

## Katalog raisonné výtvarného díla Bohuslava Reynka Obrazy, kresby, grafiky

Život a dílo českého umělce Bohuslava Reynka, který se „přiznal“ do kraje Dauphiné a pak zde nějaký čas pobýval, byly již tématem několika přednášek v Académie delphinale. Dovolte mi, vážení přátelé, abych vám dnes podala zprávu o stavu prací na *Katalogu raisonné* jeho výtvarného díla.

Bohuslav Reynek (1892-1971), který se narodil i zemřel v Petrkově, malé víšce mezi Prahou a Brnem, byl křesťansky orientovaný umělec. Většinu života prožil v bouřlivých časech druhé světové války a východoevropských totalitních režimů. Jeho manželka, francouzská básnička Suzanne Renaudová, prožila po jeho boku život v exilu, daleko od hor kraje svého mládí Dauphiné. Je pozoruhodné, že každý z nich se proslavil nejprve v zemi toho druhého. Reynek, který svými překlady zprostředkoval velké francouzské autory českým čtenářům, byl jako umělec obdivován nejprve ve Francii v meziválečném Grenoblu, dávno předtím, než se stal uznávaným tvůrcem ve své zemi. A naopak, většinu poezie Suzanne Renaudové bylo možno číst nejdříve v češtině, v překladech jejího manžela, a ve Francii zůstávala neznáma až do té doby, než v Grenoblu v roce 1999 vyšlo celé její *Básnické dílo*.<sup>1</sup>

Mladý Bohuslav, který se narodil v rodině velkostatkáře, se během studií naučil francouzsky a německy a stal se pak prvním překladatelem do češtiny řady autorů z obou těchto jazykových oblastí. Připomeňme také, že Reynek nevystudoval žádnou uměleckou školu. Jeho láska k francouzské poezii ho přivedla k dílu Suzanne Renaudové a poté do Grenoblu, kde se v roce 1926 s básničkou oženil. V následujících deseti letech oba básníci žili střídavě v kraji Dauphiné a v Československu, až do doby, kdy řada temných událostí proměnila křehké štěstí těchto zkrížených osudů v dlouhou nesvobodnou noc, do níž vstoupila i chudoba. Touto nocí probleskovalo jen jasné světlo děl obou těchto tvůrců, které září dodnes.

Bohuslav Reynek je dnes ve své zemi uznávaným umělcem. Jeho dílo se stalo součástí umění 20. století po té, co krátce zazářilo během Pražského jara v roce 1968. Pak bylo během dvaceti let normalizace potlačováno. To všechno ukončila až Sametová revoluce v roce 1989. Reynkovo grafické dílo, čítající na sedm set grafik, nemá, zdá se, v českém umění obdoby. Reynek se ovšem o pozdní, byť intenzivní uznání svých současníků, nikterak nestaral. V poslední době, v letech reynkovských výročí 2011 a 2012, se v České republice, ale i v dalekém zahraničí, v Číně a v Japonsku, konalo několik výstav a vyšla řada publikací, která oslavovala jeho překladatelské, básnické a grafické dílo.



B. Reynek, šedesátá léta.  
Foto J. Škoch. Soukr. sbírka.

<sup>1</sup> RENAUD Suzanne. I *Œuvres – Dilo*, II *Les gonds du silence*. Grenoble, Romarin 1995 a 1999.

