezinárodní bienále plakátu ve Varšavě. Mezi další přínosné podklady pak patří recenze výstav, periodika, diplomové práce a odborné publikace k tématu užitě grafiky 2. poloviny 20. století.

Diplomová práce chronologicky sleduje Šůrův umělecký vývoj na příkladech jednotlivých prací. Je rozdělena do dvou kapitol, z nichž první popisuje období studií a ranou volnou tvorbu, která předcházela práci v oblasti užitě grafiky. Těžištěm práce se pak stává druhá kapitola zabývající se již jeho plakátovou tvorbou. Ta je rozdělena do časových úseků reflektujících stylovou proměnu děl s přihlédnutím ke kulturní a politické situaci. Podstatnou část jednotlivých podkapitol zaujímá rozbor děl a pokus o jejich interpretaci s ohledem na událost, pro kterou byly navrženy.

Práce také mapuje Šůrovu spolupráci s festivaly či institucemi, které jsou v tomto kontextu zásadní. Pokud je to možné, konfrontuji je s jinými autory v oboru, a to zejména v případě prací pro stejné instituce. Důležité je zde rovněž zastoupení autora na výstavách a přehlídkách grafického designu, ale také ocenění, která Jaroslav Šůra v průběhu let získal. S přihlédnutím k ohlasu v tisku a dobovému kontextu se snažím reflektovat, v čem tkví jejich mimořádnost.

1. Období studií a raná tvorba

Jaroslav Sůra se narodil 31. března 1929 v Praze venkovskému učiteli Jaroslavu Sůrovi a Růženě Sůrové, rozené Švecové. Do svých šesti let žil v Blažejovicích a v roce 1935 se Sůrovi přestěhovali do Křivsoudova. Zde navštěvoval Obecnou školu, měšťanskou školu pak v Čechtích. V Podblanicku žil do svých šestnácti let a vzpomínkami na rodný podblanický kraj byl v budoucí tvorbě často ovlivněn.⁵

Otec Jaroslava Sůry byl učitel a věnoval se ochotnickému divadlu, v němž hrál i režíroval. Ve volném čase také maloval, zejména krajiny z Křivsoudova a okolí. Nepochybně měl výrazný vliv na Sůrova budoucí profesi: „*Tatínek byl vlastně mým prvním učitelem. Už jako čtyřletého mě bral do školy, když byla hodina kreslení. Věděl, že barevné tužky a náčrtník byly mojí největší radostí.*”⁶ Podnítil v něm také zájem o hudbu; v dětství jej učil hrát na půlových houslích a také naslouchat vážné hudbě.⁷ V budoucnu se tato záliba projevila v tvorbě plakátů pro koncerty a různé hudební festivaly. Sám tento vliv v dospělosti pociťoval a přiznával jej. Podobně také vztah k rukopisnému písmu, které se stalo charakteristickým prvkem jeho návrhů, v něm vzbudil jeho otec: „*Už v první třídě Obecné školy v Křivsoudově nás tatínek - učitel - učil krásnému písmu. [...] Zpočátku to bylo písmo tzv. hůlkové, pak už 'psací'. Dbalo se tenkrát už na 'stínování'. Rád na tu nádhernou dobu psaní vzpomínám.*”⁸ Stejně tak byl už od útlého věku zaujat plakáty a jejich tvorbou: „*V Podblanicku jsem strávil celé svoje dětství a k různým kulturním událostem (například tehdy populární Čechtická léta) jsem vyráběl a dokonce i vylepoval své první plakáty. Dráždilo mě na nich právě jejich veřejné užití. Chodil jsem pak mezi lidmi a sledoval, jestli si jich všimnou a jak na ně budou reagovat.*”⁹ Svůj první oficiální plakát vytvořil až po studiích o několik let později, v roce 1961.

Po ukončení měšťanské školy si jeho otec nejprve přál, aby se stal Jaroslav Sůra stejně jako on kantorem. Po nezdaru u přijímacího řízení mu učitel kreslení doporučil Státní grafickou školu v Praze, kam byl přijat v roce 1945. Studium absolvoval ve třídě kreslení

⁵ KUDRNA/MINÁŘ 1994, nepag.

⁶ SŮRA 1981, nepag.

⁷ NYKLOVÁ 1979, 24.

⁸ LENCOVÁ 2007, 43.

⁹ NYKLOVÁ 1979, 24.

a grafických technik u profesora Rudolfa Beneše.¹⁰ Vedl jej k monumentálnímu i drobnějšímu výtvarnému projevu a zároveň zde Jaroslav Šůra prohluboval svůj zájem o písmo.

Jedním z podnětů věnovat systematickou pozornost studiu užité grafiky byl hudební plakát Františka Muziky pro Pražské jaro, který jej upoutal v roce 1946. Po absolvování Státní grafické školy nastoupil proto na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze.¹¹ Také zde se po převzetí moci ve státě komunistickou stranou v únoru roku 1948 začala zásadně proměňovat situace a stejně jako v jiných kulturních institucích převzala hlavní ideologickou úlohu marxisticko-leninská doktrína a socialistický realismus. V padesátých letech se škola potýkala s tvrdým kádrováním, i navzdory politické situaci si ale svou práci udržela řada významných osobností z řad pedagogů, mezi nimi také Karel Svolinský, který zde působil v letech 1945–1970. K němu do speciálního ateliéru užité malby a grafiky nastoupil Jaroslav Šůra v roce 1948.¹² Jeho vrstevníky byly Jaroslav Šerých, Jaroslav Králík, Ladislav Čepelák, Karel Vysušil, Pavel Sukdolák, František Burant, Jaroslav Kaiser, Karel Hruška, Karel Beneš.¹³ Na škole získal pevný základ pro grafickou práci a zejména ilustraci, na kterou byl v ateliéru jednoho z nejvýznamnějších ilustrátorů té doby kladen důraz.¹⁴ Ze strany profesora Svolinského vládla tvůrčí inspirace folklórem, která se Jaroslavu Šůrovi dostala do podvědomí,¹⁵ a projevovala se především v návrzích u příležitosti lidových slavností a folklorních festivalů. Zdokonaloval se také v písmu, které při výuce hrálo podstatnou roli: „*Hned v prvním semestru na nás naložili kopírování všech klasických abeced a hezky zvětšit ze vzorníku bez pravítka a kružítka. To byla škola užité malby a grafiky – hlavně knižní!*”¹⁶

Studium uzavřel v roce 1953 a poté pokračoval v čestném roku studia u Karla Svolinského, který mu byl udělen. Školu ovšem řádně nedokončil, jelikož záměrně ignoroval poslední zkoušku z marxismu-leninismu. Diplom získal až po revoluci v roce 1989.¹⁷ V padesátých letech se umělci věnující se svobodnému povolání byli nuceni

¹⁰ KUDRNA/MINÁŘ 1994, nepag.

¹¹ MINÁŘ/ŠEFL 1984, nepag.

¹² PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005, 64-66, 307.

¹³ DITRICH 2007, 104.

¹⁴ PEČÍRKA 1958, nepag.

¹⁵ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

¹⁶ LENCOVÁ 2007, 44.

¹⁷ DITRICH 2007, 104.

sdužovat do Svazu československých výtvarných umělců (SČVU). Soukromé podnikání bylo prohlášeno za nedovolené a honoráře jim byly vypláceny prostřednictvím Českého fondu výtvarných umění.¹⁸ Jaroslav Sůra se stal členem v roce 1953, ve stejném roce, kdy ukončil studium. Téhož roku se oženil s grafičkou Věrou Humlhansovou, která se později stala spoluautorkou řady jeho děl. V letech 1954–1956 vykonával prezenční vojenskou službu a poté se začal naplno věnovat umělecké tvorbě.¹⁹

K počátkům hledání výrazových prostředků u Jaroslava Sůry, které později uplatní v plakátech, neodmyslitelně patří jeho volná tvorba. V padesátých letech maloval krajinu především rodného kraje (Blaník, Křivsoudov, Býkovice, Louňovice, Libouň, Vlašim). Měl rád umění Antonína Slavička a ještě více krajiny Jindřicha Průchy, jehož vliv je patrný zejména na Sůrových temperách. Ve výtvarném projevu stále více uplatňoval volnější, výraznější a jasnější barevnost.²⁰ Na konci desetiletí se v malbě již úplně oprostil od popisu a přímé závislosti na skutečnosti. Dostal se až ke skladbě z kresebných konstrukcí, čistých obrazových prvků a základních barevných tónů.²¹ V kresbách naopak převažovaly figurální náměty, často ilustrativní, jejichž forma se zprvu vyznačovala jemností. Postupem času nabývala na síle ve výrazu i v kompozici.²² Pozdější portréty už jsou provedeny osvobozenou, pevnou čarou, která má svůj vlastní rytmus. Jeho postupná snaha o větší účinnost výrazu kresby ho postupně dovedla k jejímu zjednodušení.²³ Na tyto principy poté navázal také grafickými listy.

Svou volnou tvorbu představil v druhé polovině padesátých let na třech samostatných výstavách. První se odehrála v roce 1958 na zámku ve Vlašimi, jeho rodném kraji, a předkládala výběr z maleb, kreseb a ilustrací z období 1953–1958. Další ve spojení s Vladimírem Veselým v galerii Staroměstské radnice v Praze následovala o rok později a byla doplněna o nejnovější práce, stále však v oblasti volné tvorby. Třetí výstava se konala v roce 1960 v Ledči nad Sázavou a zahrnovala malby, kresby a nově také grafiky, to vše z let 1959–1960.

¹⁸ SYLVESTROVÁ 1997, 5.

¹⁹ KUDRNA/MINÁŘ 1994, nepag.

²⁰ PEČÍRKA 1959, nepag.

²¹ DVOŘÁK 1960, nepag.

²² PEČÍRKA 1958, nepag.

²³ DVOŘÁK 1960, nepag.

I když se od druhé poloviny padesátých let věnoval převážně volné tvorbě, začal spolupracovat také s knižními nakladatelstvími, pro něž tvořil knižní obálky a ilustrace. Nejprve pracoval pro Státní pedagogické nakladatelství, v dalších desetiletích také pro Orbis, Odeon, Nakladatelství Československý spisovatel nebo Svoboda. Od počátku šedesátých let se volná tvorba Jaroslava Sůry dostala do pozadí a věnoval se především užité grafice.

2. Plakáty Jaroslava Šury

Podobně jako ve všech oblastech výtvarného umění nastalo koncem padesátých let ideologické a politické uvolnění také v užité grafice. Plakát se svou úlohou předvádět a propagovat a zároveň „*zaujmout divákovu pozornost a sdělit mu zapamatovatelné poselství,*“²⁴ dosáhl nejpozoruhodnějšího rozmachu v oblasti kultury. Obracel se k vyhraněné části veřejnosti a také samotný předmět propagace byl výtvarníkovi bližší.²⁵ Obchodní reklama naproti tomu v centrálně řízené ekonomice ztrácela na významu.

Od roku 1956 bylo možné v rámci SČSVU opět zakládat tvůrčí umělecké skupiny, které začaly vznikat také v oblasti užité grafiky. Z podnětu bývalých členů Umělecké besedy byla v roce 1957 založena skupina Bilance, která každé dva roky prezentovala výsledky tvůrčí činnosti v užité grafice na členské výstavě. Patřil k ní například Stanislav Duda, Jaroslav Fišer, Josef Flejšar, Oldřich Hlavsa, Jaroslav Šváb nebo Josef Týfa. O rok později pak vznikla pod vedením Stanislava Kováře skupina Horizont, sdružující umělce v oblasti grafického designu a také výstavnictví. Zaměřena byla zejména na hledání nových prostředků vizuální komunikace inspirované vědeckými a technologickými systémy a objevy. Mezi jejími členy byli mimo jiné Adolf Pražský, Jiří Rathouský, Dora Nováková.²⁶

Výrazný rozvoj československé plakátové tvorby zavládl po roce 1959, kdy SČSVU jmenoval do výtvarné komise Ústřední půjčovny filmů Dobroslava Folla, Karla Vacu a Zdeňka Mlčocha. Tato společnost, která vznikla v roce 1957, zajišťovala veškerou distribuci filmů v Československu. Ke konci šedesátých let tak začalo propagační oddělení vedle svých stálých výtvarníků Břetislava Šebka, Evy Faiglové a Jiřího Figera spolupracovat s externími výtvarníky – grafiky, malíři, sochaři, architekty a scénografy. Volná a svobodná umělecká tvorba měla v té době znesnadněn kontakt s veřejností, výsledky tvůrčích experimentů tak nacházely uplatnění v užité grafice, která unikala dohledu cenzurních orgánů. I přesto se ale nevyhnula obecné, době poplatné kritice formalismu a tlaku na širokou srozumitelnost.²⁷

²⁴ HOLLIS 2015, 16.

²⁵ HEJZLAR 1967, nepag.

²⁶ SYLVESTROVÁ 1997, 5.

²⁷ SYLVESTROVÁ 1997, 7

V roce 1962 pak ještě vznikla z podnětu absolventů grafického ateliéru Františka Muziky na VŠUP Zdeňka Chotěnovského a Václava Ševčíka skupina Plakát. Ta se naopak soustředila na plakát politický, kterému se snažila navrátit obsah skutečně reflektující dění ve společnosti.²⁸

²⁸ SYLVESTROVÁ 1997, 10.

2.1. Tvorba mezi lety 1961–1963

Jaroslav Sůra se k realizaci plakátů dostal poprvé pravděpodobně v roce 1961. Jejich tematický rozsah byl od začátku široký, převážně se ale držel v oblasti kulturního plakátu. Již v roce 1961 se věnoval plakátu filmovému, festivalovému, hudebnímu a v následujících letech jejich škálu rozšířil o divadelní. Pouze okrajově se dotkl plakátu společenského. V jeho začátcích je patrný vliv Karla Svobinského, který je patrný v té době také v knižní grafice. Už v raných plakátech užívá výrazné monochromní plochy, počet barev je na nich, oproti pozdějším dílům, ale stále vysoký. V raných plakátech vyzkoušel různé výtvarné prostředky, a to malbu, kresbu, ale také fotografii.

Jedním z prvních realizovaných návrhů Jaroslava Sůry je plakát pro *Strážnici* [1], festival lidových písní a tanců pro rok 1961.²⁹ V té době se jednalo patrně o nejproslulejší folklorní festival u nás. Jeho hlavní náplní bylo představit rozličné tradice lidové kultury v Československu. V pozdějších letech nabyl mezinárodního charakteru. Práci pro strážnické slavnosti navázal na svého učitele Karla Svobinského, který pro ně vytvořil plakát v roce 1956. Svobinský na něm malbou zachytil hlavu krojované dívky s věncem s květinami a barevnými stužkami. V přípravných skicích se Jaroslav Sůra k tomuto motivu odkazuje, liší se však výraznou kresebnou zkratkou a zářivou barevností. U realizovaného plakátu od tohoto obrazu nakonec upustil a navázal spíše na strážnický plakát Františka Bělohlávky z roku 1960 s motivem houslí, mašle a holubice.³⁰ Jaroslav Sůra umístil do pravé poloviny plakátu osobitou kresbu horní části houslí s folklorní mašlí s ručně vepsaným textem, do krajů pak kreslené květiny. Pozadí dotváří fotografiemi ze slavností v barevných polích. Kromě černého pozadí se celý plakát nese v jasných barvách - žluté, oranžové, fialové, modré a bílé. Je zřejmé, že výtvarná, ale i typografická rovina plakátu odkazuje k povaze festivalu a má vyvolávat dojem radosti, hudby a folkloru. Ještě v tomtéž roce zopakoval obdobnou skladbu i barevnost u programového plakátu pro třetí ročník celostátního festivalu humoru a satiry *Haškova Lipnice* [2].³¹ Na střed umístil bílou kresbu portréту salutujícího vojáka Švejka, ikonickou postavu příběhů

²⁹ Později uváděno pod názvem Strážnice, slavnosti lidových písní a tanců, dnes Mezinárodní folklorní festival Strážnice. Jaroslav Sůra navrhl festivalové plakáty v letech 1961–1964, 1969 a 1971. K některým ročníkům se dochovaly také programové brožury graficky upravené Jaroslavem Sůrou.

³⁰ Plakát Jubilejní Strážnice 1960 od Františka Bělohlávky se nachází ve sbírce Slovenské Národní galerie.

³¹ Haškova Lipnice, celostátní festival humoru a satiry, se poprvé konala v roce 1959. Jaroslav Sůra navrhoval plakáty v letech 1961-1963 a 1973.

Jaroslava Haška, po němž je festival pojmenován. Pozadí doplnil opět barevnými obdélnými poli, v tomto případě vyplněné podrobným programem. Pro hlavní text zvolil stejné, ručně psané písmo. K druhému plakátu *Haškovy Lipnice* [3], který nese už jen název a dobu konání festivalu, přistupoval zcela odlišně. Na kresebně pojatém plakátu se přes celou plochu objevuje kohout ozbrojen válečnou sekerou. Vznáší se nad hradem Lipnice umístěným v pravém dolním rohu. Jedním z možných výkladů tohoto motivu je slovní spojení „červený kohout“, lidový výraz pro požár. Ten město Lipnice společně s hradem zachvátil v roce 1869.³² Tento motiv na jednom ze svých obrazů zachytil také Jaroslav Panuška s názvem Červený kohout z roku 1906.³³ Napovídají tomu i červené jiskry v podobě hvězd, které má v Sůrově podání kohout u nohou.

Fotografie v návrzích Jaroslava Sůry z počátku šedesátých let měly buď doprovodný charakter, nebo naopak tvořily jeho primární složku. Tak je tomu například u dokumentárního filmu cestovatelů Zikmunda a Hanzelky *Je-li kde na světě ráj* [4] zachycující jejich cestu po Indii. Hlavním prvkem se zde stává černobílý snímek dvou hlavních postav umístěný k pravému dolnímu rohu. Bílé pozadí je doplněno dvěma fotografiemi z cest a podobně jako v předchozích návrzích, poloprůhlednými červenými, modrými a žlutými čtvercovými plochami. Obdobným způsobem zpracoval také plakát pro festival *12. Loutkářská Chrudim* [5] z roku 1963. Jeho hlavní a jedinou složku tvoří černobílý snímek loutky, která v ruce drží malovanou květinu. I když se fotografie v užité grafice šedesátých let objevovala poměrně často, nedovedl s ní Jaroslav Sůra zprvu zacházet jako se svébytným výrazovým prostředkem. Návrhy z té doby postrádají svérázný přístup, který naopak rozvíjel ve svých výtvarně zpracovaných plakátech, které v následujících letech výrazně převažují.

U výše zmíněných plakátů uplatňoval v jejich typografii rukopisné písmo, které pro něj obecně hrálo podstatnou roli: „*I nás grafiky, písmaře a typografy by měla zavazovat naše světoznámá typografická tradice, všechny ty kroniky, nádherné zdravice ručně psané. Však i pro mne je tzv. rukopisné písmo nepostradatelnou součástí mojí tvorby plakátů i volné grafiky.*“³⁴ Tento první typ písma se skládá z ručně psaných verzálek, někdy s výrazně zakroucenými dotahy u písmen „J“, „S“, „C“ a „G“. Písmena se často

³² Menclová 1962, nepag.

³³ Obraz se nachází ve sbírce Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě.

³⁴ LENCOVÁ 2007, s. 44.

navzájem dotýkají či dokonce kříží, a stejně tak se propojují i s diakritickými znaménky. Svou spontánností navozuje až radostný dojem a stalo se proto charakteristickým především pro plakáty strážnických slavností. Do návrhů jej Jaroslav Sůra začleňoval zejména v první polovině šedesátých let. Výrazné užití kaligrafie uplatňoval také Josef Flejšar. Jeho plakáty vyzařují oproti Sůrovým důraznějším rytmem a expresivitou štětcových tahů a specifickým autorovým rukopisem, v rámci kterého propojoval často slovo s obrazem.³⁵

Jaroslav Sůra patří společně s Jiřím Balcarem, Bedřichem Dlouhým, Milanem Grygarem, Jaroslavem Fišerem, Richardem Fremundem, Janem Kubíčkem, Zdeňkem Palcrem, Karlem Teissigem, Karlem Vacou a Zdenkem Zieglerem k umělcům, kteří se v první polovině šedesátých let zasloužili o rozvoj českého filmového plakátu.³⁶ Ten v tomto období zaujímal vedoucí postavení v produkci. Stejně jako domácí, měl i zahraniční film svůj originální český plakát. Nebylo nijak stanoveno, co vše má obsahovat za text. Nesl povětšinou název filmu, jméno režiséra a někdy herců, dále zemi původu nebo pár slovy nastíněný děj. Ve státě řízené a financované kultuře nebylo potřeba na plakát umisťovat loga sponzorů. Ryze výtvarnými prostředky a bez užití fotografií zpracoval Jaroslav Sůra následující dva filmové plakáty z roku 1962, první zahraniční a druhý český. Spojuje je figurální charakter, který v Sůrově užitě tvorbě není příliš běžným, a také přípravné skici. Několik ze studií plakátu *Člověk vedle tebe* [6] zachycuje dvojici, muže a ženu, kteří stojí v těsné blízkosti a zabírají podstatnou část plochy, v dalších se zaměřil na prolínání jejich hlav. Na realizované verzi se objevuje pouze černá postava ženy se dvěma stavebními kovovými konstrukcemi v pozadí.³⁷ Příběh filmu o mladém manželství se v určitou chvíli odehrává na stavbě, kde muž pracuje jako inženýr. Žena za ním přichází do práce a prochází kolem kovových konstrukcí, jaké Jaroslav Sůra použil na plakátu. Je pravděpodobné, že se nechal inspirovat právě tímto záběrem. Finální plakát je pak vyvedený ve střídme barevnosti, a to pouze v černé, bílé a oranžové. Mladý pár, který se vyskytoval u skic k předchozímu návrhu, uplatnil na malbou provedeném plakátu *Život bez kytary* [7]. Dvojici umístil na černé pozadí do jeho spodní části, do horní pak kytaru s “vyrytými” iniciálami “Z” a “V”

³⁵ SYLVESTROVÁ 1989, 4-5.

