

**Univerzita Karlova**

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Anna Všecková

**Ruina jako estetický objekt**

Ruin as an aesthetic object

Praha 2020

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

Srdečně děkuji panu Mgr. Ondřeji Dadejíkovi, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady, podněty, ochotu, trpělivost a hlavně dobrosrdečnost při vypracování mé bakalářské práce. Dále bych chtěla poděkovat i své rodině za trpělivost, kterou se mnou během studia měla, a za veškerou podporu, již se mi od nich dostalo.

Prohlášení:

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 28.7. 2020

.....

Anna Všecková

## Abstrakt

Bakalářská práce je zaměřena na ruiny jako specifické estetické objekty. Jako první práce připomíná vznik a vzestup estetického zájmu o ruiny v osmnáctém a devatenáctém století, které pramenilo zejména z kategorie malebna, v tom období prominentním. Primárně se soustředí na teorii Sira Uvedala Price, který o ruinách ve vztahu k malebnu pojednává. Součástí je ale i nahlédnutí na historickou proměnlivost ruiny a přístupu k ní. Následně práce pojednává o ruině jako objektu. To obnáší analýzu definičního trendu pojmu ruina a to jak ve slovnících tak v textech autorů zabývajících se o estetiku ruin. Cílem této části je přijít s vlastní definicí ruiny. Po vytvoření definice text pokračuje pojednáním o ruině jako estetickém objektu. Ruina je hodnotově složitě strukturovaným objektem a nastínění této hodnotové struktury je právě cílem této práce. Půjde tedy o pojednání o složkách, které ruiny tvoří a společně se podílejí na tvorbě estetického objektu. Naprosto zásadní je pro ruinu jednota. Součástí je i pojednání o smyslech, vztahu ruiny a přírody a zvážení jejího temporálního rozměru. Poslední část se věnuje novému typu ruiny, neboli ruině industriální. Cílem této části je určité porovnání ruiny klasické a moderní na základě toho, co bylo stanoveno jako složky ruiny jako estetického objektu. Mnoho autorů tvrdí, že ruina moderní nemůže být ruinou, protože není dostatečně stará. Poslední část práce se tak snaží ukázat, že i moderní ruina je ruinou. Jde tedy i o prozkoumání platnosti definice, která byla vytvořena autorkou. Práce se pak dotýká i estetických aktivit, které jsou spjaty s ruinou moderní, a to urbexu a ruin porna.

## Klíčová slova

Estetická zkušenost, estetika přírody, environmentální estetika, ruina, industriální ruina, urbex, urban exploration

## Abstract

This bachelor's thesis is focused on ruins as specific aesthetic objects. The thesis will first remind us about the beginning and rise of aesthetic interest in ruins in the eighteenth and nineteenth century, which mainly stems from the category of picturesque, which was prominent in this period of time. The first part of the thesis mainly focuses on the theory of Sir Uvedale Price, who discussed ruins in terms of picturesque. This part also looks at historical changeability of ruins and the approach to them. Next the thesis discusses ruin as an object. This entails analysis of the defining trend of the term ruin in dictionaries as well as in texts written by authors interested in the aesthetics of ruins. The aim of this part is to create a unique definition of the term ruin. After creating this definition, the text continues by discussing ruin as an aesthetic object. A ruin is in terms of its value a complexly structured object and outlining this value structure is the aim of this thesis. This part therefore focused on discussing elements, which the ruins consist of and which together play a major role in constituting an aesthetic object. What is absolutely essential for ruin is unity. This part also talks about senses, the relationship of a ruin and nature and ruin's temporal dimension. The last part focuses on a new type of a ruin, which could also be called an industrial ruin. The aim of this part is to compare and contrast classical ruins and modern ruin based on what was already established about elements of the ruin. Many authors claim that a modern ruin cannot be a ruin, because it is simply not old enough. The last part of the thesis therefore tries to show that even modern ruins are ruins. It also about testing whether the definition of a ruin that the author created is valid or not. The thesis also talks about aesthetic activities that are tied to modern ruins, namely about urbex and ruin porn.

## Key words

Aesthetic experience, aesthetics of nature, environmental aesthetics, ruin, industrial ruin, urbex, urban exploration

## OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>2. POČÁTEK ZÁJMU O RUINY</b> .....	<b>9</b>
<b>3. RUINA JAKO OBJEKT</b> .....	<b>15</b>
3.1. RUINA VE SLOVNÍKU .....	15
3.1.1. <i>Encyklopedie</i> .....	15
3.1.2. <i>Slovníky</i> .....	16
3.2. RUINA V TEXTU.....	19
3.2.1. <i>Definice</i> .....	19
3.2.2. <i>Ruina vs. architektonický duch</i> .....	21
<b>4. RUINA JAKO ESTETICKÝ OBJEKT</b> .....	<b>23</b>
4.1. OSVOBOZENÍ HMOTY .....	23
4.2. OSVOBOZENÍ FORMY .....	25
4.3 OSVOBOZENÍ FUNKCE .....	26
4.4. RUINA JAKO NESOULAD .....	27
4.5. RUINA A JEJÍ TEMPORALITA .....	28
4.6. RUINA JAKO ESTETICKÝ OBJEKT.....	30
4.6.1. <i>Estetický prožitek</i> .....	30
4.6.2. <i>Příroda a ruina</i> .....	31
4.6.3. <i>Ruina a smysly</i> .....	32
4.6.4. <i>Autentičnost</i> .....	33
<b>5. NOVÝ TYP RUINY</b> .....	<b>36</b>
5.1. INDUSTRIÁLNÍ RUINA .....	36
5.2. RUINA HISTORICKÁ VS. RUINA MODERNÍ .....	37
5.3. RUIN PORNO .....	39
5.4. FENOMÉN URBEX .....	41
<b>6. ZÁVĚR</b> .....	<b>45</b>
<b>7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</b> .....	<b>47</b>

## 1. Úvod

Cílem této bakalářské práce je představit ruinu jako estetický objekt. Pozice, ze které budu v rámci této práce vycházet, je, že ruina může být a je estetickým objektem. V rámci této práce se pokusím ukázat, jakým způsobem k ruině jako estetickému objektu přistupujeme, jaké jsou její kvality a proč estetickým objektem je. Na základě této rozpravy se poté pokusím pojednat o ruinách moderních a zhodnotit, zda je možné je do skupiny ruin zařadit a jestli v nás vzbuzují stejnou odezvu jako ty klasické.

Ruina je velice fascinující objekt ve velice abnormální situaci. Existuje totiž na pomezí dvou světů, aniž by plně patřila do jednoho či druhého. Na jedné straně je vzpomínkou na umělý či dokonce umělecký svět, zpravidla na architektonický objekt. Na straně druhé už v tomto světě není vítána a je vyhoštěna do světa přírody, do kterého taktéž tak úplně nepatří. Příroda do sebe ruinu postupem času vtahuje, dokud z ní nezbyde ani poslední kamínek. Do té doby bude vždy na jejím okraji. Tato situace přirozeně vyvolává velké množství otázek. Je ruina jedno, nebo druhé? Proč jsou některé ruiny vyvyšovány na piedestal jako národní poklad a jiné ignorovány? Zájem o ruiny jako objekty je přítomnem během veškerých našich dějin. V posledních letech se tento zájem stupňuje s příchodem a popularizací fenoménu *urbex – urban exploration*<sup>1</sup>. Co ale lidi fascinuje na chátrajících temných objektech plných plísně? Kdy se z budovy stává ruina? Existuje rozdíl mezi ruinou starou a novou či industriální? To jsou otázky, kterým se chci v rámci této práce věnovat, přičemž některé z nich bych se ráda pokusila zodpovědět.

Prvním mým krokem bude připomenutí vzniku a vzestupu zájmu o ruiny v osmnáctém a devatenáctém století. Právě toto období se vyznačuje velkou četností změn, zejména co se týče estetické preference společnosti v oblasti umění a přírody. Důsledkem těchto změn se zvýšil i zájem o ruiny jako objekty, které by mohly být zdrojem estetického prožitku. Toto období zároveň zaznamenává rozkvět poezie ruin, v rámci které jsou vymyšleny i fiktivní ruiny skutečných staveb. Součástí tohoto úkolu bude také seznámení se soudobou encyklopedickou definicí ruiny a představení pojmu malebna.

---

<sup>1</sup> Jedná se o zkratku slovního spojení „*urban exploration*“ nebo také „*městský průzkum*“. Takzvaný urbex je určitým interiérovým turismem, který dovoluje zvědavým lidem objevovat svět „za oponou“. Specificky pak jde o rekreační ilegální navštěvování opuštěných industriálních staveb, opuštěných vojenských instalací, bunkrů, tunelů a míst jim podobných.

Úkolem druhým se pak stane vymezení vlastního pojmu ruiny. Ne každá zničená budova je nutně ruina, a je tak potřeba přesně určit, co je ruinou myšleno a jak budu dále s tímto termínem pracovat. V tomto kroku půjde pouze o definiční vymezení a ohraničení pojmu, čehož docílím dvěma způsoby. Zaprvé budu zkoumat, jaké definice ruiny jsou uváděny ve slovnících a encyklopediích. V tomto kontextu bude zajímavé si povšimnout, jak široce může být pojem ruiny vnímán a jak odlišně k tomuto termínu může přistupovat kultura česká a kultura cizí. Zároveň bude možné pozorovat, jak se tyto definice liší od té z osmnáctého století, která byla představena v předchozí části. Zadruhé prozkoumám definice, které byly vytvořeny autory, kteří ruiny zkoumají právě z estetického hlediska. Stále ale půjde pouze o definiční vymezení objektu bez širšího filozofického kontextu.

Třetí část se bude věnovat ruině jako samotnému estetickému objektu. Už tedy půjde o rozbor kvalit ruiny, tedy objektu, který postrádá svou původní funkci, představuje určitou volnost bez omezení a zkušeností a v němž zažíváme zkušenost překvapivé a nečekané jednoty. Tato část bude rozdělena na šest dalších podkapitol, bude se tak věnovat ruině z několika různých úhlů pohledu, které dohromady vykreslí ruinu jako celek. Během celého procesu bude nutné mít na paměti, že ruinu oceňujeme jako ruinu, a nikoliv jako objekt, kterým v minulosti byla.

Finálně nás tato cesta zavede k části poslední, která se bude věnovat novému typu ruiny. Půjde o pojednání o ruinách moderních, soudobých a industriálních. Mnoho autorů je toho názoru, že stavba se stává ruinou až po uběhnutí určitého časového úseku od jejího zruinování. Zmíněný časový úsek by měl být dostatečně dlouhý, aby byl objekt považován za historický. Tento přístup má však svá úskalí; především by z estetického pohledu nemohly být tzv. novodobé ruiny za ruiny považovány. Tato část se problému věnuje hlouběji a vysvětluje, jak se ruina historická od té novodobé liší. Zároveň představí fenomény *urban exploration* a tzv. *ruin porno*.



## 2. Počátek zájmu o ruiny

Cílem této části mé práce bude stručně připomenout vznik a vzestup zájmu o ruiny, a to zejména v osmnáctém a devatenáctém století. Půjde o představení historie, která vedla k rozkvětu estetiky ruin v osmnáctém a devatenáctém století, představení pojmu malebna, který rozkvět zapříčinil, a vysvětlení, jak spolu ruiny a malebno souvisejí.

Ruiny nejsou novým hráčem na poli filozofie, a to ani na poli estetického oceňování. Při studiu ruin kontemplujeme svoji budoucnost i časovost jako takovou. Pro politiky je ruina předpovědí pádu impérií, pro filozofy marnost našich smrtelných aspirací. Pro básníky je ruina znázorněním rozpadu lidské osobnosti v toku času, pro malíře či architekta zlomkem starobylosti zpochybňujícím účel jejich umění.<sup>2</sup> Ruiny mezi námi vždy byly a vždy budou, ať už jde o ruiny starověkého Říma, zbytky řeckých antických staveb či starou továrnu. Ruiny byly během historie brány zejména jako symboly. Christopher Woodward tvrdí, že pro křesťanské náboženství byl rozklad jednotlivce nutnou předehrou ke vzkříšení a ruina, jako objekt v rozkladu, byla pro tento proces naprosto perfektní metaforou. Ruiny v Římě tak představovaly *memento mori* v kolosálním měřítku. Byly pro křesťanství natolik zásadní, že v roce 1462 Papež Pius II. představuje vůbec první zákon na zachování klasických monumentů. Jako důvod pro to uvádí snahu zachovat pohled na jejich příkladnou křehkost.<sup>3</sup> Tradice propojování ruiny s rozkladem individuálního lidského života zároveň vysvětluje, proč je Řím v mnoha případech zobrazován v lidské podobě během období středověku a renesance.<sup>4</sup> Nejčastěji pak v podobě výmluvné mrtvoly, obrovského těla rozbitého na mnoho částí či truchlící vdovy. Současně se během renesance začínají ruiny objevovat v pozadí uměleckých děl italských malířů jako symbol křesťanského vítězství.<sup>5</sup> Woodward tvrdí, že v Británii je to až sedmnácté století, kdy se ruina začne objevovat jako populární metafora pro rozklad života. Pro smrtelníka však šlo o metaforu s pozitivní konotací, a to i přes to, že byla ruina spojována se smrtí.<sup>6</sup> Na pozadí společenských portrétů se poté ruiny objevují na samotném konci vlády Tudorovců. V těchto případech šlo o metaforu vyjadřující nevyhnutelnost smrti objektu, který byl na portrétu zobrazen.<sup>7</sup> První poetické ocenění ruin v anglické literatuře přišlo v roce 1617,

---

<sup>2</sup> Christopher Woodward, *In Ruins: A Journey Through History, Art, and Literature* (New York: Vintage Books, 2003), 2.

<sup>3</sup> Ibid. 89.

<sup>4</sup> Ibid. 93.

<sup>5</sup> Ibid. 92.

<sup>6</sup> Ibid. 93.

<sup>7</sup> Ibid. 95.

a to z pera Johna Webstera.<sup>8</sup> Šlo o dílo *Vévodkyně z Amalfi*, které má silný nádech melancholie. Melancholie nebyla nutně náladou, ale spíše teologickou cestou k božské záři vybízející k přemýšlení, v níž temnota pochyb a osamění mizí.<sup>9</sup> V 18. století pak podle Woodwarda dochází ke dvěma zásadním změnám. První změnou byl počátek skepse intelektuálů osvícenství k božské záři jako k něčemu, co by mělo být řešením pochyb lidského života. Druhá změna spočívá ve spatřování krásy umělci v zubatých siluetách a hrubé textuře ruin.<sup>10</sup>

Shodou okolností existuje jedna definice ruiny, která vznikla právě v období, o kterém zde budeme mluvit.

