



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Labyrint

Autorský projekt inspirovaný myšlenkami a dílem Paula Klee

Labyrinth

Author project inspired by thoughts and work of Paul Klee

Vypracoval: Richard Truhlář

Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2016

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury. Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne:

Podpis studenta

Poděkování

Děkuji doc. Lence Vilhelmové, ak. mal. za ochotu, obětavost a užitečné rady při vedení mé bakalářské práce. Dále bych chtěl poděkovat své rodině za veškerou pomoc a psychickou podporu.

Abstrakt

Labyrint

Autorský projekt inspirovaný myšlenkami a dílem Paula Klee

Klíčová slova: Paul Klee, labyrint, kresba, grafický list

Truhlář, R. Labyrint. Autorský projekt inspirovaný myšlenkami a dílem Paula Klee. České Budějovice 2016. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

Tato bakalářská práce se skládá z teoretické a praktické části. Teoretická část se bude zabývat pojmem labyrintu v kontextu umělecké tvorby německého malíře Paula Klea. Zároveň obecně přiblíží, co vlastně labyrint je, jaký má obsah a symbolický význam. Následující kapitoly budou postupně zpracovávat tvorbu Paula Klea v dostatečné šíři tak, aby mohlo být navázáno na praktickou část.

Praktická část a její zpracování inspiračních motivů - labyrintu je volnou inspirací tvorby Paula Kleho. Výtvarná část bude složena z kreseb a grafickým listem v technice suché jehly.

Abstract

Labyrinth

Author project inspired by thoughts and work of Paul Klee

Key words: Paul Klee, labyrinth, drawings, prints

This thesis consists of theoretical and practical part. The theoretical part will deal with the concept of the labyrinth in the context of artistic work of the German painter Paul Klee. The thesis will simultaneously explain what the labyrinth and its content and a symbolic meaning is. Subsequent chapters will gradually handle the creation of Paul Klee in sufficient breadth so that it can be linked to the practical part.

Practical part and its elaboration of the inspirational themes - the labyrinth is the loose inspiration for the work of Paul Klee. The artwork will consist of drawings and prints of the drypoint technique.

Obsah

Úvod	7
I. Teoretická část	9
1. Labyrint jako symbol	10
1.1 Kulturní význam labyrintu	14
1.2 Antické bludiště	15
1.3 Raně křesťanské bludiště	18
1.4 Francouzská kostelní bludiště	19
1.5 Labyrint ve výtvarném umění	21
1.6 Myšlenkový labyrint	22
2. Paul Klee	24
2.1 Život, hudebník nebo malíř	24
2.2 Paul Klee v Bernu	27
2.3 Cesta do Tunisu	29
2.4 První světová válka	31
2.5 Pedagogické působení v Bauhausu	33
2.6 Konec života	35
II. Praktická část	37
Labyrint prostoru	38
Závěr	40
Seznam použitých informačních zdrojů	41
Tištěné informační zdroje:	41
Slovník:	41
Internetové informační zdroje:	42
Příloha I. Obrazový materiál k teoretické části	43
Seznam příloh	44
Příloha II. Obrazový materiál k praktické části „labyrint“	54
Seznam příloh	55
Zdroje obrazových příloh	73

Úvod

„Labyrinty pomáhají věřícím ztratit se v sobě a nalézt Boha.“¹

Craig Wright

Obrazy Paula Klea mají v sobě cosi, co nás nutí opakovaně se k nim vracet a prozkoumávat je. Jejich celek, formu, zpracování, jednotlivá díla a detaily. Je to zapříčiněno myšlenkou, skvělou kompozicí, nebo zvolenými výtvarnými prostředky? Může to být svěží barevnost nebo jednoduchost linií, kterými dokázal vyjádřit pravou podstatu zobrazovaných věcí a vytváření vlastního obrazového světa. Po zhlédnutí obrazu „Italské město“ z roku 1928 od Paula Klea mi na mysli vyvstalo jedno slovo – labyrint.

Tato bakalářská práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou, které spolu tematicky korespondují. Cílem teoretické části je vysvětlit pojem labyrint, námět labyrintu a labyrint v díle Paula Klea. Dále se zabývá životem, dílem a myšlenkami významného švýcarského umělce 20. století, který výrazně ovlivnil tvář výtvarného umění. Miroslav Lamač se ve své knize s lakonickým názvem Klee k tomuto tématu vyjádřil následovně: *„Jeho dílo nelze připojit k žádnému z vyhraněných směrů, ač s mnohými souvisí. Tvoří je bezmála deset tisíc kreseb, grafik, barevných listů a tabulových obrazů. Již tímto počtem blíží se hranici neuchopitelnosti, neboť téměř nic se v tomto díle neopakuje.“²*

Klee byl postupně v pozdějších letech svého života donucen přizpůsobit svůj malířský styl onemocnění, kterým trpěl a které se stalo nakonec příčinou jeho úmrtí. Tvorba tohoto umělce je zcela nadčasová a jeho odkaz stále žije a oslovuje další generace lidí. Paul Klee patřil k významným experimentátorům své doby, jelikož posunul dál malířskou i kresebnou tvorbu a studium barvy. Umělec se neubíral popisnou cestou klasického realismu. Realisticky tvořil pouze na počátku své tvorby. Později prostor vyjadřoval již jen s pomocí linií a barev.

První část teoretické práce se zaměřuje na labyrint jakožto symbol, stručně nastiňuje jeho podstatu a význam. V této části popisují bludiště v době antické a raně křesťanské. Druhá část následující kapitoly se věnuje popisu života a díla tohoto výtvarníka v různých etapách jeho života, jako například

¹ WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 11.

² LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 7.

v podkapitole 2.1, kde je popsáno, jak se rozhodoval mezi hudební a malířskou kariérou.

Důležitou kapitolou je jeho cesta do Tunisu a fascinace tamním světlem a barvami. Tato životní událost znamenala zlom v jeho dosavadní tvorbě. O této návštěvě si poznamenal do svého deníků následující věty: „*Přestávám na chvíli pracovat. Vniká to do mne tak hluboko a lahodně, cítím to a stávám se tak jistý, bez námahy. Barva mne má, nemusím se za ní pachtit. Zmocnila se mne provždycky, vím to. To je smysl této šťastné hodiny: já a barva jsme jedno. Jsem malíř.*“³ Na této cestě najednou vše do sebe zapadá. To, co v něm po celá léta zrálo, dostává nyní ucelený obraz a Tunis vnímá jako svou možnou novou vlast.⁴

Kapitola 2.4 pojednává o nelehkém období první světové války. V jejím průběhu nadále maloval a bylo mu uspořádáno i několik velmi úspěšných výstav, které ho vynesly na pozici jednoho z nejlepších mladých malířů své doby.

Následuje popis jeho působení v pedagogickém a experimentálním centru Bauhaus. Toto období představovalo důležitý milník v životě tohoto umělce a zároveň se jednalo o nejšťastnější etapu jeho života.

V poslední kapitole této teoretické části se věnuji začátku druhé světové války, jejímu opětovnému nelehkému dopadu na autora a jeho konci života.

Téma labyrintu zpracované v praktické části bylo zvoleno na základě obrazů Paula Klea, které pro mne samy o sobě představují jakýsi labyrint zprostředkovaný skrze jeho geniální vize. Samotné téma je poté zpracováno v deseti kresbách a jedné grafice. Celý průběh hledání a tvorby je fotograficky zdokumentován v obrazové příloze.

Na závěr bych rád vyslovil vděčnost a poděkování autorům knih, z nichž jsem mohl čerpat své poznatky při psaní této práce. Miroslav Lamač, Susanna Partsch, Craig Wright, Jan Baleka.

³ KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 23.

⁴ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 14-15.

I. Teoretická část

1 Labyrint jako symbol

Symbol labyrintu v nás může vyvolávat jakýsi pocit tajemna, magičnosti ale i nalezení sebe sama. Upřesnění si svých hodnot, postojů a životních cílů. Jedná se o velice obsáhlé téma, které nelze popsat několika větami. Můžeme směle hovořit téměř o nevyčerpatelném zdroji, který nás odpradávná fascinuje. Labyrint nám poskytuje klíč k naší době, v níž se pokoušíme nastolit a udržet rovnováhu mezi skepticizmem a pověrou. Tento symbol patří k jedněm z nejstarších, které lidstvo vytvořilo. Labyrint v nás vzbuzuje strach, nový začátek, ale i naději. Je pro nás též jakýmsi poblouzněním, ale i znamením, které nás má udržet v pozornosti.⁵

Takovýto příklad poblouznění představuje krétský labyrintu, který na příkaz postavil Daidalos, aby v něm byl uvězněn netvor Minotauros.⁶ Na samém začátku je převzata definice labyrintu jakožto symbolu z Výkladového slovníku výtvarného umění od Jana Baleky: zářným příkladem a prototypem tohoto symbolu se stal palác v Knóssu, který nesl ve svém znaku dvojřbitou sekeru. Labyrint sebou přináší paradoxně určitý systém a uspořádanou strukturu, která má tu moc přivést nás zpět na správnou cestu, z níž jsme mohli sejít. S tímto symbolem se setkáváme napříč historickým spektrem v nejrůznějších částech světa. Etnická společenství vytvářela například labyrinty do písku ve formě spirály. Takovýto spirálový labyrint byl nalezen v Knossu (1. tis. př. n. l.). Avšak je možné setkat se i s labyrinty vytvořenými v jiných podobách. Jedná se například o jeho pravoúhlé zobrazení na sloupu v Pompejích (před 79 n. l.). Byl objeven i svastikový labyrint nesoucí tetradrachma z Knossu (1. tis. př. n. l.). Dalšími nositeli tohoto obrazce byly krétské mince, neboť labyrint symbolizoval určitý řád. Středověké vyobrazení labyrintu bylo možné spatřit také na náhrobních stélách nebo dlažbě chrámů. *„Nesl-li dlaždicový labyrint ve svém středu desku se jménem stavitele chrámu, symbolizoval dlouhou a spletitou cestu vedoucí ke zdárnému zakončení díla (dlaždicový labyrint katedrály v Chartres má průměr 12,5m a délku cesty 305m, zachovaly se i zbytky labyrintu remešské*

⁵ [Srov.] [KONCEPE: SIMEONA HOŠKOVÁ]. *Labyrint: vize a interpretace mýtu v současné světové grafice = Labyrinth : vision and interpretation of the eternal myth in contemporary printmaking*. Praha: Nadace Inter-Kontakt-Grafik, 1998. s. 14.

⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 14.

katedrály, písemné zprávy potvrzují labyrinty v amienské katedrále aj.).“⁷ S tímto symbolem je především spojována báje o Krétském labyrintu postaveném pro krále Minoa. V průběhu novověku byl tento symbol zobrazován jak v půdorysech parků, tak i prostřednictvím grafiky.⁸

Je nezbytné popsat též labyrint z historického hlediska tak, jak je předkládán v bájích. Labyrint (řecky λαβύρινθος *labyrinthos*) byl dle řecké mytologie postaven na popud krále Minoa. Tento úkol byl zadán architektu Daidalosovi. Labyrint měl ve svých útrokách ukrýt netvora Minotaura, který se zrodil poté, co se Minoova žena Pasifaé zamilovala do krásného býka. Jen několik vyvolených znalo cestu do útrob labyrintu. Ostatní v jeho uličkách zahynuli. Minotaura zabil až Theseus, kterému napomohla dcera krále Ariadna tím, že ho vybavila klubkem nitě. Theseus poté, společně s Ariadnou, z tohoto ostrova uprchl.⁹

Několik následujících kritérií dále nastiňuje požadavky, které by měl labyrint splňovat, aby naplňoval svoji pravou podstatu. Především by se mělo jednat o jakousi ohraničenou cestu, která nás povede do svého středu jedním vstupem. Tuto cestu bylo možné absolvovat fyzicky nebo duševně. Pouť skrze labyrint by neměla být zkomplikovaná výběrem alternativních cest, ale i přesto by se měla ubírat po co nejdelší opakující se trase směřující do svého centra. Touto cestou, kterou do labyrintu vstoupíme, by měla být i jediná možnost, jak ho opět opustit. Střed labyrintu nemá představovat komplikované geometrické místo ale naopak prázdný prostor.¹⁰

Ačkoliv v nás může labyrint zpočátku vyvolat matoucí dojem, jedná se naopak o velice promyšlené a strukturované dílo. Již samotný fakt, z jaké strany na něj hledíme, v nás vyvolává odlišné představy, jak ho budeme vnímat. Umožňuje nám buď pochopit jeho systém, nebo zůstat stále zmateni. Labyrint je jakýmsi záměrně vytvářeným matoucím prostorem.¹¹

Přesná datace kreseb labyrintu není možná, protože se jednalo o rytiny do kamene. Za jednu z nejstarších rytin byla označována ta, která byla nalezena v podzemním hrobě na Sardinii. Stáří této rytiny se odhaduje na 5000 let. Vědci

⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Akademia, 1997. s. 197.

⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 197.

⁹ [Srov.] ŠPAŇHELOVÁ, Kateřina. *Labyrint* [online]. Praha, 2006 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120129335>. Diplomová práce. Karlova Universita. Vedoucí práce Mgr. A. Lucie Tatarová. s. 17.

¹⁰ [Srov.] Tamtéž, s.11.

¹¹ [Srov.] Tamtéž, s.11-12.

se domnívají, že umístění tohoto labyrintu bylo záměrné, jelikož mělo určitou spojitost s kultem mrtvých. Toto tvrzení podporuje i další fakt, že vstup do podzemí ústí na západ, což symbolizovalo smrt, nebo vstup do podsvětí. Plyfémova jeskyně na Sicílii, proslulá příběhem o Kyklovi, ukrývala naopak nástěnnou kresbu labyrintu přibližně stejné datace jako rytina ze Sardinie. Ve španělské Pontevedře a Arceře byly též nalezeny rytiny labyrintů, jejíž stáří se po podrobnějším prozkoumání odhaduje na období před pozdní dobou bronzovou, nebo ranou dobou železnou. Přesnější datace je připisována rozmezí let 2500 – 1800 př. n. l. V případě, že by se tyto informace zakládaly skutečně na pravdě, znamenalo by to, že byly nalezeny nejstarší labyrinty, u nichž je určena datace. V takovémto případě je pravděpodobné, že nám španělské umění nalézající se ve skalách uchovává evoluci labyrintu od jeho zjednodušených forem až po složitá celistvá díla. Irsko je též proslulé svými labyrintovými kresbami nalezenými z Newgrange. Jejich vznik je spojován s obdobím kolem roku 3200 př. n. l. Pečetidla a plakety nalezené v Egyptě by mohly také patřit k prvním vytvořeným labyrintům. Jejich vznik byl odhadován na dobu 3000 - 2500 př. n. l. a vzhledově více připomínaly propletené meandry. Labyrint ze Sýrie, vytvořený na keramický střep, patří k nejstaršímu dochovanému vyobrazení, u něhož lze určit datum vzniku. Ta se odhaduje na dobu kolem roku 1240 př. n. l.¹²

Labyrintu se v posledních letech dostává jistého druhu vzkříšení. Opětovně vzrůstá zájem o jeho symboliku a mysticismus. Mnoho staveb v Čechách i zahraničí z něho čerpají inspiraci.¹³

Symbol labyrintu je často nepřesně zaměňován s bludištěm. V pozdějších letech je již přesněji bludiště definováno jakožto složitá spleť nejrůznějších cest, které nám dávají na výběr alternativní cesty. Oproti tomu labyrint není ve své konstrukci tak komplikovaný. Je jakýmsi symbolem řádu.¹⁴

Pro porovnání: Craigh Wright ve své knize *Labyrint a bojovník* symboly v architektuře, náboženství a hudbě popisuje rozdíly mezi labyrintem a bludištěm následujícím způsobem. *„Bludiště, anglicky ‚maze‘ a labyrint, anglicky ‚labyrinth‘, není mezi nimi rozdíl, ačkoli mají jiný původ. Většina románských jazyků (např. francouzština, italština a španělština) vlastní jediné označení pro tento objekt, odvozené z latinského labyrinthus (vzdáleně*

¹² [Srov.] ŠPAŇHELOVÁ, Kateřina. *Labyrint* [online]. Praha, 2006 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120129335>. Diplomová práce. Karlova Universita. Vedoucí práce Mgr. A. Lucie Tatarová. s. 14-16.