## I. Výtvarné dílo Bohuslava Reynka

### 1. Lokalizace, popis.

Dnes víme, že výtvarné dílo Bohuslava Reynka čítá asi tisíc děl, která se nacházejí především v České republice a ve Francii: jedenáct obrazů, dvě stě osmdesát kreseb a více než sedm set grafik. Jeho díla by se našla i v jiných zemích než jen v jeho vlasti a vlasti jeho manželky, a to u českých emigrantů z let 1948 a 1968. Navzdory dobovému politickému kontextu věděli totiž Reynkovi současníci o jeho tvorbě z doslechu. V České republice vlastní dnes významné sbírky Reynkových děl asi dvacet státních a regionálních galerií. Ve Francii jsou jeho kresby a grafiky rozptýleny v soukromých sbírkách a uloženy ve dvou grenobelských institucích: v Muzeu malířství, které zakoupilo za umělcova života dvě kresby, a v Městské knihovně v Grenoblu, v níž se nachází nejvýznamnější francouzská veřejná sbírka, čítající padesát osm grafik a čtyřicet devět kreseb, které knihovna získala díky řadě darů iniciovaných Pierrem Dallozem a Pierrem Vaillantem. Dvacet grafik vlastní rovněž mediátéka v Carcassone.

Během svého tvůrčího života používal Reynek v několika takřka oddělených obdobích řadu technik. Začínal s malbou, poté kreslil tuší, uhlem a pastelem, vzácněji akvarelem. Tyto techniky převládaly až do počátku třicátých let. V letech 1920-1921 výjimečně zkoušel vytvářet linoryty. Od roku 1933 přestal umělec kreslit a až do své smrti v roce 1971 se věnoval grafice. Pracoval se suchou jehlou a leptem a tyto rytecké způsoby často provozoval souběžně. V roce 1952 se zabýval technikou cliché-verre. A rozvíjel i velice osobité grafické umění, suchou jehlou s monotypem.



*Kostel v Saint-Nizier-d'Uriage* (1933), pastel,  
240 x 315 mm.  
Galerie výtvarného umění v Havlíčkově  
Brodě, inv. č. K 639

Jeho výtvarnému dílu vévodí dvě velká témata: přírodní a biblické motivy. Reynek žil v opravdu těsném sepětí s venkovským prostředím a se zvířaty. Jeho drsný kraj s dlouhými zimami mu byl inspirací k řadě krajin se sněhem, tím sněhem, na jehož příchod čekával v adventu při pastvě svých ovcí. Městských scénérií má pomálu, ve městě se Reynek dusil. Byl úzce spjat s petrkovskou venkovskou krajinou, a ta pronikala i do jeho biblických scénérií. Náboženské motivy se u něho začaly objevovat koncem čtyřicátých let, v době, kdy Československo bylo zasuto pod „ledovým krunýřem komunismu“, jak kdosi řekl. Ještě dříve, v roce 1938, tu bylo několik *Jidášů*, kteří odkazovali k dobovému politickému kontextu.<sup>2</sup> Umělcovo vnitřní světlo se

objevuje ve scénách ze Starého a Nového zákona, nejprve na jednobarevných grafických listech, jako jsou *Job* a *Pašije*, později jsou jeho grafiky čím dál častěji kolorovány a převládá na nich purpurová červeň *Piet*. Reynek „oslavuje“ Pána, v souladu s doslovným významem křestního jména Bohuslav, které ve francouzštině uváděl jako Timothée.

Situování krajin a prostředí zobrazovaných scénérií je dosti snadné, neboť Reynek tvořil celý život v jednom jediném domě, ve svém Petrkově. Všude jinde se cítil jen jako dočasný návštěvník: v Jihlavě během středoškolských studií, v Grenoblu a v okolních vesnicích, kde kreslil kapličky, i v provensálském Manosque, kde jednou pobýval u Jeana Giona.

### 2. Tvůrčí proces

O způsobu, jakým mladý Reynek maloval své rané obrazy – již tehdy pozoruhodná díla –, nevíme nic. Krajinky během francouzského tvůrčího období kreslil na kartony v plenéru. Známe od něj několik – vzácných – portrétů. Jeho jemné pastelky již svědčí o koloristickém talentu. Na počátku

<sup>2</sup> *Jidáš I (Pašijový cyklus, 1941-1949)*, suchá jehla, 135 x 116 mm. Je zde vidět „Jidáš“ s rysy Chamberlaina a láhev minerální vody z Vichy, jako aluze na Mnichovskou smlouvu z roku 1938.

třicátých let (ve věku čtyřiceti let) ukončil Reynek jedno období a vydal se na nejpozoruhodnější etapu svého tvůrčího úsilí: na dráhu grafika.

