

živou mlhu zoufalství, kdy člověk neví, jak dál, kdy je mu zatara-  
sená cesta do budoucnosti a vzata veškerá víra a naděje ve smys-  
luplnost vlastní existence. Tak to ostatně tehdy částečně chápal  
i autor těchto řádek. Někdo naopak mohl v „prázdné stěně“ spat-  
řit jediný možný současný způsob, jak znázornit práh k transcen-  
denci. Jak napsal Romano Guardini: „Prázdnota svatého prostoru  
je sama ‚obrazem‘. Bez paradoxu řečeno: správně formovaná  
prázdnota prostoru a plochy není pouhá negace obrazovosti,  
nýbrž její protipól. Prázdnota má k obrazovosti stejný poměr jako  
mlčení ke slovu. Jakmile se pro ni člověk otevře, pociťuje v ní ta-  
jemnou přítomnost. Vyjadřuje ze svatosti to, co přesahuje tvar  
a pojem.“<sup>191</sup>

### *Postní obrazy Patrika Hábla*

(postní doba 2013)

Koncept postní intervence Patrika Hábla v následujícím roce  
byl snad ještě radikálnější než instalce obřího postního plátna:  
všechny obrazy barokních oltářů nahradila zcela současná malba.  
Křesťanská ikonografie se jakoby mávnutím proutku vytratila, ne-  
beské vysílání přeladilo na jiný program. Do historického inte-  
riéru vstoupila v monumentálních plochách současnost, a přesto  
si toho někdo, kdo nahlédl přes vstupní mříž, na první pohled ani  
nemusel všimnout. Tak dokonale se totiž Háblova malba propo-  
jila s barokním prostředím.

Nutno dodat, že cesta k tomuto rozhodnutí nebyla přímočará.  
Trvalo poměrně dlouhou dobu, než si Hábl spolu s kurátory uvě-  
domili jednoduchou skutečnost, že autorovými výrazovými pro-  
středky jsou především malba a grafika a místa, kde by se mohly  
v plné síle uplatnit, jsou v přeplněném kostele již jednoznačně  
dána.

Obrazy, monotypy kombinované techniky Patrika Hábla na  
barokních oltářích zrušily adekvátně k postní době veškerou na-

rativitu a podtrhly tichou vážnost této liturgické doby. Tam, kde  
dříve barokní architektura rámovala výjev Proměnění Páně, vidění  
sv. Ignáce u La Storty či smrt sv. Františka Xaverského na čínském  
ostrově San Čoan, nastavila návštěvníkům svůj strukturovaný po-  
vrch abstraktní díla, která ho vtahovala do sebe a zvala ke ztišení,  
přemýšlení a meditaci. Celý postní soubor tak představoval i ja-  
kousi sérii rozdílných zrcadel. Kazatel by si možná pohrával se  
souslovím zrcadla zpovědní. Ne nadarmo Patrik Hábl rád o svých  
obrazech mluví s cílkovským akcentem jako o „krajínách vnitř-  
ních a vnějších“.

Háblovi se podařilo docílit velké rozmanitosti, a to přes veš-  
kerou kontextuálnost, kdy struktury obrazu mnohdy téměř ply-  
nule přecházely v umělé mramorování či fládrování oltářních  
architektur, kdy zlatá a černá a ostatní barvy navazovaly na pře-  
važující charakter chrámové výzdoby. Odtud pramení ona zmí-  
něná prvotní „neviditelnost“ této instalace.

Nejdrásavější tóny vnesl Hábl do historických rámů u vstupu.  
První obraz byl téměř černý s jemným prosvítajícím rudým stí-  
nem. A nebyla to jistě náhoda. Naproti u vstupu totiž stojí veliký  
kříž s korpusem Ukřižovaného. Další syrový obraz jako by zachy-  
coval jemnou krajinu, kterou však drtil asi největší destruktivní  
zásah celého souboru: z hořejšího konce zlatého rámu vytékala  
černá hustá barva a hrozila brzy pohltnit celý vnitřní prostor. Na  
druhé straně se monotypy proměnily téměř v tušovou meditati-  
vní krajinomalbu Dálného východu. Možná si stálí návštěvníci  
kostela vzpomněli, že právě tady se nachází boční loď zasvě-  
cená sv. Františku Xaverskému, světci, který obětoval svůj život  
misii národů Východu.

