

**„Napjal jsem provazy zvonice od zvonice; věnce okno od okna;
zlaté řetězy hvězda od hvězdy, a tančím.“**

Vznešenost, elegance, vzrušená smyslovost i napětí skrytého symbolu, lehký dotek vroucího lidského citu s nekonečnem. To vše je skryto v jediném subtilním verši básně Fráze, jak ji do své sbírky Záblesky (Illuminations) vložil francouzský básník Jean Arthur Rimbaud. Jedinečný rytmus verše, ve zkratce vystihující stav mysli v prostoru, se stal určitým krédem také pro malíře, grafika, ilustrátora, sochaře a prostorového konstruktéra v nekonečnu Františka Kyncla. Verš sám se mu stal nejen motem, ale i důležitým průvodcem v jeho umělecké i životní pouti.

František Kyncl je rodák z Pardubic, města, které se v jeho myšlenkách stalo ztracenou Arkádií a do kterého se vzhledem ke svému zdravotnímu stavu pravděpodobně již nikdy nepodívá. Pardubice jsou pro něj místem spojeným s jeho mládím a s dobou, kdy si ujasňoval svůj umělecký názor, tříbil výtvarný cit pro čistý barevný tón i smysl pro objemy a pro křehké, nicméně přesně diferenciované a modelované linie figurálních kompozic svých kreseb, aby toto vše mistrovsky uzavřel do stylisticky čistých prostorových kreseb, do konstrukcí a do barevně traktovaných monostruktur.

František Kyncl nastupuje dráhu výtvarného umělce na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století. Propagační tvorba mu sice přináší prostředky k obživě, ale zároveň ho odvádí od jeho domény, to jest od volné a ideovou doktrínou nezatížené tvorby. Má štěstí, v první polovině zmíněných šedesátých let ustupuje idea marxisticko-leninské sověty i s jejími výrazovými prostředky alespoň načas do pozadí a v uvolněnějším duchovním prostředí lze do umělecké tvorby reflektovat vlastní směřování a výtvarné prostředky z okolních kulturních prostředí. František Kyncl může navštívit Leningrad (Petrohrad), kde se neoficiálně podrobněji seznámí s principy ruského konstruktivismu (a zároveň se zbaví posledních vazeb k reálnému socialismu), a v roce 1966 pak zavítá i do Itálie. Tato cesta, spojená s volným nadechnutím a s náhodným setkáním s obrazem Lucia Fontany v Římě, znamenala pro jeho duši další rozvoj a měla na něj rozhodující vliv. Byl ohromen a opojen jak jeho čistou barevnou mluvou, nezatíženou jinými výrazovými prostředky, ale zejména pojetím prostoru: Lucio Fontana proříznutím plátna rozšířil prostorové vnímání, dimenze se u něho navzájem prolínají. Zde je nutno zdůraznit, že setkání s novými tvůrčími principy bylo sice pro tvorbu Františka Kyncla velmi důležité a urychlilo jeho formální přerod, nicméně on sám byl k takovému vývoji již před touto návštěvou vnitřně připraven.

Bez ohledu na obdobné konotace ve výtvarné tvorbě okolního kulturního prostředí opouští Kyncl postupně svou ranou expresivně laděnou malbu a kresbu. Zatímco dříve používal k vyjádření emocionálního účinku hutnou dělenou malbu, složenou z překrývajících se barevných past či z výrazné objemové modelace figurálních kompozic, nyní se v jeho kolážích objevuje redukovaná stylizovanější forma a stylizovanější symboly.

Bod – dělený, složený i spojovaný později přímkami a diagonálami v konfiguraci geometrických obrazců – se tak stane Kynclovým výchozím znakem a principem. V neohrazeném prostoru ho umělec nechává rozrůstat do jasně formulovaných geometrických konstrukcí, jež tvoří elementární tvary koule, krychle či jehlanu, a to vše se posléze organicky rozvíjí a prorůstá do forem, které v eliptické rotaci míří k posvátné geometrii kosmologického universa.