³⁶ SYLVESTROVÁ 2004, 46.

³⁷ Motiv stavební konstrukce se objevil v popředí na plakátu pro činohru *Angarská legenda* ze stejného roku.

v srdci odkazující na příběh mládí a lásky dvou hlavních hrdinů, Zdenka a Věry. Místo strun sugestivně umístil část názvu “Život”, přičemž písmeno “o” formuje ozvučný otvor. Zbylý text se nachází na středu. Poprvé se zde objevuje další typ autorského písma, verzálky, jakoby stříhané z papíru, jejichž bříška, oka a kouty jsou více či méně vyplněny. Ve svých návrzích jej uplatňoval v období 60. a počátku 70. let. Je řešeno „*se smyslem pro hru kontrastů jasného a narušeného obrysu, objemu a dramatického zasazení*”³⁸ do návrhu. U soudobých kulturních plakátů používali podobné písmo také další tvůrci, mezi nimi například Zdeněk Seydl nebo Adolf Born na svých filmových plakátech.

Stále ještě pod vlivem ilustrace vytvořil v roce 1962 pro festival Loutkářská Chrudim. Za dobu konání tohoto festivalu pro něj pracovala řada grafiků. Plakáty neměly ucelený vizuální styl, vždy se na nich ale objevovala loutka v osobitém pojetí autora a často byly také laděny do červené barvy. Jaroslav Sůra navazoval na jejich zpracování z padesátých a počátku šedesátých let, které navrhl Jaroslav Šváb, Jaroslav Zelenka, Jaroslav Šámal, František Kopenec a Zdeněk Juřena.³⁹ K plakátu Jaroslava Sůry pro *XI. Loutkářská Chrudim* [8] se dochovalo několik skic, které jsou oproti realizaci více detailní, tvořené několika překrývajícími se tahy. Zobrazují mladou dívku z poloprofilu se zdviženými rukama, v nichž drží loutku oděnou do dámských šatů. U realizovaného plakátu dívka ustoupila do pozadí a její profil se dostal až na hranu plakátu, v ruce stále drží loutku. Kresbu naopak vede pouze jedním tahem a přerušuje její kontinuitu. Tato linie se vyznačuje jakousi hrubostí okrajů a pro Jaroslava Sůru je v tomto období charakteristická. Úspornější formu již dostává plakát *5. Divadelní seminář a přehlídka / Mladí v divadle* [9] z roku 1962. Divadelní masku, hlavní a jediný motiv, zobrazil z poloprofilu a její na první pohled radostný vzhled převrátil jemným zdvojením oka. Do jejích úst pak vložil červenou růži, která se v obměnách objevuje v průběhu celé jeho tvorby. Postupným zjednodušováním dospěl také k plakátu *4. ročníku festivalu Haškova Lipnice* [10] z roku 1962. Přes původní skici, které zaplnil postavami nebo hradem Lipnice s výrazným sluncem nad ním, došel k lapidárnímu portrétu Josefa Švejka. V realizovaném návrhu vedeném pomocí stejné linie portrét otáčí do profilu, v jehož středu názvem festivalu zformoval úsměv. Do oka zasadil kresebně pojatého salutujícího vojáka Švejka, stejného jako na plakátě z předchozího ročníku. Výtvarná složka návrhu v kombinaci s typografickou mu dodávají jistou dávkou humornosti, vlastní samotnému festivalu.

³⁸ VLČEK 1976, 22.

³⁹ RICHTER 2001, 63.

S motivem tváře pracoval ještě jednou, a to v roce 1963 na plakátu *4. sjezd ČSM* [11], který byl realizován jako vítězný návrh.⁴⁰ Kresebně pojatá tvář se v návrzích Jaroslava Sůry objevuje především v letech 1961 a 1963 a poté se objeví až v sedmdesátých letech.

Postupné oprošťování od přebytečných prvků je patrné také na následujícím plakátu pro *Slavnosti lidových písní a tanců Strážnice* [12], který vytvořil v roce 1963. Tvoří jej černá kresba houslí a seker s bílým stínem, doplněná o barevné květy. Pozadí je jednobarevné, oranžové. Od ještě příliš roztržitého plakátu ke slavnostem z roku 1961 se s postupujícím časem propracoval k úspornějšímu a hravě řešenému plakátu, který má „výraznou grafickou linku kresby a jeho tvarové zkratky mají přesně tu míru lapidárnosti, jak ji účel věci vyžaduje.“⁴¹ V následujících letech bude tato práce s linií ale ještě mnohem úspornější.

⁴⁰ SŮRA 1963, nepag.

⁴¹ ŠALAMOUNOVÁ 1963, 4.

2.2. Tvorba mezi lety 1963–1966

Volba výrazových prostředků se v plakátech Jaroslava Šůry proměňuje s rozsáhlejšími zakázkami pro divadla a pro festivaly vážné hudby. Tvary oprošťuje od zbytečností a dosahuje tak výraznější účinnosti. Osvobozuje se od přílišné barevnosti a užívá pouze tři až čtyři barvy, téměř výhradně v monochromních plochách. Technikou vzniku návrhů je převážně malba, do které v některých případech ryl či otiskoval, a i když se tak na první pohled nezdá, vlepování papírů uplatňoval pouze výjimečně. Zároveň se začínají objevovat také plakáty významných osobností a naopak opouští od plakátů filmových, ke kterým se vrací až v roce 1967.

Požadavky, jež jsou kladeny na divadelní a filmovou reklamu v ulicích, jsou odlišné. Filmový plakát je navrhován jako plošná upoutávka na daný film, který není provázán s konkrétním kinem. Stěžejní motiv propagující myšlenku filmu musí oslovit veřejnost v různých městech. Tento obsah se odehrává v prvním plánu. Oproti tomu divadelní plakát se váže nejen k jednomu představení, ale také ke konkrétnímu divadlu či činohernímu souboru. Jeho charakter je tak často komornější, tlumenější a z velké části se opírá o tradici místního divadla.⁴² V šedesátých letech divadelní plakáty produkovala velká divadla i autorské experimentální scény, avšak v daleko nižších nákladech než plakáty filmové. Vyznačovaly se čistotou grafického projevu, kvalitnějším polygrafickým provedením a většími formáty. Stejně jako u plakátů filmových nebylo zapotřebí na ně umisťovat loga. Pro renomovaná státní divadla pracovali čeští grafici jako Josef Flejšar, Jaroslav Fišer, Zdeněk Seydl, Jaroslav Šváb a také Jaroslav Šůra.⁴³ Od roku 1963 navázal spolupráci s Národním divadlem, které jej samo oslovilo: „*Vážil jsem si mnoho, že mohu pracovat pro Národní divadlo v Praze. Pokládal jsem to jako poctu a práce mě těšila.*“⁴⁴ V roce 1963 tak vytvořil dva plakáty pro tehdejší Tylovo divadlo. První z plakátů pro inscenaci dramatické básně *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* [13] od Vítězslava Nezvala, působí oproti předešlým pracím odlehčeným dojmem. Jejím základním konfliktem je zneužívání přírodních sil, zejména atomové energie. Je pravděpodobné, že jej při zvoleném námětu ovlivnila podoba knižní předlohy, kterou graficky upravil František Muzika v roce 1956. Přebal knihy tvoří tři kruhy umístěné na

⁴² GRONSKÝ/PERŮTKA/SOUKUP 2004, 12.

⁴³ SYLVESTROVÁ 1997, 9.

⁴⁴ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

vertikální ose. Kruhy, horní červený, prostřední zcela červenočerný a spodní černý, vytváří dojem zapadajícího slunce, svou barevností však napovídají o dramatickosti hry. Jaroslav Šůra plakát pojal obdobným způsobem a původní námět s třemi celky rozdělil do dvou. Horní část tvoří nepravidelný kruh s výraznou strukturou, který je oproti knižnímu obalu více fialový. Ve spodní se naopak drží původní černé a pomocí širokých tahů s vyrytým vlnobitím naznačuje vodní hladinu. I přes inspiraci knižní předlohou plakát pojímá osobitě s výraznou mírou lapidárnosti, která je mu vlastní. Druhý plakát navrhl pro hru *Vějíř* [14] od Carla Goldoniho, komedii, která začíná banálním příběhem s vějířem, který koupil mladík dívce svého srdce. Stejně jako hra je také plakát pojat s humorem a nadsázkou. Rozpadající se zlatý vějíř zakončený otiskem krajky, doplňuje ve zkratce pojatými figurami muže a ženy. Z kombinace vějíře a ženy vzniká páv s roztaženým peřím, který může odkazovat k postupnému odhalování charakterů postav. Jednotlivé prvky působí jako kousky trhaného papíru a mají až kolážový charakter. Pro titul hry zvolil netradiční, výrazně zdobené ručně psané písmo, které se na jeho návrzích téměř nevyskytuje. Tento plakát je pro Šůrova díla podstatný především kvůli barevnosti. Poprvé zde uplatnil zlatou barvu, která se v následujících letech stane nápadným prvkem jeho plakátů. Zlatá se v šedesátých letech obecně začala na plakátech tištěných sítotiskem objevovat vůbec poprvé. Do té doby „*platila z hlediska ryzosti grafické barevnosti zásada zastupitelnosti zlaté barvy jinou barvou, která je grafická a která se přesto v celku plakátu jako zlatá jeví.*“⁴⁵ Podobně jako Šůra zlatou barvu uplatňoval také Josef Flejšar, a to především v plakátech divadelních. Pokrýval jí dokonce i celé pozadí, což jim dodávalo až neobvyklou slavnostnost.

Stejně jako divadelní plakát, také hudební je určen vyhraněnému publiku a má podobná specifika. V tvorbě Jaroslava Šůry se vyznačuje uměním zkratky se snadno zapamatovatelným tvarem. K vystižení jejich povahy jistě přispívá autorův vztah k hudbě samotné: „*Hudba je pro mne neodmyslitelnou součástí života a pochopitelně i inspirátorkou vlastního výtvarného projevu. Jsou to vzájemně se podmiňující oblasti hodnot, bez nichž by výsledek mého snažení asi nebyl tak úplný*“⁴⁶ Plakáty s hudební tematikou začínají od této doby výrazně přibývat a zaujímat podstatnou část jeho tvorby.

⁴⁵ HALEKA 1967, 216.

⁴⁶ ŠŮRA 1981, 12.

Výrazným počinem je Sůra tvorba pro festivaly vážné hudby, k nimž patří práce pro Pražské jaro.⁴⁷ Tento festival je zaměřen na klasickou hudbu, což se odráží v logu Františka Muziky, které nese od roku 1946.⁴⁸ Symbolické písmeno “f”, jímž slovo festival začíná je zároveň tvarem tzv. efy, otvoru na horní desce houslí. Z tohoto logotypu Jaroslav Sůra u návrhů vycházel. Bílý motiv na černém pozadí prvního plakátu pro *Festival jevištního díla Sergeje Prokofjeva* [15] z roku 1963 rovněž zachycuje písmeno “f”. Oproti Muzikovu logotypu ale zároveň představuje také notu uprostřed osnovy, opět tvořenou linií s hrubými okraji. Většinu typografie v růžové barvě umístil do její hlavičky. Shodně postupoval také u programového letáku, v němž převrátil barevnost černé a růžové. Na záložce přebalu se pak objevuje také oficiální logo festivalu, které je přímo propojeno se Sůrovým motivem.

Až na pár výjimek používal Jaroslav Sůra v návrzích z této doby čisté barevné plochy. Jednou z nich je úsporně a vtipně řešený plakát pro pravidelně konanou přehlídku uměleckého přednesu *Wolkrův Prostějov* [16]. Spíše než na charakter festivalu odkazuje na industriální komíny Prostějova, které ale svou barevností prolínající se červené a modré navozují radostnou atmosféru. Vychází z nich oranžový dým s bílými hvězdami. Přes tento výjev je pak zasazena kresba růže. Přestože se růže objevuje v Sůrových návrzích poměrně často, v tomto případě může mít hlubší význam. Především proto, že se v kontextu s Jiřím Wolkrem objevuje také na plakátu vytvořeném o deset let později. Jeden z možných výkladů je skrze básně Jiřího Wolkera, v nichž se opakovaně zmiňuje o květech, například v básni *Poutníci*⁴⁹ a *Ukřižované srdce*⁵⁰ ze sbírky *Host do domu*, nebo básni *Deštivý den*,⁵¹ přímo růže se pak objevují v básni *Horské růže*. Je tedy pravděpodobné, že se Jaroslav Sůra nechal pro vytvoření plakátu inspirovat jeho poezií.

Na podzim v roce 1963 byla plakátová tvorba Jaroslava Sůry představena na první samostatné výstavě věnované výhradně užité tvorbě. Uspořádal ji SČSVU v Galerii mladých Alšovi síně v Praze a nesla příznačný název *Plakáty 1961/63*. Zahrnovala

⁴⁷ Pro festival Pražské jaro navrhl plakáty v letech 1963, 1964, 1966 a 1967.

⁴⁸ www.czech100.com, vyhledáno 15. 2. 2020.

⁴⁹ „Svět je jenom chodník nebem, / nebe zas je velké pole, / květy nahoře i dole, / – řekl bys, že konce nemá.“ Více In: WOLKER 1974.

⁵⁰ „Červený květ / chodí po zemi a po nebi, / Pánaboha velebí / v nevěstincích a kasárnách, / v předměstských domcích a továrnách / a říká celému světu:“ Více In: WOLKER 1974.

⁵¹ „Když tak prší jak dnes, / na dělníky myslím v předměstích, / na vysutých lešeních hledám provlhlý smích / a cihly vidím, které jak červené květy jdou / houpačce z rukou do rukou, / až se z nich vystaví dům bílý jak růžový keř.“ Více In: WOLKER 1974.

poslední tři roky jeho práce ve 37 kulturních (divadelních, hudebních, filmových, festivalových) a společenských plakátech.⁵² Vystavena byla realizovaná díla, ale také několik návrhů.

V následujícím roce nadále pokračoval v práci pro festival Pražské jaro. Na plakátu *17. mezinárodní hudební soutěž Pražského jara* [17] zvolil červený podklad, na nějž umístil obdobný bílý znak, psací písmeno “f” s ještě větší podobností logu. Při porovnání s plakátem Františka Muziky z roku 1946, který má světle modrý podklad s bílým znakem, a ke kterému Sůra jistě odkazuje, vidíme v jeho podání větší hrubost linie. Jemnějším textem však docílil její vyváženosti. Třetí z plakátů pro Pražské jaro, *Festival operní tvorby 20. století* [18] z téhož roku, je poněkud odlišný. Oproti většině plakátů z tohoto období, v nichž reálný předobraz dovádí až na hranu rozpoznatelnosti, zde si stále udržuje původní tvar. Zpodobňuje na něm hlavu strunného nástroje s hrubými okraji, oproti předešlým ale robustněji. Tento motiv v černé barvě zabírá téměř veškerou plochu žlutého pozadí. Část textu umístil, podobně jako u plakátu z roku 1963 do jednoho z ladicích kolíků. Modifikovaný motiv použil ještě jednou v roce 1965 na plakátu *Symfonický koncert nové tvorby* [19]. Hlavu strunného nástroje posunul do horní části plakátu a z části jej ořízl. Do těla z bílého oválu pak umístil převážnou část textu, to vše na fialovém podkladě.

Primárně s liniemi, které jsou ale mnohem jemnější, pracoval Jaroslav Sůra také u plakátů pro festival *Smetanova Litomyšl* [20]. Jeho zaměřením je rovněž klasická hudba. Od roku 1949 se na festivalových plakátech užíval stále stejný motiv krojované dívky s věncem od Karla Svobinského.⁵³ Jeho žák, Jaroslav Sůra, vytvořil v letech 1964 a 1965 grafiku, která byla kromě plakátů použita také na programových letácích. Oproti Svobinského návrhu zvolil Jaroslav Sůra minimum výrazových prostředků. Na plakát z roku 1964 umístil na červené pozadí lyru či malou harfu zpodobněnou pomocí bílých linií s náznakem expresivity, z jejíhož konce vyrůstají zlaté srdcové lístečky. Typografii decentně umístil do jednoho řádku v horní třetině. Tento návrh se vymyká z obvyklých Sůrových postupů. V plakátech převážně pracoval s promyšleným zesíleným tvarem vedeným pevnou rukou. Takto jemnou, spontánní kresbou hlavní motiv spíše doplňoval, oproti tomu zde ji staví jako primární. Práce se zjednodušenou jemnou linií je vlastní

⁵² SŮRA 1963, nepag.

⁵³ LNĚNIČKA 2008, 56.

především plakátům Josefa Flejšara. Jeho kresba v užité grafice je spontánní, uvolněná a často se dostává až na hranu kaligrafie.⁵⁴

V roce 1964 navázal také na spolupráci s Národním divadlem a vytvořil několik plakátů pro hlavní scénu. Jsou podány odlehčeným způsobem a navozují pocit prolnutí autora s námětem. Bylo časté, že tvůrce grafiky návrh konzultoval se scénografem představení.⁵⁵ S jistou robustností pracoval na plakátu pro operu *Z mrtvého domu* [21] Leoše Janáčka, jejímž scénografem byl Vladimír Nývlt.⁵⁶ Jako obvykle vycházel ze samotného děje a navozoval jeho atmosféru. Černými, ručně malovanými mřížemi na modrém pozadí vyvolává pocit beznaděje a evokuje drsné zacházení v sibiřské věznici. Následující dva plakáty pro opery Národního divadla jsou oproti ostatním výrazně odlišné a působí jako výtvarný experiment. Možná je to dáno tím, že scénografem byl v těchto případech Josef Svoboda.⁵⁷ Užívá na nich obvyklé barvy, výtvarné zpracování je však odlišné. V případě plakátu k opeře *Káťa Kabanová* [22] od Leoše Janáčka ukrývá do jeho motivu uvědomění si nemožnosti spokojeného života a touhu po lásce hlavní hrdinky. Jsou jím šrafované kruhy na vodní hladině, kde dívka obětuje svůj život. Z dochovaného původního návrhu lze nahlédnout techniku, jakou při jeho tvorbě použil. Nejprve nabarvil fialový podklad, do něhož ryl, až se dostal na bílou podkladovou barvu tvořící hladinu. S operou *Julietta* [23] Bohuslava Martinů si poradil s ještě větší tajemností. V ostatních dílech se jejich námět vztahuje, i když ve zkratce, zpravidla ke konkrétní osobě, věci či symbolu. Oproti tomu zde děj, který se odehrává uvnitř zamilovaného snu, v němž se ztrácí hranice mezi iluzí a skutečností, zachytil světlem ozářenými fialovými plochami na černém podkladu. Motiv vytvořil tak, že na bílou plochu ve spodní části obtiskl fialově textilii a horní část touto barvou zaplnil úplně. Postupným zabarvováním černou pak vznikla dvě světlá místa. Do horního pak otiskl černě stejnou textilní strukturu.

K výrazným počínům ze Sůrových prací pro divadla patří také návrhy pro hry Williama Shakespeara. V roce 1964 se v Praze a Brně odehrálo několik představení k 400. výročí jeho narození, ke kterým Jaroslav Sůra vytvořil hlavní plakát a také dva

⁵⁴ MINÁŘ 1983, nepag.

⁵⁵ Rozhovor s Karlem Míškem 18. 2. 2020.

⁵⁶ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/1926>, vyhledáno 20. 2. 2020.

⁵⁷ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/1873>, vyhledáno 20. 2. 2020.

k jednotlivým inscenacím ve Státním divadle v Brně. Úvodní plakát řešil jen pomocí typografie. Na černé pozadí rozdělil celý název, *Přehlídka inscenací čs. divadel k 400. výročí narození Williama Shakespeara* [24], do sedmi řádků. Převážná část hlavního textu v minuskách je v bílé barvě, v němž zdůraznil číslovku “400.” červenou a iniciály “w” a “s” zlatou. Doplňující informace v menším měřítku a ve zlaté barvě umístil do krajů plakátu. Stejnou barevnost použil i u plakátu pro *Hamleta* [25], tragédii dánského královského rodu. V obryse předložená zlatá trojice mečů se zlomeným poupětem a rudou kapkou v sobě propojuje rodinná a politická dramata, vraždu a touhu po pomstě. S výraznou ručně malovanou znakovostí pracoval také u plakátu pro hru *Jindřich IV.* [26], příběhu prince a následně krále na pozadí rozvrácené středověké Anglie.⁵⁸ Lapidárně pojatou hlavní postavu, kterou barevně rozdělil do dvou částí; černého těla a zlaté koruny, umístil na fialové pozadí. Symbolickými hodnotami barev tak umocnil dramatickosti jeho vyznění. V tomtéž roce navrhl ještě jeden plakát pro Státní divadlo v Brně, časově už ale nezapadající do přehlídky k výročí. Slavné a nesmrtelné drama *Romeo a Julie* [27] na něm připodobnil k dvouramennému svícnu, z jehož vrcholku stékají rudé kapky. Každé rameno může odkazovat na jeden ze znesvářených rodů Monteků a Kapuletů. Drží se stejné barevnosti jako u prvních dvou návrhů - černé, zlaté, bílé a červené. U těchto návrhů k hrám Williama Shakespeara vycházel především ze samotného příběhu, kterými jej ilustroval. Pojí je především znakovost a syrovost rukopisu s nerovnými okraji. V posledních dvou případech použil také stejné autorské písmo, které se objevilo například na filmovém plakátu *Život bez kytary*.

