

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Katedra estetiky

Obecná teorie a vědy o umění - estetika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klára Pechoušková

Estetická zkušenost ruin

The aesthetic experience of ruins

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.

Srdečně děkuji panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, podněty, ochotu a trpělivost při vypracování mé bakalářské práce.

Prohlášení:

„Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze, dne 18. srpna 2015

.....

Klára Pechoušková

Abstrakt

Práce se věnuje základnímu vymezení ruin, chátrajících objektů jako specifických estetických objektů. Taková místa lákají návštěvníky z mnoha důvodů a jedním z již tradičních je právě vyhledávání specifického estetického prožitku. Cílem této práce je identifikace povahy tohoto prožitku prostřednictvím srovnání s dvěma základními typy estetických objektů: uměleckými díly a přírodními estetickými objekty. Příroda a kultura jsou dvě oblasti, které jsou od sebe často důsledně oddělovány. Ruina je objektem, který nenáleží již zcela do říše artefaktů, ale zároveň není ani zcela přírodním elementem. Primární literatura vychází převážně z oblasti současné environmentální estetiky, doplněna je o některé základní tituly tzv. „estetiky ruin“ či „estetiky zpustlosti“. Závěr práce se věnuje využití dosažených zjištění pro průzkum estetické specifčnosti novodobých ruin, jako jsou opuštěné továrny, nemocnice, školy, hotely a další.

Klíčová slova

Estetická zkušenost, estetika přírody, environmentální estetika, ruina, industriální ruina

Abstract

Bachelor project follows the basic definition of ruins, dilapidated objects as specific object of aesthetics. Visitors are attracted by such places for many reasons and one of them is traditionally the hunt for a specific aesthetic experience. The goal of the project is to identify the quality of this experience through comparison with two basic types of aesthetic objects: artworks and natural aesthetic objects. Nature and culture are often considered two divided fields. A ruin is an object which doesn't fully belong to the area of artifacts but neither is a fully natural element. Primary literature bases on contemporary environmental aesthetics and is complemented by basic titles of so-called "aesthetics of ruins" or "aesthetics of decay". The end of the project discuss the use of the achieved findings in exploration of the aesthetic specificity of modern ruins like abandoned factories, hospitals, schools, hotels etc.

Key words

Aesthetic experience, aesthetics of nature, environmental aesthetics, ruin, industrial ruin

OBSAH

1. ÚVOD.....	6
2. RUINA A POJEM MALEBNÉHO.....	7
3. CO JE TO RUINA?.....	14
3.1. PROCES ROZPADU	14
3.2. RUINA A PROSTOR	16
4. ESTETICKÝ VÝZNAM RUINY	18
4.1. ROLE RECIPIENTA	18
4.2. PŘÍRODNÍ ELEMENT V KONTRASTU S ELEMENTEM LIDSKÝM.....	19
4.2.1. Záměrnost a nezáměrnost v ruině	21
4.2.2. Symbolický význam ruiny	22
4.2.3. Ruiny ostatních druhů	24
4.3. LÁTKA, FORMA, FUNKCE	25
4.4. JEDNOTA	26
4.5. NOVOST	28
4.5.1. Časovost v ruině.....	29
5. CO JE TO INDUSTRIÁLNÍ RUINA?	30
5.1. PŘÍRODNÍ ELEMENT V KONTRASTU S ELEMENTEM LIDSKÝM	30
5.2. INDUSTRIÁLNÍ RUINA A PROSTOR	31
5.3. VYUŽITÍ INDUSTRIÁLNÍ RUINY	34
5.4. FRAGMENTÁRNOST	35
5.5. ČASOVOST V INDUSTRIÁLNÍ RUINĚ.....	36
6. ZÁVĚR	39
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	41

1. Úvod

K napsání této práce mě přivedl příspěvek Barbory Bakošové přednesený na sedmém ročníku konference KRÁSA, KRAJINA, PŘÍRODA, v roce 2013.¹ Příspěvek nesl název *Fenomén “urban exploringu” a estetika opustených budov*. Příspěvek byl věnován stále oblíbenějšímu fenoménu poslední doby, kterým je navštěvování opuštěných budov. Častým cílem návštěvníků jsou průmyslové budovy nebo obecně budovy, které byly opuštěny v období po druhé světové válce. Autorka se dále věnovala především fotografické dokumentaci pořizované na těchto místech a estetickým kvalitám, kterými se tyto fotografie vyznačují. Oblíbenost fenoménu urban exploringu stále narůstá a jeho myšlenka je přímým kontrastem tendencím převládajícím v současné společnosti, které vyžadují ve městech opuštěné budovy co nejrychleji rekonstruovat nebo nahrazovat novými stavbami.

Tento konferenční příspěvek ve mně vyvolal velké množství otázek. Jak může být stará, chátrající budova zdrojem estetické libosti? Jaký prožitek zažívají její návštěvníci? Je ruina stále dílem člověka nebo se již jedná o přírodní objekt? Ruina je temná, zatuchlá, plná plísně. Jak můžeme ve spojitosti s ní mluvit o takových kvalitách, jako je novost nebo jednota? A pokud uvažujeme o industriálních ruinách, jak se liší o těch klasických? Mají vůbec nějakou hodnotu? Právě na tyto otázky bude bakalářská práce hledat odpovědi.

V práci v krátkém historickém úvodu nejprve ukážu, jak se vztah člověka k ruinám proměňoval v průběhu 17. a 18. století. V tomto období došlo ke změnám v estetických preferencích společnosti vzhledem k umění i k přírodě. Jak ukážeme, jedním z důsledků těchto změn bylo i zvýšení zájmu o ruiny jako estetické objekty.

Ne každá zničená budova je ruinou, ne každá se vyznačuje estetickými kvalitami. Dále bude nutné vymezit ruinu, která bude středem zájmu práce. Následně je nutné zdůraznit, že nelze zkušenost ruiny zaměňovat se zkušeností reprezentace ruiny. Stejně jako do krajiny do ruiny musí recipient přímo vstoupit, aby ji mohl ocenit. Po ruině se musíme pohybovat, komunikujeme s ruinou a výsledkem této komunikace je estetický prožitek.

¹ Krása, krajina, příroda VII., Město a krajina, 19. 11. 2013, 9:00-18:30, Akademické konferenční centrum, Husova 4a, Praha.

Vyvstává otázka, jaký je vztah mezi ruinou a přírodou? Ruina není ani objektem přírodním, nepatří však již zcela ani mezi výtvořiny člověka. Čím déle je budova opuštěná, tím více je příroda její integrální součástí. Mnoho autorů považuje právě tento moment za zcela konstitutivní pro estetickou specifičnost prožitku ruiny. Otázce proč tomu tak je a jaké důsledky přináší tento střet pro estetickou zkušenost, se bude věnovat další část práce.

Následující kapitoly se budou věnovat dalším estetickým kvalitám potenciálně přítomným v ruině. Ruinu často chápeme jako něco starého, špinavého, zatuchlého, roztrášeného. Autoři však mluví o ruině jako o estetickém objektu, který se vyznačuje překvapivou novostí, inovativností a také jednotou.

2. Ruina a pojem malebného

Karel Stibral v knize „O malebnu“ píše, že pojem malebna je väčšinou neproblematicky užívaný v bežnom jazyce. Najčastejši sa s ním stretávame pri estetickom hodnotení krajiny. Nesmíme však zapomínať, že sa v minulosti jednalo o jednu z dôležitých estetických kategórií. A takzvané „lovení malebna“ bolo jedným z účelů vznikajúcej turistiky. Pôvodne však pojem malebna nabýval poněkud odlišného významu, než jaký s ním spojujeme dnes. Malebné nebylo oním romantickým idylickým zákutím, ktoré si pod týmto pojmom dnes zrejme predstaví väčšina z nás. Malebné bolo divokou scenérií, vyznačovalo sa neusporiadanosťou, neklidom. Mým úkolem ale nebude pokúšať sa definovať malebno, ale prostredníctvom tohoto pojmu nahliadnuť zmeny preferencií vŕči krajine a prírode. A ukázať, kde sa rodí zvýšený estetický zájem o ruinu, nebot' malebno bolo zrejme najčastejši asociované práve s ruinou.²

Malebné kvality byly v mnoha formách a oceňované dávno predtým než sa v 16. storočí samotný pojem malebna v Itálii objavil. Již v helénismu byly vytvářeny nástěnné malby zobrazující skalnaté terény, jež bychom mohli považovat za malebné. Pojem malebno pochází nejspíše od Giorgia Vasariho.³ Helénske sochy s tvármi pokrivenými emociami jistě nebyly umělci klasického Řecka považovány za krásné. Podobě byly i počátkem 18. storočí malby zobrazujúce neužitečné veci jako pokrivené stromy, či zchátralá stavení kritizované. Objekty zmíněné v těchto případech jsou později právě těmi objekty, které klasifikujeme a oceňujeme jakožto malebné.

Vyvstává otázka, co vedlo k této změně v oceňování? Jak se objekt, jež byl jednou shledáván málem nelibým, stává reprezentantem estetické hodnoty? Odpověď se pokusím nastínit pomocí krátkého historického diskurzu na následujících řádcích. Na přelomu 17. a 18. storočí dochází, podle Stibrala k radikální změně estetických preferencií vŕči přírode. Zatímco na počátku 17. storočí byla obecně preferována kultivovaná krajina a divák nacházel největší potěšení v kontemplaci geometricky přesných francouzských parků, v polovině

² STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011. s. 13.

³ Tamtéž, s. 83.

18. století je tomu takřka naopak. V té době divák oceňuje spíše rafinovaně vytvářené nápodoby volné krajiny.⁴

Stibral tvrdí, že člověk, který žil v 17. století, nechodil běžně obdivovat volnou krajinu ani například horskou scenérii. Zamračená obloha nebo rozbouřené moře byly oceňovány leda prostřednictvím malířského zobrazení. Skutečná, divoká příroda se zdála být nebezpečná a hrozivá. Krajina esteticky hodnotná byla ideálně kultivovanou rovinou. Naproti tomu hory byly obecně považovány za obudná sídla nestvůr, jež byla stvořena ďáblem nebo vznikla následkem velké biblické potopy.⁵ Předpokládalo se, že před potopou byla země zcela hladká. Takovou ji stvořil Bůh jako odraz božského řádu a krásy. Po potopě zůstala země zvrásněna. Tak vznikly hory. Původní božská dokonalost a krása byly nezvratně narušeny. Podobně jako hory byl vnímán také les, který byl nejčastěji líčen jako chmurné, temné místo, kde se ukrývají lupiči a zlé síly. Pokud byly hory nebo lesy oceňovány, bylo to zpravidla pouze jako místa s jistým náboženským potenciálem. Hory byly považovány za sídla Bohů, les zase byl místem, kde žili svatí nebo poustevníci. Nejednalo se však o oceňování estetické.

