

1. Úvod

Devadesátá léta dvacátého století představují dobu, kdy se zásadně měnila naše společnost přechodem ze socialistického režimu, který trval téměř jednačtyřicet let do demokratického kapitalismu. Toto období bylo plné leckdy až naivních ideálů o svobodné zemi a splněných přání. Zprostředkovateli tužeb nabízející cestu k jejich splnění se staly banky a spořitelny, které ve formě novodobých paláců fakticky převzaly v této zemi moc. Po celé České republice se rozmohla jejich výstavba. Jednalo se především o novostavby, postavené na místech proluk a z velké části o rekonstrukce především ve větších městských aglomeracích. V každé obci, maloměstu či městských centrech na náměstí či hlavních třídách se tak podepsala doba postmoderních “devadesátek”. Vedle staveb hotelů, administrativních budov a jiných objektů pro podnikání představovaly typologicky největší skupinu nově vzniklých staveb této doby. Architektonický výraz těchto budov tak značně ovlivnil typickou tvář českých měst a obcí.

Budovy pro bankovníkou sféru se staly prvními zakázkami začínajících soukromých architektonických ateliérů a také prvními doklady jejich svobodné tvorby. Právě v oblasti bankovníctví investoři architektům umožnili v podstatě neomezený nebo velmi benevolentní přísun financí na realizování projektu. Pro řadu architektů tak taková zakázka představovala možnost jak vcelku svobodně, pod ne tolik svazujícími požadavky investora, projevit po dlouhých letech režimem potlačenou tvořivost.

Již v průběhu devadesátých let se však ukázalo, právě na podobě architektury, jak tato doba s neusazenými hodnotami uvnitř společnosti držící se leckdy slepých a nepochopených pluralitních ideálů vypadá. Právě budovy bank začaly představovat typologicky druh architektury, který se stal v největší míře přímo symbolickým reprezentantem architektonického nezdaru a etického selhání souhrně označovaném jako nízká, pokleslá či komerční postmoderna. Právě na těchto budovách vybuchela poměrně zajímavá pestrá směs architektonických přístupů, které tak nejlépe vypovídají nejen o architektonické scéně, ale o stavu tehdejší společnosti vůbec. Odkazují se na ně úplně všichni, kteří chtějí mluvit o neetických poměrech ve společnosti a na politické scéně a berou je jako jasného ukazatele, jako metaforu pro pojmenování těchto nešvarů. Mnozí teoretici při charakterizování této architektury mluví o bezobsažných gestech, kulisových fasádách, parazitech na modernismu, nevkusném eklekticismu...Příznačné pro tyto stavby ovšem také je, že je rozpozná každý i lajk, který se nijak nevyzná v architektuře či umění, jelikož si dokázaly vytvořit univerzální sloh.

V mé práci jsem se rozhodla mimojiné sledovat právě charakter této skupiny architektury, jako zvláštního fenoménu, jako “vybujelého nádoru” tehdejší ustavující se architektonické scény, v němž typologicky právě budovy bank a spořitelen vystupují symbolicky jako hlavní zástupci této pro mnohé pokleslé “slohové” linie. V práci se zaměřím na hledání důvodů tohoto “patologického” jevu v naší architektuře.

Díky četnosti bankovních staveb a použitých architektonických přístupů v jejich navrhování se pokusím zachytit a představit pestrý a rozporuplný charakter architektury devadesátých let obecně. Při hodnocení architektury budov bank a spořitelen převládá typologický zřetel, kvůli kterému byly všechny banky bez rozdílu na individuální posouzení “shrnuty do jednoho pytle”. Na dlouhou dobu na ně bylo negativně nahlíženo především v důsledku zanevření nad postmodernou tehdejší nastávající generace a kvůli etickým problémům spojenými s těmito zakázkami. Právě z delšího odstupu se postmoderna znovu začíná rehabilitovat a vyvstává tak řada zajímavých postmoderních architektonických forem, které dříve byly kvůli všeobecné nevoli vůči postmoderně přehlédnuty nebo upozaděny.

V katalogu se zaměřím na pár vybraných příkladů, které by si zasloužily větší pozornosti, díky jejich zajímavé tvarové kvalitě, či které jsou charakteristickým zástupcem v rámci jistého stylového přístupu v architektonické tvorbě. Dále mne budou zajímat především etické otázky, spojené s postmoderními přístupy při navrhování těchto budov. Zajímavou otázkou k řešení je také samotný kontext těchto staveb, které byly často zasazeny do historického prostředí. Zde postmoderní přístup byl leckde záměrně použit díky jeho schopnosti moderním způsobem “překládat” historické prvky. Byl proto vnímán jako jeden z vhodných přístupů a to zvláště při rekonstrukcích či u přístaveb historických domů.

Dosavadní zájem historiků a kritiků architektury o toto téma, a to i v širším ohledu o téma postmoderny, je až na pár výjimek nedostatečný. Je to dáno i tím, že v devadesátých letech nepůsobili žádné výraznější osobnosti, které by se věnovali tehdejší teorii architektury a kriticky by reflektovali architektonickou scénu. V osmdesátých letech u nás teoreticky rozvinul zájem o postmoderní architekturu Jiří Ševčík, který ve svých esejích představoval důležité myšlenky západních teoretiků postmoderny jako byli Charles Jencks a Robert Venturi. Jeho vlastní texty vycházely převážně v časopisech *Architektura ČSR* a v *Umění a řemesla*. Jiřího Ševčíka však zájem o architekturu v devadesátých letech postupně opustil. Sám konstatuje, že pro něho architektura už nebyla místem, kde by se řešily pro umění aktuální otázky.¹ Vědomí konce aktuálnosti postmoderny na západní scéně, jejíž vliv stále

¹ Z osobního rozhovoru s Jiřím Ševčíkem.

působil na značnou část české architektonické scény na začátku devadesátých let, nepodněcovalo v teoreticích o postmoderní architekturu zájem. Ti se raději začali teoreticky uplatňovat na poli volného umění. Na fakultě architektury ČVUT vznikla těsně kolem roku 1990 skripta Jana Čejky podávající přehled o tehdejších současných tendencích zahraniční architektury.² Byla to jedna z ojedinělých prací, která se snažila teoreticky uchopit a pojmenovat rozličné proudy světové postmoderní architektury na základě teorií významných západních teoretiků. Na počátku devadesátých let také na stejné fakultě vznikla skripta Oldřicha Ševčíka – *Problémy moderny a postmoderny*, která se snažila především na základě úryvků filozofických textů a jiných teretických spisů západních autorů vyložit předěl v období dvou epoch a podat jejich výklad.³ Jedním z teoretiků, který se víceméně vymežil vůči postmodernismu a kriticky se věnoval linii české architektury navazující na racionalitu českého funkcionalismu, byl Rostislav Švácha. Švácha charakterizoval racionální tendenci převládající v devadesátých letech v naší architektuře a vyrůstající z tradic českého funkcionalismu jako “českou přísnot”.⁴ Přinesl tak do diskuze pojem, který poukazuje nejen na příklon k racionální a skromné formě, ale především také na morální závazky, které si tak architekti ukládali sami na sebe. Mezi další teoretiky reflektující tehdejší architektonickou scénu patří Petr Kratochvíl a Pavel Halík. Oba historici architektury se na konci devadesátých let zasloužili o vydání publikace *Česká architektura 1989 – 1999*⁵, ve které se zatím jako jedni z mála pokusili o charakteristiku architektonické scény devadesátých let s vybranými zdařilými realizacemi jednotlivých architektů. Důležitou teoretickou-architektnou byla i Radomíra Sedláková, jejíž četné příspěvky do časopisu *Stavba a Stavitel* se týkaly mimojiné i realizací staveb spíše stavitelské scény, jejíhož posouzení se leckdo zdráhal. Knihu *Stavba roku 1993 – 2007*⁶ uspořádala na základě zúčastněných staveb v architektonické soutěži, kde sama působila v roli předsedkyně poroty. Tato kniha jako jedna z mála představuje projekty i té “průměrnější” části architektonické scény, která nekandidovala na Grand Prix Obce architektů. Jan Konicar zmapoval typologicky scénu první poloviny devadesátých let v knize *Architektura a stavebnictví ČR* a záměrně zde zahrnul stavby i architektonického průměru. Jeden oddíl této knihy je věnován objektům pro bankovníctví.⁷ V roce 2002 doplnil a zkompletoval své mapování i o druhou polovinu devadesátých let.⁸

Nejvíce informací ohledně architektonické scény přinášejí tehdejší periodika, která se

2 Jan ČEJKA: *Tendence současné architektury*, Praha 1991.

3 Oldřich ŠEVČÍK: *Problémy moderny a postmoderny*, Praha 1992.

4 Rostislav ŠVÁCHA: *Česká architektura a její přísnot 1989-2004*, Praha, 2004.

5 Petr KRATOCHVÍL / Pavel HALÍK: *Česká architektura 1989 – 1999*, Praha 1999.

6 Radomíra SEDLÁKOVÁ : *Stavba roku 1993 – 2007*, Praha 2007.

7 Jan KONICAR: *Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy*, Jihlava 1995.

8 Jan KONICAR: *Architektura a stavebnictví ČR 1992 – 2002*, Praha 2002.

stala hlavními prameny této práce. V devadesátých letech zde začal vycházet pod Obcí architektů časopis *Architekt*, který vystřídal dřívější *Architekturu ČSR*. Členové skupiny Zlatí orli pod osobností Romana Koutského vydávali od roku 1992 časopis *Zlatý řez* a stejnojmenné nakladatelství, které vydávalo v překladu důležité teoretické eseje zahraničních kritiků či architektů. Časopisy *Fórum architektury a stavitelství*, *Stavba a Stavitel* se orientovaly převážně na prezentaci stavebních firem a nových technologií. Pravidelné rubriky týkající se tématu architektury vycházely i v *Technickém magazínu*, kam přispíval převážně historik architektury Benjamin Frágner.

Co se týká přímo tématu této práce – bankovních domů a spořitelen, tak dosud nevznikla žádná publikace, která by shrnovala tento “fenomén” či představila uceleně jednotlivé realizace. Pouze v *Architektu* vyšlo v roce 1995 speciální číslo 21. – 22. věnované bankovním domům.⁹

Tato práce vychází také z osobně sdělených dojmů a informací při setkání s vybranými architekty. Pro sdělení zkušeností, dobových pocitů a představení vlastní tvorby jsem oslovila Ing.akad.arch. Vladimíra Štulce, Ing.akad.arch. Michala Gabriela a Prof. akad. arch. Petra Keila. Informace a materiály týkající se řady jednotlivých ateliérů a jejich realizací bank jsem čerpala z jejich vlastních internetových stránek, což pro mne byl v mnoha případech jediný možný zdroj informací.

⁹ *Architekt*, roč. 41, 1995, č. 21-22.

2. Česká architektura na přelomu 80. a 90. let 20. století

Charakter architektury především v první polovině devadesátých let vyrostl z myšlenkového kvasu osmdesátých let, kdy u nás začaly vznikat první experimenty v duchu znovuvzkříšeného postmodernismu a zároveň se projevila i obnova architektonické tradice funkcionalismu. Nové ideje se rozvinuly u mladší generace převážně jako alternativní proud k tehdejší režimem omezené produkci. Tuto generaci tvořili architekti vyšší z architektonických škol buď v šedesátých letech, kteří svou první tvorbu mohli rozvíjet ještě ne v tolik režimem limitovaných podmínkách socialistického realismu a architekti vyšší v letech sedmdesátých, kteří již neměli možnost se tvořivě vyjádřit. Jednalo se o architektky odchovanými profesory - funkcionalisty jako byli například Bohumír Čermák, Jindřich Krise, Adolf Benš, František Cubr a jiní.¹⁰

Výraznou experimentální základnou, která měla vliv na budoucí generaci a odchovala řadu architektů, bylo středisko SIAL (Sdružení inženýrů a architektů v Liberci) vyvinuté na konci šedesátých let z libereckého Stavoprojektu kolem osobnosti architekta Karla Hubáčka. Zde se rozvíjely nové styly v podstatě ve stejnou dobu, kdy byly aktuální i v zahraničí. Na půdě Sialu se architekti prvně dotkli mašinstického "high-tech" stylu vycházejícího z estetiky a funkčnosti stroje i historizujícího postmodernismu, který pracuje s citacemi historických slohových prvků. Neuniklo jim se zabývat ani tehdy módními ideálními urbanistickými projekty pojímajícími město jako technologickou strukturu. V těchto experimentech můžeme vidět přímý vliv britské skupiny Archigram, či japonského metabolismu.¹¹

V osmdesátých letech se u nás architektura musela vyrovnávat s oficiálním fádňím stylem normalizace. Ve stavebnické sféře se vytvořily během komunistického režimu rozsáhlé stavební závody, které zjednodušily a zredukovaly své technologické postupy a rozsah stavebních prvků a výrobků. Byla zavedena jednotná technologie těžkých panelových bloků, odpovídající požadavkům objemové typizace a uplatňovaná jednotně na území celého státu. Tato modifikace postihla především sídelní soubory, které se staly šedou zónou ve všech regionech tehdejšího státu. Již v pozdních sedmdesátých letech vznikla linie staveb, u které architekti experimentovali s danými možnostmi tehdejšího stavitelství. Právě při výstavbě sídlišť se začalo objevovat první postmoderní oživení, jak u staveb občanského vybavení tak v celkové koncepci sídlištního prostředí se záměrem rozrušovat jeho monotónní výraz. Tuto

10 z úvodního slova Petra Urlicha, in: Kolektiv autorů: *Skupina '73 (katalog)*, 1994, 4.

11 KRATOCHVÍL / HALÍK (viz pozn. 5) 8.

zajímavou situaci, která nahrává již budoucímu architektonickému vývoji popisuje Petr Kratochvíl: „Co v zahraničí objevil adhocismus¹² a architektura inspirována pop-kulturou a co tam bylo výsledkem estetické volby, to bylo u nás produktem tvůrčího zvládnutí nouze. Výsledek však byl obdobný: velmi živá architektura, plná překvapivých kontrastů, neklasičky hybridní. [...] Ozvláštňování stále více proniká z polohy doplňujícího detailu již do základních konceptů.“¹³

Takové ozvláštňující experimenty vznikaly v některých pražských střediscích Projektového ústavu Výstavby hl.m. Prahy především v Ateliéru 7 pod vedením Ivo Obersteina, který projektoval Jihozápadní město v Praze. Vznikla zde zajímavá skupina staveb, která znamenala předzvěst nové vlny. Patřily sem například budova Sběrných surovin od Tomáše Brix na sídlišti Lužiny (1977 – 1984) [1], dále restaurace branka ve Stodůlkách (V. Králíček, T. Brix), centrum Luka (T. Brix, M. Kotík, V. Králíček), centrum Lužiny (A. Šrámková, L. Lábus) či drobné romantické pavilony, které postavili sami projektanti (J. Mojžíš).¹⁴ Postmoderní přístup se v celkové koncepci objevil také u sídliště Nový Barandov od architektů Zdeňka Hölzela a J. Kerela vyprojektovaném v letech 1977 – 1988.

Postmodernistický jazyk se uplatnil u sídlištní výstavby jako kritické ozvláštňování jisté racionální přísnosti panelové pravoúhlé výstavby. Rozvíjí se zde v podobě ironické hříčky, barevných aditivně přidaných konstrukcí, dekorativních příkras ze stereometrických těles či experimentů s historickými prvky. Někteří architekti dospívali k ozvláštňování touto “hravou” linií (Králíček, Brix), jiní se přiklání k přísnějšímu “funkcionalistickému” vyjádření (A. Šrámková, L. Lábus). K této tendenci, která formuje celkovou koncepci hmoty v přísnějším a minimálnějším stylu patří i dvě díla Petra Keila - budova Okresní správy silnic v Jindřichově Hradci (1978-84) [2] a budova Pragoprojektu v Českých Budějovicích (1986-88) [3]. Právě tyto realizace dobře ukazují schopnost vytvořit originální dílo za použití omezených prostředků – panelových bloků a limitovaných stavebních možností.

Už od sedmdesátých let se u nás objevují architekti, kteří se vědomě hlásí k neofunkcionalismu, jako pokračování tradice české architektury dvacátých a třicátých let dvacátého století. Snad jako první se podle Radomíry Sedlákové přihlásili k neofunkcionalismu již v roce 1972 J. Línek s V. Miluničem při projektu domova důchodců v Praze – Bohnicích.¹⁵ Také v téže době začali J. a A. Šrámkovi kreslit první studie domu ČKD

¹² Adhocismus je pojem, který rozvedli Charles Jencks a Nathan Silver v knize: *Adhocism. The Case of Improvisation*, New York 1973. Adhocismus představuje způsob myšleníakového myšlení, které se příliš nestará o novost a originalitu, pracuje s konvencionálními znaky a významy, kterým každý rozumí. Sílu formy vidí v rekombinaci již zažitých forem.

¹³ Petr KRATOCHVÍL: Léta osmdesátá, in: Kolektiv autorů: *Česká architektura 1945 – 95*, Praha 1995, 67.

¹⁴ KRATOCHVÍL / HALÍK (viz pozn.5) 9.

¹⁵ Radomíra SEDLÁKOVÁ: Nový funkcionalismus, in: (viz pozn.13) 74.

v Praze (1974).¹⁶ V jejich programu bylo především zrovnoprávnit funkce estetické a psychologické funkcím utilitárním. Tím se dá také vyjádřit zásadní nasměrování neofunkcionalismu od suché racionální těžkopádnosti či chladné neútlunosti k architektuře primárně soustředěné na zkvalitnění životního prostředí člověka. Tato linie bude určující nadále nejen pro osmdesátá léta, ale ukáže se, že bude mít výrazný vliv i na tvorbu v devadesátých letech.¹⁷

Na konci osmdesátých let se začalo vytvářet mnoho architektonických skupin, na jejichž základě se v devadesátých letech ustavila architektonická scéna. Členové skupin byli převážně architekti mladé nastupující generace. Vědomí zakázaného posilovalo jejich zájem o nové stylové tendence a podporování ve společných vizích. Mnozí mluví o takové atmosféře, která již v devadesátých letech nikdy nemohla vzniknout.¹⁸ Když si architekti po rozpadu Stavoprojektů vytvořili vlastní firmy, každý si hleděl již svého, vznikla mezi nimi soutěživost, která zabránila volným diskuzím a sdílení podnětů.

Nejvýraznější skupinou, která se zformovala v roce 1987 kolem jejího organizátora, teoretika architektury Jiřího Ševčíka, byla skupina Středotlací. Jejich odvážné postmodernistické návrhy se výrazněji projeví na soutěži na dostavbu Staroměstské radnice v roce 1987. Zde se vymykal především návrh Emila Přiklryla, ve kterém se mísilo hned několik stylových linií – Plečnikův neoklasicismus, le Corbusierovský brutalismus i přímý odkaz na puristické krematorium v Nymburku od Bedřicha Feuersteina (1922 – 24).¹⁹ Klíčovou událostí byla v roce 1989 výstava ve Fragnerově galerii, kde byly předváděny dosavadní projekty jednotlivých členů z osmdesátých let. Na této výstavě se projevilo a to i konstatováním samotného organizátora, že česká architektura je blíž funkcionalistickému pólu a postmodernismus je jako styl vyčerpán. Ševčík v katalogu konstatuje, že „[...] moderna u nás nebyla zřejmě dokončena.[...] Výstava ukázala současný stav charakteristický zklidněním, zjednodušením a překonáním postmoderny první fáze. Jde popravdě řečeno o konzervativnější názor, který vyladuje stavby funkcionalisticky, staví prosté a pevné domy a čelí tím všeobecné nejistotě.”²⁰ Středotlací se k postmoderně stavěli z pozice “demokratického názoru v přijatelném středu” a přistupovali tak k “redukci postmoderny do civilní podoby” vycházející z domácího pocitu z doby 80. let.²¹ Postmoderna se tak v tvorbě Středotlakých

16 Ibidem.

17 Na převažující tendence k přísné linii funkcionalismu v architektonické tvorbě 90. let poukázal R. Švácha v knize *Česká architektura a její přísnost 1989-2004*, Praha, 2004. Tomuto konceptu se budu věnovat v další části práce.

18 Rozhovor s architekty Sialu, in: *Stavba*, roč. 2, 1995, č.6, 71.

19 ŠVÁCHA (viz pozn. 4) 21.

20 Jiří ŠEVČÍK: Středotlací, in: *Architektura*, roč. 49, 1990, č. 1, 53.

21 Ibidem.

sice realizovala v prostších a skromnějších hmotách, ale od modernistické tradice se značně lišila a to svou mnohoznačností, která v sobě pojímala několik kontextů najednou. Jednak to byly různé formy architektury dvacátého století – český funkcionalismus, Le Corbusier, L. Kahn – ale i krajní protipóly jako jsou historismy, využívání srozumitelných forem regionální tradice i populární jazyk současnosti.²²

Přísná linie se výrazně projevila v projektech na budovu Tuzexu na Karlově náměstí u Aleny Šrámkové [4] a Ladislava Lábuse²³ či v návrhu Československého konzulátu v Šanghaji Emila Příklad, který byl ovlivněn Kahnovskými tvary.²⁴ Linii historické postmoderny nejvýrazněji reprezentoval ve skupině Michal Brix, a to především svými návrhy pro lázeňská města, kde jedním z nejzdařilejších je pavilon v Mariánských lázních [5]. Postmoderní tvarování založené na hře základních stereometrických těles se projevilo v projektu Petra Keila na Motel a motorest v Drahelčicích později realizovaný jako Hotel Atol v roce 1992 [6].

Další skupinou, nezávislou na normalizační struktuře byl Obecní dům. Skupina se formovala od roku 1987 z architektů mladé generace v Brně především kolem architekta Petra Pelčáka a Petra Hruší. Znamenala jistou platformu k setkávání a rozvíjení diskuzí v době, kdy všeobecná situace nahrávala revolučním myšlenkám pro demokracii. Se spoluúčastí některých architektů především ze Sialu (Miroslav Masák) a pražským křídlem architektů byla pověřena Václavem Havlem nelehkým úkolem vypracovat stanoviska stavu české architektury pro Chartu 77. V průběhu zasedání v Obecním domě si pak Brněnské křídlo ponechalo operativní jméno pod kterým dále rozvíjela činnost především v devadesátých letech v Brně.²⁵

Skupina Zlatí orlí sestávala z čerstvých absolventů architektury (Michal Kohout, Roman Koutský aj.), kteří navzdory tristnímu stavu na architektonických školách založili školu vlastní – Zlatou školu architektury. Zde se pořádaly semináře, zvali se renomovaní projektanti, kteří nesměli učit (například z libereckého Sialu nebo sdružení Středotlaci), ale také filozofové, sociologové nebo výtvarníci. Činnost skupiny vyústila v roce 1992 do založení časopisu Zlatý řez.