Cesta umělce k takto pojaté výrazové čistotě a stylistické jednotě je svou formou náchylná k tomu, že může vést k sice dokonalé, nicméně strnulé a sterilní materii. Tomuto nebezpečí odolává Kyncl tak, že s jedinečnou graciézností a mistrnou virtuositou neustále udržuje své

vnitřní duchovní napětí a vzrušení z materie. S nehasnoucí dychtivostí cestovatele v meziprostoru hledá ve zvoleném antropomorfním kánonu geometrických tvarů vhodnou vzdálenost, míru, rytmus a řád mezi ním, sebou a organickou strukturou mikrokosmu. Z takto nalezených spojení a vztahů vznikají jedinečné kompozice a struktury, které jsou nabitě energií a jejichž dynamičnost má schopnost oslovovat diváka a dotýkat se samého nitra jeho mimosmyslového vnímání. Výsledkem takto osvojeného tvůrčího principu jsou strukturované „monostruktury“, v nichž se objevuje opakující se perforace nebo reliéf podkladu (vznikající různými tlaky na matrici) a jejichž kompoziční řád, sestávající ze spojení tří základních bodů a do kvadratické základny složených trojúhelníků, je na celou plochu rozveden a umocněn jasnými čistými či dělenými barevnými tóny. Anebo to jsou sestavené prostorové objekty a kresby z bambusových či dřevěných špejlí, někdy též kolorovaných. Zde všude nastává jedinečné sepětí tří bodů Božího Universa, rozvedené do složitějších prostorových a objemových souvislostí a spojující pomíjivé cyklické vztahy mezi organickou podstatou bytí mikrokosmu a jeho věčnou harmonickou vazbou na nekonečnost duchovní a fyzikální dimenze makrokosmu.

Obraťme však svou pozornost do druhé poloviny šedesátých let minulého století, do doby, kdy se teprve začíná formovat cesta, po které bude František Kyncl s úporností sobě vlastní do budoucna vytrvale kráčet. Zde je nutné si připomenout jeho prostorové koláže a zejména černé monotypy, neboť v nich se poprvé objevují náznaky budoucí tvorby: na nízký reliéf podkladu, jímž je papírový rastr či skládané keramické a dřevěné geometrické obrazce z protínajících se přímkou, je tachistickým gestem nanášena barevná hmota. Jsou tedy určitou černobílou formou a ve výsledném estetickém účinku i jakýmsi prologem jeho pozdějších Monostruktur, tak jak se jako solitérní listy nebo už jasně barevně profilované kompoziční cykly objevují v jeho tvorbě koncem let sedmdesátých. Stopy jejich vlivu zjevně míří až do současné produkce.

Dalším důležitým okruhem jeho tvorby se paralelně k černým rastrovaným monotypům stává ve stejné době umělcův zájem o to, jak adekvátním způsobem vizuálně zachytit zvuky, které jej obklopují a jitrí jeho obrazotvornost a senzibilitu. Zvukové vjemy z projíždějících sanitek a z vlaků tlukoucích rytmicky o koleje (malíř měl tehdy v Pardubicích ateliér blízko frekventované silnice u nemocnice a kolejíště), technika a tep lidských příběhů... To vše je s precizní přesností zaznamenáno umělcem, který tyto vjemy s pečlivostí hudebního skladatele registruje specifickým notovým záznamem, řazeným do rozsáhlých sérií či jednotlivých listů. Zvukové impulzy a jejich mechanicky přepis převádí na průsvitný papír či karton, kde vnitřní transkripce vznikají mnohohlasné symfonie a komorní fugy. Zvuková kulisa, jež ho tehdy obklopovala, tak přestává být pouhou automatickou reflexí okolních vjemů, umělec ji v odrazu stavu své mysli povyšuje v novou estetickou i uměleckou hodnotu a formu. I tyto zvukové záznamy jsou jeho způsobem hledání orientace a řádu v prostoru.

Počátkem sedmdesátých let František Kyncl vizualizaci zvuku načas opouští a jeho zájem se soustřeďuje spíše na problematiku vrstvení složených papírů (Grand dessin plissé), prostorových kreseb nebo čistých solitérních geometrických objektů sestavených z diagonálně propojených mřížek, kde může jasněji vyjádřit a formulovat to, co již dříve nalézal v ranějších objektech Pastí. Myslím tím prolínání několika prostorových dimenzí, do kterých nyní promítá jak kresebný záznam z dělených bodů, tak propojovanou organickou skladbu prostorových konstrukcí. V syntéze s emocionálním účinkem kolorovaného detailu se tak dobírá k tvarům a formám, které svou skladbou a členitostí evokují futuristicko-utopistické vize urbanistických celků či nově objevená souhvězdí a galaxie ve vesmíru. K cílenému zvukovému záznamu se umělec opět vrací až v letech osmdesátých. Nyní tak činí s pomocí rotopedického válce, na který upíná rozměrná plátna, aby v rytmu nepřerušovaného krouživého pohybu štětcem převáděl do vizuální podoby konkrétně zvolené hudební skladby:

sluchově prožívanou emocionální vznešenost abstraktních tónů zaznamenává a transformuje barvou či geometrickým znakem, čímž působnost hudebního prožitku rozšíří a znásobí o další vizuální smyslový vjem.