V období 1964–1968 byla prolomena izolace československého výtvarného umění od světa. Na druhém sjezdu SČSVU v prosinci roku 1964 byli do vedení zvoleni umělci z okruhu nekonformních tvůrčích skupin a předsedou se stal Adolf Hoffmeister. Na základě nového programu Svazu a reorganizace došlo k rozšíření ediční činnosti a k navrácení možnosti svobodně vystavovat u nás i v zahraničí.⁵⁹ Díky tomu se obnovovaly přerušované kontakty se světem. Rozvoji plakátové tvorby rovněž napomohlo organizování pravidelných přehlídek i soutěží a také sběratelský zájem spojený se zakládáním specializovaných sbírek plakátů.⁶⁰

⁵⁸ NOGA 2019, 132.

⁵⁹ SYLVESTROVÁ 2004, 49.

⁶⁰ SYLVESTROVÁ 1989, 4.

Již v roce 1964 získal Jaroslav Šůra za svou plakátovou tvorbu významné ocenění na Bienále Brno. Jeho založení v roce 1963 v Moravské galerii podnítila snaha o upozornění na důležitost užité grafiky v běžném životě a vytvoření pravidelně se opakujících výstav v tomto odvětví. Bienále poskytovalo výtvarníkům možnost zhodnotit dosažené úspěchy a konfrontovat svá díla se svými kolegy. První se konalo v roce 1964 a bylo zaměřeno na československý plakát a drobnou propagační grafiku, následující ročníky nabyly již mezinárodního charakteru. Jaroslav Šůra se účastnil přehlídek pravidelně již od jejich počátku. Jiří Hlušička, teoretik umění a jeden ze zakladatelů Bienále Brno se k jeho první prezentaci vyjádřil: „Jaroslav Šůra [...] pracuje v nejlepších vystavených plakátech s grafickým symbolem převedeným zpravidla důslednou plošnou projekcí v lapidární znak, tlumočící základní myšlenku propagované divadelní hry nebo jiné kulturní akce (*Z mrtvého domu, Festival operní tvorby, Vějíř*). Předností jeho prací byla přehlednost skladby, tak i kultivované barevné řešení.”⁶¹ Dalšími díly, která byla vybrána k prezentaci, je plakát *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou, Julietta* od Bohuslava Martinů a *Festival jevištního díla Sergeje Prokofjeva*, tedy díla z období posledních dvou let.⁶² Díky těmto plakátům mu byla porotou udělena druhá cena. První pak obdržel Zdeněk Ziegler, druhou dále Jan Rajlich a Milan Veselý a třetí František Bělohávek.

Tou dobou i nadále spolupracoval s festivalem *Slavnosti lidových písní a tanců Strážnice* a v roce 1964 pro ně vytvořil další plakát [28]. V jeho provedení se odchýlil od stále se opakujícího motivu houslí. Pouze v několika málo případech neužíval plochy čistých barev. Tak je tomu i zde, kdy namaloval modrého ptáka s růžovou hrudí, zobákem a křídlem, zelenou pak dobarvil ocas. K předchozím návrhům pro strážnické slavnosti odkazuje stále stejné písmo a také opakující se květiny.

Jestliže u prvních plakátů pracoval Jaroslav Šůra u figurálních motivů především s kresbou a malbou, v tomto období je více zjednodušil na seskupení geometrických tvarů, působících jako útržky papíru. Tato změna je patrná například u plakátu *I. mezinárodní festival loutkářů amatérů Karlovy Vary* [29] z roku 1964. Postavu se zdviženýma rukama zde tvořil pomocí bílého kruhu (hlavy) a bílých, modrých a kostkovaných obdélníků (ruce, nohy). Podobným způsobem pracoval také s plakátem k představení *Tandarica, Státní loutkové divadlo Bukurešť* [30], z následujícího roku.

⁶¹ HLUŠIČKA 1965, II-III.

⁶² HOLEŠOVSKÝ 1964, 11.

Protože se jednalo o program pro nejmenší, zobrazil na něm mávající dítě. Poskládal jej opět převážně z geometrických tvarů, kruhu (hlava) a obdélníků (tělo, ruka, oči, nos). Výtvarnou složku plakátu zde navíc doplnil o písmo, které dotváří další části těla (úsměv, vlasy, krk). Svým provedením a až kolážovým charakterem jsou oba tyto návrhy velmi blízké divadelnímu plakátu *Vějíř* z roku 1963. I když oba plakáty působí jako koláže z papíru, neodpovídá tato technika jejich vzniku. V případě druhého plakátu, dle dochovaného původního návrhu, plochy vznikaly malbou a jen písmena v úsměvu byla dodatečně dolepena.

V roce 1965 navázal Jaroslav Sůra na spolupráci s festivalem Smetanova Litomyšl, kdy pro ně vytvořil další plakát [31]. Oproti prvnímu se zde odkázal na monogram skladatele Bedřicha Smetany, jehož název festival nese. Písmena “BS” v bílé barvě na modrém pozadí zabírají téměř celou plochu návrhu. Stejně jako u předchozího ročníku ale pracoval s velmi jemnou linií, rukopisem velmi blízkým plakátu pro *17. mezinárodní soutěž Pražského jara*. Protože festival až do roku 1974 nepokračoval, byla také ukončena tato spolupráce. Po jeho obnovení se festival vrátil zpět k motivu Karla Svobinského, který nepřetržitě používal až do roku 1992.

Po plakátu k *Přehlídce inscenací čs. divadel k 400. výročí narození Williama Shakespeara* vytvořil v roce 1965 opět několik typograficky pojatých návrhů, ovšem s použitím autorského písma, stejného jako na návrhu *Život bez kytary*. Jedním z nich je plakát *Balet, 8. divadelní přehlídka* [32]. Důraz kladl na různobarevné slovo “BaLET” rozprostřené do dvou řádků po celé ploše. Za povšimnutí stojí písmeno “L” z přeloženého pruhu krajky, která se objevila již na plakátu *Vějíř*. Původní návrh vznikl opět technikou malby, až na krajku, která do něj byla vlepena. Dochovala se k němu ještě jedna nerealizovaná varianta, na níž Jaroslav Sůra pracoval s odlišným uspořádáním a barevností. Pro písmena zvolil pouze verzálky a kromě červeného “E” jsou černá. Do “A”, které tvoří trojúhelník, vložil veškerý informační text a písmeno “E” posadil do písmene “L”. Tomuto návrhu se přibližuje plakát *Loutkového divadla Cairo* [33], vzniklý také technikou malby. Černá písmena na bílém podkladu, která jsou rozdělena do několika různě vysokých řádků, zabírají celou plochu plakátu. Výrazným prvkem je jedno z písmen, “O”, v červené barvě, do jehož středu umístil informace o události. Barevně spřízněná je také dvojice plakátů, *Písňe a tance Jugoslávie* [34] a *Večer melodií* [35], u prvního zachoval také stejné autorské písmo. Ve zkratce na něm zachytil červeného

ptáčka s černým otevřeným zobákem evokujícím zpěv, který zároveň odkazuje na lidovou kulturu. Do jeho těla umístil název události a do křídla pak doplňující informace. Lyričtí ptáčci se pro Sůrovy plakáty stali výrazným charakteristickým prvkem především v hudební oblasti, kde jimi navozoval dojem zpěvu. O druhém z návrhů se dá říct, že vychází z plakátového schématu japonské vlajky, červeného kruhu v bílém poli. Grafici se k němu odkazují kvůli jeho vizuální účinnosti, „protože bílé pole izoluje a odděluje kruh od všeho, co jej obklopuje, od jakéhokoliv plakátu, a protože kruh je obrazec, od kterého se oko jen ztěžka odtrhuje.”⁶³ Nepravidelný červený kruh zde navíc narušil černými, nepravidelnými čarami a typografií. Dominantní kruhový motiv ve svém díle tehdy uplatnil také například Milan Grygar nebo Jiří Hilmar.

Na plakátech s hudební tematikou uplatňoval symbolický tvar nástrojů také v roce 1965. Plakát pro koncert *Alena Poláková. J. S. Bach: Francouzské suity* [36] vychází ze stejného motivu jako pro *Smetanovu Litomyšl* z předešlého roku, tedy liry či malé harfy. Místo jemných linií ji zde dává robustnější tvar ve zlaté barvě na bílém pozadí. Navazuje jím také na divadelní plakát *Romeo a Julie* z téhož roku, a to právě na robustnost a zkratkovitost a také řadami černých bodů podtrhující tvar předmětu. Tento přístup, jak se zdá, je Jaroslavu Sůrovy stále bližší a v následujících letech jej dovádí až do krajnosti, kde se samotný tvar stále více vytrácí. Část hudebního nástroje, varhanní píšťaly, se objevují také na plakátě *XIXe Concours international de musique du Printemps de Prague* (v české verzi jako *XIX. mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro*) [37] z roku 1966. Použil zde také obvyklou barevnost, černý podklad a zlatý motiv s bílými detaily, doplňující barvou je pak fialová. Velmi odlišným způsobem pojal druhou nerealizovanou variantu plakátu. Na černé pozadí umístil prosvícené vitrážové okno navozující chrámovou atmosféru.

Kromě brněnského bienále grafického designu se Sůra pravidelně účastnil také Mezinárodního bienále plakátu ve Varšavě (*Międzynarodowe Biennale Plakatu*). Koná se pravidelně od roku 1966 a stalo se první otevřenou soutěží tohoto typu. Jejím cílem bylo od začátku konfrontování tradice “polské plakátové školy” se zahraničím.⁶⁴ Hned v prvním roce obeslalo 305 umělců z 32 zemí celkem 1050 plakáty a k prezentaci bylo

⁶³ MUNARI 2014, 73.

⁶⁴ <http://www.postermuseum.pl/biennale>, vyhledáno 21. 2. 2020.

vybráno 31 umělců z 32 zemí s 608 plakáty.⁶⁵ V prvním roce zde byla zastoupena také řada československých autorů, jejichž výběr probíhal různým způsobem. Jednak byli vyzváni autoři, na nichž měli organizátoři zájem (za Československo Stanislav Kovář) a dále svazy a organizace, aby bienále obeslali pěti účastníky (za SČSVU Rudolf Altrichter, Jaroslav Fišer, Josef Flejšar, Jiří Rathouský a Karel Teissig). Tyto dvě kategorie nepodléhaly výběru poroty. Dále byla možná také volná účast jednotlivců, která už výběru poroty podléhala. Za Československo se přihlásil a byl přijat Čestmír Pechr, Jaroslav Zelenka a také Jaroslav Sůra. Tematicky byly plakáty děleny do tří skupin, a to na společenské, kulturní a obchodní a v každé kategorii mohl účastník vystavovat tři díla. Československá sekce obsadila ale prakticky jen skupinu plakátů kulturních. Jaroslav Sůra byl zastoupen plakáty *Romeo a Julie* (1964), *Jindřich IV.* (1964) a *Mezinárodní varhanní soutěž Pražského jara* (1966). Na základě těchto plakátů obdržel jako jediný z Československé sekce ocenění - Prix d'honneur, čestné uznání od mezinárodní poroty varšavského bienále.⁶⁶ Všechny jeho představené plakáty se vyznačovaly střídmostí barevností s dominantním užitím černé a zlaté. Sůra je pojal formou výtvarné zkratky, čímž docílil jejich vysokého účinku. Možná právě tato střídmost a osobitost porotu oslovila.

⁶⁵ KURASIAK/ROSTKOWSKA 1986, 26.

⁶⁶ JŠH 1966, 8.

2.3. Tvorba mezi lety 1966–1972

V druhé polovině šedesátých let se v návrzích Jaroslava Šůry proměnilo užití fotografie. V počátcích tvorby ji do plakátů začleňoval několika způsoby: používal jednu fotografii, která zabírala větší část návrhu (*12. Loutkářská Chrudim*, 1963), umisťoval ji do předem daného rámce, barevných obdélníků, a doplňoval kresbou (*Strážnice*, 1961), nebo tyto způsoby kombinoval (*Je-li kde na světě ráj*). Od roku 1966 se však způsob s jejím zacházením liší. U prvního z návrhů, *Národní umělec Josef Hora* [38], tato změna ještě není příliš patrná. Plakát zpodobnil typograficky z bílých iniciál “jh” v tzv. bednovém písmu s hrubými okraji na černém pozadí, do jejichž těla umístil úryvky z textů. Básníkovou černobílou fotografií pak vyplnil tečku nad písmenem “j”. Provedení návrhu je černobílé s doplňkovým užitím červené barvy v některých z textů a písmen. Je až pozoruhodné, jak odlišné mohly být jednotlivé varianty návrhů. V tomto případě druhý návrh tvoří kmen stromu obklopený listy, do nichž vložil textové úryvky. Posun v užití fotografie je zřejmý v plakátu *Národní umělec Fráňa Šrámek* [39], který předznamenává Šůrovy budoucí plakáty k významným osobnostem ze světa hudby. Černobílý portrét literáta, který tvoří hlavní objekt návrhu, převedl do fotografiky. Polovinu tváře tak zabírá černý stín a druhá zachycuje pouze výrazné obličejové rysy. Do pravého horního rohu umístil měsíc zahalený tmou, odkazující nejspíš k básnickově divadelní hře *Měsíc nad řekou*. Opět zvolil černobílé provedení s červeným jménem autora. U dalšího díla už se jedná o vystřiženou barevnou fotografii. Na černou plochu plakátu *Týden nové tvorby pražských skladatelů* [40] umístil do horní poloviny “otrhaný” bílý papír s údaji o události, který představuje noty postavené na stojanu. Jeho podstavec ztvárnil pomocí spontánních bílých čar. Na něj umístil fotografii červené růže, která se v Šůrových návrzích objevila již v kresebném podání.

Od roku 1967 se pro něj stala koláž z fotografií hlavním výrazovým prostředkem v oblasti filmové grafiky. V šedesátých letech patřila koláž k oblíbeným technikám a u filmových plakátů ji využívala řada autorů. Výrazně s ní pracoval především Karel Teissig, který zasazoval kolážové prvky do malovaných výjevů ke zdůraznění pocitu reality, dále Karel Vaca pro výraz ironie, poezie a humoru a Milan Grygar pak zejména s roláží a opakováním motivů.⁶⁷ Užití fotografie v koláži bylo ovlivněno především pop

⁶⁷ GRONSKÝ/PERŮTKA/SOUKUP 2004, 16.

artem, který rozvíjel tradici dadaistických a surrealistických koláží meziválečné avantgardy.⁶⁸ V této době se Jaroslav Šůra odpoutal od strnulosti doprovázející práci s fotografií na počátku šedesátých let. Koláže mu umožňovaly lépe vyjádřit zkratku a napomáhaly k zachycení atmosféry příběhu: „*Záleželo mi na tom, abych grafickým návrhem mohl vyjádřit obsah filmu a současně, aby zůstal i prostor pro vnímatele. Aby plakát nebyl tak jednoznačný, ale hlavně aby upoutal.*”⁶⁹ Jedním z prvních v tomto směru je plakát *Jen když jsme zdraví*. Hlavního hrdinu ztraceného v nástrahách velkoměsta představil černobílým portrétem oříznutým v horní části, kterou nahradil hromádkou pilulek. Název filmu a doplňující text pak použil jako obrazový prvek a vytvaroval jej do klobouku nad hlavou. Černobílou plochu plakátu narušil červenou tečkou nad písmenem „i“. Jeho námět odkazuje k názvu spíš než k samotnému ději, který pro Jaroslava Šůru nehrál vždy důležitou roli: „*Znát obsah filmu ani nebylo pro autory filmových plakátů podstatné, někdy bylo i dobře, že jsem film neviděl, alespoň jsem nebyl zklamaný, že je plakát o něčem jiném, protože někdy byl můj plakát mnohem šťastnější než film a často jsem práci raději vzdal, když mi film neseděl obsahem.*”⁷⁰ K filmovým plakátům připravoval často různé varianty lišící se jak technikou, tak námětem, a bylo na výběrové komisi, které dala přednost. Zde u druhého nerealizovaného návrhu je propojení s dějem o něco zásadnější. V menším měřítku na něm použil stejnou, ale kompletní portrétní fotografii, nad níž dokreslil vír odkazující na nesnáze hlavního hrdiny. Černobílou barevnost opět doplnil červenou v textu. Kolážovou formu mají také plakáty *Četník ze Saint Tropez* [41] a *Četník v New Yorku* [42]. Tvoří je vždy fotografie četníka, znásobená nebo rozstříhnutá, doplněná o další prvky související s konkrétním filmem. Stejně jako filmy samotné jsou pojaté s jistou dávkou humoru a nadsázky. Kromě černobílých fotografií použil také barevné, které jim dodávaly dynamičnost. Písmo zde rovněž vystříhoval a poté rozvolněně skládal. U prvního ze jmenovaných doprostřed umístil barevnou fotografii dámy bez hlavy a z obou stran doplnil půleným portrétem četníka v obráceném pořadí. Při výlepu tak umožnil jeho „nekonečnost“ v délce, „*neboť v kontinuálním horizontálním vylepování se pravá strana plakátu dotýká levé strany sousedního plakátu.*”⁷¹ V českém prostředí se ale tento typ napojování příliš neobjevoval. U druhého z plakátů fotografii četníka znásobil, různě nazvětšoval a poskládal za sebe

⁶⁸ SYLVESTROVÁ 1997, 7.

⁶⁹ SYLVESTROVÁ 2004, 43.

⁷⁰ SYLVESTROVÁ 2004, 43.

⁷¹ MUNARI 2014, 75–76.

a dále doplnil charakteristickými prvky filmu, fotografiemi New Yorku a portréty žen. S fotografií Jaroslav Šůra pracoval i v následujících letech, v jejich klasické podobě ale už jen v oblasti filmu.

Od konce 60. let začala klasickou fotografii v díle Jaroslava Šůry u nefilmových plakátů nahrazovat tzv. fotografika. Zároveň postupně omezil motivy na jeden, který nejlépe vystihoval jeho podstatu. V tomto ohledu je výrazný divadelní plakát *Marcel Marceau* [43] z roku 1967. Černý podklad prostupuje v dolní části bílý portrét mima s výraznými obličejovými rysy. Návrh je decentně doplněn bílými verzálkami v horní části, vprostřed plakátu tak vzniká prázdný prostor. Druhá nerealizovaná verze plakátu je velmi podobná, fotografie ale zabírá převážnou plochu plakátu a text umístil pod ní do spodní části. S černobílým řešením pracoval v šedesátých letech také Milan Grygar. Jeho plakát pro filmovou verzi divadelní hry *Marat-Sade* z roku 1969 s tímto návrhem pojí nejen barevnost, ale také jednoduchá grafická forma, v případě Grygara tvořená pouze klečící figurou, textem a prázdným prostorem v dolní části.

Stále silnější oproštění od reálného předobrazu je patrné na plakátech mimo filmové prostředí, především na divadelních a hudebních. Sám své návrhy charakterizuje takto: „*Na plakátu nesmí být nic zbytečného. Kreslím hodně skic a v průběhu práce vyhazuju všechno podružné, nepodstatné, až vznikne oproštěný tvar, kterým chci něco říci. Někdy stačí zavolat, jindy třeba jen pošeptat, ale nevyprávět. Musím samozřejmě myslet na to, že plakát je určitá forma sdělení, že výtvarný projev má toto sdělení umocnit, a když se dokonce podaří nahradit slovo adekvátním výtvarným symbolem, pak je to ten šťastný plakát, který se stal určitým semaforem, jenž zastaví kroky chodce a už z dálky ho přivolá k sobě. Tento plakát na sebe upozorní třeba i z jedoucího dopravního prostředku. Snažím se, aby na mých plakátech bylo co nejmíň 'povídání', což často není tak docela v mé moci. Na dnešní uspěchané ulici není na dlouhé 'vyprávění' čas. I to může být jedním zdůvodů, proč ty tzv. 'upovídání' plakáty většinou propadnou. Když se mi podaří, že plakát ve formě A0 (120x84) neztratí nic ze své monumentality i při zmenšení na velikost poštovní známky, mám z něho sám radost.'"⁷²*

⁷² NYKLOVÁ 1979, 24.