22 Ibidem.

23 Ibidem 57.

24 Ibidem 62.

25 Miroslav MASÁK: Obecní dům, in: *Architektura*, roč. 49, 1990, č. 5 – 6, 43.

3. Charakter architektonické scény a tvorby v 90. letech 20. století v ČR

3.1. Situace nástupu devadesátých let a její dopad na architektonickou produkci

Změna v přístupu k architektuře úzce souvisí se změnou, která se odehrála ve společensko-politické sféře po revolučním obratu v roce 1989, který znamenal příchod demokracie. Ve společnosti se objevila nová vrstva privilegovaných lidí, podnikatelů a začínajících managerů. Začátek devadesátých let bylo obdobím privatizací znárodněného majetku. První transformační období tak začalo v letech 1991-1996. Začala malá privatizace a aukce drobných provozoven. Parlament také přijal zákony o velké privatizaci a část podniků byla rozdána formou kuponů přímo občanům. V té době byl všude cítit étos podnikání s lehkostí při sjednávání zakázek, při které dnes až mrazí. Spolu s ideály demokracie hlásající svobodnou společnost však přišel do České republiky tvrdý kapitalismus, který na sebe fakticky přebral moc. Zároveň se základ kapitalismu zrodil z mentality černého trhu, který ovládali většinou neprávem zbohatlí lidé z minulého režimu.

Dne 17. 12. 1989 se v pražském paláci PKOF ukončila činnost Svazu českých architektů a s ní i projektových ústavů po celé ČR.²⁶ Obec architektů jako následovník Svazu si vzala za úkol spravit poměry, které natropil minulý režim na architektuře jako disciplíně takové. Došlo k ustavení Valné hromady jako vrcholného orgánu obce. Namísto někdejších výběrových a tudíž manipulovatelných sjezdů, se tak „stala výrazem demokracie, po níž architekti tak dlouho volali”.²⁷ Znovu se projednávala závislost architektonické tvorby na stavu společnosti. Diskutovalo se o tom, jak by měla být zajištěna činnost architektů tak, aby odpovídala novému poslání budovat svobodné životní prostředí pro novou demokratickou společnost. Na architektky byl kladen velký nátlak. Věřilo se, že architektura, pakliže bude vykazovat určité kvality, bude přenášet tyto hodnoty i na společnost. V prohlášení Občanského fóra stálo: „V této době, kdy se vrací tvář lidem a společnosti, chceme my architekti vrátit tvář také prostředí, v němž žijeme, chceme obnovit dobrou architekturu jako projev dobrých vztahů mezi lidmi, i dobrého vztahu společnosti k vlastní historii, přírodě a světu. Chceme obnovit kulturní cítění našeho národa.”²⁸ Rada architektů ve svých

²⁶ Zpráva o konání 1. Valné hromady architektů a mimořádného sjezdu SČS, in: *Architekt*, roč. 36, 1990, č.1, 1.

²⁷ Jan NOVOTNÝ: Jaká byla a jaká bude, in: (viz pozn 26) 3.

²⁸ Prohlášení občanského fóra architektů, in: (viz pozn. 26)

příspěvcích zase uváděla, že dobrá architektura vznikne až ruku v ruce se změnou především morálních hodnot ve společnosti.²⁹

Zásadní změnou byla rehabilitace funkce architekta. Vytvořila se nová legislativa, která by ustavila změny ve stávajících zákonech, vyhláškách a předpisech dotýkajících se práce architektů. Ustanovil se nový zákon, o výkonu povolání autorizovaných architektů a komoře, který zastřešil architektonickou činnost a její autorizaci tak, že se zbavila nedůstojného područí v projektových ateliérech, vesměs řízených neodborníky. Před revolucí byly v projektových ústavech za různé fáze stavění odpovědny samostatné organizace. Jedna odpovídala za předprojektovou přípravu, další za architektonické navržení, jiná za konstruktérskou, která dělá prováděcí projekty a další inženýringové záležitosti. Dělo se pak to, že odpovědnost za stavbu se rozměnila mezi více lidí a zároveň zde nebyla možnost nějak ovlivňovat a zasahovat do realizace stavby. Architekt zpracoval návrh, ale co se dělo dále už nepodléhalo jeho pravomocem. Jeho činnost odpovídala z celého procesu stavby asi deseti procentům.³⁰ Po revoluci se rozměnila architektonická tvorba do velkého množství jednotlivých drobných úloh, individuálně pojímaných a řešených v četných, relativně malých soukromých architektonických kancelářích.³¹ Architekti tak měli zcela přehled nad vlastním návrhem a mohli dovést stavbu plně pod jejich vedením až do konečné realizace. Charakteristická je proměna vztahu těch, kdo stavbu společně pořizují - architektů, dodavatelů, investorů, klientů. Dalším činitelem, který zasahoval do architektonické produkce je podnikatel ve výstavbě – developer.³²

Zákon sice jedny neodborníky odstranil, ale jiné zase přibral. Projektovou dokumentaci staveb byl nyní oprávněn vykonávat také autorizovaný inženýr. „Ze zákona se tak najednou vytratila nezastupitelná úloha architekta, coby profese, která v sobě slučuje obory výtvarné, technické a humanitní. Koncepční role u stavby se tedy ujímají i autorizovaní inženýři, kteří bez hlubší znalosti problematiky architektonické tvorby rutinním způsobem zpracovávají úkol a jsou schopni nabídnout investorovi nižší cenu, přičemž investor není schopen kvalitu práce v projektové dokumentaci kvalifikovaně posoudit.”³³

29 Viz pozn. 26.

30 Z rozhovoru s Martinem Krupauerem a Jiřím Stříteckým, in: *Stavba*, roč.2, 1995,č. 3, 48.

31 KONICAR 1995 (viz pozn. 7) 6-7.

32 Developeři zajišťují projektování, financování, inženýrskou činnost a výstavbu především komerčních a rezidenčních nemovitostí. “Jsou to podnikatelé, kteří si stavbu nechají jen na nezbytně nutnou dobu – po dobu její výstavby a po prvním pronajmutí ji prodají někomu, kdo potřebuje výhodně investovat peníze. Z utržených peněz zaplatí podnikatel všechny půjčky, které si musel vzít na výstavbu a pozemek, ponechá si zisk a hledá další zajímavý projekt”, in: Budoucnost velkých obchodních komplexů, in: *Architekt*, roč. 39, 1993, č. 15, 12.

33 Z odpovědi Jaroslava Poláčka a Miloše Machače v anketě Bez Komory s Komorou, in: *Architekt*, roč. 38, 1992, č. 16, 6.

Důležitá změna se udála na poli stavebních materiálů a technologií. Svobodné podnikání otevřelo možnost vzniku nových stavebních firem. Otevření trhu se stavebními materiály, výrobky a technologiemi, přímý vstup renomovaných zahraničních firem do řady českých podniků a příchod náročných zahraničních investorů znamenaly výrazný posun, který měl vést ke zlepšení kvality stavebních prací a architektonického ztvárnění. Došlo ke značnému rozšíření sortimentu kvalitních materiálů a výrobků. Zprůmyslnění řady prací, rozvoj technologií, využití široké škály stavebních strojů a mechanismů, ale i systémů řízení, vedly ke snížení pracnosti, zkrácení doby výstavby a k dosažení podstatně vyšší kvality staveb.³⁴ Stavebníci ovšem přišli do devadesátých let takřka bez zkušenosti se skutečným stavěním. „Zprůmyslnělé stavebnictví, Čapkův spoj a okresní i krajské investorské organizace měly ke skutečnému stavění stejně daleko jako tehdejší lidová demokracie k demokracii skutečné“³⁵ Než se ovšem zdejší stavebníci a řemeslníci naučili novým technologiím a práci s novými materiály, došlo tak k četným chybám a omezeným možnostem nové technologie a materiály vůbec používat.³⁶

Tvář architektury lišící se v různých regionech, tak ovlivňovaly zpočátku stavitelské možnosti. Je to dáno jednak tím, že na zakázkách v jednotlivých regionech se přednostně podíleli ti architekti či stavební společnosti, kteří zde měli své sídlo a rozvíjeli zde svoji činnost. Do hry ale také vstupila konkurence na trhu. Architekt David Krauss popisuje jednu ze skutečností, která je příznačná pro počátek devadesátých let: “Charakter může vznikat i z čistě technických důvodů. [...] Je přirozené, že pro určitou oblast se časem vytvoří materiálová a technologická lobbí, která v sobě obsahuje i projektanty, realizační firmy a výrobce, nejinak je tomu i u nás. Vazby jsou zde vytvořeny za účelem prosperity a postavení na trhu. To je nebezpečné, protože pak je charakter určován stavebními firmami a dodavateli a architekti ztrácejí vliv na tvorbu prostředí, které by mělo fungovat déle, než je doba jedné podnikající generace.”³⁷ Jedno omezení vystřídal omezení jiné. I na reklamách v architektonických časopisech je znatelné, že trh ovládá pár stavebních firem, na které se soustředí většina zakázek.

Změna režimu přinesla nové stavební úlohy a to především v souvislosti s možností svobodného podnikání. Značně se tak rozšířila typologická rozmanitost staveb. Nikde jinde není změna architektury patrná tak, jako v oblasti bankovníctví. Dochází ke změně vlastnických vztahů a systémů financování. Státní podniky a banky se mění na akciové

34 KONICAR 2002 (viz pozn. 8) 7.

35 Petr PELČÁK: Vývoj pražské architektury v 90. letech, in: *Architekt*, roč. 44, 1998, č. 25 – 26, 11-12.

36 Z osobního rozhovoru autorky správe s architektem Vladimírem Štuncem.

37 Z odpovědi Davida Krausse v Anketě, in: *Architekt*, roč.45, 1999, č.1, 29.

společnosti. Mezi bankami vzniká konkurence a snaha upoutat zákazníky. Budovy bank představují především novostavby postavené na místech proluk po původních objektech a z velké části také rekonstrukce především ve velkých městských aglomeracích. Je jich takový počet, že zcela mění dosavadní charakter městských a maloměstských center.³⁸ Co do počtu tak i umístěním v centru měst konkurují bankám hotelové stavby. Na okrajích měst a u silnic vznikla řada staveb se službami pro automobilisty a to nejen autosalony, ale také řada motorestů a motelů. Dalším charakteristickým znakem doby je výstavba obchodních budov a především obrovských nákupních hal. Objevují se rozmanité nové objekty pro podnikání – od cestovních kanceláří po fastfoodové restaurace.

Výrazem tehdejšího nadcházejícího životního stylu nejlépe reprezentuje tehdy první multifunkční areál u nás FC Boby Brno od arch. Jiřího Horáka a Josefa Pálky z roku 1992 [7]. Toto obchodní a společensko-sportovní centrum ztělesňuje svět iluzí, v té době tak nečekaný, tak opojný a lákavý. Dominantou celého areálu je čtyřhvězdičkový hotel, na který jsou napojena další křídla. Nejatraktivnějším místem celého komplexu je víceúčelová hala určena pro diskotéky, sportovní akce, malé veletrhy, autosalony, soutěže a plesy. Hala je obklopena řadou tematických barů, které nabízejí posezení například na motocyklech, v útrokách ponorky, pod obrovskou vzducholodí či pod křídly dvouplošníku. Východní křídlo je zakončeno sálem pro diskotéku na kolečkových bruslích s panoramatem New Yorku a fantaskními malbami na stěnách. Protilehlou stranu bulváru jen náznakově určuje samostatný pavilon obchodního střediska s pyramidou rychlého občerstvení. V pasáži jsou speciální obchody jako zlatnictví, hodinářství, knihkupectví, parfumerie, prodejna Adidas a autosalon.³⁹

Zcela novým prvkem v architektuře po roce 1989 jsou objekty církevní. Výstavba kostelů byla po roce 1950 zakázána komunistickým režimem, pouze se opravovaly stávající církevní památky.⁴⁰ Dále je výrazně zastoupen okruh staveb sociálních – domovy důchodců, nemocnice, kliniky, azylové domy. Co se týče obytných domů, tak zpočátku byly ukončením panelové výstavby z osmdesátých let stavěny pouze ojediněle. Později vzniklo mnoho firem orientovaných na výstavbu sídlišť, rodinných a řadových domků. Zpočátku se objevovaly rodinné domky a bytové domy v extravagantních individuálních řešeních, později se však právě v této oblasti vrátila do architektury jistá ztypizovanost v podobě satelitních městeček, kde se střídá v drobných obměnách několik katalogových typů staveb. Mluví se o podobné “šedé” zóně, kterou představovaly v osmdesátých letech panelové domy. Právě výstavba rodinných domků představuje jeden z fenoménů “podnikatelské éry”, která si vytváří svůj

38 KONICAR 1995 (viz pozn. 7) 8.

39 KONICAR 1995 (viz pozn.7) 59.

40 Ibidem 106.

typický “průměrný” styl.

Jedním z dalších fenoménů devadesátých let byly rekonstrukce a modernizace stávajících architektonických objektů a s tím spojena řada zásahů do historických center. Dělo se tak jednak z určitého tlaku na snižování spotřeby energie. Aby došlo k efektivnějšímu hospodaření s energií, domy se začaly zateplovat novými materiály, nutná byla i výměna oken, rekonstrukce střešních plášťů a zavádění účinných regulačních systémů vytápění. S takovouto renovací budov se značně měnila i jejich tvář, někdy ne příliš kladně. Rekonstrukce starších budov byla spojena také s požadavky na nové funkce. Ve větších městech se jednalo především o změnu bytových prostor na kanceláře nebo jiné administrativní či podnikatelské účely.

3.2. Architektonická tvorba 1. poloviny 90. let – doznívání postmoderny

Povaha změn, která se odehrála v české architektuře v první polovině devadesátých let je dojisté míry determinována předchozí fází. Navzdory svobody architektů v tvorbě a možnostmi pracovat s novými materiály a technologiemi, byla česká architektura svázána obdobně jako v osmdesátých letech řadou omezení převážně spojenými se stavitelskými nezkušenostmi, ale i typologickými a formálními restrikcemi ze strany nových investorů. Právě způsob, jak se s omezeními a s novými možnostmi, architekti na počátku devadesátých let vypořádali, přineslo architektuře doby první poloviny devadesátých let zvláštní specifickou, na jejímž základě se zde mohla rozvinout pestrá architektonická scéna. Tento příslib konstatuje v jednom rozhovoru Jiří Suchomel: “ Můj osobní pocit z této doby je, že je zlomová. Lámou se ekonomické nebo tržní vztahy, společenské vztahy a lámou se i určitá technologická omezení. Spolu s nástupem výpočetní techniky se lámou i určitá psychická omezení nebo omezení daná pracností. Ale je jasné, že tohle všechno je dohromady taková živná půda, kompost, z kterého vyrazí nová vlna. Netroufám si definovat, co to přesně bude, pravděpodobně to bude hodně pestré a bude to mít spoustu výhonků, které ještě všechny nemusí mít nárok na přežití. Očekávám však, že by z toho neměla vyrašit šedá nuda.”⁴¹

Architektonická scéna se po roce 1989 ocitla na křižovatce různých stylových názorů a proudů. Nastal “nulový stupeň v architektuře”, který stavěl hlavně architektky mladší generace před otázku volby formálního slovníku. Postmoderna na začátku devadesátých let sehrála důležitou roli především jako určitý postoj v tvorbě, na kterém se mohla začít utvářet česká architektura. Základnou pluralitního a rozptýleného slovníku architektury však byla stále moderna. S postmoderním stylem se pracovalo skrze moderní optiku.⁴²

Architektonická scéna na počátku devadesátých let představovala několik proudů a to jak stylových, tak kvalitativních. Již na konci osmdesátých let se v opozici proti normalizačnímu standardu ve stavění jako alternativní proud profesionálně zformovala většina architektů, na základě společných postojů morálních i stylových. Ti si posléze začali zakládat soukromé ateliéry v různých regionech ČR, kde také soustředili svoji činnost. Na počátku devadesátých let se tak začalo formovat několik výraznějších center, kde se projevila nová architektura. Většina architektonických ateliérů sídlila v Praze. Mimo Prahu začala vznikat zajímavá scéna v Českých Budějovicích, kde má sídlo Atelier 8000 (Martin Krupauer, Jiří Štřítecký), dále A+U design , Ateliér Malec či Libor Erban. Osobitá scéna vznikla také v Brně, kde působili

41 Viz pozn. 18, 70.

42 KRATOCHVÍL / HALÍK (viz pozn. 5) 11.

architekti převážně v okruhu Obecního domu – Gustav Křivinka, Aleše Burian, Petr Hrůša, Petr Pelčák aj. V Liberci pokračoval stále ve své činnosti Sial. Po roce 1989 se začalo výrazně proměňovat Ústí nad Labem, na čemž se podílel především Ateliér Jana Jehlíka (městského architekta) a AGN spol, s.r.o. Michala Gabriela. Rozkvět postmoderní architektury zasáhl i Zlín, kde se o zajímavé realizace zasloužili Ivan Bergmann, J. Záhořák, Pavel Hanulík (Formica s.r.o.). Mezi další centra patřily Hradec Králové, Pardubice, Plzeň a Ostrava.

Kvalitativním indikátorem architektonické scény se stala od roku 1993 soutěž Grand Prix Obce architektů. Současně s ní vznikla i celorepubliková soutěž Stavba roku, která se soustředila více na ne tolik autorsky prestižní scénu architektů a stavitelů. Zatímco u soutěže Grand Prix hrál roli především autorský koncept, u Stavby roku byl autorský koncept pouze jedním z hodnocených aspektů.⁴³ Právě soutěž Stavba roku nejlépe ukázala v průměru podle počtu zastoupených staveb jak typologickou tak kvalitativní úroveň architektury v jednotlivých letech. Právě podle úrovně průměrnějšího stavitelství se nejlépe ukáže celková úroveň architektury, která pak tvoří i kvalitu našeho prostředí.

Z osmdesátých let se zachovalo stylové rozrušení postmoderny na dvě linie. První byla expresivní (organická) postmoderna založena na významovém obsahu architektonické formy, která na sobě nese řadu citací modernistických, historizujících či populistických prvků. Druhá linie představovala umírněnější neomodernismus, který se u nás rozvíjel především na základě tradice českého funkcionalismu a směřoval k tzv. nové modernosti.⁴⁴ Postmoderní styl se nejvíce rozvinul u dalšího proudu, který představovali především průměrnější architekti-inženýři a stavitelé. Řada teoretiků i architektů mluví o postmoderním stylu v jejich produkci jako o jeho “pokleslé” verzi.⁴⁵

Postmodernismus představuje pro první polovinu devadesátých let stále důležitou roli. Právě na základě rozmanitého uchopení postmoderního stylu ať už architektky s vyššími uměleckými ambicemi nebo průměrnějšími stavebníky se ukazuje charakter tehdejší architektonické scény. Postmodernistický přístup rozvíjí především architekti ze skupiny Středotlaci, kteří dokončují některé realizace započaté již v osmdesátých letech.

Již v roce 1985 začal Václav Králíček ve spolupráci s K. Hubáčkem a J. Hakulínem projektovat novou budovu brněnského divadla Husa na provázku, dokončenou však až v roce 1993. Tato realizace je pokládána vůbec za jedno z nejúplněších naplnění ideálů “obtížného celku” a “představování fiktivních obrazů”.⁴⁶ Obsahuje v sobě jak prvky historických citací,

43 SEDLÁKOVÁ 2007 (viz pozn. 6) 8.

44 termín Rostislava Šváchy, in: Rostislav ŠVÁCHA: Nové vize modernosti, in: *Architekt*, roč. 40, 1994, č. 18, s. 11 – 12.

45 Petr KRATOCHVÍL: Architektura po roce 1989, in: viz pozn. 13, 169.

46 KRATOCHVÍL / HALÍK (viz pozn. 5) 16.

přímý odkaz na Plečnikův neoklasicismus, tak modernistický prvek Louise Kahna.⁴⁷

Michal Brix rozvíjel i nadále v devadesátých letech postmodernismus orientovaný historizujícím směrem. Jako jeden z mála promýšlel posmodernismus v těsném sejetím s historismem devatenáctého století. Tomu odpovídá také jeho realizace pro město Mariánské lázně. Právě lázeňské město je nejvíce spjato s historizujícími styly, které jsou mnohdy bohatě zdobené a stylově rozrůzněné. Každý historismus, zvláště ten eklektický, pracuje s historickými prvky velmi konceptuálně, dalo by se říci, že je s historizující postmodernou velmi blízký. Michal Brix tak dokázal uplatnit postmodernismus tam, kde si to prostředí nejvíce žádá a kde se může tento druh postmoderní architektury plně reflektovat. Jako projev průměrné práce s historizujícím přístupem v postmoderně v lázeňském prostředí bychom mohli pro srovnání uvést realizaci karlovarského Ateliéru Arton pro ve Františkových lázních [8], který pracuje vcelku s průměrně používanou citací klasicismu.

Historizující postmodernistickou stavbou přispěl do lázeňského prostředí Mariánských lázní i Petr Keil. V jeho realizaci Hotelu Cristal Palace z roku 1994 – 1996 [9] najdeme snahu o secesní tvarování, které představují především předsunuté skleněné markýzy. Roli zde hraje i barevnost pastelově zelené ocelové konstrukce s růžovou omítkou.⁴⁸ Použití mansardové střechy a francouzských oken odkazuje navíc k francouzským barokním hotelům – městským zámkům. Další Keilovou realizací, která více využívá postmoderní hry a ironie v barokním přístupu tvarování je realizace Hotelu Hoffmeister v Praze z let 1991 – 1994 vzniklé jako rekonstrukce původního barokního domu a následná dostavba přiléhajících novostavby dvou křídel.