Ruiny jsou malířským termínem pro zobrazení téměř úplně rozpadlé budovy: „krásné ruiny“. Název „ruina“ je aplikován na obraz reprezentující takové ruiny. „Ruina“ přísluší pouze místům, propracovaným hrobkám nebo veřejným monumentům. Jeden by neměl hovořit o „ruině“ v případě, že jde o rustikální či buržoazní obydlí; jeden by v tu chvíli měl říci „zruinovaná budova“.<sup>11</sup>

Z této definice je poměrně zřejmé, jak se k ruinám v té době přistupovalo. Termín ruina se používal čistě v návaznosti na konkrétní místo, hrobku či monument, nešlo o domy, které byly tradičně obytné a v minulosti obývané. Zároveň byly ruiny spojovány zejména s výtvarným uměním, jde tedy spíše o malířský termín, a jen v tu situaci šlo o ruiny krásné. Jedním z editorů encyklopedie, ve které definice vyšla, byl i Denis Diderot, který se k tématice ruin vyjádřil v rámci svého salónového příspěvku v roce 1767. V tom ruiny hluboce oceňuje. Mluví o nich jako o místě, které mu připomíná, že nic není věčné, vše jednou pomine a jediné, co přetrvá, je čas. Tvrdí, že pokud se v ruině cítí bezpečně, je v ní více sám sebou, volnější a osamělejší. V místě ruiny si užíváme samy sebe bez úzkosti, svědků, vetřelců či těch, co nám závidí. Je to prostor, ve kterém je vše dovoleno a nic není zakázáno.<sup>12</sup>

Osmnácté století je zároveň období známé tím, že na jeho konci se stává prominentní kategorie malebna. Samotné slovo malebno je chápáno jako „v malířském stylu“. Anglická verze slova, *picturesque*, byla hojně užívána již od začátku osmnáctého století. Stephanie Ross označuje za jednoho z nejvýznamnějších autorů, kteří se malebnu věnovali, Williama

---

<sup>8</sup> Woodward, *In Ruins*, 97.

<sup>9</sup> Ibid. 98–99.

<sup>10</sup> Ibid. 99.

<sup>11</sup> *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des science, des artes et des métiers*, etc. XIV, s.v. „Ruine.“

<sup>12</sup> Denis Diderot, „Le Salon de 1767,“ in *Ruins*, ed. Brian Dillon (London: The MIT Press, 2011), 10.

S. Gilpina. V jeho podání se malebnem rozuměly zejména jakékoliv scény, které potěšovaly anglické publikum poloviny osmnáctého století. Tím se stále více stávaly krajinné scenérie ve stylu francouzských a italských mistrů. Na základě toho později Gilpin vydává sérii cestovních knih, jež měly cestovatele upozorňovat na malebné krajiny během jejich cest. V polovině osmnáctého století měl podle Ross termín malebno duální využití – na jedné straně ve vztahu k malbě, na druhé ve vztahu k přírodní scenérii. Více teoretický přístup po roce 1790 nabízejí dva oponující teoretici Uvedale Price a Richard P. Knight. Jejich krajinná preference již není poháněna cestováním na venkov a oceňováním divoké krajiny. Místo toho oba rozpracovávají názory na rozvoj vlastních pozemků, které jsou u obou výsledkem antipatie vůči zahradnickému stylu Lancelota Browna.<sup>13 14</sup>

Priceova teorie je založena na teorii Edmunda Burka, která se týkala krásna a vznešena.<sup>15</sup> Mezi tyto dvě kategorie Price zasazuje kategorii vlastní, a to kategorii malebna. Malebno definuje v rámci předmětných kvalit. Těmi měly být drsnost, náhlá variace a iregularita. Věřil tomu, že komplexnost a rozmanitost jsou zdrojem libosti a že tyto kvality vzbuzují v divákovi vášeň zvědavosti. Rozdíl mezi Gilpinem a Pricem je, že Gilpin chápal malebno jako odrůdu krásy, zatímco Price ji vnímá jako samostatnou estetickou kategorii. Ve své práci *Esej o malebnu* Price rozebírá, jak moc malebné jsou různé objekty jako například voda, stromy, domy, ruiny, zvířata, ženy atp. Ze všeho nejvíce byl však zaujat vytvářením malebné krajiny. Zásadním argumentem, jež prezentuje, je, že by principy zahradničení měly být určovány na základě maleb. Pro Knighta bylo malebno principem asociace, a nikoliv charakteristikou objektu označenou souborem vnímatelných vlastností.<sup>16</sup> Zároveň tvrdí, že stále stejné obrazy a zvuky nahlížené opakovaně nás nudí. Naše smysly touží po novosti a podráždění. Ne ale v tom smyslu, ve kterém by šlo o bolestivou zkušenost. Knight navrhuje, že každý z nás má na fyziologické úrovni určité preference, co se umění týče.<sup>17</sup> Ross uvádí, že ačkoliv prvky nasvědčující podobnostem mezi tezí Knightovou a Priceovou existují, i tak jsou mezi nimi rozdíly spočívající v odlišných názorech na původ a podstatu vkusu. Je tedy zřejmé,

---

<sup>13</sup> Brown byl profesionální zahradník známý tím, že ničil formální zahrady svých předchůdců, aby tak mohl dosáhnout vzhledu, který byl pro jeho styl typický. Charakteristické pro jeho krajiny byly točité říčky, průzračná jezírka, obrovské rozlohy travnatých ploch s několika stromy a směs klasických a gotických chrámů, kaskád a jeskyní, rustikálních domků a palladiánských mostů.

<sup>14</sup> Stephanie Ross, „Picturesque“, in *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, ed. Michael Kelly (New York; Oxford: Oxford University Press, 1998), 511.

<sup>15</sup> Burke zastával názor, že krásno i vznešeno jsou estetické kategorie. Vznešené objekty a situace podle něj vzbuzovaly teror a byly enormní, silné a obskurní. Naopak krásné předměty a situace vzbuzovaly lásku a byly spíše hladké, malé a delikátní.

<sup>16</sup> Ross, „Picturesque“, 512.

<sup>17</sup> Ibid. 513.

že termín malebna byl i v té době, co se definice týče, velice různorodý. I v dobách pozdějších se našlo mnoho zastánců, kteří se termín malebna snažili vzkřísit, většinou jako zajímavou estetickou, kulturní a kritickou kategorií. Jednou ze zásadních postav pro rehabilitaci tohoto pojmu byl Christopher Hussey, který měl přímý vztah k malebnu devatenáctém století skrze zděděný hrad s malebnou krajinou. Hussey nahlíží na malebno jako na zásadní přemostění klasického a romantického v dějinách umění a ocenění. Veškeré umění podle něj během dob malebna fungovalo jako jedno pod názvem „umění krajiny“ a bylo dohromady svedeno právě díky malebné kategorii oceňující přírodu. I tak se malebná kategorie nevyhnula smršti kritiky a dlouho dobu byla tématem mnoha debat. Mnozí se ale shodují, že charakteristika malebna je inherentně velice nestálá.<sup>18</sup>

Autor, který je pro ruiny naprosto zásadní, co se teoretiků zajímajících se o malebno týče, je Sir Uvedale Price, jehož práce *Esej o malebnu* již byla zmíněna. Důvodem, proč je naprosto stěžejní postavou pro pochopení vzestupu zájmu o ruiny, je, že v této eseji explicitně pojednává o ruinách ve spojení s malebnem.

Jsem tedy přesvědčen, že tyto dvě oponující kvality drsnosti a náhlé variace, propojené s kvalitou nepravidelnosti, jsou nejvíce účinnými příčinami malebna. To, dle mého názoru, je nejvíce zřetelné, když se podíváme na ty objekty, přírodní i umělé, kterým je dovoleno být malebnými, a porovnáme je s těmi, kterým je obecně dovoleno být krásnými. Řecký chrám či palác je ve svém perfektním a úplném stavu, se svým povrchem a barvou hladkými a rovnoměrnými, na obraze či v realitě, krásným; v ruině je malebným.<sup>19</sup>

Dále v této eseji pojednává i o procesech, jež mění objekty krásné během času v objekty malebné a o pro malebno vhodných typech budov. Později vydává i esej druhou, v níž se ruinám věnuje v širším kontextu.

Mohlo by být namítáno, že na základě toho, o čem jsem pojednal v předchozí části ohledně necitlivých přechodů, zruinovaná budova je často striktně krásnější, než když byla vcelku, jelikož linie musely být v tu chvíli výrazné a tvrdé; protože je jasné, že břečťan, keře a vegetace, které povětšinou staré ruiny doprovázejí, vykreslují jejich linie více jemné a tající jedna do druhé.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Ross, „Picturesque“, 514.

<sup>19</sup> Sir Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (London: J. Robson, 1796) 61–62.

<sup>20</sup> Sir Uvedale Price, *On the Picturesque* (Edinburgh: Caldwell, Lloyd, and co., 1842), 358.

O této námitce se zmiňuje v části, jež se zabývá budovami. Zároveň ji označuje za spravedlivou a dále na ni reaguje. Tvrdí tedy, že tato jemnost a neviditelný přechod vycházejí primárně z vegetace. Ve chvíli, kdy je něco označeno za staré, shnilé a opuštěné, není již možné tento objekt označit za něco, co by implikovalo mladost, či alespoň vysoký standard zachování. To vychází z konceptu, jež nazývá asociací představ. Všechny vnější objekty na nás působí dvojnásobným způsobem – skrze dojem, jaký udělají na naše smysly, a skrze reflexe, které navrhnou mysl. Tyto dva jinak různé módy se sjednocují při tvorbě jednoho efektu. Reflexe v naší mysli buďto posilují, oslabují, nebo dávají nový směr dojmům, které přijímá oko. Každé oko je více či méně potěšeno šťastnou kombinací forem, barev, světla a stínů. Společně s úvahami myslí je ovšem zásadní užitečnost. Naše znalosti tak mohou do velké míry ovlivnit, co vidíme a jak to vidíme. Místa, která jsou slavná, jsou proto vnímána jako libější než ta známá méně.<sup>21</sup>

Price tvrdí, že jestli je vše z toho, co tvrdil, pravdivé, pak je náš prožitek libosti silnější v situacích, ve kterých jde o umělé objekty, zejména pak pokud jde o architekturu. Krása budovy spočívá v její symetrii a designu. To, co je jí cizí, stejně jako vegetace, nemůže dodat místu krásu ve smyslu krásy budovy. Ruiny s veškerou svou nepravidelností a rozkladem jsou krásné v rámci svého obrysu, a pokud je bereme obecně jako objekty. Nejsou však krásné jako architektura. I tak jsou ale ruiny zobrazené na obrazech Clauda v perfektním souladu se specifickou krásou, kterou se snažil zprostředkovat. Price dále zmiňuje, že staré budovy, například řecká architektura, se stávají malebnými ve chvíli, kdy se stanou ruinami. Zároveň si povšimnul, že Claude málokdy zobrazoval ruiny v popředí svých obrazů, dedukuje tedy, že je nutné k nim přistupovat s určitou distancí.<sup>22</sup> Nejzajímavější jsou podle něj ruiny řecké a římské. Ty jsou následované ruinami opatství a hradů, poté starými sídly a nakonec různými chalupami, mlýny, kůlnami a chatrčemi.<sup>23</sup>

Podle Woodwarda mělo malebno tak hluboký vliv na Anglii osmnáctého století zejména z toho důvodu, že šlo o umělecké vyjádření nové „asociační filozofie“<sup>24</sup>, o které mimo jiné hovoří i Price. Ruiny se tedy stávají velice populárním doplňkem malebných krajín a jsou vyhledávané, protože zprostředkovávají zážitek malebna. Tato popularita dostává úplně nový rozměr ve chvíli, kdy si rodiny, jejichž statky ruiny postrádaly, začaly stavět ruiny umělé. Dvě nejstarší je možné datovat až do roku 1729. Obecně se během osmnáctého století v anglických

---

<sup>21</sup> Price, *On the Picturesque*, 579.

<sup>22</sup> Ibid. 360.

<sup>23</sup> Ibid. 365–367.

<sup>24</sup> Woodward, *In Ruins*, 120.

krajinných zahradách zrodilo více než třicet umělých ruin.<sup>25</sup> Specifickým případem je i ruina importovaná do Británie roku 1818 z římského města Leptis Magna.<sup>26</sup> Jde o ruinu, která sice není falešná, není ale ani tak úplně originální. Nadšení pro umělé ruiny bylo dle Woodwarda nejsilnějším fenoménem ve Francii, Německu a Británii, první však byly překvapivě vytvořeny v Itálii.<sup>27</sup> Nejedvážnější experimenty s umělými ruinami se pak odehrávaly v Německu, ve kterém panovníci sváděli boj o nejhonosněji navržené statky.<sup>28</sup> Woodward zároveň upozorňuje na to, že tento trend samozřejmě skončil v mnoha případech relativně tragickým způsobem. Ve Francii byly malebné zahrady mánií dvě dekády před revolucí roku 1789. Ta obrátila umělé ruiny v symbol dekadence vládců, nevyplněných nadějí osvícenských filozofů a brutality revolucionářů.<sup>29</sup> V Česku je jednou z nejznámějších umělých ruin Janův Hrad v Lednicko-valtickém areálu, který byl vystavěn v roce 1801 Janem Lichtenštejnským. Ten je naopak zajímavý tím, že jde o obyvatelnou ruinu.

Malebno tedy nikdo tak úplně nevynalezl. Retrospektivně je možné ho chápat jako soutok představ, který o něm měli filozofové, básníci a malíři, jejichž názorové proudy byly stejného směru. Woodward poukazuje na skutečnost, že na začátku osmnáctého století byla krása souzena klasickými pravidly a architektura byla tvořena na základě specifických matematických proporcí. Krása byla chápána jako objektivní kvalita, konfigurace geometrie, která byla patrná pro člověka s vkusem. Malebno bylo první estetickou vlnou, která navrhovala, že krásno by mohlo být subjektivní entitou. Přiváděla tak teorii vizuálního umění k myšlence, že mysl funguje na základě sdružení nakumulovaných vzpomínek.<sup>30</sup> Zároveň šlo o éru, která představuje styčný bod pro dějiny ruin a je počátkem zájmu, který následoval.

---

<sup>25</sup> Woodward, *In Ruins*, 126.

<sup>26</sup> *Ibid.* 136.

<sup>27</sup> *Ibid.* 139.

<sup>28</sup> *Ibid.* 148.

<sup>29</sup> *Ibid.* 150.

<sup>30</sup> *Ibid.* 120.

### 3. Ruina jako objekt

Jak již bylo řečeno, ne každá rozpadlá budova je nutně ruinou. Aby bylo možné o ruinách pojednat, je nutné nejprve stanovit a vymezit, co vlastně ruina je. Cílem této části bude nastínit tuto definici. Nahlédneme na definice ruin ze slovníkového a encyklopedického hlediska a zmíníme i definice samotných autorů textů o ruinách. Díky tomu bude možné vidět, zda existuje definiční trend, či zda jsou zde alespoň opakující se styčné body vyskytující se v různých typech textů od autorů různých národností. Je zároveň potřeba stanovit, že půjde čistě o náhled na samostatně stojící definice bez zohlednění kontextu. V tuto chvíli chceme termín pouze ohraničit.

#### 3.1. Ruina ve slovníku

První způsob, skrze který nahlédnu na definici ruiny, bude pomocí definic, které se objevují v encyklopediích či slovnících. Po tom, co tyto definice představím a stručně interpretuji, se je pokusím mezi sebou porovnat. Důvodem k tomuto porovnání je snaha zjistit, zda existuje shoda či alespoň opakující se styčné body v rámci různých definic. Díky tomu budu schopna prozkoumat proměnlivost či neproměnlivost definic skrze čas a jiné kulturní prostředí. Půjde zároveň pouze o ty části definice, jež se týkají ruiny jako budovy či objektu. Je to z toho důvodu, že slovo ruina má mnoho významů, které s budovami nesouvisí.