Obstaral si příručku pro grafiky<sup>3</sup> a 3. května 1933 uskutečnil na lisu svého přítele, tiskaře Vokolka, svůj první pokusný tisk. Potom si koupil malou satinýrku, na které vytiskl celé své grafické dílo.

Zhotovení grafiky je zdlouhavá práce. Nejprve destičku „zdrsil“ tím, že ji podrobil octové lázni nebo protáhnul satinýrkou spolu se smirkovým papírem či drtí z pryskyřice. Reynek míval po kapsách vždy jednu či dvě prázdné destičky, které mu sloužily jako zápisník. Na nich si několika tahy tužkou načrtnul skicu budoucí grafiky. V létě se téměř každý den ráno vydával do blízkého lesa, kde pozoroval zvířátka nebo sledoval nějakého člověka při práci na poli. Po válce si pak své nápady poznamenával při pastvě koz nebo ovcí poblíž domu anebo vsedě před pařákem, ve kterém se vařily brambory pro prasata.

Později jeho grafické dílo vznikalo během chvil klidu a ticha, jež mu nechávala každodenní práce v zemědělském družstvu a přítomnost cizí rodiny, kterou mu úřady usadily v přízemí jeho domu. Reynek vstával v jednu nebo ve dvě hodiny ráno a škrábal destičku na klíně v kuchyni u kamen. Společnost mu dělaly pouze kočky.

Když Reynek začal rýt do kovové destičky, nepomýšlel na to převracet zrcadlově motiv tak, aby následně při tisku získal tento motiv, a nikoliv jeho symetricky převrácený obraz. Všechny petrkovské krajinky jsou proto stranově obrácené a rána na Kristově boku někdy není na správné straně... Před tiskem se destička potřepie sepiovou nebo černou tiskařskou barvou, pak se přetře měkkým hadrem. Bílá místa se doleští dlaní, čímž se dosáhne hebkosti mlh a světla. Šlo o jemnou a osobitou techniku, o níž napsal v roce 1950 grenobelský novinář André Séverac článek s názvem „Noční rytec“. Takto nachystaná destička pak po protáhnutí satinýrkou vytvoří jednobarevný tisk.

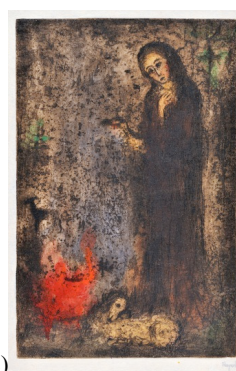
Tisknout grafiky s barvou se ukázalo být složitější. Reynek se vydal osobitou cestou, aby dosáhl barevného provedení svých grafických listů. Nejprve se pokoušel své tisky dobarvovat barevnými krajony, rudkou nebo lehkými olejovými barvami. Později se snažil nabarvit samotnou destičku dvěma či třemi barvami a tisk uskutečnit jediným protažením satinýrkou, ale těchto pokusů velmi rychle zanechal. Jeho snahy vyústily do techniky zvané „s monotypem“, která vyžaduje dvojí protažení lisem. Na vyrytou destičku (a) se nejprve prstem nanese barva, pak se protáhne satinýrkou: takto vznikne „monotyp“ (b). Grafik pak z destičky odstraní barvu a znovu ji potřepie další jedinou barvou, tmavou kreslicí černou, a tuto destičku pak znovu otiskne na barevný grafický list. Veškerá potíže spočívá ve správném soutisku – tak, aby se vrypy kryly s barevným podbarvením monotypu. Proces s monotypem zrodil skutečně jedinečná díla (c).