Tvorba Vlada Miluniče a Jana Lína je variantou postmodernismu, která vytváří atypické, individuální stavby skládáním typyzovaných prvků běžných stavbeních systémů, přičemž k docílení si pomáhá jejím funkčním ozvlášťňováním. Vzniká tak doslova romantická demonstrace a hromadění nevyčerpatelných funkcionalistických příběhů tvaru, které mají uživateli poskytnout velké množství zážitků.⁴⁹ Vlado Milunič reaguje ve svých stavbách na mnohovrstevnatý dobový kontext. Jeho stavby nechtějí být přísne a vážné, ale naopak připouští, aby na nich bylo co upoutat, co pobavit. Jako jedna z nejvýraznějších organických postmoderních staveb založené mimo jiné také na práci s ornamentem až historicky pojatým představuje budova Tanečního domu od F. Gehryho, na které Vlado Milunič spolupracoval. Pozoruhodný je Miluničův návrh z roku 1990 – 1991 [10], „v jehož hravém a neskrupulózním

47 Z přednášky Rostislava Šváchy: Nové vize modernosti v rámci přednáškového cyklu Středy na AVU, 28.4. 2010.

48 Radomíra SEDLÁKOVÁ: Hotel Cristal v Mariánských lázních, *Stavitel*, roč. 5, 1997, č. 9, 92 – 93.

49 Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK, Postmodernismus a my II, Situace doma – pokus o typologii, in: Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: *Texty*, Praha 2010, 100.

charakteru asi našla nejsuggestivnější architektonický výraz karnevalová nálada sametové revoluce”.⁵⁰ Tato budova nebyla většinou odborné kritiky i architektky obecně přijata. Zdá se, že přišla příliš pozdě a v nevhodnou dobu, kdy se u nás začala architektonická scéna ve větší míře příkladem spíše k umírněnější neomodernistické linii.

Směrování k neomodernismu, návratu k modernistickému odkazu dvacátých a třicátých let či brutalistické architektuře let padesátých a šedesátých, se objevil u nás již během osmdesátých let. Byla to v podstatě jedna ze dvou linií postmoderní architektury, kterou zde rozvíjelo několik autorů, mezi nimi asi nejvíce známý zástupce Alena Šrámková, Ladislav Lábus, Josef Pleskot a Emil Přikryl. Tito architekti zároveň věnovali pozornost také architektonické skupině Newyorská pětka, obnovující ideál tzv. “bílých” domů z dvacátých a třicátých let, ale také v Itálii rozvinutému neoracionalismu Alda Rossiho navracejícímu se ke klasickým formám architektury jako jistým podvědomým archetypům, které v obnovené monumentalitě a přísnosti vnáší do stavby duchovní hodnoty. Ve zpracování tohoto odkazu se odvíjí i osobní vývoj těchto architektů a zároveň i jistý pohled na jejich tvorbu. Otázkou zde je, zda-li vytvářeli již něco nového, co Rostislav Švácha označuje “novou moderností” a nebo ve své tvorbě pracovali stále postmodernisticky na bázi nového - modernistického jazyka. Jejich tvorba se zpočátku orientovala spíše směrem neofunkcionalistickým, který byl ve své základní koncepci ještě plně postmodernistický, založený na přímé citaci modernistických prvků. „ Neofunkcionalismus – jak už jeho název prozrazuje – počítá zcela programově s odkazy a citacemi a jako takový se zdá být pouhým modernisticky zakukleným postmodernismem.”⁵¹ Takto pojatá neofunkcionalistická díla se většinou objevují ve městech se silnou funkcionalistickou tradicí – například ve Zlíně a Hradci Králové, na jejíž formální výraz přímo navazují [11]. Jako očividný příklad této tendence však můžeme uvést vítězný návrh v soutěži na československý pavilon pro EXPO 1992 v Seville od Martina Němce a Jan Stempela z roku 1990, který se do velké míry odkazoval v podstatě jako jedna velká citace na Krejcarův funkcionalistický pavilónu na mezinárodní výstavě umění a techniky v Paříži z roce 1937. V průběhu příprav však architekti původní návrh přepracovali tak, že citace původního vzoru se v nové formě ztrácí do abstraktnější, minimalizované podoby “krabice”. Přešli tak do nového zacházení s modernistickým odkazem, který si vytváří své nedefinovatelné tvary. Rostislav Švácha mluví o tomto posunu nového použití modernistického odkazu jako o nové modernosti a konstatuje, že se nejedná již o postmodernismus, ale něco jiného.⁵² Švácha mluví o nové vizi modernosti a spatřuje v ní

50 ŠVÁCHA 2004 (viz pozn.4) 49.

51 ŠVÁCHA 1994 (viz pozn. 44) 11.

52 Ibidem 12.

právě odklon od postmoderních citací moderních prvků k evokacím moderny.⁵³ Oproti tomu se objevuje názor Jiřího Ševčíka, který s touto tendencí směřování k odkazu modernismu přišel v souvislosti s tvorbou některých Středotlakých: „Zdánlivé spění k modernismu je pokračování postmoderního myšlení, které nechce evokovat modernu, ale použít pouze jejího jazyka, a to zřejmě s velkým odstupem k obsahům, jež původně vyjadřoval.“⁵⁴ Švácha tedy staví svoje pojetí nové modernosti na evokaci, nikoliv citaci moderny, která se již neztotožňuje s postmodernistickým jazykem, Ševčík zase mluví o pokračování postmoderního myšlení, které nestojí na evokaci moderny, ale používá pouze jejího jazyka již ovšem vyprázdněného od původních obsahů.

Tvorba Aleny Šrámkové je pro celkový vývoj architektury klíčová, protože představovala propojení mezi ještě postmodernistickým a neomodernistickým přístupem, kterým vedla její tendence k přísné linii. Tento vývoj se odehrál ještě v osmdesátých letech. Zatímco Dům ČKD Na Můstku (1974 - 83) představuje zřetelně postmodernistický výraz, i když již s převládající přísnou linkou, návrh na Tuzex (společně s Tomášem Novotným) na Karlovo náměstí v roce 1988 se již plně podřizoval přísné linii, ale zdá se, že se jeho postmoderní jazyk abstrahoval do modernistického výrazu, kterou v devadesátých letech představovaly další projekty A. Šrámkové jako v soutěži na Myslbek (1993) a Hypobanku (1995).

Alena Šrámková dospěla k formě, která v na počátku devadesátých let odpovídá i tvorbě A. D. N. S. (Václav Alda, Petr Dvořák, Martin Němec, Ján Štempel) a to především v realizaci Administrativní budovy v Římské ulici v Praze, z let 1993 – 1994 [12]. Tato architektonická forma se nadlouhou dobu stane aktuálním přístupem, platným až do současnosti.

Brněnští architekti ze skupiny Obecní dům se na počátku své tvorby přihlásili k modernismu v rámci víry v obnovu základů druhého období československé architektury především jako morálnímu východisku pro architekturu nové demokracie po roce 1989. Jako zásady pro svou tvorbu si zvolili “proměnu totality do civilizované společnosti, žijící v přiměřeném prostředí, solidnost staveb, vycházející z ověřené tradice, odpor k okázalosti a tvarovým nebo technologickým exhibicím.”⁵⁵ Brněnská skupina se tak přihlásila k zaměření na širší pojmání architektury především jako činitele, který ovlivňuje tvorbu životního prostředí. Od počátečních lpění na funkcionalistických detailích na skromné formě stavby se většina architektů posouvá v následování modernistické tradici do stále abstraktnější a

53 Rostislav Švácha přejal tento postoj od slavného teoretika architektury Stanislause von Moose, který se jím snažil charakterizovat architektonickou tvorbu Rema Koolhaase, in: *Ibidem*.

54 ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (viz pozn. 49) 95.

55 MASÁK (viz pozn. 25) 43.

přísnější podoby. Za neofunkcionalistickou bychom mohli označit realizaci dostavby pavilonu G na Brněnském výstavišti architektů Viktora a Martina Rudiše a Zdenky Vydrové z let 1995 - 1996, kde jednoduchý tvar přístavby a nový nápaditý detail nároží se přiřazuje k původnímu funkcionalistickému návrhu architekta Čermáka. Architektům se podařilo v novém tvaru docílit výrazu, který zcela zapadá do původní funkcionalistické architektury.

Dalším ze směrů, který měl šanci se u nás po revoluci rozvíjet byl high-tech. High-tech představuje styl vycházející z charakteru ocelové konstrukce, doprovázený sklem a kovem na obvodovém plášti. Ideálem dlouho bylo, aby architektura odpovídala úrovni špičkových technologií a proto se jako předobraz objevují mimoarchitektonické výtvoř. Od šedesátých let v tvorbě Sialu docházelo z nedostatku kvalitního materiálu a finančních prostředků spíše k poetickému pojetí technologických prvků do architektury. Tato tendence k technologické poetizaci se zachovala i v osmdesátých letech v tvorbě Lo-tech (J. Louda, T. Kulík, Z. Stýblo). V devadesátých letech se k této poetické formě navrátili J. Černý, K. Tuza, P. Uhlíř v realizaci skladu Jihomoravské plynárenské v Brně (1995 – 1996). High-tech konstrukce v nové možnosti dynamického zvlnění fasády využili Jiří Střítecký a Martin Krupauer jednak na realizaci ČSOB v Českých Budějovicích (1993 – 1994) [39], později při spolupráci na Zlatém Andělu Jeana Nouvela (1994 - 2000).

Dekonstruktivismus vznikl jako reakce proti dvěma extrémním proudům. Proti historizujícímu postmodernismu na jedné straně a proti pokračování racionální moderny na straně druhé. Formálními rysy dekonstruktivismu jsou odklon od horizontály a vertikály, používání ostrých úhlů a pootáčení geometrických těles o malé úhly, zdánlivě nelogické, ale odvážné konstrukce, které často působí labilním či provizorním dojmem.⁵⁶ Jelikož dekonstruktivismus jako styl souvisí úzce s poststrukturalistickým myšlením a filozofií, je nutno polemizovat, zda-li je možné říct, že se u nás vůbec rozvinul. Některé budovy si nesou sice tyto prvky, ale nepředstavují tak radikální koncepční přístup. Představují spíše stále postmodernistickou hříčku, poeticky rozstříštěnou strukturu danou opět v celek či drobné natočení geometrického tělesa či čtvercové plochy, odehrávající se však většinou pouze vnějškově na fasádě. Snad jako jediná stavba v českém prostředí, která se řadí mezi dekonstruktivistické, ačkoliv se k tomu její autoři sami nehlásí je budova gymnázia v Orlové od Josefa Kiszky a Barbary Potyszové z let 1993 – 1996 [13].

⁵⁶ ČEJKA (viz poz. 2) 59.

3.3. Architektura “pokleslé” postmoderny

V první polovině devadesátých let se zde objevil v rámci stavitelského boomu na základě nových podmínek ve stavitelství a architektonickém navrhování zajímavý fenomén spojený s nově vznikajícími stavbami. Tento proud si vytváří své univerzální tvarosloví, které rozpoznáme na stavbách po celé ČR. Avšak způsob, jakým s tímto tvaroslovím řada architektů zachází vytváří mnohdy velice specifické individuální formy. Není divu, že v anketách v tehdejších časopisech na téma hledání specifity současné české architektury, mnozí odkazovali, ačkoliv v kritické rovině, právě na tuto linii postmoderní architektury, pro jejíž formální výraz v podstatě není definic. Nejvíce se asi uplatnilo označení “pokleslá” či “komerční” postmoderna. Za mnohé uveďme alespoň jednu z odpovědí Petra Pelčáka: „Díla současné české architektury, která mají v poměru k okolnímu světu svůj charakter, bez naprostých pochybností existují. Nejtypičtějším příkladem těchto staveb je pražský hotel Don Giovanni, příznační *visa-vis* Olšanských hřbitovů. Ale stejně tak tuto skupinu nezaměnitelných staveb najdete na hlavním náměstí každého okresního města reprezentovanou novostavbou banky či spořitelny, stejně jako v útulných hnízdech satelitních zahradních městeček navozujících náladu dobráckého sousedství oblými tvary plastových vikářů a arkýřů, provedených v teple růžových odstínech strojně nahazovaných omítek ve velkoryse individuálním plánu třímetrových proluk mezi bočními stěnami luxusních cottages.”⁵⁷

“Pokleslá” postmoderna je fenomén vzniklý na počátku devadesátých let v souvislosti s nutností vysokého počtu typologicky nových staveb soucisejícími převážně s administrativními, komerčními, a podnikatelskými účely. Tyto stavby byly především zadávány stavitelským firmám a architektonickým ateliérům, kde se pravomoci k projektování architektury dostalo i stavebníkům či průměrnějším architektům-inženýrům, kterým chyběli umělecké ambice a stavěli podle hojně kopírovaných stavebních vzorů. Pod pocitem svobody se tito architekti mohli konečně pustit do experimentování s architektonickými formami po vzoru západních architektů. Tito architekti fungovali jak ve velkých firmách tak menších ateliérech, kde se orientovali převážně na menší regionální zakázky. Jednalo se například o ateliéry Arton pro Karlovy Vary, Sladegroup, a.s. Benešov, Ateliér Simona Ostrava, Ateliér Macas Pardubice, Archina Praha, AIP s.r.o. Plzeň aj.

“Pokleslá” postmoderna se nejvíce uchýtila právě první linii expresivního (organického) postmodernismu využívající citací, ovšem bez hlubších významových obsahů. Postmoderní

⁵⁷ Viz pozn. 37.

přístup se na těchto stavbách odehrával především vnějškově v detailu a uplatňoval se zde až naivně symbolický, narativní přístup. Většina těchto staveb je výrazem své základní hmoty plně ještě v tradici osmdesátých let. To, co je činí odlišnými “devadesátkovými” jsou pouze nově využitá konstrukce a materiály, většinou plastové či hliníkové, ze kterých se sériově vyrábí montovatelné části. Hliníková okna jsou vhodná právě pro velké plochy v hotelích a různých společenských a kulturních stavbách či zimních zahradách. Zvýšená pozornost se musí ovšem věnovat jejich tepelné a zvukové izolaci. Novinkou je izolační sklo, které bývá pro vyšší účinnost zrcadlově reflexní. Díky tomu je možné vytvářet velké prosklené haly či celé fasády, aniž by docházelo k tepelným ztrátám. V celkové estetice nových konstrukcí převažuje tendence ke klasicizujícímu tvarosloví (prosklené kruhové světlíky, půlkruhové paprčítá okna). Ale nejvíce charakteristickým znakem těchto staveb jsou různé polygonální tvary či nakoso položené a protínající se čtverce projevující se v okosení hran stěn, tvarech oken, vchodových prosklených konstrukcí či různých halových zaklenutí. Polygonální tvarování se také uplatňuje v designu interiéru. Tyto tvary vznikají nejen jako ještě určitá doznívající “hranatá” estetika osmdesátých let, jejíž reprezentantem by mohl být design Škody FAVORIT, ale jejich užití vychází také leckdy z technických příčin. Polygonální tvary vznikají často důsledkem omezeností prvních počítačových architektonických programů či z nezkušenosti architektů s nimi pracovat. Zároveň vychází často z neproveditelnosti některých organických či zaoblených konstrukcí při zadání zakázky českým zatím nezkušeným stavitelům. Pakliže zde takové složitější konstrukce v této době vznikají, tak jsou provedené zahraničními firmami. Podobně nezdárně dopadá i snaha o dekonstruktivistický výraz stavby, kdy se architekti pouští do experimentů s konstrukcemi, které nejsou schopni stavebníci technicky zvládnout. Z těchto důvodů pak musí konstrukci více vyztužit či podepřít, což se děje většinou nežádoucím způsobem [14].

Za účelem záměrného upoutání pozornosti či estetického ozvláštňení se na stavbách objevují “atrakce“. Základ staveb představuje tradiční tvar budovy se sedlovou či mansardovou střechou nebo vychází z modernistického jádra odpovídající stavbám ze sedmdesátých či osmdesátých let, na které jsou tyto “atrakce” pouze aditivně přidány. “Atrakce” představuje různé bezúčelné abstraktní konstrukční prvky, leckdy geometricky řešené ve tvaru různých geometrických těles, jinde představují různé konkrétní tvary, plastické objekty nebo přímo sochařská díla [15]. Jako atrakci bychom mohli označit i některé funkční prvky, například komplikované hmoty točitých schodišť aj. Tyto přidané konstrukce také často vznikají při různých přestavbách starších domů a přihlašují se tak k novému “modernímu” výrazu [16]. Jako atrakce mohla sloužit i celková architektonická forma

budovy, vyjadřující konkrétní tvar. Atrakce se používají nejen pro přilákání zákazníka ke komerčním účelům, ale především i v prostředí u zdravotnických zařízení a léčeben, kde se vnímá hravost a barevnost jako vítaný aspekt působící pozitivně na lidskou psychiku.

Jednou z typologických kategorií, na které se uplatňuje postmodernismus a kterou tento styl již ze své podstaty ztělesňuje je pavilon. Právě forma pavilonu konotuje něco historizujícího, reprezentativního, zmenšeného, formu, která slouží pro účely krátké reprezentace, která se stává sama pouhou bezúčelnou atrakcí. V postmoderním stylu vznikala řada pavilonů v tržnicích, ve výstavních areálech (Křížikovy pavilony), ale také na promenádních místech v parcích, v lázeňských městech (Teplice). Architektonická forma pavilonu se v devadesátých let přenesla i na nové typologicky vzniklé stavby od různých maloobchodních podnikových hal po autosalony, benzinové pumpy či drobnější stavby stánků [17].

Osobní vkus nové podnikatelské vrstvy se projevuje na mnoha rodinných domcích, které se někde promněňují v honosné vily, jindy zase vytváří jednu z buněk v koberci pásových městeček předměstí. Právě v podobě rodinných domků se nejvíce obráží estetické cítění a průměrný vkus nově vznikající střední vrstvy, pro kterou postmodernismus nabízel slohovou pestrost. Jedněm vyhovovalo historizující tvarování, především neoklasicistní, představující určitou reprezentativnost a zavedenou estetiku luxusu. Druzí se drželi tradičního tvaru domu se sedlovou střechou ovšem ozvláštěného barevným nátěrem a netradičně zkosenými okny či různými prosklenými prvky. Na vesnicích si například někteří módně a originálním způsobem rekonstruují za použití různých postmodernistických prvků staré domy [18]. Takto nově vznikající domky začaly plnit jejich klientům ideály spojené s útulností a malebností a zároveň i naivní představy o podobě luxusu, který si mohla řada lidí dovolit a měla pro to již patriční výběr možností, jak jej dát najevo i svému okolí.

3.4. Architektonická tvorba 2. poloviny 90. let - směřování k minimalismu

V druhé polovině devadesátých let dochází již k všeobecnému zklidnění v tvorbě. V této době se již architektonická scéna oklepala ze svých původních nejistot a začala reflektovat svoje chyby zapříčiněné počáteční nezkušeností. Postmodernismus se mnohým architektům ukázal jako slepá cesta, která nekoresponduje s naším prostředím. Směřování architektury se odklání od ideálů postmoderny, které platily ve větší míře v prvních letech po revoluci. Jedním z důvodů je umělecký a teoretický posun na západní architektonické scéně, jejíž nejvýraznější představitelé se střídavě označují za tradicionalisty nebo nové modernisty „sledující dvouklanný program konceptuální či duchovní a naopak důrazně fyzické, na přímé zkušenosti založené architektury, se už pohybuje v jiném, myšlenkovém rámci nežli nejlepší tvůrci postmodernismu.”⁵⁸

Architekti byli ovlivněni převážně koncepcí kritického regionalismu K. Framptona (přednášel v Brně a v Praze v roce 1996) v hledání regionálních hodnot, které by se mohly otisknout do podoby architektury a vytvářet tak přirozené prostředí. Tato tendence tak odpovídá i snaze hledání “českosti” specifčnosti české architektury, která by se tímto měla vymezovat proti světovému kontextu. Příznačný je vliv Herzoga a de Meurona, Petera Zumthora, Rogera Dienera, dále tessinské scény vedené čtyřmi hlavními osobnostmi: Mario Bottou, Luigi Snozzim, Liviem Vacchinim a Aureliem Galfettim. Architektura vystřídala hodnoty. Nyní je ceněna převážně pro svoji prostotu, adekvátnost a neokázalost. Ve výrazu převládá minimální tvar, čistota materiálu, vstřícnost, věcnost a střídmost. Váha je více položena na samotný kontext stavby než-li na její formální podobu. Kontextuální přístup se chápe jako důsledek tolerance, respektování minulosti, úctu k přírodnímu prostředí, snaha o kontinuální kulturní projev a zhodnocování zkušeností. Každá architektura by měla mít svoji vlastní identitu – tvůrců místa, funkce, sociálně-ekonomického prostředí. Toto směřování znamenalo v podstatě obranu proti expresivní a bombastické komerční architektuře, která využívá velké finanční prostředky a není příliš ohleduplná k místnímu charakteru svého okolí.

Již kolem poloviny 90. let vznikají stavby, které se ve své formě jen lehce dotýkají postmodernismu. Vlastně leckdy využívají jeho tvarosloví, ale pod jinou myšlenkovou teorií. Postmoderna zde tak funguje spíše ve své poetické linii, jako jisté letmé oživení, či jsou minimalizovány, abstrahovány její základní typologické formy (polygon, dynamická vlnovka, “atrakce”). V roce 1994 například již hlavní cenu za novostavbu Grand Prix vyhrál Roman Koucký za projekt Sběrny surovin s čistírnou odpadních vod v Horním Maršově, která

⁵⁸ Rostislav ŠVÁCHA: Limity postmodernistické architektury, *Architekt*, roč. 42, 1996, č.11, 42.

představuje vcelku obyčejnou stavbu ze dřeva využívající tradičních tvarů jemně zvlněných. Architekti volí jemný poetismus formy, sejetí s místním regionem a v podstatě skromnost obyčejné “lidové” formy. Totéž platí i o směru dekonstruktivismu, který se u nás až na pár sporných vyjímech v podstatě neprosadil. Náznaky v poetickém využití tohoto principu můžeme najít například na čistírně vod od v Červeném kostelci od Jana Línka již z roku 1993.⁵⁹

Na naši scéně tak pokračuje a nabývá na síle neomodernistická linie sledující ideály meziválečného funkcionalismu. Právě v návazání na tuto tendenci vidí přirozenost ve směřování toho, co je pro naše prostředí původní a vlastní. Příklon k přísné linii modernismu se stále zbavuje postmoderního přístupu, ale s touto tradicí se zachází již zcela jinak. Jiří Ševčík mluví v souvislosti s tvorbou Jiřího Pleskota, jako o nových obrazech, které se už velmi vzdálily obrazové podstatě moderních směrů, k nimž se vztahovaly. „Pracovaly s jejich modelem zlehka, bez původní vážné ideologie. Nedalo se přitom už mluvit o postmodernismu, protože nenabízely jen typickou všehochuť nějak dekonstruovaných či tradičních jazyků, seskládaných do rozporuplného celku. Základní pocit z těchto obrazů byl, že jsou už ZA.”⁶⁰ Narozdíl od první poloviny 90.let, kdy se hlásila řada architektů k rehabilitaci modernismu období českého funkcionalismu z morálních důvodů hledání přirozené a střídmé formy jako otisku správných hodnot nového životního stylu, po polovině devadesátých let se již toto uvažování stává u řady architektů samozřejmostí a modernistická tendence v sobě nabízí více možností jak pracovat s odkazem různých stylů (dekonstrukce, postmoderna, high-tech) a jak jejich logiku “minimalizovat”.