##### 3.1.1. Encyklopedie

V ideálním případě bych započala tuto rozpravu heslem, které se nachází v estetickém slovníku, ten ale bohužel termín ruina ani pojmy s ruinou spojené neobsahuje. Soustředíme se tedy alespoň na to, jak ruinu představuje estetická encyklopedie. V encyklopedii estetiky z roku 1998, jež má čtyři svazky, samostatný termín ruina neexistuje. Prostřednictvím indexu je čtenář odkázán k termínu sesterskému, a to k monumentu z pera Marity Sturken a Jamese E. Younga, konkrétně pak k podkapitole, která referuje k monumentu a toku času. V rámci tohoto hesla se dozvídáme, že monumenty časem stárnou a velice často se z nich stávají ruiny. Skrze oceňování těchto monumentů pak přichází i oceňování jejich kvalit stárnutí. Sturken a Young zároveň pokládají otázku, kdy je ruina patřičná. Stárnoucí monument poté symbolizuje svědectví času a jeho neustálého pohybu kupředu. Zároveň se s přeměnou v ruinu ztrácí úmysl, s jakým byl objekt původně vytvořen.<sup>31</sup> Druhá encyklopedie, vydaná roku 1994, termín ruina má. „Od

---

<sup>31</sup> Marita Sturken and James E. Young, „Monuments,“ in *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 3, ed. Michael Kelly (New York; Oxford: Oxford University Press, 1998), 274.

starověku byly zříceniny pramenem umělecké inspirace, ale zvláště jako znaky ubíhajícího času a pomíjejícího mocností pozemských, někdy jako známky božského hněvu.“ Tímto souvětím začíná příspěvek na téma ruiny od Étienne Souriaua. Zbytek článku poté zohledňuje historický přístup k ruině, jak je vnímána v kontextu estetiky. Zajímavá je i část, ve které je zmíněno, že v patnáctém a šestnáctém století je ruina brána jako kus čisté geometrie. Text také zmiňuje, že tato evokace světa, který si představujeme jako zaniklý, existuje od středověku do dnešní doby.<sup>32</sup> Je samozřejmě jasné, že v případech encyklopedií jde o definice v širším slova smyslu. Obě tedy nabízejí vysvětlení ruiny v širším kontextu. Obě také vnímají čas jako zásadní faktor pro ruiny. Přesněji řečeno je v obou pojednáních ruina spojována se symbolem toku času či svědectvím o něm. Souriauova encyklopedie pak doplňuje tento pohled na ruiny o názor, že jde o znak pomíjejícího mocností pozemských. Zajímavým momentem pro pojetí Sturken a Younga je i poznámka týkající se smyslu. Tvrdí, že s ruinou se ztrácí smysl, se kterým byl objekt postaven, a smysl se tak v průběhu dějin mění. Za zásadní považují i zmínění otázky patřičnosti ruiny. Jak později v práci uvidíme, jde o otázku, která je široce zastoupena i ve filozofických kruzích.

### 3.1.2. Slovníky

Jako další bych se chtěla podívat na slovníkové definice. V první řadě bych začala těmi, které se objevují ve slovnících anglicky mluvících zemí. Většina těchto slovníků definuje ruiny hned několika různými způsoby. Pro účel této práce jsem vybrala vždy ty, které se týkají ruiny jako budovy či objektu.

Oxfordský slovník angličtiny definuje ruinu následujícím způsobem: „Pozůstatky budovy, typicky staré budovy, která utrpěla mnoho poškození nebo rozkladu“<sup>33</sup>. V online verzi se pak slovo ruina objevuje jako „[s]tav nebo kondice látky či struktury, zejména budova, která byla opuštěna nebo se zhroutila“<sup>34</sup>, jako „materiál, který zůstal po rozkladu a zhroucení struktury; zruinované budovy“<sup>35</sup> a jako „zruinovaná či ruinuovaná budova, zruinované město atd.“<sup>36</sup> Je na první pohled jasné, že online slovník přistupuje k tomuto termínu z mnohem širší perspektivy. Jedna část odkazuje na stav struktury, druhá k materiálu struktury a třetí k objektu

---

<sup>32</sup> *Encyklopedie Estetiky*, Étienne Souriau (Praha: Victoria Publishing, 1994), s.v. „Ruina“, 778.

<sup>33</sup> *Oxford Dictionary of English*, 3rd ed., s.v. „Ruin“.

<sup>34</sup> *Oxford Dictionary of English*, s.v. „Ruin,n.“, 3rd ed., last modified March 2011, <https://www.oed.com/view/Entry/168689?isAdvanced=false&result=1&rskey=kOSJHr&>.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*



samotnému. Definice první naopak specificky odkazuje k objektu budovy a jejímu stavu. Tyto definice se tedy primárně soustředí na materiální faktor objektu, který se nazývá ruina.

Cambridgeský slovník hovoří o ruině takto: „Rozbité části, které zbyly ze starobylé budovy či města; rozbité části, které zbyly z budovy či města, které byly zničeny bombami, ohněm atd.“<sup>37</sup> Je patrné, že v části této definice už hraje roli časovost. Jsou to části, které zbyly po starobylé budově. Zároveň je zde patrná i přítomnost rozlišení mezi ruinou klasickou, starou, a ruinou moderní. Samozřejmě to ale není vyjádřeno explicitně a jde spíše o naznačení tím, že slovník nabízí dvě definice, které odkazují na trochu jiné typy objektu. V tomto smyslu vycházím z předpokladu, že starobylé ruiny jsou typicky výsledkem působení času, zatímco moderní ruiny jsou spíše vytvořeny nějakým typem útoku, nějakou externí silou.

Collinsův slovník popisuje ruinu následovně: „Ruiny budovy jsou ty části, které zůstanou po tom, co se zbytek rozpadl nebo byl zničen.“<sup>38</sup> Tato definice odkazuje specificky na ruiny jako na něco spojeného s budovou. Obecně ale vidíme opakující se definiční trend, ve kterém je ruina něco, co zbylo po budově, se kterou se něco stalo. Je zajímavé, že tato definice představuje dva způsoby, jakým se může objekt stát ruinou, dohromady. První je zřícení nebo rozpad budovy. Není explicitně řečeno, že je to rozpadnutí samovolné, vzhledem k druhému způsobu je možné toto dovozovat. Druhý způsob je zničení, tedy opět nějakou externí silou, která rozpadnutí napomůže. V tom případě nejde nutně o rozpadnutí se stářím.

Dalším slovníkem, na který se společně podíváme, je slovník nakladatelství Macmillan. Ten nabízí hned dvě definice. První označuje ruinu jako „stav něčeho, co bylo zničeno či vážně poničeno“<sup>39</sup>. Druhá definice říká: „Části budovy, které zůstaly po tom, co byla budova vážně poničena.“<sup>40</sup> Jde prakticky o dvě téměř totožné definice. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že první odkazuje specificky na budovu a druhá na stav téměř čehokoliv. Zároveň je první definice o trochu fatálnější, vzhledem k tomu, že používá slovo zničeno (*destroyed*). To evokuje, že cokoliv, co je označeno za ruinu, může být i kompletně zničeno. Je zajímavé, že pokud jde specificky o budovu, slovník používá pouze „vážně poničeno“ (*severely damaged*). To by mohlo znamenat, že z budovy musí něco zůstat, aby bylo možné ji nazývat ruinou.

---

<sup>37</sup> *Cambridge English Dictionary*, s.v. „Ruin“, 4th ed., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ruin>.

<sup>38</sup> *Collins Online English Dictionary*, s.v. „Ruin“, last modified 2020, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ruin>.

<sup>39</sup> *Macmillan Dictionary*, s.v. „Ruin“, 2nd ed., [https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/ruin\\_2](https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/ruin_2).

<sup>40</sup> *Ibid.*

Finálně nahlédneme na definici, kterou poskytuje portál dictionary.com a jež vychází z nezkráceného slovníku nakladatelství Random House. Ten definuje ruinu následovně: „ruiny, zbytek budovy, města atd., které byly zničeny nebo jsou v havarijním stavu nebo ve stavu rozkladu“<sup>41</sup>, poskytuje však i druhou definici „zničená či rozpadlá budova, zničené nebo rozpadlé město atd.“<sup>42</sup> Opět si jsou tyto definice velice blízké. Rozdílem mezi těmito a definicemi předešlými je, že v tomto případě jde o dvě vymezení, která jsou, dá se říct, téměř totožná. Jediný skutečný rozdíl mezi nimi je, že definice první uvádí více možných stavů, ve kterých se může objekt nacházet. Může být tedy zničen, v havarijním stavu nebo ve stavu rozkladu. To jsou tři prakticky stejné stavy lišící se mezi sebou stupněm poničení a rozkladu. Dalo by se tedy říci, že druhá definice je spíše zkrácenou verzí té první.

Co se českých slovníků týče, není toho bohužel tolik k posouzení. *Encyklopedický slovník* a ani *Nový encyklopedický slovník češtiny* termín ruina neobsahují a podobně je to i se sesterskými pojmy zřícenina a troska. *Slovník spisovného jazyka českého* ruinu definuje pouze jako „kniž. zřícenina, rozvalina, trosky“<sup>43</sup>, to je zároveň totožná definice s tou, již nabízí slovník cizích slov. Zřícenina se pak definuje jako „ostatky toho, co se zřítilo; troska, rozvalina, ruina“<sup>44</sup>. Trošku širší vymezení můžeme najít v *Ottově naučném slovníku*, minimálně co se slova „trosky“ týče. Ruina je totiž opět shrnuta pouze stručně, a to jako „lat. zřícenina“.<sup>45</sup> Heslo trosky nám poté nabízí historický původ slova. Specificky jde o zříceninu hradu, která se nachází nad vsí Troskovice u Turnova.<sup>46</sup> Heslo „zřícenina“ v něm není.

Co se porovnání týče, je na první pohled jasné, že anglické slovníky ruiny popisují mnohem detailněji. U hesel českých slovníků je nutné vyhledat více slov, jelikož ruina není primárně využívaným slovem pro rozpadlou budovu a jde spíše o cizí převzaté slovo. Každopádně i u termínů jako zřícenina či troska jsou definice v českém jazyce velice stručné. Co se obsahu týče, většina anglických definic se shoduje na tom, že jde o jakýsi zbytek materiálu, který originálně tvořil budovy nebo soubor budov. Zároveň jde o budovu poničenou, zhroucenou či rozpadající se a jeden slovník i neexplicitně odlišil ruinu starou od ruiny moderní tím, že naznačil možnost více původců ruiny: nejenom čas, ale i nějakou externí sílu. V českých

---

<sup>41</sup> *Dictionary.com Unabridged*, s.v. „Ruin“, last modified 2020, <https://www.dictionary.com/browse/ruin?s=t>.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Slovník spisovného jazyka českého*, s.v. „Ruina“, last modified 2011, [https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=ruina&sti=EMPTY&where=full\\_text&hsubstr=no](https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=ruina&sti=EMPTY&where=full_text&hsubstr=no)

<sup>44</sup> *Ibid.* s.v. „Zřícenina“

<sup>45</sup> *Ottův slovník naučný*, vol. 22, s.v. „Ruina.“

<sup>46</sup> *Ottův slovník naučný*, vol. 25, s.v. „Trosky.“

slovnících jsme se pouze dozvěděli, že zřícenina je pozůstatek něčeho, co se zřítilo. To samozřejmě koresponduje s definicemi cizími, ale není ani zdaleka tak detailní. Zároveň je možné sledovat posun, když tato vymezení srovnáme s tím z osmnáctého století. Už nejde o termín spojený s malířstvím a nejde o specifický typ budovy.

Důvodem, proč v rámci této práce používám slovo ruina, a nikoliv zřícenina je, že cílem této práce je pojednat o různých typech ruiny. Slovo zřícenina dle mého názoru nese určitou konotaci rozpadlého hradu či zámku, typicky starého objektu. Vzhledem k tomu, že v nadcházejících částech práce budu hovořit i o ruinách moderních, přišlo mi přirozenější použít slovo ruina jako termín, který celou skupinu těchto objektů zaštiťuje. V tuto chvíli je tedy pro nás ruina, co zbylo po poničené či rozpadlé budově. Ráda bych současně přidala i poznámku, že musí jít nutně o budovu opuštěnou, neobydlenou a neobytnou. Je to z toho důvodu, že opuštěnost hraje zásadní roli při vnímání ruiny. Zároveň je tu spojení s její funkcí. Obydlená budova či budova rozpadlá, ale obytná jsou budovy, které jsou schopné vykovávat určitou funkci, a to, jak se později dozvíme, ruina nemůže.

### 3.2. Ruina v textu

Druhým způsobem, jakým se na definici ruiny podívám, je prizmatem textů autorů, kteří o ruinách pojednávají. Půjde o náhled na vymezení, která vytvářejí v rámci textů, jež pojednávají o ruinách z estetického či filozofického hlediska. Jako první se podíváme na pár definic, abychom zohlednili kontext, v jakém byly vytvořeny. V tuto chvíli totiž půjde čistě o náhled na vymezení ruiny jako objektu, zatím bez estetického rozměru. Dále se pak podíváme na text Jeanette Bicknell s názvem „Architektoničtí duchové“, ve kterém pojednává o objektu podobném ruině a zároveň vysvětluje, jaký je mezi nimi rozdíl.

#### 3.2.1. Definice

Prvním vymezením, na které se podíváme, je od Florence M. Hetzler z její eseje „Estetika ruin“. V rámci té definuje ruinu následovně: „Ruina může být definována jako disjunktivní produkt pronikání přírody bez ztráty jednoty, kterou člověk vytvořil. To musí být sémioticky rozdílné od lidsky vytvořeného díla, které bylo prvotně vytvořeno.“<sup>47</sup> Již z prvotního náhledu je jasné, že jde o mnohem propracovanější definici, než byly všechny, které

---

<sup>47</sup> Florence M. Hetzler, „The Aesthetic of Ruins: A New Category of Being,“ *The Journal of Aesthetic Education* 16, no. 2 (Summer, 1982): 105.

jsme do této chvíle zmínili. Hetzler zde definuje ruinu jako něco, co je výsledkem lidsky vytvořené jednoty a přírody, která se do této jednoty snaží proniknout. Jde tedy o nekonečný zápas přírody s objektem budovy, tyto dvě formy nejsou totiž slučitelné. Výsledek ale musí nutně být rozdílný od původní struktury. Hetzler tedy mluví o dvou formách, které tvoří formu novou. Zásadním prvkem je fakt, že v ruině i přes proces rozkladu zůstává jednota. Už ovšem nejde o původní strukturu, ta se ztrácí a nahrazuje ji entita jiná, která má s entitou starou společného pouze pramálo.

Trochu klasičtější definice se nám naopak dostává od Tanyi Whitehouse v její knize *Jak ruiny získávají estetickou hodnotu*. V té definuje ruinu takto: „Pro účel této práce používám tento termín v širokém slova smyslu jako označení struktur, které byly opuštěny a utrpěly určitý stupeň poškození či zanedbání a které již nejsou používány ke svému zamýšlenému či obvyklému účelu.“<sup>48</sup> Whitehouse přistupuje k definici z trochu jiné pozice než Hetzler. Na rozdíl od ní Whitehouse volí cestu přímočarosti, jež je zároveň dostatečně široká, aby se pod její křídla vešlo vše, co je potřeba k této rozpravě. Sama Whitehouse tedy tvrdí, že jde o široké užívání termínu. Velice podobně jako slovníkové definice jde o opuštěné struktury, které jsou poškozené či zanedbané. Nacházím zde dva zajímavé prvky. Prvním je specifikace, že jde o *opuštěné* struktury. Tato vlastnost se totiž u jiných definic zatím neobjevila, ačkoliv jde o skutečnost poměrně důležitou. Druhým je dodatek, že již nejsou používány k původnímu účelu. To je něco, co hraje u ruiny jako objektu naprosto zásadní roli.