¹³ [Srov.] Labyrint. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016- [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Labyrint>

¹⁴ [Srov.] Tamtéž

spřízněného s řeckým *λάβρυς*, což znamená ‚dvojčluná sekyra‘. Angličtí mluvčí mají větší štěstí, neboť přinejmenším od čtrnáctého století je součástí našeho slovníku rovněž výraz ‚maze‘ (bludiště) a ‚amazed‘ (ohromený, ‚obluzený‘). I když někteří pozorovatelé z dvacátého století trvají na rozlišování mezi vícecestným bludištěm (obsahujícím možnost volby) a jednocestným labyrintem, významní angličtí spisovatelé od Chaucera přes Milтона po Defoea nic takového nedělali.¹⁵

C. Wright dále ve své knize objasňuje bludiště pouze omezenou definicí uvedenou následujícím textem: „Nejenže se musí vyznačovat složitostí a schopností mást, ale také musí mít jediný, jasně určený vchod a jediný, stejně jasně určený střed. Ty dva spojuje složitá cesta, jež se neustále klikatí. Může obsahovat celou řadu falešných odboček, které na chvíli zavedou nohy nebo oči do jedné či více slepých uliček, takže je nutné vrátit se ve svých stopách zpátky na správnou cestu. Bludiště, u nichž existuje možnost volby a tím pádem také špatného odbočení, se nazývají vícecestná; ta, u kterých najdeme pouze jednu trasu vedoucí od vchodu přímo do středu bez ohledu na to, jak je křivolaká, jsou jednocestná. Ta první vyžadují logiku nutnou k řešení hádanek; ta druhá víru potřebnou k dosažení cíle. Je překvapivé, že téměř všechny labyrinty, jež vznikly na Západě před renesančním zahradním bludištěm, jsou jednocestné. Vlastnost, podle níž většina z nás identifikuje labyrint – opakovaná možnost volby a nesprávná odbočení – je tudíž výsledkem poněkud pozdějšího vývoje. Oběma typům bludišť je však neodmyslitelně vlastní výzva orientovaná na cíl, přímé hledání bez ohledu na křivolakost trasy. Věčným lákadlem labyrintu je jeho zdánlivě nedosažitelný střed.“¹⁶

Rozvoj bludišť nastává především ve 12. století v anglických zahradách, které začali sloužit jako místo rozptýlení a romantického střetávání. Jeho obliba neustále vzrůstá, a tak se přirozeně postupně rozšiřuje po celé Evropě, především však do Francie a Itálie. Zastoupeny jsou poté především v zahradách Andreho Le Notre ve Versailles a Caboni Villa Pisani v Itálii.¹⁷

¹⁵ WRIGHT, Craig. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 14.

¹⁶ Tamtéž, s. 13.

¹⁷ [Srov.] Labyrint. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016- [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Labyrint>

1.1 Kulturní význam labyrintu

V dávných časech měl labyrint mnoho významů. Jednalo se především o spirituální vnímání tohoto symbolu. Měl funkci uvnitř sebe uvěznit zlé duchy a určitým způsobem určit a nasměrovat cestu pro rituální tance. Ve středověku se do labyrintu vtiskávají především křesťanské tendence. Pouť skrze labyrint symbolizovala přesně vytýčenou cestu k Bohu, v jehož centru se nalézal. Jeho jediný vstup měl pak symbolicky připomínat zrození.¹⁸

Labyrinty nabízejí jakousi alternativu pro ty z nás, kteří hledají cestu spásy, a není pro ně možné z jakýchkoli důvodů navštívit ona posvátná poutní místa. V průběhu historie se ale duchovní význam labyrintu mění, jeho náboženská symbolika je upozaděna a naopak začíná mít funkci pro potěšení a rozptýlení. V posledních letech ovšem opět zaznamenává jakousi obrodu a návrat ke svému duchovnímu rozměru. V současné době byla řada labyrintů vytvářena pro kostely a parky.¹⁹

Labyrinty mohou působit velmi uklidňujícím dojmem. Pokud se oddáme pouze naší chůzi ve spletitých chodbách, dochází k určitému vnitřnímu zklidnění a potlačení vnímání vnějšího světa.²⁰ Nepopíratelným faktem je, že chůze skrze labyrint vyvolává v sobě cosi odlišného, než bychom zažili při rovné chůzi.²¹

Labyrint sloužil lidstvu od nepaměti jako duchovní prostředek, skrze který bylo možno dosáhnout určitého mentálního vývoje. Své výsadní postavení našel i během modliteb a rituálů, avšak jeho pravý význam nám zůstal utajen. Informace, které by nám byly nápomocny k jeho dešifrování, se bohužel nedochovaly. Labyrint představuje naši cestu životem a synonymum blížící se smrti. Během této pouti jsme podrobeni mnohému odříkání a síle naší vůle. Střed labyrintu je naopak harmonickým místem, které v nás vyvolá pozitivní pocity. Návrat z prostoru labyrintu pak představuje symbolické znovuzrození.

¹⁸ [Srov.] Labyrint. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016- [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Labyrint>

¹⁹ [Srov.] Tamtéž

²⁰ [Srov.] Tamtéž

²¹ [Srov.] ŠPAÑHELOVÁ, Kateřina. *Labyrint* [online]. Praha, 2006 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120129335>. Diplomová práce. Karlova Universita. Vedoucí práce Mgr. A. Lucie Tatarová. s. 12.

Pro mnoho rozličných kultur byl labyrint symbolem lůna, nad nímž bdí ženský princip.²²

1.2 Antické bludiště

Labyrint pochází z dob civilizací již před Kristem, ačkoli představuje právě symbol křesťanské teologie a umění. Jak již bylo zmíněno výše, první známé vyobrazení tohoto symbolu, u něhož je určena datace, pochází ze Sýrie. Jeho prapůvod je však častěji spojován s dávným řeckým mýtem o Théseovi, synovi athénskému krále Aigea. Později, ve středověku, se tento hrdina proměnil ve Spasitele a dějištěm jeho zápasu dobra se zlem se symbolicky stala bludiště, umístěná poblíž vchodů do katedrál nebo klášterů.²³

Vraťme se do antiky, k příběhu o Théseovi, Minotauru a bludišti na Krétě. Mýtus se nám dochoval díky Ovidiovým Proměnám, ale popisoval ho také Plutarchos ve svých Životopisech nebo Vergilius v Aineidě. Vypráví o tom, jak ve městě Knóssos na ostrově Kréta panoval král Minós. Jeho žena Pasifaé byla svedena nadpřirozenou náklonností a spářila se s bílým býkem. Zplodila s ním Minotaura, bytost s lidským tělem a hlavou býka. Na radu věštíren přikázal král Minos staviteli a vynálezci Daidalovi, aby vybudoval bludiště, ve kterém by Minotaura skryl. Každý rok putovalo sedm athénských mladíků a sedm panen na ostrov Kréta, aby se stali potravou Minotaura. Ve třetí skupině byl syn athénskému krále Aigea, kterému dcera krále Minoa Ariadna pomohla. Díky její pomoci Minotaura zabil mečem. Za pomoci klubka zlatých nití Théseus unikl z bludiště a společně s Ariadnou uprchli na ostrov Délos. Poté, co Théseus zanechal Ariadnu na ostrově Naxos, vrátil se do vlasti. Zuřící král Minos dal poté uvěznit v labyrintu stavitele Daidala a jeho syna Ikara. Ti však z labyrintu vylétli za pomoci křídel, které Daidalos zkonstruoval. Ikaros bohužel vzletěl příliš

²² [Srov.] ŠPAŇHELOVÁ, Kateřina. *Labyrint* [online]. Praha, 2006 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120129335>. Diplomová práce. Karlova Universita. Vedoucí práce Mgr. A. Lucie Tatarová. s. 13.

²³ [Srov.] WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 17.

vysoko ke Slunci, a zřítíl se do vody. Daidalos doletěl až do města Kym na jihu Itálie, kde postavil chrám zasvěcený bohu Slunce Apollónovi.²⁴

„Minós byl podle všeho reálnou historickou postavou a jeho královský palác v Knóssu na Krétě architektonickou skutečností, o existenci tamního labyrintu lze pochybovat. Palác minojských králů v Knóssu, postavený patrně kolem roku 2000 př. n. l., objevil počátkem dvacátého století sir Arthur Evans. Evans odkryl jedno podzemní vězení se známkami svědčícími o kultu býka, a také záhadný „Dům dvojbrité sekery“. On ani pozdější archeologové však nenašli žádný labyrint, pravděpodobně proto, že palác byl zhruba kolem roku 1600 př. n. l. zničen, patrně velkým zemětřesením.“²⁵

Existence Knósského labyrintu nebyla doposud potvrzena. Přesto se stal neodmyslitelnou součástí řecké kultury. Velmi často se zobrazoval v předkřesťanském světě na špercích i keramice. Labyrint byl také zobrazován na Knósských mincích, kde představoval symbol města. Byl čtvercový nebo elipsovitý a navzdory svému matoucímu vzezření nebylo možné dopustit se omylu.²⁶

Jednocestné labyrinty byly vytvářeny počínaje prvním krétským ztvárněním až do 15. století.²⁷

Navzdory tomu, že tato bludiště nedávala na výběr alternativní cesty, byla velmi skličující. Jejich překonání vyžadovalo pouze vytrvalost. Takovéto bludiště mělo pouze jediný vstup, který byl i zároveň jediným výstupem. Jednocestné krétské bludiště tvoří jakýsi archetyp díky shodě ve svých fyzických jednotlivostech.²⁸

Neoddělitelným prvkem byly také pocity, které lidé prožívali ve spojení s tímto symbolem. Pro Helénský svět byl zdrojem strachu, statečnosti, houževnatosti, zmatku i zla.²⁹ *„Kréta a Trója představovaly místa, z nichž povstaly řecké pověsti. Bludiště však byla nalezena i v římských městech. Je tomu skutečně tak: pozůstatky římských dlážděných labyrintů se dochovaly téměř všude, kde se kdysi rozkládalo římské impérium - v Severní Africe, Rakousku, Švýcarsku, Francii, Španělsku a na Britských ostrovech. Většinou se jedná o mozaiky z tisíců*

²⁴ [Srov.] WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 17-18.

²⁵ Tamtéž, s. 18.

²⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 19.

²⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 19.

²⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 19 - 20.

²⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 20.

*maličkých kousků barevného mramoru či dlaždic.*³⁰ Tato bludiště byla převážně čtvercová, rozdělené dále na kvadranty a uprostřed se nalézal obraz Minotaura zápasícího s Théseem.³¹

Římské podlahové labyrinty se u vchodů vil umísťovaly z důvodů ochrany a jakéhosi zabezpečení před nechtěnými vetřelci a zlými duchy. Stejný význam mělo zřejmě bludiště vyryté do sloupu Lucretiova domu v Pompejích. Nalézal se na něm nápis: „Labyrint - Zde žije Minotaurus“ (Labirinthus: Hic habitat Minotaurus).³²

Antická bludiště opět sloužila jako jakási ochrana hrobky umístěná u samotného vchodu. Symbol labyrintu upozorňoval, že se zde nachází duše zemřelých. Tak je tomu např. u rodinné hrobky v tuniském městě Sousse. Tento symbol byl doplněn následujícím textem:³³ „Ten, kdo je zde zavřený, ztrácí život.“³⁴

Labyrint se vyznačuje mnoha protikladnými významy, ty je především možné rozdělit na pozitivní a negativní. I přesto že byl labyrint umělecké dílo, představoval také místo strádání a arénu sloužící pro poměrování sil. Vstoupit do labyrintu bylo známkou jisté víry a vytrvalosti. Ve starém Římě též labyrint představoval ideálně uspořádané město, ale zároveň byl prostorem, který mohl zadržet zlo. Paradoxně se do něj žádný zlý duch neodvážil. Labyrint měl též tu funkci, že ochraňoval proti špatným silám jako amulet. To jsou tedy pozitivní významy klasického labyrintu. Bludiště však mělo, stejně jako dvojbřitá sekera, dvě tváře. Prostředí labyrintu vytvářelo klam se snahou mást a podvést. Bylo tmavým vězením, z něhož nebylo možné uniknout a v kterém nalézali smrt nevinné oběti.³⁵

Obvod bludiště byl jakousi pomyslnou hranicí mezi světem živých a mrtvých, vymezující prostor dobra a zla.³⁶

³⁰ WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 21.

³¹ [Srov.] Tamtéž, s. 21-25.

³² [Srov.] Tamtéž, s. 25.

³³ [Srov.] Tamtéž, s. 25.

³⁴ Tamtéž, s. 25.

³⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 25-26.

³⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 26.

1.3 Raně křesťanské bludiště

Společným znakem pro řeckou a římskou kulturu bylo zobrazování vnitřních labyrintů ve světských stavbách. Do náboženských staveb se však tyto symboly neumísťovaly. Koncem starověku a v průběhu středověku bylo již naopak typické vytvářet labyrinty v křesťanských kostelech.³⁷

V průběhu šestnáctého století dochází v duchu renesance k obrodě dávných antických tradic. To má za důsledek, že se opět uvnitř světských staveb začínají budovat labyrinty.³⁸

Jedno z prvních dochovaných bludišť se nachází na podlaze v křesťanské svatyni kostela Reparata v Orléansvill v Alžírsku. Datace vysvěcení tohoto kostela je připsána roku 324. Tento letopočet má další spojitost se zahájením výstavby významného chrámu sv. Petra v Římě na popud císaře Konstantina. Předobraz pro vytvoření alžírského bludiště se nalézají u tradičních římských mozaikových labyrintů. Podobá se římskému bludišti z tuniského města Sousse. Bazilika sv. Reparata byla postavena s půlkruhovou apsidou na východním i západním konci. Věřící vstoupili západním portálem a jejich kroky dále směřovaly kolem západní apsidy na sever. Zde se již na zemi rozkládal čtvercový labyrint, jehož strana měřila 2,5 metru. Toto bludiště bylo složeno z černých a bílých dlaždiček. Do jihozápadní části bludiště směřovala klikatá čára, která představovala Ariadninu nit. Ta dále vede do jihovýchodní části proti směru hodinových ručiček. Na konci pak vede do cíle – ústředního čtverce. Uprostřed se poté nalézají další labyrint vytvořený v podobě palindromu ze slova SANCTA ECLESIA. Slova přečtená zleva doprava a pozpátku, směrem nahoru a dolů vytváří kříž.³⁹ „Začneme-li písmenem ‚S‘ zcela uprostřed a pak budeme pokračovat dál (doleva či doprava, nahoru či dolů), vždycky se nám objeví text SANCTA ECLESIA, nebo jeho část.“⁴⁰ Toto místo není představitelem žádné negativní síly nebo hrozby Minotaura. Nalézají se zde pouze klid a všudypřítomná útěcha svaté církve.⁴¹

Tento severoafrický labyrint je protkaný mnohými dalšími symboly jakožto jasně danou osou západ – východ. Toto bludiště se nalézalo v blízkosti západního portálu, který sloužil jako vstup do kostela. Veskrze veškeré labyrinty

³⁷ [Srov.] WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 26.

³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 26.

³⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 26-28.

⁴⁰ Tamtéž, s. 28.

⁴¹ [Srov.] Tamtéž, s. 28.

se ve středověku umísťovaly na obdobná místa.⁴² „Takováto pozice má fyzický i symbolický význam: fyzický v tom smyslu, že konvertita je okamžitě konfrontován s bludištěm a tím pádem též s připomínkou, že oddanost křesťanské víře od něj bude vyžadovat vnitřní úsilí (*labor intus*); symbolický proto, že linie pohybu kostelem směřuje od západu k východu. Nový křesťan postupuje od starého světa k vyššímu království. U západních dveří za sebou zanechá pozemskou říši, projde územím zasvěcení a očisty (*labyrintem*) a blíží se k tělu a krvi Krista na oltáři na východním konci kostela.“⁴³ Celkový pohyb bludištěm probíhá také od západu k východu. Takovýto pohyb podél osy od západu na východ bylo v křesťanském středověku velice důležitý, protože vyjadřoval určitou pouť.⁴⁴ „Pro pojem duchovního pochodu na východ je pochopitelně zásadní představa pouti duše ze země zapadajícího slunce do země slunce vycházejícího.“⁴⁵

Pro křesťanský lid měl labyrint uvnitř kostela zásadní význam. Představoval pouť ze západní části symbolizující území mrtvých směrem k východu chrámu, kde se nacházel Kristus na oltáři, který byl novým životem.⁴⁶

1.4 Francouzská kostelní bludiště

Kostelní bludiště vytvářená na podlaze se stala zcela typická pro francouzské gotické katedrály. Jednalo se o velmi cenné a nezastupitelné obrazce vytvářené především za pomoci kružítko a dalších geometrických nástrojů. Tyto velké obrazce byly poskládány z černých a bílých dlažebních kostek o přibližné velikosti 10 x 20 cm. Bludiště byla záměrně zhotovována ve velkých formátech, neboť bylo zapotřebí velkého prostoru pro ukázkou spasitelova sestupu do pekel. Rozměry byly vskutku impozantní. Ve valné většině případů dosahovaly napříč velikosti deseti metrů, což byla velikost téměř celé lodi. Do počátku osmnáctého století v kostelech nebyly ještě umísťovány židle, a tak byl příchozí okamžitě konfrontován s tímto dílem. I v současné době máme příležitost vrátit se do oněch časů, kdy tato díla vznikala, neboť se několik bludišť stále dochovalo.⁴⁷

⁴² [Srov.] WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 28.

⁴³ Tamtéž, s. 28.

⁴⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 28.

⁴⁵ Tamtéž, s. 29.

⁴⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 29.

⁴⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 47.