V tomto období pracoval v prostředí hudby a divadla už jen výhradně s čistými barevnými plochami, v nichž v roce 1967 a částečně také 1968 převažuje bílá, černá a zlatá, která jim dodává slavnostnost. Plakát *Teatr Narodowy Varšava* [44] z roku 1967 pro Tylovo divadlo v Praze tvoří obdélníkové plochy černé a zlaté, které dohromady utváří portál jeviště, do nějž vložil doprovodný text. V některých částech jsou kraje ploch stále hrubé, většinou už ale mají jasné čisté hrany. K tomuto návrhu se dochoval také programový leták, ve kterém zlatou barvu nahradil fialovou. Dalším z příkladů je plakát pro *Týden nové tvorby čs. skladatelů* [45], který vychází jako u předchozích děl s hudební tematikou ze samotných nástrojů. Řešil jej pomocí šnekového zakončení hlavy houslí, které se objevilo již na plakátech strážnických slavností nebo *Festival operní tvorby 20. století* (Pražské jaro). Zde jej převedl do čistého symbolu tvořeného zlatou plochu, který je ještě dále od skutečné podoby. Tento výjev doplnil dvěma černými obdélníkovými plochami a střídavým černým textem. U druhého nerealizovaného návrhu se naopak vrací k motivu noty z plakátu *Festival jevištního díla Sergeje Prokofjeva* (Pražské jaro). Zde ji tvoří černý ovál s nožičkou a praporek pak tři linie v barvách české trikolory. S bílou, černou a zlatou pracoval také na plakátu *10. Mezinárodní hudební festival* [46], který se koná pravidelně v Mariánských lázních. Pomocí lapidárních znaků utvořil motiv odkazující nejspíš k místním léčivým pramenům. O rok později pak navrhl plakát pro *11. Mezinárodní hudební festival* [47] s odlišným motivem, ale ve shodné barevnosti. Opět se zde objevuje černá nota, kterou umístil do zlatého oválného pole složeného z menších různě tvarovaných částí. S důrazem na zlatou barvu zpracoval také u návrhů k 50. výročí Československa v roce 1968. Jedním z nich je divadelní plakát *Přehlídka inscenací českých a slovenských her k oslavám 50. výročí Československa* [48]. Zpodobnil jej pomocí zkratkou pojaté divadelní múzy z profilu, do jejich vlasů umístil listy lípy s českou trikolourou, odkazujících k významnému výročí. Text použil jako obrazový prvek a nahradil jím oko. Podobně vytvořil také plakát *50 let Československa*, kde hlavní motiv tvoří větev lípy s jejími charakteristickými listy.

Vedle toho na plakáty od roku 1967 přenášel techniku, kterou v té době uplatňoval především u knižních ilustrací. Tvořil je pomocí vystřižených tvarů z papíru, které barevně otiskoval na plakátovou plochu. Tento postup je znatelný také ve finálním provedení, a to vzniklými bílými místy a nejasnými okraji způsobenými nepřenesením veškeré barvy. Jedním z prvních takto tvořených návrhů je *Únor 1948 1968* [49] ještě z roku 1967. Stejným způsobem pracoval také o rok později na plakátu

Tschechoslowakisches staatliches Lieder-und Tanzensemble. Lidovou kulturu a hudbu evokoval opět pomocí ptáčka, kterého formuje červená plocha a zkratkou podaná modrá květina se stonkem a listy. V oblasti filmu ji uplatnil například na plakátu *Žhavé léto*. S otiskovacími šablonami pracoval také na návrhu 24. *Folkloristický festival Strážnice [50]* z roku 1969. Spojil v něm motivy z předchozích plakátů, housle se znásobenými šneky, na něž umístil ptáčka, z jehož zobáku částečně vychází jeho textová část. Tyto plakáty kromě techniky spojuje barevnost, všechny mají bílé pozadí s červenou barvou, doplněnou o zelenou, modrou nebo černou.

Na začátku roku 1969 se Jaroslav Sůra představil na samostatné výstavě v galerii Čs. Spisovatel. V šedesátých a sedmdesátých letech zde plakátovou tvorbou vystavovala také umělecká skupina Plakát (1964, 1969), Jaroslav Zelenka (1974) a pravidelně užitou grafiku obecně také mezigenerační společenství Typo & (1974–1990).⁷³ Jaroslav Sůra na výstavě představil ve 29 plakátech široké spektrum tvorby, a to v oblasti divadelní, filmové, hudební, kulturní a politické. Dále vystavoval soubor grafik a obrazů.⁷⁴ Koncem šedesátých let se v jeho malbě objevila nová orientace. Vytvářel obrazy blížící se výrazově asambláži, kterou komponoval z kamínků, písku, útržků látky, kousků skla a plechů.⁷⁵ Čistota výtvarného projevu a osobitost se ukázala být vlastní především dílům z oblasti užití a volné grafiky, zatímco strukturální obrazy v tomto ohledu neuspěly: „*Základem jeho stylu je transformace prvků vyjmutých ze skutečnosti a povýšených na symbol, spojených pak s písmem vycházejícím z povahy daného tématu. Tato výtvarnost doložená i každou jinou prací z oboru volné grafiky, je však neprodyšně uzavřena do její technické kategorie, a pokus Sůrův, nalézt pro ni možnost jinde, ztroskotává.*”⁷⁶ Svými obrazy spíše jen následoval aktuální tendence a originalita vlastní jeho grafikám do jiných technik nepronikla. To je také možným důvodem jejich ne příliš pozitivního přijetí. V následujících letech už obrazy nevystavoval a není jisté, jestli svou pozornost nezaměřil už jen na grafiku.

Výstava o rok později i přes ovlivnění kulturního dění sovětskou okupací a následným obdobím normalizace putovala do Galeria la Soffitta ve Florencii, ovšem již bez obrazů.⁷⁷

⁷³ KLIMEŠOVÁ 2014, 141–144.

⁷⁴ SŮRA 1969, nepag.

⁷⁵ TYLOVÁ 1989, 51.

⁷⁶ DVOŘÁK 1969, 7.

⁷⁷ HUBENÁ 1970, nepag.

K oběma výstavám vytvořil Jaroslav Sůra shodný plakát, který řešil čistě typograficky. Na černé pozadí umístil na střed bílý text složený z autorova podpisu, místa a času konání.

Stejně jako v předchozích letech se v návrzích Jaroslava Sůry objevuje autorské písmo. Se „stříhanými“ verzálkami z papíru, které používal od roku 1962, pracoval také u plakátu *Celostátní přehlídka profesionálních loutkových divadel* [51] z roku 1969. Řešil jej podobně jako plakáty s loutkářskou tematikou v předešlých letech, a to pomocí barevných ploch a ještě větší vizuální zkratkou. Loutku znázorňuje hlavou v podobě kruhu se zlatou korunkou a tělem ve tvaru zvonku, které navíc vyplnil zmíněným písmem. Kromě toho uplatňoval od konce šedesátých let také ručně psané písmo charakteristické různou šířkou tahů, která mu dodávala jistou ledabylost. Zároveň se u něj nedržel řádků a někdy jej používal také jako obrazový prvek. Užil jej například na plakátu *Divadlo dětem* z téhož roku [52]. Pomocí zjednodušených tvarů v podobě barevných ploch utvořil pouze úsměv, nos a oči. Ručně psaným hůlkovým písmem pak doplnil obočí. Zbylý text ve stejném stylu se nachází nad motivem v horní části plakátu. Použité písmo mu dodává hravost a přibližuje jej nejmenším divákům.

V roce 1969 navázal spolupráci s Chopinovou společností organizující Chopinův festival v Mariánských lázních, která trvala až do devadesátých let. Prvním plakátem pro ni se stal *10. Jubilejní Chopinův festival* [53] v Mariánských lázních. Jako v dřívějších dílech i zde vychází ze samotných hudebních nástrojů, v tomto případě klavíru. S výraznou zkratkou jej pojal z vrchu s jeho specificky vykrojeným víkem. Nohy spolu se dvěma bílými obdélníky tvoří předdimenzovanou klaviaturu. Na plakát z následujícího roku pro *XI Chopinův festival* [54] částečně přenáší původní motiv. Tvoří jej bílozlatý symbol na černém pozadí, který je zjednodušený až na hranici rozpoznatelnosti, mající skoro až brutální formu. U jeho dolní poloviny zachoval klávesy, jejichž množství znásobil a změnil barevnost, horní část pak tvoří tři ladící kolíky, rovněž prvek Sůrou často užívaný. V následujících třech letech, tedy u XII, XIII a XIV Chopinova festivalu tento symbol zachoval a jen proměňoval barevnost. V roce 1971 tak plakát nesl zlaté pozadí a bíločerný symbol, v letech 1972 a 1973 zelené pozadí a bíločerný symbol.

I nadále spolupracoval s Národním divadlem, které v období normalizace dávalo příležitost grafikům, kteří pracovali s vizuální zkratkou a kresebnými, grafickými a malířskými technikami. Patřil mezi ně například Josef Flejšar, Zdeněk Seydl, Jaroslav

Zelenka, Karel Míšek, Jiří Rathouský. V Sůrových plakátech pro Národní divadlo je patrný tvůrčí posun. Zatímco plakáty v šedesátých letech řešil odlehčeným způsobem, ty z období normalizace se vyznačují skoro až brutální formou.⁷⁸ Příkladem je plakát *Hoffmannovy povídky* [55] Jacquese Offenbacha z roku 1970. V černé barvě na něm vytvořil symbol ženské figury doplněnou o sklenku vína a klíček k červenému natahovacímu srdci. Pomocí symbolů tak asocioval příběh opery, opilého Hoffmana, zamilovaného do ženy se třemi tvářemi – automatizované loutky, zpěvačky a kurtizány. Na tomto plakátu se projevuje posupná tendence zaplňovat obrazovou plochu, v tomto případě symbolickými předměty odkazujícími k charakteru příběhu.

Rokem 1970 se uzavřela etapa, v níž český plakát zažíval období největšího rozkvětu. Ubylo originálních grafiků, jelikož řada českých afišistů odešla po srpnové okupaci do emigrace. Celý proces začala ovlivňovat přísnější cenzura ze strany zadavatelů a také autocenzura samotných tvůrců.⁷⁹ Kontakt se světem ale i nadále zajišťovalo brněnské bienále užité grafiky. Jeho pozornost byla zúžena na plakátovou tvorbu a drobnou propagační grafiku a jednak na oblast knižní grafiky a ilustrace. Tím se zkrátil i původně rozvržený cyklus, který zahrnoval navíc výstavnictví, z šesti let na čtyři. IV. Bienále užité grafiky Brno se tak v roce 1970 po šesti letech opět věnovalo plakátové tvorbě, oproti prvnímu ročníku ale již v mezinárodním měřítku. Změna nastala také v oblasti tvorby filmových plakátů. Po roce 1968 bylo mnoho redaktorů Ústřední půjčovny filmů nuceno odejít a stálí spolupracovníci byli nahrazeni novými. Schvalovací komise, která dříve sídlila na Národní třídě v Praze, se přesunula na Ministerstvo kultury. Také její složení se proměnilo a už v ní nezasedali výtvarníci, kteří filmové plakáty sami tvořili. Přesto si filmový plakát v sedmdesátých letech díky několika tvůrčím osobnostem jako Milan Grygar, Zdeněk Ziegler, Jiří Šalamoun nebo Josef Vyleťal stále udržel dobrou úroveň. Pozoruhodná tvůrčí řešení nalézal filmový plakát především v surrealistickém vyjádření a groteskní nadsázce.⁸⁰ Jaroslav Sůra v grafických pracích pro film i nadále vytrval. Podobně jako u hudby a divadla také zde často omezoval výtvarné prostředky na minimum. Užíval stále malířských postupů a fotografií. U plakátu *Velký lov* [56] z roku 1970 pracoval podobnou technikou jako v dřívějších letech, a to malovanými jednobarevnými plochami, které působí jako vytržené z papíru. Příběh, v němž se děti

⁷⁸ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

⁷⁹ SYLVESTROVÁ 1997, 10.

⁸⁰ SYLVESTROVÁ 2004, 54–56.

snaží chytit divokého koně, aby měly na opravu staré lodi, Jaroslav Sůra přenesl na plakát dvěma zvířecími postavami. Na zelené pozadí umístil uhánějící koně, černého a část bílého, které doplnil červeným sluncem. Podobnou technikou je tvořen také plakát *Dospěláci můžou všechno* ze stejného roku. S fotografií pak pracoval například u plakátu *Četník se žení*, kterým navázal na předchozí díly filmové série. Tvoří jej kráčející četník orámovaný řetězem s vězeňskou koulí na nohu, který je zasažen pistolí se srdcovými náboji. Plakát řešil s nadsázkou a humorem a oproti předešlým dílům s větším důrazem na příběh, který mu v tomto případě dodává až komiksový charakter.

Mezi dlouholeté spolupráce s festivaly a institucemi jako ÚPF, Národní divadlo, Chopinova společnost nebo Strážnice, přibyla v roce 1970 také Česká filharmonie. Prvním z plakátů, které pro ni vytvořil, se stal *Rok Ludwiga van Beethovena* [57] ke dvěma sto letům od jeho narození. K výročí byl zároveň uspořádán jubilejní Beethovenův cyklus koncertů, který se uskutečnil v rámci oslav 75 let České filharmonie.⁸¹ Na černé pozadí umístil fotografiku busty skladatele s bíle osvětlenou polovinou tváře. Použil pro ni fotografii bronzové sochy Ludwiga van Beethovena od Antoina Bourdella ze sbírky Národní galerie.⁸² Jinak černobílý plakát doplnil o letopočty v červené barvě. Tímto plakátem se pomalu přiblížil k osobitému pojetí osobností ze světa hudby, které v následujících letech dále rozvinul. V tomtéž roce bylo osloveno několik umělců, aby předložili návrhy plakátu *Česká filharmonie k 75. výročí* [58], které připadalo na rok 1971. V neoficiální soutěži zvítězil plakát Sůrův, kterým započala dlouholetá spolupráce, za kterou byl vděčný také vzhledem k jeho vztahu k hudbě: „*Je to práce opravdu krásná, velmi si jí vážím a jako pravidelný návštěvník koncertů České filharmonie mám k této činnosti ještě znásobený vztah.*”⁸³ Realizovaný plakát vychází z dřívějších děl tematicky blízkých, a to z Pražského jara (*Festival operní tvorby 20. století*) a Smetanovy Litomyšle, oba z roku 1964. Z prvního převzal hlavu strunného nástroje, kterou v tomto případě zobrazil z boku. Jejím ještě větším zjednodušením se dostal až na hranu rozpoznatelnosti původní reálné předlohy. Vzniklý symbol zároveň vzdáleně připomíná psací písmeno “f” z názvu. Odpovídá i technika provedení, do černé plochy symbolu se stejnými hrubými okraji následně vyryl linie pro zdůraznění jeho tvaru. Z druhého si pak vypůjčil struny ryté do černé plochy, které rovněž zakončil lístky

⁸¹ Se stejným motivem vyšla také publikace Jubilejní Beethovenův cyklus České filharmonie.

⁸² ŠEFL/PROCHÁZKA 1970, nepag.

⁸³ SŮRA 1981, 12.

ve tvaru srdce ve zlaté a modré barvě. Na levé straně plakát doplnil modrozlatým textem “ČF75” s výrazně zvětšeným “F”, na pravé pak zlatým textem. Použití zlaté barvy mu opět dodává honosnost. Symbol z plakátu se v barevně zjednodušené podobě objevoval v následujících letech také na dalších propagačních materiálech jako obálky, publikace a gramofonové desky. V návaznosti na tento návrh vznikl hned další, *Výstava k 75. výročí České filharmonie* [59] na němž symbol zněkolikanásobil a umístil za sebe. Barevnost na něm omezil na bílou, černou a zlatou. V podobné znakové formě zpracoval také koncertní plakát pro Českou filharmonii *J. Fučík, O. Nedbal, J. Offenbach, J. Strauss, F. Suppé*, na němž použil motiv not.⁸⁴

Podobně jako plakát *Divadlo dětem* z roku 1969, který řešil pomocí samostatně stojících tvarů utvářejících obličej, vytvořil několik návrhů i v roce 1971. Jedním z nich je plakát *Přijďte v sobotu a v neděli na pohádky do Divadla Jiřího Wolkra* [60], kde použil také stejný typ písma. Na bílém pozadí zjednodušil pohádkového muže na černé plochy – myslivecký klobouk, oči, knír, hůl a červený nos. Ručně psaný text převedl do tvaru vousů, čímž ho ještě více přiblížil dětem. Podobně pracoval také na plakátu pro *26. mezinárodní folkloristický festival Strážnice* [61] konající se rovněž v roce 1971. Tento návrh vychází z již zmíněného plakátu Karla Svolinského z roku 1956, na němž se objevuje hlava krojované dívky s věncem, květinami a barevnými stužkami. Jaroslav Sůra jej převedl do zkratky za použití otiskovacích šablon. Obličej formují oči, tváře, nos a ústa a je ohraničen stužkami ve vlasech a věncem z ručně psaného textu. Svou barevností – červenou, zelenou a modrou, jej navíc propojit s návrhem pro strážnické slavnosti z roku 1969. Plakát z roku 1974 je pravděpodobně posledním, který Jaroslav Sůra pro strážnické slavnosti vytvořil.

Důležitost zlaté barvy u návrhů Jaroslava Sůry zejména v hudební oblasti potvrzuje plakát *Fryderyk Chopin* [62] k výstavě o životě a díle tohoto skladatele z roku 1972. Vznikl v návaznosti na spolupráci se Společností Fryderyka Chopina, která byla společně s varšavským Towarzystwo im. Fryderyka Chopina jedním ze spoluorganizátorů. Motiv plakátu je řešen ze zlatých iniciál skladatele „fch“. Jednotlivá písmena jsou do sebe zasazena a vytváří tak propojený symbol. Malé “f” zde navíc evokuje hudbu, jelikož se objevuje jako funkční ozdoba některých strunných nástrojů. Malé “f” zde navíc evokuje

⁸⁴ Plakát vznikl v roce 1971, koncert se odehrál až v roce 1972.

hudbu, jelikož se objevuje jako funkční ozdoba některých strunných nástrojů. V srpnu roku 1972 získal za tento plakát v soutěži o nejlepší plakát Varšavy ocenění Prix d'honneur. Tato soutěž byla vyhodnocována dvanáctkrát za rok, kdy každý měsíc zasedala komise malířů, grafiků a teoretiků plakátové tvorby. Průměrně posuzovala na padesát prací a vyhodnocené bývaly dvě až pět. Na konci roku se pak konala výstava oceněných děl včetně Sůrova plakátu v historickém muzeu ve Varšavě. V následujícím roce se odehrála také v Praze v polském kulturním středisku pod názvem Nejlepší plakáty Varšavy 1972.⁸⁵ S tímto plakátem a také s *XII Festiwal Chopinowski* a *Týden nové tvorby skladatelů českých zemí* přišlo také další významné ocenění na VI. Bienále užité grafiky v Brně v roce 1974.⁸⁶ Tohoto ročníku se i přes přísná kritéria poroty, která vyřadila množství exponátů, účastnil neobvykle velký počet vystavujících umělců, a to 464 grafiků ze 45 zemí. Velké zastoupení měly socialistické státy, především země hostitelská.⁸⁷ Nejen v rozhodnutí poroty, ale také v celku výstavy se oproti roku 1970 výrazněji prosadily politické plakáty. Tato oblast u nás nebyla příliš rozvíjena a také nedosahovala dostatečné kvality. Čeští umělci byli zastoupeni zejména plakátem kulturním. Jeho vysoký standard dokládala díla významných výtvarníků jako Jaroslav Šváb, Josef Flejšar, Libor Fára, Karel Teissig, Zdeněk Ziegler, František Bělohlávek, Jiří Rathouský nebo Josef Vyleťal.⁸⁸ Jaroslav Sůra zde v mezinárodní konkurenci získal bronzovou medaili za své hudební plakáty, které se vyznačují grafickou zkratkou a výrazným užitím zlaté barvy. Upoutají na první pohled, zároveň ale nejsou prvoplánové a podbíživé. To je také jedním z možných vysvětlení, proč měly jeho plakáty na bienále úspěch. Z československého prostředí byl kromě něj oceněn Ministerstvem kultury také Eugen Weidlich,⁸⁹ v jehož kolekci rovněž převažovala hudební tematika, a to jak na plakátu, tak na gramofonových deskách.⁹⁰

I když se Sůrova užitá grafika v kulturní sféře v průběhu let proměňovala, u realizovaných filmových plakátů se stále často obracel k fotografii. V roce 1972 vytvořil plakát kriminálního filmu *Ztracený muž* [63]. Plakát tvoří záběr z filmu, kdy hlavní hrdina vybíhá v obleku s kufříkem a zakopává. Fotografie na bílém pozadí je

⁸⁵ LIPKOVSKÁ 1973, 23–24.

⁸⁶ HOLEŠOVSKÝ 1974, 62.

⁸⁷ HOLEŠOVSKÝ 1974, 11–12.

⁸⁸ hb 1974, 423.

⁸⁹ HOLEŠOVSKÝ 1978, 389.

⁹⁰ HOLEŠOVSKÝ 1974, 43–44.

převedená do tzv. autotypie, která simuluje plynulý přechod barev pravidelně rozmístěnými černými body různé velikosti. Název je naopak malovaný štětcem se stékající barvou. U jedné z dochovaných nerealizovaných variant postupoval obdobně, použil na něm ale obrácenou barevnost a pouze výřez z obličeje s dramatickým pohledem. U druhého už se fotografii vyhnul a film zpodobnil pomocí černého otisku dlaně na bílém pozadí.