Pro charakter druhé poloviny devadesátých let může být za mnohé příkladem Dům s pečovatelskou službou v Českém Krumlově od Ladislava Lábuse, Lenky Dvořákové a Zdeňka Heřmana oceněný Grand Prix. Na této stavbě je především vidět nové směřování architektury, které zdůrazňuje její sociální funkci a podřizuje architektonickou formu střídmému funkčnímu výrazu.

Posun v přístupu k architektonické formě ukazuje realizace domu č.p. 806 na Václavském náměstí od Drexlera a Vrbaty z roku 1997 [19]. Tato realizace v sobě zpracovává odkaz jak postmodernismu, jelikož pracuje s jistým obtížným celkem, který se odehrává na fasádě domu, ale také vykazuje novou podobu práce s modernismem, který nacházíme v eleganci geometrických tvarů a střídmé plošnosti fasády.

V druhé polovině devadesátých let nastupuje nová generace architektů, kteří se sdužili

59 2krát čistírna odpadních vod, in: *Architekt*, roč. 40, 1994, č. 14 – 15, 4.

60 Jana ŠEVČÍKOVÁ, Jiří ŠEVČÍK: Pokus o návrh jak čistit dům č. p. 806 na Václavském náměstí, in: *Stavba*, 1998, roč. 5, č. 5, 30.

pod názvem Nová česká práce. Toto volné sdružení bylo přirozeným pokračováním ateliéru Analogické architektury Miroslava Šika z let 1990 – 1992. Sdružení vzniklo v roce 1994 a tvoří je architekti a studenti fakulty architektury ČVUT (Tomáš Bernášek, Lenka Dvořáková, David Krauss, Ivan Krauss, Michal Kuzemský, Adam Slabý, Jan Šépka aj.) Jednotlivé autory spojuje především podobný přístup k navrhování, které pojímají analogicky k vytváření příběhu. “Všechny obrazy tvořící příběh jsou důležité: vztah k minulosti, atmosféra místa, všemu poetickému i banálnímu.[...]Ozvláštěním jejich kontextu, posunem původního smyslu věcí, ponecháním různě interpretovatelného náznaku tak vytváří novou realitu.”⁶¹

Na konci devadesátých let je tvorba ovlivněná především švýcarskou architekturou – minimalismem, prací s detaily, lidskostí, provokující malostí, banalitou výrazu a také realizací převážně menších úloh. Toto směřování nahrává tomu, abychom vnímali svoje prostředí. Nadchnutí se i pro barbarismy či nižší formy, které byly vytvořeny v dobách určité slohové nejistoty a neusazenosti po revoluci mohou být zajímavou a živnou inspirační půdou pro toto nové směřování. Je to právě i linie Šikovy Nové české práce, která využívá leckdy i poeticky místních průměrných forem, které se otiskly do prostředí měst a maloměst. V tomto směru bych viděla i druhou naději a úlohu postmoderny, přičemž tato úloha se dle mého názoru zaktuálňuje do dnes, tak jako se ožívují myšlenky jedné linie architektury, dalo by se říci poetického, regionálního minimalismu.

⁶¹ Nová česká práce, in: *Architekt*, roč. 40, 1994, č. 24, 5.

4. Postmoderní architektonický jazyk a jeho adaptace v českém prostředí

Nikdy se u nás nevyvinul styl pozdního modernismu, jak jej charakterizuje Charles Jencks, pro nějž je příznačná monumentalita budov z lesklých luxusních “high -tech” povrchů, která demonstruje sílu západního kapitalismu, tak jak to ve východních zemích činily budovy socialistického realismu. To platí i o stylu přísného historického postmodernismu jaký projektoval Robert Venturi nebo Charles Moore či “šablonovitého” historismu Michala Gravesa. Samozřejmě u nás nenašli pochopení snad s malou, ale rozporuplnou výjimkou Tančícího domu ani rozmařilé hrátky typu Gehryho Rybí restaurace v Kobe v Japonsku či architektura skupiny BEST. Zdá se, že takto většinou propagovaná radikální postmoderna ztrácí od původních koncepcí jejich teoretiků ty hodnotnější a humanizující myšlenky, které měla především na začátku. Tím míním kontextuálnost, zájem o lidový a místní výraz (obnova nářečí), historii a urbanistický kontext. I když se česká architektonická scéna nikdy plně neztotožnila s radikálností forem postmodernistického programu, byly zde vnímány a zpracovány stěžejní koncepty postmoderního myšlení.⁶² Ovšem s postmodernou u nás to musíme brát trochu opatrně. V této kapitole si kladu otázku, do jaké míry můžeme vlastně mluvit v českém prostředí o “postmoderní” architektuře ?

První, kdo přišel s myšlenkovou teorií postmodernismu byl Robert Venturi v knize *Složitost a protiklad v architektuře* (1966).⁶³ Postmodernismus chápal jako vymezení se vůči pokleslosti moderních doktrín. Postmoderna pro Venturiho znamenala především akceptování estetického kánonu středních vrstev. Architekti mají stavět pro lidi, jací skutečně jsou, což znamená stavět pro střední vrstvy, pro lidi z předměstí, stavět s respektem pro přirozený svět tradic, konvencí a ne pro intelektuálně vykonstruovaný svět. Stavět pro svět v němž panuje hodnotová a estetická různorodost (včetně kýče) a ne estetické monokultura.⁶⁴ Základním prostředkem komunikace architektonického díla s publikem by se měl stát jazyk, soubor znaků pojímaný téměř v lingvistickém smyslu a za svůj ideál vytyčil dekorovanou boudu – tedy prostou a lacinou stavbu s jednoduchým půdorysem , která je “ozdobena” tak, aby uspokojila estetické požadavky širokého publika. Důraz je položen na znakovost a komunikativnost formy a naopak se opomíjí materiálový a konstrukční základ.⁶⁵ Venturi vnímal uspořádání architektonických prvků v ideálu nesnadného celku.⁶⁶ Prvky vytváří v

62 Na téma setkání na Spišské kapitule v 80. letech, in: *Architekt*, roč. 45, 1999, č. 5, 55.

63 Robert VENTURI: *Složitost a protiklad v architektuře*, Praha: Arbor vitae, 2003.

64 Oldřich ŠEVČÍK (viz pozn.3) 66.

65 Ibidem 9.

66 Ibidem 10.

tomto celku kontradikce, konvenční prvky působí v rámci takového uspořádání nekonvenčně, architektura na sebe bere hodnoty starého i nového. Rozpornost a kontradikce působí jako hodnota vyvolávající složitější významy. Venturi uvádí, že preferuje „prvky hybridní spíše než čisté, kompromisní spíše než neústupné, pokřivené spíše než přímočaré, dvojznačné spíše než jasně vyslovené, líbí se mu prvky podivné stejně jako neosobní, nudné a zajímavé, konvenční spíše než navržené, [...] reziduální vedle novátorských.”⁶⁷ Je pro neuspořádanou životnost proti zjevné jednotě. Dává přednost bohatému významu před jasným.⁶⁸ Protiklad v architektonické formě je pro Venturi nositelem významu. Přiložený protiklad používá kontrast navršených nebo sousedících prvků (např. na fasádě), je nepoddajný, obsahuje násilné kontrasty a neústupné rozpory, vede k celku, jenž zůstává nevyřešený.

Hlavní programový mluvčí postmoderní architektury, Charles Jencks, pojímal tuto architekturu také v lingvistické smyslu - jako jazykový systém. Základním spisem, kde rozvedl tuto myšlenku je kniha *Jazyk postmoderní architektury* (1977), ve které přišel se sémantickou kritikou modernismu. Poslání postmoderní architektury viděl především v oživení metaforického jazyka architektury. Zvláštní důraz je kladen na znakovost a kontextualitu. Architektura operuje se znaky a jejich významy ať už v rámci struktury stavby, tak se znakovými kontexty v různých strukturách-organizmech měst. Charles Jencks charakterizuje postmodernismus jako dvojí kódování – jako kombinaci moderních technologií s něčím dalším (co zpravidla odporovalo tradičnímu způsobu výstavby). Architektonická forma má vyhovět jak vkusu veřejnosti tak intelektuálně uspokojit odbornou menšinu. Dvojí kódování znamená obojí - elitářské i lidové, nové i staré.⁶⁹ Jencks stanovil deset znaků postmoderní architektury. Jsou to zájem o lidový a místní výraz (obnova nářečí), historii a urbanistický kontext, ornament, obrazný a bohatý metaforický výraz, spoluúčast budoucích uživatelů, rehabilitace sociálního, veřejného prostoru, pluralismus a eklektismus.⁷⁰ Dalšími znaky jsou metaforičnost, použití symbolických a konvenčních znaků, ctění místního kontextu a tradice (na rovině jazyka místních nářečí), přiznání historického kontextu, což v souvislosti s metaforičností a komplexitou přináší historismus, používání více jazyků v kombinaci, tzn. radikální eklektismus a obnovu narušeného vztahu stavebníka a architekta. Postmoderní architektura nepotřebuje pevný řád jednotného jazyka ani zvláštní program, protože pracuje s všeobecně srozumitelnou, všední, banální skutečností a opírá se o spolehlivý základ kolektivní paměti z níž se vynořují stále srozumitelné archetypy tvarů a zaručují

67 Ibidem 15.

68 Ibidem.

69 Charles JENCKS: Co je to postmodernismus?, in: *Architektura ČSR*, roč. 48, 1989, č. 2, 2.

70 Jiří ŠEVČÍK: Modernismus, postmodernismus, manýrismus, in: ŠEVČÍKOVÁ/ ŠEVČÍK (viz pozn. 49) 73.

permanenci a kontinuitu architektury.⁷¹

Postmoderna u nás nebyla záměrně intelektuálně kritická k modernismu tak jak vznikla na Západě. Provokativní poselství o smrti moderní architektury bylo u nás – a to i u těch, kteří pochopili jeho smysl – také vnímáno prizmatem odlišného vztahu k moderní tradici a k jinému tempu jejího zdejšího vývoje.⁷² U nás si nesla jistou kritičnost zpočátku v dobách svého vzniku v sedmdesátých a v osmdesátých letech, kdy sehrála úlohu kritické, někdy “ironické” reakce na ztuhlou a fádňící racionální architekturu socialistického realismu. Tuto kritickou linku však v devadesátých letech ztratila a stala se v mnohých případech naopak nástrojem kapitalistických ideí “bombastičnosti” a luxusu. Jiří Ševčík uvádí jako jeden z důvodů, proč se u nás postmodernismus tolik neujal strach architektů, abychom neztratili kvalitu budovanou moderní tradicí.⁷³ Nedožití a nevyužitá tradice proto způsobuje, že ideálem zůstává stále meziválečná doba, abstraktnější principy, funkcionalismus. Jsou stále respektovanou školou nové architektury, principem řádu a logiky proti neklasické tradici, a proto i oporou morálních hodnot umělecké tvorby. Naše města jsou co se architektonické formy týče velmi historicky pestrá a moderní díla ve většině měst představují pouhé solitéry. Postmodernismus se svými ideály obnovení kontextu moderní architektury s historickou, tak nemá v našem prostředí takovou šanci se projevit.⁷⁴ Zároveň dalším z důvodů je i rigoróznost památkářského postoje, který je silnou psychologickou institucionální zábranou již od 19. století, která “traumatizuje architekty při každém vstupu do tradičního prostředí (viz soutěže na Staroměstskou radnici v Praze) a zahání je do mezí minimálního výtvarného odlišení a stylizace.”⁷⁵ O představách památkářů, jak by se měla chovat “moderní” stavba v historickém prostředí, vypovídá kauza domu restaurace Dubina v Domažlicích architektů Stanislava Sudy Zdeňka Vávry a Václava Zoubka z roku 1967, kde architekti zdařilým způsobem dokázali zohlednit v moderní formě kontextuálními prvky okolní historickou zástavbu v podstatě podobným přístupem, který by mohl odpovídat leckterá současná realizaci. Památkářům však v devadesátých letech začal vadit především moderní prvek skleněné závěsné fasády a dům musel podstoupit rekonstrukci tak, aby zamaskoval veškerou formu odkazující k modernímu výrazu stavby.⁷⁶ Muselo uplynout necelých dvacet let, aby se znovuzhodnotila původní forma a nezdařilý zásah památkářů byl napraven [21, 22, 23]. Tato kauza mimojiné ukazuje dvě polohy postmoderní architektury. O původní formě stavby bychom mohli říct, že

71 Jana ŠEVČÍKOVÁ, Jiří ŠEVČÍK: Postmoderna bez pověr, ale s iluzí, in: *Ibidem* 82.

72 KRATOCHVÍL (viz pozn. 13) 67.

73 ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (viz pozn. 49) 98.

74 *Ibidem*.

75 *Ibidem* 97.

76 Radomíra SEDLÁKOVÁ / PETR FRIČ: 20. století české architektury, Praha 2006, 160.

kontextuální snaha moderním “překladem” o zavedení historických prvků do hmoty stavby, zcela odpovídá postmodernímu přístupu. Památkáři však zvolili jinou formu, která by se také dala označit za svého druhu postmoderní – zohledněný historický kontext ve hmotě fasády však nevypovídá o snaze jakéhokoliv kvalitnějšího “překladu”, ale pouze přímého napodobení a splynutí, za kterým žádný postmoderní záměr nebyl.

Dodnes je, dalo by se říci, skoro neprávem označována za postmoderní tvorba spojená především s komerčními a administrativními budovami, kde se za postmoderní označují prvky, které vznikly pouze použitím nového materiálu a nových technologií. Tyto materiály se začaly používat právě v devadesátých letech, kdy došlo k otevření trhu se stavebním materiálem a rozvoji doposud nikdy nevyužívaných technologií. Většina lidí má pak sklony označovat za postmoderní jakoukoliv ze stereometrických těles či polygonálních tvarů prosklenou část stavby či tradičně tvarované avšak plastové okno. Tyto tvary jsou přitom většinou technicky podmíněny nebo omezeny nabídkou začínajícího trhu a schopností stavebníků. To, že se takto stavělo nadále snad může vysvětlovat určitý internacionální ustálený styl, který přijaly některé firmy či v hojně míře obchodní řetězce.

O postmoderně u nás by se dalo říci, že byla architektury přijata dvěma způsoby. Jenom ojediněle ji architekti vstřebali vědomě jako styl, se všemi svými náležitostmi a složitým teoreticko-filozofickým pozadím, který k ní patří. To bychom mohli přisoudit například některým realizacím skupiny SIAL, Středotlakým či Aleně Šrámkové. Oni sami se však k postmoderně staví velmi obezřetně, což vypovídá i z konstatování Jiřího Suchomela: „Posmoderna do Čech nevcházela jako názorové otevření, spíše jako určitá vymezená linie. Prezentovaly ji určité architektonické vzory, které v našem ateliéru (Sial) nebyly nijak vřele přijímány – připadaly nám hodně úzkoprsé. Vpodstatě zbyla jen malá část spektra. Proto nám spíše připadalo, že se jedná o doktrínu, která je tady v koncentrované podobě implantovaná. Nám byla cizí.“⁷⁷ Většina architektů u nás však vnímala postmodernu spíše jako určitý postoj v tvorbě.⁷⁸ Architektonická scéna, která zde ovlivňovala směřování kulturního vývoje se začala během osmdesátých let od postmodernismu odklánět. Jiří Ševčík přiznává, že postmodernismus jako styl se pro něho uzavřel již v polovině osmdesátých let. „Od určité doby jsem přestal používat slovo postmoderní, protože bylo inflačně zneužitě. Sám za sebe jsem si postmodernismus odbil do poloviny 80. let, kdy jsem jej pokládal za velmi důležitý impuls, který změnil postoje a myšlení architektů.“⁷⁹ Už na výstavě Středotlakých napsal Jiří

77 Viz pozn. 62.

78 “Nazvatí toto vše postmodernou lze, jen pokud jí míníme určitý postoj a nikoliv styl.”, in: KRATOCHVÍL (viz pozn 13) 68.

79 Viz pozn. 62.

Ševčík do katalogu, že se z naší postmodernistické tvorby vytrácí pojetí architektury jako jazyka s odkazujícími citacemi.⁸⁰ Kdo se v devadesátých letech postmoderny ujal, byli potom průměrnější architekti, kteří se jí jako stylu dotýkali ve větší míře pouze vnějškově. S hrubou představou o tom, co je to postmoderna si tak každý svobodně tvaroval prvky, tak jak chtěl. Samotný přístup k tvarování a zacházení s jednotlivými prvky se pak děl v linii modernistického myšlení. Řada architektů, ač používala postmodernistické prvky a principy, se k postmoderně vůbec nehlásila, naopak se spíše vůči podle nich “přeintelektualizovanému” stylu chtěla vyhranit nebo tvrdila, že mu nerozumí. V řadě případech tak tvůrci u nás zacházeli s postmoderním jazykem zcela nezáměrně. Často byl postmoderní slovník architekta tvořen podvědomě, živěn informacemi a obrázky ze zahraničních časopisů či osobními vjemy z ciziny.

V druhé polovině devadesátých let se u nás postmoderna jako plnohodnotný styl vytratila, ale v architektuře nových staveb ubírajících se minimalistickým směrem se zohlednila v kontextuálním přístupu, který z postmoderny vycházel a zároveň již v tomto přístupu zohlednil i samotné postmoderní prvky, které se podepsaly na celkové tváři měst. Na minimalistické formě staveb se odrazil postmoderní prvek jako poetická či hravá linka. Nelze mluvit již o postmodernismu, ale jeho odkazu. Jestliže ale řada architektů mluví, že postmodernismus se projevil u nás v architektuře v jisté intimní podobě, po polovině devadesátých let to platí ve spojení s příklonem k minimalismu jako projev nového směřování.

Česká architektura v postmoderním přístupu reaguje sama na sebe, jelikož poučení z vývoje zahraniční architektury nemohlo být akceptováno přímočaře, ale muselo být konfrontováno s domácí situací. Vyhledává svoje silné stránky (funkcionalismus, historismus) a záměrně pracuje se svými nedostatky. Postmoderní přístup jí umožňuje vlastní reflexi. Právě to je myslím nejvíce příznačné pro postmoderní styl, kterého se v této linii architekti někdy vědomě někdy nevědomě dotkli v českém prostředí.

80 Viz pozn. 47.

5. Estetika verzus etika tvorby u postmoderní architektury

V historii architektonického navrhování se již několikrát především v dobách doznívání stylů objevil podobný přístup analogický postmoderně. Postmodernismus se ve své metodě ztotožňuje v principu tvoření, tedy zacházení s historickými prvky či historickými koncepty tvorby s některými slohy, které si obdobně nevytvářely svůj formální jazyk, ale záměrně používaly již formy stylů předešlých. Tyto stylové přístupy vznikaly převážně na koncích velkých slohů či epoch. „V době otřesení a vyprázdnění velkých idejí a důvěry v klasickou jednotu, hledá se oživení v zcela neklasických a nečistých způsobech.“⁸¹ Jejich hlavním znakem je především to, že se jedná v zásadě o tvorbu konceptuální, leckdy založenou na intelektuální hříčce, znaku či kódu, než-li na vizuálním výrazu. Zároveň jsou také poznamenány jistou zvýšenou emotivností, expresivitou hmoty či romantizujícími obsahy. Takové principy lze najít již od pozdní gotiky dále v manýrismu, v pozdním baroku, rokoku, eklektickém historismu 19. století a právě v postmoderně. Nutno poznamenat, že se zpravidla jedná o slohové přístupy, které byly společností na dlouhou dobu zavrhovány jako pokleslé, dekadentní či eticky špatné.

Karsten Harries se ve své knize *Etická funkce architektury*⁸² snaží popsat příčinu nazírání na tyto slohy jako eticky špatné. Vychází při tom z teorií, které charakterizovaly estetickou povahu architektury, vůči jejíž podstatě se Harries vymezuje etickou funkcí. Estetickou povahu charakterizoval CH. Perrault, který staví proti sobě pozitivní a arbitrérní vnímání krásy v architektuře. Arbitrérní krása je záležitostí vkusu a závisí na ornamentech, proměnlivé módě a “architektově zvláštním území”. Naznačeným rozlišením Perrault vyzývá chápat architekta jako „umělce, který neměnnou architektonickou substanci odívá různými druhy ornamentálních hávů” a vítá onu „milostnou aféru s rozmanitými vizuálními konvencemi”, díky nimž je architektura od osvícenské epochy, jak zajímavější tak svévolnější.” Jedním z důsledků je eklektický historismus 19. století, jiným jeho hravější, ironií prodchnutý postmoderní protějšek.⁸³ Nikolaus Pevsner staví jako rozlišující aspekt mezi pouhou stavbou a architekturou estetickou funkcí. „U estetického přístupu je smyslem architektury dosáhnout estetického účinku, ať už ho chápeme jakkoli, a architektonické dílo je tedy v podstatě totéž co funkční stavba s připojenou estetickou složkou. Architektonické dílo pak odpovídá stavbě+výzdobě. Doplnění estetické složky se však nemusí chápat jako nějaké připojování dekorací v běžném slova smyslu. Toto chápání architektury je příznačné právě pro

81 Jana ŠEVČÍKOVÁ, Jiří ŠEVČÍK: *Historismus a eklektismus ve výtvarné kultuře 19. století a dnešek*, in: ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (viz pozn. 49) , 87.

82 Karsten HARRIES, *Etická funkce architektury*, Praha 2011.

83 *Ibidem* 11.

postmoderní architekturu a to konkrétně pro Venturiho přirovnání postmoderního domu k “dekorované boudě”.⁸⁴ Podle Gideona se postmoderní architektura neřídí pouze estetickým postojem, ale jeho zvláštní verzí, jež je určována touhou vyhnout se nudě, a tedy hnát se za zajímavostí.⁸⁵ Postmoderní architektura se stala převážně pro modernisticky smýšlející část odborné veřejnosti kontroverzním fenoménem. To, co mnozí modernisté, ale i Karsten Harries vyčítají postmodernismu je právě jeho převažující zaměření na estetickou funkci. “Jako nejvýznamnější estetická událost, která rýsuje kontury současné architektonické krajiny, se jeví postmoderna.”⁸⁶

Postmoderna v sobě nese dvojznačnost estetického a etického pojetí. V etickém ohledu představuje postoj vzešlý z humanistické kritiky modernismu, kdy kritizuje modernismus z jeho „programatického determinismu a technického expresionismu, který vytváří stavby, jež postrádají jakoukoliv vazbu k terénu, umístění, člověku a dějinám.”⁸⁷ Dvojznačným protipohybem k takto vytyčeným humanistickým /etickým ideálům se však pro postmoderna stává snaha o “pobavení a pěstování všeho zajímavého”.⁸⁸ Postmodernismus tak v mnoha případech začal lehce sklouzávat k této druhé poloze, která se prezentovala estetickou okázalostí tvaru a ztratila tak svoji etickou protiváhu.