Až do 18. století, odpor k jakémukoli narušování božského řádu a k chaosu obecně logicky vedl ke zvýšené oblíbě rovných a přímých linií. Aby byla krajina krásnou musela být oproštěna od veškeré nespoutanosti a divočiny. Příkladem takové krajiny jsou zahrady, obdělávaná pole, vinice nebo sady, píše Stibral.⁶ Pro vzdělaného člověka byla příroda racionálně založeným principem, který lidský rozum měl za úkol odkrývat. Pokud byla příroda kultivována do geometrických obrazců, byla vlastně navracena ke svému původnímu racionálnímu, Bohem danému, uspořádání. Příroda byla chápána přísně matematicky a geometricky jako stroj. Toto uvažování bylo nepřímo podporováno úvahami, s nimiž přicházela tehdejší filosofie a také věda. Lze se domývat, že tyto preference jsou mimo jiné také důsledkem ničujících válek, ke kterým došlo v této době. Vrcholným produktem, jež se zrodil z tohoto uvažování, je francouzský klasicizující park, kam architekti vše živé podřídili geometrickým tvarům, liniím a symetriím.⁷ Příroda tak byla podřízena umění v představě, že příroda sama o sobě není krásná, nicméně pokud ji dokážeme ovládnout, může být harmonickou.

⁴ Tamtéž, s. 14.

⁵ Tamtéž, s. 15.

⁶ Tamtéž, s. 18.

⁷ Tamtéž, s. 18.

K razantní změně pak, podle Stibrala, dochází již v prvních dekádách 18. století, kdy přísnost a pravidelnost podnítila ve Francii vznik umělecké reakce ve formě rokoka, které je živější, hravější, svobodnější vzhledem k řádu. Jedním z jeho základních znaků je asymetrie. Paralelně se začaly odvíjet také počiny zahradních architektů. Ke změně pak přispěla především tendence krajinářů zobrazovat typy krajiny, které se zcela vymykaly obecným preferencím, pokud šlo o krajinu živou. Oblíbeným motivem krajinomaleb se stávala divoká, nespoutaná příroda. Zobrazováním zvlněné středomořské vegetace chtěli krajináři zprostředkovat vzpomínku na zlatý věk antiky. Krajinomalba postupně ovlivnila i zahradnictví a geometrický francouzský park začal ustupovat parku anglickému. Zájem o přírodu v průběhu celého 18. století sílí. Objevuje se myšlenka evoluce. Rozvoj přírodních věd přináší množství nových objevů, poukazuje na nové vztahy a učí dívat se na přírodu jako na objekt. Tak se otevřela možnost zaujetí estetického distancovaného postoje. V umění roste zájem o nepravidelnost a nespoutanost řádem. A právě projevem těchto preferencí je podle Stibrala, rostoucí zájem o zříceniny, které se stávají klasickým příkladem malebnosti.⁸

Není to poprvé, co se člověk shledává ruinu esteticky zajímavou. Renesance se obdivovala antickým ruinám jakožto pozůstatkům „staré slávy“. Zájem o ruiny byl značný i v období baroka, kdy začaly vznikat zříceniny uměle vytvořené. V 18. století poutají pozornost ruiny všeho druhu, od středověkých, před gotické, po ruiny nejrůznějších chatrčí. Malcolm Andrews rozlišil pět různých reakcí na ruinu v průběhu 18. století.

1. Sentimentální reakce spojená se strachem, estetikou vznešeného
2. Starožitnická reakce, kdy potěšení pramení z možnosti ruinu pomocí představivosti rekonstruovat
3. Potěšení pramenící ze shledávání těchto zbytků dekorativními
4. Morální reakce, jež odpovídá zálibě předchozí doby v *memento mori*
5. Reakce politická, kdy zřícený anglický hrad symbolizoval osvobození od tyranie středověkého feudalismu⁹

Zájem o ruiny lidských děl se podle Stibrala v průběhu 18. století stává zájmem o ruiny díla Božího. Země i měsíc mají být obrazem velkých ruin, na

⁸ Tamtéž, s. 31.

⁹ ANDREWS, Malcolm. *The Search for Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760 – 1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989, s 46.

jejichž zbytcích se rozkládá svět.¹⁰ Postupem času začínají být teoretici shovívavější i k horám, ty jsou popisovány s příjemným úžasem a obdivem. Obdiv k ruinám, jejich zašlé slávě, neostroiti obrysů, neuspořádanosti a narušování klasických pravidel předznamenává zájem obecně v torzovitosti, neuspořádanosti, nepravidelnosti, asymetrii nebo neklasičnosti. Tyto vlastnosti jsou následně obdivovány také v případě hor a skalisek. V důsledku pak vede k přehodnocení oceňování přírody jako takové. Již se nejedná primárně o zájem o morální, či politický, ale o zájem estetický.

Podle Stibrala nové zkušenosti s horami, ale i s ruinami, vedly k proměně vztahu ke krajině jakožto živoucí součásti našeho prostředí. Krása přírody už není obdivována pouze prostřednictvím poezie nebo malby. Turisté začínají poprvé mířit i do terénu. Vкус a cit pro malebno je ovlivněn cestami například do Říma. Cestovatelé popisují krajinářské výjevy z rovin, pahorkatin i z velehor. Mluví i o zkušenostech s římskými ruinami. Na proměně postoje ke krajině se podílely také bouřlivé společensko-hospodářské změny. Ve vztahu ke krajině došlo k přeskupení vlastnictví půdy. Malebno tak bylo někdy vnímáno jako estetizující zástěrka majetných sedláků, kteří scelovali území v jednotné monotónní celky. Nejdříve nachází obdivovatelé přírody zalíbení v pastorálních nebo arkadských krajinách, jež byly oceňovány na základě idejí a morální symbolikou, tvrdí Stibral.¹¹ Obdiv k volné přírodě a záliba v ruinách venkovských stavení, podobně jako dřívějších šlechtických a církevních sídel se stává emblémem nové nobility.¹²

V úvahách teoretiků je příroda z počátku oceňována jako dílo Boží pro řád, který ztělesňuje. Později se stává místem úniku před civilizací. Již není místem obydleným nestvůrami. Nyní nabízí útočiště. Příroda je nyní nadřazená umění. Největšímu zájmu cestovatelů za malebnem se těší ruiny, jak uvádí Stibral. Zbytky staré architektury jsou esteticky oceňovány jako dílo umělecké, které bylo posvěceno časem a vysloužilo si tak úctu, jakou požívají díla přírody.¹³ Aby bylo možné objekt označovat jako malebný, musí podle teoretiků splňovat určitá kritéria. Nejčastěji je zmiňována určitá nepravidelnost a nesourodost. Pomocí těchto kritérií teoretici odlišují malebno od vznešena.

¹⁰ STIBRAL, Karel. *O malebnu: estetika přírody mezi zahradou a divočinou*. Praha: Dokořán, 2011, s. 33.

¹¹ Tamtéž, s. 38.

¹² Tamtéž, s. 50.

¹³ Tamtéž, s. 101.

Tak se ruina pod záštitou estetické kategorie malebna dostala do středu zájmu malířů, turistů jakožto diváků i teoretiků. V 19. století zájem o hory a ruiny dále roste díky oblibě turistiky. Jak ještě ukážeme, tento zájem není vždy nutně pozitivním jevem. Některé stavby jsou více či méně šetrně restaurovány, jiné urychleně podléhají zkáze vlivem lidského činitele.

3. Co je to ruina?

Každý artefakt i každý přírodní objekt podléhají pozvolnému procesu chátrání. Jak je již pravděpodobně zřejmé, tato práce se bude věnovat především chátrajícím architektonickým objektům. Ne každá chátrající budova je, jak ukážeme, ruinou. Co je ruina na poli estetickém? Někteří teoretici shledávají ruinu zajímavým ozvláštňením v estetickém oceňování krajiny. Ruina je však svérázný estetický fenomén disponující množstvím specifických kvalit. Než se těmto estetickým kvalitám začneme podrobně věnovat, je potřeba vymezit identitu ruiny.

Samotný pojem ruina v nás obecně vyvolává spíše negativní konotace. Původ slova nacházíme v latině (ruīna), kde ruina znamená pád, destrukci nebo obecně řečeno katastrofu. Nutným předstupněm ruiny je budova, architektonické dílo. Nemůžeme na tomto místě jednoznačně tvrdit, že se jedná o dílo umělecké, neboť ne každá stavba je jistě uměleckým dílem. Jedná se o objekt, který vznikl s intencí svého tvůrce. Tento objekt má tedy autora. Byl vytvořen proto, aby plnil nějakou předem danou funkci, ke které byl následně prakticky využíván. Budova může být domovem, skladištěm, nemocnicí. Zároveň může disponovat i mnoha estetickými kvalitami a být tak chápána jako estetický objekt.

3.1. Proces rozpadu

Z budovy se stává ruina, když je budova opuštěna a podléhá samovolně procesu chátrání. Obecně řečeno rozklad je pozvolným přirozeným procesem, který se odehrává v každém objektu, ať už přírodním, či člověkem vytvořeným. Každý výtvar člověka podléhá rozkladu od chvíle svého vzniku až do chvíle úplného zániku. Ne každá zničená budova je však ruinou. Rozkladem označujeme, vzhledem k původní stavbě, formu poškození, která přichází samovolně se stářím. O rozkladu tedy mluvíme pouze tam, kde nejde o záměrné ničení objektu lidskou silou. Objekt, jenž byl poškozen záměrně lidskou silou, na nás bude působit zcela odlišným způsobem, než objekt rozpadající se pouze silami přírodními. Proč tomu tak je, bude vysvětleno dále.

Pojem rozkladu v nás obecně vyvolává negativní asociace. Nacházení libosti v rozkladu je pak označováno jako nezdravé, protože jde proti biologickému obrannému instinktivnímu mechanismu, který v sobě máme

zakořeněný. Jak může vést ke vzniku objektu s pozitivními kvalitami? Právě na tuto otázku budou odpovídat následující kapitoly. Jak tento rozpad působí na materiál budovy? Přírodní síly způsobují rozpadání stavby a tak ji uvádí do pohybu, tvrdí v knize *Estetika ruiny* Robert Ginsberg. Dlaždice praskají, jednotlivé cihly se vymaňují ze zdí. Ruina se neustále proměňuje. Tak je ruina dynamickým procesem. Tento fakt ovšem zároveň komplikuje otázku „co je to ruina“ neboť znemožňuje ruinu identifikovat s materiálem.

Nelze stanovit přesný moment, kdy již nejedná o pouhou opuštěnou budovu, ale začínáme o tomto objektu uvažovat jako o zřícenině. Jan Staněk píše v „Poznámkách k estetice zpustlosti“, že v ruině nezbytně a významně pocítujeme nepřítomnost lidského činitele. Naproti tomu tam, kde se jedná o nedávné lidské selhání, budeme spíše než estetický prožitek pocítovat nelibost a tíseň.¹⁴ Na druhém pólu ale míra zřícenosti stavby nesmí překročit mez, za níž už nejsme schopni poznat, o jakou stavbu se vlastně jednalo. Míru poničení není možné stanovit například přesným procentem zbývajícího originálu. V jednu chvíli je přítomen původní objekt navzdory všem poškozením o chvíli později cítíme, jak se původní objekt vytrácí a v tu chvíli začínáme mluvit o ruině. Z toho vyplývá, že za autora ruiny již nepovažujeme člověka. Pokud chceme autora přesto identifikovat je jím právě proces rozkladu, proces povstávající ze střetu dvou protikladných formujících sil, té mizející lidské, a té vynořující se přírodní.