Chartres

Bludiště vytvořené v této katedrále se pyšní hned několika prvenstvími. Jedná se především o největší ztvárnění tohoto symbolu v kostelních prostorách. Lze jej spatřit i v současnosti neboť se dochovalo v nezměněné podobě. Jedná se také o jakýsi prototyp obdobných vzorů, pojmenované jako bludiště chartreského typu. *„Bludiště v Chartres, instalované někdy v letech 1215 -1221, měří v průměru 12,85 m. Cestu, která se jím vine, tvoří 276 desek z bílého vápence o šířce 34 cm, získaných z nedalekého lomu v Berchères. Jeden řád chodeb od sebe odděluje a vymezuje tenká (osmicentimetrová) hranice z modročerného mramoru dovezeného patrně z oblasti kolem řeky Másy, nacházející se stovky kilometrů na východ od Chartres.“*⁴⁸ Šest nedokončených kruhů společně se šesti okvětními plátky tvoří v samotném centru jakousi rozetu. Ta symbolizovala ochranný amulet, který měl zabránit zlu ztělesňovaného Minotaurem. Takové vyobrazení nám již neposkytuje žádný jiný labyrint. Obvod toho díla je poté ozdoben 113 lunetami. Na konci osmnáctého století byl odstraněn mosazný medailon, který do té doby zdobil střed tohoto bludiště. Dlouhou dobu nebyl znám pravý význam. Ovšem po zdoluhavém prostudování historické dokumentace mapující vznik Chartres se dospělo k závěru, že se zde nalézal Théseus a Minotaurus. *„Charles Challine (1596-1678), zabývající se dějinami Chartres, popisuje labyrint následujícími slovy: „V dlažbě uprostřed kostelní lodi před a pod kazatelnu se nachází velice krásné bludiště neboli daidalos (dédale), ohraničené černým mramorem, v jehož středu můžeme vidět kruh s výjevem znázorňujícím Thésea a Minótaura.“*⁴⁹ Tento labyrint se stal především důležitou vizuální protiváhou k hlavnímu oltáři.⁵⁰

Remeš

Severofrancouzské labyrinty byly specifické především tvarem osmiúhelníku. Uvnitř tohoto obrazce pak vedlo jedenáct řad chodeb. Labyrint v Remeši je však ještě raritnější, jelikož v jeho šikmých stranách jsou umístěny osmiboké věže. Stavba probíhala v letech 1211 až 1290, přičemž v tomto rozmezí vzniká i veliký labyrint. Přesná datace však nebyla nikdy určena. Roku 1779 bylo bludiště nenávratně odstraněno, neboť děti, které si hrály v jeho uličkách, rušily údajně bohoslužby. Naštěstí se dochovala dokumentace ve formě kreseb a popisů, díky níž si můžeme představit, jak vypadal. Toto bludiště byla jakási černá cesta na

⁴⁸ WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 51.

⁴⁹ Tamtéž, s. 51.

⁵⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 48-54.

bílém kameni široká 10,2m. V jeho centru se nacházel též medailon zobrazující pravděpodobně člověka, který navrhl tento labyrint. V rozích jsou pak zobrazeny další postavy, přičemž se nabízí možnost, že všichni tito lidé byli architekti podílejícími se na stavbě katedrály. *„Ztracený labyrint zaujímal důležité místo v plánu celé budovy. Při projektování katedrály se vycházelo z centrálního bodu křížení transeptu. Délka kněžiště a apsidy, šířka transeptu a délka lodi byly stanoveny „v souladu” s plochou a úhlopříčkou tohoto křížení.“*⁵¹ Křesťané postupně vtiskli tomuto labyrintu větší význam, neboť byl hojně využíván při náboženských rituálech.⁵²

Amiens

Stavba katedrály probíhala v letech 1220 -1288, přičemž v této době vzniklo i ono druhé největší bludiště měřící 12,14 m. Osmiúhelníkový medailon v jeho centru nese text pojednávající o výstavbě kostela, portrét biskupa Evrada de Cormonta a další tři stavitele. Každý ze zobrazených drží předmět odpovídající jeho zaměření. Biskup je zobrazen s berlou a jednotliví architekti s pravítkem, úhelníkem a kružítkem. Tento biskup byl pohřben v blízkosti bludiště, kde našly postupně místo posledního odpočinku i další významné osobnosti. Ve dvacátých letech devatenáctého století byl labyrint odstraněn za účelem čistšího a nerušeného vzhledu dlažby. Místní historikové však požadovali jeho navrácení, což se skutečně v letech 1894 až 1897 stalo ve formě repliky.⁵³

1.5 Labyrint ve výtvarném umění

„Labyrint se stal velmi důležitým tématem ve výtvarném umění. Do 20. století je možné zařadit například tyto významné umělce:

Piet Mondrian - Dam and Ocean (1915)

Joan Miró – Labyrint (1923)

Pablo Picasso - Minotauromachia (1935)

M. C. Escher - Relativity (1953)

Friedensreich Hundertwasser - Labyrinth (1957)

⁵¹ WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 63.

⁵² [Srov.] Tamtéž, s. 59-66.

⁵³ [Srov.] Tamtéž, s. 67-68.

Jean Dubuffet - Logological Cabinet (1970)
Richard Long - Connemara sculpture (1971)
Joe Tilson - Earth Maze (1975)
Richard Fleischner - Chain Link Maze (1978)
István Orosz - Atlantis Anamorphosis (2000).⁵⁴

1.6 Myšlenkový labyrint

Řada starověkých kultur, k nimž patří egyptská, řecká, etruská a římská, připisuje labyrintu a příběhu, který je s ním spjatý nejrůznější významy. Ty byly ovlivněny jak časem, tak místem.⁵⁵

„Byla to pečlivě ohraničená „bezpečnostní zóna“, do níž mohli nezasvěcení proniknout jen pod trestem smrti, zároveň ovšem také metafora pro ideální opevněné město starověkého světa.“⁵⁶

Postupem času na středomořskou kulturu začíná působit nový silný proud přicházející z východu. Tímto novým vlivem bylo křesťanství, které se projevilo v období vrcholu římské říše. Stoupenci tohoto náboženství přiřkli labyrintu nové významy.⁵⁷

Antické chrámy a svatyně se začaly přizpůsobovat potřebám křesťanství a stejný osud postihl i starý symbol labyrintu, který byl interpretován novým osobitým křesťanským výkladem. Bludiště tak na dalších 1000 let získalo status jakéhosi propagátora křesťanské církve. Dle vyjádření jednoho z prvních biskupů Hippolytose získalo bludiště již čistě křesťanskou symboliku. Labyrint pro něj představoval složitý vzor symbolizující duchovní arénu plnou hříchů a omylů, v níž musí bloudit lidská duše.⁵⁸

Sv. Ambrož se domníval, že duši, která ztratila svoji cestu, pomůže boží vedení, při čemž mu je nápomocna metafora labyrintu. Na zmatené cestě labyrintem, která představuje i nejistotu tohoto života je Théseus nahrazen

⁵⁴ Labyrint. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016- [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Labyrint>

⁵⁵ [Srov.] WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. s. 81.

⁵⁶ Tamtéž, s. 81.

⁵⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 81.

⁵⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 81.

křesťanským Mesiášem. Kristus je stanoven jako nový průvodce bludištěm pozemského světa.⁵⁹

Specifický křesťanský výklad labyrintu nabral na intenzitě především ve vrcholném středověku, kdy docházelo k pokusům západních teologů uvést do souladu církevní učení se zásadami klasické filozofie. Veškeré jednotlivosti týkající se výkladu bludiště obdržely svůj křesťanský význam. Jak postupem času sílilo křesťanské podobenství, začal být labyrint strukturovaný do několika rovin na peklo, zemi a na samém vrcholu se nalézal ráj. Paradoxem je, že labyrint byl spojován primárně s dolní částí pekla na rozdíl od země. Kristus je dosazen na místo zachránce zbloudilých, kteří příliš nezhřešili. Má tu moc vysvobodit je z podsvětí labyrintu, kam za nimi sestupuje a vyvádí je do nebeského ráje. Stal se synonymem dramatického vzkříšení a očištění. Ve Vidění Karla Tlustého, datovaného k roku 900, je naznačena možná varianta cesty duše vepsané do topografie bájného Krétského labyrintu.⁶⁰

Nit Ariadnina, s jejíž pomocí Théseus opět našel cestu ven z labyrintu, se proměnila v záchranné lano spásy a Kristus nahradil onoho hrdinu, který zahubil Minotaura. Pouť labyrintem je nyní strastiplnější než kdy předtím, jeho cesty nyní vedou pekelnou krajinou.⁶¹ „Do roku 1200 se doktrína očištění stala ústřední součástí křesťanské teologie.“⁶²

Tato epocha odstartovala hojnou tvorbu velkých labyrintů vytvářených na podlahách francouzských a italských kostelů, které představovaly uvěznění v ďábelském prostoru.⁶³

Očištec v této době definoval jakýsi soubor pravidel, který určoval místo a způsob, kterým může dojít jedinec ke spáse.⁶⁴ „Uvnitř architektonického rámce kostela musela být identifikována zóna pro vizualizaci a dramatizaci očištění.“⁶⁵ Symbolem této zóny bylo bludiště. „Doktrína očištění posílila dramatickost Kristova sestupu do pekla,“⁶⁶ neboť: pokud by nebylo možné jakékoli pokání, kdo by zůstal v pekle v případě, že by všechny duše v okamžiku pozemské smrti zamířily rovnou do nebe nebo do pekla?⁶⁷

⁵⁹ [Srov.] WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. 81-83.

⁶⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 84-86.

⁶¹ [Srov.] Tamtéž, s. 86.

⁶² Tamtéž, s. 86.

⁶³ [Srov.] Tamtéž, s. 86-87.

⁶⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 87.

⁶⁵ Tamtéž, s. 87.

⁶⁶ Tamtéž, s. 87.

⁶⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 87.

2 Paul Klee

„Tady a teď mne nelze vůbec pochopit. Vždyť přebývám zrovna tak u mrtvých jako u nezrozených. Poněkud blíže srdci stvoření než je obvyklé. A ještě dlouho ne dostatečně blízko. Vydávám teplo? Chlad?? Tam, kde chybí jakýkoli žár, to nikterak nelze vysvětlit. Nejdále jsem nejzbožnější. Nyní – z této strany – leckdy poněkud škodolibý. To jsou odstíny té jediné věci. Páteři pouze nejsou dost zbožní, aby to viděli. A trochu se pohoršují, ti znalci písma.“

Tato slova krátce charakterizují Paula Klea jako umělce i člověka – tak, jak chtěl být viděn. Mohli bychom je označit za jeho program.⁶⁸

V souvislosti s předchozím výkladem klíčového slova labyrintu si musíme položit otázku: byl život Paula Klea labyrintem s jednoznačně vymezenou životní cestou, nebo bludištěm které nabízí alternativní cesty, v nichž je možné se ztratit.

Budeme-li vycházet z důležitých mezníků v životě tohoto výtvarníka, můžeme konstatovat, že mnohdy stál před závažným životním rozhodováním. I přesto, že jeho dílo může působit komplikovaně, Klee dozajista věděl, kam ve své výtvarné tvorbě směřuje, ať se jednalo o četné experimenty s barvou nebo kombinování nejrůznějších technik.

Domnívám se, že tento umělec znal vždy svůj cíl a tudíž nebloudil v pomyslných chodbách bludiště a to jak v rovině osobní tak i výtvarné.

2.1 Život, hudebník nebo malíř

Paul Klee se narodil na sklonku roku 1879, přesněji 18. prosince, nedaleko Bernu. Hans Klee, jeho otec, byl Němec, a tak Paul dostal německou národnost. Ale již tento fakt z počátku jeho života nebyl tak jednoznačný: národnost je většinou získávána po matce a tou byla Ida Fricková, napůl Francouzka a napůl Švýcarka z Basileje. V jejich rodině se tradovalo, že předkové pocházeli z jižní Francie a severní Afriky. Proto snad byla Paulova pleť tak matná a jeho pohled hluboce černý.⁶⁹

⁶⁸ PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 7.

⁶⁹ [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eglemoss International, 2000. s. 3.

Jeho otec byl hudebník, který se živil jako pedagog. Také Kleova matka Ida byla hudebně vzdělána. Jeden z prastrýců byl údajně natolik výtvarně nadaný, že se prosadit v Londýně jako portrétista. Velký vliv na Paula měla babička Fricková, díky níž se seznámil s tužkou a barvami, jelikož ona sama se věnovala výtvarné činnosti. To v mladém Paulovi záhy vzbudilo velký zájem o kresbu a malbu.⁷⁰

Paulova sestra Mathilde se narodila v roce 1876, o tři roky dříve. Celá jejich rodina pak odešla z Münchenbuchsee do Bernu, kde mnohokrát změnili své bydliště, než si mohli dovolit vlastní byt.⁷¹ Paul měl mnoho zájmů. Hrál na housle, studoval řečtinu, psal básně a našel velké zalíbení v botanice. Věnoval se též psaní dětských básní a románů.⁷²

Deník, který psal v rozmezí let 1898 až 1918, je jedinečným záznamem jeho vnitřního života a soukromí. Komplikovaná osobnost tohoto umělce byla s postupujícím věkem čím dál více nesrozumitelná i pro blízké lidi. Často jen velmi stroze popisoval nejrůznější situace jako například návštěvu ateliéru. Daleko více sdílný byl ve svém raném mládí. Můžeme se tak dozvědět více o knihách, které četl, o návštěvách koncertů, ale i jeho vztahu k ženám a emočních rozpoleženích.⁷³

Od sedmi let hrál na housle a díky svému nadání dosahoval skvělých výsledků. V jedenácti letech byl již členem orchestru. Rodiče z mladého Paula chtěli vychovat především hudebníka, a proto jeho výtvarný talent nebyl příliš podporován.⁷⁴ V tomto mladém věku se musel rozhodnout, jakým směrem se bude dále v životě ubírat. Zda malířstvím, hudbou, nebo psaním básní. Na konci devadesátých let zvolil Paul Klee v bludišti svých zájmů cestu do Mnichova, kde se na Knirrově soukromé malířské škole a později na Akademii u Franze von Stucka rozhodl pro dráhu malíře.⁷⁵ Domníval se, že na hudebním poli již není možný další vývoj a o moderní mistry již nejevil zájem. Přesto pro tohoto umělce zůstala hudba po celý život stejně důležitá jako malba. Hudba dle něj obsahovala též svoji vizuální stránku. Svůj podíl na volbě povolání mělo nejspíše i přání být aktivní tvůrčím způsobem a přesvědčení, že se mu tak může podařit jen na poli výtvarném, nikoli hudebním.⁷⁶ Často si také kladl otázku, zda přece jen nebude

⁷⁰ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 8.

⁷¹ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 8.

⁷² [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 8.

⁷³ [Srov.] Tamtéž, s. 9-10.

⁷⁴ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 8.

⁷⁵ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 8.

⁷⁶ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 9.

spíše básníkem.⁷⁷ Do svého deníku si zapsal: „Stále více se utvrzuji v názoru, že mým pravým povoláním je malířství. Vedle něho má své kouzlo i slovo. Snad ve zralém věku ho ještě jednou použiji.“⁷⁸

Roku 1900 začal Klee studovat malbu u Franze von Stucka. Svědomitě se věnoval akademické kresbě i technice leptu, ale zároveň cítil, že se mu nedostává žádných nových informací o malbě.⁷⁹ Již v období svých studií na Akademii se začal zajímat o secesi v německých zemích, tedy o Jugendstil.⁸⁰ „Poslední desetiletí devatenáctého století se v hlavním městě Bavorska odehrává ve znamení umělecké revoluce. Tamní avantgardní proud je mnohem radikálnější než jeho vídeňská obdoba. Proti konzervativní většině mnichovského uměleckého prostředí ostře vystupuje skupina mladých, pokrokových tvůrců. Skupina Mnichovská secese – Münchener Sezession, kterou v roce 1892 založili, propaguje Jugendstil (něm. ‚styl mládí‘, nazývaný tak podle časopisu Jugend, který je hlasatelem nových idejí), tedy německou odnož secese – soustřeďující se především na grafiku a dekorativní umění. V tomto okruhu se Klee pohybuje během svého prvního pobytu v Mnichově.“⁸¹

V roce 1901 skončil svá studia a vydal se na cestu do Itálie se svým přítelem Hermanem Hallerem.⁸² Zde poznal umění období antiky i renesance, které bylo tak jiné, než jak ho učili kreslit na Akademii. Byl naprosto fascinován tamním mořem, které poprvé v životě mohl spatřit. Obdobně v něm zanechají nesmazatelnou stopu rušné středomořské přístavy.⁸³ Velmi ho okouzila vrcholná tvorba Raffaela Santiho, Leonarda da Vinci a Sandra Botticelliho. V Římě pak také spatřil Rodinovy plastiky, které označil za karikatury.⁸⁴ V této době měl již umělec poznamenáno ve svém deníku mnoho zápisků, následující text je jedním z nich:

„Moje první pokusy z doby produktivních studií na Akademii nebyly výtvarné, spíše literární. Výtvarná témata jsem neznal. Proč je člověk potom vlastně na Akademii? Aby mohl odpovědět, když se ho strýček a tetička zeptají: ano, byl jsem tam.“

⁷⁷ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 10.

⁷⁸ KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 7.

⁷⁹ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 10-11.

⁸⁰ [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eglemoss International, 2000. s. 3.

⁸¹ Tamtéž, s. 28.

⁸² [Srov.] Tamtéž, s. 4.

⁸³ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 8.

⁸⁴ [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eglemoss International, 2000. s. 4.

Když jsem zpozoroval své malířsko – akademické fiasko, zakoketoval jsem se sochařstvím. Krátký rozhovor s Rümmanem mě přesvědčil, že je nemožné naučit se u toho člověka něco víc než v některé malířské škole. Ale práce s tvarem o sobě [bez techniky], jak to umožňuje modelování v hlíně, nebyla na škodu. A posloužila jako dobrá příprava na italskou cestu.

V Itálii jsem pochopil architektoničnost výtvarného umění [dnes bych řekl: konstruktivnost] – zde jsem se octl v těsné blízkosti u abstraktního umění.

Nejbližším a zároveň nejvzdálenějším cílem bude nyní v malbě sjednotit nebo alespoň uvést do souznění architektoničnost a poetičnost.

Bohužel se moje básnivost značně změnila. Z něžné lyriky se stala hořká satira.

Protestuji.

Jen já kéž zůstanu, křičí to teď ve mně troufale. Neboť, to je pravda, čím víc jsem já budován, tím víc to vypadá na zřícení v celém tom nekonečném měšťáckém světě kolem mne.