Třetí a poslední definice je od autora pro estetiku ruin naprosto zásadního. Je jím Robert Ginsberg a jeho kniha *Estetika ruin*, které se více dopodrobna budu věnovat v další části této práce. Jeho vymezení je následující: „Definičně je ruina neopravitelný pozůstatek lidské konstrukce, která díky destruktivnímu aktu či procesu již není součástí originální jednoty, může ale mít své vlastní jednoty, které můžeme ocenit.“<sup>49</sup> Právě tato definice spojuje definice předešlé. Je poměrně přímočará, navazující na trend, který jsme pozorovali u vymezení slovníkových. Zároveň má ale určitou estetickou hloubku, která se u slovníků neobjevuje. Opakuje se zde, že ruina je nějaký pozůstatek lidské konstrukce. Nově jde zároveň o konstrukci neopravitelnou. Dále je opět přítomen odkaz na jednotu objektu. Podobně jako u Hetzler jde o jednotu, jež není totožná s jednotou původní konstrukce. Někaký typ jednoty či jednot je pro

---

<sup>48</sup> Tanya Whitehouse, *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition* (Cham: Palgrave Pivot, 2018), 12.

<sup>49</sup> Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2004), xvii.

ruinu naprosto zásadní a musí být v ruině přítomen. Zásadní je i dovětek, že jsme schopni tyto jednoty ocenit a ocenit je můžeme. Není to ale podmínkou a ne každá jednotka musí být nutně oceněna. Jak se později dozvíme, je to jednotka v ruině nově vytvořená.

Nacházíme se na konci naší cesty za definicí ruiny a je na čase zhodnotit, kam přesně nás zavedla. Ze slovníkových definic jsme se dozvěděli, že ruina je to, co zbylo po poničené či rozpadlé budově a dodali jsme vlastní podmínku opuštěnosti. Tu nám poté potvrdila i Tanya Whitehouse. Po prozkoumání definic, které se nacházejí v textech o ruinách, jsme schopni přidat několik dalších detailů. Dle vymezení Florence M. Hetzler jde o produkt lidského díla a přírody, která se dílo snaží narušit. Dle Whitehouse je to struktura opuštěná a není již používána k zamýšlenému účelu. Konečně podle Roberta Ginsberga je ruina neopravitelná a vytváří se v ní jednotka rozdílná od jednoty původní, kterou jsme schopni ocenit. Finální podoba definice je tedy tato:

*Ruina je opuštěná a neopravitelná struktura, která zbyla po budově, jež byla poničena nebo se rozpadla. Není možné ji používat k původnímu zamýšlenému účelu, ale i přesto se v ruině utváří jednotka, kterou jsme schopni ocenit. Tato jednotka je nutně rozdílná od té, která byla přítomna v původní funkční budově. Jde o strukturu, která je na pomezí lidského výtvoru a přírody, jež se snaží lidskou strukturu narušit.*

### 3.2.2. Ruina vs. architektonický duch

Na konci předchozí podkapitoly jsme došli ke zjištění, co ruina vlastně je. Nyní bych se chtěla podívat na termín ruiny velice blízký, abychom si ujasnili, jaký je mezi nimi rozdíl. Pomůže nám to dále specifikovat ruinu jako objekt a předejdeme tak možnému zmatení termínů. K vysvětlení této problematiky využijeme textu „Architektoničtí duchové“ od Jeanette Bicknell.

Bicknell se ve své práci soustředí čistě na architektonické duchy, součástí této práce je však i odlišení těchto duchů od podobných entit. Hned v úvodu podává definici toho, co vlastně architektonický duch je. Tento termín navrhuje pro člověkem vytvořenou strukturu, které již neexistují a nyní je možné je poznat pouze díky stopám, které po sobě zanechaly. Tyto stopy mohou být přítomny v paměti, v krajině a také na fotografiích, malbách či kresbách. Bicknell tvrdí, že to, co oceňujeme na architektuře, je postavené prostředí (*built environment*), což zahrnuje jednotlivé budovy, skupiny budov, mosty, věže a tak podobně, zároveň ale

i monumenty a další velké sochařské práce. Bylo by restriktivní mluvit o estetickém ocenění pouze v kontextu reálně stojících objektů, a proto by estetika architektury měla mít místo i pro struktury, které již existují pouze v naší představivosti.<sup>50</sup> Co se ruin a architektonických duchů týče, existuje mezi nimi kontinuum. V momentě, kdy z původní struktury zbývá dostatek pozůstatků, které by mohly poskytnout estetický prožitek, máme co dočinění s ruinou spíše než s duchem. Duchové jsou méně tělesné objekty. Mohou být oceněni pouze po aktu imaginativní rekonstrukce a v mnoha případech potřebujeme sekundární zdroj, který by nám objekt přiblížil. Platí tedy, že pokud to, co zbylo, je pouze neidentifikovatelná hromada suti či díra v zemi označené pamětní deskou, jde spíše o architektonického ducha nežli ruinu. Struktura může dlouhou dobu přežívat jako ruina, aby se po čase stala duchem či úplně zmizela. V mnoha případech pak duchové a ruiny antického světa soupeří o naši pozornost. Naše zkušenost s architektonickým duchem je nutně vždy z druhé ruky, skrze informace, nákresy či fotografie. Dnes nejznámějším architektonickým duchem jsou Dvojčata, která byla součástí Světového obchodního centra v New Yorku.<sup>51</sup> Bicknell text končí tím, že stejně jako ruiny nám architektoničtí duchové připomínají fakt, že postavené prostředí (*built environment*) je předurčeno k tomu se stát ruinou, k odstranění a změně, nehledě na to, jak pevné se zdá být. Ruina a architektonický duch tak sdílejí možnost být *memento mori*.<sup>52</sup>

Tato část práce pojednala o ruině jako objektu. To sestávalo z analýzy definic ruiny tak, jak se objevují ve slovnících, encyklopediích a v textu autorů, kteří se v rámci svých textů problematice ruin věnují. Na základě prozkoumání těchto vymezení jsme došli k definici vlastní, která z těch zkoumaných vychází. Následně jsme srovnali ruinu s architektonickými duchy jakožto dva objekty s mnohými podobnostmi, ačkoliv je ruina objektem podstatně odlišným. Při hodnocení ruiny totiž vycházíme z pozůstatků dané struktury. Zároveň to, co na ruině oceňujeme, je právě fakt, že jde o pozůstatek. Oceňujeme ji jako ruinu, ne jako objekt, kterým byla v minulosti.

---

<sup>50</sup> Bicknell, Jeanette. „Architectural Ghosts.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, no. 4 (Fall 2014): 435.

<sup>51</sup> Ibid. 436.

<sup>52</sup> Ibid. 440.

#### 4. Ruina jako estetický objekt

Nacházíme se v tuto chvíli v bodě, kdy už víme, co je myšleno pojmem ruina. V předchozí části práce jsme si stanovili definici a odlišili ruinu od objektu ruině velice blízkému. Pojednali jsme tak ale o ruině pouze jako o objektu, aniž bychom nahlédli hlouběji do jejího estetického pozadí. Cílem této části práce bude pojednat o ruině jako o estetickém objektu. Tedy jako o estetickém objektu, který vzniká v rámci estetického hodnocení. Zároveň zde promluvíme zejména o typu ruiny, který by se dal nazvat ruinou klasickou či historickou. To znamená, že jde o objekt, u kterého hraje zásadní roli fakt, že nějakým způsobem představuje minulost, o objekt s nějakou historií. Přistoupíme tedy k pojmu z několika různých úhlů, které by nám měly přiblížit ruinu jako objekt estetický.

Robert Ginsberg v úvodu své knihy tvrdí, že estetika se vždy věnovala porozumění jednoty v uměleckých dílech a v estetickém prožitku. Celistvost je centrálním zájmem estetiky a stejně tak většiny disciplín našeho intelektuálního a praktického života. O ruině typicky přemýšlíme jako o něčem, čemu něco chybí, s čím je něco špatně. Jako o objektu, kterému chybí jednota.<sup>53</sup> Cílem této části práce je ukázat, že ruina je nový celek vycházející z objektu, který postrádá svou původní funkci. Je objektem, který představuje určitou volnost bez omezení a očekávání. Získáváme z ní zkušenost překvapivé a nečekané jednoty a z toho důvodu je estetickým objektem. Zdrojem pro tuto část bude zejména Ginsbergova kniha *Estetika ruin*.

##### 4.1. Osvobození hmoty

Každý objekt je tvořen nějakou hmotou. Robert Ginsberg uvádí, že ruina hmotu (*matter*)<sup>54</sup> osvobozuje od její podřízenosti formě. Hmota, která byla kdysi formou dobytá, se tím navrácí do svého původního stavu. V osvobozeném stavu hmota ohýbá své bytí, které však přináší formu vlastní. Kreativní síla materiálu vstupuje tam, kde forma vzala za své. Zničení struktury je tak odměněno obnovou substance (*substance*). Hmota vytváří vlastní jednoty uvnitř ruiny. Je ve stavu zruinování odhalena, máme tak jedinečnou příležitost se setkat s tím, co by nám bylo za normálních okolností skryto a co bychom sami od sebe nehledali. Takto od formy osvobozená hmota však není nečinná a mrtvá, naopak je povznesená a více intenzivní. Podle Ginsberga by nás za normálních okolností ani nenapadlo se zastavit u kusu kamene či hromady

---

<sup>53</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, xviii.

<sup>54</sup> Delší dobu jsem přemýšlela, jak tento termín správně přeložit. Kromě slova „hmota“ se ještě nabízí látka či substance. Pro tento termín jsem rozhodla z toho důvodu, že mi přišel v kontextu ruin nejvíce výstižný a zároveň pro čtenáře nejvíce pochopitelným.

hlíny, přesto je to materiál, který je základem, na němž je náš svět vystaven.<sup>55</sup> Podobně jako hmotu ruina odhaluje i to, co je ukryto uvnitř nás samotných. Užíváme si tohoto neškodného setkání, ve kterém jako stvoření žijící podle forem a kontroly ožíváme při setkání s entitou opačného ražení. Hmota v ruině odhalená se však nevrací zpátky ke svému přírodnímu stavu. Sídlí na pomezí přírody a umělosti. Zbavuje se lidského doteku pomocí přírodních procesů, i přesto však proti přírodě stojí. Hmota je znovuzrozena, nikoliv redukována, ruina je díky tomu „triumfem integrity, autonomie a nezávislé hodnoty“<sup>56</sup>. Při setkání s ruinou očekáváme křehkost, nahotu, nehybnost umlčenou násilím a plachost zkrocené struktury. To ale není to, s čím se setkáváme. Ruina se naučila být pravdivou ve své materiálnosti, úsilí získat zpět prostor, který jí náležitě patří, tvrdí Ginsberg.<sup>57</sup>

Bylo by však zavádějící a reduktivní v rámci pojmu ruiny mluvit o hmotě. Je to termín, který naznačuje podřazenost formě. Ginsberg tvrdí, že jsme příliš ovlivněni naším formálním vzděláním, abychom byli schopni správně ocenit hmotu bez formy. Když oceňujeme architektonické dílo, často jsme vyzýváni k ocenění způsobu, jakým si forma podmanila hmotu. Hmota v ruině se stává odlišnou od hmoty v architektuře, není již odkazem k formě. Je sama sobě pánem. To, co v rámci ruiny prozkoumáváme, již tedy není nutné nazývat hmotou, pokud jsme ochotni uznat, že k nám promlouvá. Vyzývá nás k jejímu prozkoumání. Toto pobláznění substancí je možné pouze v ruině.<sup>58</sup> Estetické ocenění na nás však nečeká na každém rohu ruiny. Podle Ginsberga je to něco, co je nám dáno nečekaně a bez varování. V ruině jsme jako zažívající (*experiencers*) znovuzrození, zkušenost se nám v tomto případě neservíruje na zlatém podnose. Zároveň je nutné říci, že ruina nezaručuje estetickou zkušenost. Neexistuje ani žádné propojení mezi pravděpodobností estetické zkušenosti a velikostí, stářím či uměleckou hodnotou dané ruiny.<sup>59</sup> Díky tomu, že nám negarantuje estetický prožitek, je ruina dobrodružstvím. Zásadní pro ruinu je pohyb mezi jejím materiálem, který je velice rozdílný od pohybu ve struktuře, jež je celistvá. Jen díky pohybu jsme schopni ruinu celou ocenit.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 1.

<sup>56</sup> *Ibid.* 2.

<sup>57</sup> *Ibid.* 2–3.

<sup>58</sup> *Ibid.* 3.

<sup>59</sup> *Ibid.* 8.

<sup>60</sup> *Ibid.* 9–10.



## 4.2. Osvobození formy

Podobně jako hmota i forma je v ruině osvobozena, pokračuje ve své rozpravě Ginsberg. V tomto případě jde o osvobození formy od podřízenosti funkci. Formy, jako například okna, v ruině zůstávají i po jejím zruinování. Znovu získávají svoji vlastní identitu, zatímco jejich funkce mizí. Novým kontextem formy se tak stávají prázdný prostor a nebe, díky nimž jsme schopni ocenit formy, kterých bychom si dříve nepovšimli. V takovém případě byla forma spíše elementem nežli formou. Ruina dovoluje formám pravdivě promluvit. Osvobozena od všeho architektonického je forma čistě formální existencí. Zničení je pro formu testem. Ztrácí se funkce a materiál, forma však přežívá. V tom smyslu kreativní proces ruiny spočívá ve zbavování se svých částí.<sup>61</sup> Tváří v tvář možnému zániku záměru a jednoty ruina vynakládá námahu, v rámci které se objevují jednoty nové s vlastní úmyslností. Mnohé formy vidíme v ruině poprvé, jsou nám destrukcí odhaleny. Vnitřní a vnější již nadále nejsou dvě oddělené skutečnosti, nezáleží na nich. Forma svazuje náš pohyb. Ruiny nemají jasně značené cesty, které by napomáhaly plnému ocenění jejich forem. „Jsme desorientovaní návštěvníci zdravení formami, které nás zvou k jejich následování.“<sup>62</sup> Listy linoucí se oknem vnímáme jako součást formy a nebe není pouze nečinným pozadím. Jen málokdy jsou pozůstalé formy v ruině esteticky hodnotné. Když vstoupíme do ruiny, nevíme si rady, co s ní, kam se podívat, jak se chovat. Forma je tak podle Ginsberga do určité míry naším průvodcem, nutí nás jít za ní a věnovat jí pozornost. Během kontemplanace forem se stává čas nepodstatným, naše pozornost je plně upoutána. Člověk a forma resonují v prostoru, který spolu sdílejí, jsou duální přítomnosti.<sup>63</sup> Formy na sebe navazují, jedna odpovídá druhé a společně tvoří formy komplexní. Neexistuje žádné dokonalé místo v ruině, ze kterého by návštěvník mohl plně ocenit její formální sloučení.<sup>64</sup>

Zásadní pro docenění formy ruiny je naše vlastní kreativní zkušenost. Podílíme se na kreativním rozvíjení forem, je to pro nás vzrušující. Ginsberg zmiňuje, že skvělým formálním zdrojem je fakt, že se ruiny neúmyslně samy rámuje. Toto rámování nám může ukázat mnohé formy v novém světle. Využíváme ruiny k našemu estetickému rámování.<sup>65</sup> Forma v ruině často existuje s určitou lehkostí, jelikož ji velice často nepodporuje mnoho materiálu. Díky tomu nejsou formy v ruině vázány pravidly budovy. Jednota se v ruině zjevuje na základě toho,

---

<sup>61</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 15.

<sup>62</sup> Ibid. 17.

<sup>63</sup> Ibid. 18.

<sup>64</sup> Ibid. 19.