2.4. Tvorba mezi lety 1972–1976

V průběhu sedmdesátých let Jaroslav Sůra i přes nepříznivou politickou a kulturní situaci v Československu nadále pokračoval v práci pro řadu institucí, festivalů a dalších událostí zejména v kulturní sféře. V jeho návrzích ale dochází k proměně. Nejprve začal pracovat odlišným způsobem s kulturními plakáty, které byly určeny mimo oblast vážné hudby. Stále je navrhoval pomocí výtvarné zkratky, obraz ale více členil jak barevně, tak strukturou. Motiv plakátu také zabírá oproti předešlým větší prostor, až jeho plochu téměř zaplnil. Písmo volil vždy odlišné, přizpůsobené charakteru události. Zatímco u nerealizovaného návrhu k filmu *Krásná Varvara* z roku 1972, kde zůstal ještě u užití fotografie hlavní postavy umístěné do malovaného ručního zrcátka s korunou navrchu, u realizovaného plakátu lze již tuto přeměnu pozorovat [64]. Hlavní postava, princezna z kouzelné říše, stojí mezi několika zvířecími postavami a dalšími symboly. Jednotlivými prvky, které tvořil barevnými plochami s dokreslenými detaily, vyplnil celý prostor plakátu a zjednodušenou výtvarnou formou jej tak přibližoval dětskému divákovi. Podobně pracoval také u návrhu k filmům pro děti z roku 1973 uvedené pod názvem jednoho z nich, animované pohádky *Jak pejsek vyčmúchal darebáka*,⁹¹ který rovněž zaplnil kreslenými postavami z jednotlivých filmů. Kromě odlišného stylu a výrazné barevnosti se zde začínají také objevovat postupné přechody barev, které dále rozvede o několik let později.

Pro Jaroslava Sůru byly filmové plakáty soudě dle jejich počtu i v této době okrajovou činností, v jeho tvorbě tak stále dominovaly plakáty festivalové a zejména hudební, na kterých lze rovněž pozorovat odlišné pojetí obrazové plochy. Příkladem může být plakát *15. Haškova Lipnice* [65] z roku 1973,⁹² především v kontrastu s kresebně pojatými návrhy pro tento festival z první poloviny šedesátých let. Stále se držel motivu vojáka Švejka, komponoval jej ale pomocí barevných ploch doplněných černou kresbou. Rozdílně pracoval také s textem, kdy nepravidelným písmem s názvem festivalu vyplnil

⁹¹ Společně s ním byly součástí promítání ještě další čtyři pohádky (Kluk dostává filipa, Pohádka o drakovi, Velké pronásledování, Čarovné lyže).

⁹² Obraz Vojáka Švejka z tohoto plakátu používá festival v současné době na svých propagačních materiálech.

čepici, které se jí přizpůsobuje, a termín konání pak shodně umístil do kšiltu.⁹³ U série tří hudebních plakátů, *Hudba starých mistrů na Křivoklátě*, *Koncerty Corni di Praga na Konopišti* a *Staré hradní fanfáry a intrády na Karlštejně* [66] z roku 1974 jejich plochu také téměř zaplnil.⁹⁴ Hrad či zámek, kde se určitý koncert odehrával, převedl do bílých, černých nebo červených ploch tvořících charakteristické stavební prvky. Nad nimi se pak vznáší symbol odkazující ke konkrétní události. U všech plakátů volil výrazné barevné pozadí, červené, zelené a fialové.

Souběžně s tím si Jaroslav Šůra u návrhů pro vážnou hudbu utvořil specifický způsob zobrazování významných osobností a koncertů, který následně dlouhá léta uplatňoval. Do barevné plochy, často černé na bílém pozadí, negativně propisoval ručně psaný notový zápis. Tento postup se nejspíš poprvé objevil na dvou plakátech k 150. Výročí narození Bedřicha Smetany oslavované v roce 1974 [67, 68].⁹⁵ První z plakátů řešil neurčitou černou plochou na bílém pozadí, ve spodní části s vykrojeným lipovým listem, který je z poloviny pozlacený. Do černé barvy poté vepsal bílý notový záznam. K osobnosti Bedřicha Smetany odkazuje pouze jeho podpis v horní části plakátu. Častějším bylo ale doplnění plochy fotografií skladatele, jak tomu bylo u druhého z plakátů vydaného v rámci Roku české hudby 1974.⁹⁶ Odlišné ztvárnění hudební tematiky se projevilo také na návrzích *XVI Chopinův festival* [69] pro rok 1975.⁹⁷ Jeho základ tvoří fotografie portrétu Fryderyka Chopina v černé barvě na bílém pozadí. Do tmavých částí portrétu vepsal noty do oblasti vlasů. V horní části plakát navíc opatřil opět podpisem skladatele. U následujícího ročníku festivalu jej jako v předcházejících letech barevně varioval, a to černým motivem na okrovém pozadí. S fotografií pracoval Jaroslav Šůra ve svých návrzích, které byly určeny významným osobnostem a jejich výročím, od druhé poloviny šedesátých let. Mimo hudební prostředí ji v těchto letech uplatnil také například u plakátu *Jiří Wolker* z roku 1974. Bílý portrét spisovatele na černém pozadí doplnil o červenou růži, stejný motiv, jaký zvolil již na plakátu pro Wolkrův Prostějov z roku 1963. V hudebních tématech fotografie ale stále převažovala. Její proměnu v této oblasti lze

⁹³ Podobně s písmem pracoval ve stejné době také u knižních obálek, například u knihy *Komediant* (Mario Soldati, 1974), kde stejným písmem rovněž vyplnil klobouk nebo u knihy *Maigret a Dlouhé Bidlo* (Georges Simenon, 1973), kde jej kromě vyplnění klobouku použil také k vytvoření tváře.

⁹⁴ Koncerty pořádalo Středisko státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje.

⁹⁵ Oba plakáty navrhl o rok dříve, v roce 1973.

⁹⁶ Tato událost se slavila pravidelně od roku 1924 každých deset let, tedy v letech zakončených číslem 4, do nichž spadají výročí významných českých hudebníků jako Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Josef Suk nebo Leoš Janáček. Více In: ZAPLETAL 1974.

⁹⁷ Plakát navrhl o rok dříve, v roce 1974.

pozorovat na dvou plakátech se stejným námětem, které byly vytvořeny na základě shodné fotografie, *Beethoven* z roku 1970 a 1976 [70]. U prvního ze jmenovaných použil pouze fotografiku busty Beethovena v černobílém provedení, u pozdějšího návrhu je portrét již více kontrastní s výraznějšími rysy. Také zvolil jiné barevné provedení, bílý portrét na okrovém pozadí. Celý motiv poté doplnil volně psaným seskupením not, které návrhu dodávají větší volnost a hudební náladu.

Neznamenalo to ale, že by opustil původní znázornění hudební tematiky. Kromě portrétů skladatelů a notových zápisů se Šůra i nadále držel obecných hudebních motivů – hudebních nástrojů, zpěvných ptáků a nově také múz. Udržují si střídou barevnou kombinaci, bílou a černou, někdy doplněnou o jednu další barvu, plochy jsou ale rovněž více členěné. V roce 1974 v tomto duchu vytvořil Jaroslav Šůra několik dalších plakátů pro Rok české hudby. Příkladem jsou plakáty *Čeští scénografové Smetanovy* [71] a *Přehledka československé soudobé hudebně dramatické hudby na českých scénách*. U prvního ze jmenovaných kombinoval černé a zelené barevné plochy utvářející malou harfu či lyru, motiv opakující se již z předešlých let. U druhého pak černými a oranžovými plochami zformoval zjednodušený portrét dívky s bohatými vlasy. Z levé strany ji doplnil ptákem a z pravé lipovým listím, odkazujícím k národnímu charakteru události. U těchto plakátů volil jednoduché klasické verzálky, písmo na nich ustoupilo do pozadí. Nejen v těchto případech dochází k určitému sblížení Šůrovy užitě a volně grafiky. Někdy je ale tak značné, že se stírá hranice mezi plakátem a grafickým listem. Jistě v tom hraje důležitou roli používání lapidárního projevu, zkratky a někdy také písma jako kompozičního prvku.

Podobně jako v první polovině šedesátých let se od roku 1974 v návrzích Jaroslava Šůry opět objevuje štětcem tvořená linie s nerovnými okraji. Jako příklad poslouží plakát *Artia Praha Czechoslovakia* [72] z roku 1974, který je námětem velmi blízký plakátu předchozímu, jeho provedení ale odlišné. Linie skládá vedle sebe a tvoří tak portrét dívky, která v levé ruce drží knihu odkazující na knižní nakladatelství. V roce 1975 tímto způsobem zpracoval také vítězný plakát pro *VII Bienále užitě grafiky Brno* [73], které se konalo v roce 1976. Šůrův návrh vycházel z loga bienále, které tvořilo písmeno „B“ z několika do sebe vložených linií. Tyto linie Jaroslav Šůra převzal a vytvořil z nich květ umístěný do středu otevřené knihy. Motiv samotný tak odkazuje k zaměření ročníku na ilustraci a knižní grafiku. Byl vyveden v několika barevných variantách: bílý znak na

černém nebo okrovém pozadí a bílý znak na černém pozadí. Jaroslav Sůra ale nebyl jediný, kdo se na podobě výstavních dokumentů k bienále v průběhu let podílel. Pro první ročník v roce 1964 návrh vytvořil Jiří Hadlač, který se ve zjednodušené podobě stal logotypem samotného bienále. Další řešení pak byla vybírána vždy v soutěži a Jaroslav Sůra tak navázal na práce Jana Rajlichy (1966, 1968, 1972,), Stanislava Kováře (1970) a Jiřího Rathouského (1974). V návrzích se projevovala změna výstavních témat jednotlivých ročníků (knižní grafika, plakát společně s reklamní grafikou), a střídavě tak na ně autoři přenášeli motiv knihy nebo plakátu.⁹⁸ V návrzích Jaroslava Sůry se tyto linie skládané vedle sebe neobjevovaly příliš často, naopak je ale v následujících letech přenesl do knižní grafiky a tvořil tak například motivy na obálkách edice *Žatva* z nakladatelství Československý spisovatel.⁹⁹

⁹⁸ http://www.old.bienale-brno.cz/2002/B_DOPROVOD/historie_cz.html, vyhledáno 6. 10. 2020.

⁹⁹ Například obálky knih *Čapí hnízdo* (Jan Kozák, 1976), *Černý sešit* (Michal Dzvonič, 1976), *Volání větru* (Hana Zelinová, 1977).

2.5. Tvorba mezi lety 1977–1983

V druhé polovině sedmdesátých let vyvrcholila proměna barevnosti návrhů Jaroslava Sůry, kdy zejména na hudebních plakátech začal užívat pozvolné přechody od tmavého tónu barev po světlý a naopak. Jemnost přechodů navozuje až meditativní náladu a umocňuje dojem hudby. Možná se tím vrací k prvotnímu tíhnutí k malířskému projevu, který jej nikdy úplně neopustil. U většiny těchto plakátů pak převládá zklidněná klasická typografie.¹⁰⁰ Tato změna se poprvé projevila na plakátu *XVIII Chopinův festival* [74] z roku 1977. Tvar motivu vychází z dřívějšího plakátu pro *10. Jubilejní Chopinův festival* (1969). Převzal z něj specificky vykrojenou rezonanční skříň koncertního křídla, kterou zde doplnil plochami připomínajícími oblaka. Postupné prolínání barev aplikoval jak na podklad, tak na samotný motiv. V horní části se bílé pozadí směrem dolů postupně mění v tmavě zelené, motiv samotný pak přechází z černé směrem dolů do bílé. Stejně postupoval také u několika následujících návrhů pro Chopinův festival. U návrhu *XIX Chopinův festival* pozměnil pouze barevnost předešlého a zelený odstín nahradil fialovým. Na plakát *XX Festiwal Chopinowski* z roku 1979 pak barevný přechod uplatnil na pozadí, které se měnilo z bílé do červené, ve spodní části až černé. V tomto případě kladl větší důraz právě na pozadí, které doplnil už jen notovým zápisem a podpisem Fryderyka Chopina. Výrazná barevnost také podtrhuje plakát ke třem koncertům, které se konaly na paměť *K. P. Sádla* [75] z roku 1978. Ústřední motiv houslí, z nichž vyrůstá koruna stromu, postupně přechází odspodu z fialové do zlaté, která vrcholí v názvu plakátu. Kombinace fialové a zlaté dodává plakátu slavnostní ráz a jejich propojení jistou lehkost.¹⁰¹ Obdobná práce s barvou se objevuje od šedesátých let na plakátech manželů Vyleťalových, a to především na filmových. U Josefa Vyleťala šlo zejména o inspiraci surrealismem a užívání symbolů ze snů a podvědomí. Zároveň touto barevností podtrhoval prvky hororu a napětí (*Let mrtvého ptáka* z roku 1975, *Ptáci* z roku 1970). U Olgy Poláčkové-Vyleťalové se přechody barev objevují naopak v poetickém rázu její tvorby, kdy na plakátech kombinovala všední předměty s vizuálními metaforami (*Jarní proměny* z roku 1976, *Bouře* z roku 1976). U těchto dvou autorů je barevné prolínání nejvýraznější, dále se objevuje také v plakátové tvorbě Zdeňka Vlacha (*Červené máky*

¹⁰⁰ MINÁŘ 1982, 456.

¹⁰¹ MINÁŘ 1982, 456.

Issyk-Kulu z roku 1978, *Inspektor Sweeney* z roku 1978), a to naopak k podpoření jejich dramatickosti.¹⁰²

Jaroslav Sůra se účastnil Bienále užité grafiky Brno téměř nepřetržitě od jeho založení, a to jak těch zaměřených na plakát a propagační grafiku, tak i těch věnovaných knižní grafice a ilustraci. Výjimku tvoří pouze rok 1966 a 1968. Za své plakáty zde v roce 1964 obdržel druhou cenu a v roce 1975 zvítězil v soutěži na návrh plakátu pro Bienále 1976, kromě toho získal v roce 1974 bronzovou medaili také za knižní ilustrace. Na tyto úspěchy navázal v roce 1978 na VIII Bienále užité grafiky Brno, které bylo po dvouletém cyklu opět zaměřeno na propagační grafiku a plakát. Byl oceněn za zásluhy o rozvoj propagační grafiky cenou reklamní agentury zahraničního obchodu RAPID.¹⁰³¹⁰⁴ Na výstavě se prezentoval plakáty *VII Bienále užité grafiky Brno*, *Artia Praha a 20. přehlídka koncertního umění k Roku české hudby 1974* a představil tak rozdílné přístupy v jejich tvorbě.¹⁰⁵ V roce 1979 se pak po deseti letech představil na samostatné výstavě, která se konala v Galerii bratří Čapků v Praze pod názvem Grafika. Výstava se odehrála v únoru až březnu, tedy v době, kdy autor oslavil padesáté narozeniny. Největší zastoupení zde měla jeho plakátová tvorba představující 55 děl z let 1969–1978. Vystaveny byly kulturní plakáty s výjimkou oblasti filmu. Mimo to zde také prezentoval knižní a volnou grafiku.¹⁰⁶ Z dohledané dobové kritiky vyplývá pozitivní přijetí jeho děl. Jeho plakát byl hodnocen jako „*vysoce komunikativní, lapidární, působivý a informující.*“¹⁰⁷ Jaroslav Sůra jasně chápal a plně využíval zásad vizuální komunikace: „*To, čím nás upoutávají na plakátovacích plochách, je jejich prostota a jednoduchost – v pojetí a vyjádření tématu, v kompozici a barevné skladbě (většinou jednoduché barevné plochy volně kladené vedle sebe).*“¹⁰⁸ Tyto nároky na kvalitní plakát se do dnešních dnů nezměnily. Jasně poselství a snadná čitelnost Sůrových návrhů i při letmém pohledu jim dodává nezaměnitelný charakter.

¹⁰² SYLVESTROVÁ 1997, 8.

¹⁰³ Reklamní agentura Rapid vznikla v roce 1960. Vedle filmové, výtvarné, inzertní nebo překladatelské činnosti zajišťovala také venkovní reklamu, tvorbu propagačních materiálů nebo organizaci výstav. Více In: PAVEL 2007.

¹⁰⁴ HLUŠIČKA 1986, 275.

¹⁰⁵ HOLEŠOVSKÝ 1978, 209.

¹⁰⁶ MINÁŘ 1979, nepag.

¹⁰⁷ AP 1979, nepag.

¹⁰⁸ ZP 1979, nepag.

Kromě proměny barevnosti se koncem sedmdesátých let Jaroslav Sůra navrácí ke štětcové kaligrafii, která se v některých případech stala dokonce jediným výtvarným prostředkem. Linie, se kterou pracoval, se více zpevňuje a zbavuje obrysové volnosti. Jedním z příkladů je plakát *6. celostátní přehlídka Ostrava* [76] z roku 1979, na němž pomocí „štětce“ zformoval veškerý text do kruhu a vprostřed doplnil očima, nosem a ústy, vše v kombinaci modré a červené na bílém pozadí. Na plakátu *Česká filharmonie dětem* [77] také z roku 1979 stejným způsobem vytvořil ptáčka, jehož tělo utvořil pomocí houslového klíče. Shoduje se také kombinace barev i písmo. Hlavní motiv, pták z houslového klíče, se stal v mírně pozměněné podobě znakem Kühnova dětského sboru, který nese dodnes. Právě smysl pro monumentální zkratku, jednoduchou tvarovou strukturu a čitelnost přivedl Jaroslava Sůru k tvorbě různých značek, emblémů a symbolů, které se stávaly i hlavním motivem plakátů.¹⁰⁹ Tak je tomu i v případě návrhu pro mariánskolázeňský *XXI Chopinův Festival* [78] z roku 1980. Skládá se pouze z písma, a to iniciál “FCH”, podobně jako výstavní plakát *Fryderyk Chopin* (1972). Iniciály jsou tvořeny štětcem, písmena se překrývají a oproti předešlému je tvoří klasické verzálky ve fialové barvě.¹¹⁰ Motiv z plakátu se následně stal na několik let oficiálním znakem Chopinova festivalu.

V roce 1981 ho tato schopnost přivedla také k vytvoření značek pro programové plakáty České filharmonie. V šesti zdánlivě volně improvizovaných znacích odlišuje Jaroslav Sůra jednotlivé druhy hudebních pořadů na základě jejich charakteristických prvků: Orchestrální cykly, Komorní cykly, Housle a violoncello, Cykly recitálů – klavír a cembalo, Cykly sborového umění a Varhanní pondělky.¹¹¹ Přímo na plakátech se dochovala pouze jedna ze značek a to na plakátu *Kühnův dětský sbor* z roku 1982 a 1984, zbylé pak pouze v podobě návrhů nebo na programových brožurách České filharmonie.

Vedle plakátu vizuální prezentace VIII. Bienále užité grafiky Brno uspěl v roce 1981 také v celostátní soutěži na návrh ke stému výročí znovuotevření Národního divadla, v níž získal 2. cenu. Plakát *Národní divadlo 1883–1983* pojal grafickou formou, kterou zachytil portrét ženy se stylizovanými vlasy v podobě lipového listí se zkratkou „ND“ a letopočty.

¹⁰⁹ DEM 1984, 20.

¹¹⁰ Stejný motiv použil také na plakátu pro XXXII. ročník tohoto festivalu z roku 1991, opět ale v proměněné barevnosti. V tomto případě umístil zlatý motiv na černé pozadí.

¹¹¹ DEM 1984, 21–22.

Námět ve zlaté barvě s lípou jako symbolem českého národa navíc podtrhl státními barvami, červenou a modrou v textu.¹¹² Kromě získaných ocenění svědčí o vysoké úrovni Sůrovy grafické tvorby také jeho jmenování členem AGI (Alliance Graphique Internationale) v roce 1981. Tato členská asociace byla založena roku 1951 a sdružuje přední grafické designéry z celého světa. V roce 1968 do ní byl přijat Josef Svoboda, v roce 1969 Stanislav Kovář a ve stejném roce jako Sůra pak Jan Rajlich st., Josef Flejšar a Zdeněk Ziegler. Až do současnosti se jedná o jediné přijaté Čechy.¹¹³

V návrzích Jaroslava Sůry hrálo i nadále písmo důležitou roli. Pomocí štětcem psané typografie zpracoval plakát *85 let České Filharmonie* [79] z roku 1981, jehož hlavní motiv se stal rovněž symbolem tohoto výročí. Veškerý text uzavřel do kruhu, kterému se přizpůsobil, a doplnil jej drobnými květinami a stylizovaným hudebním nástrojem. Na plakátu dochází také k prolínání barev – směrem dolů tmavne. Podobné symboly vytvořil také v dřívějších letech k 75. a 80. výročí České filharmonie. Dochovaly se ale pouze na propagačních brožurách a razítkách a je otázkou, zda byly použity ve větším měřítku také na plakátech. Výrazným protikladem k těmto pracím pro Českou filharmonii je plakát *Březen měsíc knihy* [80] z roku 1983. Je řešen také především za pomoci typografie, charakter události mu ale dodává větší rozvolněnost. Názvem události v mohutných verzálcích vyplnil nepravidelně celou plochu, k povaze akce odkazují obrazy knih, k měsíci březnu pak barevné květiny. U návrhů z oblasti vážné hudby se Jaroslav Sůra držel převážně tří barev, které často zahrnovaly černou a bílou, mimo tuto oblast barevnost ale ponechal širší, v tomto případě ji tvoří pět barev – zelená, modrá, červená, černá a bílá, z nichž některé se navíc prolínají.