Nebo se v sobě mýlím! Pak jsem se neměl nikdy narodit! A umřít teď už také nemohu!”⁸⁵

2.2 Paul Klee v Bernu

Následující kapitola představuje tohoto umělce v roli otce, ale i jako neúnavného výtvarného experimentátora, který se začíná postupně prosazovat na umělecké scéně. „Po návratu z Itálie začne Klee v Bernu pracovat na svých *Invencích* a během několika let vyleptá celou sérii: *Ženu rozsévající plevel*, *Pannu ve stromě*, *Stařeckého fénixe*, *Pesimistickou alegorii pohoří*, *Hořící hlavu*, *Komiky*, *Hrdinu s křídlem* a ještě několik dalších, celkem patnáct listů. Jsou trestí mnohého. Rostou z pozdního německého romantismu *Stuckova* a *Klingerova*. Jejich lineární rytmus zužitkovává podněty *Jugendstilu*, dráždivá obludnost rezonuje rafinovanou *dekadenci Beardseyovy stylizace*. V sukovitých zauzlinách čar a v plastické precizaci ožívá *Dürer*. Ve svém celku znamenají *Investice* posun od *linearismu*

⁸⁵ KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 16.

*Jugendstilů k plastické expresi, a nejsou tedy tak kuriózně nečasové, jak by se zdálo na první pohled. Přestože trochu odpuzují svou křečí a přepointovaným artismem, jsou už dílem rodičího se velkého umělce. Jejich bizarní fantastika má velký rodokmen: H. Bosch, W. Blake, F. Goya. A jsou též předznamenáním. Celé Kleeovo dílo bude spájet protiklady, s jakými se setkáváme v bezmála perverzních výjevech Invencí: reálno s ireálnem, grotesknost s tragičností, patos s ironií, poezie s obludností.*⁸⁶

V roce 1905 odjel na čtrnáct dní do Paříže, kde ho uchvátily především díla Watteaua, Chardina, Leonarda da Vinci a Goyi.⁸⁷ V této době začínal vytvářet díla na začerněná skla technikou proškrabávání, pro kterou je určující hra kontrastů. Tato technika měla představovat pokus o kombinaci leptu a malby, díky níž vytvořil padesát sedm prací.⁸⁸

Současně také často navštěvoval Mnichov, neboť zde našel svou životní partnerku – pianistku Lily Stumpfovou.⁸⁹ Ženy vnímal dlouhou dobu jako cosi záhadného. Ve svém deníku se dále více rozepisoval o svých láskách. Vytvořil si jakousi představu dokonalé ženy jménem Evelína. Ta se ovšem diametrálně odlišovala od jeho nastávající manželky Lily. Díky ní však v sobě našel vnitřní rovnováhu.⁹⁰ Po sňatku v roce 1906 spolu žili velmi skromně v malém bytě v Mnichově. Jeho žena vyučovala hru na piano, Paul se mezitím staral o chod domácnosti a malého syna Felixe. Nadále intenzivně maloval, kreslil a vytvářel grafické práce.⁹¹ Byl zcela ponořen do četby řeckých a latinských klasických děl, přičemž největší obdiv cítil k tvorbě Goetheho.⁹² Klee si vedl podrobný deník, do něhož zaznamenával všechny pokroky svého syna. Můžeme spekulovat, zda léta strávená výchovou Felixe měla vliv i na jeho výtvarné dílo. V této době se neustále pokoušel vytvářet další experimenty s barvou. Současně v jeho výtvarném vyjadřování ustupoval obsah formě, která se stává důležitější. Svůj zájem směřoval také na problémy s tonalitou a postupně vytvářel černobílé akvarely. Měl neustálé tendence přestat se výtvarně vyjadřovat skrze naturalistickou malbu. Necítil již potřebu, aby v jeho dílech byla zobrazována vnější realita. V roce 1911 se setkal s výjimečnými přáteli jak po stránce

⁸⁶ LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 10-11.

⁸⁷ [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. s. 5.

⁸⁸ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 11.

⁸⁹ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 8.

⁹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 10.

⁹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 8.

⁹² [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. s. 5.

výtvarné, tak po lidské. Jednalo se o Augusta Mackeho, Vasilije Kandinského a také Franze Marce. Díky nim se již necítil výtvarně osamocen. O Kandinském se vyjádřil následujícími větami:⁹³ „*I podle toho, jak byl daleko, byl starší než já: mohl jsem býti jeho žákem a v jistém smyslu jsem jím byl, neboť to či ono z jeho slov si našlo možnost blahodárně ozářit a stvrdit mé hledání. Zbytečno podotýkat, že to nebyla slova bez resonance činu (ranější komposice Kandinského)*“⁹⁴ Právě tento ruský umělec přivedl Klea k abstraktní tvorbě.⁹⁵ Rok 1911 byl též ve znamení rozpadu mnichovského Jugendstilu. Opustil jej Kandinskij, Marc, Kubin a tito umělci spolu s Augustem Mackem posléze založili skupinu Der Blaue Reiter. V téže době se připojil k tomuto sdružení i Paul Klee, který byl již součástí vrcholné evropské avantgardy, a dařilo se prodeji jeho výtvarných děl.⁹⁶ Na druhé výstavě Der Blaue Reiter byla již zastoupena i Kleova díla společně s tvorbou Pabla Picassa, Georga Braque a Kazimíra Maleviče.⁹⁷

Prvních dvacet pět let života tohoto umělce byla mnohdy nelehká cesta, na níž se pokoušel nalézt sám sebe.⁹⁸ Na konci toho období si mimo jiné poznamenává do svého deníku následující věty: „*Existují totiž ještě prvopočátky umění, které lze nejspíš nalézt v etnografických sbírkách nebo doma v dětském pokoji. Jen se nesměj, čtenáři! Děti to také umějí, a je v tom moudrost, že to také umějí. Čím jsou bezmocnější, tím poučnější příklady nám dávají a je také nutné, abychom je již záhy chránili před zkázou. Paralelním zjevem jsou práce duševně chorých a tak tu říkat: dětinské počínání nebo pomatenost, neznamená pohanu, která by to chtěla a mínila napadnout. Všechno to je nutno dnes brát hluboce vážně, vážněji než všechny obrazárny, jestliže nám dnes jde o reformu.*“⁹⁹

2.3 Cesta do Tunisu

Klee vnímal vztahy barev svébytným způsobem. Měl již vštípeny určité znalosti o jejich používání. Nicméně stále nebyl se svojí tvorbou spokojený. Jeho vize se mu nedařily spontánně zhmotnit a k výsledku dospíval až systematickou prací.

⁹³ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 15-18.

⁹⁴ Tamtéž, s. 18.

⁹⁵ [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. s. 29.

⁹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 28 - 29.

⁹⁷ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s.7.

⁹⁸ [Srov.] Tamtéž, s.8-9.

⁹⁹ KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 23.

Tento problém není příznačný pouze pro Klea, nýbrž se s ním potýká velké množství umělců. Úspěšný průlom ve své tvorbě učinil při své cestě do Tunisu v dubnu roku 1914. Díky této zkušenosti získal svůj charakteristický a nezaměnitelný projev na poli výtvarném. Ačkoliv návštěva v Tunisu představovala pouze několik dní, jednalo se o zlomový okamžik v jeho tvorbě.¹⁰⁰ „Klee začíná přemýšlet o barvě, a ta jej teď vzdaluje od přírody a od bytí více než kresby, odkazuje jej na tvoření jako genezi pod povrchem díla a na, chladnou romantiku abstrakce.“¹⁰¹

Do Tunisu se vydali společně s tímto umělcem jeho dva přátelé, August Macke a Louis Moilliet. Klee shledával od počátku tuto cestu zodpovědně a převzal iniciativu v jejím naplánování. Jeho přáním bylo, aby se vzájemně jakožto umělci ovlivňovali v průběhu své tvorby, což se skutečně stalo. Zpočátku tvořili v arabských čtvrtích a také v přístavu. Společně navštívili Sidi-Bou-Saíd, Kartágo, Hammamet a Kairuán který na Kleho zapůsobil nejvíce z celé cesty. V průběhu návštěvy Tunisu si Klee vedl podrobný deník, v němž mapuje veškeré zásadní události oněch dnů. Z těchto záznamů je patrné že tito tři umělci spolu vedli četné rozhovory, při nichž analyzovali svá výtvarná díla a předávali si zkušenosti.¹⁰² Mimo jiné si zaznamenal tyto věty: „Přestávám na chvíli pracovat. Vniká to do mne tak hluboko a lahodně, cítím to a stávám se tak jistý, bez námahy. Barva mne má, nemusím se za ní pachtit. Zmocnila se mne provždycky, vím to. To je smysl této šťastné hodiny: já a barva jsme jedno. Jsem malíř.“¹⁰³ Klee byl již v této době obeznámen s tvorbou a teorií barev Roberta Delunaye, a právě v Tunisu dostal příležitost aplikovat nabyté znalosti na svá díla.¹⁰⁴ „Delaunayovy obrazy mu pomáhají pochopit, jak velkou roli hraje v konstrukci prostoru v malbě barva a jakým způsobem může odpovídající barevný kontrast navodit prostorovost, rytmus a disonanci.“¹⁰⁵ „Ve svých akvarelech z Tuniska pracoval Klee s transparentními barvami, jež kladl přes sebe. Ze sítě geometrických tvarů vznikala po doplnění několika detaily vyobrazení architektur a krajin.“¹⁰⁶ Na této cestě byl na rozdíl od svých dvou přátel více zaměřen na abstrahování

¹⁰⁰ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 20.

¹⁰¹ Tamtéž s. 20.

¹⁰² [Srov.] Tamtéž, s. 23-24.

¹⁰³ KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 23.

¹⁰⁴ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 24.

¹⁰⁵ *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eagle Moss International, 2000. s. 10.

¹⁰⁶ PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 25.

zobrazeného.¹⁰⁷ Poté co se vrátil zpět domů, namaloval již ryze abstraktní obraz.¹⁰⁸ Jürgen Glaesemer se velmi podrobně zabýval Kleeovo tvorbou. Na následujících řádcích interpretuje, jak dle něj tento umělec vnímal pojem abstrakce:¹⁰⁹ „Klee tedy chápal abstrakci jako výzvu, zaměřenou k výtvarnému, tvůrčímu postupu umělce, nikoli však k výpovědi obrazu samotného. Požadoval abstraktní, to jest žádným zakalením zvnějšku nenarušené, čisté' použití výtvarných prostředků podle jejich vlastních zákonů. Okolnost, že z abstraktních formových a barevných útvarů vyplývají dodatečně neohrazené možnosti asociací k předmětnému – objektivnímu, požadavek čistoty použitých prostředků nezpochybňuje, nýbrž znamená podle Kleea právě jeho potvrzení.“¹¹⁰ Tato cesta poskytla umělci hledaný klíč k barvě.¹¹¹ Následující řádky z deníku líčí jeho pocity v Tunisu:

„Nepopsaný večer! Nadto ještě vychází měsíc v úplňku. Louis mě navádí: měl bych prý to namalovat. Říkám: bude to nanejvýš cvičení. Samozřejmě že tváří v tvář této přírodě resignuji. Ale přece jen vím o něco víc než dřív. Zním vzdálenost mezi svou resignací a přírodou. To je vnitřní dispozice pro příští léta.

Nejsem tím ani trochu deprimován. Nesmí se spěchat, jestliže se toho tolik chce. Ten večer je ve mně hluboko jednou pro vždy. Mnohý východ světlé lunny tam na severu mi jej připomene tiše jako ztlumený obraz v zrcadle a stále jej bude připomínat. Stane se mou nevěstou, mým druhým já. Pobídkou najít sebe sama. Ale já sám jsem vycházející luna jihu.“¹¹²

2.4 První světová válka

V období první světové války je ukončeno společenství v okruhu skupiny Der Blaue Reiter, v němž Paul Klee působil. Kandinsky již déle nemohl setrvat v Německu a oba Kleovi přátelé, Macke a Marc, zahynuli na bitevním poli. Přesto

¹⁰⁷ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s.

24.

¹⁰⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 26.

¹⁰⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 26-27.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 26 - 27.

¹¹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 28.

¹¹² KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 23.

návštěva Afriky v Kleovi vzbudila tak silnou inspiraci, kterou již nemohly zlomit ani hrůzy války, které o to více dopadaly na jeho citlivou osobnost.¹¹³

Klee se seznámil s názory socialismu a v samém počátku války k ní nepřistupuje s odporem. Domníval se, že Německo zvítězí a dojde k rozkvětu země. Ovšem poté, co zemřel Macke, došlo u Klea k přehodnocení názorů na válku. Jeho díla se začala plnit válečnými náměty a postupně své litografie publikoval v časopisech Zeit-Echo a Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler.¹¹⁴ „V únoru 1916 byl Klee, jenž s povoláním do zbraně počítal už v srpnu 1914, přece jen uznán za schopného válečného použití. Povolávací rozkaz obdržel téhož dne jako zprávu o smrti Franze Marca. Případlo mu to jako střídání stráží.“¹¹⁵ Několikrát byl přeložen do různých vojenských center, kde se podroboval výcviku přímo do boje. Díky vlivu svého otce byl ale nakonec umístěn do Gersthofenu, aby zde vykonával administrativní činnost a nebyl nasazen na frontu.¹¹⁶ „V Gersthofenu měl od roku 1917 dost příležitostí k pozorování letadel, za letu i padajících, neboť mu byla uložena povinnost fotografovat ve volném čase pády letadel. Tehdy se v jeho dílech poprvé objevili ptáci.“¹¹⁷ V průběhu celé války se mohl tedy věnovat výtvarné činnosti. Postupně ale dospěl k závěru, že se již v jeho dílech nesmí jakýmkoliv způsobem objevovat válečné náměty. Jeho díla začala být velmi žádaná a dva roky před koncem války se též pokoušel experimentovat s básněmi, které transformoval do svého díla¹¹⁸ „Na konci války je však už jedním z iniciátorů dalšího vývoje moderního umění. Během čtyř let se zrodila nová struktura jeho obrazů, umožňující nesčetné metamorfózy forem. Architektury srůstají s fantastickými bytostmi, se zvířaty a rostlinami, nebeská tělesa sestupují na zemi, stromy se objevují v oblacích, ryby se vznášejí vzduchem, lodě nesoucí hvězdy plující po horách, okna se otevírají v azuru a květiny se objímají jako milenci. Není tu stanutí, vše plyne, vše je podobenstvím, příkladem jednoho z možných světů.“¹¹⁹ „Paulova inspirace a představitivost válkou neutrpěly. Právě naopak, vytváří stále více obrazů. V roce 1920 vystavuje na retrospektivní výstavě pořádané v mnichovské galerii Hanse Glotze tři sta šedesát dva prací.“¹²⁰

¹¹³ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 15.

¹¹⁴ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 31-32.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 34.

¹¹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 34-35.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 41.

¹¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 35-37.

¹¹⁹ LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 16.

¹²⁰ *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eagle Moss International, 2000. s. 6.

V závěru této kapitoly je citován výňatek z Kleeova deníku, jehož slova nám nastiňují to, co umělec prožíval během tohoto těžkého období:

„Člověk opouští pozemskou krajinu a za to staví tam na druhé straně, která smí být naprosté ano.

Abstrakce.

Chladná romantika tohoto nepatetického slohu je neslýchaná.

Čím strašnější je tento svět (jako právě dnes), tím abstraktnější je umění, zatímco šťastný svět vytváří umění tohoto světa.

Dnešek je toliko včerejšně – dnešní přechod. Ve velké šachtě forem leží trosky, na nichž ještě částečně lpíme. Dodávají materiál k abstrakci.

Důl zavalený nepravými prvky k vytváření nečistých krystalů.

Tak je to dnes.

Ale potom: drůza kdysi krvácela. Myslel jsem, že umírám, válka a smrt. Cožpak mohu zemřít, já krystal?

Já krystal.¹²¹

2.5 Pedagogické působení v Bauhausu

Bauhaus byl založen počátkem dubna roku 1919 ve Výmaru významným architektem Waltrem Gropiem. Tento institut vznikl na základě sloučení dvou tamních výtvarných škol. Nový ústav propagoval na tehdejší dobu velice pokrokové myšlenky. Jednalo se o propojení výtvarných oborů a uměleckých řemesel. Toto spojení si kladlo za cíl vytvořit zcela nový úhel pohledu na vzdělávání.¹²²

Klee se obával, že se pouze prodejem svých děl neuživí. Trh s uměním byl plný výkyvů a nezaručoval jistotu. Po té co obdržel žádost od Waltra Gropia, zda by vyučoval na Bauhausu, příliš dlouho neváhal a roku 1921 nastoupil na svůj pedagogický post.¹²³ Následující text je onou výzvou k účasti v Bauhausu: *„Milý vážený pane Klee, s velkou radostí jsme Vám dnes jednomyslně poslali telegram. Jsme momentálně zrovna po schválení našeho rozpočtu schopni zavolat mezi nás*

¹²¹ KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. s. 25.

¹²² [Srov.] KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1999. s. 53-54.