Proces rozkladu není procesem nezvratným. Pokud není možné doplnit původní části zpět na svá místa, můžeme rekonstruovat i jinými postupy. Striktně řečeno ruina, která byla opravena, již však není ruinou, ale zároveň není již ani originálem. Předcházet zkáze uměleckých děl a zastavovat ji je správné a náš estetický smysl si to žádá. A stejně tak si to žádá i naše morální povinnost, upozorňuje Ginsberg.¹⁵ Obecně řečeno poškozené dílo esteticky trpí. Přesto se z ruiny můžeme esteticky těšit. Rutinní konzervační procesy mají vymýtit známky rozkladu, ať už se jedná o sochy, budovy, zahrady nebo výtvarná umělecká díla. Obrazy jsou proto v mnoha muzeích uchovávány tak, aby nebyly vystavovány změnám teplot a aby byly chráněny před světlem, bakteriemi i návštěvníky.

¹⁴ STANĚK, Jan. Poznámky k estetice zpustlosti, in K. Stibral, B. Blinky, O Dadedík (eds.) *Kráska krajina příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Brno, Masarykova Univerzita. 2009. s. 55.

¹⁵ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 289.

Ruinu, jako potencionální estetický objekt, však není možné konzervovat, aniž bychom tak narušili její dynamický charakter.

Rozklad zapříčinil zmizení originální stavby a zrození ruiny. Pro ruinu již neplatí pravidla, která svazovala původní stavbu. Ruina má vlastní svět, vlastní pravidla, respektive vzniká na základě konfliktu různých vývojových linií v různé fázi. Abychom byli schopni ji oceňovat, musíme se do jisté míry oprostít od původní stavby a oceňovat ruinu jako ruinu.

3.2. Ruina a prostor

Vystává otázka, jakým způsobem ruinu identifikujeme? Ruinu není možné identifikovat s materiálem, neboť materiál, jímž je tvořena, je v neustálém pohybu, proměňuje se v čase vlivem počasí. Ruinu nejsnáze identifikujeme s místem, kde se nachází. Nemůžeme ji vystavovat mezi čtyřmi bílými stěnami galerie. Ginsberg tvrdí, že ruina právě jako architektura je založena na existenci v prostoru. Je obklopena prostředím, které vytváří její kontext.¹⁶ Charakter vztahu ruiny s okolním prostředím není jednoznačně identifikovatelný ve všech možných případech. Vztah ruiny osamocené hradu k okolním lesům bude harmonický. Na druhé straně pomyslíme-li například na Baťovy továrny ve Zlíně, jsme nuceni konstatovat, že o harmonickém vztahu zde nemůže být řeč.¹⁷

Především ve městech je každá budova důsledně zapojena do širší struktury. A to i za předpokladu, že se daná stavba významně odlišuje od budov okolích. Ruina ve městě je však zbavena závazků k okolní ulici a vytváří svět sám pro sebe. Ruina je osvobozená od všech očekávání veřejnosti. To, co bylo rozkladem zničeno, byly právě především konvence a tradice, tvrdí Ginsberg.¹⁸

Zatímco ruina nebere na své okolí žádné ohledy, divák ano. Okolní prostředí je divákovým vizuálním a prostorovým rámem pro ruinu. K ruině přistupujeme skrze kontext, jež je daný naší myslí, příjezdovou cestou nebo okolní zahradou. Tento kontext formuje naše očekávání, píše Ginsberg.¹⁹ Vyšší estetickou zajímavostí se vyznačuje ruina, jež je situována do kontextu živého

¹⁶ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 77.

¹⁷ Tyto ruiny se nachází ve městě, jehož struktura je vysoce organizovaná, zatímco struktura ruiny, je díky infiltrující se přírodě, jak uvidíme, spíše charakteristická výraznou neorganizovaností. Charakter ruiny je v tomto případě kontrastem k charakteru města.

¹⁸ Tamtéž, s. 157.

¹⁹ Tamtéž, s. 77.

neporušeného. Nazírat ruinu v jejím kontextu je podmínkou adekvátního oceňování ruiny.²⁰

Pojem kontextu hraje zásadní roli. Zatímco artefakty vystavované v muzeu či v galerii jsou od nás distancovány. Jednotlivé artefakty spolu nemusí vstupovat do vztahů, nemusí mít prakticky nic společného. Však vcházíme-li do ruiny, vcházíme do prostoru, jehož se okamžitě stáváme součástí. Jednotlivé části jsou usouvztažněny v celky a celky jsou jasně spojeny s okolním prostředím a se zemí.²¹ Jak postupuje proces rozkladu, ruina se rozpíná do svého okolí a proniká do svého kontextu.

²⁰ Tamtéž, s. 78.

²¹ Tamtéž, s. 88.

4. Estetický význam ruiny

4.1. Role recipienta

Řekli jsme, že vcházíme-li do ruiny, stáváme se její součástí. Jak však máme tomuto Ginsbergově tvrzení rozumět? Při hledání odpovědi na tuto otázku zjišťujeme, že vztah ruiny a recipienta je mnohem složitější.

Estetické zakoušení ruiny se podobá estetickému zakoušení krajiny. Jiří Sádlo v textu „Krajina jako interpretovaný text“ tvrdí, že krajina se podobá textu a my jsme jejími čtenáři.²² Touto metaforou zachycuje vztah člověka ke krajině, jejíž je člověk součástí. Analogicky můžeme uvažovat o ruině. Ruinu chápeme jako znak. Aby znak fungoval, jako znak musí zde nutně být nějaký příjemce/čtenář. Je-li krajina knihou, pak my ji zároveň píšeme, čteme a jsme čtení – jsme spolutvůrci, čtenáři i litery nebo části textu této knihy, jak uvádí Sádlo.²³

Co je však oním impulsem, který přitáhne naši pozornost? Ginsberg mluví o tom, že člověk je ruinou takřka přiváben. Recipienta přitahují neobvyklé struktury a formy nebo například osvobozené kusy materiálu, se kterými se v běžném životě, v užívané budově nesetkáváme. Je nezbytné do ruiny přímo vstoupit. Jedině tak ji můžeme, jak je žádoucí a nezbytné, zakoušet multisenzoricky a jako trojdimenzionální objekt, kterým je. Jakmile vstoupíme, ruina chytne naši pozornost. Otevírá se dialog materiálů, v němž participujeme.²⁴

Jak tento proces čtení nebo komunikace mezi ruinou a čtenářem probíhá? Jak je do něj recipient zapojen? Ginsberg tento proces popisuje následovně. Tvrdí, že ruina jakožto dynamická struktura nás nutí k pohybu. Pohyb je něčím zcela přirozeným, neboť není možné, ruinu obsáhnou celou najednou. Prostřednictvím našeho pohybu po ruině ji objevujeme a vcitujeme se do jejích forem. Cítíme s ní určitou sympatii.

Dochází ke změně našeho postoje. Z praktického postoje přecházíme do postoje estetického, kde účel předmětu nehraje již žádnou roli. Slovy Ginsberga, ruina je „chrámem neužitečného“. Stoupáme do schodů a prožíváme pocit okamžiku zastavení času. Je to činnost sama pro sebe, píše Ginsberg a porovnává

²² SÁDLO, Jiří, Krajina jako interpretovaný text, in: Kratochvíl, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. Praha: Hermann & synové, s. 179.

²³ Tamtéž, s. 181.

²⁴ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 4.

zakoušení ruiny s pocity vyvolávanými neporušenou budovou. Nepoškozené budovy nám diktují čas pro naši přítomnost svými formami a funkcemi, takže nám je čas na oceňování samotného materiálu vymezen. Náš prožitek se značně liší od prožitku různých významných budov, které jsou označené a popsány v turistických průvodcích. Krásy ruiny jsou neoznačené. Ruina není nijak institucionalizována, neexistují žádní průvodci nebo konvence, které by nám říkaly, jakým způsobem máme oceňovat. Náš prožitek je v tomto světě zcela svobodný.²⁵

Ruina člověka úspěšně vytrhuje ze zautomatizovanosti, s níž prožívá běžný svět. Jsme nuceni aktivovat svou pozornost. Promyšlet důsledně každý krok. Člověk je v ruině znovuzrozen jako prožívající, tvrdí Ginsberg.²⁶ Nejsme pouhými příjemci toho, co bylo naplánováno a úhledně zabaleno. V běžné architektuře se pohybujeme podle zvyku. Došlo k habituaci a jejím důsledkem je pasivita. Ruina rozbíjí zvyk, narušuje navyklé rytmy a dává tak prostor ke vzniku nových.

Nejsme naváděni žádnou příručkou, ničím, co by nám říkalo, co a jak máme oceňovat. A tak přicházíme k ruině a oceňujeme ji pro ni samotnou. Není žádná jedna perfektní perspektiva, z níž by mohl recipient zakoušet formální znovusjednocení v ruině.²⁷ Ruina nás udržuje neustále zaměstnané. Když se na okamžik zastavíme nad blokem kamenů, možná najednou zjistíme, že se nacházíme uprostřed jiné transformace forem, než před chvílí. Dochází k zapojení našeho kreativního prožívání a naše oceňování roste. Účastníme se kreativního rozvíjení formy. Formování formy je svobodou kreativity, jak uvádí Ginsberg.²⁸

4.2. Střet přírodního elementu s lidským

Ruina je místem, kde dochází ke střetu přírodního elementu s elementem lidským. Právě v tomto momentu se podle mnoha autorů konstituuje její význam. Původní budova jakožto architektonické dílo byla vytvořena člověkem s použitím předem daného plánu tak, aby splňovala praktické účely. Byla tedy hotovým produktem lidské intence. Opuštěná budova přestala být člověkem užívána a tedy i dále spravována. Postupem času tak podléhá vnějším vlivům. Příroda žije, roste

²⁵ Tamtéž, s. 7.

²⁶ Tamtéž, s. 8.

²⁷ Tamtéž, s. 19.

²⁸ Tamtéž, s. 20.

a pohlcuje budovu. Původně neživý objekt je uchvacován náhodnými procesy přírody a jimi přetvářen. Tento moment je pro identitu ruiny určujícím. Georg Simmel ve své eseji *Die Ruine* shrnuje, co bylo napsáno o ruinách před ním a moment střetu přírodního s umělým je v jeho eseji klíčovým.

Simmel tvrdí, že architektura je jediným uměleckým druhem, kde nacházíme vedle sebe v rovnováze potřeby přírody a vůle lidského ducha. V okamžiku, kdy se z budovy stává ruina, tato rovnováha se rozpadá a přírodní síly přebírají moc nad dílem člověka. Tento posun se jeví jako pomsta přírody za to, že duch dříve násilně přetvořil její formy.²⁹ Historie lidstva je postupným vítězstvím ducha nad přírodou. Simmel na začátku 20. století odkazuje na Goetheho a píše, že destrukce duchovní formy přírodními silami, které obrací typický pořádek, je pocíťováno jako návrat „dobré matky“.³⁰ V ostatních uměních duch ovládá formu a dává vzniknout uměleckému dílu. V architektuře jsou duch a forma v harmonii. Ve chvíli, kdy je jednota zničena rozpadem, duch a příroda se oddělují a stojí znovu proti sobě.

