

Lukáš Bártl

MUZEUM BAREVNÉ FOTOGRAFIE¹

Abstract

The text deals with the unimplemented project of the Museum of Colour Photography, which was to be established in Opava, near the Silesian Museum. The present study seeks to map the process that led from the idea of commemorating Karel Schinzel, a chemist from Opava, who was one of the co-creators of the three-layer colour negative, to the unimplemented architectural studies of the museum from the 1970s. At the same time, it processes not only the press from that period, but also the archives of the Silesian Museum and other institutions involved, or personal correspondence between the main actors, namely Rudolf Skopec and Arnošt Pustka.

Keywords: history of Czech photography, colour photography, Silesian Museum, Karel Schinzel, Rudolf Skopec, Arnošt Pustka

Idea na zřízení Muzea barevné fotografie při Slezském muzeu v Opavě je poněkud pozapomenutou kapitolou našich dějin muzejnictví, dějin umění a fotografie. Zpětným pohledem se přitom jedná o mimořádně zajímavý příběh, na lidské bázi propojený se třemi výraznými osobnostmi; totiž s vynálezcem Karlem Schinzelem, amatérským historikem fotografie Rudolfem Skopcem a pracovníkem muzea Arnoštem Pustkou.² V obecné rovině má pak příběh mnoho zajímavých souvislostí s takzvanými „velkými dějinami“, byrokracií, ale především s dobově nevyhraněným konceptem vystavování fotografie. V mnohém je však opavský příběh aktuální do dnešních dní.

Dodnes totiž české sbírkotvorné instituce nejsou schopné fotografii v plnosti a „pod jednou střechou“ pojmut a aplikují na ni koncepty přejaté z klasických uměleckých médií, jako je malba, socha či grafika. Soustředí se na sbírání děl, tedy konkrétních artefaktů, a to bez ohledu na technologický vývoj v daném médiu. Je to pochopitelné a logické. Z technologického úhlu pohledu je vývoj například na poli klasické malby v podstatě zanedbatelný a rozhodně nemá dramatický a rychlý vliv na výsledek práce umělce, respektive na vývoj dějin malby. U fotografie je ale situace zcela odlišná. Výsledný obraz (fotografie) byl a je zásadně limitovaný technickými a technologickými možnostmi doby. Zkrátka fotografie je na technickém pokroku bytostně závislá. Nebo jinak řečeno, tvůrce je technikou zásadně limitovaný a jeho tvůrčí akt nemůže tento limit nikdy překročit, může jej nanejvýše maximálně využít.

Mimořádná technologická a technická náročnost fotografie je také tím, co k médiu dodnes přivádí celou řádku lidí, jímž je svět umění velmi vzdálený.³ Přesto mnozí „techničtí“ autoři vstoupili se svými snímky do dějin umění, do dějin fotografie. Nejpregnantnější se tato „dvojí jednota“ fotografie odhaluje v příbězích Eadwearda Muybrige a Étienne-Jules Mareyho, jejichž pokusy se zachycením pohybu pomocí sekvencí fotografií (nebo sekvencí expozic na snímek) neměly s kontextem umění mnoho společného a patřily v podstatě do vědeckého diskurzu. Přesto si již na konci 19. století mnozí všimli specifických estetických kvalit jejich

1 Příspěvek vznikl v rámci řešení projektu v rámci Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní kulturní identity (NAKI II.) Velký historický atlas českého Slezska – identita, kultura a společnost českého Slezska v procesu společenské modernizace s dopadem na kulturní krajinu, č. DG18P02OVV047.

2 Rudolfa Skopce označují jako „amatérského“ historika fotografie z pozice jeho institucionálního vzdělání. Skopec nebyl vystudovaným historikem umění, ale fotografem. V žádném případě tím nehodnotím Skopcovu erudici, o níž není pochyb.