¹²³ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 44.

ještě jednoho mistra; nebylo třeba se rozhodovat. Už celý rok čekám na tu chvíli, abych Vám poslal tuto nabídku. Mám zato, že zhruba víte, s čím jsme zde začali a nemáte žádné zásadní pochybnosti. Žáci září, pomyslí-li, že byste sem mohl přijít; tedy vlastně všichni na Vás tu s láskou čekají. Proto čekáme na neprodlené Ano! Snad by bylo nejvhodnější, kdybyste k nám hned přijel a tady na místě bychom co nejdříve vše probrali. Ekonomicky to vypadá takto: ateliér zdarma a 16 500,- M platu podle nové úpravy. Dejte mi, prosím, ihned vědět. Pěkné by to bylo, kdybyste sem přišel. V úctě Váš Walter Gropius. Výmar 29. 10. 1920, Bauhaus.¹²⁴ Během svého učitelského působení vystřídal několik míst. „Od dubna 1921 do dubna 1922 byl mistrem knihařské dílny, od října 1922 do září 1924 vedl dílnu sklomalby, od října 1923 vyučoval základní kurs práce s výtvarnou plochou, v roce 1927 převzal vedení třídy volné malby a v říjnu téhož roku byl pověřen tvůrčím vedením tkalcovské dílny.“¹²⁵ Z dostupných materiálů je patrné, že tento umělec věnoval velikou pozornost přípravě svých hodin. Tyto záznamy z vyučování nakonec shrnul a publikoval v knize Pedagogický náčrtník.¹²⁶ „Teprve před nedávnem vydaná publikace *Das bildnerische Denken*, doplňující autentické texty o záznamy přednášek, dává však obraz o univerzální povaze Kleeovy nauky. Svědčí i o tom, jak teoretická autointerpretace postupně zcela nahradila zповěď Deníku. Odpovídá to celkovému vývoji umělcovy osobnosti. Jako by se její konkrétní podoba stále více ztrácela v labyrintu díla.“¹²⁷ Klee nadále působil na Bauhausu i po té, co se v roce 1925 musel institut přestěhovat do Desavy. V tomto období není však zcela v jeho silách skloubit vyučování s jeho osobním životem, jelikož se cítil být především umělcem. Uvnitř školy navíc docházelo ke stupňování nepochopení, což ho přivedlo k rozhodnutí opustit v roce 1931 Bauhaus a přijmout nabídku z Düsseldorfské akademie.¹²⁸ Obrazy *Italské město* a *Ad Parnassum* dokládají, jak se postupně v jeho dílech začínají objevovat prvky konstruktivismu.¹²⁹ Tato kapitola končí textem z knihy Paul Klee – Pedagogický náčrtník: „Pojetí výchovy jako poslání je vlastně logickým důsledkem Kleeovy představy o umělci jako bytosti neustále otevřené novým vjemům: Člověk je nedokonalý. Je třeba se rozvíjet, být otevřený, zůstat v životě vznešeným dítětem, dítětem tvoření, Stvořitele. Tak jako nebyl pro Gauguina ideál

¹²⁴ PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 47.

¹²⁵ KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1999. s. 56.

[Srov.] Tamtéž, s. 57.

¹²⁷ LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 18.

¹²⁸ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s.

52 - 54.

¹²⁹ [Srov.] *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eglemoss International, 2000. s. 30.

urozeného divocha žádným prostoduchým vzýváním primitivismu, neměl ani Kleeův „dětský jednoduchý rukopis“ nic společného s naivní optikou. Naopak byl výsledkem velmi promyšleného a cílevědomého redukování forem na samotnou jejich podstatu: Výroky o infantilismu mých kreseb se zřejmě opírají o ty lineární útvary, v nichž jsem se pokoušel spojit předmětnou představu, řekněme lidskou postavu, s ryzím výtvarným elementem. Kdybych chtěl zobrazit člověka takového, jaký je, musel bych uplatnit takovou změť linií, že už by se o žádném ryze elementárním zobrazení mluvit nedalo, naopak by se zakalilo a bylo by nečitelné. Navíc ani nechci zobrazovat člověka, jaký je, ale takového, jaký by mohl být. Stejně je tomu při práci s formálními prostředky; i u barvy je třeba za všech okolností zabránit zkalení. To je ostatně také případ nepravdivé barevnosti v novém umění.“¹³⁰

2.6 Konec života

Období, kdy tento umělec působil na Bauhusu patřilo k jeho nejvíce harmonickým v jeho životě. Naopak závěr života tohoto výtvarníka se nesl v duchu neustálých změn a nejistoty. Jednalo se především o hrozbu nastupujícího nacistického režimu a dlouholetý boj s onemocněním. Klee se stále intenzivně věnoval své tvůrčí činnosti, což by mohlo působit dojmem, že se až uzavíral před okolním světem. Takovéto tvrzení by však bylo milné, neboť stále velmi citlivě vnímal veškeré impulzy z okolí. Klee se cítil být spřízněn s jihem a opakovaně podnikal cesty do Itálie. Návštěva Egypta roku 1928 byla pro jeho dílo stejně inspirující, jako když před lety podnikl významnou cestu do Tunisu.¹³¹ „Našel tu opět pradávné rytmy spojující současnost s minulostí a tento zážitek postupně stimuloval výrazové oproštění pozdního díla.“¹³² Počátkem roku 1933 byl Adolf Hitler dosazen do funkce německého říšského kancléře. Ačkoliv Klee cítil jisté obavy ze sílící nacistické strany, pokoušel se stále nevyvodit žádné předběžné závěry a doufal v lepší zítřky. Pouze o několik měsíců později vcházejí v platnost nové zákony, které ho zbavují možnosti vyučovat v Německu. V tomto

¹³⁰ KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1999. s. 68.

¹³¹ [Srov.] LAMAC, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 22.

¹³² Tamtéž, s. 22.

období je velmi umělecky plodný a vytvoří rozsáhlé dílo čítající 482 prací.¹³³ Na samém sklonku tohoto roku se Klee přestěhoval do Bernu, neboť se již necítil v Německu vítán. Toto nové prostředí nebylo tak inspirativní jako Německo a počet vytvořených prací má sestupnou tendenci. Zpočátku se musí vyrovnávat s faktem, že zde není příliš znám a soudě dle některých jeho obrazů se zde necítil ani příliš šťasten. Jeho přátelé jsou mu nápomocni a uspořádají mu několik výstav, přičemž na jedné z nich je dokonce jeho dílo považováno za tvorbu duševně nemocného člověka. Malíře trápily obavy, že tento kritický ohlas oddálí vyřízení jeho žádosti o švýcarské státní občanství, které je mu paradoxně uděleno až poté, co zemře. Jeho dílo zraje a získává mezinárodní ohlas a to jak v Anglii, Francii, tak i v Americe.¹³⁴ Roku 1935 diagnostikovali lékaři tomuto umělci nemoc zvanou progresivní sklerodermie.¹³⁵ Ta ve svém důsledku způsobuje změny kůže, přičemž pokožka určitým způsobem tuhne. Dochází k vysychání sliznice, což vede k obtížím s dýcháním. Toto onemocnění může být pro některé lidi smrtelné. Onemocnění ho velmi omezovalo ve své výtvarné činnosti, a tak následujícího roku vytvořil pouze 25 děl. Přesto ho jeho neutuchající vůle tvořit pobízí stále kupředu. Na sklonku života opět vytvoří nepřehledné množství prací.¹³⁶ *„Jeho styl se ještě jednou změnil, formáty se pomalu zvětšovaly. S nepohodlím v malém bytě, v němž měl mnohem méně místa než v ateliérech na Bauhasu a v Düsseldorfu, se smířil. Témata vyjadřovala nadále dvojmost – osobní osudy a politickou situaci v Německu; avšak i jeho vtip, radost ze zobrazování života se znovu prodraly na povrch.“*¹³⁷ Tento významný umělec umírá v nemocnici v Locarnu 29. června 1940. Na náhrobním kameni je zvěčněna následující věta z malířova deníku:¹³⁸ *„Nyní nejsem vůbec pochopitelný. Neboť bydlím právě tak dobře u mrtvých jako u nenarozených. O něco blíže srdci tvoření, než bývá obvyklé. A ještě dlouho ne dost blízko.“*¹³⁹

¹³³ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 73-74.

¹³⁴ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 22.

¹³⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 22.

¹³⁶ [Srov.] PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. s. 76.

¹³⁷ Tamtéž, s. 76.

¹³⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 82-83.

¹³⁹ LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. s. 22.

II. Praktická část

Labyrint prostoru

V rámci praktické části této bakalářské práce byla vytvořena série grafických listů na téma labyrint.

Prvním impulsem pro zpracování této práce bylo mé zaujetí osobou Paula Klee a jeho výtvarným dílem. Cílem však bylo i jakési obnovení odkazu tohoto umělce. Především praktická část odkazuje na Kleeovo výtvarnou činnost, která je nadčasová a velmi inspirativní. Po zhlédnutí jeho obrazu „Italské město,“ mi na mysli vyvstalo jediné slovo - labyrint. Pokoušel jsem se především oprostít se od stereotypního a prvoplánového ztvárnění labyrintu a vytvořit jeho novou vizuální alternativu. Výtvarný výraz byl inspirován tvorbou tohoto umělce. Jednalo se především o hledání konečné formy během zpracování celé teoretické části. Neustále jsem čerpal nové informace, jak byl tento symbol zobrazován v průběhu staletí a volně se inspiroval.

Samotná příprava pro grafiku labyrintu započala studijními kresbami a hledáním vhodného zobrazení. Zda jej zpracuji prostorově jakožto změť čar ubíhajících do ztracena, z nadhledu nebo jako detail konkrétní části. Postupně se jeho forma zjednodušovala, neboť se jednotlivé části stávaly až příliš popisnými. Za pomoci pauzovacího a kladívkového papíru vznikaly nové návrhy tak, že z již vytvořených prací se překreslili jen určité segmenty a čáry, aby výchozí obraz nebyl již příliš zahlcen. V následném procesu se natrhaly pruhy z pauzovacího a bílého papíru, s nimiž se příliš zaplněné návrhy v různých místech zakryly, aby se dosáhlo alternativního zjednodušení. Tento experiment se skenoval a vznikl tak cyklus čítající 76 dalších variant. Detaily těchto nově vzniklých obrazů se zvětšily, a následně ořízly v grafickém programu adobe photoshop cs3, díky čemuž vznikl cyklus padesáti nových variant. Po té co byl vybrán konkrétní návrh, se vytvořila jeho negativní varianta zrcadlovým přetočením v témže programu. Pro realizaci závěrečné práce byla zvolena technika tisku z hloubky mokrou cestou. Nejprve se uřízla měděná matrice formátu A4. Její hrany byly mechanicky pilníkem zbrušeny tak, aby při tisku nedošlo k průtisku papíru. Zadní strana matrice se zakryta lepicí páskou, jako ochrana před vyleptáním. Čelní strana byla očištěna brusnou vlnou Tahlwolle a po té zbavena mastnoty za pomoci Petroleje. Následně se matrice natřela tekutým krytem. Matrice se v této fázi ponechala schnout přibližně tři dny. Zrcadlově otočený návrh se vytiskl na

pauzovací papír a jehlou se jeho obrysy postupně přenášely do krytu. Následně se vyryta celá matrice, při čemž bylo dbáno na jednotný rukopis. Měděná matrice byla po té ve školní grafické dílně vložena do kyseliny chloridu železitého a v první fázi leptána jednu hodinu. Po té co se vyjmula a omyla, byla zkontrolována hloubka odkrytých proleptaných částí. Následně byla kyselina zesílena a matrice leptána další hodinu a půl. Postup se opakoval a matrice byla opět vyjmuta a očištěna od kyseliny proudem tekoucí vody. Mezitím byly ponořeny do vodní lázně ruční papíry Fabriano, aby se docílilo úplného přenesení všech detailů při tisku. Z matrice se odstranil kryt za pomoci petroleje a na skle se rozmíchala tiskařská barvu značky Charbonnel. Krouživými pohyby štětcem se nanese na matrici a poté byla dlaní vytřena. Matrice byla položena na desku tiskařského lisu a určitá místa se zakryla natrhanými kusy papíru. Nakonec se přiložil vlhký papír, který byl následně překryt filcem. V této fázi bylo již možné provést tisk. Poté byl opatrně odňat papír od matrice a jednotlivé tisky se nechaly uschnout. Na závěr byla opět matrice očištěna od barvy. Tímto postupem bylo vytvořeno pět tisků.

Závěr

Bakalářská práce „Labyrint, Autorský projekt inspirovaný myšlenkami a dílem Paula Klee se zabývá hledáním odpovědí na téma labyrintu a myšlenkové labyrinty umělce Paula Klee.

Mé zaujetí osobou Paula Klee bylo prvotním impulsem při volbě tématu této práce. V jeho rozsáhlé a velkolepé tvorbě mne oslovil konkrétní obraz „Italské město,, z roku 1928. Spleť linek, která tvoří toto dílo, pro mne představovala jakýsi labyrint. I přesto, že život tohoto umělce může působit také jako labyrint, ve kterém hledal svůj osobitý výtvarný projev, domnívám se, že vždy věděl, kam jeho kroky směřují. Byl si zcela vědom toho jak svého cíle dosáhnout. Jeho cestu skrze chodby labyrintu představovalo celoživotní experimentování s barvou, a kombinování výtvarných technik, které jej nakonec přivádí k onomu individuálnímu rukopisu. V pomyslném labyrintu se v průběhu života může ocitnout každý z nás. Přesto však tento prastarý symbol nepředstavuje pouze synonymum tápání, ale i nalezení klidu a očištění. Pro mne tento symbol představuje nalezení svého místa na světě. Tato práce si nekladla za cíl popsat labyrint ve všech jeho podobách napříč historií lidstva. Měla pouze nastínit jeho podstatu a uvést nejzásadnější místa, kde byl zpodobněn nebo nastínit témata, kterých se symbolicky dotýkal.

V praktické části bylo cílem vizuálně zpracovat téma labyrintu. Během průběžného hledání té nejlepší formy práce dospívala do svého závěru. Jednotlivé návrhy se postupně zjednodušovaly, a díky experimentům vznikaly nové alternativy zpracování tohoto motivu. Téma labyrintu jsem chtěl ztvárnit novým způsobem, pokusit se oprostit od jeho klasického vzhledu. V konečné fázi se jedná spíše o jakousi zvětšeninu struktury. Jsem přesvědčen, že zkušenosti, které jsem nabyt, během celé tvorby této práce mne obohatily a byly přínosné. I v budoucnu bych se chtěl obdobným tématem zabývat a provést jeho hlubší analýzu. Tato práce zcela nevyčerpala téma labyrintu ani osobnosti Paula Klee. To ovšem nebylo ani jejím cílem. Téma labyrintu se jeví jako téměř nevyčerpatelný zdroj informací.

Seznam použitých informačních zdrojů

Tištěné informační zdroje:

- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Akademia, 1997. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.
- KLEE, Paul. *Deníky*. Praha: Obelisk, 1970. 26 s. ISBN neuvedeno.
- KLEE, Paul. *Pedagogický náčrtník*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1999. 73 s. ISBN 80-86138-15-1.
- LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 56 s. ISBN neuvedeno.
- *Největší malíři: život inspirace a dílo*. Eaglemoss International, 2000. (121). ISSN 1212-8872.
- PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. 96 s. ISBN 3-8228-9701-9.
- WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. 340 s. ISBN 978-80-7021-923-2.

Slovník:

- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. 1. vyd. Praha: Akademia, 1997. 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

Internetové informační zdroje:

- [KONCEPE: SIMEONA HOŠKOVÁ]. *Labyrint: vize a interpretace mýtu v současné světové grafice = Labyrinth : vision and interpretation of the eternal myth in contemporary printmaking*. Praha: Nadace Inter-Kontakt-Grafik, 1998. ISBN 8090225802.
- ŠPAŇHELOVÁ, Kateřina. *Labyrint* [online]. Praha, 2006 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120129335>. Diplomová práce. Karlova Universita. Vedoucí práce Mgr. A. Lucie Tatarová.
- Labyrint. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2016- [cit. 2016-04-22]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Labyrint>

Příloha I. Obrazový materiál k teoretické části

Seznam příloh

Obrazový materiál k teoretické části

I.	Labyrint.....	45-47
II.	Paul Klee.....	48
III.	Paul Klee - dílo.....	49-53

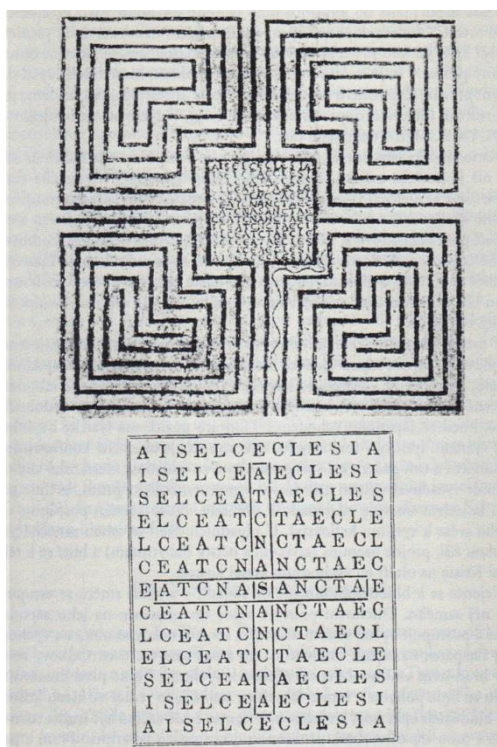
Obr. příloha I - Labyrint



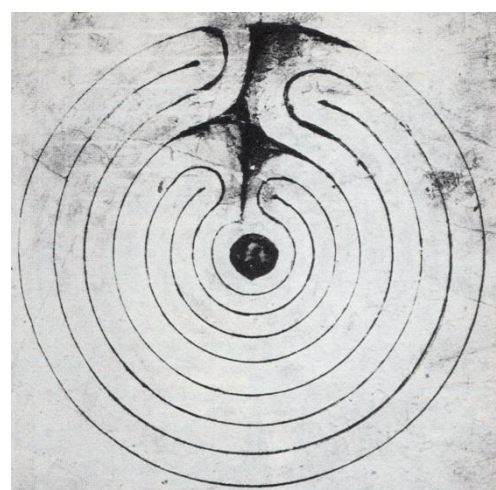
Obr. 1. Stříbrná mince z Knóssu, přibl. 350 př. n. l.