Kontroverznost postmoderny je tedy stavěná v opozici modernistickým ideálům, které obsahují i její etické požadavky, vůči kterým postmoderna vytváří nové odpovídající současnému charakteru a stavu společnosti. Modernismus pro mnohé ještě neskončil. Kontroverze postmoderny spočívají především na jejím posuzování z pozice modernistického postoje a modernisticky vytyčených hodnot. Postmodernismus je tak vnímán jako styl, který se zadal s tím, že nejenže se obrací k veřejnosti povrchním kýčem, podléhá přeintelektualizované hře významů, které nikdo nerozumí, ale to co na něm nejvíce vyvstává je citace či “kopie” prvků cizích stylů. Postmodernismus se tak metodicky v podstatě navrátil k eklektismu 19. století, vůči němuž vystavil modernismus svoji kritiku. Modernismus byl nastaven progresivním směrem, k vytváření stylových novotvarů na základě ideje technického vývoje. Posuzujeme-li modernistické dílo, pak vidíme-li v něm nějaký prvek navracející se ke staršímu tvaru máme tendenci jej zamítat. Citace prvků byla vnímána nejen jako něco zpátečnického, ale zároveň i eticky nekorektního. Nejvíce je to patrné na příkladu té postmodernistické architektury, kde prvky citace neodpovídají historickému či modernistickému vzoru, ale vzoru samotného postmodernismu z tvorby předních umělců,

84 Ibidem.

85 Ibidem 14.

86 Ibidem 16.

87 Ibidem 17.

88 Ibidem.

kteří si získali ve vlastní tvorbě osobitý výraz (Meier, Botta, Venturi....). Otázkou však zůstává do jaké míry může být i tento přístup zcela oprávněně postmodernistický a do jaké míry zde hraje roli jistá etika, která již nedovoluje uznat tyto budovy za hodnotné stavby? Myslím, že odsouzení takovýchto citací se dá vysvětlit právě důsledkem zaujetí modernistického postoje na postmoderní dílo. Díváme-li se na postmodernistické dílo prizmatem modernismu, tak zároveň na něho uplatňujeme i modernistický etický úzus. Vědomá citace například Meierovského prvku či výrazu konkrétní předlohy na postmodernistické stavbě je to, co si na ni užívám, aniž bych věnovala pozornost například tomu do jaké míry je tato citace vydařená, důležité je rozpoznat a mít vědomí toho, že se jedná o citaci Meiera. Naopak v modernistickém postoji s vědomím, že daná stavba je podobná Meierovi ji odmítám a její hodnota v posouzení se omezí buď pouze na její kvalitní provedení formálního výrazu nebo naprosto klesne.

Myslím, že postmoderna oživila důležitý postoj, který odpovídá estetické povaze, ale v jiném smyslu než jej kritizoval Harries. Tento postoj se týká myšlenky, že krása je zde od toho, aby se reprodukovala, aby se citovala. Pokud dojde nějaká forma k dokonalosti, není vůbec eticky špatné ji zopakovat. Je to stejné jako když převypravujeme knihu. Je to postoj, který platí pro všechny styly a jejich "epigony". Postmodernismus je ovšem rozdílný v tom, že tento postoj je zde brán jako hodnota, jako jeden z přímých záměrů, jak vytvořit dílo. Postmoderna ve svých formách říká, co ji na architektuře baví a co ji přijde pozoruhodné, aniž by si nárokovala vytvářet něco "nového".

6. Bankovní domy a spořitelny v 90. letech 20. století a jejich typologické rozlišení

Po roce 1989 se příchod kapitalistického režimu ohlásil budováním nových bankovních a spořitelních sítí po celé České republice. Každé město či malá obec jsou tak konfrontováni s těmito stavbami, které přinášejí s sebou ve většině případech, pokud se nejedná o historické rekonstrukce, současné architektonické formy. Banky představovaly klienty, kteří mají na to, aby stavěli a mimo to vystupují jako skuteční investoři, takže pro mnohé architekty se staly možností a jedinečnou výzvou, jak realizovat svoje tvůrčí schopnosti.⁸⁹ Bankovní domy jsou stavěny na frekventovaných místech jako jsou náměstí, pěší zóny a hlavní třídy, proto se výrazně podílejí na celkové tváři města. Nejvíce bank vzniká kromě Prahy ve Zlíně a v Českých Budějovicích.⁹⁰

„Zatímco budování socialismu ušetržovalo mnoha našim městům budovy stranických sekretariátů, jejichž povětšinou nabubřele pevnostní charakter předváděl mocenské uspořádání společnosti, budování kapitalismu v českých zemích je doprovázeno přímo explozivním přibýváním bank, spořitelen, pojišťoven, které dávají najevo, že ústředním dramatem naší doby jsou finanční operace.“⁹¹ Banky se ve městech objevovaly často v takových velkolepých formách, že se přirovnávaly k novodobým chrámům kapitalistické společnosti. Zdá se, jako by si tak kapitalismus vytvářel svoji duchovní stránku. Jako se dříve vynakládaly finanční prostředky na kostely, který překypovaly bohatostí materiálu, všelijakým pozlátkem a uměleckými díly, dnes odpovídá tomuto prostoru bankovní dům. Pro převládající ateistickou společnost tak poskytl kapitalistický svatostánek nový druh vyznání a duchem nabytý prostor, za jehož podstatou se skrývá peněžní oběživo. Bankovní budovy tak představují dokonalou symbiózu umění s tržní ekonomikou.

První poválečná léta, kdy se začíná budovat nový československý stát, jsou spojené obdobně jako po revoluci v roce 1989 s rozmachem výstavby nových bankovních domů a spořitelen, jelikož dosavadní budovy nesplňují poptávku po nových funkčních prostorách. Ačkoliv v začínající republice chybí na stavění kapitál, právě jen bohaté peněžní domy si mohou dovolit stavět a podporovat i náročnější formy architektury. Podíváme-li se na některé bankovní domy Josefa Gočára z dvacátých let 20. století, tak zjistíme, že představují v mnohých případech dominantní hmoty, které na sebe svým výrazem strhují pozornost, plně

⁸⁹ Viz pozn. 18, 65.

⁹⁰ Vladimír CZUMALO: Československá obchodní banka v Českých Budějovicích, in: (viz pozn. 9) 3.

⁹¹ Petr KRATOCHVÍL: Chrámy peněz. Mramory, mramory, kde jsou mé tolary?, in: (viz pozn. 9), 1.

historizujících narativních odkazů a symbolů. Bankovní dům v Pardubicích (1923-24) [24] představuje poměrně těžkou a přísnou hmotu přejímající pevnostní charakter a reprezentativnost městského renesančního paláce. U Hradecké banky (1922 – 23) Gočár také vycházel z historického vzoru renesančního, ale stavba působí díky barevnosti a plastickému dekoru více přívětivě. Nejvýrazněji ovšem působí pražská Legiobanka (1921 – 1923) [25]. Jedná se o poměrně náročný dům s výrazně profilovanou fasádou v dekorativním stylu dvacátých let, představující “českou verzi” stylu art-deco, zvaný rondokubismus. Tento styl se vyvinul jako pozdní fáze kubismu, který jej rozkládá na obloučkové části a využívá hojně barevného výrazu vycházejícího z českých folklórních prvků. Ve třicátých letech se však již ideály, jak by měla vypadat banka, posunuly jiným směrem. „Rozmach nejvíce byl patrný u menších peněžních ústavů, které více odpovídaly změněnému duchu společenskému,[...] jenž počínal spěti k uvědomělé demokratizaci. [...] Avšak novodobá spořitelna vyrostlá z nového ducha, spořitelna, skoro bychom řekli demokratická, neexistovala. Bylo třeba hledati nový půdorys, vyšlý ze správného chápání funkčního, nový zjev – nové materiály, nové stroje, nová zařízení zabezpečovací - všechny výsledky moderní civilizace musely sloužiti nově vznikajícím ústavům.”⁹² Jestliž ještě v ve dvacátých letech se architektura bank držela starého modelu představy banky jako reprezentativního městského paláce či “chrámu” plného symboliky a znakovosti, tíhnoucího k historickým tvarům či eklektismu a rozkládání prvků současného slohu, ve třicátých letech měla banka měla forma banky odpovídat více její funkci – občanské služby a demokratické ideály se tam měly prezentovat pokornější formou funkčního výrazu, do kterého by se měl promítnou moderní pokrok doby. Dalo by se říci, že tato polarita dvou rozdílných přístupů na úlohu a výraz banky do značné míry odpovídá i rozdílů v přístupech, jakým chtěli architekti vyjádřit úlohu banky i v devadesátých letech. Jestliže především na začátku devadesátých let vzniká řada nákladných bankovních domů, ve formách “paláce”, obrácených svým výrazem k historickým formám, které mají evokovat pocit solidnosti, důvěryhodnosti a zažitého luxusu, později převládne model racionálnější a výrazově skromnější, jehož výchozí inspirací je funkcionalistická architektura. Obecně však platí, že většina bank postavených v průběhu devadesátých let se drží ve svém výrazu, především v interiéru tradičního reprezentativního bankovního modelu. Za tu dobu se sice vystřídaly umělecké styly, nové technologie a rozrostly se nové funkcí potřeby, ale určitá základní idea v tom, jak má působit banka a co má vyjadřovat zůstala pro mnohé architektky stále platným a fungujícím modelem. Působivá fasáda vynucující si respekt před institucí i

92 F. A. LIBRA: Několik poznámek k půdorysnému řešení spořitelních budov, *Stavba*, roč. 12, 1934, č.1, 100 – 105.

architektonickým dílem. Předimenzované tvarosloví, snaha o okázalé zaujetí, důraz na dekorativnost a výzdobu, držení se historického tvarosloví, využívající zakořeněné ideály reprezentativnosti inspirující se klasicismem, secesí či stylem art-deco. Reprezentujícím příkladem může být Česká národní banka v Plzni od Karla Saláta z roku 1992 – 1995 [26].

Přejdeme nyní k samotnému popisu novostaveb bankovních budov v devadesátých letech. Tyto stavby bezpečně rozpoznáme především díky tomu, že se při jejich výstavbě začaly uplatňovat do té doby nepoužívané materiály a konstrukce. Základní hmota banky byla převážně vybudována z monolitického železobetonového skeletu, na kterém se vystavěla fasáda. Na ní byla zavěšena hliníková či ocelová prosklená konstrukce často s reflexivním zrcadlovým efektem, do kterého se odrážela okolní zástavba, nebo byl prosklený plášť z čirého skla, aby odhaloval vnitřní konstrukci interiéru. Fasáda mohla být také vyzdívaná a nebo byl na železobetonový základ použit rovnou obkladový materiál, který představoval různé druhy plastových či kamenných desek, kde převládal leštěný mramor, či žula a nebo byl použit různě barevný keramický obklad. Trh nabízel také velké množství barevných nátěrů a umělých omítek. Na fasádě se projevovalo často stupňující se akcentování jednotlivých prvků, které směřovalo na střed, k horním partiím a ke vstupu do banky. U rohových bank je kladen důraz na vstupní nárožní portikus, který bývá často konkávně vykrojený a prosklený, se sloupkem či plastikou nesoucí nároží. Jiné řešení představovala jednoduchá racionální fasáda či prosklená fasáda stylu high-tech, která vytvářela různé organické tvary. Nad vstupy se často umísťovaly závěsné ocelové konstrukce nebo plastové či hliníkové stříšky.

Řešení interiéru banky vyplývá z jednotlivých funkcí, které bychom obecně mohli rozlišit na veřejný a privátní sektor. Stěžejním místem pro styk s veřejností je přízemí, kde se nachází prostorná bankovní dvorana, která bývá zasklena střešním kruhovým či trojúhelným světlíkem. Zde se nachází v mnohých případech ještě tradiční přepážkový provoz, který později nahradí provoz velkoprostorový s možností variabilních příček. Prostor dvorany zasahuje do jednoho a více pater, představující lemované ochozy, na které vystupuje volně šikmo postavené či točité schodiště a výtah. V prvním patře se nachází galerie s oddělenými kancelářskými místnostmi a nebo s volnými kancelářskými stoly. Jednotlivá patra slouží k administrativním účelům a jako zázemí banky. Nachází se zde kancelář ředitele, sekretariát, zasedací místnost či společenský sál a trezory.

V designu interiéru bank se podepsal univerzální slovník, odpovídající “ stabilizujícímu se bankovnímu stylu sterilní elegance chromované oceli, leštěného skla, vertikálních žaluzií, doprovodných výtvarných děl a detailů.”⁹³ Řada prvků vycházela ze stylu art-deco, který se

93 Viz pozn.9, 3.

stává reprezentativním slohem, uplatňujícím se i na bankovkách. Na výrazu se podílela artikulace všech hojně shromážděných abstraktních forem. Vytvářely se pomyslné koberce z kamene různých abstraktních tvarů (barevné pruhy, průniky těles..). Hojně se užívalo efektu zrcadlení povrchů, ať už z leštěného kovu či kamene. Důležitou roli hrálo osvětlení. Módním prvkem a symbolem doby se staly různě barevné neony, které zvýrazňovaly některé části interiéru a nebo vytvářely dominantní ozdobný prvek [27]. Novým důležitým aspektem bylo působení na klienta. Architekti tvořili v takzvaném humanizovaném přístupu, kdy fasády i interiéry bank začaly hrát barvami a světly, vytvářely se zde zelené oázy [28], které měly jednak poskytnout příjemné prostředí čekajícím klientům, jednak navnadit na donedávna zakázanou exotiku, bohatostí exotických rostlin, bazénky a fontánkami, jako jedno z možných dosažitelných podnikatelských přání. Interiér byl často přeplněný a přeartikulovaný. Výsledný výraz leckdy působil dojmem „přeplněného dětského pokoje na téma tropické džungle, vybaveného rodiči, kteří mají bezpečný vkus, ale příliš svému dítěti přejí.”⁹⁴

Budovy bank představovaly jako jediné stavby v devadesátých letech ideu Gesamtkunstwerku. Bylo to dáno především proto, že investor poskytl dostatečné množství finančních prostředků. Architekti zpracovávali návrh do posledního detailu, banka tak byla navržena jednotným stylem v exteriéru i interiéru prochnuta jednotící ideou. Na výsledném efektu se podílela i řada umělců – sochařů, ale i malířů či grafiků, na které architekti někdy vypisovali i soutěže. Na výtvarných dílech v interiérech i exteriérech bank se podílela řada významných českých umělců – Václav Cigler, Jiří Sopko, Nikos Armutidis, Jasan Zoubek, Vratislav Novák aj.

Obecně bychom mohli rozdělit realizace bankovních domů a spořitelen v devadesátých letech do dvou skupin:

1) První skupinou jsou novostavby, které se realizovaly převážně v městských prolukách nebo na okraji sídlišť či na předměstí nebo v obcích. Novostavby můžeme dále rozlišit:

a) novostavby, které se snažily splynout s okolním kontextem a přijmout slovník okolní zástavby nebo s ním živě komunikovat (Karel Hubáček: ČSOB v Liberci, 1994) [29].

b) novostavby, které naopak kandidovaly na to stát se novou dominantou města a prezentovaly se často extravagantní individuální expresivní formou (Ladislav Němec: Volksbank a obchodní dům Trias v Ostravě, 1990-1994) [30].

94 CZUMALO (viz pozn. 90) 4.

2) Druhou skupinu představují rekonstrukce, které se především realizovaly v historických centrech měst a na hlavních třídách směřujících na náměstí. Rekonstrukce můžeme dále rozlišit:

a) rekonstrukce, které zcela zachovávají historickou tvář budovy v exteriéru, kde se jí podřídí například i decentní nápis bankovní společnosti či vstupní dveře. Při vstupu dovnitř se ovšem ocitneme v naprosto jiném světě, který se již podřizuje novodobé estetice nebo se snaží architekti v interiéru o historizující pojetí novodobých prvků, přičemž ale převládá postmoderní výraz (Česká spořitelna v Pelhřimově, arch. V. Štulc, J. Vrana, 1992 – 1994) **[31-32]**. V některých případech se architekti při rekonstrukci historického domu pustili na fasádě k novodobé reinterpetaci jejich prvků aniž by bylo znatelné, že se jedná o novodobý zásah.

b) rekonstrukce, kdy je plně zachován původní historický exteriér i interiér. Novodobé prvky se zcela podřizují původnímu slohovému výrazu a tak postmoderně tvarované prvky téměř splývají s původním interiérem nebo dotváří historizující charakter (ČSOB – Legiobanka v Praze Na Poříčí, arch. V. Obadálek, J. Janoušek, M. Houska, 1992 – 1994) **[33]**.

c) rekonstrukce přízemních parterů historických či starších domů městské či maloměstské zástavby. Do ulice se ohlašují kamennými či keramickými obklady s konkávně vykrojeným proskleným vstupem se sloupkem či různými ocelovými konstrukčními i ozdobnými prvky. (Milan Grygar, Jaroslav Hobza, Česká spořitelna v Okříškách, 1994 – 1995) **[34]**

d) rekonstrukce starších domů, které na sebe berou zcela novodobou tvář. (Petr Macas, Soběslav Macas: Rekonstrukce IPB Pojišťovny (dnešní ČSOB) v Pardubicích, 1998 – 2000.) **[35]**

e) rekonstrukce staršího či historického domu, na které se napojuje novodobá přístavba. Architekti se někdy snaží uvést tuto novostavbu do symbiózy s historickou hmotou a snaží se navázat na původní architektonickou formu (Luděk Přenosil, Ivan Šorm, Jaromír Šišma, Komerční banka v Praze na Václavském náměstí, 1995 – 1997) **[36, 37]**. Nebo naopak staví obě hmoty do záměrného kontrastu, kdy historická část může působit jako prvek v koláži celkové hmoty stavby (ČSOB pobočka Lannova v Českých Budějovicích od M. Krupauera a J. Stříteckého, 1993-1995) **[38, 39]**.

Architekti na architektuře bank využívaly hojně historizující tvarosloví, jelikož tyto prvky jsou již tradičně používané k reprezentačním účelům, které evokují pocit solidnosti, jistoty a důvěry. Idea, se kterou tak architekti dané prvky používali, směřovala především k těmto cílům. Zdá se, že právě postmoderní styl dokázal skloubit reprezentativní funkci banky v její tradiční historizující poloze a zároveň i ukázat tvář nové doby a vyhovět požadavkům nových

funkcí. Použité historické prvky se však leckdy neomaleným způsobem převlečené v nové materiály aplikovaly do bankovních prostor většinou povrchním způsobem, který bychom ani za postmodernistický označit nemohli. U některých realizací se však dá o eklektickém použití historických prvků v ideji postmodernismus alespoň spekulovat.

Jelikož převážná většina nových bank vznikala rekonstrukcí historických budov, postavila architektky před nelehký úkol se s historickým odkazem, který si budova nese vypořádat. Je zajímavé sledovat, jakou roli v tom mohl hrát postmodernistický jazyk. Otázkou je, zda-li bychom jisté eklektické pojetí těchto rekonstrukcí mohli přičíst jako tendenci postmodernistickou a nebo bychom pro ně hledali jiné vysvětlení. Řada historických budov nese na sobě odkaz historických eklektismů a neoslohů, které jsou metodicky velmi příbuzné postmodernistickému jazyku. Někteří autoři se pokusili zasáhnout do historického prostředí novotvarem, který vstřebává tuto eklektickou tendenci a inspiruje se tvarovou metodikou historických slohů při vytváření moderního novotvaru. Někteří vytvářejí novotvary, které se ovšem k rekonstruovanému historickému objektu staví kontrastně a pojmají celek budovy spíše jako postmoderní koláž plnou protikladných prvků.

Při rekonstrukcích se ovšem objevují i zajímavé eklektické návraty, kde nevzniká žádný specifický postmoderní novotvar, při kterém by měla budova viditelný novodobý výraz. Takovým příkladem může být rekonstrukce Živnostenské banky v Liberci od arch. Radana Hubičky z roku 1994 – 1995 [40].⁹⁵Zde architekt citlivým způsobem rekonstruoval neorenesanční dům a vytvořil zcela nový interiér, ve kterém eklektickým způsobem mísil několik vzorů – Loose, Plečnika a styl art-deco. Architekt tak vytvořil eklektickým způsobem novou kvalitu historicky pojatého prostoru a to v tom smyslu, že si interiér ponechal historický charakter semperovsko-loosovsko-plečnikovského vzoru.⁹⁶

⁹⁵ Rostislav ŠVÁCHA: Živnostenská banka v Liberci, in: (viz pozn. 9) 12-13.

⁹⁶ Ibidem, 12.

6.1. Konkrétní příklady bank s ohledem na jejich stylové a metodologické rozlišení (katalog)

1. První skupina je příkladem postmoderních staveb, kdy forma stavby je modernistická, avšak koncept tvorby a tvarování hmoty je podřízeno historickému principu.

ČESKÁ NÁRODNÍ BANKA V ÚSTÍ NAD LABEM, KLÁŠTERNÍ ULICE

autor: Ing. akad. arch. Michala Gabriel, Ing.arch. Miroslav Johanovský - Projekční ateliér AGN spol. s.r.o., Ústí nad Labem

realizace: 1992 – 1994

Budova České národní banky [41, 42, 43] je situována ve velmi exponované centrální části města ústící do Kostelního náměstí. Pro stavbu byla vybrána rohová parcela na poměrně urbanisticky komplikovaném místě mezi ulicí Klášterní a Hradiště, kde se v těsné blízkosti nachází barokní kostel sv. Vojtěch ze začátku 18. století od Ottavia Broggia. Další dominantou je středověký kostel na náměstí. Úkolem pro architekty bylo vytvořit nejen bezpečnou a reprezentativní budovu banky, ale také nové městské území, které by scelilo urbanisticky rozdrobený prostor. Jedním z motivů byly zachovat základní struktury historického půdorysu a navodit úzký kontakt se dvěma dominantními architektonickými památkami. Cílem bylo vytvořit nový městský prostor, malé obdélníkové náměstí [46], jehož obě osy jsou totožné s osami symetrie hlavního průčelí jak barokního kostela, tak nové budovy banky.