<sup>65</sup> Ibid. 20.

co do ní my jako návštěvníci vložíme, je to vzájemné poznávání se. Kreativně na ruině participujeme, a díky tomu jsme schopni nahlédnout kreativní jednotu mezi předměty, které ji utvářejí.<sup>66</sup> Ruina je transformativní, nikoliv kumulativní zkušeností. Středem její hýbající se jednoty jsme my, pokračuje Ginsberg. Ne každá ruina je však hodným kandidátem této jednoty. U některých jsme pouze schopni ocenit jejich formy separátně od celku ruiny, kterou shledáváme nedostačující.<sup>67</sup> „Ruiny, ačkoliv obrovské velikosti, mohou mít pouze jednu či dvě estetické jednoty – a ty jsou obtížně k nalezení.“<sup>68</sup> Právě hledání a případné nalezení těchto vzácných jednot je podle Ginsberga stimulem podněcujícím k návštěvě ruiny.

#### 4.3 Osvobození funkce

I co se funkce týče, opakuje se podle Ginsberga osvobozující se trend, který je patrný u hmoty a formy. V případě funkce jde o osvobození od podřízení se účelu. Funkční struktury jsou sice stále v ruině přítomny a fungující, jejich zamýšlený účel je však u konce. Ve chvíli, kdy je originální jednota zničena, mizí s ní i zamýšlený účel. Bez účelu objekt podléhá anarchii. I přes tu však život a existence objektu pokračuje. Ruina je typicky pozůstatkem struktury, která byla vysoce organizovaná a enormně komplexní a jež sloužila mnohým lidským účelům. To, co z objektu zbylo, pak z tohoto důvodu obsahuje mnoho struktur, které jsou funkční, ačkoliv jejich funkčnost je rozdílná od původně zamýšlené. I přes to je však možné v ruině najít určitý účel. Ten je nově navržen funkcí, a ne jí vnucen. Ruina nás učí oceňovat pozoruhodné struktury, tvrdí Ginsberg. Fakt, že sloupy úspěšně drží strop, přijímáme jako danost. Málokdy máme příležitost plně ocenit jejich funkčnost a sílu jako v ruině, kde strop drží poslední stojící sloup. Nečekaně nám ruina představuje strukturální zájem jedné formy. Neuvažujeme již nad budovou, ale nad výběrem dveří, oken a zdí.<sup>69</sup> Funkce jsou záměrem každé struktury. Schody jsou určené k chůzi, přímo nás k tomu navádí. Není nutné na ně stoupat, stačí, když si jejich záměr uvědomujeme. Funkci v ruině Ginsberg označuje za konečnou, nemá žádný cíl. Struktury v ruině mají volnost být čímkoliv, jsme znovu představeni funkcím konstrukce. Funkce již nejsou součástí nějakého většího plánu struktury, stojí samy o sobě.<sup>70</sup> Funkce, forma a hmota spolu blízce souvisí, je mezi nimi vztah. „V ruině se hmota stává formou, povrchy se stávají tvary, forma se stává funkcí.“<sup>71</sup> Máme neustálou tendenci hledat nějaký smysl

---

<sup>66</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 21.

<sup>67</sup> Ibid. 22.

<sup>68</sup> Ibid. 23.

<sup>69</sup> Ibid. 33.

<sup>70</sup> Ibid. 34.

<sup>71</sup> Ibid.

v objektech, které se v ruině nacházejí, ačkoliv ruina dávat smysl nemusí. Často jsme sami součástí funkční aktivity, společně se schody stoupáme nahoru. Funkce i ve zruinovaném stavu zachovávají svoji lidskost. Bez odkazu k originálním plánům dál vykonávají svůj původní účel.<sup>72</sup> Ginsberg poukazuje na skutečnost, že veškerá naše lidská aktivita je řízena strukturou prostředí, v němž žijeme. Svět dává tvar lidským funkcím, abychom mohli využívat čas efektivněji, a to i na úkor ztráty části našeho lidství. Ruina tuto ztrátu napravuje, funkce v ní není tvarovaná, existuje sama o sobě.<sup>73</sup> Oslavuje funkci, hmotu a formu. Je zaměřena na jejich volnou existenci, nutí je se navzájem doplňovat.<sup>74</sup>

V mnoha případech má ruina funkci symbolu v kontextu komunity, které je součástí. Symbolická ruina je podle Ginsberga svědectvím identity dané komunity. V těchto případech někdo vědomě rozhodl o ruině jako o natolik důležitém prvku minulosti, že jí bude dovoleno existovat. Je proto možné ruinu často označit za monument. Může reprezentovat utrpení, jež komunita v určitém čase prožívala. Je vzpomínkou na časy minulé a sdílí jizvy s komunitou. Tím, že se ruina stává symbolem, zprostředkovává estetické vyjádření sdíleným morálním hodnotám.<sup>75</sup> V jiných případech se může ruina stát nepostradatelnou součástí národní identity. Ginsberg je toho názoru, že přístup národu ke svým ruinám ukazuje, jaký přístup má národ k vlastní identitě. Zároveň je ruina ukazatelem národního vkusu, v tomto kontextu je ruina velice blízce spjata s kulturou daného národa.<sup>76</sup> I tak by mělo být možné zažít ruinu bez kulturních, historických a národních asociací. Ideálně bychom podle Ginsberga měli tuto zátěž zanechat u vstupu do ruiny.<sup>77</sup>

#### 4.4. Ruina jako nesoulad

Ruinu označuje Ginsberg za něco, co je nemístné. Je místem, kde je nemístnost doma. Dává na odiv, co bychom normálně minuli. Funkce, jež dále funguje, se stává ironickou, až „směšnou“ ve chvíli, kdy si uvědomíme, že funguje v ruině. Funkce se zdá být v ruině nemístnou, podivnou. Ruina nahrazuje řád nesouladem. Odhaluje místa, struktury a věci, které neměly být nikdy viděny.<sup>78</sup> Jsme nuceni se v naší tiché kontemplaci cítit nemístně, stojíce uprostřed zbytků lidské existence. Naše zkušenost s funkcemi v ruině jsou rozdílné od

---

<sup>72</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 36.

<sup>73</sup> Ibid. 44.

<sup>74</sup> Ibid. 47.

<sup>75</sup> Ibid. 107–108.

<sup>76</sup> Ibid. 120–121.

<sup>77</sup> Ibid. 153–154.

<sup>78</sup> Ibid. 51.

zkušeností, které bychom s nimi měli v normálním prostředí. Právě v neobyčejných podmínkách nás obklopuje estetická jednota. Co je familiární, se v ruině stává neznámým. Nesoulad nám jako návštěvníkům napomáhá izolovat a detekovat lákavé části ruiny, ve kterých bychom mohli narazit na estetickou jednotu, tvrdí Ginsberg.<sup>79</sup> Jako téměř vše je ruina na své cestě k rozpadu v prach. Potkáváme ji ve stavu po destrukci a před úplným zmizením, jsme tím přítomni destruktivně-kreativnímu procesu.<sup>80</sup> Ruina je polem estetické reverzibility. Jednota v ruině není nikdy úplně osamocená. Nedíváme se jenom na schody nebo věž. Sledujeme schody nebo věž v ruině, a to samo o sobě implikuje vztah s ostatními částmi ruiny, ostatními celky.<sup>81</sup> Nesoulad podle Ginsberga vychází z osvobození složek ruiny od nadvlády složek jiných.<sup>82</sup> I přesto, že se může zdát ruina matoucí, nepřístupná a naše návštěva „trapná“, dává nám sílu skrze věci vidět a pohybovat se.<sup>83</sup> Vše, co se v ní nachází, je součástí jednoho velkého nemístného celku, vše je provázáno. Právě díky této nemístnosti si jsme schopni uvědomit existenci jednot, které se v ruině nacházejí.

#### 4.5. Ruina a její temporalita

Ruina stejně jako my prochází časem a na základě toho se i mění. Tím, že je ruinou dává jasně najevo, že to, co ji stvořilo je čas.<sup>84</sup> Také Florence M. Hetzler určuje čas jako jeden ze tří pro ruinu zásadních prvků. „Ruina je architekturou, sochou a přírodou v čase, místě a prostoru.“<sup>85</sup> Ginsberg o časovosti částečně mluví v kapitole dotýkající se ruiny jako symbolu. V té se do určité míry vymezuje pojetí ruiny jako zbytku něčího světa, jako přeživšího času. Odmítá, že ruina byla zajímavá, pouze protože by nám něco sdělovala o minulosti.<sup>86</sup> Přesto nelze tvrdit, že tato časovost je pro ruinu zásadní, jelikož do určité míry minulost skutečně představuje. Již bylo řečeno, že mnoho kultur si ruiny ponechává jako památky na historické události, jako připomínku. V takových momentech ale podle Ginsberga jejich zruinovanost hraje pramalou roli, dokonce je často z jejich popisu v cestovatelských brožurách tento fakt

---

<sup>79</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 54.

<sup>80</sup> Ibid. 57.

<sup>81</sup> Ibid. 60.

<sup>82</sup> Ibid. 63.

<sup>83</sup> Ibid. 76.

<sup>84</sup> Ibid. 57.

<sup>85</sup> Hetzler, „The Aesthetics of Ruin,“ 106.

<sup>86</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 107.

vynechán.<sup>87</sup> Ruina existuje s minulostí i bez ní. Je pozůstatkem něčeho bývalého, nyní je však sama sebou.<sup>88</sup>

Jiného názoru, co se důležitosti této časovosti týče, je Carolyn Korsmeyer. Ve svém textu „Triumf času: Návrat romantismu“ již v úvodu práce tvrdí, že „Ruiny jsou tak rozdílné od suti a objektů nedávno poničených, z toho důvodu, že ačkoliv ničení válečné či přírodní mohlo strukturu zničit během nějaké chvíle v historii, je to plynutí času, které ruinu dokončuje, vykreslující ji jako něco hodnotného – včetně hodny estetické – ve svém právu.“<sup>89</sup> Je podle ní pravidlem, že ruina je značného stáří. Označuje pak ruinu za historický objekt, jenž vyvolává minulost v našem povědomí. Součástí její práce je i interpretace hodnotové teorie Aloise Riegla. Ruiny podle ní mají historickou hodnotu, protože odhalují život a kulturu z minulých časů. Zároveň manifestují i hodnotu stáří, jelikož vykazují známky poničení a úpadku. Tyto dvě hodnoty se v ruině prolínají, každá však vyžaduje jiné podmínky recepce. Historická hodnota vyžaduje nějakou širší znalost, zatímco hodnota stáří má okamžitý estetický dopad.<sup>90</sup> Obě hodnoty zároveň hlouběji vysvětluje ve své knize *Věci: Ve styku s minulostí*. Hodnota stáří se nalézá u předmětů, které ztělesňují průběh času a jež jeví známky svého stáří. Hodnota historická je pak spojována s objekty do té míry, do jaké reprezentují úsek kulturní kreativity.<sup>91</sup>  
<sup>92</sup> Ruina podle ní přímo vypráví o průběhu historie.<sup>93</sup> Za naprosto zásadní a hlavní element ruiny proto Korsmeyer označuje minulost a časovost. Ruina podle ní přináší čas do naší přítomnosti.<sup>94</sup>

Přes tyto dva relativně rozdílné názory je nutné uznat a deklarovat, že čas je pro ruinu naprosto zásadním prvkem. Ginsberg sice odmítá uznat časovost jako zásadní element ruiny, i tak ale přiznává, že jde o objekt, jenž prochází časem a je s časovostí nutně spojený. Ruinu od tohoto faktu nejde oddělit, jejím stvořitelem je čas. Korsmeyer naopak časovost v ruině vyzdvihuje jako její nejzásadnější vlastnost.

---

<sup>87</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 107.

<sup>88</sup> *Ibid.* 63.

<sup>89</sup> Carolyn Korsmeyer, „The Triumph of Time: Romanticism Redux,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, no. 4 (Fall 2014): 430.

<sup>90</sup> *Ibid.* 430.

<sup>91</sup> Rozlišení hodnoty stáří a historické hodnoty je původně od Aloise Riegla. Vysvětlení rozlišení v této části je interpretace Carolyn Korsmeyer.

<sup>92</sup> Carolyn Korsmeyer, *Things: In Touch with the Past* (New York: Oxford University Press, 2019), 80.

<sup>93</sup> Korsmeyer, „The Triumph of Time,“ 431.

<sup>94</sup> *Ibid.* 434.

#### 4.6. Ruina jako estetický objekt

Tato část slouží jako určité zakončení celé rozpravy o ruině jako estetickém objektu. Objasníme předmět našeho dosavadního bádání a dovysvětlíme, co je nutno dovysvětlit. K tomu využijeme názorů Roberta Ginsberga, jenž byl zdrojem pro většinu dosavadního zkoumání, i autorů dalších, kteří nahlízejí na ruinu jako estetický objekt z jiného úhlu. To nám pomůže odhalit ruinu jako estetický objekt v celé její úplnosti.

##### 4.6.1. Estetický prožitek

Nacházíme se nyní v bodě, kdy jsme určili, co je ruina jako objekt, a pojednali o všech zásadních složkách ruiny jako objektu estetického. Jde o hodnotově složitě strukturovaný objekt a dohromady tyto složky hrají zásadní roli při konstituci našeho estetického prožitku. Právě na jejich základě máme možnost si ruinu jako estetický objekt vytvořit a mít z ní estetický prožitek. Ginsberg o ruině jako estetickém prožitku mluví v rámci sedmé kapitoly své knihy, ve které analyzuje dvanáct prvků vycházejících z rozpravy o složkách. Ve většině případů jde o sledování kontrastu mezi ruinou takovou, jaká skutečně je, a našeho očekávání. Právě fakt, že nás v mnoha případech dokáže překvapit, je pro konstituci estetického zážitku stěžejní.

To, co podle Ginsberga charakterizuje naši zkušenost s ruinou, je určitá novost. Předpokládáme, že ruina pouze snáší tok času. Ve skutečnosti je ale inovativní, nabízí nám neznámo, které předpokládá participativní vnímavost.<sup>95</sup> Naprosto zásadní je fakt, že se v ruině nachází určitá jednota a integrita. Tvoří se v ní nové celky rozdílné od těch přítomných v originální struktuře. Ruina sama sebe reformuje do plurality jednoty, kdy se některé nachází na úrovni hmoty, další na úrovni formální a jiné na úrovni funkcí.<sup>96</sup> Estetika nacházející se v ruině vyžaduje objevení. V ruině je důležité, co v ní najdeme, a nikoliv to, co v ní mineme. Onu podstatnou jednotu v ruině musíme první objevit. To zároveň vyžaduje pohyb po ruině, určité volné toulání.<sup>97</sup> Ruina sama sebe utváří. Co v ní bylo zničeno, je originální struktura, nikoliv sama ruina. Její duší je organická vitalita, stává se živou. Ruina má vlastní charakter, tvrdí Ginsberg. Vstupuje do symbiotického stavu společně s přírodou a místem. Naše estetické potěšení se zvyšuje, protože si ruina nehraje na umělecké dílo, naopak je dílem života.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 155.

<sup>96</sup> *Ibid.* 155–156.

<sup>97</sup> *Ibid.* 156

<sup>98</sup> *Ibid.* 157.