¹¹² SÝKOROVÁ 2008, nepag.

¹¹³ <https://a-g-i.org>, vyhledáno 18. 10. 2020.

2.6. Tvorba mezi lety 1983–1989

Postupem času se výtvarný projev Jaroslava Šůry poměrně ustálil. Od osmdesátých let vychází především z toho, na co ve své tvorbě přišel v průběhu šedesátých a sedmdesátých let. Návrhy variuje, stále se objevují nová témata, ale podstata zůstává stejná. To se týká také hudební tematiky, která je v jeho tvorbě i nadále dominantní, návrhy začínají mít ale hrubší formu. Projevuje se to u plakátů k Roku české hudby 1984, *Vítězslav Novák a Zdeněk Fibich* [81], které zpracoval o rok dříve. Plakát tvoří vždy plocha černého trhaného papíru na bílém podkladu, do nichž bíle domaloval portrét hudebního skladatele a notový zápis. Z trhaného papíru vytvořil také text. Černobílou kombinaci místy doplnil v jednom případě zelenou, v druhém hnědou barvou. Plakátům zde dodává surovost právě technika, kterou pro ně zvolil. Trhaný papír pravděpodobně tvoří také základ pro návrh plakátu činohry *Stará dobrá kapela* Jiřího Hubače [82], uvedenou v Národním divadle v roce 1984. U plakátů pro Národní divadlo vycházel Jaroslav Šůra ze dvou zdrojů, buď ze samotného děje, nebo ze scénografie představení, protože v některých případech měl autor také možnost seznámit se s výtvarným doprovodem inscenace.¹¹⁴ Scénu v tomto případě navrhl Otakar Schindler a je pravděpodobné, že s ní byl Šůra obeznámen ještě před vytvořením plakátu. Podstatou této komedie bylo uspořádání koncertu kapely, kterou založila skupina spolužáků na gymnáziu a kteří se sešli na abiturientském srazu po padesáti letech. Tento koncert se měl stát vrcholem večírku. Otakar Schindler umístil nad jeviště několik soustředných kruhů různé velikosti, do nichž byly zapleteny kaštanové listy. Do středu tohoto objektu zasadil reliéf školy, odkazující k místu vzniku kapely.¹¹⁵ Jaroslav Šůra do plakátu přenesl černé kruhy na okrovém pozadí,¹¹⁶ které tvoří jeho základ. Doplnil je rovněž kaštanovými listy, v dolní části pak částí strunného nástroje. Text je v tomto případě velice umírněný, v klasické typografii.

Také se štetčovou kaligrafií zacházel o něco hruběji, například u plakátu *Pražský filharmonický sbor (50. slavnostní koncert, 1935-1985)* [83] pro rok 1985.¹¹⁷ Pomocí hrubé černé linie vytvořil pět za sebou poskládaných tváří z profilu, oproti předešlým dílům ji ale potřhl výraznou barevností a vzniklé plochy vyplnil zlatou barvou. Neurčité

¹¹⁴ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

¹¹⁵ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5150>, vyhledáno dne 12. 3. 2020.

¹¹⁶ Podobný motiv uplatnil již v roce 1976 na obálce knihy *Čas polomů a štěpů* Jiřího Křenka.

¹¹⁷ Plakát navrhl o rok dříve, v roce 1984.

tváře z profilu jsou poměrně četným motivem v návrzích Jaroslava Šůry. Objevují se zejména u prvních plakátů z počátku šedesátých let, nevyhýbal se mu ale ani v letech sedmdesátých, kdy se začínají podobat múzám. Zejména v hudební oblasti tak přirozeně návrhům dodávají požadovanou atmosféru. Plakát doplnil černým a místy červeným ručně psaným textem, který u tváře v popředí utváří dojem vlasů. Rukopisné písmo uplatňoval Jaroslav Šůra ve svých návrzích už od počátku své plakátové tvorby, na některých se objevoval stejný typ opakovaně. Štětcem psané písmo z této doby působí velmi spontánně, často se nedrží řádků, ukrývá v sobě ale promyšlené tahy. Jednotlivá písmena mají kapkovité dotahy a někdy také jednoduché patky. Užíval je jak ve verzálcích, tak minuskách. V následujících letech se toto písmo stalo pro Šůrovy plakáty charakteristickým a již při letném pohledu pro snadnou rozpoznatelnost odkazuje k jeho autorství.

U příležitosti festivalu Talichův Beroun byla v roce 1984 ve Výstavní síni Společenského domu Hvězda v Berouně uspořádána výstava Jaroslava Šůry s názvem Hudební plakáty. Jednalo se o jeho jedinou takto tematicky úzce zaměřenou výstavu. Vladimír Šefl tehdy Šůrovy plakáty na hudební motivy hodnotil následovně: „*Hudební plakát pomáhá hudbě do světa a hudba zase na oplátku inspiruje malíře k vytvoření krásných plakátů. Tak vznikl nápad uspořádat výstavu Šůrových hudebních plakátů, vlastně toho druhu vůbec poprvé.*“¹¹⁸ Představeno bylo celkem 50 plakátů z let 1964–1984, které byly doplněny hudebními publikacemi, sborníky, programy, katalogy, pozvánkami a dalšími doprovodnými materiály. V katalogu k výstavě muzikolog, hudební kritik a publicista Vladimír Šefl shrnuje hudební tvorbu Jaroslava Šůry slovy: „*V čem však spočívá hudebnost Šůrových plakátů? V tom, že pracuje s portrétem skladatele? S jeho autografem? S tvarovou rozmanitostí hudebního nástroje? S typickými hudebními znaky? Je tu ještě něco jiného, co třeba tušíte někde pod povrchem jeho tvůrčích nápadů: neustálé hledání adekvátního výtvarného projevu ke světu hudby.*“¹¹⁹ I když v Šůrových hudebních plakátech dochází jak k opakování motivů, ale také technik, jakými je vytváří, dokázal jimi zachytit charakter události a hudebního žánru. Takto úzce vymezené představení jeho tvorby na výstavě jen dokládá jeho dominantní postavení v užití grafice orientované na hudbu. Propojení s festivalem Talichův Beroun završil

¹¹⁸ MINÁŘ/ŠEFL 1984, nepag.

¹¹⁹ MINÁŘ/ŠEFL 1984, nepag.

Sůra zpracováním plakátu, který tvořil obdobně jako znak Chopinova festivalu. Velmi jednoduše spojil kapitálku „T“ a minusku „b“ v jeden symbol a doplnil jej květinou.¹²⁰

V roce 1984 se Jaroslav Sůra opět prezentoval na (IX) X Mezinárodním bienále plakátů ve Varšavě (Międzynarodowe Biennale Plakatu), kde byl oceněn jedním ze speciálních uznání – Spécial prix.¹²¹ Na tomto bienále získal ocenění Prix d'honneur již v roce 1966, kdy se konal jeho první ročník. Jeho práce zde byly od té doby až na výjimku v roce 1978 zastoupeny pravidelně. Jako každý rok i v roce 1984 se na přehlídce mohl přihlásit každý výtvarník, který měl možnost zaslat své návrhy, jež byly realizovány v posledních čtyřech letech, v tomto ročníku tak v rozmezí let 1979 až 1983. Zasláné práce se stejně tak dělily do tří skupin: plakáty propagující sociální a humanistické myšlenky, kulturně informativní plakáty (divadelní, filmové apod.), komerční plakáty propagující výrobky a služby jednotlivých podniků. V každé skupině se udělovala jedna zlatá, jedna stříbrná a jedna bronzová medaile a kromě toho velké množství dalších uznání.¹²² Bienále bylo obesláno celkem 3519 plakáty od 1081 umělců ze 41 zemí, na výstavu pak bylo vybráno 889 plakátů od 491 umělců z 39 zemí.¹²³ Z kolekce zasláné z Československa, 103 plakátů od 30 autorů bylo vystaveno 27 plakátů od 17 autorů, výběr byl tedy velmi přísný.¹²⁴ Zastoupeni zde byli po jednom až dvou plakátech Michal Burda, Jaroslav Chadima, Milan Jaroš, Stanislav Kovář, Ivan Král, Karel Míšek, Čestmír Pechr, Radomír Postl, Jan Rajlich, Jaroslav Sůra, Jan Solpera, Jarmila Tvrznikova, Karel Vaca, Rostislav Vaněk, Zdeněk Vlach, Olga Vyleťalová, Zdeněk Ziegler.¹²⁵ Československá sekce obsadila opět až na výjimky jen skupinu plakátů kulturních. Až na ocenění Jaroslava Sůry se nedá říci, že jsme obstáli nejlépe.¹²⁶ Grafické návrhy bylo v té době ve světě již možné vytvářet a upravovat elektronicky. Stereotypem se stal „švýcarský styl“ odvozený od modernismu, který vznikl ve 30. letech 20. století a již v průběhu 50. let se začal používat po celém světě. Byl zbaven dekorací a užíval bílého prostoru, bezpatkových písem a mřížky.¹²⁷ Do kontrastu s ním vstupovala mimo jiné česká, polská a maďarská tradice kreslených plakátů, která si zachovávala národní

¹²⁰ Kromě toho navrhl také sborník festivalu, jehož součástí byly Sonety české hudbě od V. Štefla.

¹²¹ KUDRNA/MINÁŘ 1994, nepag.

¹²² JM 1984, 33.

¹²³ KURASIAK/ROSTKOWSKA 1986, 27.

¹²⁴ KO 1985, 3.

¹²⁵ KOSIŃSKI 1984, 251–271.

¹²⁶ KO 1985, 3.

¹²⁷ HOLLIS 2015, 206.

identitu. V 80. letech tak mohla ovlivňovat tvorbu na Západě i v Sovětském svazu.¹²⁸ Tendenci výtvarné prezentace myšlenky preferovala i mezinárodní porota při udělování cen. V oceněných pracích autoři často ustupovali od grafického pojetí a přikláněli se k volnému rukopisu. Stejně tak typografii často nahrazovalo ručně psané písmo.¹²⁹ V tomto duchu se nesly také prezentované plakáty Jaroslava Sůry, na výstavě zastoupeného z české sekce nejpočetněji, celkem čtyřmi plakáty: *85 let České Filharmonie* (1981), *Divadlo dnešku* (1981), *23^e Festival Chopin* (1982) a *24^e Festival Chopin* (1983).¹³⁰ Všechny návrhy spojuje jejich barevnost, a to postupné přecházení mezi odstíny. Tři z plakátů jsou hudební, jeden divadelní. Mají jednoduché pozadí a jsou charakteristické lapidárním zobrazením hlavního motivu. U dvou navíc pracoval s výraznou typografií uzavřenou do kruhu.

Způsob, jakým především v šedesátých letech Jaroslav Sůra pracoval s grafickým symbolem převedeným důslednou plošnou projekcí v lapidární znak, který tlumočí základní myšlenku propagované události, se odrazil i v návrzích z osmdesátých let. Ještě v roce 1984 takto zpracoval další z plakátů pro Národní divadlo, operu s křesťanskou tematikou *Řecké pašije* Bohuslava Martinů [84]. Děj se odehrává v řecké vesnici Lykovrissi, kde se chystají velikonoční pašijové hry. Jednotliví vesničané uvažují nad významem sobě přidělených rolí a nad tím, jak se jejich chování s nimi shoduje. U návrhu vycházel ze samotného příběhu: „*Plakát na Bohuslava Martinů, cítil jsem k němu velkou pokoru, vcítil jsem se do té hry. Koupil jsem si desku a šel na divadelní hru. Líčil život Ježíše Krista. Na mém plakátu jsou to znaky: rohy – berany – stádo ovcí – zvonění oveček.*“¹³¹ Rohy berana a pod nimi tři pastevní zvonce tvoří zjednodušeným plošným zobrazením, které narušil drobnými řadami bodů.¹³² Zlatým provedením motivů na černém pozadí odkazuje k raně křesťanskému motivu Ježíše jako pastýře. Písmo použil ručně psané, štetcové. V osmdesátých letech divadelní plakát, ve kterém se stále uplatňovaly převážně čistě výtvarné projevy, začal výrazně konkurovat plakátu filmovému.¹³³ Ten si i v osmdesátých letech udržoval vysokou úroveň, výtvarně

¹²⁸ HOLLIS 2015, 207.

¹²⁹ KO 1985, 3.

¹³⁰ KOSIŇSKI 1984, 251–271.

¹³¹ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

¹³² Beraní rohy se objevily i na obalu knihy *Biskup ze Skálholtu* od Gudmundura Kambana vydané v roce 1974 Nakladatelstvím Svoboda.

¹³³ GRONSKÝ/PERŮTKA/SOUKUP 2004, 22.

originality v něm ale až na výjimky postupně ubývalo.¹³⁴ V tvorbě Jaroslava Sůry představují filmové plakáty ne tak často rozvíjenou oblast a ani v této době jich nevytvořil mnoho. Jejich estetika se ale blížila spíše divadelním plakátům, než tehdejší filmové produkci. Příkladem je plakát *Oldřich a Božena* [85] z roku 1985 tvořený spojením několika symbolů do plošného lapidárního znaku. Vychází z motivu, který použil na obálce knihy *Když kohout dozpíval* v roce 1981,¹³⁵ který je rovněž jako film zasazen do historického prostředí. Hlavní motiv knižní obálky je složen ze seskupení lipových listů z levé a plameny z pravé strany. U filmového plakátu tento motiv zrcadlově obrátil a ve střední části doplnil mečem. Plameny vyvedl v postupně se prolínající oranžové a fialové, společně zdůrazňující povahu ohně, lipové listy a meč ve zlaté, to vše na černém pozadí. Jednotlivými symboly a výraznou barevností ilustroval příběh a odkazoval na jeho dramatickou povahu. Plakát doplnil již typickým ručně psaným textem, který je rozsáhlejší než u předchozích filmových návrhů, a vyplnil jím horní plochu obrazu.

V roce 1986 zpracoval plakát k další inscenaci Národního divadla, *Káťa Kabanová* od Leoše Janáčka [86]. Obsahově stejný plakát pro téže divadlo vytvořil už v roce 1964, nabízí se proto jejich srovnání. V obou dílech vycházel spíše ze samotného příběhu než ze scénografie. Jejich ústředním motivem je kruh a částečně je pojí také barevnost, černá, fialová a bílá. Plakát z roku 1964 řešil odlehčeným způsobem, pomocí šrafovaných kruhů vodní hladiny, v níž dívka obětuje svůj život. Oproti tomu hrubá forma plakátu z roku 1989 zachycuje v barevných plochách na černém pozadí západ slunce. V pozadí je pak duha, která se odráží na hladině rybníka. Ten je zobrazen pomocí půlkruhu s listy vrby. Při jeho tvorbě vycházel z plakátu *Týden nové tvorby skladatelů českých zemí* (1972), na němž se objevuje velmi podobný motiv, který barevně varioval a ve spodní části uzavřel a vstoupil do něj vrbovým listím. Motiv má oproti plakátu z šedesátých let výraznou zkratku a zároveň až brutální formu, kterou se v období normalizace vyznačovaly nejen plakáty pro národní divadlo. Použil na něm opět štětcové písmo, které je pro jeho návrhy z této doby charakteristické.

Podobný přístup se promítá také do návrhu *40. výročí vítězného února* [87] z roku 1988, který Jaroslav Sůra zpracoval v rámci celostátní veřejné soutěže na tvorbu politický plakát k tomuto výročí. Jejím cílem bylo podnítit tvorbu angažovaných plakátů

¹³⁴ DČVU VI/2, 861.

¹³⁵ *Když kohout dozpíval* (Alena Vrbová, 1981).

odpovídající ideové a umělecké úrovni.¹³⁶ Jaroslav Šůra jej řešil velmi úsporně, pomocí několika barevných ploch – v popředí zlatá větev a trojice vlajek, první symbolicky červená, další dvě přecházejí do oranžové. Návrhy byly posuzovány porotou jmenovanou Svazem československých výtvarných umělců pod vedením akademického malíře Jana Solpery. Celkově soutěž obeslalo 80 výtvarníků 121 pracemi a Jaroslav Šůra za svůj návrh získal II. cenu. Polovinu přihlášených návrhů zaujímaly práce posluchačů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, kteří studovali v Ateliér propagační tvorby a plakátu pod vedením Zdeňka Filipa. Jeho tvorba a také výuka byla orientována politicky a je proto logické, že se zúčastnilo tolik studentů. Při výuce jim byly často zadávány práce na velkoformátových propagandistických plakátech. Zdeněk Filip patřil také mezi oceněné autory, dalšími byly Jan Lidral, Štefan Štefka, Andrej Krátký, Jiří Světlík a Karel Kroupa.¹³⁷

K ilustrativnímu podání se uchýlil u plakátu z roku 1988 pro operu *Zdravý nemocný* [88] Jiřího Pauera, která vznikla na základě stejnojmenné Molièrovovy hry. Opera se v Národním divadle hrála v období normalizace ve dvou inscenacích. Poprvé v letech 1970–1971 pro ni vytvořil scénu Květoslav Bubeník,¹³⁸ který stojí také za podobou plakátu. Představuje jej žlutočerná karikatura hlavy Karla Bermana v hlavní roli na hnědém pozadí, která je doplněna členěným hnědým textem s bílým podkladem.¹³⁹ Druhá inscenace byla uváděna v letech 1988–1990 a plakát pro ni navrhl Jaroslav Šůra.¹⁴⁰ Nevztahuje se jako v některých předchozích návrzích pro Národní divadlo ke scénografii, ale k příběhu samotnému. Šůrův plakát, podobně jako návrh Květoslava Bubeníka, zobrazuje ústřední postavu hry Argana. Je schematicky rozdělena na dvě poloviny – dvě od sebe odvrácené tváře s dlaní a nohou, z nichž každá odkazuje na dvě různé polohy hlavního hrdiny. V levé části spí v noční čepici, sklíčeně se drží za bradu a nohu má bosou. Tato polovina odkazuje na chvíle, kdy se Argan domnívá, že je nemocný a platí velké množství peněz svému lékaři za léky. Napravo se již tváří vesele, o ruku se opírá v přemýšlivém gestu a je obut střevícem. Tato část se naopak vztahuje k momentu, kdy Argan zjistí, že je zdravý a nastraží léčku na svou ženu, která touží pouze po jeho penězích. Vše je vyvedeno v kombinaci fialové, zelené a bílé barvy na černém pozadí

¹³⁶ SKALSKÝ 1988, 8.

¹³⁷ SKALSKÝ 1988, 8.

¹³⁸ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2844>, vyhledáno 12. 10. 2020.

¹³⁹ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

¹⁴⁰ <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2845>, vyhledáno 12. 10. 2020.

a doplněno stejnobarevným hravým textem. V průběhu osmdesátých let spolupracovalo s Národním divadlem na plakátech několik umělců, mezi nimi například Josef Flejšar, Jiří Rathouský, Karel Míšek, Miroslav Rada, Adolf Born a Karel Teissig. Jednotlivé plakáty se od sebe velmi lišily, neměly jednotný styl a každý jej zpracoval rukopisem sobě vlastním. Převažoval v nich ale styl na hranici znakovosti až abstrakce a užívání především kresebných, grafických a malířských prostředků.¹⁴¹

Jaroslav Sůra i nadále pokračoval v dlouholeté spolupráci s Chopinovým festivalem, vycházel ale často z předešlých plakátů, a to nejen pro tento festival. Příkladem je plakát *XXIX Chopinův festival [89]* pro rok 1988. Nachází se na něm útvar, v dolní části evokující klaviaturu, ze které v horní části vyrůstají listy. Návrh tvořil obvyklou technikou, černým trhaným papírem, do něž vepsal notový zápis, to vše na výrazném zeleném podkladu. Použil na něm štětcové písmo pro název události, klasické tištěné pak pro další doprovodný text. Svým motivem nápadně připomíná plakát pro tento festival z roku 1970, respektive z roku 1972, kdy zvolil také shodnou barevnou kombinaci.

¹⁴¹ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

2.7. Tvorba po roce 1989

Prolomení normalizace sametovou revolucí v roce 1989 znamenalo pro Československo velký zlom, který přinesl zrušení cenzury, svobodu, možnost neomezeně cestovat a získávat informace. Volnost vyjádření v kombinaci s euforií a možností čerpat nové zkušenosti i inspiraci v zahraničí posunula také výtvarnou scénu do zcela nových směrů. To vše šlo ruku v ruce s pokrokem nových technologií, rozvojem masové kultury a chutí experimentovat. Tato změna se projevila také v plakátové tvorbě. Počátek 90. let by se dal charakterizovat jako pestrá škála stylů, která již neutvářela stylově jednotnou scénu. To mělo postupem času dopad i na obsah a kvalitu plakátu. Jeho stávající podoba se navíc proměňovala do nových forem médií v oblasti vizuální komunikace a z ulic jej začaly vytlačovat billboardy a další různé reklamní tiskoviny. Jiný přístup ke zpracování plakátu přesunul řadu umělců z této sféry umění do oblasti autorského plakátu a projektů vystavených v galeriích. S tím souvisí také nárůst významných mezinárodních přehlídek grafického designu. Výtvarnému plakátu se obecně po listopadu 1989 začalo v Československu mnohem méně dařit.