(a) Abel, poniklovaná zinková destička, 250 x 160 mm. Soukromá sbírka, Česká republika



(b) Monotyp jedné varianty Abela. Soukromá sbírka, Francie.



(c) Abel (1955), lept, suchá jehla s monotypem. Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, inv. č. G 195.

<sup>3</sup> ŠIMON Tomáš František. *Příručka umělce-grafika: o technikách rytiny, leptu a barevného leptu*. Praha, Jan Štenc, 1921.

Reynek si vždy vystačil s materiály, které měl po ruce. Používal hedvábný papír z dvojvrstvé dopisní obálky, rubovou stranu svatebního oznámení, rub osvětleného fotografického papíru, obyčejný filtrační papír... Nejradyji měl ovšem japan, který měl jednu výhodu: když se průsvitný list obrátil, získal stranově správný motiv. Reynek tedy někdy grafiku signoval na jejím rubu! Takto se občas stávalo, že z jedné vyryté destičky vznikly dva tisky, jejichž motivy byly dokonale symetrické, jeden tisk byl na obyčejném papíru, druhý na průsvitném hedvábném papíru nebo na japanu. Reynkův vynalézavý duch také využil průsvitnosti japanu. Připojil k sobě variantu s monotypem vytištěnou na japanu a tisk se stejným motivem s dominující černou vytištěný na ručním papíře, čímž barvě dodal hloubku.

Destičky, matrice grafického díla, jsou z různých materiálů: měď, zinek, někdy umakart či mosaz, skleněná tabulka pro techniku cliché-verre. Různorodost materiálů je způsobena tím, že potřeby pro grafiku byly zejména v padesátých letech drahé a nedostupné. Nalezené destičky jsou většinou vyryté z obou stran, případně nově použité. Z tohoto důvodu grafika *Potulný rytíř* existuje, pokud je nám známo, pouze v jediném tisku ve Francii, protože destička pak byla využita pro zhotovení pozdější grafiky *Don Quijote v Tobosu*.<sup>4</sup>

Na závěr našeho přehledu Reynkových unikátních pracovních postupů v grafické tvorbě ještě několik slov k číslování jeho tisků. Většina grafiků při tisku jednotlivé grafiky označuje čísla a tím rozhoduje o jejich počtu. Reynek takto nepostupoval, své grafiky přestal číslovat koncem třicátých let.

## II. Katalogizace díla

Sestavení Katalogu raisonné díla podléhá, jak víme, přesným pravidlům. Nejprve probíhá shromažďování nejrozličnějších informací a co nejpodrobnější inventarizace děl. Vzniklému soupisu pak říkáme Katalog raisonné, protože má určitou strukturu a je uspořádán podle zvoleného způsobu prezentace zaznamenaných děl, většinou dle tematiky, techniky nebo chronologie.

### 1. Předchozí inventáře

Reynek sám nikdy nepořizoval přehled svých děl ani si nevedl žádný seznam ani „autorský archiv“, což je úsměvný výraz u člověka, který své destičky škrábal na kolenou. Svá díla netřídil, nearchivoval ani neukládal. Grafiky rozdával nebo nechával prodat za pár korun...

Jeden z Reynkových mladých přátel, básník a historik umění Jiří Šerých, byl takovým přístupem znepokojen. V letech 1966-1985 tedy nejprve ve spolupráci se samotným tvůrcem a poté s jeho dvěma syny, Danielem a Jiřím, sestavoval první inventář. Vznikla tak ručně psaná kartotéka čítající více než tři sta položek, výhradně grafik. Tyto kartičky – které Reynek doplňoval hlavně proto, aby příteli udělal radost – byly kvůli lepší orientaci vybaveny drobnými náčrtky. Po sametové revoluci, když už se na vysokých školách dalo svobodně vybírat témata prací, v inventarizaci Jiřího Šerých pokračovala formou diplomové práce Renata Bernardi. Reynkovo dílo ve své práci rozřídila dle technik (obrazy, kresby, grafiky). Tento inventář, čítající více než dvojnásobek děl zachycených v předchozí kartotéce, vyšel tiskem v roce 1991. Neobsahuje ilustrace ani popisy zobrazených motivů.