Procházíme-li pozorně uměleckou tvorbou Františka Kyncla, máme možnost si uvědomit, že i přes zdánlivé tematické či formální odmlky či jejich překrývání tvoří v samotném celku souvislou logickou linii a kompaktní jednotu, a to jak ve svém vnitřním a vnějším názoru, tak i ve svém formálním výrazu a umělecké kvalitě.

Jeho tvorba se vždy opírá o tři základní jistoty, které si Kyncl zvolil jako průvodce na své cestě. Jsou to čistá a přesná kresebná linka vtiskující rytmus jeho krokům, smysl pro barvu udávající napětí v jeho mysli a konečně cit a schopnost se orientovat v posvátném geometrickém prostoru, a tím svou duši a myšlenky uvádět do souvislostí s vyšším principem a řádem. Opírá se zároveň o tři smysly, o chuť, vůni a sluch, a také o tři zdroje poznání, o poznání mechanické, filosofické a duchovní. Jak prosté, krásné i těžké a zároveň dokonalé, pokud jsme schopni tuto věčnou a pravdivou triádu, v níž leží moudrost prošliých staletí, pochopit a vtělit nejen do své tvorby, ale do své mysli a duše tak, jako to činí František Kyncl.

Zařadit a uložit Kynclovo dílo do formálních a estetických formulací a kategorií, tak jak se postupně projevovaly v evropské malířské a sochařské tvorbě druhé poloviny minulého století, je velmi nesnadné. František Kyncl, který od roku 1969 žije natrvalo v Düsseldorfu a který měl v jeho bohatém kulturním prostředí možnost bezprostředně se seznamovat s avantgardními či postmoderními estetickými trendy, si vždy zachoval svou vnitřní tvůrčí integritu a identitu. Případný souhlas s určitým formálním uměleckým názorem u něj nikdy neznamenal jeho bezduché či eklektické převzetí. Vše, co takto našel a absorboval do svého uměleckého názoru, bylo v jeho mysli vždy přetaveno a zhodnoceno tak, aby použitá forma získala svou autentickou podobu a aby byla v souladu a v symbióze s jeho vnitřním názorem a duchovním směřováním. Tento mnohdy až nesmiřitelný a nesmlouvavý postoj jej stál mnoho sil, nejednou ho připravil o lukrativní nabídky ze strany galerijních nákupčích, a tím i o věhlas umělce evropského formátu, který by si jeho dílo právem zasloužilo. Nicméně toto dílo tu je, bez ohledu na čas a dobové trendy, které překonává svou kvalitou, a je to dílo překypující poctivostí ve svém výrazu, dílo plné energie, moudrosti i drobné sarkastické ironie nad sebou samým i nad námi, kterým přináší nezaměnitelné umělecké a duchovní prožitky.

František Kyncl i přes léta strávená v Düsseldorfu vždy hledal podporu pro své přátele, kteří zůstali v tehdejší uzavřeném Československu, a prezentoval jejich díla v občasném „Černé na bílé“. Od roku 1968 až do počátku let devadesátých vytvářel z došlé korespondence a jiných dokumentů deníky, či spíše listy z kartonu, kam formou koláží, kreseb, slov a drobných atributů komponoval osobní prožitky, zachycující čas a vůni míst, kde se pohyboval. V jejich systematickém pokračování mu zabránila těžká nemoc a následná omezená pohyblivost, ale i tak vznikl několikasetlistý korpus, který je jedinečnou, byť pro značnou nákladnost těžko vystavitelnou výpovědí o umělci samotném, o plynoucím čase i o světě, jak ho ve svém nitru vnímal a prožíval ve chvílích dobrých i nepřijemných.

V úvodu své stati o umělecké tvorbě a pouti malíře, grafika, ilustrátora, sochaře, občasného konceptuálního umělce, ale i literáta a nakladatele, zejména však okouzlujícího poutníka v nekonečnu jsem použil verš francouzského básníka Rimbauda. Dovolte mi, abych i v závěru použil citaci, a to pro změnu slova amerického malíře a kritika Barnetta Newmana:

„Tyto malby nejsou žádné Abstrakce. Ani neznázorňují nějakou čistou ideu. Jsou to specifická a svébytná ztělesnění určitého pocitu a každý obraz má být prožíván samostatně. Neobsahují žádné popisné prvky, jsou plně kontrolovatelné vášně a v každém soustředěném vyobrazení se zračí jejich naléhavost.“

Co dodat. Barnett Newman sice takto v roce 1950 charakterizoval svoji práci, nicméně se domnívám, že pokud by měl možnost seznámit se s pozdější prací Františka Kyncla, platilo by podobné hodnocení i pro tvorbu tohoto umělce.

Petr Svoboda, 2006