Estetická identita ruiny se neustále proměňuje, a to i během našeho objevování. Co bylo jenom hmotou, se stává formou, forma se stává funkcí, funkce se stává nesouladem, nesoulad místem, místo symbolem.<sup>99</sup> Právě ona zvláštnost pramenící z nesouladu nás vtahuje, stává se zajímavou. Zprvu se nezdá být zajedno s jednotou, je ale tím, co jednotu mění, dává jí nový tvar. Důležitý je i symbolický význam ruiny. Symbolická ruina je totiž klíčem k objevování běžných pout mezi lidmi.<sup>100</sup>

Zkoumání estetiky ruin má dle Ginsberga možnost vrhnout světlo na estetiku umění a na estetickou zkušenost obecně. Je podivnou směsicí různých zdrojů, které se všechny podílely na jejím vzniku. Co spojuje estetický prožitek umění a ruiny je jednota. Estetika je distinktivní kvalitou našeho prožívání zkušeností, ať jsou intelektuální, praktické, či umělecké. U umění jednotu očekáváme, vyžadujeme ji. To je důvodem, proč je jednota v ruině unikátní.<sup>101</sup>

#### 4.6.2. Příroda a ruina

Mimo věcí, které zde již byly zmíněny, přikládá mnoho autorů důležitost i přírodě. Například Georg Simmel ve své eseji *Ruina* přiznává přírodě naprosto zásadní roli. V této práci mluví o architektuře jako o jediném umění, jež svádí válku s vůlí ducha a přírodou. Ve své celistvosti udržuje architektura unikátní harmonii mezi mechanickým a spirituálním. Tato harmonie se hroutí v momentu, kdy se budova rozpadá. Podle Simmela to nutně znamená, že se přírodní síly stávají pány lidsky vytvořené struktury a balanc mezi duchem a přírodou se přiklání na stranu přírody.<sup>102</sup> „Ruina budovy nicméně znamená, že tam, kde umělecké dílo umírá, jiné formy a síly, ty přírodní, vyrostly; a z toho, co z umění v ruině stále žije, a z toho, co z přírody v ní již žije, se vynořuje nový celek, charakteristická jednota.“<sup>103</sup> Co nás na ruině fascinuje je právě skutečnost, že lidská práce se nám nyní jeví čistě jako produkt přírody. Existuje v ní určitá antiteze. Ruinu vedla vzhůru lidská vůle, současný vzhled jí dodává hrubost, dolů tíhnoucí, korodující, rozpadající se síla přírody. Jde o určitý návrat hmoty do její původní podoby.<sup>104</sup> Svým způsobem byla ruina vždy ve svém materiálu přírodou, příroda tak pouze uplatňuje své právo vzít si ji zpět.<sup>105</sup>

---

<sup>99</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 158.

<sup>100</sup> Ibid. 159.

<sup>101</sup> Ibid. 162.

<sup>102</sup> Georg Simmel, „Two Essays,“ *The Hudson Review* 11, no. 3 (Autumn 1958): 379.

<sup>103</sup> Ibid. 380.

<sup>104</sup> Ibid. 381.

<sup>105</sup> Ibid. 382.

Zajímavý pohled na podobné téma nabízí i Florence. M. Hetzler, jejíž práce „Estetika ruin: Nová kategorie bytí“ byla v této práci již zmíněna. Ta tvrdí následující: „Nemáme zde pouze přírodní krásu či pouze uměleckou krásu, ale třetí druh krásy: krásu ruiny, která je novou kategorií bytí.“<sup>106</sup> Tvrdí tedy, že v ruině se krásu přírodní a umělecká setkávají v naprosto unikátní formě. Tímto setkáním pak vyvářejí krásu novou, která není ani krásou přírodní, ani krásou uměleckou, ale obojím. Ruina spojuje dohromady přírodu, lidský výtvar a člověka.<sup>107</sup> Je syntézou těchto dvou světů. Příroda dává ruině tvar, a ona naopak dává tvar přírodě.<sup>108</sup>

#### 4.6.3. Ruina a smysly

Další zásadní skutečností, o které zatím nepadlo slovo, jsou pro ruinu smysly. Hetzler uvádí, že jsou při zkušenosti s ruinou hluboce zapojeny. Setkáváme se v ní s aspekty zvuků, které se manifestují jako ozvěna, pachy, jako například pachy plísňe a květin, barev, tvarů a světla.<sup>109</sup> Co se zdá být smyslem nejdůležitějším je hmat. Ten Hetzler nazývá smyslem jistoty. Hmat je podle ní kombinací lidského a přírodního.<sup>110</sup>

Autorem, který o hmatu jako zásadním smyslu pojednává detailně, je Carolyn Korsmeyer. Její kniha *Věci: Ve styku s minulostí* zde již byla zmíněna. V té se věnuje objektům, které jsou nějakým způsobem nositeli minulosti a minulost reprezentují. Právě pro tyto objekty, do kterých podle ní spadají i ruiny, je hmat naprosto zásadním smyslem. Ten podle ní představuje způsob, jak být v přímém kontaktu s něčím, co je staré a vzácné. Máme díky tomu pocit, že jsme na moment překročili hranice času a minulost přinesli do přítomnosti.<sup>111</sup> Hmat nám dává nejspolehlivější potvrzení existence fyzické reality. Abychom se mohli něčeho dotknout, musíme být nutně ve fyzické přítomnosti objektu, jehož se chceme dotknout. Hmat nám prostředkuje silnou zkušenost přítomnosti, setkání s materiální realitou.<sup>112</sup> Dále autorka rozlišuje tři stupně hmatu. Prvním je skutečný dotyk, kdy jsme ve fyzickém kontaktu s objektem. Druhý je možný dotyk, kdy jsme dostatečně blízko objektu, ale nedotýkáme se. Třetí je hypotetický dotyk, kdy bychom se teoreticky mohli objektu dotknout, ale je zde něco, co nám v tom brání. Není tedy nutné se objektu přímo dotýkat, abychom z něj měli nějaký

---

<sup>106</sup> Hetzler, „The Aesthetics of Ruin,“ 105.

<sup>107</sup> Ibid. 105.

<sup>108</sup> Ibid. 106.

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Korsmeyer, *Things*, 25–26.

<sup>112</sup> Ibid. 37–39.



prožitek.<sup>113</sup> Zkušenost dotyku se zdá mít nějaký typ transitivity. Máme pocit, že se dotýkáním se objektem stáváme článkem řetězu existence objektu. Cítíme určitou sounáležitost s jeho historií.<sup>114</sup> Z toho důvodu Korsmeyer označuje hmat jako zásadní smysl pro naši estetickou zkušenost s objektem minulosti.

#### 4.6.4. Autentičnost

Posledním tématem, kterému se v rámci ruiny jako estetického objektu budu věnovat, je otázka autentičnosti (*genuineness*). I u tohoto tématu budu čerpat z knihy *Věci: Ve styku s minulostí* od Carolyn Korsmeyer, a to z toho důvodu, že autentičnost je jejím hlavním tématem.

Autentičnost je termín, který pojmenovává vlastnost objektu, která se týká historie jeho vytvoření a použití, který má ale zároveň i hodnoty – kognitivní, etické a estetické. Mezi tyto hodnoty patří i schopnost starých věcí přivést minulost do současnosti, která poskytuje estetické setkání specifického půvabu či vzrušení.<sup>115</sup>

Tímto způsobem Korsmeyer autentičnost definuje. O autentičnosti mluví jako o zásadní podmínce estetické zkušenosti pramenící z objektu nějakého stáří.<sup>116</sup> Jde o estetickou vlastnost, kterou na rozdíl od typických estetických vlastností nelze reprodukovat. Při setkání s autentičností jsou naše smysly plně zapojeny, zejména pak zrak a hmat.<sup>117</sup> Je to něco, co podle ní nemůže být spojováno se sentimenty, protože jde o objektivní vlastnost, jež odkazuje k podmínkám, za jakých byl objekt stvořen. Oceňujeme věci na základě toho, jaké jsou, ne na základě toho, jaké se nám zdají být.<sup>118</sup> Právě reálnost objektů je prvkem, jež na nich oceňujeme zejména.<sup>119</sup> Naše estetická zkušenost pak vychází z blízkosti něčeho autenticky starého, vzácného či speciálního. Právě naše vzrušení, které zažíváme, nazývá Korsmeyer estetickým setkáním.<sup>120</sup> Abychom tuto zkušenost prožili, musíme být nutně v těsné fyzické přítomnosti objektu.<sup>121</sup>

---

<sup>113</sup> Korsmeyer, *Things*, 41–42.

<sup>114</sup> Ibid. 48.

<sup>115</sup> Ibid. 162–163.

<sup>116</sup> Ibid. 32.

<sup>117</sup> Ibid. 7–9.

<sup>118</sup> Ibid. 60.

<sup>119</sup> Ibid. 25.

<sup>120</sup> Ibid. 28.

<sup>121</sup> Ibid. 32.

Když tuto rozpravu vztáhneme na ruiny, můžeme odvodit, že podle Korsmeyer na nich oceňujeme jejich autentičnost a reprezentování minulosti. Jsou určitými fragmenty, jež oceňujeme, když již neexistují jako celek. Přes tuto fragmentárnost je objekt schopen přinést minulost do naší přítomnosti. Právě fragment označuje Korsmeyer jako kategorii autentičnosti.<sup>122</sup> Můžeme tedy tvrdit, že autentičnost je součástí důvodu, proč máme na základě ruin estetický prožitek, a kdyby šlo o ruinu neautentickou, tento prožitek by se nedostavil estetickým setkáním.<sup>123</sup>

Nacházíme se v tuto chvíli na konci hlavní části této práce. Na začátku bylo řečeno, že její nezbytnou částí bude vymezení ontologického statusu ruiny společně se zvážení jejího temporálního rozměru. Hlavním cílem pak bylo ruinu představit jako hodnotově složitě strukturovaný objekt, který se skládá z určitých složek. Domnívám se, že oba tyto cíle se mi povedlo splnit. Část pojednávající o ruině jako objektu měla za úkol představit ruinu v tom nejzákladnějším slova smyslu a determinovat, co vlastně ruina jako objekt je. K tomu bylo potřeba prozkoumat její definice, a to jak ty slovníkové, tak i ty, jež se objevovaly ve filozofických textech. Díky tomuto zkoumání jsme byli schopni přijít s definicí vlastní. Ta je následující:

*Ruina je opuštěná a neopravitelná struktura, která zbyla po budově, jež byla poničena nebo se rozpadla. Není možné ji používat k původnímu zamýšlenému účelu, ale i přesto se v ruině utváří jednota, kterou jsme schopni ocenit. Tato jednota je nutně rozdílná od té, která byla přítomna v původní funkční budově. Jde o strukturu, která je na pomezí lidského výtvoru a přírody, jež se snaží lidskou strukturu narušit.*

Se znalostí toho, co ruina vlastně je, jsme mohli přistoupit k ruině jako objektu estetickému. Část druhá tedy měla za úkol pojednat o složkách, které tvoří komplexní strukturu ruiny jako estetického objektu. Pojednali jsme o hmotě, formě a funkci, které jsou v rámci ruiny osvobozovány od toho, co by jim jinak vládlo. Ruina je bez debat objekt stvořen časem, a téma temporality tak bylo prozkoumáno taktéž. Součástí bylo i samotné pojednání o ruině jako estetickém objektu, jež obsahovalo rozpravu o estetickém prožitku a roli smyslů, přírody a autentičnosti. Na základě tohoto bych ráda rozšířila svoji definici o následující:

---

<sup>122</sup> Korsmeyer, *Things*, 67.

<sup>123</sup> *Ibid.* 28.

*Dalo by se říct, že jde o symbiózu přírody a umění. Ruiny tvoří hmota, forma a funkce. Ruina sama sebe reformuje do plurality jednot, kdy se některé nachází na úrovni hmoty, další na úrovni formální a jiné na úrovni funkcí. Ruina je entita, která se neustále proměňuje, a to jak během času, tak i během našeho pobytu v ní. Je zásadní se skrze ruinu pohybovat, objevovat ji. Jednota v ní se nám sama nedává, musíme ji najít. Ruina utváří sama sebe, je dílem života a musíme k ní tedy přistupovat jako k ruině, a nikoliv jako k objektu, kterým byla.*

## 5. Nový typ ruiny

Poslední část této práce se bude věnovat něčemu, co nazývám novým typem ruiny. Jde o ruiny, které nespádají do stejné kategorie jako ruiny klasické, historické, a které mnoho autorů za ruiny neoznačuje. Jde o ruiny moderní. Tedy o ty ruiny, které za sebou nemají dlouhá staletí chátrání a jejichž primárním tvůrcem není čas, jakožto spíš nějaká externí síla, ačkoliv to není podmínkou. Jde typicky o ruiny industriální a ruiny moderních konstrukcí, jež se jejich majitelé rozhodli opustit. Cílem této části bude je představit, porovnat s ruinami klasickými a poukázat na soudobé fenomény, jež jsou s tímto typem ruiny svázány.

### 5.1. Industriální ruina

Industriální ruina je novým typem ruiny, který se začal objevovat okolo roku 1970 a byl široce přítomen během let následujících po roce 1980. Zároveň jde o „zlatý věk“ industriálních ruin. Zásadním důvodem pro nadbytek těchto struktur byla reakce na industriální krizi těchto let. Mnoho továren se stalo soukromým majetkem a rozmohlo se stavění modernějších, jednodušších struktur, které by zefektivnily celý proces výroby. To vedlo k masivnímu opouštění starých objektů, jež byly ponechány prázdné v naději, že se cena těchto pozemků časem zvedne. Přestože již dnes není těchto struktur tolik co dříve, jejich počet je poměrně vysoký.<sup>124</sup>

V úvodu své knihy *Industriální Ruiny* Edensor tvrdí, že i přestože se ruiny mohou zdát nudné, obsahují určitý příslib neočekávaného. Ruiny mají nekonečno možných setkání s podivným, se zvláštními věcmi a kuriózními prostory, které nejsou obtěžkány předpoklady stejně jako klasicky regulovaný prostor. Ruiny jsou místy, ve kterých jsou chování měst osvobozena od každodenních omezení.<sup>125</sup> Edensor chce industriální ruiny očistit od předpokladu, že jsou zbytečným prostorem bez přidané hodnoty, a tvrdí, že tyto hodnoty jsou ruině připsány společenskou konvencí. Typicky jsou industriální ruiny spojovány s oblastí, která neprosperuje a která je plná zločinu.<sup>126</sup> Zároveň jsou industriální ruiny doprovázeny estetickými hodnoceními, která je označují za depresivní a „zošklivující“ své prostředí. Často je jim přiřazeno označení pustina (*wasteland*), které je spojováno s absencí pozitivních sociálních, materiálních a estetických kvalit.<sup>127</sup> Ve skutečnosti se však jedná o struktury, ve

---

<sup>124</sup> Tim Edensor, *Industrial Ruins* (Oxford, New York: Berg, 2005), 5–6.

<sup>125</sup> Ibid. 4.

<sup>126</sup> Ibid. 7–8.