Ve Francii začalo sepisování Reynkova díla skromně v roce 1984 při příležitosti jedné výstavy. Základní informace o vystavených dílech byly získávány od obou umělcových synů. Tím vlastně začaly práce na našem dnešním katalogu. Po roce 1991, kdy v grenobelském Maison Stendhal proběhla druhá Reynkova výstava, jež shromáždila kresby z rodinného majetku, jsem se rozhodla

<sup>4</sup> *Potulný rytíř*, (1960), suchá jehla, *Don Quijote v Tobosu* (1970), suchá jehla s monotypem 140 x 149 mm.

rozšířit katalogizaci francouzských sbírek i na veřejné sbírky v Československu, přehlédnout, doplnit a opravit předchozí české inventáře.

Vyhledávání děl obsažených ve veřejných i soukromých sbírkách, excerpování a studium dokumentačních materiálů, to vše vedlo ke shromáždění údajů, které pak byly přepsány na kartotéční lístky. Šlo často o obtížnou práci, protože mnohdy byl k dispozici pouze stručný seznam děl s nekonkrétními českými názvy jako např. *Krajina* nebo *Zátiší*, bez zachycených rozměrů a většinou bez obrazové dokumentace. Jak bez obrazové dokumentace nebo pouze s černobílými reprodukcemi rozlišit mezi několika *Ukřižováními* nebo *Pietami*, když umělec na tato témata vytvořil celou řadu grafik? Podařilo se nicméně sestavit katalog, který zahrnuje věcný popis každého zachyceného díla, doplněný o údaje, odpovídající požadavkům na katalogizaci.

## 2. Karta současného katalogu

Identifikační karta díla má standardní formu a obsahuje běžné údaje: název, technika, rozměry, datace, obrázek. Jednotlivé karty jsou podle tří velkých technik užívaných umělcem rozříděny takto: obrazy, kresby, grafiky.

Název ve francouzštině a v češtině většinou zachovává původní podobu, pokud ji stanovil sám autor. Svá díla pojmenovával Reynek střídavě a pragmaticky, bez poetizování či vysvětlování, ale leckdy i s trochou fantazie. Názvy děl, vystavených na několika významných výstavách, jsme většinou zachovali. Upřesnili jsme ovšem několik názvů jako *Zátiší I, II III* nebo *Pieta I, II, III*, a to kvůli zvláštnostem zobrazovaného námětu. Tak např. z *Pieta V* se stala *Pieta s listy*,<sup>5</sup> neboť na ní prosvítají listy z původního motivu<sup>6</sup> této znovu použité destičky.

Téměř všechny záznamy mají i svou obrazovou dokumentaci v barvě. Tento ikonografický materiál – více než dva tisíce fotografií – byl shromážděn v průběhu několika let při sepisování a fotografování děl.

Dokumentační složka záznamu vychází z archivních dokumentů a umožňuje sledovat itinerář každého díla ve spleťtém labyrintu výstav a reprodukcí v knihách a katalozích, v dnešní podobě pro období 1927-2012.<sup>7</sup>

Katalogizace grafik, a zvláště u takového tvůrce, jako je Reynek, přináší však i specifické problémy, jaké třeba nenastávají u malířských děl. Vzhledem k tomu, že Reynek své destičky neustále předělával, a to leckdy i po několika letech, je někdy třeba si všimnout postupně se měnícího **stavu** téhož motivu, který může mít podobu malého doplňku, ale i podstatné změny.