Tato jedinečnost činí z architektonické ruiny fenomén významnější než pozůstatky jiných zkáz podléhajících uměleckých děl. Malba, z níž části obrazu opadaly, socha bez údů, středověká báseň, jejíž slova nebo celé verše jsou ztraceny – jejich význam spočívá pouze v částech, které nám zůstaly nebo v naší představivosti.³¹ Jejich vzhled nenabízí zkušenost jednoty, nabízí pouze nedokonalé umělecké dílo, které prošlo nějakou redukcí. V zřícenině budovy pokud architektonické dílo umírá, formy a síly přírody rostou. Člověk zde hraje roli čistě pasivní, aktivně nijak nepřispívá procesu rozpadu, píše Simmel.³² Jedině tak zůstane zachován význam ruiny, který spočívá v rozpadu vlivem přírodních sil, nikoli však vlivem síly lidské.

Tento rozpor nevzniká jako důsledek lidské aktivity, ale naopak je důsledkem lidské pasivity. Můžeme říci, že ruina je dílem přírody, neboť nedochází k ničení artefaktu člověkem, ale pouze přírodou, člověk to však dopustil. Simmel tvrdí, že tato lidská lhostejnost je pozitivní pasivitou a člověk se stává komplicem přírody.³³ Člověk stavěl stěny budovy svou vůlí do výšky a nyní

²⁹ SIMMEL, Georg. The Ruin. *The Hudson Review*. 1958, roč. 11, č. 3, s. 379.

³⁰ Tamtéž, s. 379.

³¹ Tamtéž, s. 380.

³² Tamtéž, s. 380.

³³ Tamtéž, s. 380.

je s hrubá korodující síla přírody stahuje zpět k zemi. Dokud rozlišujeme ruinu a nejedná se o pouhou hromadu kamení, tato síla nesnižuje práci člověka do neuspořádanosti pouhé hmoty. Vzniká nová forma, která je z hlediska přírody plně smysluplná, srozumitelná, diferencovaná.

Ruina, která byla kdysi dílem člověka, je nyní výtvořem přírody. Je utvářena stejnými silami jako například hory. Estetická zkušenost ruin a hor bývá často popisována paralelně. Simmel píše, že dokonce i kouzlo Alp vzniklo ze hry dvou kosmických tendencí: vulkanické erupce, jež vystavěla hory do výšky a deště a sněhu, jež narušili struktury a ty se poté začaly sesouvat dolů.³⁴

Určitý střet přírodního s umělým je často považován za faktor, který konstituuje význam ruiny. Bývá vedena hranice odlišující zpustlost od zpuštěnosti. Jinak nás působí, co bylo zničeno člověkem a jinak, co rozrušil proud času. Pokud stavba byla porušena člověkem, protiklad mezi přírodním a umělým se ztrácí.

Robert Ginsberg mluví o přírodě ve vztahu k ruině, jako o faktoru, který udává vitalitu ruiny. Ruina je ve vzájemné symbióze s místem, kde se nachází a také s přírodou, která ji obklopuje.³⁵ Svědčí jí déšť, vítr, stromy i plevel. Všechny živé organismy přispívají ke zvýšení vitality, včetně člověka.³⁶ Ginsberg rovněž upozorňuje, že pokud stavba podléhá přírodním procesům, vzbuzuje v nás libost, zatímco pokud došlo k násilnému rozrušení člověkem, ruina v nás vyvolává spíše pocit hrůzy nežli estetické libosti. Tomuto druhu ruiny Ginsberg upírá hodnotu estetickou, upozorňuje však, že tyto objekty jsou nositeli hodnoty symbolické.

4.2.1. Záměrnost a nezáměrnost v ruině

V knize *Druhá příroda / Second Nature*, jejímž spoluautorem je Ondřej Dadejík, nacházíme analogický směr úvah. Dadejík uvažuje o zdroji estetické libosti objevované v ruině a zastává názor, tato libost se rodí z napětí. Napětím je myšleno napětí mezi záměrným a nezáměrným. Jinými slovy mezi přírodním a člověkem vytvořeným. Přírodní krása je vždy spjata s nahodilostí, s rozmanitostí forem, s nespoutaností jakoukoli předem danou nezáměrností. Přírodní krása je skutečností, kde se aktivně účastníme tvorby našeho života. Naše čtení je pak

³⁴ Tamtéž, s. 381.

³⁵ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 157.

³⁶ Tamtéž, s. 174.

způsobem uspořádávání, které se ale neustále setkává s chaosem a díky tomu může docházet také k novým uspořádáním naší zkušenosti.³⁷

Podle Martina Seela je bohatost, krása, integrita a dynamika řádu realizovaná ve zkušenosti není produktem samotné přírody, ale produktem lidské životní formy. Povaha této aktivně realizované přírodní krásy spočívá v proměně estetické zajímavosti, vedoucí diváka k neustálému přehodnocování jeho vztahu ke skutečnosti. Podle Ginsberga dochází k posunům na úrovni naší zkušenosti při každé návštěvě ruiny. Svoboda přírody je tedy vlastně svobodou toho, kdo ji vnímá, píše Seel.³⁸ Ginsberg tvrdí, že naším účelem bytí v ruině je být svobodní. To, že se ruina rozpadá samovolně, je právě onou invazí nezáměrnosti do záměrného.

Jak upozorňuje Staněk, zpusťlost pak je skličující pouze tam, kde invaze náhodného do záměrnosti je v rozporu s lidskou snahou udržovat stav věcí. Taková zpusťlost pak nepůsobí dojmem míru a odevzdaného návratu k přírodnímu.³⁹ Kontemplace pomalého přirozeného rozpadu je v dnešním světě prožitkem svobody. Estetické oceňování ruin bylo již v 18. století spojováno s nevolí vůči rychlému pokroku, utilitárnosti a industrializaci. Napětí mezi přírodním a lidským ztělesněné v ruině opět otevírá prostor náhodnosti, kde se věci mohou dostávat do oblastí mimo svůj účel, píše Seel.⁴⁰

Ukazuje se, že příroda a ruina mají mnoho společného. I když je v tomto případě příroda na první pohled znečištěna tím, i když rozpadajícím se a chátrajícím, lidským elementem. V ruině musí být nutně čitelná přítomnost lidské záměrnosti a zároveň dlouhá nepřítomnost této záměrnosti, píše Dadejík a dochází k závěru, že kontrast je základním vztahem pro tento druh krásy.⁴¹

4.2.2. Symbolický význam ruiny

Řekli jsme, že pokud nemluvíme v případě ruiny o estetické hodnotě, můžeme uvažovat nad její hodnotou symbolickou. Za jakých podmínek přiřkneme

³⁷ DADEJÍK, Ondřej. *Druhá příroda / Second nature*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 48-50.

³⁸ SEEL, Martin, Aesthetic Arguments in the Ethics of Nature, In: *Thesis Eleven*, 32, 1992, s. 81.

³⁹ STANĚK, Jan. Poznámky k estetice zpusťlosti, in K. Stibral, B. Blinky, O Dadejík (eds.) *Kráska krajina příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*. Brno, Masarykova Univerzita. 2009. s. 56.

⁴⁰ SEEL, Martin, Aesthetic Arguments in the Ethics of Nature, In: *Thesis Eleven*, 32, 1992, s. 62.

⁴¹ DADEJÍK, Ondřej. *Druhá příroda / Second nature*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 68.

ruině symbolickou hodnotu? Ginsberg je toho názoru, že ruina je obohacena o symbolickou hodnotu, když společnost tuto rozpadající se strukturu zachovává jako kulturní dědictví. Tato ruina je připomínkou něčeho důležitého v minulosti. Není však jen pozůstatkem pro někoho, kdo tu byl před námi, ale je živá pro nás. Ruina je svědectvím o identitě společnosti. Setkáváme se s ruinami, jež jsou obecně považovány za národní kulturní dědictví.⁴² Kulturní hodnota je z pravidla úzce svázána s hodnotou symbolickou. Objekt nabývá těchto kvalit, když se s jeho minulostí pojí historická událost. Ginsberg mluví o kostelech nebo například o válečných lodích, které byly zničeny v průběhu válek. To znamená, že jejich současný stav není důsledkem samovolného rozkladu, nýbrž důsledkem nějaké lidské činnosti. Z toho na základě dříve řečeného můžeme vyvodit, že se jedná o objekty, jež nejsou primárně nositeli estetické hodnoty, jak by zdůraznil Simmel.

Ginsberg však upozorňuje, že se přesto jedná o objekty, jejichž hodnotu nesmíme přehlížet. Tyto ruiny disponují významnou symbolickou hodnotou. Jejich kontextem je kromě okolní ulice či zahrady život. Válečná ruina je symbolem utrpení komunity a zároveň oslavou vítězství života, protože trvá. Nacionalismus z ruiny dělá symbol a významné národní dědictví. Ruina je nejvhodnějším objektem pro tyto účely, neboť je nemůžeme libovolně transportovat na rozdíl od soch nebo obrazů. Kromě historického symbolické významu se často setkáváme rovněž například s významem náboženským.

Jaký je estetický význam ruiny jako symbolu? Pokud je ruina symbolem, znamená to, že předpokládá interpretaci svým divákem. Ginsberg tvrdí, že symbolický význam ruiny se vynořuje v kontrastu ztráty významnosti porušených struktur. Ruina nás zapojuje do realizace hodnot. Propojuje prostřednictvím přítomnosti minulost s budoucností, které čelíme. Je živou jednotou v rámci kultury. Symbol podle Ginsberga zde má spirituální identitu. Symbol povstává z materiálu pozůstatků. Může být ztělesněním fundamentálního nesouladu, či archetypální harmonie s místem. Ruina jako symbol je klíčem k objevování vztahů mezi lidmi. Ruina osvobozuje člověka od následování svého osudu, díky nevyhnutelné přítomnosti symbolu.⁴³

⁴² GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 107.

⁴³ Tamtéž, s. 159.

4.2.3. Ruiny ostatních druhů

Robert Ginsberg nezastává tak vyhraněný názor na ruiny ostatních druhů, s jakým jsme se setkali v případě Geoga Simmela, a ve své teorii se věnuje i ruinám ostatních druhů. Bylo již naznačeno, že každý objekt podléhá procesu chátrání. Ať už se jedná o objekt vytvořený člověkem či přírodní objekt. Znamená to, že každý objekt se může v budoucnu potenciálně stát ruinou? Uvedme pro příklad několik dalších druhů objektů. Potom, co jsme ukázali jaký vztah má ruina k přírodě, je na místě vznést otázku, zda také příroda může být ruinou.