Obr. 2. Římské dlážděné bludiště. První stolení n. l.



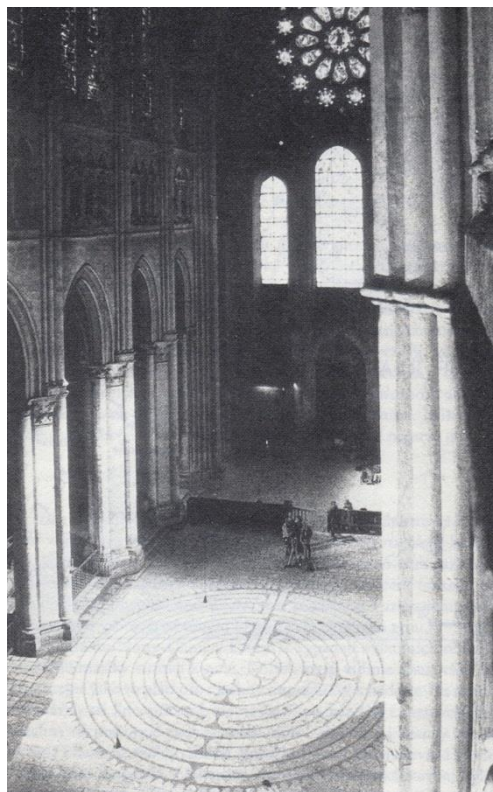
Obr. 3. Dlážděné bludiště. 4 století n. l.



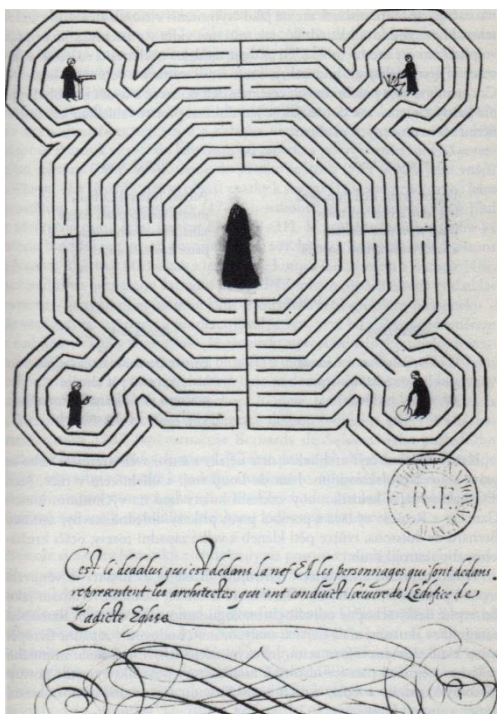
Obr. 4. Sedmistupňové bludiště. Kolem r. 850. Klášter sv. Havla, Švýcarsko



Obr. 5. Chartres. Podlaha katedrály



Obr. 6. Bludiště v chartreské Katedrále



Obr. 7. Dlážděné bludiště. Remes, Kresba ze 16 století n. l.

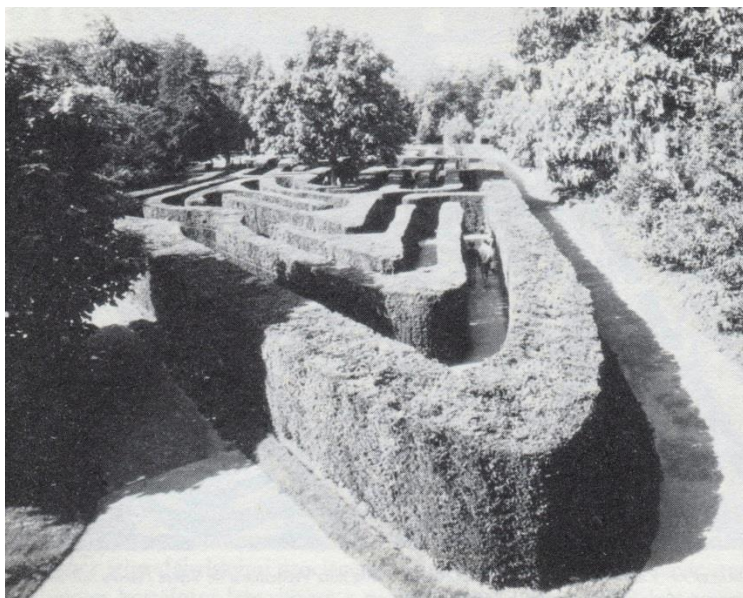


Obr. 8. Katedrála v Amiens



Obr. 9. Emblém na zdi luteránskeho kostela.

Württemberg



Obr. 10. Bludiště ze stříhaného živého plotu.

Královská rezidence Hampton Court

Obr. příloha II – Paul Klee



Obr. 11. Paul Klee 1892, 1912, 1932, 1940



Obr. 12. Paul Klee ve svém ateliéru ve Weimaru, 1923

Obr. příloha III – Paul Klee – dílo



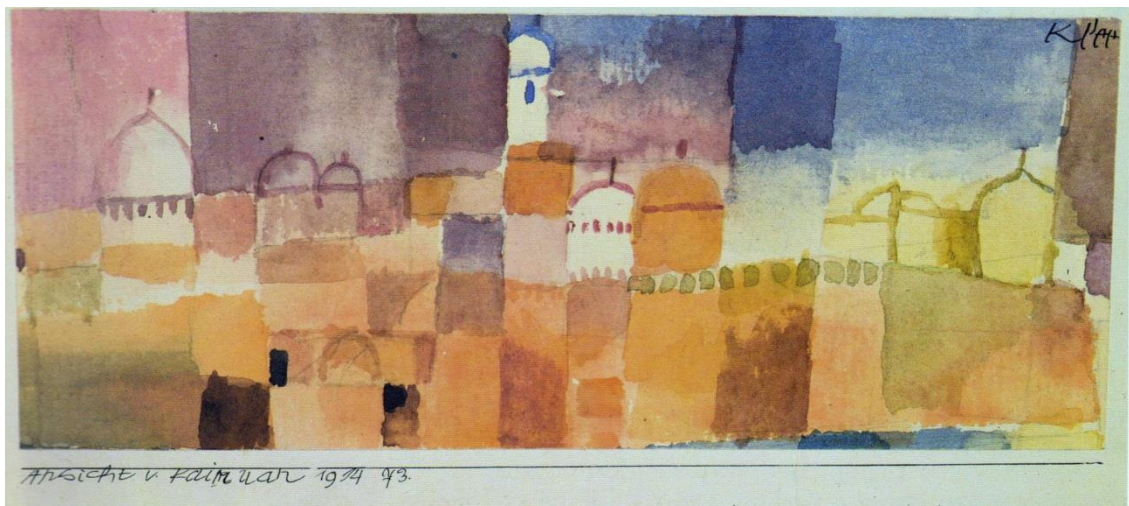
Obr. 13. Hrdina s křídlem, 1905



Obr. 14.
V ostermundingenském lomu,
dva jeřáby, 1907



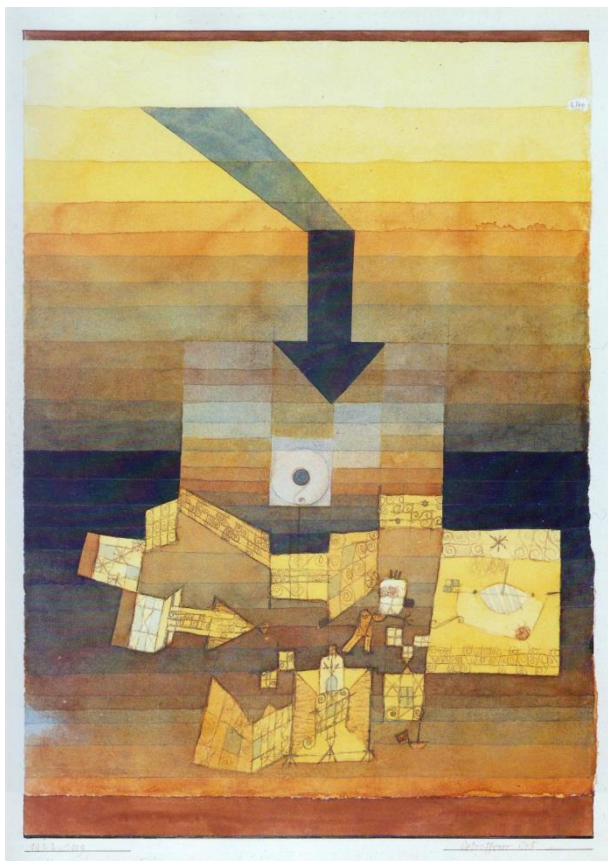
Obr. 15. Východ měsíce v St. Germain (Tunis), 1915