Vodítkem a inspirací pro hledání architektonické formy vhodné pro budovu banky měl být barokní princip. “Chtěli jsme tak vytvořit pouto mezi oběma stavbami a tím oživit historickou kontinuitu, kterou zvláště toto město, ale i současná architektura tolik potřebuje.”⁹⁷ Barokní princip se stal pro architekty v navázání na hlubokou barokní tradici v Čechách podnětem pro hledání identity současné české architektury. Určujícími inspiračními motivy se staly “světlo a dynamické plochy, vyhloubeniny a vypukliny, hybnost, proměnlivost a relativita.”⁹⁸

Budova banky byla vybudována na půdoryse L, kde jeho kratší strana představuje hlavní průčelí směřující do náměstí a delší strana tvoří navazující trakt do poměrně úzké ulice Hradiště [47, 48, 48]. Na formování hlavního průčelí měla vliv především těsná blízkost

⁹⁷ Michal GABRIEL: *Česká národní banka – katalog*, Ústí nad Labem 1994, 6.

⁹⁸ Ibidem.

barokního kostela. Jeho schéma tak tvoří dialog s bohatě členěnou barokní fasádou. Hlavním motivem se stalo konvexní prohnutí fasády, vysoký řád, který dělí průčelí na tři osy a kontrapunktická asymetrie hlavních travé. Hlavní důraz je kladen na vysoký trojdílný jemně profilovaný vstupní portikus vytvářející kulisu, která ustupuje rovné prosklené stěně vstupní haly. Typicky modernistickým prvkem je trojice prázdných obdélných oken. Kulatá okna, podle autorů, nemají vyjadřovat nautickou estetiku, ale jejich forma má působit jako atypické ozvláštnění geometrického pojení fasády tvořeného převážně základními schémata čtverce, obdélníku a kruhu. Průčelí je na obou stranách asymetricky odlišeno a zdůrazněno výškovými akcenty. Na levé straně se atiková stěna šikmo zvedá, pravá strana představuje zaoblený roh – věž s luxferovými okny ukončenou se stylizovanou žebrovou kupolí. “Zprofanovaný” materiál luxfer a pozlacené pruhy na žebrech kopule zde vytvářejí záměrný kontrast [45].

Vedlejší průčelí [44] zachovává traktaci v podobě měřítka navazující městské zástavby. Tato boční stěna je akcentována středním rizalitem se segmentovým atikovým obrysem. Uplatňují se zde výrazně členěná profilovaná okna v perspektivní zkratce, která dodává oknům iluzivní hloubku. Zde se opět potvrzuje barokní vliv, který se ovšem překrývá s prvkem postmodernistickým.

Dominantním prostorem interiéru je vstupní hala půlkruhového půdorysu zabírající výšku dvou pater [50]. Ukončena je zrcadlovým stropem [51]. Celé první patro zaujímá galerie s volným kancelářským provozem. V nejvyšším patře se nachází tři velké mezaninové byty pro zaměstnance pobočky. Jednota architektury a výtvarného umění je rovněž jedním z barokních principů, který se architekti snažili naplnit.⁹⁹ V interiéru je nejvýraznějším výtvarným dílem vyrůstající mohutný skleněný blok z podlahy v centrální hale [52]. V hlavní ose průčelí tvoří akcent kinetická socha představující kyvadlo se zlatým prutem od Vladimíra Nováka. Jako obkladový materiál na průčelí banky byla použita leštěná žula světlé barvy. Spolu s modrými okny, zlatou kupolí a červeným akcentem kyvadlové sochy vytváří decentní chromatiku barev.

Budova České národní banky v Ústí představuje zdařilou postmoderní stavbu, která byla v hlavním konceptu ovlivněna barokním principem, který se stává i kontextuálním postmodernistickým tvarovým přístupem. Kromě vlivu baroka a klasicismu se na celkové formě podílí modernistické prvky, Petr Kratochvíl uvádí dokonce i vliv ruského konstruktivismu a vídeňské secese.¹⁰⁰ Co bývá ovšem na stavbě kritizováno je její konfrontace

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ KRATOCHVÍL / HALÍK (viz pozn. 5) 38.

s barokním kostelem, kterému banka vytváří dominantní protiváhu právě tím, že opisuje jeho vysoký řád, čímž dostává fasáda monumentální povahu.

Budova slouží stále svým původním účelům, razantně se ovšem změnil její okolní urbanismus. V roce 2009 byl prostor před bankou a kostelem směrem do Kostelního náměstí zastavěn jedním křídlem obchodní galerie Forum. Z prostoru před bankou se tak stalo malé uzavřené náměstí, kde najednou hmota banky, ale zároveň i barokní kostel ztrácí možnost rozvinout svoji dominanci.

2. Představuje postmoderní přístup, kdy část novostavby tvořena v historizujícím slohu je dána do kontrastu s moderní tvarovou hmotou a vytváří tak postmoderní eklektickou koláž.

ČESKÁ SPOŘITELNA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH, PRAŽSKÁ ULICE

autor: Ing. arch. Dagmar Polcarová – A+U design, České Budějovice

realizace: 1992 – 1993?

Budova České spořitelny [53, 55, 56, 57] byla vybudována jako dostavba rohové proluky na stísněné parcele mezi hlavní třídou Pražská, směřující do centra Českých Budějovic a mezi ulicí Čechova, kde se napojuje jako přístavba na dosavadní administrativní budovu České spořitelny. Novostavba je situována mezi zcela odlišné sousední budovy. Administrativní budova představuje typickou socialistickou stavbu s obvodovým pláštěm z boletických panelů. Jižní sousední budova je řadovým patrovým domem s krovem a s taškovou krytinou ze začátku 20. století.¹⁰¹ Nová přístavba má v sobě sloučit oba přístupy - historizující a moderní - na základě kontextu architektonických forem sousedních domů. Východní zděná část přístavby je tak vytvořena v historizujícím slohu ovšem postmoderně zdeformovaná zvlněnou trhlinou, do které se na nároží vkusuje hmota moderní reflexní prosklené fasády. Ta navazuje na skleněný rastr budovy ze sedmdesátých let. Zděná fasáda je v místech navázání na sousední budovu ironicky ukončena ve středové ose, která jakoby imaginárně počítala se svým doplněním. To přináší znejištění, že historizující část přístavby je torzem původního domu, u kterého se zachovala pouze jeho poloviční část. Tato ironická hra tak podrhuje význam historizující části jako torza minulosti.

¹⁰¹ KONICAR (viz pozn. 7) 29.

Zděná východní fasáda tvoří 1. plán domu. Za ní se ve 2. plánu mírně odklání zasklená fasáda, která obloukovitě přechází ve fasádu severní.¹⁰² Na východní straně se tak vytváří podloubí, které podpírají hladké monolitické sloupy, mezi nimiž jsou umístěny figurální plastiky lvů s antropomorfními tvary. Jedna ještě podpírá “rozpadající se” průčelí, druhá stojí již vzpřímeně ve volném prostoru. Lvi představují strážce pokladu a symboly české koruny. Jejich autorem je českokrumlovský sochař Miroslav Páral [54].¹⁰³

Parter budovy představuje dvoranu s bankovními přepážkami a s kompletním zázemím včetně trezorového hospodářství. Další podlaží slouží pro administrativní účely a jsou propojeny se stávající budovou ČS na severní straně.¹⁰⁴

Budova se nachází ve zcela zachovalém stavu a stále slouží účelům České spořitelny. Je škoda, že při změně loga České spořitelny se odstranilo to původní, které bylo tvořeno z chromových trubek a decentně dotvářelo kolážovou hmotu přístavby. Tato realizace je jedním z mála představitelů kvalitně ztvárněného ironického historizujícího postmodernistického přístupu u nás.

Podobný přístup kombinující historizující hmotu stavby s moderní “high-tech” tvarovou hmotou můžeme vidět na rekonstrukci a přístavbě ČSOB od Jiřího Stříteckého a Martina Krupauera [38, 39], která se nachází také v Českých Budějovicích, ale v jeho historickém centru na Lannově třídě. Zde ovšem architekti vycházeli z původního neobarokního domu, u kterého nově barevně pojali fasádu jako nesourodý kolážový prvek k nové přístavbě tvořené organicky zvlněnou prosklenou fasádou odhalující svoji konstrukci.

Jisté podobnosti ve využití motivu postmoderní trhliny jako hranice mezi stylově rozdílnými hmotami budov v rámci jedné stavby představuje budova České spořitelny ve Zlíně od Pavla Hanulíka a J. Jílka (1988 – 1993). Stavba byla zahájena v roce 1988 a po revoluci kompletně přeprojektována pro potřeby nového majitele - České spořitelny. Zatímco vybudovaná část odkazuje svojí formou a materiály k architektuře 80. let [58], druhá dostavěná část navazuje na původní hmotu v místech pomyslné trhliny, kterou vytváří schodiště [59] a tato hmota směřuje již mnohem modernějším směrem v minimálním tvarosloví a volbě materiálu [60].

102 Libor ERBAN: Přístavba České spořitelny v Českých Budějovicích, in: Stavitel, roč. 1, 1993, č. 8, 46.

103 Markéta PRAŽANOVÁ: Architektura 90. let 20. století v Českých Budějovicích (diplomová práce na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích), České Budějovice 1998, 100.

104 ERBAN (viz pozn 102).

3. Zahrnuje stavby, které jsou ve své základní hmotě funkcionalistické a odpovídají architektonické tradici 60. let a 70. let. Strohost modernistického jádra však vstupuje do kontrastu s různorodými prvky na fasádě podléhající konstrukčním metaforám, které prostupují celou budovu i v interiéru. Výsledkem je živá hmota, která cituje prvky z modernistické architektury, ale také v abstrakci volně využívá historické motivy.

ČESKÁ SPOŘITELNA V JINDŘICHOVĚ HRADCI, NÁDRAŽNÍ ULICE

autor: Ing. akad. arch. Vladimír Štulc, Ing. akad. arch. Jan Vrana - Architektonický atelier HÉTA plus, s.r.o, Praha

realizace: 12/1992 – 11/1994

Budova České spořitelny [61, 62, 63] je situována na rozhraní Kmentovy a Nádražní ulice, která je hlavní ulicí směřující k nedalekému náměstí. Byla postavena na místě tří malých měšťanských domů z 19. století naproti františkánskému klášteru na hranici památkově chráněného historického centra. Po zbourání hradeb v 19. století zde zůstal volný prostor, který nebyl nikdy dořešen. Komunikace, která spojuje místo stavby s Velkým náměstím v samém centru starého města je tvořena ulicemi a náměstími střídajícími se v malých odstupech. Z důvodů zakončení této sekvence prostorů výrazným prvkem nová budova ustupuje daleko za uliční čáru takže vzniká nové náměstí a prostor je ucelen.¹⁰⁵

Návrh budovy je založen na diagonálně položené čtvercové hlavní hale, od jejichž rohových stran se odvíjí struktura celé stavby vytvářející obraz čtyřlístku [64]. Čtyřlístek jednotlivými křídly rozděluje objem budovy na menší hmoty, jejichž měřítko tak odpovídá okolní zástavbě. Motivy tvarů především budov v okolí se podílí na tvarování hmoty stavby. Stavba má zkoseny rohy, aby tak kontextuálně odpovídaly sousedním střešním štítům a zároveň se tím i zredukoval její celkový masivní objem. Šikmé zkosení však také představuje motiv, který prostupuje celou hmotou stavby a objevuje se již v rozvržení půdorysu, ve střešní konstrukci a skleněných balkóncích z hliníkové konstrukce až po jednotlivé detaily v interiéru. Skleněná pyramida zastřešení haly je schovaná ze rovnou atikou, aby nenarušovala tradiční charakter okolní zástavby.

Fasáda představuje bohatou skladbu různorodých prvků a materiálů. Nejvýrazněji zde působí členění světlých a tmavých pásů žulového obkladu fasády, kterým se autoři přihlašují k inspiraci italskou renesancí. Autor sám přiznává, že volnou inspirací mu byla rotunda na

¹⁰⁵ <http://www.aaheta.cz/>

renesančním zámku ve městě, která působí jako samostatný cizorodý prvek ve hmotě celého zámeckého areálu. Tuto odlišnost od ostatní zástavby města chtěl vyvolat i u novostavby banky. Hlavním citovaným motivem se tak stal prvek střídajících pruhů fasády, který je podle autorů natolik jednoduchý a abstraktní, že se dá využít i v moderní době, aniž by to představovalo nějaké historizující reminiscence. Na fasádě se hravě střídají různé velké otvory s vlomy, ve kterých jsou na koso umístěna okna s okny souběžnými s fasádou. To dodává celkové hmotě na dynamice. Zaoblené předsazené schodiště z pohledového betonu a výrazný čtvercový rastr umístěný jako mříž na jižním balkóně představují citace čistě modernistických prvků. Autor zde přiznává volnou inspiraci Paulem Rudolphem.

V interiéru budovy je hlavním centrem, na který se klade důraz čtvercová bankovní hala [65, 66, 67], která zabírá výškově všechna tři patra a je ukončena prosklenou hliníkovou konstrukcí pyramidy. V přízemí se po stranách haly nachází oddělené bankovní přepážky. Do prvního patra vede na ochoz nakoso položené schodiště. V patrech se nachází zázemí spořitelny s administrativními kanceláři. Stěny nad ochozem zdobí bílá mřížová konstrukce s kartóny od Jiřího Sopka, představující duhové postavy a stromy jako symbol plodnosti. Výlučnost interiéru tvoří použité luxusní materiály, především různé barevné leštěné mramory, ale také designový nábytek. Na umělecké výzdobě se kromě Jiřího Sopka podíleli také malíř Aleš Lamr a sochař Jasan Zoubek, jehož plastika-fontána se nachází i před vstupem do spořitelny.

Budova České spořitelny byla podstoupena značné kritice, která se vztahovala zejména na její působení v okolní zástavbě. „Z hlediska městotvornosti chybí důslednější přizpůsobení bezprostřednímu okolí[...] Z nádražní třídy budova působí rušivě při pohledu na věž, ke které nádražní třída směřuje,“ konstatuje Alois Doležel.¹⁰⁶ „Naděžda Pálková z NPU ve své kritice uvádí, že budova nerespektu dvoupodlažní jednoduchou hmotu původní zástavby a ani původní uliční čáru. Zároveň se jí zdá být problematická i vazba na sousední objekty. „Hmota půdorysně členitého objektu je v místě naprosto cizorodým prvkem, konfrontačnímu vnímání architektury přispívá i řešení pláště objektu v kamenném obkladu s velmi výraznou barevností.“¹⁰⁷ Kritika se taky vztahuje na ne příliš ekonomicky únosný propočet hospodárnosti provozů. Mluví se o neobratnosti, přetížení možností.¹⁰⁸ Co se však na budově spořitelny vyzdvihuje je její výtvarně pojaté řešení, které představuje pestrost tvarových i materiálových hmot. Pozitivní ohlasy vzbuzuje řešení interiéru a to zvláště zdařilé zakomponování uměleckých děl ozvláštňující celkový prostor.

106 Alois DOLEŽEL: Tři pruhované stavby kriticky, in: Architekt, roč. 41, 1995, č. 13, 3.

107 <http://www.npu.cz/novostavby/nevratne-ztraty/vypis/detail/119/>, vyhledáno 11.7. 2012.

108 DOLEŽEL (viz pozn. 106)

Některé společné znaky s architektonickou formou jindřichohradecké spořitelny vykazuje Česká spořitelna v Příbrami od Jaromíra Kročáka z roku 1996 [68, 69], která ve své základní hmotě působí ryze stroze, funkcionalisticky. Architekt tuto přísnost fasády narušil různými prvky, které zahrnují příbuzné řešení členění fasády na pruhy, výrazně odlišné prosklené vyčnělé schodiště. Spořitelna ve své kruhové části a vpadlém obdélném poli okna ústícího do konkávně probraného vstupu připomíná tvarové formy Maria Botty. Společným prvkem s jindřichohradeckou spořitelnou je také prosklená ovšem obrácená pyramida, která zastřešuje halu situovanou do středu stavby.

4. Představuje stavbu, která je v konceptu individuálním výtvarně založeným dílem využívající jak modernistické tak postmodernistické prvky. V celkové koncepci hraje důležitou roli právě barva a materiál oddělující výrazově různé tvary hmot. Stavba tak dostává odlehčený výraz jakoby zvětšené dětské stavebnice.

ČESKÁ SPOŘITELNA V TÁBOŘE, BERLÍNSKÁ ULICE

autor: Ing. akad. arch. Vladimír Štulc, Ing. akad. arch. Jan Vrana - Architektonický atelier HÉTA plus, s.r.o, Praha

realizace: 1994 – 1995

Budova České spořitelny se nachází v okrajové části sídliště Nad Lužnicí [70]. Je umístěna jako výrazný pohledový akcent zástavby při výjezdu z Tábora. Její hlavní průčelí s vchodem pro klienty směřuje do ulice Berlínská [73]. Severní fasáda je situována do otevřené louky s rybníkem, která tvoří klidovou zónu na okraji sídliště [71, 72, 77]. V těsné blízkosti se nachází pobočka České pošty. Architekti museli řešit v návrhu stavby průjezd do dvora pošty, který umístili tak, že prochází skrze část přízemí budovy [75]. Bankovní provoz byl kvůli tomu zvětšiny přesunut z přízemí do jednotlivých pater.

Základním principem návrhu je průnik několika geometrických hmot odlišné výšky, tvaru i funkce [80]. Střed budovy tvoří kubická hmota kanceláří, která se na jižní straně vkusuje do haly vymezené oblou křivkou reflexního proskleného obvodového pláště. Střední kubická hmota se uplatňuje jak v exteriéru tak interiéru haly, kde vytváří vnitřní strukturu stavby. Na severní straně od prvního patra proniká do kubického středu válcová hmota [76], jejíž oblá část se v místech průniku neprojevuje v rozvrhu interiéru. K této hmotě je jako ozdobný

akcent celé stavby přidruzeno válcové prosklené schodiště z ocelové konstrukce ukončené kopulí [74]. Celkové členění hmot podtrhuje i barevné řešení [79]. Kubická hmota je pokryta obvodovým pláštěm z modrých plastových desek, které jsou v místech válcové hmoty vystřídány hnědou barvou. Přízemí je obloženo střídajícími se pásy tmavě modré a bílé keramické dlažby. Schodišti dodává na akcentu červená barva. Reflexní zrcadlová prosklená část haly odráží do sebe sídlištní zástavbu, ale také své sousední části, které se do ní opticky zvětšují a znejišťují celkovou strukturu stavby [78]. Barevné odlišení napomáhá tomu, že jsou jednotlivé hmoty budovy striktně odděleny a působí téměř jako části dětské stavebnice.

Stěna prosklené části stavby, kde se nachází hala [81, 82, 83] je částečně v přízemí otevřena do prostoru sídliště a propojena s veřejným prostorem. Tomuto propojení odpovídá i řešení interiéru, do něhož zasahuje kubická hmota z exteriéru a ponechává si svůj exteriérní charakter modrého obkladu s okny, který je shodný s vnějším pláštěm budovy [84]. Vstup do objektu vede schodištěm do prvního patra, kde se nachází prostorná odlišně výškově členěná hala. “Nižší část přepážek a jednacích boxů vysoká jedno podlaží přechází do vysoké dvoupodlažní haly pro pohyb a čekání klientů. Hala svým pódiovým řešením umožňuje velmi dobrý vizuální kontakt s vnějším prostředím a je chápána jako jeho integrální část.”¹⁰⁹ Kolem haly jsou organizovány všechny místnosti, kde se převážně nachází administrativní kanceláře a jiné místnosti pro zázemí banky. Jednací prostory, ředitelna a další kancelářské prostory se nachází ve třetím patře. Přízemí slouží pro vstup zaměstnancům, nachází se zde také šatny, trezory a sejfy.

Na celkovém výrazu interiéru se uplatňují prvky obnažených ocelových konstrukcí obvodového pláště, stropu a kruhového schodiště, které se vine kolem výtahové šachty. Na obklady, dlažby a vestavěné části interiéru byl použit přírodní kámen různě barevných odstínů. V centru snížené části haly se nachází prostorová olejomalba od Jiřího Sopka, volně interpretující motiv vodní hladiny rybníka nacházejícího se před budovou. Na umělecké výzdobě se dále podílela grafickým dílem Marie Blabolilová.

Budova České spořitelny vykazuje značné výtvarné kvality ve zpracování celkové hmoty stavby. Díky tomu, že byl objekt nové banky situován na okraj sídliště, mohla vzniknout soliterní a výrazově individuálně pojatá forma, která kandiduje na to stát se dominantou místa. Navzdory výtvarné kvalitě díla neprojevil nikdo z odborné veřejnosti o její reflektování v tisku zájem. Budovu stihl smutný osud, jelikož jen pár let po otevření přemístila Česká spořitelna svoji pobočku do centra Tábora a budova zůstala prázdná. Doposud o ni neprojevil nikdo zájem a stále je v nabídce k pronájmu či ke koupi. Mezitím se stavba stala místem

109 <http://www.aaheta.cz/>

nekalostí sídlištní mládeže a přebývání bezdomovců v její přístupné přízemní zastřešené části. Budova se přestala udržovat a je čím dál více ničena nežádoucími návštěvníky. Občané tak stavbu vnímají jako problematický bod sídliště. Otázkou zůstává pro jaké účely by se dala takto výrazná výtvarně pojatá budova nejlépe využít.

Obdobně solitérní stavbu představuje budova Komerční banky od Evžena a Romana Kuby z roku 1999 [85, 86], která se nachází v Ostravě – Porubě. Ve své formě také vychází z průniku různých tvarových hmot, ovšem zatímco jsou na Táborské spojitelně jednotlivé hmoty tvarově i výrazově odděleny, zde jsou “barokně” sceleny pod jednotný bílý plášť stavby. Na celkovém výrazu budovy se zde však značně podepsala inspirace architekturou Richarda Meiera.

5. Představuje příklad, kdy stavba na sebe vzala podobu historické či regionální architektury. Vyznačuje se tím, že přejímá mimikricky tvary okolních, většinou sousedních domů či používá leckdy zabstrahované tradiční tvary sedlových střech a štítů v průčelí. Využívání srozumitelných zažitých tradičních forem městského prostředí. Nemusí se jednat o kontextuální prvky, ale postmoderní zacházení s ikony.