Robert Ginsberg zastává názor, že i padlý strom nebo mušle nalezená na pláži jsou hodnotnými ruinami. Každý strom v lese umírá, můžeme si vybrat jeden z padlých kmenů, každý je jedinečný a každý působí na naši estetickou citlivost. Upozorňuje na to, že padlé stromy byly často i uměle instalovány do anglických parků podobně jako zde byly stavěny umělé zříceniny. Funkce těchto objektů byla jistě estetická. Ginsberg tvrdí, že estetický potenciál mrtvého stromu se velmi blíží estetickému potenciálu ruiny architektonické a i response diváka jsou analogické. Padlé stromy v lese přirovnává ke sloupům, které se rozpadají, stromová klenba je narušována a znovu spatříme nebe.⁴⁴ Padlý strom je pak dále pohlcován okolní rostoucí vegetací. Podobně nás i mušle dokáže ohromit svou nově nalezenou jednotou.⁴⁵

Dále Ginsberg uvažuje i o ruinách uměleckých děl. Nejblíže ruině architektonické shledává ruinu sochy. Tato ruina poskytuje člověku prožitek v mnoha ohledech podobný ruině architektonické. Historii sochařství považuje za historii ruin. Ruina sochy reformuluje své bytí a nabízí nám novou jednotu, tvrdí. I v případě sochy Ginsberg připisuje větší zásluhy ruině než neporušenému dílu. Tvrdí, že ruina dokáže formovat naše konvence a naše odpovědi jsou vzhledem k ruině vnímavější než v případě neporušeného díla.⁴⁶

K ruinám výtvarných děl Ginsberg poznamenává, že jejich výskyt není tak častý. Ačkoli si můžeme představit například velké množství obrazů namalovaných na dřevěných deskách, kde zřetelně pozorujeme rozrušení

⁴⁴ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 204.

⁴⁵ Tamtéž, s. 205.

⁴⁶ Tamtéž, s. 221.

materiálu například červotoči, podle Ginsberga se zde nejedná přímo o porušení obrazu, jako takového, ale o porušení materiálu nosiče obrazu.⁴⁷

Ruinu literárního díla považuje za zajímavější. Pokud zjistíme, že v příběhu část chybí, jsme nuceni zamýšlet se na tím, co chybí, což nám přináší intelektuální potěšení. Jednota literárního díla, i když třeba neúplného, podle Ginsberga, ale může zůstat zachována. Od vynálezu knihtisku se s ruinami hodnotných literárních děl setkáváme již pouze zcela výjimečně.⁴⁸

4.3. Látka, forma, funkce

Ginsberg popisuje významné změny, které v průběhu rozkladu probíhají v ruině. Proměňuje se látka, forma i funkce a především pak vztahy mezi nimi.

Ruina osvobozuje látku od závislosti na formě, tvrdí Ginsberg. Jakmile je látka osvobozena, vstupuje do naší přítomnosti, aby nám poskytla osvěžující estetický zážitek. V běžné, obývané stavbě se nesetkáváme se surovým materiálem. V ruině však látka, která byla v originálu svázána formou, ve jménu praktické funkčnosti, je postupně osvobozována a přebírá nadvládu nad prostorem. Destrukce struktury je odměněna návratem k látce. Látka ruiny se odhaluje ve své neočekávané identitě, energické přítomnosti a formativní jednotě.⁴⁹ V ruině se setkáváme s osamocenými cihlami, které už nejsou pouhou součástí zdí jako vyšších celků, ale existují nyní jako samostatné entity. Tento osvobozený materiál se nenavrací k přírodě, aspoň ne hned. Materiál zůstává na hranici přírody a artefaktu. To přináší onu novou zajímavou diverzitu, která upoutá naši pozornost a vtahuje nás do ruiny.⁵⁰

Zároveň podle Ginsberga ruina osvobozuje formu od její podřízenosti funkci. Ruina je očištěnou formou.⁵¹ V ruině nejsou formy vázány stavebním plánem. Jsme zaujati nejjednoduššími věcmi. Formy jsou neustále zkoušeny silou gravitace a omezovány materiálem. Větve stromů pronikají do původní struktury a společně s oblohou se stávají její součástí. Forma v ruině existuje s nebývalou lehkostí, neboť existuje pouze s minimální podporou v materiálu. Pro srovnání,

⁴⁷ Tamtéž, s. 233.

⁴⁸ Tamtéž, s. 253.

⁴⁹ Tamtéž, s. 1.

⁵⁰ Tamtéž, s. 4.

⁵¹ Tamtéž, s. 15.

pokud by stejná forma byla součástí budovy, vyžadovala by pevné a pravidelné konstrukce.⁵²

Stejně jako je v ruině osvobozená látka od formy a forma od funkce, funkce je osvobozena od účelu. Funkční struktury jsou stále přítomny a mohou být i reálně funkční, ale jejich služba již skončila, píše Ginsberg.⁵³ Od zdí v užívané budově očekáváme především, že budou dobře sloužit jako opěry pro stropy a střechy a budou oddělovat jednotlivé místnosti. Ale v ruině funkce nejsou součástí žádného plánu. Struktury jsou funkční samy pro sebe, bez vztahu k vnějšímu účelu. Tímto způsobem nás ruina učí oceňovat pozoruhodné struktury.

4.4. Jednota

Když přistupujeme k ruině z teoretického estetického hlediska, pravděpodobně v prvním momentu očekáváme, že se setkáme s nějakou nejednotností. Myslíme si, že ruina je pozůstatkem, pouhou částí mizícího celku a to částí plnou děr. Ukázali jsme, že jedním z konstitutivních aspektů je pro ruinu napětí povstávající ze střetu přírody s lidským elementem. Je tedy možné mluvit v případě ruiny vůbec o nějaké jednotě? Tvrzení, že se jedná o neúplný, či nesourodý objekt, by možná platilo o původní stavbě, nikoli však o ruině, domnívá se Ginsberg. Ruina jako ruina je dle jeho názoru ve skutečnosti novým celkem a to celkem složeným z dílčích celků, tedy objektem, který se ve své autentičnosti vyznačuje jednotou v kontrastu k neúplnosti a fragmentárnosti.⁵⁴

Člověk ve své existenci touží po jednotě. Není proto překvapením, že jednota tvoří nepostradatelnou součástí našeho estetického prožitku. Žijeme ve světě plném disparátnosti, rozkouskovanosti, členitosti. To v nás vyvolává potřebu svazovat rozdělené konce, sbírat jednotlivé kousky a skládat je zpět do celků. Zatímco tyto naše snahy nejsou vždy úspěšnými v našich životech, jsou z pravidla úspěšnými v oblasti umění.⁵⁵ Svět estetického nám umožňuje překonávat fragmentárnost běžného života a světa, tvrdí Ginsberg. Jedním z důsledků procesu rozkladu je pro budovu ztráta jednoty. Dílčí objekty v ruině si však svou jednotu zachovávají. To však jistě neznamená, že v ruině žádnou jednotu nenacházíme.

⁵² Tamtéž, s. 21.

⁵³ Tamtéž, s. 33.

⁵⁴ Tamtéž, s. 156.

⁵⁵ Tamtéž.

Ačkoli se zdá, že ruina je jen dalším fragmentárním objektem, ruina náleží do světa estetického. Podobně jako umění je ruina zdrojem prožitku jednoty.⁵⁶

V případě ruiny mluvíme podle Ginsberga o celém systému dílčích jednot. Jednoty nalézáme na úrovni materiálu, jiné na úrovni formy a další na úrovni funkcí.⁵⁷ Tyto jednoty se vyznačují, překvapivou inovativností. Každá tato jednotka je osvobozena od minulé formy, funkce i účelu. Má jen málo společného s jednotou původní stavby. Charakter jednot nacházených v ruině můžeme přirovnat k charakteru jednot nacházených v přírodě. Jednotka nemůže být reprezentována dvojrozměrně pomocí nějakého plánu.

Ginsberg zmiňuje i takový případ, že se setkáváme s ruinou, která ačkoli je rozlehlá a poskytuje velké množství potenciálního materiálu, nabízí pouze málo estetických jednot. Větší kvantita hmoty nepředpokládá větší množství ani intenzivnější estetický prožitek ani větší množství nalézáných jednot. Jednotka v ruině není explicitně zřejmá od první chvíle. Mnohdy se dlouho pohybujeme prostorem tam a zpět a nenacházíme uspokojení, když v tom se před námi objeví. Jako drahokam objevujeme jednotu.⁵⁸ I tato jediná skrytá jednotka může být identitou ruiny a jsme šťastní, neboť jsme ji našli, zatímco jiným se to možná nepodařilo. V jiné ruině možná žádná jednotka celku není, a i když jednoty, jež zde nacházíme, jsou na první pohled evidentními, objekt postrádá výzvu, když jednotka přichází sama za námi. V tomto případě můžeme říci, že jednotka, jež je nalézána s obtížemi, je pro nás ve výsledném prožitku hodnotnějším faktorem, než jednotka, která byla explicitní od prvního okamžiku.

Ginsberg tvrdí, že tyto přístupné jednoty často nacházíme v případě zřícenin antického Řecka. Jednoduše a zároveň hluboce pocíťovaná jednotka naplňuje naši duši, zatímco tiše kontemplujeme. Pravděpodobně náš úžas budeme připisovat původní funkci svatého chrámu nebo duchu řecké civilizace. Tyto asociace však mohou být bezdůvodné. Je to impozantní důstojnost náhodné formy pracující s materiálem co nás tolik těší. I když původní budova byla třeba kostelem někde hluboko v naší mysli, vidíme formy jako geometrické vzory.⁵⁹

Podle Ginsberga se s realitou ruiny setkáváme v jediném okamžiku a touto skutečností ruiny je podle jeho názoru nečasová celistvost zkušenosti – čisté

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž, s. 23.

⁵⁹ Tamtéž, s. 26.

trvání.⁶⁰ Ruinu Ginsberg chápe jako realizaci přítomnosti, která se stává symbolem vyjevujícím přítomnost jako čisté trvání. Ruina je svobodnější, více osvobozena od času než třeba architektura nebo zahrada, které se stále příliš vztahují k minulosti.

Jak máme rozumět aktu nalézání jednoty, o kterém Ginsberg mluví? A kde se tato jednota bere? Jakmile začínáme mluvit o ruině je přece jednota původní budovy již zcela pryč. Ale jednota některých částí stále přetrvává společně s jejich funkcí. Ačkoli jasně pocítujeme nesourodost, naučíme se ji zde překonávat. Jakmile se před námi objeví jednota, dílčí nesourodost se stane zajímavým ozvláštněním. Co se nám zdálo podivné, začínáme vnímat jako známé.

Recipient jako aktivní čtenář se podílí na prožitku ruiny a, slovy Ginsberga, přináší kreativní jednotu do kousků a částí našeho prožitku.⁶¹ Ondřej Dadejvík v knize *Druhá příroda / Second Nature* uvažuje o vyrovnanosti v ruině a odkazuje na Johna Deweyho, který v knize *Umění jako zkušenost* říká, že většina smrtelných bytostí si uvědomuje rozpor mezi jejich přítomným žitím na jedné straně a jejich minulostí a budoucností na straně druhé. Život pak se podle Deweyho skládá z fází, kdy se organismus dostává do nesouladu s chodem okolních věcí a poté s nimi obnovuje jednotu. Tato obnovená jednota je pak bohatší, než byla jednota předchozí.⁶² Vyrovnanost je něčím, co nepřichází mechanicky či netečně, nýbrž povstává z napětí.