<sup>127</sup> Ibid. 9.

kterých se zjevují nové formy, díky nimž se objevuje nový řád a estetika. Ukazují do budoucnosti a přítomnosti a mohou tak kritizovat současné uspořádání společnosti.<sup>128</sup> Industriální ruiny dávají možnost regulovaným „městským tělům“ uniknout svým okovům organizovanosti a prožít smyslovou zkušenost alternativní estetiky.<sup>129</sup>

V eseji „Pocitování ruiny“ se Edensor právě prožitku této smyslové zkušenosti věnuje. V té industriální ruinu označuje za zakázané místo plné nebezpečí.<sup>130</sup> Stejně jako další opuštěná místa se i industriální ruina proměňuje tím, jak se čím dál víc rozpadá, a díky tomu produkuje neustále se měnící smyslovou zkušenost. Na rozdíl od městského prostředí je plná prapodivných předmětů, které svojí netypičností „naladují oko vystávající estetiky, té, které se nedá opravit skrze nekonečnou údržbu a která se neustále proměňuje.“<sup>131</sup> Edensor dále tvrdí, že objekty odtržené od prostorového uspořádání a funkce mají možnost být vnímány jako estetické i se všemi svými tvary a texturami. Prostor v této ruině není uspořádán pro jednoduché vizuální potěšení a z toho důvodu je pohyb v ní relativně nebezpečný. Pach je zásadní kvalitou ruiny. Ruina je totiž místem, kde se typicky silné oděry shromažďují. Díky nim si jsme více vědomi místa, v němž se nacházíme. Právě pachy v ruině nás upozorňují na deodorizaci městského světa. Pach má zároveň sílu v nás „vykouzlit“ pocity zapomenutých vzpomínek. Zásadní kvalitou, kterou si zároveň v ruině uvědomujeme, je ticho, jež je v ruině amplifikováno. Díky tomu si jsme schopni všimnout drobných zvuků v pozadí. Veškerý náš pohyb v normálním městském prostředí je determinován kulturou a společenskými konvencemi, je to pro nás známé prostředí. Proto může být naše setkání s ruinou zprvu silné, těžké na uchopení, odpuzující, či dokonce strhující. Zároveň má ale dle Edensora díky tomuto odlišení se od známého obrovský potenciál zprostředkovat nám stimulující smyslovou zkušenost, doprovázenou estetickým prožitkem.<sup>132</sup>

## 5.2. Ruina historická vs. ruina moderní

Je zřetelné, že existují určité rozdíly mezi ruinami industriálními a ruinami, které chápeme jako ruiny klasické. Odkazují se tímto termínem na ruiny historické a antické, jež pocházejí z dob dávno uplynulých. Tyto ruiny existují i mnohá staletí. Je faktem, že v mnoha případech jsou ruiny klasické oslavovány jako důležité a krásné struktury, zatímco ruiny

---

<sup>128</sup> Tim Edensor, *Industrial Ruins* (Oxford, New York: Berg, 2005), 15.

<sup>129</sup> Ibid. 18.

<sup>130</sup> Tim Edensor, „Sensing the Ruin.“ *Senses & Society* 2, no. 2 (2007): 222.

<sup>131</sup> Ibid. 223.

<sup>132</sup> Ibid. 224–226.

industriální jsou odsuzovány. Edensor v rámci své práce tvrdí, že právě tyto negativní názory na industriální ruiny jsou základem pro estetický soud, který je hluboce odkláni od tradice oslavující ruiny neindustriálního původu. Co podle něj vždy dominovalo textům o ruinách, je vysoce estetizovaná reprezentace odvozená od malebné a romantické perspektivy. Tato perspektiva byla vždy zaměřena na klasické ruiny – na středověká města a hrady, vetché domy, umělé ruiny a venkovské chalupy. Obdobné prvky se stále vyskytují v soudobých zobrazeních specifických zruinovaných forem a snaží se tak udržovat určitou ikonografii opuštění. Edensor tím ukazuje, že tato ikonografie dalece obchází soudobé městské a industriální ruiny. Estetika romantismu vyžaduje, aby ruina byla dostatečně zachovaná, aby měla žádoucí emocionální dopad na jejího diváka. Nedávno opuštěné budovy proto nemají šanci se kvalifikovat jako vhodné pro tento typ estetického ocenění.<sup>133</sup>

S tímto typem názoru jsme se setkali již u Carolyn Korsmeyer, která v rámci své práce tvrdí, že ruiny musí být nutně značného stáří, protože čas je tím, co ruinu dělá esteticky hodnotnou.<sup>134</sup> To by samozřejmě znamenalo, že soudobé ruiny by nemohly být ruinami. S řešením přichází Elizabeth Scarbrough ve své eseji „Nepředstavitelná krása“. V té tvrdí, že definování ruiny je extrémně obtížný úkol, jelikož není jasné, v jakém momentu se struktura dostatečně rozpadá, aby mohla být nazvána ruinou, a kdy se ruina dostatečně rozpadá, aby se stala hromadou kamenů. Z toho důvodu chce ruinu definovat z perspektivy sociální ontologie, ve které jsou předměty částečně utvářeny způsobem, jakým je jejich komunita nahlíží. Když dovolíme komunitám definovat své vlastní ruiny, dáváme jim tím možnost kontrolovat svou vlastní materiální kulturu.<sup>135</sup> Právě tento přístup by vyřešil problém, který nacházíme v pojetí Carolyn Korsmeyer. Nové ruiny mají jiné vnímané vlastnosti než ruiny staré, tak jako tak jsou ale ruinami. Stejně jako Rose Macauley, i Scarbrough tvrdí, že ruiny nové nám svojí nahotou připomínají naši smrtelnost. Jejich smrt ještě není zahalena do hávu břečťanu, zvířat a dalších přírodních ozdob.<sup>136 137</sup>

Podobný argument prezentuje i Tanya Whitehouse v rámci své knihy *Jak ruiny získávají estetickou hodnotu*. V té souhlasí, že existuje rozdíl mezi ruinou moderní a klasickou, už z toho důvodu, že ruina moderní je tvořena jiným materiálem, který stárne jiným způsobem

---

<sup>133</sup> Edensor, *Industrial Ruins*, 10–11.

<sup>134</sup> Korsmeyer, „The Triumph of Time,“ 429.

<sup>135</sup> Elizabeth Scarbrough, „Unimagined Beauty,“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, no. 4 (Fall 2014): 445.

<sup>136</sup> Ibid. 445.

<sup>137</sup> Rose Macauley, *Pleasure of Ruins* (London: Thames and Hudson, 1953), 453.

než materiál ruiny klasické. Ruiny se tedy liší tím, jakým způsobem byly vytvořeny. Některé jsou vytvořeny opuštěním, jiné ohněm. Dále se ale ruiny liší i tím, kolik času uběhlo od jejich označení za ruinu. Mají také různé velikosti, architektonické styly a připomínají nám různé kultury a funkce.<sup>138</sup> Zároveň mají ale všechny ruiny společného víc než pouze název, který je všechny zastřešuje. Všechny tyto struktury totiž generují téměř totožnou estetickou reakci napříč stoletím, nehledě na dobu nebo způsob postavení.<sup>139</sup> Explicitně tedy tvrdí, že kategorie ruiny je schopná pojmut všechny zruinované struktury nehledě na jejich věk, estetický význam či způsob zruinování.<sup>140</sup>

V tuto chvíli by bylo vhodné prozkoumat, zdali je možné námi vytvořenou definici použít i na ruiny industriální. Stanovili jsme, že je ruina opuštěná a neopravitelná struktura, která zbyla po budově, jež byla poničena nebo se rozpadla. Tomu aspekty industriální ruiny vyhovují. Stejně ji nelze použít k původnímu zamýšlenému účelu a stejně jako v případě ruiny klasické se v ní vytváří jednota, která je oddělena od té původní. Jde o strukturu, která je symbiózou přírody a umění, ačkoliv v mnoha případech není ona přírodní část široce rozvinuta. Je ale faktem, že příroda se snaží narušit i ruiny industriální. Stejně tak je ruina industriální tvořena složkami, jež utvářejí jednoty. Edensor je toho názoru, že se ruina neustále proměňuje a produkuje neustále měnící se smyslovou zkušenost.<sup>141</sup> Je potřeba se pohybovat i skrze tuto ruinu a stejně jako u ruiny klasické jde o místo, jež je příslibem něčeho neočekávaného. Jediným rozdílem mezi ruinou klasickou a tou industriální je odlišná doba vzniku. Z pohledu estetiky jde ale v obou případech o objekt, který nám prostředkuje specifický estetický prožitek.

### 5.3. Ruin porno

Jedním z měst v Severní Americe pro ruiny nejznámějších je bez pochyb Detroit. Právě ruiny jsou důvodem, proč se popularita tohoto města za posledních několik let zvýšila. Město v roce 2013 vyhlásilo bankrot, k čemuž mimo jiné přispěl i fakt, že se ve městě nachází víc jak 70 000 zruinovaných či opuštěných budov. Právě tyto budovy během let nalákaly mnoho umělců a fotografů, které estetika těchto míst okouzila.<sup>142</sup> Ne všichni ovšem tento náhlý zájem o ruiny oceňují, zejména mezi ně nepatří pak lidé v Detroitu žijící. Tato skupina je toho názoru,

---

<sup>138</sup> Whitehouse, *How Ruins Acquire Aesthetic Value*, 101.

<sup>139</sup> Ibid. 102.

<sup>140</sup> Ibid. 96.

<sup>141</sup> Tim Edensor, „Sensing the Ruin.“, 222–224.

<sup>142</sup> Ibid. 45.

že je podobná pozornost otřesná, či dokonce iritující, a nazývají tento fotografický a dokumentační trend zachycující rozklad „ruin pornem“.<sup>143</sup>

Právě tomuto trendu estetické aktivity se věnuje kapitola již zmiňované knihy *Jak ruiny získávají estetickou hodnotu* Tanyi Whitehouse. Zmíněná kapitola částečně vychází z eseje, kterou Whitehouse napsala v roce 2016 a která nese název „Ruin porno a změna funkce v zruinované architektuře“. Právě zájem o ruiny Detroitu jsou dle jejího názoru důkazem dlouhodobého zájmu o tyto objekty obecně. Podobně je na tom i tendence ruiny fotit. Název „ruin porno“ však reflektuje názor, že focení těchto struktur je nějakým způsobem špatné.<sup>144</sup> Obecně je možné tento termín chápat jako připisování potěšení něčemu v takovém kontextu, v jakém by potěšení nemělo být přítomno.<sup>145</sup> Mělo by jít o něco eticky problematického, kdy fotografie ruin jsou vnímány jako pornografické v tu chvíli, kdy představují potěšení vycházející z devastace dané struktury.<sup>146</sup> Problém odpůrci těchto fotografií vidí v ignoraci příčin, které ke vzniku těchto ruin vedly a jež dodnes ovlivňují život obyvatel žijících v okolí.<sup>147</sup> Whitehouse poté označuje ruin porno za problematické, protože se zaměřuje na příčiny devastace či na problematičnost funkce daného místa spíše než na prostředí ruiny jako takové oddělené od těchto okolností.<sup>148</sup> Je vhodné zároveň podotknout, že „ruin porno“ není jediným názvem pro eticky sporné fotografování určitých míst, jež jsou nějakým způsobem poškozená či zažila nějakou tragédii. Existují i termíny jako „katastrofické porno“ (*disaster porn*) a „válečné porno“ (*war porn*), jejichž příkladem je určitý typ fotek, které dokumentovaly zruinování Berlína po druhé světové válce.<sup>149</sup> Bylo by možné tvrdit, že v případě tohoto trendu jde spíše o určitou fetišizaci ruiny spíše než její estetické docenění.

Rozdílný pohled na tuto problematiku ukazuje dvojice Thóra Péturdóttir a Bjomar Olsen v jejich práci „Představování si moderního rozkladu: Estetika fotografování ruin“, ve které se soustředí na archeologický aspekt fotografování ruin. Ruin porno je v jejich práci označením pro „spekulativní a zkrácené snímky, které jsou v tu samou chvíli svůdné a přitažlivé, hotové komodity vydané pro instantní potěšení a spotřebu“.<sup>150</sup> Fotografie ruin jsou

---

<sup>143</sup> Ibid. 46.

<sup>144</sup> Ibid. 53–54.

<sup>145</sup> Whitehouse, *How Ruins Acquire Aesthetic Value*, 55.

<sup>146</sup> Tanya Whitehouse, „Ruin Porn“ and the Change in Function of Ruined Architecture: An Analysis,“ *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 6 (2016): 591.

<sup>147</sup> Ibid. 603.

<sup>148</sup> Ibid. 619.

<sup>149</sup> Ibid. 594.

<sup>150</sup> Thóra Péturdóttir and Bjomar Olsen, „Imagining Modern Decay: The Aesthetics of Ruin Photography,“ *Journal of Contemporary Archeology* 1.1 (2014), 9.



podle nich reprezentací stylu a vkusu jejich autora a často ukazují ruiny jako statické, bezčasé a zjednodušené. Tyto fotografie jsou poté viděny jako vytvářející určitou atmosféru selhání a opuštění, které spíše strukturu fetišizují, než že by ji zkoumaly. Stejně tak jde často o určité idealizované umělé představení daného objektu, které se pouze dotýká povrchu.<sup>151</sup> Na druhou stranu jde podle autorů i tak o zapojení se do ruiny, tedy o interaktivní výkon, a o určitou reakci na estetiku moderních ruin.<sup>152</sup> Fotografie jsou sice povrchní, ale v pozitivním slova smyslu. Ukazují věci, jaké jsou, neredukují je ani nepřekračují.<sup>153</sup> Autoři argumentují, že díky této věrné podobě mohou fotografie ruin zprostředkovat setkání s estetickými kvalitami, které překračují i již proběhlé.<sup>154</sup>

Máme tedy před sebou dva různé pohledy. Na jednu stranu je fotografie zjednodušeným zobrazením komplexně strukturovaného objektu. Zobrazením, které je do určité míry až fetišizujícím, protože se zaměřuje jen na velice specifické části dané struktury, a ne na strukturu jako celek. Zaměřuje se zároveň na samotnou devastaci spíše než na ruinu jako objekt, který je od tohoto kontextu oddělný. Výsledkem je něco idealizovaného a plytkého. Na druhou stranu nám ale mohou pomoci znovu prožít setkání s estetickou kvalitou ruiny. Bylo by možné tvrdit, že fotografie ruin jsou totiž do určité míry reflexí autorova setkání s ruinou. Mohou reprezentovat jednotu, kterou fotograf v ruině našel, jeho bezcílné toulání se a vnímání forem, hmoty a funkce. Je ovšem faktem, že estetický prožitek z ruiny nemůže být nikdy předán skrze fotografie vzhledem k tomu, že zásadní pro něj je pohyb v prostoru a vnímání celku. Nehledě na to, že každý návštěvník nachází v ruině jednoty jiné, a estetické prožitky se tak mohou lišit jeden od druhého.

#### 5.4. Fenomén urbex

Obdobným fenoménem „ruin porna“ je urbex, který se zdá být aktivitou ruiny oceňující. Tentokrát jde ale o samotné navštěvování ruin, a nikoliv pouze oceňování něčeho, co je zobrazuje. Jedná se o zkratku slovního spojení „urban exploration“, jinak tedy také „městský průzkum“. Podle Bradleyho L. Garetta je takzvaný urbex určitým interiérovým turismem, jež dovoluje zvědavým lidem objevovat svět „za oponou“. Specificky pak jde o rekreační ilegální navštěvování opuštěných industriálních staveb, opuštěných vojenských instalací, bunkrů,

---

<sup>151</sup> Ibid. 10.

<sup>152</sup> Ibid. 14.

<sup>153</sup> Ibid. 18.

<sup>154</sup> Ibid. 20.

tunelů a míst jim podobných.<sup>155</sup> Obecně jde o aktivitu, kterou vykonávají lidé, již sami sebe nazývají městskými průzkumníky (*urban explorers*), tvoří tak určitý typ komunity.<sup>156</sup> Jde o poměrně nový trend, který se rozmohl zejména díky internetovým fórům po roce 1990. Počátky této aktivity se však datují až do roku 1793 a jako taková byla tato činnost provozována od doby, kdy existuje osobní vlastnictví prostoru.<sup>157</sup> Průzkumníci se během těchto zkoumání řídí určitým kodexem. Základní zásadou je neodnášet z místa nic než fotografie a nechávat na něm pouze své stopy.<sup>158</sup> V dnešní době jde o trend, který se rozšířil rychlostí blesku, a z relativně uzavřené komunity se stal módní trend, jež může provozovat téměř kdokoliv. Neodmyslitelnou součástí urbexu se zároveň stalo fotografování těchto míst a dokumentace jejich stavu.