ČESKÁ POJIŠŤOVNA VE VYSOKÉM MÝTU, NÁM. PŘEMYSLA OTAKARA II.

autor: Ing. arch. Pavel Maléř, Csc. - Architektonická kancelář Ing. arch. Pavel Maléř, Csc., Pardubice

realizace: 10/1992 – 9/1994

Novostavba České pojišťovny [87, 88] se nachází v historickém jádru města přímo na čtvercovém náměstí Přemysla Otakara II. Je situována na rohovou parcelu mezi ulicemi Vladislavova a severovýchodní cíp náměstí. Budova měla po téměř dvaceti letech zaplnit poměrně rozsáhlý prostor po zdemolovaných objektech a doplnit tak východní řadu náměstí tvořenou převážně historickými (barokními a renesančními) domy s typickými štíty. Architekt při řešení novostavby vycházel z této tradiční zástavby. Poměrně rozsáhlou monolitickou železobetonovou hmotu stavby rozčlenil na více částí, které vytvářejí dojem několika domů vedle sebe. Základním motivem se zde stala jednotka ve tvaru abstrahovaného obdélného domu se štítem, pomocí které architekt rozčleňuje fasádu tvořenou kombinací železobetonových stěn a cihelného zdiva z bloků. Fasáda je takto členěna až od patra. Přízemí tvoří monolitický portikus, který fasáda v boční ulici Vladislavova přesahuje. Jeden celek

vytvářející soubor tří těchto jednotek se obrací do náměstí. Krajiní štíty překrývají prostřední část, která je vyvýšena a odstoupena dozadu a po celé své délce k hřebenu prosklena. Postranní jednotky mají symetricky rozložena dvě okna pod sebou. Hlavní vstup je vsazen do prosklené okenní části v přízemí, která je ve svých horních rozích zkosená. Nad vstupem se nachází kruhová stříška, která zároveň vytváří květník se zelení a je zde umístěn nápis. Boční fasáda vytváří druhý celek se třemi jednotkami, které jsou od sebe odděleny jemnou profilací. Hřebeny štítů jsou kolmé a výškově navazující na krajiní hřeben sedlové střechy. Všechny jsou po celé ploše hřebenu prosklené a v prvním a druhém patře se rytmicky opakují v každé jednotce dvě okna.

V přízemí se nachází hala pro klienty s přepážkami. Interiér haly [89, 90] je vytvářen v jednotném designu tvarující jednotlivé prvky ve zkoseném trojúhelném či polygonálním tvaru. Strop je v některých místech snížen a opatřen dřevěným rastrem s bodovými světly nebo zářivkami. Pro dosažení luxusní atmosféry prostoru je použito svítivosti leštěného bílého kamene, lakovaného dřeva a zrcadlem prosklených či volných konstrukcí z leštěného kovu. Sedačky jsou vyrobeny z černé koženky. Prostor je oživen umělou zelení a bazénkem nad kterým se nachází kamenný reliéf.

Zbývající patra budovy tvoří samostatné kanceláře přístupné ze středové chodby se schodištěm. Poslední patro je vestavěno do sedlových střech objektu. V některých místnostech je jejich prostor otevřen až do hřebene s trojúhelníkovými okny v jednotlivých štítech, někde s doplněním o střešní okna.¹¹⁰

Budova České pojišťovny stále slouží svým účelům. Architektovi se podařilo vhodně doplnit prázdné místo proluky novostavbou, která zcela přirozeně zapadá do svého okolí. Archetyp domu se štítem se zde stal hlavní tvárnou jednotkou fasády, která využívá abstraktní siluetické linky štítů a vyváženého geometrického rozložení prvků akcentující střed. Z přímého pohledu od náměstí dostává fasáda průčelí díky svým minimálním tvarům lehkost papírové šablony. Forma nepůsobí nijak okázale ani dominantně, naopak se stává zcela městotvorným prvkem.

Obdobný přístup ve tvarování fasády zvolil architekt u Domu techniky – dnešní GE Moneybank [91] v centru Pardubic, která se nachází ve frontě historických domů na náměstí Republiky. Architektonická forma nepodléhá tvarům sousedních domů, ale spíše využívá abstrahovaných ikonických tvarů tradiční městské zástavby – konvexně vypouklou fasádu barokního domu, typický sedlový štít s kulatým vykýřem, který je v některých místech

¹¹⁰ KONICAR 1995 (viz pozn.7) 37.

ironicky useknut. Celková hmota fasády je různě výškově i tvarově odlišena, aby se přizpůsobila výrazu okolních domů.

Vhodným urbanistickým řešením se stala novostavba České spořitelny v Mikulově od Ladislava Vlachynského a Jaromíra Forentíka z roku 1992 - 1993 [92], která byla situována tak, že uzavřela jižní stranu Náměstí v místě, kde stávala kdysi městská brána. Rozšiřují se náměstí tak tehdy ústilo do neuzavřeného prostoru. Novostavba byla včleněna do historické zástavby pomocí středního pásu z prosklené ocelové konstrukce.¹¹¹ Tato transparentní hala je tak v kontrastu k věžovitým formám, které vytvářejí téměř pevnostní charakter odkazující se i na původní funkci brány. Svoji formou i měřítkem odpovídá okolní zástavbě a vytváří přirozenou rohovou dominantu akcentovanou pozlacenou bronzovou sochu karyatidy, která podpírá roh střechy a stojí na špici střechy nižší. Stavba byla oceněna čestným uznáním soutěže Grand Prix Obce architektů v roce 1993 v kategorii urbanismus.

6. Poslední skupina ukazuje přístup “hravého funkcionalismu”¹¹², který spojuje postmoderní princip s obnovenou tradicí modernistické architektury 20. a 30. let 20. století. Postmodernistické tvarování se zde zmocnilo modernistických tvarů přísné linie.

INVESTIČNÍ A POŠTOVNÍ BANKA V BRNĚ, JOŠTOVA ULICE

autor: Ing.arch. Aleš Burian, Ing. arch. Gustav Křivinka – Burian-Křivinka architekti, Brno/
ing. P. Tkadelc, ing.arch. P. Hubáček - firma BOSS, a.s. Brno

realizace: 1993 – 1995

Budova Investiční a poštovní banky [93] se nachází v centru Brna na rohové parcele mezi hlavní třídou Joštova [94] a ulicí Česká [95]. Toto místo představuje frekventovaný bod tzv. brněnský “zlatý kříž”, kde se stýká důležitý uzel městské hromadné dopravy s pěší zónou vedoucí od náměstí Svobody. Budova vznikla na místě bývalého Potravinoprojektu, který byl kvůli novostavbě nové banky zdemolován. Tuto demolici provedla firma BOSS Brno, která vyhrála soutěž na nové řešení banky. Na novostavbu byla z popudu Útvaru hlavního architekta Brna však vypsaná soutěž nová, kterou vyhráli architekti Aleš Burian a Gustav Křivinka. Výsledný projekt byl ovšem veden z velké části firmou BOSS Brno, se kterou investor podepsal smlouvu o dodávce projektu včetně stavby. Investor byl však nucen dodržet

¹¹¹ Ibidem 46.

¹¹² Termín Ing. Petra Macka, Ph.D.

vítězný návrh řešení fasády. Burian a Křivinka tak zpracovali realizační dokumentaci uličních průčelí a podíleli se na řešení interiéru posledního reprezentačního patra.¹¹³

Stavba je navržena z železobetonového monolitického skeletu s montovanou fasádou z desek z přírodního kamene. Řešení fasády vychází z klasického členění na sokl, korpus a římsu. Prosklený odlehčený parter jako sokl je v celé své délce rozdělen horizontální dřevěnou římsou. Od kamenného korpusu jej odděluje ocelová římsa.¹¹⁴ Nachází se zde vstupní portál, který je umístěn směrem na pěší zónu. Je obložen deskami z mléčného skla s možností prosvícení z vnitřní strany. Korpus budovy se vyznačuje čistým řádem obdélných okenních otvorů, ve třetím patře doplněným rozšířeným okenním průběžným pásem. Okenní rámy splývají s plochou zdi fasády. Tělo fasády tak působí zcela funkčním minimálním dojmem. Celkový výraz tak v mnohém koresponduje s prvorepublikovým pražským Veletržním palácem od Oldřicha Tyla a Josefa Fuchse.¹¹⁵ Poslední patro s terasou je ustoupené z líce fasády a částečně je zastřešené sloupovou terasou. Nároží akcentuje převýšený pavilon čtvercového salonku sloužící reprezentativním účelům. Jako obkladový materiál architekti použili bílou indickou žulu. Prosklené stěny a okna jsou opatřeny hliníkovým rámem. Převis římsy tvořící zábradlí terasy posledního patra je navržen z oceli. Ve dvorní části jsou obvodové stěny vyzdívané z cihelného zdiva. Střecha sestává ze sedlového a pultového dřevěného krovu pokrytého krytinou z měděného plechu¹¹⁶

Pro klienty je vymezeno přízemí a první patro banky [96]. V přízemí se nachází obdélná hala s přepážkami a komunikačním prostorem banky, který je umístěn na straně fasády směřující do hlavní třídy. Dominantním prvkem dispozice řešení ve druhém a třetím patře je kruhový modul, kolem něhož jsou v prvním patře rozvrženy přepážky a v druhém představuje konferenční sál. Řešení reprezentativních prostor [97] v šestém patře je úzce svázáno s řešením fasády. Při řešení těchto prostor vycházel tým architektů z osvědčeného tradičního materiálu – dřeva, nerezavé oceli, skla, přírodního kamene a keramikou v kombinaci s čistými bílými stěnami. Prostor vyjadřuje jednoduchost a účelost a navazuje ve svém výrazu na charakter venkovní fasády.

Budova IPB představuje příklad tendence v architektuře, která směřuje ve svém výrazu, ale i ideji reprezentativnosti k reminiscenci modernistické architektury dvacátých a třicátých let 20. století. Nejlépe tomu odpovídá hlavní korpus stavby, kde se na modernistický vzor

113 Jan MAN: Dům dvou tváří. Pobočka Investiční a poštovní banky byla otevřena v Brně, in: *Architekt*, roč. 41, 1995, č.13, 3.

114 Ibidem.

115 Ibidem.

116 Rudolf VILČEK: Nová Budova oblastní pobočky Investiční a poštovní banky v Brně, in: *Stavba*, roč. 2, 1995, č.5, 16.

odvolává především ústředním motivem pásového okna. Je polemické, zda-li je zde použit jako citace modernistického tvarosloví a nebo jde pouze o výrazovou evokaci. Kubický prvek reprezentativního salonku je vytyčen jako dominanta a představuje hravé ozvláštňení, které narušuje přísnost a strohost korpusu. Podtrhuje tak přístup, který vypovídá o postmoderním vlivu při zpracování modernistického tvarosloví.

Co se nejvíce této realizaci vyčítá je řešení interiéru firmou BOSS, která nerespektovala vítězný návrh architektů Buriana a Křivinky a přizpůsobila si řešení návrhu svému. Důsledkem je tak jistá nedotaženost vnitřních prostorů banky, který nevypovídají svým uspořádáním ani konkrétní výtvarnou formou účelnosti a jednoduchosti venkovní fasády.¹¹⁷

Obdobnou tendenci “hravého funkcionalismu” v přístupu k architektonické formě, vykazuje budova ČSOB v Anglické ulici v Praze od A.D.N.S. z roku 1995 [98]. Zde se ovšem podařilo propojit architektonické motivy na fasádě s řešením interiéru. Odlišný přístup v odkazu na funkcionalismu zvolil architekt Vladimír Novák u budovy Komerční banky v Ústí nad Labem realizované v roce 1995 – 1997 [99]. Zde bychom mohli mluvit o neofunkcionalistické tendenci, která věrně evokuje funkcionalistickou budovu. Postmoderní přístup se zde projevuje také uplatněním citací konkrétních prvků vypůjčených z charakteristických forem místní architektury.

117 MAN (viz pozn. 113).

7. Reflexe a zhodnocení architektury bankovních domů a spořitelů z 90. let 20. století

Architektura devadesátých let a to zvláště v prvních letech představuje pro naši architektonickou scénu období hledání vlastní identity, vlastní specifčnosti. Na architektonické tvorbě počátku devadesátých let je znatelné, že se architekti ještě stále vyrovnávají ovšem individualistickým způsobem s odkazem osmdesátých let a to jak po stránce stylové, tak i technické. Právě proto si tato doba zanechala pozoruhodný charakter, na první pohled rozpoznatelný, ale leckdy těžko uchopitelný. Tato doba se vyznačuje především tím, že se architekti pokoušeli o odvážnou architekturu a to i v tolik střeženém historickém prostředí. Euforie ze svobodné tvorby nahrávala tomu, že se architekti nebáli experimentovat a prosadit individuální formu, architektonické gesto, které by se razantně podepsalo na tváři městského prostředí. To platí převážně o architektuře bankovních domů a spořitelů díky bohatým investorům a jejich požadavkům na reprezentativní architektonickou formu. Architekti často volili pro tyto zakázky postmoderní výraz, který dokázal naplnit nejen symbolický význam této instituce, ale zároveň i živě komunikovat s historickým prostředím. Ve velkém množství zakázek začala převažovat ustálená architektonická forma, ovlivněná postmodernismem spíše jako vyčerpanou módní vlnou, která plnila naše městské prostředí. Bohužel tyto nezdařilé realizace s sebou smetly i ty kvalitnější přístupy k bankovním a spořitelenským zakázkám a kolem architektury těchto budov obecně zavládla představa nevkusy a architektonické okázalosti.

Obecně vnímaný nevkus kolem architektury bankovních domů v devadesátých letech má dle mého názoru dvě příčiny. První je spojena s obecným nepřijetím postmoderního jazyka, který pro mnohé představoval stylové a etické tabu, druhá je čistě etickým problémem spojeným s nekalostmi začínajícího kapitalismu.

Postmodernismus u nás byl podroben kritice převážně proto, že přišel v době, kdy už jeho obsahy byly vyčerpány. Většina odborné kritiky tak vnímala postmodernismus zvláště pak ve svém pokračování v devadesátých letech jako za pouhé vyprázdněné gesto, které už může používat svoji atraktivní a symbolickou formu pouze ke komerčním účelům a nikoliv k uměleckým záměrům. Symboličnost a narativnost odpovídala ideálům raného kapitalismu u nás, které byly podbíživé a povrchní jako každá jiná ideologie. Postmoderní jazyk se tak po mnoho let spojil ve své formě možná neprávem s neduhem počínajícího kapitalismu v

devadesátých letech. Navíc jako převládající standardizovaný styl projevující se po celé Evropě nevytvářel pro architektky dostatečnou motivaci se mu nadále věnovat a rozvíjet jej. Řada architektů, kteří postmodernismus v nějaké míře přijímali, jej použila pouze jako módní prvek, jejich tvorba byla ovšem silně modernisticky zakořeněna a postmodernismu jako stylu s hutným myšlenkovým pozadím nerozuměli. O tom vypovídá i nevlídný přístup architektů k teorii, ke které měli mnozí odstup. Záměrně se vyhýbají jakýmkoliv “škatulkám” či teoretickým vlivům. Citace představuje něco, za co se v podstatě stydí, jako určité přiznání k něčemu nekalému. Řada architektů uvádí, že je pro ně důležitá přímá zkušenost s tvary, formální hledisko, vizuální působení a nikoliv intelektuální hrátky či presahy, kterým stejně nerozumí. Kritika vyplývala nejen z důvodů toho, že postmoderna se stala pro určující architektonickou scénou u nás již zpátečnickým přežitkem, ale zároveň viděli přístupem "české skromnosti" v originálních postmodernistických extravagantních formách i jistý etický problém, který poukazoval na autory těchto staveb jako na tvarové i finanční hýřili peněz. „Cosi neblaze společného má řada těchto realizací. Snad bychom tento rys mohli decentně označit jako okázalá nestřídmost.”¹¹⁸ Lidé viděli, že nejsou prostředky na uspokojení základního sociálního zabezpečení, a na druhé straně se stavěli budovy, ze kterých peníze přímo tečou. „Místo toho, aby český stát podporoval své školy a kulturní instituce, dodnes sanuje špatně řízené a kontrolované čili “vytunelované“ banky. Dříve než zkrachovaly a nebo si vyprosily pomoc od státu, stačily si tyto banky postavit na hlavních třídách mnoha českých měst početnou řadu podivných postmodernisticko-dekonstruktivistických sídel, jejichž objednavatelé – i architekti – často toužili aspoň trochu napodobit pražský Tančící dům od Franka Gehryho a Vlada Miluniče.”¹¹⁹ Přebujelé formy se začaly srovnávat s nabubřelostí a amorálností nové zbohatlické podnikatelské vrstvy a konkurenční bojovnou snahou prosazení vlastní individuality. Zároveň se na mnohých stavbách objevilo pozlátko, na které se měli chytat zákazníci jako mouchy na med. Začal převládat kritický názor, že banky v demokratické republice nemají právo na okázalou formu. Demokracie není vláda nad ovládanými, její instituce mají vyjadřovat službu občanům. Formy bank nekorespondují s demokratickým obsahem. Především se však všichni jednoznačně odkazují na nákladné budovy bank jako na “jeden velký tunel”. Fenomén architektonické podoby bank v devadesátých letech tak těsně souvisí s praktikami černé ekonomiky a praním špinavých peněz. Toto spojení s etickými nekalostmi se pak odráží i při hodnocení architektury těchto budov. Pro architektky, i když jsou v tom často nevině, se tak vlastní realizace stávají etickým tabu, se kterým se těžce vyrovnávají dodnes.

118 KRATOCHVÍL (viz pozn. 91).

119 ŠVÁCHA (viz pozn. 4) 23.

Když jsem se ptala některých architektů, jak vnímají svoji tvorbu z devadesátých let, tak z toho u mnohých vyplynulo, že se za svoji tvorbu spíše stydí. Svě realizace z devadesátých let vnímají jako slepé rameno své tvorby, kterou vysvětlují tím, že se nechali unést euforií svobodného tvoření. Převážně na začátku devadesátých let tvořili postmodernisticky proto, že patřili ke generaci, pro kterou měl tento styl ještě příchut' revolty. Opuštění tohoto stylu vnímali jako vystřízlivění z počátečního stylového hledání. Z toho vyplývá mimochodem i to, že příliš nelpí ani na osobní dokumentaci těchto projektů. Řada jich je ztracena důsledkem stěhování místa kanceláře či čistě z důvodů redukce "nepotřebných" dokumentů ateliéru. Zároveň řada architektonických ateliérů ani neuvádí na svých webových stránkách své ranné realizace z 90. let. Poměrně těžce se tak dohledávají například dobové fotografie exteriérů, hůře interiérů. Na vině jsou však i technické problémy, především spojené s archivací materiálů na CD, které jsou po několika letech nefunkční. Přicházíme tak o dokumentaci řady zajímavých projektů čekajících teprve na zhodnocení.

Myslím, že právě dnes nastává doba, kdy můžeme postmoderní architekturu bankovních domů a spořitelen objektivně zhodnotit a zároveň ji vnímat s časovým odstupem jako určitý fenomén, jako zprávu uloženou na architektonické formě, kterou nám zanechala doba. Každý styl má své průměry a podprůměry. Postmoderní průměr však bohužel mezi ostatními průměrnými stavbami trochu více vyčnívá. Co je ovšem podstatné je to, že dochází k určité rehabilitaci budov, které jsou zajímavými postmoderními díly, ale kvůli převažující nepřijatelnosti postmoderního výrazu jako takového byly neprávem upozaděny. Dnes začíná vyvstávat nejen jejich estetická pozoruhodnost v důsledku časového odstupu, který smazává jistou etickou zakomplexovanost, ale navíc se začínají ospravedlňovat umělecké citace a využívat na nových rovinách. V posledních letech se umělecké tendence posunuly a nahrávají opět metodám práce s uměleckými citacemi, jako novému způsobu umělecké produkce. Tuto tendenci formuloval Nicolas Bourriaud jako postprodukcii, kdy umělci vytváří díla jako vztahové modely využívající za prostředky své tvorby již existující umělecká díla či formální struktury.¹²⁰ Pomocí této teorie bychom mohli znovuzhodnotit některé opovrhované bankovní budovy, které bychom mohli v přístupu k architektonické formě vnímat jako určitou předzvěst této současné umělecké tendence. Zároveň se začala objevovat řada výstav, které se snaží poukázat na tvarovou zajímavost některých eklektických extravagantních forem. Naposledy například proběhla výstava Martina Poláka a Lukáše Jasanského: Kościoły, kościoły, která fotograficky mapuje rozmanité architektonické vyjádření spirituality na budovách polských kostelů vyznačujících se pozoruhodností eklektických forem mísících

120 Nicolas BOURRIAUD: *Postprodukce*, Praha 2004.

modernismus, postmodernismus či socialistický historismus.¹²¹

Seznam použité literatury a pramenů

- BURIAN, Aleš et al. (ed): *Obecní dům Brno – katalog výstavy*, Brno 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce*, Praha 2004.
- ČEJKA, Jan: *Tendence současné architektury*, Praha 1991.
- GABRIEL, Michal: *Česká národní banka – katalog*, Ústí nad Labem 1994.
- HARRIES, Karsten: *Etická funkce architektury*, Praha 2011.
- JENCKS, Charles: *Architecture today*, London 1993.
- JENCKS, Charles / SILVER, Nathan: *Adhocism. The Case of Improvisation*, New York 1973.
- JENCKS, Charles: *Language of postmodern architecture*, London 1977.
- KLOTZ, Heinrich: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960 – 1980*, Braunschweig 1985.
- KONICAR, Jan: *Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy*, Jihlava 1995.
- KONICAR, Jan: *Architektura a stavebnictví ČR 1992 – 2002*, Praha 2002.
- KRATOCHVÍL, Petr / HALÍK, Pavel: *Česká architektura 1989 – 1999*, Praha 1999.
- PRAŽANOVÁ, Markéta: *Architektura 90. let 20. století v Českých Budějovicích (diplomová práce na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích)*, České Budějovice 1998.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra / FRIČ, Petr: *20. století české architektury*, Praha 2006.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra: *Stavba roku 1993 – 2007*, Praha 2007.
- ŠEVČÍK, Oldřich: *Problémy moderny a postmoderny*, Praha 1998.
- ŠEVČÍKOVÁ, Jana / ŠEVČÍK, Jiří: *Texty*, Praha 2010.
- ŠVÁCHA, Rostislav: *Česká architektura a její přisnost 1989-2004*, Praha, 2004.
- VENTURI, Robert: *Složitost a protiklad v architektuře*, Praha, 2003.
- WELSCH, Wolfgang: *Postmoderna, pluralita jako etická a politická hodnota*, Praha 1993.
- Kolektiv autorů: *Česká architektura 1945 – 1995*, Praha 1995.
- Kolektiv autorů: *Skupina '73 (katalog)*, 1994.