V centru kostela Patrik Hábl barvy a struktury zjemňoval a zni-  
terňoval, vnější drama jako by se zde stalo dramatem vnitřním,  
dramatem světla a tmy. Hranice abstraktního obrazu byly u těch-  
to děl nejasné, křehké a těkavé. Náhodné zlaté a stříbrné mapy

něřovaly člověka do prostorů vlastní imaginace: na černém pod-  
adě se rozlité barva, zhmotnělé světlo proměňovalo jak v abso-  
tní záři vznešeného, tak i v obraz zmatku, tekutého zhroucení  
zrcadlo vnitřního výkřiku, kde kasulový bohatě vyřezávaný zlatý  
m jen zostřoval nadčasové napětí. Ale ambivalence vznikání  
zanikání, výsek plynutí, tak právě v barokních rámech nacházel  
evnou hráz. Současnost tím byla nekompromisně zasazena do  
istorického kontextu. Vyrůstala z něj.

Soubor vrcholil hlavním oltářním obrazem o rozměrech čtyři  
rát šest metrů. Architektura starého hlavního oltáře tu přerůstá  
trojrozměrnou instalaci, kterou Hábl dokázal naplnit monu-  
mentálním dialogem zlaté a černé. Tomáš Halík interpretoval „se-  
kávání černé a zlaté jako paradox, který je typický pro křesťanský  
ohled na člověka a který si uvědomujeme zejména na počátku  
postní doby. Připomínáme si, že člověk je prach a popel. A záro-  
veň víme i o druhém pólu lidství: člověk je totiž i obrazem  
Božím.“ Toto dramatické spojení a vyváženost se podle něho pod-  
ařilo Patriku Háblvi zřetelně vtělit do celého souboru.

U Háblvy intervence bylo patrné, jak jsou abstraktní obrazy  
otevřeny různým čtením a asociacím návštěvníků v závislosti na  
jejich umístění v prostoru. Sám autor byl jistě překvapen, jaké  
další výklady se objevovaly v závislosti na vnitřní aktuální situaci  
každého jednotlivého člověka. Historikové umění hledali dříve,  
jistě oprávněně, inspiraci Háblvy tvorby ve srovnávání s velikány  
20. století, s Edvardem Munchem, Markem Rothkem či Jack-  
sonem Pollockem, českým informelem či explosionismem  
Vladimíra Boudníka. Z mimoevropských kontextů budiž uvedena  
paralela s tušovými malbami umění Dálného východu. To vše  
v Háblových obrazech samozřejmě zaznívá a nejde to jinak  
u malíře, který je uchvácen plátnem a barvami i jejich nevyčer-  
patelnými možnostmi a soustavně se propracovává k vlastnímu  
originálnímu výrazu. Při pohledu na Háblvy „krajiny“ ve zlatých









rámech si člověk mohl uvědomit, že tu můžeme jít ještě dál do minulosti. Jedinou přímou paralelu v křesťanské tradici, která se k salvátorskému oltářnímu souboru nabízí, představuje unikátní *Děčínský oltář* od krále romantických malířů Caspara Davida Friedricha. Ten v roce 1808 do zlatého oltářního rámu umístil právě krajinný výjev, horu zarostlou smrky, na vrcholku s křížem, který ozařují tři paprsky zapadajícího nebo možná vycházejícího slunce.

A když zůstaneme u Friedricha, nelze si nevzpomenout na monumentální obraz *Mnicha na břehu moře* z roku 1809. Pustá osamocená krajina s malou postavou se na jeho plátně proměňuje v abstraktní obraz vznešenosti, posvátna nekonečnosti, které je zároveň *tremendum et fascinans*. Horizont nekonečného moře se tu rozpouští v nebesích. Krajina a její obraz se stávají zrcadlem lidského ducha a jeho fascinace tím, co ho přesahuje.

Právě této polohy se podařilo Patriku Háblvi dosáhnout i v pražském akademickém kostele. Dokázal naplnit podle vlastních slov „svou zatím největší životní výzvu“, vstoupil pokorně, ale přitom cílevědomě a nepřehlédnutelně do historického kontextu, naplnil chrám meditativními podněty, které plně korespondují s liturgickou dobou.

Současně dokázal při tomto velkém úkolu – pro patnáct barokních rámců vzniklo více než třicet variant – dál osobitě rozvíjet vlastní malířský slovník. Malířská intervence Patrika Hábla je také v době zpochybňování tradičních výtvarných postupů působivou obhajobou obrazu a jeho nevyčerpatelných možností: z náhodných doteků a uskupení barev, jejich pečlivým výběrem i umístěním vyrostl nakonec v celku kostela, a to i díky jeho historické struktuře, originální, pevný a pečlivě promyšlený celek. Není to povzbudivý a výsostně cenný podnět nejen pro postní dobu? <sup>191a</sup>