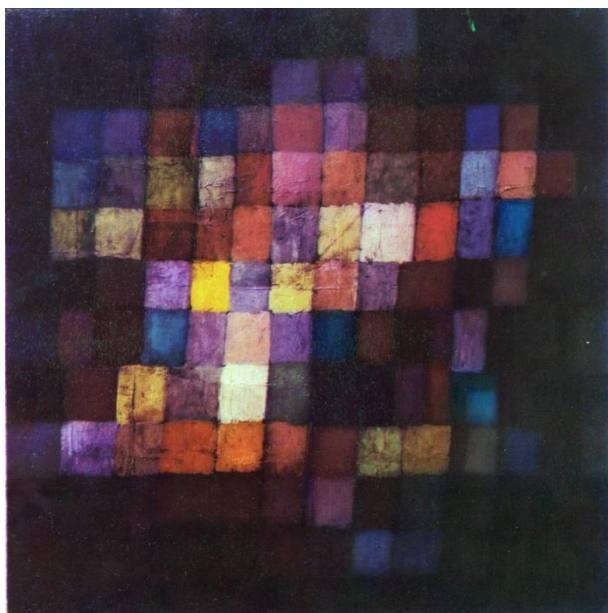
Obr. 16. Pohled na Kairuán, 1914



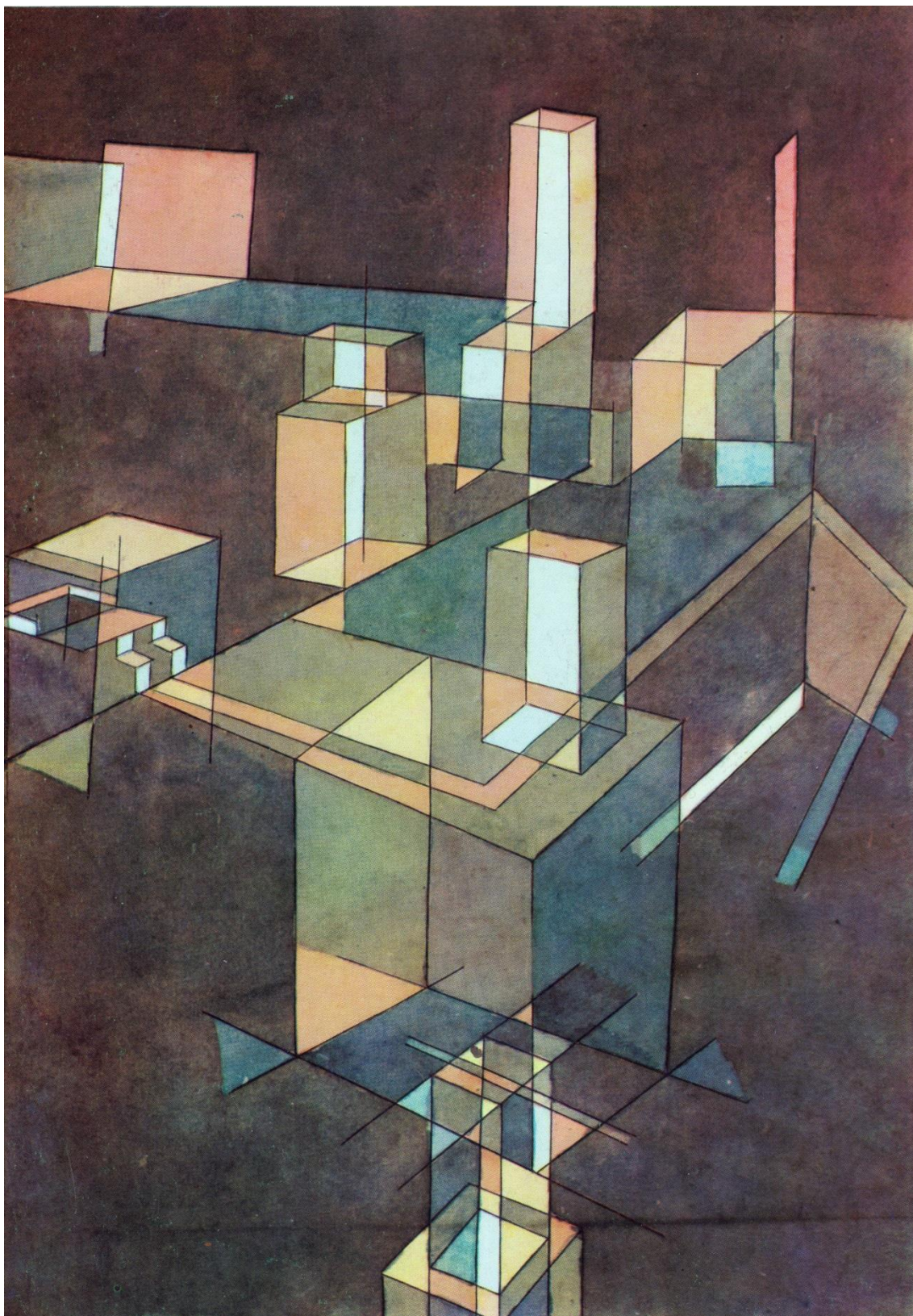
Obr. 17. Před branami Kairuánu, 1914



Obr. 18. Postižené místo, 1922



Obr. 19. Dávné znění, 1925



Obr. 20. Italské město, 1928



Obr. 21. Zničený labyrint, 1939

Příloha II. Obrazový materiál k praktické části „labyrint“

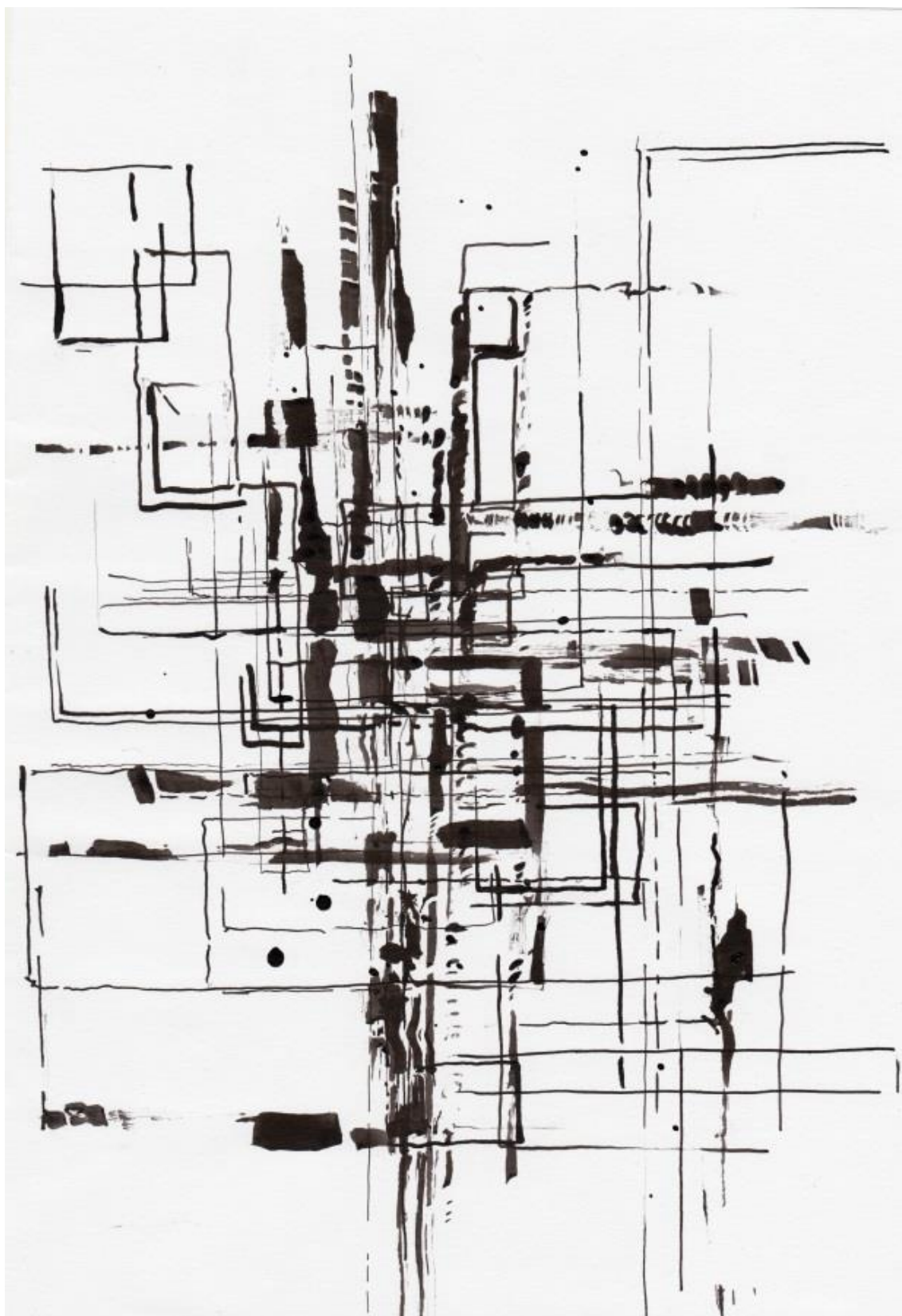
Seznam příloh

Obrazový materiál k praktické části „labyrint“

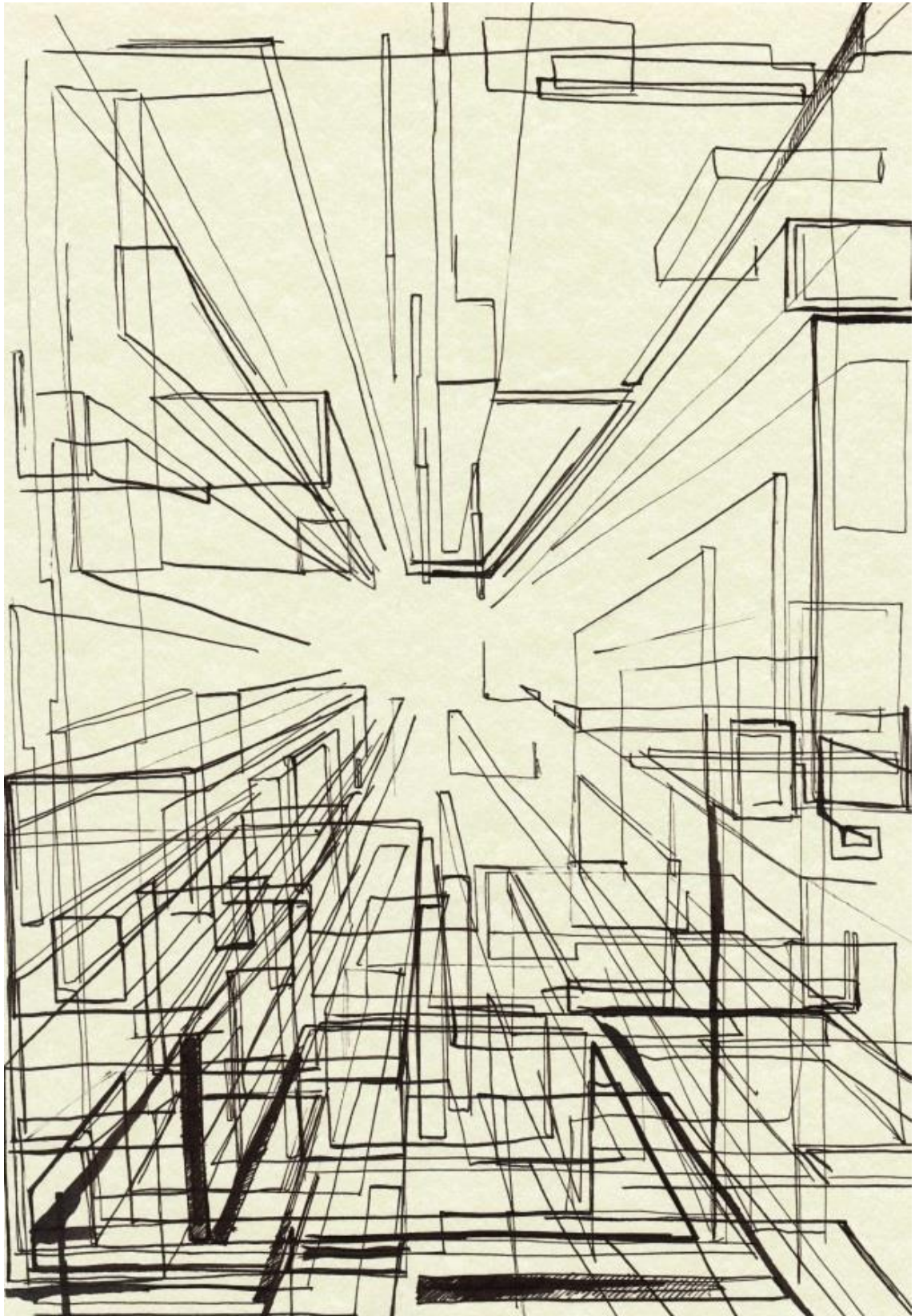
I.	Skicový materiál.....	56-65
II.	Matrice.....	66-67
III.	Cyklus grafických listů.....	68-71

Obr. příloha I - Skicový materiál

Obr. 22.



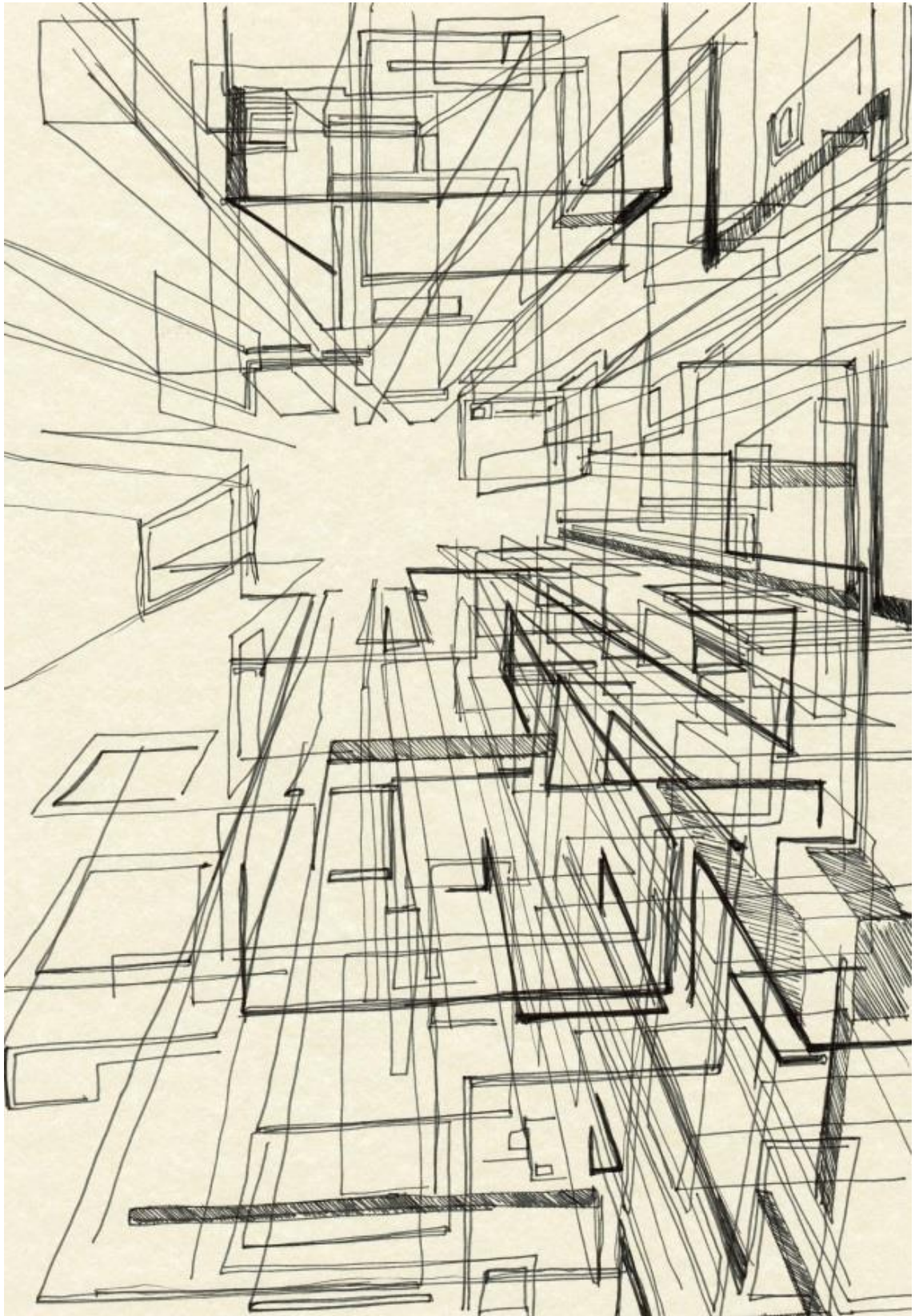
Obr. 23.



Obr. 24.



Obr. 25.



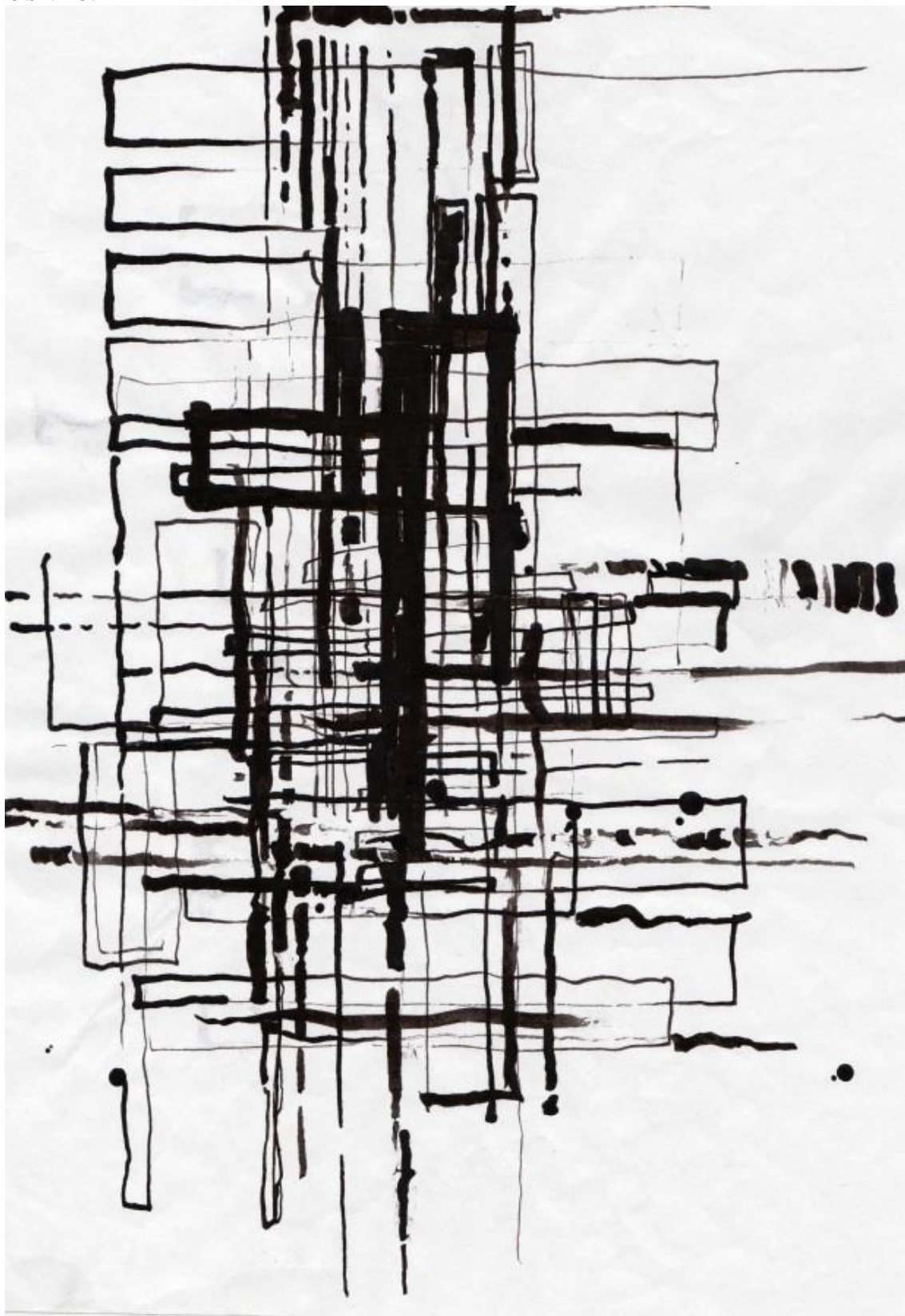
Obr. 26.



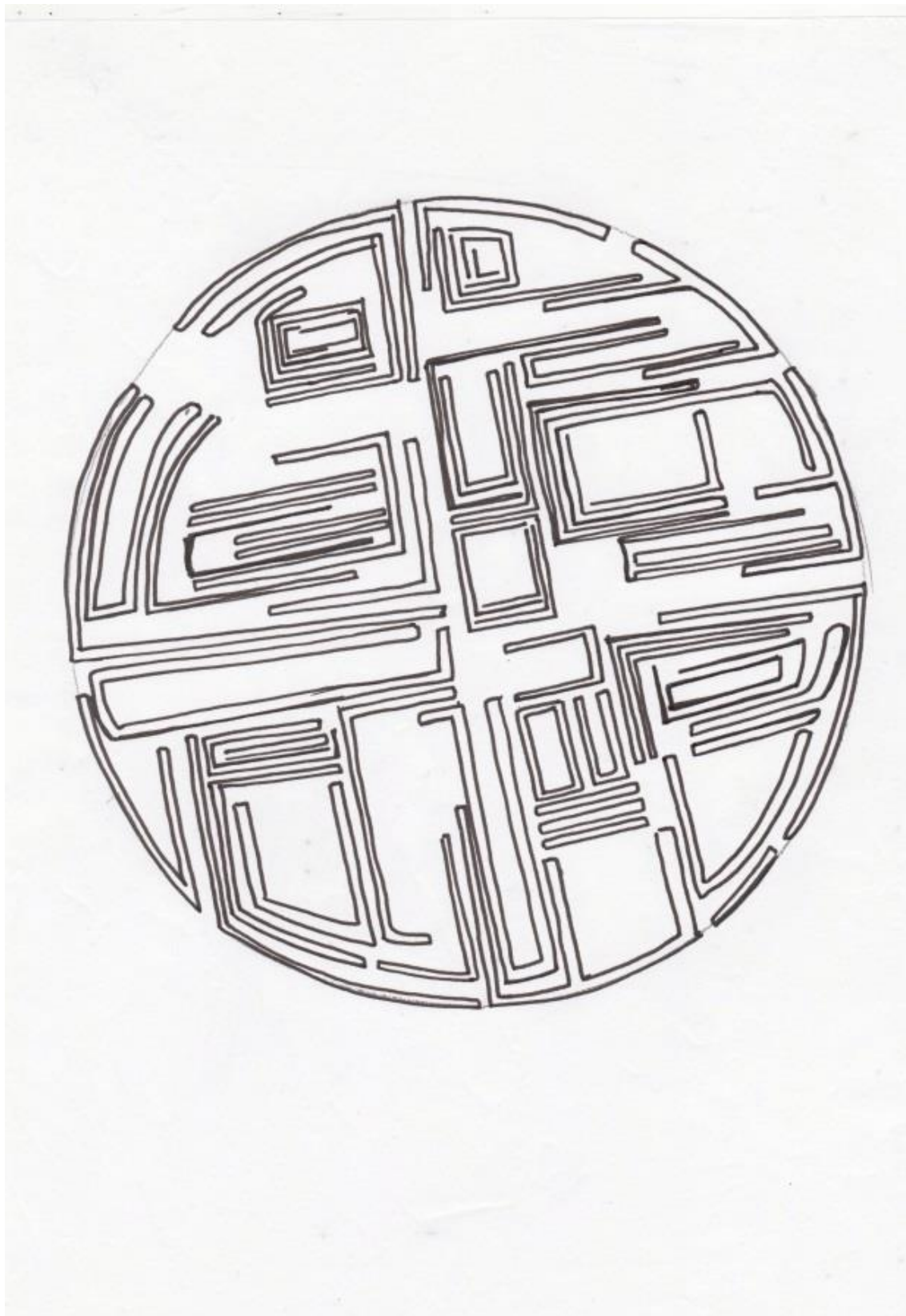
Obr. 27.



Obr. 28.