Jednota ruiny se rodí z látky responzí recipienta, jak ukazuje Ginsberg. Tato komplexní jednota zahrnuje čas, pohyb a perspektivu. Prožitek ruiny je transformativního, nikoli akumulativního charakteru.⁶³ Ne v případě každé zříceniny dochází v našem prožitku ke sjednocení. Někdy formy uvnitř ruiny mohou odmítat podřízení se rozvíjejícímu se celku. Jejich vlastní jednota je tak postačující. Jsou sami o sobě celky estetického prožitku.⁶⁴

4.5. Novost, svěžest

Ginsberg často mluví o novosti a svěžesti, kterými se ruina vyznačuje a připisuje jim estetickou hodnotu. Na první pohled se nám toto tvrzení může zdát zarážející. V běžném životě s ruinou spojujeme spíše kontrastní vlastnosti jako

⁶⁰ Tamtéž s. 161.

⁶¹ Tamtéž, s. 21.

⁶² DEWEY, John. *Art as Experience*, London: George Allen and Unwin Ltd, 1934, s. 18.

⁶³ Tamtéž, s. 22.

⁶⁴ Tamtéž, s. 22.

stáří, sešlost, zatuchlost.⁶⁵ Ruina není prezentací vlastní minulosti, naopak co intenzifikuje je aktuální přítomnost svou vlastní a zároveň naši. Již víme, že rozklad není v ruině ničivým, ale naopak tvořivým procesem. Co je v ruině zničeno, je pouze původní budova. Rozklad činí ze starých struktur původní budovy struktury nové. Tyto struktury se vyznačují novými jednotami. Látka, forma a funkce vstupují do nových vztahů. Osvobozené cihly dávají vzniknout zcela novým a neobvyklým vzorům.

Co je pak především nové, jsou prožitky recipienta. Ruina ničí zábrany jako konvence, tradice, účel i očekávání. Díky tomu se rodí svěží originalita ruiny. Duše ruiny je spíše než nesourodě se rozpadající, naopak velmi vitální. Ruina ožívá, překvapuje nás, neboť nevíme, co máme očekávat a to zintenzivňuje naše chápání bytí.⁶⁶

4.5.1 Časovost v ruině

V předchozích kapitolách jsme již několikrát narazili na myšlenku, že v ruině se střetává minulost s přítomností. Holmes Rolston píše o lese, že les je znovu zpřítomněním síly přírody.⁶⁷ Domnívám se, že analogicky můžeme uvažovat o přírodě v ruině. A právě tak jako les, dle mého názoru i ruina nabízí člověku možnost setkat se znamením hluboké časovosti, se znaky odkazujícími k věčnosti.⁶⁸ Ruina svůj čas počítá v odlišném měřítku, než v jakém počítá svůj život člověk. Stavba dokáže překonat desítky, ale i stovky let. Když vstupujeme do ruiny, máme možnost zakusit konečnost a to nejen naši individuální, ale i kolektivní existence, dočasnost dokonce samotného lidského druhu. Tato zkušenost však nemusí být vždy melancholickým zakoušením času, který se nedá vrátit. Touto cestou se nám otevírá perspektiva procesů, jichž jsme součástí a jejichž rozměr skýtá příležitost k obohacení a proměně našeho každodenního já a to způsobem, který nedokáže nahradit ani žádné lidské umělecké dílo, jak uvádí Dadejík.⁶⁹

⁶⁵ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 155.

⁶⁶ Tamtéž, s. 155.

⁶⁷ ROLSTON III., Holmes. Aesthetic Experience in Forests, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:2, 1998, s. 157–166.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ DADEJÍK, Ondřej. *Druhá příroda / Second nature*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014, s. 24.

5. Co je to industriální ruina?

Inspirací k napsání této práce pro mě byl konferenční příspěvek věnovaný otázce urban exploringu a industriální ruině, jak jsem uvedla v úvodu. A právě industriální ruině se chci nyní věnovat. Vystává zde mnoho otázek. Co je to industriální ruina? Jak ji identifikujeme z teoretického hlediska? A jak se tato ruina liší od ruiny „klasické“ o které jsme uvažovali doposud? Na tyto otázky bude hledat odpovědi následující kapitola.

Industriální ruina vzniká procesem rozpadu stejně jako ruina klasická. Rozdíl je pouze v tom, jaký typ budovy jí předchází. O industriální ruině mluvíme, pokud původní stavba vznikla jako moderní průmyslová budova. Když uvažujeme o klasické ruině, máme často na mysli objekt, jemuž byla nějakou oficiální institucí přiručena historická kulturní hodnota. Často se jedná o stavby, které byly významné pro svou symbolickou hodnotu. Industriální stavby naproti tomu většinou nejsou spjaty se symbolickým významem a nebývají obecně označovány za památky. Historie tohoto druhu staveb se nepočítá na staletí, jako u klasických zřícenin, ale spíše na desetiletí. Tim Edensor mluví o zlatém věku pro industriální ruinu, tím je dle jeho názoru období po druhé světové válce, kdy mnoho továrníků opouští doposud užívané prostory za účelem přesunutí výroby do míst s levnější pracovní silou.

Industriální budovy se hojně vyskytují ve všech větších městech. Jedná se o továrny, nemocnice, hokynářství, plavecké stadiony, garáže, kina, školy a další. Jak se z budovy stane ruina hodna estetického zájmu? Ve chvíli, kdy je budova opuštěna a začíná pomalu pozvolně podléhat přirozenému rozkladu, stává se ruinou. Stejně jako u ruiny klasické většina autorů rozlišuje mezi stavbou, která byla porušena lidskou silou a stavbou porušenou pouze přirozeným působením sil přírodních. Zdrojem estetické libosti pak může i v tomto případě být především stavba, jejíž rozpad zapříčiňuje příroda.

5.1. Přírodní element v kontrastu s elementem lidským

V případě klasické ruiny jsme došli k závěru, že její estetická působivost se zakládá na napětí mezi různými polaritami, které jsou základem specifického estetického prožitku. V ruině se především střetává přírodní element s elementem lidským. Je tomu tak i v ruině industriální? Určitě ano. Toto napětí je zde ještě

silnější než jiných případech. Edensor popisuje postupné pronikání přírody do útrobu stavby v několika fázích. V první fázi pronikají do stavby různé druhy trávy, jejich semínka se rychle šíří větrem a jsou nenáročná na životní podmínky. Tráva pak připraví prostor pro další náročnější rostliny, a pokud zůstává prostor dále nekultivován, nakonec poskytne vhodné podmínky i například stromům. Ruina, ve které nacházejí místo pro život rozmanité druhy rostlin se tak stává rovněž stále vhodnějším útočištěm pro divoká zvířata. Už v první fázi je obývána nejrůznějšími druhy hmyzu. S postupnou infiltrací rostlin bude stále vhodnějším prostředím i například pro různé hlodavce a jiná drobná zvířata.

Ve stavbách často zůstává množství nejrůznějšího vybavení. Ať už se jedná o nábytek nebo automobily, tyto předměty pomáhají umocňovat napětí mezi lidským a přírodním. Nejintenzivnější je pak toto napětí pokud se příroda dostává do kontaktu se stroji či elektronikou. Výrobní stroje, počítače, diagnostické přístroje, televizory a podobné vybavení často zůstává v opuštěných stavbách a spolu se zdmi a střechami podléhá vlivu času a počasí. Příroda tak člověku ukazuje své vítězství nad nejvyspělejším odvětvím lidské technologie.

V prostorech někdy nacházíme také uschlé pokojové rostliny. Člověk v běžném životě chápe tyto kultivované rostliny jako běžnou součást interiéru. V případě prostoru ruiny jsou však tyto rostliny suché. A zde vzniká další zajímavý kontrast. Zatímco ona divoká příroda vstupuje z vnějšku dovnitř, kultivovaná rostlina umírá, podléhá rozkladu a společně s budovou a tak se svým charakterem přibližuje spíše artefaktu nežli „divoké“ přírodě.

5.2. Industriální ruina a prostor

Až na výjimky se v případě industriálních ruin jedná o stavby umístěné ve městech. Co to znamená pro vztah ruiny s jejím prostředím? Tyto stavby jsou součástí měst, součástí konvenční utilitární struktury. Ginsberg tvrdí, že i když je nějaká budova výrazně odlišná od ostatních budov v ulici, nemůže nikdy zcela popřít svou sounáležitost k této struktuře. Přesto máme pocit, jakoby ruina ve městě všechny vztahy ke svému okolí ztratila. Ruina své okolí zcela ignoruje. Divák je však ignorovat nemůže.⁷⁰ Mohlo by se zdát, že když ruina není v harmonii se svým kontextem, bude estetický zážitek chudší. Podle Ginsberga je tomu právě naopak. Tato nesourodost, všechny kontrasty v ruině umožňují

⁷⁰ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 77.

explicitněji vyniknout právě těm jejím vlastnostem, které oceňujeme, jako je svoboda.

Edensor mluví o složité struktuře měst, kde ruina slouží jako kontrast k vysoce organizované struktuře centra. Estetické uspořádávání města zahrnuje nepřetržitou údržbu prostor. Konzistentní struktura zdí a dlažby je neustále udržována uklízením a technickou údržbou.⁷¹ To nám umožňuje se každý den po městě pohybovat povětšinou nereflektovaně. Tato činnost je pro nás rutinní záležitostí. Každý náš rituál, každá rutinní činnost upevňují představu o našem místě ve světě. Tímto způsobem prožíváme svůj život ekonomicky, ve smyslu ekonomického nakládání s našimi duševními silami. Všechny společenské konvence, jako i například oděv, jsou způsoby, jakými si lidé komunikují význam. Edensor město chápe jako divadlo. Městský prostor je organizovaný. Ve městě je přesně určeno kudy máme chodit, kudy jezdit automobily.⁷²

Dříve byla továrna vysoce organizovaným místem. Všechny způsoby jakými jsme se po ní mohli pohybovat, byly dány procesem výroby. Když je však továrna opuštěná a rozpadající se, nikdo už neurčuje, jak se po ní můžeme nebo nemůžeme pohybovat. Nejsou tu žádné konvence, nic, co by nás omezovalo. Při pohybu v ruině není žádné centrum nebo předem dané lineární dráhy.⁷³ Zřícenina nás nutí k vysoce reflektovanému a různorodému pohybu. Tělo je tak oživeno souborem neobvyklých činností, které potřebuje, aby překonalo překážkovou dráhu nachystanou ruinou. Ruina tak poskytuje příležitosti pro aktivní zapojení diváka.