Po roce 1989 Jaroslav Šůra už plakáty tolik netvořil. Může to souviset se změnou provázející tuto oblast a nástup počítačové techniky, které se nebyl schopen přizpůsobit, a také pokročilý věk autora. Jeho dílo z této doby formálně navazuje na předchozí tvorbu, ještě více se odkazuje ke svým volným grafikám. Filmové plakáty zrušením ÚPF v roce 1991 a přičiněním nastalé situace úplně vymizely z tvorby Jaroslava Šůry. ÚPF nahradili tou dobou soukromí producenti a distributoři a komerční přístup k filmové reklamě způsobil útlum tvorby českého uměleckého plakátu. Od roku 1992 byly vytvářeny rukou českých autorů plakáty již pouze k českým filmům.¹⁴² Jaroslav Šůra ale i nadále spolupracoval s částí institucí, pro které tvořil už před revolucí, a to zejména v oblasti hudby a divadla. Nechyběly ale ani spolupráce nové.

I po revoluci se Jaroslav Šůra několikrát zúčastnil brněnského bienále a také soutěže o jeho vizuální podobu. V roce 1991 vytvořil vítězný návrh v soutěži na plakát *XV. Mezinárodní bienále užité grafiky Brno [90]*, které bylo po čtyřletém cyklu zaměřeno na ilustraci a knižní grafiku. Zpracoval jak grafický návrh plakátu, tak katalog

¹⁴² SYLVESTROVÁ 2004, 58.

a pozvánky.¹⁴³ Na vizuální prezentaci bienále se podílel už v roce 1976. Od té doby se návrhů ujala opět řada významných českých grafiků: Rostislav Vaněk (1978, 1980, 1982), Josef Flejšar (1984), Jaroslav Chadima (1986), Jan Solpera (1988) a Pavel Hrach (1990). Umělci v návrzích, stejně jako od počátku bienále, reflektovali zaměření jednotlivých přehlídek. Pro XV. ročník konaný v roce 1992 zvolil Jaroslav Šůra plošně pojatou ruku černé barvy, která mezi ukazováčkem a palcem drží logo bienále. Textovou část umístil do ruky jako zlatý otisk razítka, na růžovou plechovou destičku a na zelený útržek papíru.

Tvorba Jaroslava Šůry po roce 1989 výrazně oscilovala mezi dvěma polohami. Zatímco u vážnějších témat se stále držel na hranici znaku a abstrakce ve střídme barevnosti, u radostnějších událostí, zejména pro děti či folklorní slavnosti, převládalo figurativní zobrazení a naopak bohatá barevnost. Tyto dvě roviny je možné v různé míře pozorovat v průběhu celé jeho plakátové tvorby, v devadesátých letech a začátkem nového milénia ale kontrast mezi nimi zesílil. V obou případech pak převažuje štětce psané písmo, které se pro Šůrovy plakáty stalo již charakteristickým.

Příkladem hravé a barevnější varianty jsou práce pro festival *Folklore* z let 1991, 1992 a 1993 [91]. Na všech plošně zobrazeným kohoutem, který má na sobě střevíce, odkazuje k lidovému charakteru události. Je ozdoben body, které na některých místech vytváří dohromady květiny. Barevnost je vždy velmi výrazná, s použitím čtyř barev vyjma černé, což je vzhledem k předchozí tvorbě neobvyklé.¹⁴⁴ V podobném stylu tvořil v devadesátých letech také plakáty pro Loutkářskou Chrudim, ke kterým se vrátil téměř po třiceti letech. Od posledního Šůrova návrhu se na vizuální prezentaci festivalu podílel především Jan Hlína, který mezi lety 1967–1991 utvářel podobu 21 ročníků zahrnující plakáty, zpravodaje a další propagační materiály. Jejich grafická podoba představuje ucelený soubor charakteristický výraznou barevností s převažující červenou barvou, rozmanitou typografií a kreslenými loutkovými postavami. Několik plakátů navrhl také Osvald Špelina (1972, 1977, 1983) a Miloslav Jágr (v roce 1978).¹⁴⁵ Plakát Jaroslava Šůry pro 41. *Loutkářskou Chrudim* [92] z roku 1992 si z návrhů z šedesátých let vypůjčuje výraznou černou kresbu, která se v jeho tvorbě jinak neobjevuje. Její pomocí vytvořil

¹⁴³ HOLEŠOVSKÝ 1992, 9.

¹⁴⁴ Stejný motiv použil také na plakátu pro tentýž festival v roce 1996, akorát jej zmenšil a zdvojnásobil.

¹⁴⁵ RICHTER 2001, 63–64.

hlavu kašpárka a čepici vybarvil červeně, stejně jako tváře a ústa. Podobně jako u návrhů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let pro dětské pořady si pohrával s typografií a její pomocí dotvořil tělo, které zakončil řadou zvonečků. Oproti tomu u plakátu s princeznou pro *42. Loutkářská Chrudim* [93] konturu zrušil a docílil tak jeho odlehčení. Ponechal pouze zlatou plochu ve tvaru vlasů s korunkou, do níž vepsal textovou část a doplnil očima a tvářemi. Kašpárek, princezna a další pohádkové postavy byly pochopitelně u tohoto festivalu častým námětem návrhů, každý z autorů mu ale dodával vlastní formu.¹⁴⁶ Po Jaroslavu Sůrovy podobu propagačních materiálů převzala na tři roky Kamila Skopová, v jejímž podání výrazně převažovala textová složka doplněná vždy loutkovou postavou.¹⁴⁷

Oproti tomu v oblasti vážné hudby, ale také divadelní s dramatictějšími tématy, se stále držel lapidárního pojetí s převažující černou a bílou barvou. V devadesátých letech patrně ustala spolupráce Jaroslava Sůry s Národním divadlem. Jeho doposud tvůrčí a kvalitní prezentace byla nahrazena v průběhu let jednotným vizuálním stylem podporujícím marketingové a reklamní působení propagace, který vytvořil Milan Jaroš.¹⁴⁸ Nově se ale díla Jaroslava Sůry začala objevovat na propagačních materiálech Jihočeského divadla v Českých Budějovicích. Jejich tvorbu divadlo zadávalo renomovaným umělcům a podílel se na nich například Josef Flejšar, Karel Míšek, Jan Rajlich st. nebo Jiří Šalamoun. Neměly jednotnou podobu, stále na nich ale, jako již dříve u divadelních plakátů, převažovaly výtvarné techniky. Jeden z plakátů, který Jaroslav Sůra pro Jihočeské divadlo vytvořil, je pro inscenaci *Dido a Aeneas* [94] od Henryho Purcella z roku 1992. Povahu opery převedl do symbolů – moře s odkazem na Kartágo, kde se děj odehrává, meč na Aenease jako hrdinu, lilie s kapkami krve pak ztělesňuje Dido, která kvůli jejich nešťastné lásce spáchá sebevraždu. Za pomoci znaků a symbolů vytvořil pro toto divadlo dále například plakát pro operu *Její pastorkyňa* Leoše Janáčka z roku 1993 [95].

V roce 1995 započal také spolupráci s hudebně orientovaným Festivalem Bohuslav Martinů, který se v tomto roce konal poprvé. Nebyla to ale Sůrova první práce, která se k tomuto hudebnímu skladateli vztahovala. Pro připomenutí, v roce 1964 navrhl plakát

¹⁴⁶ Pro tento festival vytvořil plakáty ještě v roce 1999 a 2000.

¹⁴⁷ RICHTER 2001, 64.

¹⁴⁸ SÝKOROVÁ 2008, nepag.

pro operu Julietta, v roce 1984 pak pro Řecké pašije []. Zásadnější v tomto kontextu je ale kniha *Bohuslav Martinů: Cesty Proměny Návraty* z roku 1989, kterou Jaroslav Sůra doprovázel ilustracemi. Kromě již klasicky pojatého portrétu hudební osobnosti pomocí fotografiky a not se v ní objevuje také motiv, který v lehce pozměněné podobě použil na plakátech a propagačních materiálech pro tento festival. Skládá se z černé oválné plochy na bílém pozadí, do níž se ve spodní části promítá obrys petrklíče a v horní polovině pak dvě řady notového zápisu. Na plakátu *Festival Bohuslava Martinů 95* [96] se obdobně objevují tři květy petrklíče, ale více zjednodušené, notovým zápisem pak zaplnil celou černou plochu. Toto schéma držel i u následujících ročníků, jen jej barevně varioval. V roce 1996 zvolil zelené pozadí, v roce 1997 fialové a nakonec v roce 1998 oranžové. V dalších ročnících už na plakátech nespolečně spolupracoval a jejich výtvarné pojetí nahradila fotografie hudebního skladatele s doprovodným textem.

Do kontrastu s tím vstupuje práce pro lidové slavnosti, 2. *Evropský festival masopustních souborů Praha* [97] z roku 1995. Základním motivem je maska skládající se z kosočtverce v polovině rozděleného na fialovou a červenou část, uvnitř kterého je načrtnut obličej. Plochu v horní části pak zaplnil doprovodným textem. V roce 1996 a 1999 použil tentýž motiv na plakátě pro *Evropského karnevalového setkání v Praze*, ale znásobil jej, takže společně tvoří jeden velký kosočtverec.

Nejspíše nejdělsí spolupráce, ve které Jaroslav Sůra i nadále pokračoval, byla s Chopinovým festivalem. Od šedesátých let se tak podílel na řadě jejich plakátů.¹⁴⁹ V průběhu let se jejich forma proměňovala, přesto se ale podařilo udržet jistou výrazovou kontinuitu. Téměř vždy se na plakátech vyskytovala černá a bílá barva, kterou doplňovala buď zlatá, zelená, fialová nebo červená. Také motivy, i když někdy pojaté zkratkou, se vracely. Opakují se části hudebních nástrojů, notová osnova či portrét Frederika Chopina. Všechny tyto plakáty bylo možné zhlédnout v srpnu roku 1996 v Mariánských lázních na výstavě s názvem *Třicet sedm Chopinových festivalů*. Uskutečnila se v době konání 37. ročníku v pavilonu Křížovnického pramene a přilehlé kolonádní lodi. Zahrnovala plakáty a doprovodné materiály zakládajícího člena Chopinovy společnosti Osvalda Klappera a díla Jaroslava Sůry.¹⁵⁰ Jeho poslední dohledanou prací pro tento festival je pak plakát pro 38. ročník, který se uskutečnil v roce 1997.

¹⁴⁹ S jistotou vytvořil plakáty v letech 1968, 1970–1973, 1975–1984, 1986, 1988, 1989, 1991 a 1997.

¹⁵⁰ MAT 1996, 4.

V posledních letech života se Jaroslavu Sůrovi dostalo za jeho plakáty několika dalších uznání. I když jeho tvorba v této době už nebyla příliš inovativní a výrazně se nelišila od jeho předešlých prací, sbíral ocenění především světového měřítka na různých přehlídkách grafického designu. Možným vysvětlením je právě kontinuita ve výtvarném projevu, která si v záplavě moderních technologií, vizuálního chaosu a experimentů stále udržovala svou střídmost.

V roce 1999 mu byla udělena cena Tokyo TDC Award za plakát *Jaroslav Sůra – One Man Exhibition* a o rok později od stejné organizace Tokyo TDC Annual Award za nejlepší plakát roku.¹⁵¹ V roce 2000 pak následovala další dvě významná ocenění, první z nich z čtvrtého ročníku mezinárodního Triennale plagátu Trnava, které se pravidelně koná na Slovensku. Zde obdržel cenu Master's Eye Award, speciální ocenění udělované grafickým designérům, odborníkům vizuální komunikace a teoretikům umění za mimořádně tvořivé výsledky, organizátorskou aktivitu nebo propagaci grafického designu. Laureáty vybírali zástupci institucí Galérie Jána Koniarka, která triennale organizuje, dále Slovenského centra dizajnu a Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě. Kromě Jaroslava Sůry se jimi staly také další významné osobnosti z oblasti grafického designu, a to Tapani Aartomaa z Finska, Paul Brühwiler ze Švýcarska, Mieczysław Górowski z Polska a Stanislav Stankoci ze Slovenska. Všichni pak byli součástí mezinárodní poroty triennale.¹⁵²

Dalšího uznání se mu dostalo na šestém ročníku International Triennial Toyama, mezinárodní přehlídce konané v Japonsku, která se zaměřuje na plakátovou tvorbu. Po Karlu Míškovi, který na triennale získal Bronze Prize v roce 1991, se stal Jaroslav Sůra druhým zde oceněným Čechem. Od té doby z českého prostředí již nikdo cenu nezískal. Umělci na přehlídku díla přihlašovali do dvou kategorií. První zahrnovala publikované tištěné plakáty, do druhé kategorie byly přijímány nepublikované práce a vlastní autorské tisky. V roce 2000, kdy byl Jaroslav Sůra oceněn, se na triennale sešlo 2602 přihlášených prací, přijatých pak 417 od umělců z 53 zemí. Nejvyšší cenou byla Grand Prix volená ze všech kategorií, dále následovala Gold, Silver a Bronze Prize. Jaroslav Sůra si z triennale odnesl Bronze Prize v druhé z kategorií za návrh plakátu pro Molièrovu hru *Chudák*

¹⁵¹ HANUŠOVÁ 2003, nepag.

¹⁵² RIŠKOVÁ 2000, 20.

manžel [] Národního divadla. Tato práce vychází z jeho volné grafiky Memento z roku 1999, kterou lehce pozměnil a doplnil textem. Plakát zachycuje za pomoci jednoduchých černých ploch na bílém pozadí portrét muže opírajícího se o dlaň.¹⁵³

V roce 2001 následovala 4. cena v International Poster Competition „Coexistence“ Jeruzalém za plakát [98], který byl součástí stejnojmenné venkovní putovní výstavy.¹⁵⁴ Motiv na plakátu se rovněž odvíjí od volné grafiky z devadesátých let. Dvě ruce v černé barvě na bílém pozadí, které jsou v lokti ohnuté do pravého úhlu, svírají červený nápis „coexistence“. Tato výstava přinášela univerzální poselství rozmanitosti a přijetí jeden druhého do světového společenství, což reflektuje také Sůřův návrh. Uspořádalo ji Museum on the Seam v Jeruzalémě a v letech 2001–2006 putovala po ulicích 24 měst celého světa. V roce 2003 ji bylo možné vidět také v Praze na Staroměstském náměstí. V konečné podobě dosáhla počtu 60 děl od 42 umělců z 19 zemí a z České republiky na ní byl zastoupen kromě Jaroslava Sůry také Jiří Světlík.¹⁵⁵

Jak je zřejmé z výše jmenovaných plakátů, v poslední dekádě života Jaroslava Sůry se v jeho tvorbě prolнула užitá grafika s volnou. Ta v devadesátých letech nabyla archetypální podoby, pro něž volil techniku serigrafie umožňující mu spontánnost projevu.¹⁵⁶ Vystačil si u nich pouze s černou barvou: „Černou považuji za královnu barev v grafice. Fascinuje mě odvěký souzvuk i protiklad černé a bílé. Jejich vzájemná harmonie, vznešenost, dramatičnost a napětí. Černá a bílá. Jejich absolutní, nekompromisní a urputný vztah. Jejich na sobě závislá existence, podmiňující vznik mých černobílých grafik. Černá a bílá. Bez pŕltónů, řečeno malířsky i muzikantsky. Černá a bílá jsou dvě nejkouzelnější barvy v grafice. Jsou uhrančivé a podmanivé, jsou něžné i drsné, veselé i vážné, teplé i studené, zářivé i temné, podle toho, co jimi chce tvůrce vyjádřit. Zamíloval jsem si je.“¹⁵⁷ Na Sůřových plakátech se černá barva objevuje již od prvních prací. Od devadesátých let ji dával více prostoru a na plakátech z nového milénia černobílou plochu doplňoval další barvou, ta zabírala ale už jen její malou část.

Jaroslav Sůra zemřel 24. 5. 2011 ve věku 82 let.

¹⁵³ Více In: NAGAI 2012 a <https://tad-toyama.jp/en/ipt>, vyhledáno 20. 10. 2020.

¹⁵⁴ HANUŠOVÁ 2003, nepag.

¹⁵⁵ <http://www.coexistence.art.museum>, vyhledáno 20. 10. 2020.

¹⁵⁶ KUDRNA/MINÁŘ 1994, nepag.

¹⁵⁷ SŰRA 1994, nepag.

Závěr

Hlavním úkolem plakátu je informovat a propagovat. To závisí také na jeho vizuální stránce, která má na ulici upoutat pozornost kolemjdoucích a zastavit je. Ve chvíli, kdy plakát obsahuje vše potřebné, je tedy na místě zamýšlet se i nad tím, zda nás jeho vzhled obohacuje nejen informačně, ale i umělecky. Jeho význam v takovém případě nemusí končit termínem propagované akce. Jedním z umělců, jemuž se tohoto povedlo docílit, je Jaroslav Sůra.

Jaroslav Sůra se v počátcích své umělecké činnosti věnoval převážně volné tvorbě. V padesátých letech maloval krajinu rodného kraje, postupem času se ale ve výtvarném projevu stále více oprostoval od popisu a přímé závislosti na skutečnosti. Od druhé poloviny padesátých let vytvářel knižní obálky i ilustrace pro nakladatelství. V šedesátých letech se poprvé dostal k realizaci plakátů, jeho působištěm se staly především plakáty kulturní, výjimečně se věnoval také plakátu společenskému. Zprvu se v jeho návrzích objevoval kresebný styl, vycházející z vlivu jeho učitele na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, Karla Svolinského. Rovněž experimentoval s různými výtvarnými prostředky jako malba, kresba či fotografie. Od druhé poloviny šedesátých let začal postupně nacházet vlastní způsob výtvarného projevu, od kterého se užpříliš neodchyloval. Ve svých návrzích pracoval převážně s lapidárními symboly, které odkazovaly k propagované události a pouze vzdáleně připomínaly zobrazovaný prvek. Tvary oprostoval od zbytečností a dosahoval tím vysoké vizuální účinnosti. V Sůrově tvorbě hrálo důležitou roli písmo. Užíval jak ručně psané písmo, tak autorské, jakoby stříhané z papíru. Kromě informačních textů jej užíval také k vytváření obrazců, které svým tvarem zároveň tlumočily hlavní myšlenku akce. Vedle plakátů pojatých výtvarnou zkratkou si vytvořil specifický styl pro zobrazování významných osobností z oblasti vážné hudby. Do barevných ploch negativně propisoval ručně psaný notový zápis, který kombinoval s fotografií. V těchto případech se často držel převážně černobílé barevnosti. Jeho aktivní přínos do oboru grafického designu se zaměřením na plakát byl zejména v období šedesátých až osmdesátých let. Po sametové revoluci svou činnost částečně omezil. Jednak byl již v pokročilém věku, současně se nejspíš nedokázal přizpůsobit postupnému nástupu počítačových technologií, pomocí nichž se návrhy začaly vytvářet. Jeho dílo z této doby formálně navazuje na předchozí tvorbu, nabývá ale více grafický charakter.

Tato práce představuje osobnost Jaroslava Sůry jako grafického designéra plakátů a snaží se o ucelený pohled na jeho odkaz v této oblasti. Chronologicky mapuje jeho styl a proměny na příkladech děl, která jsou vybírána primárně z jeho rozsáhlé pozůstalosti. V případech, kdy tato pozůstalost nedostačovala pro komplexní pohled na jeho tvorbu, je doplněna o další práce nacházející se ve sbírkových institucích nebo soukromých archivech. Na základě porovnávání s díly podobných tvůrčích osobností je pak začleněn do vývoje plakátové tvorby 2. poloviny 20. století. Uvědomuji si, že kontextualizace jeho díla by si zasloužila být hlubší, stejně jako komparace s ostatními autory. Prostorem pro další výzkum jsou mezinárodní přehlídky plakátů, na nichž Jaroslav Sůra vystavoval a slavil úspěch.

Při psaní diplomové práce jsem narážela na nedostatek zdrojů vztahujících se k hudebním plakátům. V budoucnosti by stálo za to zaměřit se na tuto oblast a zkoumat vizuální prezentaci v rámci festivalů a dalších koncertů v druhé polovině 20. století. Jejich pořadatelé jako Chopinův festival, Pražské jaro, Smetanova Litomyšl, Mezinárodní folklorní festival Strážnice, Česká filharmonie a další často dbali na kvalitní grafické provedení propagačních materiálů, na nichž se podílela řada významných českých umělců, a mezi nimi také Jaroslav Sůra.