3 Připomínám jen notoricky známý fakt, že prvními fotografy byli vynálezci (Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, William Fox Talbot) a ne umělci.

snímků, dodnes jsou součástí dějin umění a co více, jejich díla dokázala inspirovat nesčetné umělce.⁴

Pro výše zmíněné jako by nestačily pro fotografický diskurz pouze klasické umělecko-historické kategorie, tedy forma a obsah, ale jako by si fotografie vyžadovala kategorii třetí, totiž „technika“. I více jak sto osmdesát let po vynálezu fotografie, jako by si mnozí fotografové tyto tři kategorie pletli a ve svých dílech zaměňují svůj vlastní pokrok v obsluze fotoaparátu, Photošopu a dalších nástrojů s pokrokem řekněme osobním, kreativním, respektive tyto kategorie buď prolínají, nebo jejich existenci vůbec nevnímají.

Tento stav pak k fotografii přivádí naprosto odlišné lidi také v rámci muzejních institucí, které nadto ve sbírkotvorné činnosti limitují státem jasně definované normy.⁵ Fotografie ve smyslu artefaktu sbírají muzejní a galerijní instituce, především pak pražské Uměleckopřemyslové museum, Moravská galerie v Brně a Muzeum umění Olomouc. Fotografie ve smyslu technickým se pak ponejvíce věnuje Národní technické muzeum v Praze. Vzniká tak podivná dvojkojnost, která do určité míry násilně odděluje neoddělitelné. Jak obě kategorie sbírkově a výstavně smysluplně skloubit je ovšem velkou otázkou. Překonat tyto bariéry se – avšak značně neúspěšně – snaží v českém prostředí projekt Národního muzea fotografie.

Koncepční nejasnost „jak sbírat fotografii“ v plnosti obnažuje dnes poněkud zapomenutý příběh chystaného Muzea barevné fotografie v Opavě, které mělo vzniknout při Slezském muzeu. Podle představ hybatele všech událostí Arnošta Pustky mělo Muzeum barevné fotografie shromažďovat dokumenty, artefakty a přístroje k dokumentaci vývoje barevné fotografie (pochopitelně se zvláštním důrazem na Schinzelovu osobnost), mělo však současně pořádat výstavy barevné fotografie a na základě technického klíče vytvářet sbírku barevné fotografie. Limitem umělecké sbírky by tedy byla použitá technika, což se dnešním prizmatem jeví značně absurdně. Asi jako umělecká sbírka soch, odvozená od typu použitého materiálu. Přesto dává v mnoha ohledech celý příběh muzea smysl...

Schinzel, Pustka, Skopec

Logiku celému projektu vzniku Muzea barevné fotografie dala osobnost Karla Schinzela. Tento slezský génius, který již v devatenácti letech publikoval text *Katachromie o „třívrstevném materiálu pro barevnou fotografii, sestávajícího ze tří citlivých vrstev spektrálně sensibilizovaných pro tři základní oblasti viditelného spektra, modř, zeleň a červen a zbarvených v komplementárních barvách“* se po neúspěšné kariéře ve Vídni vrátil ve dvacátých letech zpět do Slezska, do Opavy.⁶ V domě č. 4 na náměstí Svobody měl Schinzel mezi lety 1922–1936 domácí chemickou laboratoř, v níž prováděl nespočet pokusů. Mnohé postupy pak patentoval (hovori se přibližně o dvou stech padesáti patentech) a na základě těchto úspěchů byl pak ve třicátých letech pozván do USA, kde se v laboratořích firmy Kodak zásadně podílel na vzniku barevného filmu. Žádné slávy se ale nedočkal, snad i proto, že se před vypuknutím druhé světové války odstěhoval do Vídně a v Rakousku také v roce 1951 prakticky zapomenut zemřel.⁷ Přestože se o jeho studiích psalo a mnohé byly komentovány v prestižních časopisech, a přestože barev-

ná fotografie začala po druhé světové válce zaplavovat svět, jeho odkaz se pomalu ztrácel.⁸ Historie opavského domu pak byla známa spíše už jen několika málo lidem.