Zatímco město je koncipováno takovým způsobem, aby jeho čtení bylo pro člověka pokud možno neproblematické, čtení prostoru ruiny je obtížnější. Setkáváme se se strukturami, které jsou pro nás neobvyklé. Jak už jsme poznamenali, ve městě neustále zabraňujeme rozpadu budov, a nejen budov, ale i jejich okolí, úklidem a případnými opravami. Udržujeme tak struktury města hladké a čisté. Proces rozpadu však přináší zcela odlišné vzory, než jsou ty v udržovaném městě. Rozpad způsobí, že materiály se začínají prolínat. Plastové díly, kusy tapet, cihly, plaňky, dřevo a beton již nejsou odděleny. Působení deště, mrazu a slunce způsobí vznik neobvyklého zdobení. Ruiny jsou plné prasklin,

⁷¹ EDENSOR, Tim. *Industrial ruins: spaces, aesthetics, and materiality*. New York: Berg, 2005, s. 70.

⁷² Tamtéž, s. 81

⁷³ Tamtéž, s. 88.

škrábanců, bublin, plísně, míst, kde vybledla původní barva, a tyto ornamenty dodávají ruině zvláštní patinu, která je kontrastem k uhlazeným fasádám nových staveb.⁷⁴ Na zdech vznikají zajímavé obrazce díky stínům a pavučinám. Všechny tyto textury jsou pro nás něčím nezvyklým, novým.

Edensor poukazuje, že něčím nezvyklým a novým je v ruině už jen samotný zážitek temnoty. Zatímco města jsou většinou důkladně osvětlena, v ruině je mnoho různých zákoutí, do nichž světlo nedopadá. Neobvyklé jsou i stíny vrhané zbytky střešních trámů na podlahu.⁷⁵

Pro lepší představu a vyzdvižení kontrastních momentů, můžeme uvažovat na chvíli o tom, jakým způsobem funguje turismus. Turismus je často organizován kolem nějaké památky. Naše návštěva je předem připravená, pohybujeme se po promyšlené trase a dostáváme předem promyšlené informace. Vše chaotické je odstraněno. Naproti tomu pohyb v ruině není tak hladký. Existuje nekonečné množství možných tras. Ta cesta je plná všelijakých překážek. Je to „anti-turistika“, říká Edensor.⁷⁶ Chátrající továrna není nijak předem připravena na naši návštěvu, a proto jsme nuceni se po ruině pohybovat zcela náhodně. Ve chvíli, kdy zanikají jednotlivé zdi oddělující místnosti, nic nás nenutí k procházení používat pouze právě dveře. Všechny tyto aspekty zapřičiňují v ruině intenzivní prožitek svobody.

Edensor pomocí ruiny kritizuje současný prostor měst, který se mu jeví jako příliš regulovaný. Továrna byla místem, kde každý člověk a každý stroj měl přesně definovanou funkci a místo. Všechno dění mělo jasný cíl a to splnit objednávku a zajistit obživu, jejímu majiteli a pracujícím dělníkům.⁷⁷ Podle Edensora má toto organizování prostoru a předmětů uvnitř něj ještě další význam. Důsledkem toho neustále udržovaného společenského pořádku ve vztazích mezi člověkem, prostorem, technologií a dalšími objekty je upevňování politických kvalit a cílů.⁷⁸

V ruině jsme podle Edensora konfrontováni s nepohodlným a překvapivým, což vede k zahájení dialogu mezi recipientem a ruinou. Postupně náš nepříjemný pocit z ruiny, jako součásti městské ulice začíná dávat smysl a to

⁷⁴ Tamtéž, s. 75.

⁷⁵ Tamtéž, s. 76.

⁷⁶ Tamtéž, s. 95.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, s. 98.

podporuje náš kritický přístup ke konvencím. Vytržení předmětů z jejich pořádku v běžném světě divákovi odhalí, jak intenzivně jsou všechny tyto předměty zapleteny do sítí kulturních, historických a politických vztahů. Konfrontace s nepohodlným a překvapivým je pouze jedním z projevů svobody.⁷⁹ V opuštěné továrně přímo vidíme a zažíváme vytržení z organizované funkční struktury města. Trubky a elektrické kabely jsou vytrhané ze zdí, telefony jsou odpojené. Ačkoli můžeme stále vidět, jakým způsobem probíhal výrobní proces, jeho produkty jsou v ruině pouze dalšími neužitečnými předměty, které již nebudou nikdy artiklem trhu, jak uvádí Edensor.⁸⁰

5.3. Využití industriální ruiny

Edensor poukazuje také na další možnosti způsobu využití, které ruina nabízí. Ruina je prostorem pro mnoho různých aktivit. Dokonce tvrdí, že ruina poskytuje víc možností využití, než klasické moderní stavby. Budovy jsou limitovány funkcí, kterou mají plnit. Pokud se dáme do tance v obchodním centru, budeme pravděpodobně považováni za blázný. Obchodní centrum je určeno pouze pro nakupování. Naproti tomu ruina nás v našich aktivitách neomezuje.

Krátce potom co je budova opuštěna, majitelé se snaží větší či menší část vybavení zpeněžit. To nemá většinou velký vliv na strukturu budovy jako takové, tvrdí Edensor.⁸¹ Budova úspěšně odolává vlivům počasí až do chvíle, kdy někdo například rozbije okno, čímž budovu zpřístupní ostatnímu. Jednak lidem, kteří se budou snažit ze stavby vytěžit vše, co se dá dále prodat, jednak i dalším vnějším vlivům, kterými mám na mysli počátek invaze rostlin či zvířat do interiéru. V tomto momentě začíná skutečný rozpad budovy a její přeměna v ruinu.

Ve velké části případů se opuštěná budova stane dočasným domovem pro lidi bez domova. Ruina je zároveň pro mnoho jejích návštěvníků prostorem, kde mohou zažívat nejrůznější dobrodružství. Opuštěná budova je místem, kde můžeme pustit uzdu své fantazii. Je příhodným místem pro všechny, kteří chtějí utéct z reálného světa svazovaného pravidly. Navzdory reálnému nebezpečí jaké skýtají trouchnivějící trámy a nestabilní podlaží, je ruina dobrým místem pro dětské hry, či pro zapojení představivosti vůbec.

⁷⁹ Tamtéž, 95.

⁸⁰ Tamtéž, s. 100.

⁸¹ Tamtéž, s. 24.

A nejen pro dětské hry, ale také pro mnoho her, jejichž aktéry jsou dospělí lidé. Někdy sem lidé přichází za účelem sexuálního vzrušení. Provádí se tu zakázané věci, říká Edensor a mluví o alkoholu a omamných látkách. Zároveň Edensor poukazuje na to, že ruina může být prospěšná člověku i v běžném životě, neboť ruina je stále součástí městské struktury a není tak ani dost dobře možné se jí vždy zcela vyhnout. Lidé se ocitají v prostoru ruiny například při procházce se psy, nedostatek pozemků ve městě také může způsobit, že zanedbané okolí ruiny poslouží jako alternativní zahrádka pro pěstování zeleniny nějakému nadšenému zahrádkáři. Ruina také může sloužit jako bezplatné parkoviště a časem se nevyhnutelně stane i nelegální skládkou odpadu.⁸² Michaela Zemková mluví o této formě městské krajiny jako o „nové divočině“.⁸³ Neudržovaná krajina v okolí industriální ruiny se dle jejího názoru vyznačuje svou vlastní dynamikou a estetikou. Tyto prostory se vyznačují přítomností pro město málo typických druhů rostlin. Návštěvníkovi poskytují širokou škálu možností k jejich využití.⁸⁴

Edensor ruinu považuje také za prostor, který napomáhá rozvoji některým druhům umění. Zcela automaticky se opuštěná budova stává cílem sprejerů, kteří její zdi zdobí nejrůznějšími formami graffiti. Ruina se také může stát alternativní galerií a sloužit pro vystavování uměleckých děl. Ruina rovněž prokazuje velkou službu filmařům, kteří ji hojně užívají jako kontext pro své příběhy.

5.4. Fragmentárnost

Edensor tvrdí, že moderní doba je rozdělována dvěma protikladnými silami. První z těchto sil je touha po bezproblémovém pořádku. Druhou je simultánní touha po překonání regulovaného života, touha po překvapení, nepředvídatelnosti a anarchii. Tato naše touha po pořádku je důsledkem vzpomínek na dřívější chaos.⁸⁵ Současná produkce městského prostoru je synonymem regulace, dohledu, estetické kontroly a převládajícímu režimu, který určuje, kde a jak by lidé, věci a aktivity měli být umístěny. Edensor ukazuje, že

⁸² Tamtéž, s. 168.

⁸³ ZEMKOVÁ, Michaela. Nová divočina v Praze – její biodiverzita a estetika. In: K. Stibral & B. Binka & O. Dadejík (eds.), *Kráska, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*, Brno, Masarykova univerzita, 2009, s. 152.

⁸⁴ EDENSOR, Tim. *Industrial ruins: spaces, aesthetics, and materiality*. New York: Berg, 2005, s. 154.

⁸⁵ Tamtéž, s. 53.

tato organizace městského prostoru ovlivňuje chod společnosti. V podstatě jsme stále sledováni, což nás nutí k neustále sebekontrolě ve veřejném prostoru.⁸⁶

Současná produkce pořádku a nepořádku vede k neustálé přítomnosti napětí, píše Edensor. Ruina je místem, které produkuje nepořádek a sémiotický i materiální nadbytek. Ruina obsahuje všelijaké neovladatelné zdroje, ze kterých člověk může vytvářet významy, příběhy, se kterými může různě nakládat. V ruině chybí všechny posloupnosti organizace času, prostoru a materiálu produktivní činností. Všechny příkazové cedulky na zdech opuštěných továren působí jako výsměch autoritám, které jsou jejich autory. Pokud továrna není v provozu, není nic, co by nás nutilo tyto příkazy dodržovat. Tak je náš prožitek svobody zintenzivněn, tvrdí Edensor.⁸⁷

Podle Edensora ruina utěšuje naši touhu po fragmentaci, kterou v organizovaném řádu města pocítujeme. Osvobozuje nás od našeho materiálního, rutinního světa a my si užíváme tu destrukci, která je kontrastem k tendencím a prevencím převládajícím v běžném životě.⁸⁸ Ruina jde zcela proti našemu utilitárnímu očekávání. Proto k ní utíkáme od reality, utíkáme před rodiči i sousedy.

6.5. Časovost v industriální ruině

Edensor poukazuje ještě na jeden konstitutivní aspekt prožitku industriální ruiny a tím je mnohonásobná časovost v ruině. O tom, že ruina je objektem prostředkujícím prožitek hluboké časovosti jsme se zmínili, již v předchozích kapitolách. Podle Edensora neevokuje ruina pouze minulost, ale obsahuje také konejšivou zdánlivou přítomnost a napovídá i něco o zneklidňující budoucnosti.⁸⁹ V tomto kontextu pak Edensor rozvíjí svou představu vícenásobné paměti. Vícenásobnou pamětí chápe jednotlivé vzpomínky, které jak proudí jedna do druhé, rozbíhají se tam a zpátky a spojují individuální s kolektivním.⁹⁰

Dále Edensor zdůrazňuje především kontrast mezi časovostí ruiny a okolního města. Ruina nás provokuje, abychom srovnávali rychle se rozvíjející a pohybující urbanistický svět venku s pomalým rytmem rozpadající se ruiny.