Reynek také někdy prováděl to, čemu se v malířství říká „autorská změna v průběhu malby“, tj. zamaskování nebo změnu části původního motivu. Tak tomu bylo například u grafiky *Poisat*,<sup>8</sup> předělané nejméně ve třech etapách. Na prvním stavu zcela jasně vidíme velkou zeď s podobiznou svatého Petra hlavou dolů, třemi třešněmi a s nápisem „Longin je vůl“. Tyto nápisy na zdi skutečně existovaly. Na druhém stavu jsou svatý Petr a nápis stěží viditelné, ale ještě jsou vidět třešně.

A poslední stav je propracovanější ve vykreslení topolů a kopce v pozadí. Název „Poizat“ na ceduli byl opraven na „Poisat“. Jak si vysvětlit potlačení těchto detailů? V Reynkových dílech většinou nemá smysl hledat nějaké interpretovatelné symboly, ale v tomto případě svatý Petr a

<sup>5</sup> *Pieta s listy (Pieta V)*, (1965), suchá jehla s monotypem, 120 x 182 mm.

<sup>6</sup> *Zátiší III*, (1955), kolorovaná suchá jehla s monotypem, 182 x 120 mm.

<sup>7</sup> 2012: datum přednášky, ale práce na katalogu pokračují a je neustále doplňován.

<sup>8</sup> *Poisat I*, suchá jehla, 193 x 157 mm. První známá varianta je z roku 1948, podle tisku datovaného autorem.

straka představují papeže Pia XII, s nímž Reynek „nebyl moc spokojen“, jak připomíná jeden z jeho synů. Možná že věřící umělec zalitoval svého někdejšího hnutí myslí... Reynek vytvořil rovněž několik ex libris pro své přátele, a to pouhým přidáním nápisu ke starému motivu.

A konečně je tu jedna zásadní otázka, kterou před nás staví katalogizace Reynkova grafického díla, a tou je existence více tisků téže grafiky s monotypem. Práce umělce, výběr barev a způsob jejich užití, to vše dává při každém novém tisku vzniknout plnohodnotnému dílu. V katalogu je považujeme za jedinečné dílo, nazýváme ho **varianta**.

Z tohoto důvodu katalogový list každé grafiky generuje celý soubor katalogových listů jednotlivých variant. Různé tisky nebo varianty vzešlé z jedné matrice mají své vlastní charakteristiky: technika (s monotypem, bez monotypu), signatura, druh papíru, eventuelní poznámka psaná rukou umělce, lokace. Současný katalog zachycuje v průměru tři varianty vzešlé z téže matrice, přičemž některé grafiky provedené s monotypem mohou mít i více než deset velice rozdílných variant. Katalogový list díla je doplněn fotografií vyryté destičky, která, pokud byla nalezena, je zdrojem mnoha informací. Takto je doplněno asi dvě stě padesát záznamů.

### III. Katalog raisonné

Při vytváření katalogu raisonné byly záznamy seřazeny **chronologicky**. Takto je možno sledovat vývoj umělcova díla, vnímat proměny jeho stylu i vývoj jeho inspiračních zdrojů.

Katalog je uspořádán do čtyř kapitol.

Kapitola I. 1892-1926: Plachý umělec

Kapitola II. 1926-1936: Dvojí domov

1. Čas štěstí

2. Rodí se grafik

Kapitola III. 1937-1949: Petrkov

1. Válečná léta: *Sníh, Pastorale*

2. *Job*

Kapitola IV. 1950-1971: Velké grafické dílo

1. Padesátá léta, Starý a Nový Zákon, *Don Quijote*

2. „*Nemodlím se za svět.*“

Reynkova díla vznikala v těchto čtyřech základních obdobích jeho tvůrčího života. Někdy se ovšem datace děl ukázala jako obtížná.