Seznam literatury

- DČVU VI — Dějiny českého výtvarného umění VI 1958–2000, Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.). Praha 2007
- DČVU VI/2 — Dějiny českého výtvarného umění VI/2 1958–2000, Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.). Praha 2007
- DEM 1984 — DEM: Sůra a propagace. In: Propagace 3, 1984, 20–23
- DITRICH 2007 — Břetislav DITRYCH: Černobílá znamení. In: Host 7, Brno 2007, 103–105
- DVOŘÁK 1969 — František DVOŘÁK: Jaroslav Sůra. In: Výtvarná práce 1–2, 1969, 7.
- FIALA 2002 — Jaroslav FIALA: Hudební festivaly v západočeských lázních. In: Hudební festival jako fenomén hudební kultury 20. století (sborník). Ostrava 2002 (53-63)
- GRONSKÝ/PERŮTKA/SOUKUP 2004 — Libor GRONSKÝ / Marek PERŮTKA / Michal SOUKUP (eds.): Flashback: Český a slovenský filmový plakát 1959 - 1989. Olomouc 2004
- HALEKA 1967 — Jan HALEKA: Československý plakát 1967. In: Tvar 10, 1967, 212-217
- HANUŠOVÁ 2003 — Marie HANUŠOVÁ: Jaroslav Sůra (kat. výst.). Hluboká nad Vltavou 2003
- HB 1974 — HB: VI. Bienále užité grafiky Brno 1974. In: Typografia 11, 1974, 423.
- HEJZLAR 1967 — Josef HEJZLAR: Československý plakát (kat. výst.). 1967
- HLAVSA 1986 — Oldřich HLAUSA (ed.): Typographia 3. Praha 1986
- HLUŠIČKA 1965 — Jiří HLUŠIČKA: Bienále Brno 64. In: Tvar 1, 1965, 17-21, II-III
- HLUŠIČKA 1970 — B. GABRIELOVÁ (ed.): VI. Bienále užité grafiky Brno 1970. Mezinárodní přehlídka plakátu a propagační grafiky (kat. výst.). Brno 1970
- HLUŠIČKA 1986 — Jiří HLUŠIČKA: Současná světová grafika. Deset brněnských bienále. Praha 1986
- HOLEŠOVSKÝ 1964 — Karel HOLEŠOVSKÝ: Bienále užité grafiky Brno '64 (kat. výst.). Brno 1964
- HOLEŠOVSKÝ 1974 — Karel HOLEŠOVSKÝ (ed.): VI. Bienále užité grafiky Brno 1974. Mezinárodní výstava propagační grafiky a plakátu (kat. výst.). Brno 1974
- HOLEŠOVSKÝ 1976 — Karel HOLEŠOVSKÝ (ed.): VII. Bienále užité grafiky Brno 1976. Mezinárodní výstava propagační grafiky a plakátu. Brno 1976

- HOLEŠOVSKÝ 1978 — Karel HOLEŠOVSKÝ (ed.): VIII. Bienále užité grafiky Brno 1978.
Mezinárodní výstava propagační grafiky a plakátu. Brno 1978
- HOLEŠOVSKÝ 1982 — Karel HOLEŠOVSKÝ (ed.): X. Bienále užité grafiky Brno 1982.
Mezinárodní výstava propagační grafiky a plakátu (kat. výst.). Brno 1982
- HOLEŠOVSKÝ 1986 — Karel HOLEŠOVSKÝ (ed.): XII. Bienále užité grafiky Brno 1986.
Mezinárodní výstava propagační grafiky a plakátu (kat. výst.). Brno 1986
- HOLEŠOVSKÝ 1992 — Karel HOLEŠOVSKÝ (ed.): XV. Bienále užité grafiky Brno 1992.
Mezinárodní výstava ilustrace a knižní grafiky (kat. výst.). Brno 1992
- HOLLIS 2015 — Richard HOLLIS: Stručná historie grafického designu. Praha 2015
- HUBENÁ 1970 — Dagmar HUBENÁ: Sůra, Cecoslovacchia (kat. výst.). Florencie 1970
- JANOWSKI 1974 — Witold JANOWSKI: V Międzynarodowe Biennale Plakatu Warszawa
1974 (kat. výst.) Warszawa 1974
- JM 1984 — JM: Připravuje se varšavské bienále. In: Propagace 7–8, 1984, 33.
- JŠH 1966 — JŠH: Varšavské plakáty. In: Výtvarná práce 17, 1966, 8.
- KLIMEŠOVÁ 2014 — Marie KLIMEŠOVÁ: Čs. Spisovatel 50–91. Praha 2014
- KLÍMOVÁ 2016 — Nikola KLÍMOVÁ (ed.): České knižní obálky v edičních řadách:
SNKLHU Odeon 1953-1995. Praha 2016
- KO 1985 — KO: IX. i X. mezinárodní bienále plakátu ve Varšavě. In: Propagace 3, 1985,
3–5.
- KOSIŃSKI 1976 — Jan KOSIŃSKI: VI Międzynarodowe Biennale Plakatu Warszawa 1976
(kat. výst.) Warszawa 1976
- KOSIŃSKI 1978 — Jan KOSIŃSKI: 7 Międzynarodowe Biennale Plakatu Warszawa 1978
(kat. výst.). Warszawa 1978
- KOSIŃSKI 1980 — Jan KOSIŃSKI: VIII Międzynarodowe Biennale Plakatu – Warszawa
1980 (kat. výst.). Warszawa 1980
- KOSIŃSKI 1984 — Jan KOSIŃSKI: /IX/X Międzynarodowe Biennale Plakatu Warszawa
1984 (kat. výst.). Warszawa 1984
- KRAMEROVÁ 2016 — Daniela KRAMEROVÁ (ed.): Retromuseum. Životní styl a design v
ČSSR. Cheb 2016
- KROUTVOR 1991 — Josef KROUTVOR: Poselství ulice - Z dějin plakátu a proměn doby.
Praha 1991
- KUDRNA/MINÁŘ 1994 — Miroslav KUDRNA / Emil MINÁŘ: Jaroslav Sůra, Grafika. Praha
1994

- KURASIAK/ROSTKOWSKA 1986 — Małgorzata KURASIAK / Teresa ROSTKOWSKA (eds.): XI Międzynarodowe Biennale Plakatu Warszawa 1986 (kat. výst.). Warszawa 1986
- LENCOVÁ 2007 — Radana LENCOVÁ: Rozhovory o písmu rukopisném. Praha 2007
- LIPKOVSKÁ 1973 — Ludmila LIPKOVSKÁ: Nejlepší plakáty Varšavy 1973. In: Propagace 9, 1973, 23–24
- LIPKOVSKÁ 1979 — Ludmila LIPKOVSKÁ: Dvě výstavy užité grafiky. In: Propagace 5, 1979, 16–17
- LIPKOVSKÁ 1985 — Ludmila LIPKOVSKÁ: Pražské jaro ještě slavnostněji. In: Propagace 10, 1985, 16
- LNĚNIČKA 2008 — Jindřich LNĚNIČKA: 50 ročníků Smetanovy Litomyšle, Litomyšl 2008
- MAT 1996 — MAT: Předzvěst festivalu. In: Hospodářské noviny 157. 1996, 4
- MAREK 1986 — Vlastimil MAREK: IV. Hledání nových cest (1950-1960). In: 55 Jiráskových Hronovů. Praha 1986
- MENCLOVÁ 1962 — Dobroslava MENCLOVÁ: Lipnice. Pardubice 1962
- MINÁŘ 1976 — Emil MINÁŘ: Dílna – Jaroslav Sůra. In: Typografia 885, 2/1976
- MINÁŘ 1982 — Emil MINÁŘ: Proměna plakátů Jaroslava Sůry. In: Typografia 12/1982,
- MINÁŘ 1983 — Emil MINÁŘ: Josef Flejšar, Plakát (kat. výst.). Praha 1983
- MINÁŘ/ŠEFL 1984 — Emil MINÁŘ / Vladimír ŠEFL: Hudební plakáty Jaroslava Sůry (kat. výst.). Beroun 1984
- MUNARI 2014 — Bruno MUNARI: Umění jako řemeslo. Praha 2014
- NAGAI 2012 — Kazumasa NAGAI: The Posters 1983–2012. The Prize-Winning Works from The International Poster Triennial in Toyama (kat. výst.). Toyama 2012
- NOGA 2019 — Pavel NOGA: Od designu k designu. Brno 2019
- NYKLOVÁ 1979 — Milena NYKLOVÁ: Galerie na ulici a doma. In: Domov 6, 1979, 23-24
- PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 — Martina PACHMANOVÁ / Markéta PRAŽANOVÁ: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885-2005. Praha 2005
- PAVEL 2007 — Lukáš PAVEL: Vývoj reklamního trhu v ČR (diplomová práce na Fakultě mezinárodních vztahů Vysoké školy Ekonomické v Praze). Praha 2007
- RICHTER 2001 — Luděk RICHTER: 50 Loutkářských Chrudimí, Praha 2001
- RIŠKOVÁ 2000 — Mária RIŠKOVÁ: Trienále plagátu Trnava 2000. In: De sign um: revue dizajnu 4, 2000, 20-25
- SKALSKÝ 1985 — František SKALSKÝ: Politický plakát k 40. výročí osvobození. In: Propagace 5, 1985, 2–3.
- SKALSKÝ 1988 — František SKALSKÝ: Politický plakát k výročí vítězného února. In:

- Propagace 2, 1988, 8–12
- SŮRA 1963 — Jaroslav SŮRA: Plakáty 1961/63 (kat. výst.). Praha 1963
- SŮRA 1969 — Jaroslav SŮRA: Sůra, Galerie čs. spisovatel Praha 9.I.-9.II.1969 (kat. výst.). Praha 1969
- SŮRA 1975 — Jaroslav SŮRA: Rudolf Beneš (kat. výst.). Praha 1975
- SŮRA 1981 — Jaroslav SŮRA: Gramofon a já. In Gramorevue 10, 1981, 12.
- SŮRA 1981 — Jaroslav SŮRA: Pamětní tisk vydaný na počest učitele Jaroslava Sůry 1897/1980. Praha 1981
- SŮRA 1994 — Jaroslav SŮRA: Jaroslav Sůra / Grafika (kat. výst.). Plzeň 1994
- SYLVESTROVÁ 1989 — Marta SYLVESTROVÁ: Čáry a písmena Josefa Flejšara (kat. výst.). Brno 1989
- SYLVESTROVÁ 1997 — Marta SYLVESTROVÁ: Český plakát 60. let ze sbírek Moravské galerie Brno (kat. výst.). Brno 1997
- SYLVESTROVÁ 2004 — Marta SYLVESTROVÁ: Český filmový plakát 20. století. Brno 2004
- SÝKOROVÁ 2008 — Lenka SÝKOROVÁ: Český divadelní plakát 1968 – 1989: vizuální sémiotika (diplomová práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2008
- ŠALAMOUNOVÁ 1963 — Věra ŠALAMOUNOVÁ: Plakáty Jaroslava Sůry. In: Práce 19, 235, 1963, 4
- ŠEFL/PROCHÁZKA 1970 — Vladimír ŠEFL / Jaroslav PROCHÁZKA: Jubilejní Beethovenův cyklus České filharmonie. Praha 1970
- ŠRUBAŘ 1991 — Zdeněk ŠRUBAŘ: Karel Svoboda (kat. výst.). Frýdek-Místek 1991
- TYLOVÁ 1989 — Oldřiška TYLOVÁ: Kouzelná hravost Jaroslava Sůry. In: Výtvarná kultura 5, 1989, 50–53
- VLČEK 1976 — Tomáš VLČEK: Současný plakát. Praha 1979
- VOKURKA 1984 — Zdeněk VOKURKA: Talichův Beroun. In: Rudé právo 227, 1984, 5
- WOLKER 1974 — Jiří WOLKER: Básně. Praha 1974
- WRÓBLEWSKA 1972 — Hanna WRÓBLEWSKA: Chopin talentem občan světa. Praha 1972
- ZAPLETAL 1974 — Petar ZAPLETAL: Rok české hudby. Praha 1974
- ZHOŘ 1963 — Igor ZHOŘ: Člověk a výtvarné umění. Praha 1963
- ZP 1979 — ZP: In: Tvorba, list pro kritiku umění 1979, 3
- ZUFFO 1969 — Dario ZUFFO: Tschechoslowakische Plakate. Zürich 1969
- AP 1979 — AP: In: Lidová demokracie 35, 1979, 56

Obrazová příloha

1. **Jaroslav Sůra:** *Strážnice 1961*, 1961, Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
2. **Jaroslav Sůra:** *Haškova Lipnice*, 1961. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
3. **Jaroslav Sůra:** *Haškova Lipnice*, 1961. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
4. **Jaroslav Sůra:** *Je-li kde na světě ráj*, 1961. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
5. **Jaroslav Sůra:** *12. Loutkářská Chrudim*, 1963. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
6. **Jaroslav Sůra:** *Člověk vedle tebe*, 1962. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
7. **Jaroslav Sůra:** *Život bez kytary*, 1962. Reprodukce z: SYLVESTROVÁ 2004, 64.
8. **Jaroslav Sůra:** *XI. Loutkářská Chrudim*, 1962, Reprodukce z: RICHTER 2001, nepag.
9. **Jaroslav Sůra:** *5. Divadelní seminář a přehlídka / Mladí v divadle*, 1962. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
10. **Jaroslav Sůra:** *Haškova Lipnice*, 1962. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
11. **Jaroslav Sůra:** *4. sjezd ČSM*, 1963. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
12. **Jaroslav Sůra:** *Slavnosti lidových písní a tanců Strážnice*, 1963. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
13. **Jaroslav Sůra:** *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou*, 1963. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
14. **Jaroslav Sůra:** *Vějíř*, 1963. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
15. **Jaroslav Sůra:** *Festival jevištního díla Sergeje Prokofjeva (Pražské jaro)*, 1963. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
16. **Jaroslav Sůra:** *Wolkrův Prostějov*, 1963. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
17. **Jaroslav Sůra:** *17. mezinárodní hudební soutěž Pražského jara*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
18. **Jaroslav Sůra:** *Festival operní tvorby 20. století (Pražské jaro)*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
19. **Jaroslav Sůra:** *Symfonický koncert nové tvorby*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
20. **Jaroslav Sůra:** *Smetanova Litomyšl*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
21. **Jaroslav Sůra:** *Z mrtvého domu*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
22. **Jaroslav Sůra:** *Káťa Kabanová*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
23. **Jaroslav Sůra:** *Julietta*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora

24. **Jaroslav Sůra:** *Přehlídka inscenací čs. divadel k 400. výročí narození Williama Shakespeara*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
25. **Jaroslav Sůra:** *Hamlet*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
26. **Jaroslav Sůra:** *Jindřich IV.*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
27. **Jaroslav Sůra:** *Romeo a Julie*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
28. **Jaroslav Sůra:** *Slavnosti lidových písní a tanců Strážnice*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
29. **Jaroslav Sůra:** *I. mezinárodní festival loutkářů amatérů Karlovy Vary*, 1964. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
30. **Jaroslav Sůra:** *Tandarica, Státní loutkové divadlo Bukurešť*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
31. **Jaroslav Sůra:** *Smetanova Litomyšl*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
32. **Jaroslav Sůra:** *Balet, 8. divadelní přehlídka*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
33. **Jaroslav Sůra:** *Loutkového divadla Cairo*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
34. **Jaroslav Sůra:** *Písně a tance Jugoslávie*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
35. **Jaroslav Sůra:** *Večer melodií*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
36. **Jaroslav Sůra:** *Alena Poláková. J. S. Bach: Francouzské suity*, 1965. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
37. **Jaroslav Sůra:** *XIXe Concours international de musique du Printemps de Prague*, 1966. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
38. **Jaroslav Sůra:** *Národní umělec Josef Hora*, 1966. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
39. **Jaroslav Sůra:** *Národní umělec Fráňa Šrámek*, 1966. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
40. **Jaroslav Sůra:** *Týden nové tvorby pražských skladatelů*, 1966. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
41. **Jaroslav Sůra:** *Četník ze Saint Tropez*, 1967. Reprodukce z: SYLVESTROVÁ 2004, 364
42. **Jaroslav Sůra:** *Četník v New Yorku*, 1967. Reprodukce z: SYLVESTROVÁ 2004, 364
43. **Jaroslav Sůra:** *Marcel Marceau*, 1967. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
44. **Jaroslav Sůra:** *Teatr Narodowy Varšava*, 1967. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora

- 45. Jaroslav Sůra:** *Týden nové tvorby čs. skladatelů*, 1967. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 46. Jaroslav Sůra:** *10. Mezinárodní hudební festival*, 1967. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 47. Jaroslav Sůra:** *11. Mezinárodní hudební festival*, 1968. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 48. Jaroslav Sůra:** *Přehlídka inscenací českých a slovenských her k oslavám 50. výročí Československa*, 1968, Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 49. Jaroslav Sůra:** *Únor 1948 1968*, 1967. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 50. Jaroslav Sůra:** *24. Folkloristický festival Strážnice*, 1969. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 51. Jaroslav Sůra:** *Celostátní přehlídka profesionálních loutkových divadel*, 1969. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 52. Jaroslav Sůra:** *Divadlo dětem*, 1969. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 53. Jaroslav Sůra:** *10. Jubilejní Chopinův festival*, 1969. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 54. Jaroslav Sůra:** *XI Chopinův festival*, 1970. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 55. Jaroslav Sůra:** *Hoffmannovy povídky*, 1970. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 56. Jaroslav Sůra:** *Velký lov*, 1970. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 57. Jaroslav Sůra:** *Rok Ludwiga van Beethovena*, 1970. Muzeum Chopina. Foto: Muzeum Chopina
- 58. Jaroslav Sůra:** *Česká filharmonie k 75. výročí*, 1970. Muzeum Chopina. Foto: Muzeum Chopina
- 59. Jaroslav Sůra:** *Výstava k 75. výročí České filharmonie*, 1971. Muzeum Chopina. Foto: Muzeum Chopina
- 60. Jaroslav Sůra:** *Přijďte v sobotu a v neděli na pohádky do Divadla Jiřího Wolkra*, 1971. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 61. Jaroslav Sůra:** *26. mezinárodní folkloristický festival Strážnice*, 1971. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 62. Jaroslav Sůra:** *Fryderyk Chopin*, 1972. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 63. Jaroslav Sůra:** *Ztracený muž*, 1972. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 64. Jaroslav Sůra:** *Krásná Varvara*, 1972. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 65. Jaroslav Sůra:** *15. Haškova Lipnice*, 1973. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora

- 66. Jaroslav Sůra:** *Hrad Karlštejn. Staré hradní fanfáry a intrády*, 1974. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 67. Jaroslav Sůra:** *Bedřich Smetana*, 1973. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 68. Jaroslav Sůra:** *Bedřich Smetana*, 1973. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 69. Jaroslav Sůra:** *XVI Chopinův festival*, 1974. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 70. Sůra:** *Beethoven*, 1976. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 71. Jaroslav Sůra:** *Čeští scénografové Smetanovy*, 1974. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 72. Jaroslav Sůra:** *Artia Praha Czechoslovakia*, 1974, Reprodukce z: RICHTER 2001, nepag.
- 73. Jaroslav Sůra:** *VII Bienále užité grafiky Brno*, 1975. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 74. Jaroslav Sůra:** *XVIII Chopinův festival*, 1977, 99,5 x 65 cm. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 75. Jaroslav Sůra:** *K. P. Sádla*, 1978. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 76. Jaroslav Sůra:** *6. celostátní přehlídka Ostrava*, 1979. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 77. Jaroslav Sůra:** *Česká filharmonie dětem*, 1979. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 78. Jaroslav Sůra:** *XXI Chopinův Festival*, 1980. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 79. Jaroslav Sůra:** *85 let České Filharmonie*, 1981. Reprodukce z: Idea. International Advertising Art 180, 9/1983, 36–37
- 80. Jaroslav Sůra:** *Březen měsíc knihy*, 1983. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 81. Jaroslav Sůra:** *Vítězslav Novák*, 1983. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 82. Jaroslav Sůra:** *Stará dobrá kapela*, 1984. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 83. Jaroslav Sůra:** *Pražský filharmonický sbor (50. slavnostní koncert, 1935-1985)*, 1984, 61 x 85 cm, Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 84. Jaroslav Sůra:** *Řecké pašije*, 1984. SÝKOROVÁ 2008, nepag.
- 85. Jaroslav Sůra:** *Oldřich a Božena*, 1985. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 86. Jaroslav Sůra:** *Káťa Kabanová*, 1986 Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 87. Jaroslav Sůra:** *40. výročí vítězného února*, 1988. Soukromá sbírka. Foto: archiv autora
- 88. Jaroslav Sůra:** *Zdravý nemocný*, 1988. Reprodukce z: SÝKOROVÁ 2008, nepag.
- 89. Jaroslav Sůra:** *XXIX Chopinův festival*, 1988. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora

- 90. Jaroslav Sůra:** *XV Mezinárodní bienále užité grafiky Brno*, 1991, 100 x 70 cm, Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 91. Jaroslav Sůra:** *Folklore '93*, 1993, 100 x 70 cm, Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 92. Jaroslav Sůra:** *41. Loutkářskou Chrudim*, 1992. Reprodukce z: RICHTER 2001, nepag.
- 93. Jaroslav Sůra:** *42. Loutkářská Chrudim*, 1993. Terryho Ponožky. Foto: Pavel Rajčan
- 94. Jaroslav Sůra:** *Dido a Aeneas*, 1992. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 95. Jaroslav Sůra:** *Její pastorkyň*, 1993. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 96. Jaroslav Sůra:** *Festival Bohuslava Martinů 95*, 1995. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 97. Jaroslav Sůra:** *2. Evropský festival masopustních souborů Praha*, 1995. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora
- 98. Jaroslav Sůra:** *Coexistence*, 2001. Muzeum umění a designu Benešov. Foto: archiv autora