Periodika:

- CZUMALO, Vladimír: *Československá obchodní banka v Českých Budějovicích*, in: *Architekt*, roč. 41, 1995, č. 21-22, 3-5.

¹²¹ Lukáš Jasanský – Martin Polák: *Kościóły, kościóły*, výstava v galerii Svit 11.7. - 11.8. 2012.

- DOLEŽEL, Alois: Tři pruhované stavby kriticky, in: *Architekt*, roč. 41, 1995, č. 13, 3.
- ERBAN, Libor: Přístavba České spořitelny v Českých Budějovicích, in: *Stavitel*, roč. 1, 1993, č. 8, 46 – 47.
- GROMSKI, Petr: Universal banka v Liberci, in: *Architekt*, roč. 41, 1995, č. 21 – 22, 9.
- HALÍK, Pavel: Česká národní banka v Ústí nad Labem, in: *Architek*, roč. 41, 1995, č.21-22, 6-7.
- JENCKS, Charles: Co je to postmodernismus ?, in: *Architektura ČSR*, roč. 48, 1989, č. 2, 2 – 5.
- KOTALÍK, Jiří T.: Československá obchodní banka v Liberci, in: *Architek*, roč. 41, 1995, č.21-22, 8.
- KRATOCHVÍL, Petr : Chrám peněz. Mramory, mramory, kde jsou mé tolary?, in: *Architekt*, roč. 41,1995, č. 21 – 22, 1.
- LIBRA, F. A.: Několik poznámek k půdorysnému řešení spořitelních budov, in: *Stavba*, roč. 12, 1934, č.1, 100 – 105.
- MAN, Jan: Dům dvou tváří. Pobočka Investiční a poštovní banky byla otevřena v Brně, in: *Architekt*, roč. 41,1995, č.13, 3.
- MASÁK, Miroslav: Obecní dům, in: *Architektura*, roč. 49, 1990, č. 5 – 6, 43.
- PELČÁK, Petr: Vývoj pražské architektury v 90. letech, in: *Architekt*, roč. 44, 1998, č. 25 – 26, 11-12.
- PETŘÍK, Pavel: Nebe, peklo, ráj, in: *Architekt*, roč. 42, 1996, č. 25-26, 8.
- SEDLÁKOVÁ, Radomíra: Hotel Cristal v Mariánských látních, in: *Stavitel*, roč. 5, 1997, č.9, 92 – 93.
- ŠEVČÍK, Jiří: Středotlací, in: *Architektura*, roč. 49, 1990, č. 1, 53.
- ŠEVČÍKOVÁ, Jana / ŠEVČÍK, Jiří: Pokus o návrh jak číst dům č. p. 806 na Václavském náměstí, in: *Stavba*, roč. 5, 1998, č. 5, 30 -31.
- ŠVÁCHA, Rostislav: Nové vize modernosti, in: *Architekt*, roč. 40, 1994,č. 18, 11-12.
- ŠVÁCHA, Rostislav: Limity postmodernistické architektury, in: *Architekt*, roč. 42, 1996, č.11, 42-44.
- VILČEK, Rudolf: Nová Budova oblastní pobočky Investiční a poštovní banky v Brně, in: *Stavba*, roč.2, 1995, č.5, 12 – 19.
- Zpráva o konání 1. Valné hromady architektů a mimořádného sjezdu SČS, in: *Architekt*, roč. 36, 1990, č.1, 1.
- Budoucnost velkých obchodních komplexů, in: *Architekt*, roč. 39, 1993, č. 15, 12.
- Bez Komory s Komorou, in: *Architekt* , roč. 38, 1992, č. 16, 6.

- Na téma setkání na Spišské kapitule v 80. letech, in: *Architekt*, roč. 45, 1999, č. 5, 55.
- Atelier 8000/Martin Krupauer, Jiří Střítecký, in: *Stavba*, roč.2, 1995,č. 3, 48- 53.
- Anketa - Kontext, in: *Architektura ČSR*, roč. 48, 1989, č.5, 36 – 65.
- *Architekt*, roč. 45, 1999, č.1.
- *Stavba*, roč. 2, 1995, č.6.

Internetové zdroje:

- <http://www.formicazlin.cz>
- <http://www.aaheta.cz>
- <http://www.ateliermaler.cz>
- <http://www.unionarch.cz>
- <http://www.atelier-avn.eu>
- <http://www.atelier-a09.cz>
- <http://www.archina.cz>
- <http://www.atelier90.cz>
- <http://www.ave-architekt.cz>
- <http://www.wik.cz>
- <http://www.hexaplan.cz>
- <http://www.artonpro.cz>
- <http://www.sladekgroup.cz>
- <http://arch-bergmann.eu>
- <http://www.arch.cz/audesign>
- <http://www.agn-atelier.cz>
- <http://www.burian-krivinka.cz>
- <http://www.ateliermacas.cz>
- <http://www.sps.opava.cz>
- <http://www.asproject.eu>
- <http://www.atelier5.cz>
- <http://www.aip-plzen.cz>
- <http://www.arch-kotis.cz>
- <http://www.atelier-simona.cz>
- <http://www.ateliermalec.cz>

Seznam vyobrazení s uvedením zdroje

1. Tomáš Brix: Budova sběrných surovin na sídlišti Lužiny v Praze, 1977 – 1984. Reprodukce z knihy: Kolektiv autorů: Česká architektura 1945 – 1995, Praha 1995, 62.
2. Petr Keil: Budova Okresní správy silnic v Jindřichově Hradci, 1978 – 1982. Reprodukce z knihy: Kolektiv autorů: Česká architektura 1945 – 1995, Praha 1995, 76.
3. Petr Keil: Budova Pragoprojektu v Českých Budějovicích, 1986-1988. Reprodukce z časopisu: Architektura ČSR, roč. 48, 1989, č. 5, 17.
4. Alena Šrámková – Tomáš Novotný: Projekt obchodního domu Tuzex v Praze, 1988. Reprodukce z časopisu: Rostislav Švácha: Nové vize modernosti, in: *Architekt*, roč. 40, 1994, č. 18, s. 11.
5. Michal Brix: Hudební pavilon v Mariánských Lázních, 1986- 1991. Reprodukce z knihy: Kolektiv autorů: Česká architektura 1945 – 1995, Praha 1995, 64.
6. Petr Keil: Hotel ATOL v Rudné u Prahy, 1992. Reprodukce z internetu: http://www.real-m.cz/cz/proj_6.asp, vyhledáno 22.7. 2012.
7. Jiří Horák, Josef Pálka: Rekonstrukce a dostavba areálu FC Boby Brno, 1992. Reprodukce z knihy: Radomíra SEDLÁKOVÁ: Stavba roku 1993 – 2007, Praha 2007, 15.
8. Ateliér Arton pro Karlovy Vary s.r.o.: Budova Aquaforum ve Františkových Lázních, datum realizace nedohledáno. Reprodukce z internetu: <http://www.artonpro.cz/?aquaforum-frantiskovy-lazne,61>, vyhledáno 27.7. 2012.
9. Petr Keil: Hotel Cristal Palace v Mariánských Lázních, 1994 – 1996. Reprodukce z internetu: <http://www.aedproject.cz/cs/projekty/hotel-cristal-palace-marianske-lazne/kategorie/chronogie/hodnota/1996>, vyhledáno 27.7. 2012.
10. Vlado Milunič: Návrh Tančícího domu, 1990 – 1991. Reprodukce z časopisu: Petr Kratochvíl: Dům na nároží a nábřeží, in: *Architekt*, roč. 37 , 1991, č. 5, 5.
11. Ivan Bergman: Budova střední zdravotnické školy ve Zlíně, 1994. Reprodukce z internetu: <http://architekturazlin.cz/stredni-zdravotnicka-skola-dum-senioru-bartosova-ctvrt>, 27. 7. 2012.
12. A. D. N. S. architekti: Administrativní centrum v Římské ulici v Praze 2, 1993 – 1994. Reprodukce z knihy: Radomíra SEDLÁKOVÁ: Stavba roku 1993 – 2007, Praha 2007, 33.
13. Josef Kiszka, Barbara Potyszová: Gymnázium v Orlové, 1993 – 1996. Reprodukce z internetu: http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Gymnázium_v_Orlové.jpg, vyhledáno 27.7.

2012.

14. Kamil Zezula, Blanka Petrovová, Petr Labudek: Dům s pečovatelskou službou ve Frýdku-Místku, 1996. Reprodukce z časopisu: *Architekt*, ročník 43, 1997, č.20, 48.

15. Erhard Jarosch, Jaroslav Rossler: Dětská léčebna lázeňského areálu Klimkovice, 1992 - 1994. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: *Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy*, Jihlava 1995, 168.

16. Budova České inspekce životního prostředí v Plzni, autor ani rok realizace nedohledán. Fotografie: archiv autorky.

17. Stánek Taxi služby v Ostravě, autor ani rok realizace nedohledán. Fotografie: archiv autorky.

18. Rodinný dům v Červeném Kostelci, autor ani datum realizace nedohledáno. Fotografie: archiv autorky.

19. Petr Drexler, Ladislav Vrbata: Dům čp. 806 na Václavském náměstí, 1997. Reprodukce z časopisu: Jana ŠEVČÍKOVÁ, Jiří ŠEVČÍK: *Pokus o návrh jak číst dům č. p. 806 na Václavském náměstí*, in: *Stavba*, 1998, roč. 5, č. 5, 31.

21. Stanislav Suda, Zdeňek Vávra, Václav Zoubek: Restaurace Dubina v Domažlicích, 1967. Reprodukce z knihy: Radomíra SEDLÁKOVÁ / PETR FRIČ: *20. století české architektury*, Praha 2006, 161.

22. Restaurace Dubina v Domažlicích po rekonstrukci fasády v devadesátých letech. Reprodukce z knihy: Radomíra SEDLÁKOVÁ / PETR FRIČ: *20. století české architektury*, Praha 2006, 161.

23. Restaurace Dubina v Domažlicích po rekonstrukci fasády do původního stavu firmou Top Tank, 2011. Reprodukce z internetu: <http://domazlicky.denik.cz/galerie/odhaleni-pametni-desky-projektantum-dubiny.html?mm=3821133>, vyhledáno 27.7. 2012.

24. Josef Gočár: Komerční banka v Pardubicích, 1923 – 1924. Reprodukce z internetu: http://lazne.bohdanec.web.cz/gocar/banka_pce.jpg, vyhledáno 27.7.2012.

25. Josef Gočár: Legiobanka v Praze Na Poříčí, 1921-1923. Reprodukce z internetu: http://www.kubista.cz/finalgalpics/box/1297171828_gocar.legiobanka.jpg, vyhledáno 27.7. 2012.

26. Karel Salát: Česká národní banka v Plzni, 1992 – 1995. Reprodukce z internetu: <http://www.aip-plzen.cz/galerie/category/5-nova-budova-nb-v-plzni.html>, vyhledáno 27. 7. 2012.

27. J.Trávníček: Česká spořitelna v Praze na Václavském náměstí, 1993-1994. Pohled do prostoru schodiště interiéru. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: *Architektura a stavebnictví*

- ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy, Jihlava 1995, 25.
28. L.Kotiš, J.Kňákal, Z.Šťastný: Česká spořitelna v České Lípě, 1994 – 1995. Pohled do bankovní dvorany. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy, Jihlava 1995, 45.
29. Karel Hubáček: ČSOB v Liberci, 1994. Reprodukce z internetu: <http://www.sial.cz>, vyhledáno 27. 7. 2012.
30. Ladislav Němec: Volksbank a obchodní dům Trias v Ostravě, 1990-1994. Reprodukce z internetu: <http://www.npu.cz/novostavby/novinky-medialni-kampane/news/6909-ostrava-mlade-historicke-mesto-a-nova-architektura/>, vyhledáno 27.7.2012.
31. Budova České spořitelny v Pelhřimově. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy, Jihlava 1995, 23.
32. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Pelhřimově. Rekonstrukce interiéru, 1992 – 1994. Reprodukce z internetu: <http://www.aaheta.cz/>, vyhledáno 27. 7. 2012.
33. V. Obadálek, J. Janoušek, M. Houska: Rekonstrukce ČSOB v Praze Na Poříčí, 1992 – 1994. Reprodukce z internetu: <http://www.palacarcha.cz/>, vyhledáno 27. 7. 2012.
34. Milan Grygar, Jaroslav Hobza: Česká spořitelna v Okříškách, 1994 – 1995. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR 1992 – 2002, Praha 2002, 88.
35. Petr Macas, Soběslav Macas: Rekonstrukce IPB Pojišťovny (dnešní ČSOB) v Pardubicích, 1998 – 2000. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR 1992 – 2002, Praha 2002, 138.
36. Luděk Přenosil, Ivan Šorm, Jaromír Šišma, Rekonstrukce Komerční banky v Praze na Václavském náměstí, 1995 – 1997. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR 1992 – 2002, Praha 2002, 140.
37. Luděk Přenosil, Ivan Šorm, Jaromír Šišma, Rekonstrukce Komerční banky v Praze na Václavském náměstí, 1995 – 1997. Pohled do dvora přístavby. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR 1992 – 2002, Praha 2002, 141.
38. M. Krupauer, J. Střítecký: ČSOB Lannova v Českých Budějovicích, 1993-1995. Pohled na hlavní fasádu. Fotografie: archiv autorky.
39. M. Krupauer, J. Střítecký: ČSOB Lannova v Českých Budějovicích, 1993-1995. Pohled na přístavbu. Reprodukce z internetu: <http://www.stavbaweb.cz/Administrativni-budovy/CSOB-Ceske-Budejovice.html>, vyhledáno 27. 7. 2012.
40. Radan Hubička: Rekonstrukce Živnostenské banky v Liberci, 1994 – 1995. Pohled do interiéru. Reprodukce z časopisu: Architekt, roč. 41, 1995, č. 21-22, 12.
41. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: Česká národní banka v Ústí nad Labem, 1992-

1994. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
42. Michal Gabriel: Kresba návrhu České národní banky v Ústí nad Labem, 1991. Reprodukce: archiv Michala Gabriela.
43. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Pohled na hlavní průčelí. Fotografie: archiv autorky.
44. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Pohled na boční fasádu. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
45. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Pohled na věž z ulice Hradiště. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
46. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Model banky s urbanistickým řešením náměstí. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
47. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Axonometrie. Reprodukce z časopisu: *Architekt* roč. 41, 1995, č. 21-22, 7.
48. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Model. Pohled na hlavní a boční průčelí. Fotografie: archiv autorky.
49. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Půdorys. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
50. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Model vstupní haly. Fotografie: archiv autorky.
51. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Pohled na stropní část haly. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
52. Michal Gabriel, Miroslav Johanovský: ČNB v Ústí nad Labem, 1992-1994. Pohled do interiéru galerie. Fotografie: archiv Michala Gabriela.
53. Dagmar Polcarová: Česká spořitelna Pražská v Českých Budějovicích, 1992-1993. Fotografie: archiv autorky.
54. Dagmar Polcarová: Česká spořitelna Pražská v Českých Budějovicích, 1992-1993. Pohled do podloubí s karyatidou. Fotografie: archiv autorky.
55. Dagmar Polcarová: Česká spořitelna Pražská v Českých Budějovicích, 1992-1993. Axonometrie. Reprodukce z časopisu: *Stavitel*, roč. 1, 1993, č. 8, 47.
56. Dagmar Polcarová: Česká spořitelna Pražská v Českých Budějovicích, 1992-1993. Model. Reprodukce z časopisu: *Stavitel*, roč. 1, 1993, č. 8, 46.
57. Dagmar Polcarová: Česká spořitelna Pražská v Českých Budějovicích, 1992-1993. Půdorys. Reprodukce z časopisu: *Stavitel*, roč. 1, 1993, č. 8, 46.
58. Pavel Hakulík, J. Jílek: Česká spořitelna ve Zlíně, 1988 -1993. Reprodukce z internetu:

<http://architekturazlin.cz/dum-peneznictvi>, vyhledáno: 27.7. 2012.

59. Pavel Hakulík, J. Jílek: Česká spořitelna ve Zlíně, 1988 -1993. Pohled na trhlínu schodiště. Reprodukce z internetu: <http://architekturazlin.cz/dum-peneznictvi>, vyhledáno: 27.7. 2012.

60. Pavel Hakulík, J. Jílek: Česká spořitelna ve Zlíně, 1988 -1993. Pohled na zadní fasádu. Reprodukce z internetu: <http://architekturazlin.cz/dum-peneznictvi>, vyhledáno: 27.7. 2012.

61. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Pohled na hlavní fasádu se vstupem z ulice Nádražní. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

62. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Pohled na jihovýchodní roh banky. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

63. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Pohled na východní fasádu do dvora. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

64. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Půdorys přízemí banky. Reprodukce: archiv Vladimíra Štulce.

65. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Řez bankovní halou. Reprodukce: archiv Vladimíra Štulce.

66. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Pohled do přízemí bankovní haly. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

67. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Jindřichově Hradci, 1992-1994. Pohled na ochoz galerie s uměleckou výzdobou. Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy, Jihlava 1995, 28.

68. Jaromír Kročák: Česká spořitelna v Příbrami, 1996. Pohled na hlavní fasádu se vstupem do banky. Reprodukce z časopisu: Stavitel, roč. 5, 1997, č. 5, 69.

69. Jaromír Kročák: Česká spořitelna v Příbrami, 1996. Pohled na zadní východní fasádu. Reprodukce z časopisu: Stavitel , 1997, č. 5, 71.

70. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Situace budovy v okolní zástavbě. Letecký pohled. Reprodukce z internetu: googlemaps.com

71. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Dobová fotografie – pohled na severní průčelí. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

72. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Pohled na severní průčelí, současný stav. Fotografie: archiv autorky.

73. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Pohled na jižní vchodovou fasádu. Fotografie: archiv autorky.

74. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Pohled na spořitelnu ze

západu. Fotografie: archiv autorky.

75. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Pohled z východu na průjezd do dvora. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

76. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Pohled na střední část severní fasády. Fotografie: archiv autorky.

77. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Detail fasády v místech napojení schodiště na kubickou hmotu stavby. Fotografie: archiv autorky.

78. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Reflexní zrcadlení kubické části stavby na skleněný plášť fasády. Fotografie: archiv autorky.

79. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Kresba. Reprodukce: archiv Vladimír Štulce.

80. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Axonometrie. Reprodukce: archiv Vladimíra Štulce.

81. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Kresba interiéru haly. Reprodukce: archiv Vladimíra Štulce.

82. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Kresba interiéru haly.. Reprodukce: archiv Vladimíra Štulce.

83. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Půdorys 1. patra. Reprodukce: archiv Vladimíra Štulce.

84. Vladimír Štulc, Jan Vrana: Česká spořitelna v Táboře, 1994-1995. Pohled do interiéru. Dobová fotografie. Fotografie: archiv Vladimíra Štulce.

85. Evžen a Roman Kuba: Komerční banka v Ostravě, 1999. Pohled na severní fasádu. Reprodukce z internetu: <http://www.atelier-simona.cz/en/portfolio/?pid=31>, vyhledáno 27.7.2012.

86. Evžen a Roman Kuba: Komerční banka v Ostravě, 1999. Pohled na jižní fasádu. Reprodukce z internetu: <http://www.atelier-simona.cz/en/portfolio/?pid=31>, vyhledáno 27.7.2012.

87. Pavel Malěj: Česká pojišťovna ve Vysokém Mýtu, 1992-1994. Pohled na průčelní fasádu do náměstí. Reprodukce z internetu: <http://www.ateliermaler.cz/projects>, vyhledáno: 27. 7. 2012.

88. Pavel Malěj: Česká pojišťovna ve Vysokém Mýtu, 1992-1994. Pohled na Průčelní fasádu a fasádu do ulice Vladislavova. Reprodukce z internetu: <http://www.ateliermaler.cz/projects>, vyhledáno: 27. 7. 2012.

89. Pavel Malěj: Česká pojišťovna ve Vysokém Mýtu, 1992-1994. Pohled do interiéru.

- Reprodukce z internetu: <http://www.ateliermaler.cz/projects>, vyhledáno: 27. 7. 2012.
90. Pavel Malěj: Česká pojišťovna ve Vysokém Mýtu, 1992-1994. Pohled do interiéru.
Reprodukce z internetu: <http://www.ateliermaler.cz/projects>, vyhledáno: 27. 7. 2012.
91. Budova GE Moneybank (původně Dům Techniky) v Pardubicích. Autor ani rok realizace nedohledán. Fotografie: archiv autorky.
92. Ladislav Vlachynský a Jaromír Forentík: Česká spořitelna v Mikulově, 1992-1993.
Reprodukce z knihy: Jan KONICAR: Architektura a stavebnictví ČR. Období 1989 – 1995. Současné trendy, Jihlava 1995, 47.
93. Aleš Burian, Gustav Křivinka: Investiční a poštovní banka v Brně, 1993-1995.
Reprodukce z časopisu: *Architekt*, roč. 41, 1995, č.13, 3.
94. Aleš Burian, Gustav Křivinka: Investiční a poštovní banka v Brně, 1993-1995. Pohled na fasádu z ulice Joštovy. Reprodukce z časopisu: *Stavba*, roč.2, 1995, č.5, 16.
95. Aleš Burian, Gustav Křivinka: Investiční a poštovní banka v Brně, 1993-1995. Pohled z ulice Česká. Reprodukce z časopisu: *Stavba*, roč.2, 1995, č.5, 16.
96. Aleš Burian, Gustav Křivinka: Investiční a poštovní banka v Brně, 1993-1995. Půdorys přízemí a 2. nadzemního podlaží. Reprodukce z časopisu: *Architekt*, roč. 41, 1995, č.13, 3.
97. Aleš Burian, Gustav Křivinka: Investiční a poštovní banka v Brně, 1993-1995. Pohled do interiéru salonku. Reprodukce z časopisu: *Stavba*, roč.2, 1995, č.5, 19.
98. A.D.N.S.: Budova ČSOB Anglická v Praze, 1995. Reprodukce z internetu: <http://www.adns.cz/cs/realizace/anglicka/>, vyhledáno 27.7. 2012.
99. Vladimír Novák: Komerční banka v Ústí nad Labem, 1995-1997. Reprodukce z internetu: <http://usti-aussig.net/stavby/karta/nazev/63-nova-komercni-banka>, vyhledáno 27. 7. 2006.