#### 1. Datace, číslování

Reynek většinou své grafiky datoval až do konce čtyřicátých let – tedy asi sto osmdesát grafik z tisíce. Pak je datovat přestal. O mnoho let později, když posílal nějakou grafiku přátelům do Francie nebo když pomáhal s datací svých děl Jiřímu Šerých, se snažil vzpomenout si, jaká událost – sucho, narození kotěte – se mohla shodovat s dobou vytvoření určité grafiky. Nešlo pochopitelně o žádný „systematický soupis“. Teprve při porovnání několika událostí nebo písemných či ústních svědectví tak bylo možné datovat díla s co největší přesností.

Jako příklad uveďme *Kostel v Corenc*,<sup>9</sup> kresbu, která nebyla dodnes nalezena a jejíž jediná fotografie je pracovní záběr – ta byla většinou datována 1933. Při rešerších v tisku třicátých let, kdy se dost často psalo o Reynkových výstavách tohoto období, jsme zjistili, že kresba byla vystavena v Grenoblu na Salon de l'Effort v roce 1931. Navíc v Reynkově dopisu Josefu

<sup>9</sup> *Kostel v Corencu I*, (1930), pastel, 316 x 243 mm.

Florianovi ze 14. listopadu 1930 píše autor o této kresbě a několika dalších, takže dobu vzniku této kresby můžeme posunout na rok 1930.

Další nejasnosti vznikají tehdy, když Reynek z již jednou vyryté destičky zhotoví o mnoho let později variantu s monotypem, nebo když znovu použije destičku k vytvoření zcela nového díla.<sup>10</sup> Anebo když si vybaví nějakou grenobelskou scénu, jako je třeba grafika *Květinářka v ulici Lesdiguières*,<sup>11</sup> vytvořená podle kresby z roku 1934.

Číslování všech děl v katalogu odpovídá logicky zvolenému chronologickému přístupu. Jednotlivá díla jsou očíslována od prvního do posledního čtyřmístným číslem. Číslo každého díla je doplněno o písmeno P, D nebo E dle jednotlivých tří oblastí (peinture – obraz, dessin – kresba, estampe – grafika). U grafik se v případě potřeby přidává dodatek v podobě římských číslic I, II, III... pro označení jednotlivých etap stavu vyryté destičky. Následuje dvojčíslí pro identifikaci tisku nebo varianty. Formátování těchto čísel velmi usnadnila počítačová technika.

## 2. Úskalí

Se zvyšujícím se Reynkovým věhlasem začala veřejný život jeho díla nevyhnutelně provázet celá řada avatarů: neautorizované tisky, chybné či pomýlené atribuce, falza, apokryfní signatury. To všechno jsou úskalí, kterým je třeba se při práci na soupisu vyhnout.

Grafik většinou nakonec svou destičku znehodnotí, čímž sám omezí počet vytištěných listů. Tím se rovněž zamezí tisku po smrti umělce. Reynek ne vždy mohl či chtěl destičky znehodnotit. Jeho syn Daniel, který mu celý život při tisku grafik asistoval, pokračoval i nadále v tisknutí z původních destiček, aby dílo jeho otce žilo dál. Těchto novotisků jsme zachytili více než sto, ale jejich počet je ve skutečnosti mnohem vyšší. Na trhu se dnes setkáváme s novotisky, které jsou někdy humpolácky kolorované. Podobně škodí i internetové prodeje děl, jejichž podpis se ukáže jako apokryfní, jako tomu bylo v případě linorytu *Z návsi*, který byl prodán na internetu v roce 2009. Tento linoryt byl vyňat z vytištěné knihy a signován, ale nešlo o tisk zhotovený autorem.

Příkladem chybné atribuce je linoryt *Ledňáček*, který byl od roku 1991 považován za Reynkovo dílo, a také tak vystaven v Praze v roce 2011. V témže roce byl s touto atribucí prodán v dražbě. Ve skutečnosti jde o dílo Markéty Florianové.<sup>12</sup> V prodeji byly pod jménem Bohuslava Reynka i dvě grafiky, *Motýl* a *Beran*, jejichž autorem je ve skutečnosti Bohuslavův syn Jiří.