Relativně poetickým způsobem přistupuje k urbexu kniha *Urbex: Krása ztracených míst*. Její autor v ní tvrdí že „[r]ozpadlé stavby k nám hovoří stejně výmluvným jazykem jako jakákoliv dechberoucí historická památka“<sup>159</sup> a že „[z] hlediska jakéhosi pseudo-archeologického bádání nelze opuštěným stavbám upřít jistou dávku atraktivity, to však není nic v porovnání s tím, jak hluboce dovedou trosky budov a domů zasáhnout naši mysl.“<sup>160</sup> Zároveň se v ní autor snaží propagovat urbex jako oceňování opuštěných míst a hledání příběhů, které se v jejich pozadí nacházejí.<sup>161</sup> To se do určité míry odlišuje od přístupu, který ve své práci popisuje Garrett. Mimo jiné se v této práci zmiňuje i o tom, že velké množství průzkumníků to považuje za vyjádření své volnosti.<sup>162</sup> Dokazují tak, že si mohou dělat, co chtějí, a chodit, kam chtějí, jde tedy spíše o jakési politické vyjádření, adrenalin a vyjádření vlastní autonomie spíše než o estetické ocenění budovy. Jde jim o zážitky, které jsou za hranicemi jejich normálních zkušeností, o narušení normativního městského prostoru.<sup>163</sup>

Ve své práci s názvem „Industriální ruiny, městský průzkum a postindustriální malebno“ mluví Anthony J. Fassi o oblíbených objektech městských průzkumníků, jimiž jsou právě ruiny, které by se daly označit za ošklivé a historií zapomenuté. Dokumentují tak ty ruiny,

---

<sup>155</sup> Bradley L. Garrett, „Undertaking recreational trespass: urban exploration and infiltration,“ *Transactions of the Institute of British Geographers* 39, no. 1 (2014): 1.

<sup>156</sup> Ibid. 3.

<sup>157</sup> Ibid. 5.

<sup>158</sup> Ibid. 3.

<sup>159</sup> Michael Kerrigan, *Urbex: Krása ztracených míst* (Brno: CPress, 2018), 7.

<sup>160</sup> Ibid. 8.

<sup>161</sup> Ibid. 7.

<sup>162</sup> Garrett, „Undertaking recreational trespass,“ 4.

<sup>163</sup> Ibid.

jež jsou ignorovány památkáři, turisty, občany i historiky.<sup>164</sup> Podle Fassiho městští průzkumníci ukazují, že tradiční způsob tvorby města a pohybu lidí v něm skrývá možné alternativy, které jsou autentičtějšími módy zakoušení města. Průzkumníci se tím snaží získat své zkušenosti skrze objevování, kterým nacházejí tajné struktury měst. Jsou díky tomu schopni oceňovat obskurní místa rozdílná od typických „dezinfikovaných“ městských atrakcí.<sup>165</sup> Dnešní průzkumníci jsou společně s malou hrstkou lidí těmi, kdo přispívají k viditelnosti postindustriálních krajín a historii deindustrializace. Zásadním však je, že podle Fassiho urbex nadšenci popisují industriální ruiny podle principů malebna. V mnoha případech je to zřetelné ve vyzdvihování participace přírody na tvorbě industriálních ruin.<sup>166</sup> Vytvářejí tím jakési postindustriální malebno. Fassi zároveň upozorňuje, že by se mohlo zdát, že průzkumníci svojí aktivitou přetvářejí ruiny v atrakce, které se jim tak moc hnusí. Tak to ale úplně není, jelikož tito lidé jsou v mnoha případech posledními návštěvníky ruin před jejich demolicí. Svojí aktivitou dělají z ruin určité symboly spíše než atrakce.<sup>167</sup> Opět je možné vidět určité paralely s první rozpravou o ruině jako estetickém objektu. Člověk, co ruinu navštěvuje v rámci urbexu, za ní jde právě z toho důvodu, že vyžaduje něco odlišného od každodenního života. Hledá v ní novost, něco nevšedního, touží po nemístné zkušenosti, a to z něj dělá vhodného adepta na nalezení jednoty a estetického prožitku v industriální ruině. Existuje však i možnost, že průzkumník tuto aktivitu provozuje čistě pro adrenalinový zážitek a jako vyjádření volnosti. V tom případě se domnívám, že jde o návštěvníka, jehož ruina jako taková nezajímá, a je pouze vhodným prostředkem k vyjádření této autonomie.

V rámci této části jsem pojednala o novém typu ruiny. Zejména se jedná o ruiny, které bychom mohli označit za ruiny industriální. Existují sice určité rozdíly mezi ruinami klasickými a industriálními, i tak si ale oba typy zaslouží označení ruina, jelikož v jádru jde o struktury stejného rázu, jež vyvolávají stejnou estetickou reakci. Zároveň jsme měli možnost prozkoumat, zda je definice ruiny, kterou jsme stanovili, platná i pro jiný typ ruiny než klasický. Dále jsem prozkoumala dva trendy dotýkající se právě tohoto nového typu ruiny jakožto dvě možnosti estetické aktivity. První aktivitou je „ruin porno“, u kterého jde spíše o aktivitu s negativní konotací. Druhou aktivitou je urbex, u které je závěr nejasný, neboť existuje více názorů na jeho skutečný cíl. Obě tyto aktivity však mají v jádru potenciál stát se skutečnou

---

<sup>164</sup> Anthony J. Fassi, „Industrial Ruins, Urban Exploring, and the Postindustrial Picturesque,“ *CR: The New Centennial Review* 10, no.1 (2010), 145.

<sup>165</sup> Ibid. 147–148.

<sup>166</sup> Ibid. 148–149.

<sup>167</sup> Fassi, „Industrial Ruins, Urban Exploring, and the Postindustrial Picturesque,“ 149.

estetickou aktivitou v případě, že k ruině přistoupí jako k estetickému objektu, a ne pouze objektu, který je jenom prostředkem dosažení cíle jiného.

## 6. Závěr

V úvodní části této práce jsme měli možnost nahlédnout do období, které se dá považovat za začátek estetického oceňování ruiny. Historicky byla ruina brána jako symbol smrti, rozkladu a melancholie. Připomínala, že veškerý život jednou skončí. Zvrat se objevuje v 18. století, se kterým přichází konec víry v zázračnost Božské záře a nástup trendu malebna. Díky rozšíření estetiky malebna se výrazně zvyšuje i zájem o ruinu jako o objekt, který je možné esteticky ocenit a který dodává okolní krajině estetickou kvalitu. Už v té době je zároveň možné sledovat silný vztah ruiny a přírody, která je zdobí svou vegetací. Zároveň jde i o počátek trendu, v rámci kterého se oceňují zejména ruiny antické či obecně starobylé. Důkazem toho, je budování ruin umělých v případech, kdy ruiny reálné na pozemcích zámožných občanů chyběly. Malebno je první vlnou estetična, která hlásá, že krása je kvalitou subjektivní, a nikoliv objektivní.

Dalším krokem bylo definovat, co vlastně ruinou přesně myslíme. Prozkoumali jsme tedy definice, které se objevovaly v encyklopediích, slovnících a v textech, které o ruinách pojednávaly. Jednalo se o definice anglické, americké a české. Byli jsme tak schopni pozorovat, jaké jsou rozdíly mezi definicemi v rámci jazyka anglického a jak se od nich liší definice ryze česká. U té jsme pozorovali, že to, čím rozumíme slovo ruina, se má tendenci objevovat i pod jejími synonymy zřícenina či troska. Na základě analýzy všech těchto definic jsme došli k jednotné definici. Ruina je opuštěná a neopravitelná struktura, která zbyla po budově, jež byla poničena nebo se rozpadla. Není možné ji používat k původnímu zamýšlenému účelu, ale i přesto se v ruině utváří jednota, kterou jsme schopni ocenit. Tato jednota je nutně rozdílná od té, která byla přítomna v původní funkční budově. Jde o strukturu, která je na pomezí lidského výtvoru a přírody, jež se snaží lidskou strukturu narušit.

Po specifikaci ruiny jako objektu bylo na čase o ní pojednat jako o objektu estetickém. Ruina v nás vzbuzuje naše vnitřní průzkumníky, nutí nás se skrz ni pohybovat, objevovat ji. Její hmota se stává formou, forma se stává funkcí, funkce se stává nesouladem, nesoulad místem, místo symbolem. Kreativně se na ruině podílíme, nenechá nás být pouze tichým přihlížejícím. Navzájem se s ruinou ovlivňujeme. Vcházíme do ní s předpoklady, s očekáváním toho, jaká je. Ruina nás vyvádí z omylu, šokuje svojí inovací a vitalitou. Je individuální entitou, která sama sebe reformuje. Dvě návštěvy jedné ruiny nebudou nikdy stejné, ruina se proměňuje společně s tokem času. Zásadní je pro ni jednota, jež se v ní za naší asistence utváří. Jde o jednotu novou, rozdílnou od té, která existovala v původní struktuře.

Během zkoumání ruiny jsou naše smysly hluboce zapojeny. Vnímáme zvuky, pachy, barvy, textury. Zásadním je i náš hmat, díky kterému se na krátkou chvíli můžeme stát součástí historické existence ruiny. Stává se článkem v řetězu událostí, které jsou s ruinou spojeny. Autentičnost je to, co na ruině oceňujeme, co pomocí hmatu vnímáme. Její pulzující srdce reprezentující minulost. I bez historického rozměru je však ruina objektem, jež jsme schopni esteticky ocenit. Co je neodmyslitelnou součástí ruiny, je příroda. Ruina je objektem na pomezí lidského výtvoru a přírody. Příroda na ruinu neustále dotírá, snaží se ji do sebe pojmout. Co si stavba v minulosti od přírody vzala, si příroda bere nazpátek. Ruina je syntézou přírodního a lidského, je novou kategorií, která z obou vychází, a přitom ani jedním není.

Industriální ruina je novým typem ruiny. I přes mnoho názorů, že nové ruiny nemohou být ruiny, je nutné ji do této kategorie estetických objektů zařadit. Přestože není ověřena staletími historie a generacemi vegetace, k industriální ruině jako průzkumníci přistupujeme stejně jako k ruině klasické. Náš pohyb v ní je zásadní a naše smysly jsou v pozoru, vnímáme její existenci. Je nutné přiznat, že nehladě na stáří, typ, umístění či cokoli jiného v nás ruiny v průběhu staletí vyvolávají totožné estetické reakce. Kategorie ruiny je široká a nový typ ruiny v ní má právoplatné místo. Je nutné ale rozlišovat, co je jejím oceněním, a co už je pouze jejím zneužitím.

Ruina je dobrodružství, její návštěva není podmíněna estetickým prožitkem. I přesto ale stojí za to ji navštívit a pokusit se o nalezení jednoty, která by se v ní mohla skrývat.

Na závěr bych ještě ráda uvedla jeden citát Roberta Ginsberga.

Každé ruiny vítání každého

Pojď' dovnitř!  
Ty kdož jsi zamířil k smrti,  
ve světě brzy zničeném.  
Chovej se jako doma.  
Užívej si, zatímco můžeš,  
v mém zničeném světě.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Ginsberg, *The Aesthetics of Ruin*, 171.

## 7. Seznam použité literatury

Bicknell, Jeanette. „Architectural Ghosts.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, no. 4 (Fall 2014): 435–440.

Diderot, Denis. „Le Salon de 1767.“ In *Ruins*, edited by Brian Dillon, 10. London: The MIT Press, 2011.

Edensor, Tim. *Industrial Ruins*. Oxford, New York: Berg, 2005.

Edensor, Tim. „Sensing the Ruin.“ *Senses & Society* 2, no. 2 (2007): 217–232.

Fassi, Anthony J. „Industrial Ruins, Urban Exploring, and the Postindustrial Picturesque.“ *CR: The New Centennial Review* 10, no.1 (2010): 141-152.

Garrett, Bradley L. „Undertaking recreational trespass: urban exploration and infiltration.“ *Transactions of the Institute of British Geographers* 39, no. 1 (2014): 1–12.

Ginsberg, Robert. *The Aesthetics of Ruins*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

Hetzler, Florence M. „The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being.“ *The Journal of Aesthetic Education* 16, no. 2 (Summer 1982): 105–108.

Kelly, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 3. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998.

Kelly, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Volume 4. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998.

Kerrigan, Michael. *Urbex: Krása ztracených míst*. Brno: CPress, 2018.

Korsmeyer, Carolyn. „The Triumph of Time: Romanticism Redux.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, no. 4 (Fall 2014): 429–434.

Korsmeyer, Carolyn. *Things: In Touch with the Past*. New York: Oxford University Press, 2019.

Macaulay, Rose. *Pleasure of Ruins*. London: Thames and Hudson, 1953.

Péturdóttir, Thóra, and Olsen, Bjomar. „Imagining Modern Decay: The Aesthetics of Ruin Photography.“ *Journal of Contemporary Archeology* 1.1 (2014): 7–56.

Price, Sir Uvedale. *On the Picturesque*. Edinburgh: Caldwell, Lloyd, and co., 1842.

Price, Sir Uvedale. *An Essay on the Picturesque: As Compared with the Sublime and the Beautiful; And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*. London: J. Robson, 1796.

„Ruina“. Slovník spisovného jazyka českého. 2011. Ústav pro jazyk český. [https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=ruina&sti=EMPTY&where=full\\_text&hsubstr=no](https://ssjc.ujc.cas.cz/search.php?hledej=Hledat&heslo=ruina&sti=EMPTY&where=full_text&hsubstr=no) (accessed June 23, 2020).

„Ruin, n.“. Cambridge Dictionary Online. June 2020. Cambridge University Press. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ruin> (accessed June 12, 2020).

„Ruin“. COBUILD Advanced English Dictionary. June 2020. HarperCollins Publishers. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/ruin> (accessed June 15, 2020).

„Ruin“. Dictionary.com Unabridged. June 2020. Random House. <https://www.dictionary.com/browse/ruin?s=t> (accessed June 16, 2020).

„Ruin“. Macmillan Dictionary. June 2020. Macmillan Education. [https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/ruin\\_2](https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/ruin_2) (accessed June 15, 2020)

„Ruin, n.“. OED Online. June 2020. Oxford University Press. <https://www.oed.com/view/Entry/168689?isAdvanced=false&result=1&rskey=kOSJHr&> (accessed June 11, 2020).

Scarborough, Elizabeth. „Unimagined Beauty.“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, no. 4 (Fall 2014): 445–448.

Simmel, Georg. „Two Essays.“ *The Hudson Review* 11, no. 3 (Autumn 1958): 371–385.

Souriau, Étienne. *Encyklopedie Estetiky*. Praha: Victoria Publishing, 1994.



Whitehouse, Tanya. *How Ruins Acquire Aesthetic Value: Modern Ruins, Ruin Porn, and the Ruin Tradition*. Cham: Palgrave Pivot, 2018.

Whitehouse, Tanya. „Ruin Porn“ and the Change in Function of Ruined Architecture: An Analysis,“ *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 6 (2016): 591–624.

Woodward, Christopher. *In Ruins: A Journey Through History, Art, and Literature*. New York: Vintage Books, 2003.

„Zřícenina“. Slovník spisovného jazyka českého. 2011. Ústav pro jazyk český.

[https://sujc.ujc.cas.cz/search.php?hledaj=Hledat&heslo=ruina&sti=EMPTY&where=full\\_text&hsubstr=no](https://sujc.ujc.cas.cz/search.php?hledaj=Hledat&heslo=ruina&sti=EMPTY&where=full_text&hsubstr=no) (accessed June 23, 2020).