Dva roky před Schinzelovou smrtí, tedy roku 1949, však do fotografického oddělení Slezského muzea nastoupil mimořádně aktivní fotograf Arnošt Pustka, jenž se zanedlouho měl stát hlavním pečovatelem o Schinzelův odkaz. Pustka nebyl jen reprodukcí a dokumentační fotograf, ale sám byl tvůrčím člověkem, který svoje díla aktivně vystavoval a měl tedy blízko k amatérské (volné) fotografii a též k uměleckým kruhům. Pustka tak výborně rozuměl nejen popisné a topografické fotografii, ale koketoval též se světem umění. Dobře to myslím ilustruje soupis výstav, které připravilo (nebo se na jejich přípravě podílelo) fotografické oddělení pod jeho vedením. Například mezi lety 1955–1965 zde na jedné straně najdeme ryze amatérské podniky, jako byla výstava *Opavsko ve fotografii*, ale též výstavy Pustky a druhého fotografa pracoviště Josefa Solnického. Nezůstalo však pouze u lokálního kontextu a v Opavě vystavoval v roce 1963 Vilém Heckel a o dva roky dříve Josef Sudek. Časový úsek pak lemují dvě výstavy zaměřené ze značné části na technický vývoj fotografie, totiž výstavy *Přehled vývoje fotografie* a *Dějiny fotografie 1839–1914*, obě připravené profesorem Rudolfem Skopcem z jeho privátní sbírky.⁹

Právě setkání Pustky s pedagogem Státní grafické školy a pražské FAMU bylo pro jakési „znovuoobjevení“ Schinzelova díla zásadní. Rudolf Skopec patřil již v meziválečné době k výrazným osobnostem naší fotografie. K médiu si ale záhy našel cestu jako odborník na jeho historii a v českém dějepisu umění je považován za prvního historika fotografie, byť bez oficiálního uměleko-historického vzdělání.¹⁰ Systematicky si vytvářel vlastní sbírku, která nebyla „pouze“



Obr. 1: Arnošt Pustka.

Slezské zemské muzeum, Pracoviště fotodokumentace, fond černobílých negativů, inv. č. SZM08A275/1.93.

8 Recentní studií o barevné fotografii a o přínosu Karla Schinzela, kde lze také dohledat odkazy k dalším textům, je disertační práce: Nicolas Le GUERN, *Contribution of the European Kodak Research Laboratories to Innovation Strategy at Eastman Kodak*, disertační práce, De Montfort University, Faculty of Art, Design and Humanities, Photographic History Research Centre, Leicester 2017.

9 Arnošt PUSTKA, *Ke vzniku a úkolům fotografického oddělení Slezského muzea v Opavě*, Fotografie a Slezské muzeum 1, 1966, s. 7. Jak plyne ze vzájemné korespondence Pustky se Skopcem, výstavy byly částečně doplněny také zapůjčenými předměty.

10 Roku 1939 se Rudolf Skopec stal spoluautorem výstavy *Sto let české fotografie* a autorem stejnojmenného katalogu, který byl k výstavě vydán.

4 Více k tématu například viz: Alena POMAŽLOVÁ (ed.), *Rytmy, pohyb, světlo*, Řevnice 2012.

5 Toto omezení se pochopitelně vztahuje na státem zřízené a financované instituce.

6 Jan LAUSCHMANN – Rudolf SKOPEC, Benno Homolka a Karel Schinzel: *průkopníci barevné fotografie*, Fotografie a Slezské muzeum 1, 1966, s. 13.