## 3. Počítačová technika ve službách soupisu díla

Využití aplikace FileMaker Pro změnilo papírový katalog – ze své podstaty neměnný – ve stále se vyvíjející databázi. Digitalizovaný katalog Reynkových děl je svou multifunkčností strukturován jako relační databáze, provázaná s externími tabulkami a s jasně predefinovanými seznamy, čímž je zaručena jedinečnost každého záznamu, ať už se v rámci databáze nachází kdekoliv.<sup>13</sup>

Je ovšem jasné, že digitální automatizace nemůže nahradit kritického ducha a lidský rozum. Internetový *Katalog raisonné díla Bohuslava Reynka* umožňuje pravidelnou aktualizaci dat vždy, když se objeví nové poznatky.

<sup>10</sup> Například destička grafiky *Květiny na okně*, (1954), 214 x 134 mm, byla využita ke zhotovení grafiky *Veronika IV*, (1960).

<sup>11</sup> *Květinářka v ulici Lesdiguières*, (1960), suchá jehla s monotypem, 176 x 142 mm.

<sup>12</sup> Cf. BEDNÁŘOVÁ Jitka. *Josef Florian a jeho francouzští autoři*, Brno, CDK 2006 (ilustrace na str. 45).

<sup>13</sup> Během této přednášky byly promítnuty osmdesát tři diapositivy. Divákům je na obrazovce předvedeno prohlížení databáze, různé části katalogového záznamu vztahujícího se ke grafice *Noe vypouští krkavce* (1952), proběhla i ukázka všeobecného katalogu, kde je vidět vývoj díla ve vymezených čtyřech kapitolách.

Internetové zveřejnění databáze ve FileMakeru Pro by vyžadovalo, aby zájemce o prohlížení rovněž vlastnil tuto aplikaci. Exportovali jsme tedy z původní databáze téměř kompletní soubor dat, který jsme převedli do internetové podoby databáze, kterou je možno graficky upravit a je jednodušší, navíc nevyžaduje žádné předchozí školení. Navigace v katalogu probíhá od celku k detailu a umožňuje se zaměřit na jedno dílo zvlášť nebo na různé varianty jedné grafiky. Odborníci nebo ti, kdo by chtěli do katalogu vnést nějaká upřesnění nebo doplňující informace, se musí zaregistrovat.

Jakkoliv může někomu připadat paradoxní snaha uzavřít dílo nějakého umělce do databáze, která vyžaduje pečlivost a disciplínu, je vytvoření Katalogu raisonné užitečné. Tento souborný katalog jakožto referenční záležitost, kterou lze stále vylepšovat, umožňuje zhodnocovat autenticitu zachycených prací a stává se základním nástrojem pro studium a analýzu celého díla.

Je možno doufat v to, že práce na soupisu díla lze někdy ukončit? Pokud jde o Reynkovo dílo, sepisování a prohlížení jeho prací v soukromých sbírkách v České republice i v zahraničí bude pokračovat, podobně jako studium jeho korespondence s jeho českými současníky, jak básníky, tak výtvarníky. Vyryté destičky, duše a tyglíky jeho díla, v nichž nahlížíme do světa, který stál u zrodu úžasného díla Bohuslava Reynka, přinášejí stále nové a nečekané poznatky.

Milí přátelé, práce na Katalogu raisonné výtvarného díla Bohuslava Reynka, která probíhá ve spolupráci s historičkou umění Nathalie Servonnat-Favierovou, nebyla dosud veřejně prezentována. První možnost se s ní seznámit jste měli na této přednášce. Děkuji vám za pozornost.

*Annick Auzimour*  
Académie delphinale  
27. října 2012<sup>14</sup>



*Petrkov* (1962), suchá jehla, 137 x 217 mm.  
Soukromá sbírka, Francie.

<sup>14</sup> Přednáška publikovaná v *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, prosinec 2012, č. 10.