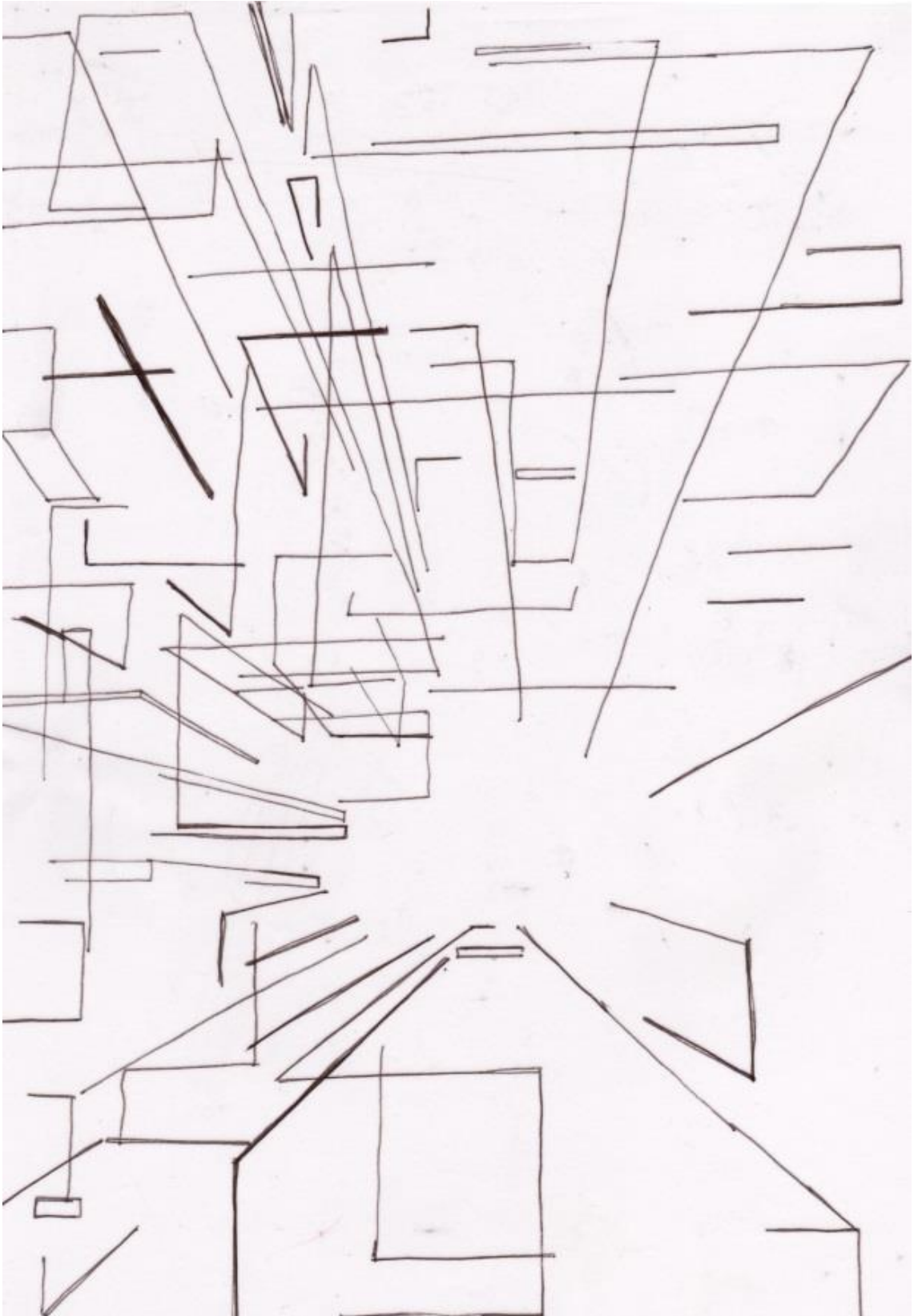
Obr. 29.



Obr. 30.

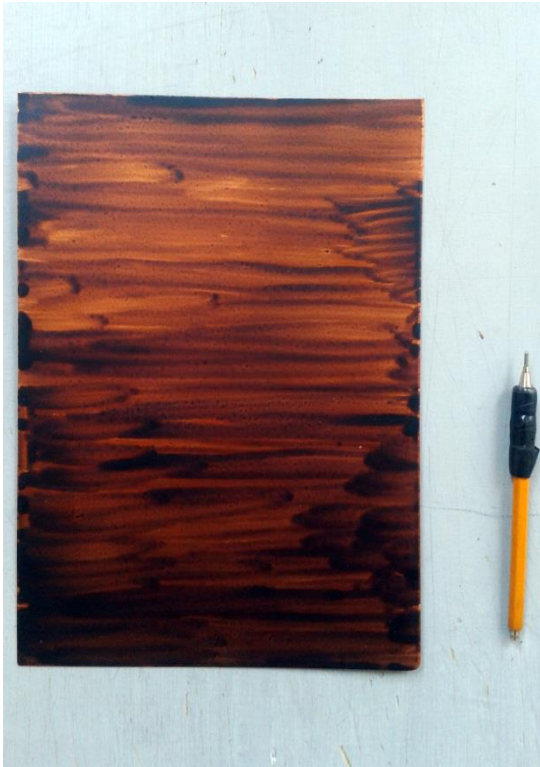


Obr. 31.



Obr. příloha II - Matrice

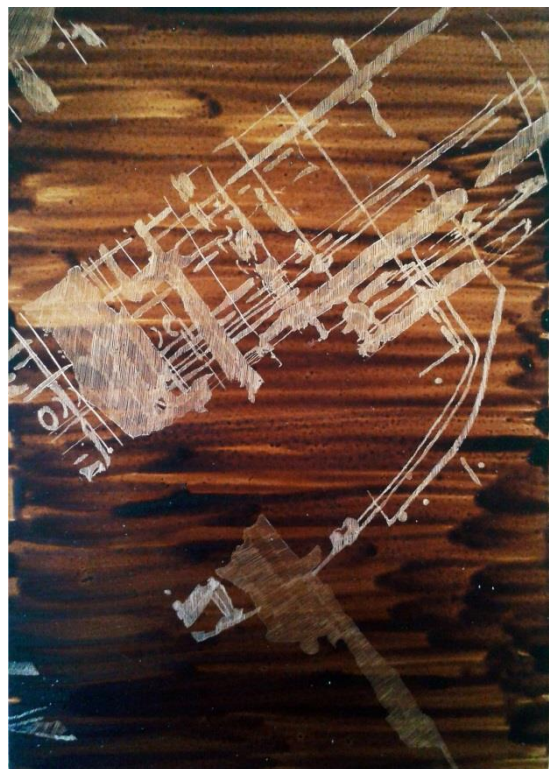
Obr. 32.



Obr. 33.

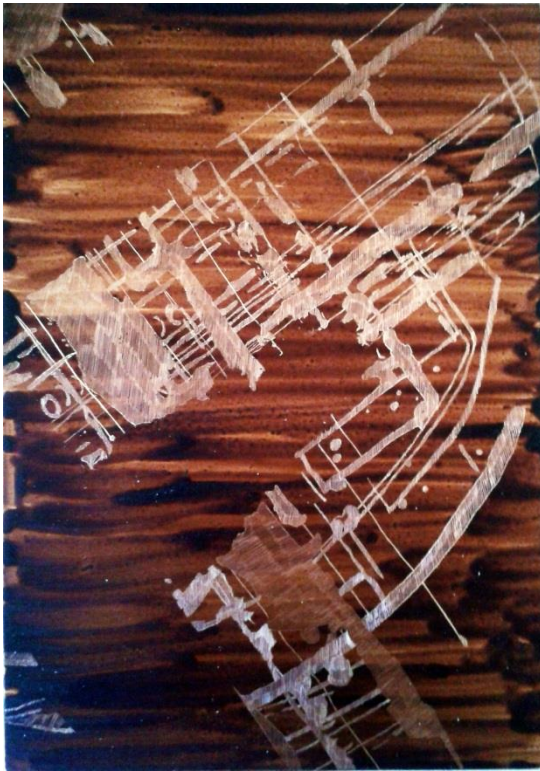


Obr. 34.

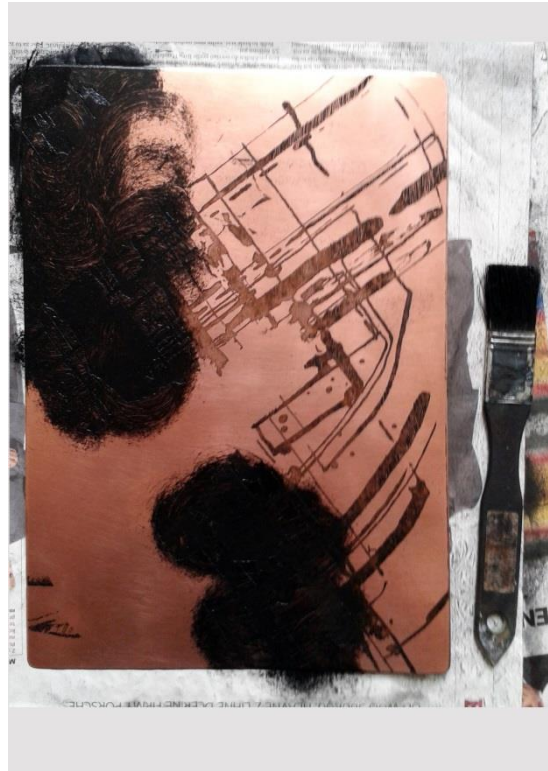


Obr. 35.

Obr. 36.



Obr. 37.



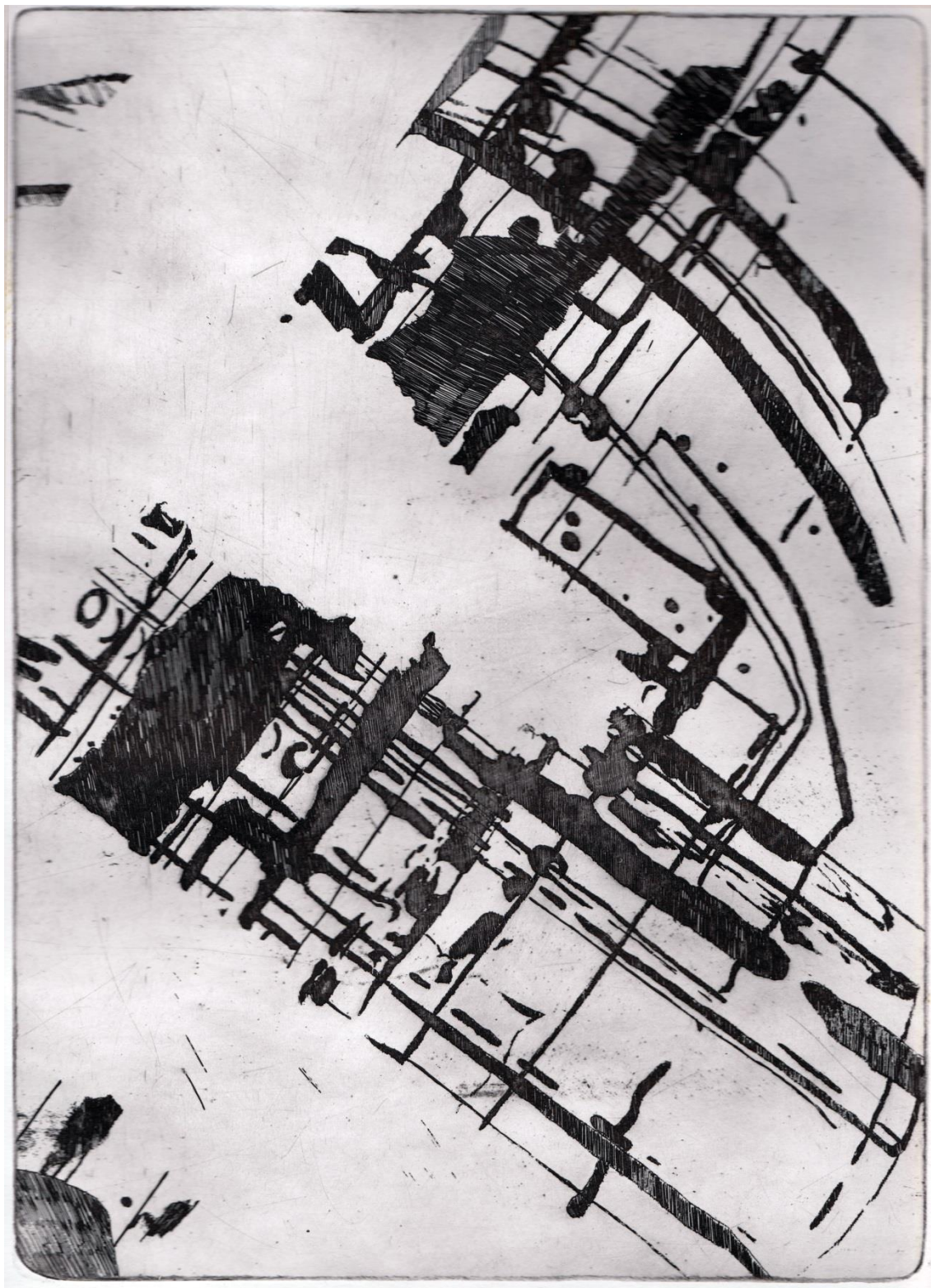
Obr. 38.



Obr. 39.

Obr. příloha III – cyklus grafických listů

Obr. 40. Labyrint



Obr. 41. Labyrint



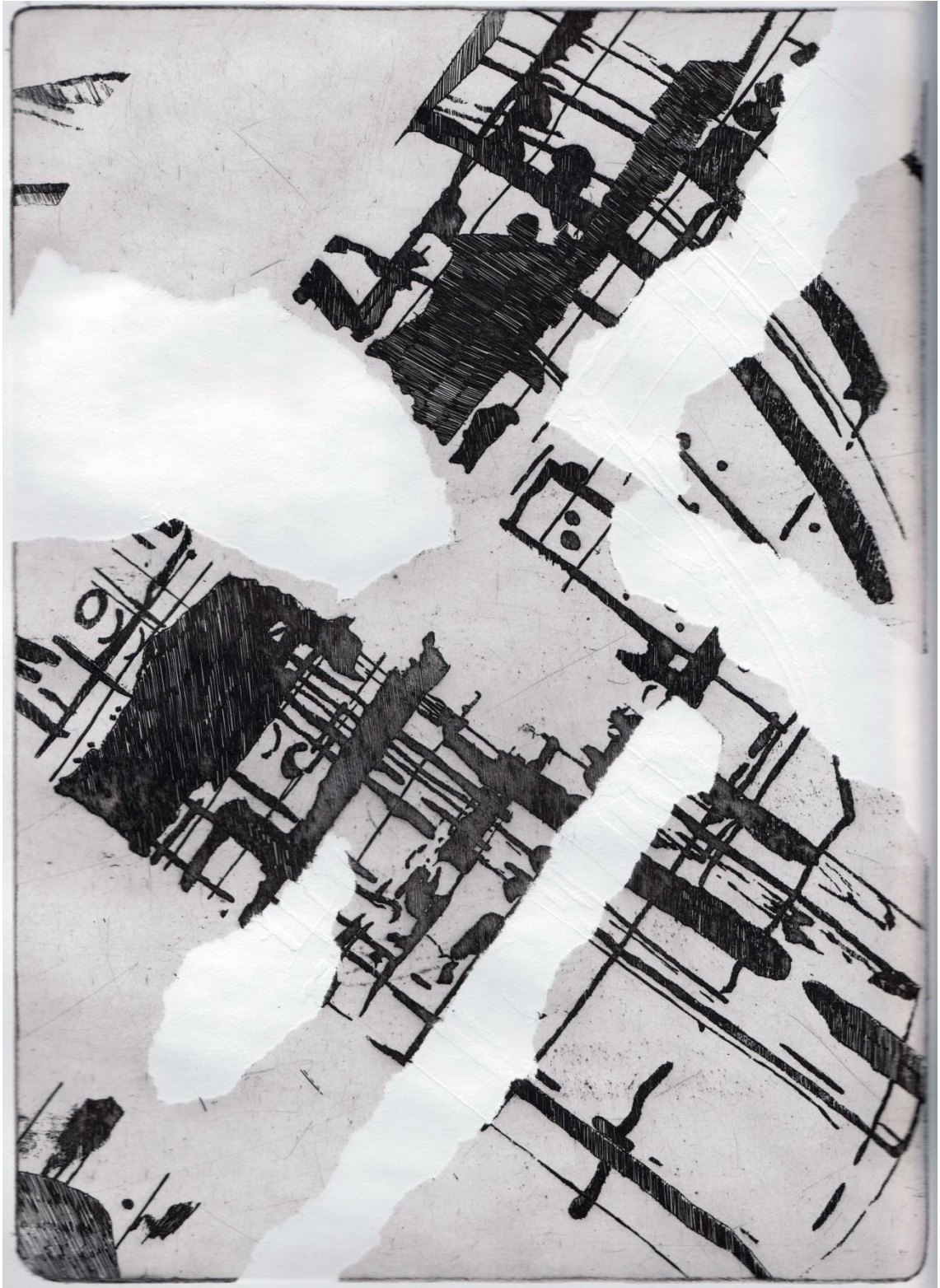
Obr. 42. Labyrint



Obr. 43. Labyrint



Obr. 44. Labyrint



Zdroje obrazových příloh

Obrazové přílohy I – Teoretická část

Obr. příloha I

- **Obr. 1-10:** WRIGHT, Craigh. *Labyrint a bojovník symboly v architektuře, náboženství a hudbě*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, spol. s r. o., 2008. 340 s. ISBN 978-80-7021-923-2.

Obr. příloha II

- **Obr. 11:** LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 56 s. ISBN nevedeno.
- **Obr. 12:** Klee. *Bauhaus movement* [online]. [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: <http://www.bauhaus-movement.com/designer/paul-klee.html>

Obr. příloha III

- **Obr. 13-18:** PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879 – 1940*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1995. 96 s. ISBN 3-8228-9701-9.
- **Obr. 19-20:** LAMAČ, Miroslav. *Paul Klee*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 56 s. ISBN nevedeno.
- **Obr. 21:** Paul Klee (1879-1940) | Swiss-German | Expressionist. Cities and Arts [online]. ©2015-2014 [cit. 2016-04-27]. Dostupné z: <http://www.citiesandarts.com/#!klee/c1j3v>

Obrazové přílohy II – Praktická část – labyrint

Obr. příloha I

- **Obr. 22-31.** Skicový materiál, fotografie autor

Obr. příloha II

- **Obr. 32-39.** Matrice, fotografie autor

Obr. příloha III

- **Obr. 40-44.** Grafický list, labyrint, fotografie autor