⁸⁶ Tamtéž, s. 54.

⁸⁷ Tamtéž, s. 67.

⁸⁸ Tamtéž, s. 27.

⁸⁹ Tamtéž, s. 125.

⁹⁰ Tamtéž, s. 126.

Ruina dokáže vykouzlit rozmanité příběhy, evokovat různé vzpomínky, odkazovat k dávné módě, svědčí o přirozené časovosti uložené v rozpadu a ekologii životních cyklů nelidských životních forem.⁹¹

Edensor tvrdí, že současná doba je charakteristická stále intenzivnější externalizací paměti, částečně z důvodu pamětihodných událostí, míst a objektů, které jsou produkovány a prodávány jako zboží. Komodifikace paměti je evidentní v sílící medializaci populárních symbolů, lokalit, mýtů a ikon, ve kterých se sociální produkce paměti stává externalizovanou.⁹² Medializace paměti se dle Edensorova názoru děje prostřednictvím filmů a televizních programů, které nabízí „autentické“ nostalgické zboží. Tyto vzpomínky nahrazují vzpomínky zapuštěné v našich každodenních zvycích, tradicích a sociálních interakcích.⁹³

Jak je vidět, Edensor chápe ruinu jako prostředek pro zachování tradičního způsobu paměti lidstva. Skrze příběhy dáváme smysl světu. Způsob, jakým jsou události spojovány, aby formovaly příběhy, znamená, že obecně rozeznáváme význam události pouze v časových vztazích. Vytváříme kauzální pouta mezi příbuznými událostmi, skrze které se rozvíjí příběhy.⁹⁴ Zřícenina ztělesňuje historické procesy a dočasnost existence. Je rovněž symbolem nevyhnutelnosti smrti, rozkladu a křehkosti bytí.⁹⁵ Na jedné úrovni ztělesňuje ruina události, které vedly k jejímu současnému stavu, vykouzlí procesy, které vedou k zániku budovy, jejího obsahu a všeho, co obsahuje. Ruina je příznakem síly historických procesů místa a odhalují dočasnost historie samotné.⁹⁶

Edensor tvrdí, že ruina, podobně jako například labyrint, je prostorovou alegorickou manifestací samotného procesu pamatování.⁹⁷ Také upozorňuje na takzvané nedobrovolné vzpomínky. Nedobrovolnými vzpomínkami myslí nejrůznější asociace, které v nás shledání se s ruinou může vyvolávat.⁹⁸ Ruina rovněž vyvolává otázky. Otázky po způsobu organizace města a života ve městě. Tyto otázky obsahují stimuly pro to, abychom si věci začali představovat jinak. Tak se v ruině ukrývají zapomenuté podoby kolektivnosti, solidárnosti,

⁹¹ Tamtéž, s. 126.

⁹² Tamtéž, s. 125.

⁹³ Tamtéž, s. 127.

⁹⁴ Tamtéž, s. 138.

⁹⁵ Tamtéž, s. 139.

⁹⁶ Tamtéž, s. 139.

⁹⁷ Tamtéž, s. 140.

⁹⁸ Tamtéž, s. 143.

ztracených dovedností, způsobů chování a citění, stopy tajemných jazyků a zanedbané historické i současné sociální společnosti.⁹⁹

Moderní městský prostor Edensor charakterizuje jako tenzi mezi nepořádkem přinášeným kontinuálními změnami v ruině a tokem městského života s jeho nekonečnou rozmanitostí a racionalizačními tendencemi ke klasifikaci a racionalizaci prostoru.¹⁰⁰ Stejně jako zřícenina je paměť neustále se proměňující koláží fragmentů. Pro Edensora je tato funkce ruiny jednou z konstitutivních, neboť orální předávání vzpomínek je jednou z ontologických podmínek sociálního života člověka.

Industriální ruina je stále ruinou. Sdílí většinu aspektů s ruinou klasikou. Pokud hledáme aspekty, v nichž se od sebe tyto dva typy objektů liší, docházíme k závěru, že industriální ruina intenzifikuje mnohé z polarit, které konstituují estetický prožitek ruiny a které jsou tradičně oceňovány.

⁹⁹ Tamtéž, s. 166-167.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 168.

6. Závěr

Na začátku této práce jsme v malém exkurzu do problematiky malebna viděli, jak se na přelomu 17. a 18. století proměňovali estetické preference člověka. Člověk v 17. století preferoval především kultivovanou krajinu, kde je evidentní řád vtělený člověkem, jako jsou francouzské parky. Kultivování přírody pak bylo považováno za navrácení přírody k Bohem danému řádu. Změna přišla v prvních dekádách 18. století, kdy začíná být preferována naopak divoká nespoutaná příroda, která je přímým kontrastem geometrických parků.

Dnešní člověk žije v drtivé většině případů ve městě. Tedy ve vysoce organizovaném prostoru. Tento prostor se vyznačuje jasným společností stanoveným řádem a promyšlenou strukturou. Člověk ve městě žije, každý den chodí do práce, jezdí po silnicích a je plně srozuměn o fungování dopravního značení, stejně tak jako o tom, jaký druh oděvu si má pro jakou příležitost obléknout. Člověk v každodenním životě jedná za účelem naplnění svých praktických cílů. Všechny objekty i postupy, které k tomu používá, jsou vpleteny do sítě konvencí, zvyků jinými slovy do společenské struktury.

Ruina se v této síti vztahu jeví jako „nemísto“. Ignoruje okolní městské struktury a žije vlastním životem. Ruina je objektem, kde se střetává záměrnost s nezáměrností. V ruině nachází místo divoká příroda. Rytmus ruiny je v porovnání s okolním městem pomalý. Konvence v ruině nehrají takřka žádnou roli. Ruina je ztělesněním mnoha vlastností, které jsou pravým opakem charakteru města. Právě díky těmto vlastnostem nás ruina dokáže vytrhnout ze zautomatizovanosti, se kterou prožíváme svůj každodenní život ve městě. Recipient vstupuje do ruiny, vnímá ji všemi smysly a aktivně se účastní na vznikajícím prožitku. Slovy Roberta Ginsberga. V ruině je člověk znovuzrozen jako prožívající.¹⁰¹

Ruina divákovi přináší především prožitek svobody. V ruině neplatí žádná pravidla. Jsme svobodni v oděvu, který pro návštěvu zvolíme, stejně tak i v tom, jakým způsobem se v ruině pohybujeme, kolik času zde strávíme. Můžeme dovnitř vcházet oknem, stát na zbytku zdi. V ruině rovněž intenzivně prožíváme její časový rozměr. Ruina nám připomíná, že vše umírá. Ginsberg tento prožitek popisuje jako prožitek věčnosti.

¹⁰¹ GINSBERG, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004, s. 8.

Estetický prožitek je konstituován na základě střetu mnoha polarit. Staré se setkává s novým a inovativním, příroda jakožto nezáměrnost se střetává s lidským tedy se záměrným, minulost zintenzivňuje naše prožívání přítomnosti a zároveň předznamenává budoucnost. Výsledkem je napětí.

Bylo řečeno, že ruina není pouze prázdným prostorem čekajícím na nahrazení. Nemohu se ztotožnit ani s názorem, většiny urbexerů, že nejlepším osudem pro ruinu, je rekonstrukce. Rekonstruovaná budova již není ruinou, zároveň však již není nikdy ani znovu originálem. V galerii jsou obrazy uchovávány tak, aby je vnější vlivy nemohly poškodit. Dynamický charakter ruiny však znemožňuje její absolutní konzervaci. Dle mého názoru je pro ruinu nejlepší, v rámci zachování jejích estetických kvalit ponechat ji pozvolnému rozkladu. Jedině tak nenarušíme její dynamický charakter.

Jak říká Ginsberg, v ruině neexistuje žádný nezbytný vztah mezi pravděpodobností estetického prožitku látky v ruině a velikosti zbytků, jejich věkem, jejich původem nebo estetickou hodnotou originálu. Riskujeme naši zkušenost s možností jednoty. A právě proto je ruina takové dobrodružství.¹⁰²

V samém závěru, bych ráda uvedla jeden další citát Roberta Ginsberga.

Važ své kroky

Nemůžeš vstoupit dvakrát
do stejné ruiny,
protože ruina se změnila,
od té doby, co jsi tam byl
a ty ses změnil, od té doby co jsi tam byl.
Proto, kdekoli jsi
nikdy jsi tam dříve nebyl.
Pak v každou chvíli našlapuj odvážně,
jelikož každý krok je tvůj první -
a také tvůj poslední.¹⁰³

¹⁰² Tamtéž, s. 8-9.

¹⁰³ Tamtéž, s. 363.

7. Seznam použité literatury

- ANDREWS, Malcolm. *The Search for Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760 – 1800*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- BERLEANT, Arnold: The Aesthetics of Art and Nature. In: *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 228–243.
- BUDD, Malcolm: Estetické oceňování přírody. In: Zahrádka, Pavel (ed.): *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 391-406.
- CARLSON, Allen: Appreciating Art and Appreciating Nature. In: *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 195–227.
- CARROLL, Noël: On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural Horory. In: *Landscape, Natural Beauty, and the Arts*. Salim Kemal & Ivan Gaskell (Eds), Cambridge: Cambridge University Press, 1995, s. 244-266.
- COOPER, David E.: The Idea of Environment. In: *The Environment in Question. Ethics and Global Issues*. David E. Cooper & Joy E. Palmer (Eds.), London and New York: Routledge, 1992, 2005, s. 163–178.
- DADEJÍK, Ondřej. *Druhá příroda / Second Nature*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2014.
- DEWEY, John. *Art as Experience*, London: George Allen and Unwin Ltd, 1934.
- EDENSOR, Tim.: *Industrial Ruins Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg Publishers, 2005.
- GINSBERG, Robert: *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- HEPBURN, Ronald W.: Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In: Hepburn, R. W.: *'Wonder' and Other Essays. Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*. Edinburgh: University of Edinburgh Press, s. 9–35.
- SÁDLO, Jiří, Krajina jako interpretovaný text, in: Kratochvíl, Zdeněk. *Filosofie živé přírody*. Praha: Hermann & synové, 1994.
- SEEL, Martin, Aesthetic Arguments in the Ethics of Nature ,In: *Thesis Eleven*, 32, 1992.
- SIMMEL, Georg. *The Ruin*. The Hudson Review. 1958, roč. 11, č. 3, s. 379-395.

STANĚK, Jan, Poznámky k estetice zpustlosti. In: K. Stibral & B. Binka & O. Dadejík (eds.), *Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*, Brno, Masarykova univerzita, 2009, s. 55–64.

ROLSTON III., Holmes. Aesthetic Experience in Forests, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:2, 1998.

ZEMKOVÁ, Michaela. Nová divočina v Praze – její biodiverzita a estetika. In: K. Stibral & B. Binka & O. Dadejík (eds.), *Krása, krajina, příroda II. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*, Brno, Masarykova univerzita, 2009, s. 152 – 160.