7 Ke Karlu Schinzelovi více především viz: Jan LAUSCHMANN, *Život a dílo Karla Schinzla*, in: Symposion, Vývoj a dnešní stav barevné fotografie, Opava 1966.

kolekcí artefaktů, ale též nespočtu dokumentů, knih a přístrojů. Vrcholu dosáhla Skopceva činnost právě v šedesátých letech, kdy se stal světově respektovanou autoritou.¹¹ V roce 1963 pak Skopce vydal v nakladatelství Orbis monumentální publikaci *Fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, která byla jedinečným množstvím nashromážděného faktografického materiálu a technických informací. Kniha, kterou lze považovat za unikátní i ve světovém měřítku, výborně ilustruje Skopcův pozitivistický přístup k dějinám fotografie, kdy dějiny média vykládá nekriticky jako neustálý progres na základě technologického vývoje. Skopce zkrátka nevnímal příběh fotografie jako příběh umění, který by nahlížel nutně kriticky a selektivně, ale jako příběh technického média.¹²

To ale nic nemění na faktu, že Skopce byl mimořádně respektovaným odborníkem a jeho sbírka byla ohromující. Toto konstatování lze snad nejlépe ilustrovat faktem, že osobnost Karla Schinzela v již uvedené knize zmínil pouze jednou větou, přičemž její rozsah je 501 stran.¹³ Přitom z dochovaných listin týkajících se fotografického oddělení Slezského muzea lze vyčíst, že v roce 1975 nabízel Skopce muzeu k odkupu archivní materiály, související se Schinzelem, nebývalého rozsahu. Čítaly například okolo dvě stě třiceti patentových listin, fotokopie vynálezových dopisů a další dokumenty, včetně Schinzelovy disertační práce.¹⁴ A byl to právě Skopce, komu můžeme myšlenku na vznik Muzea barevné fotografie přičíst.¹⁵

„Návrat“ Schinzela do Opavy

Arnošt Pustka si ve vedení fotografického oddělení Slezského muzea počínal nesmírně aktivně a můžeme snad i použít výrazu ambiciózně. V rámci své instituce se pokoušel proměnit vnímání média z ryze utilitární polohy (dokumentování) v chápání fotografie jako nedílné součásti světa takzvaného vysokého umění. Následoval tak světový trend, kdy šedesátá léta jsou dobou budování prvních samostatných sbírek fotografie se vším, co tento proces profesionalizace muzejní péče o fotografii znamenal.¹⁶ Opavské muzeum se v tomto smyslu zařadilo po bok těch nejdůležitějších domácích institucí, tedy pražského Uměleckoprůmyslového muzea a Moravské galerie v Brně, které však reálně měly zcela jiné podmínky a jejich nesmírně bohaté sbírky byly od roku 1970, respektive 1968, vedeny historiky umění. Tento handicap se Pustka snažil kompenzovat právě těsným kontaktem s Rudolfem Skopcem, ale též kurátory zmíněných sbí-

rek Annou Fárovou a Antonínem Dufkem. Oba kurátoři byli o generaci mladší oproti Skopcovi, oba byli vystudovanými historiky umění a oba později dosáhli světového věhlasu.¹⁷

O Pustkově ambici svědčí také založení časopisu, či spíše jakési ročenky, *Fotografie a Slezské muzeum*. První číslo vyšlo u příležitosti IX. Bezručovy Opavy v roce 1966 a myšlenka na zřízení Muzea barevné fotografie se zde vůbec nezmiňuje. Přitom první číslo časopisu je uvedeno Pustkovým textem *Ke vzniku a úkolům fotografického oddělení Slezského muzea v Opavě*, v jehož závěru si Pustka vytyčuje „úkoly fotografického oddělení pro budoucnost“.¹⁸ Lze se tedy domnívat, že Pustka v té době vytvořit muzeum nezamýšlel, nebo se o to přinejmenším aktivně nesnažil. To ovšem neznamená, že by ignoroval odkaz Karla Schinzela. Naopak!

Již v zmiňovaném úvodním čísle se totiž Schinzelovi věnovala velká pozornost v podobě studie Rudolfa Skopce a Jana Lauschmanna nazvané *Benno Homolka a Karel Schinzel, průkopníci barevné fotografie*.¹⁹ Zde autoři uvádějí základní údaje o obou vynálezcích, které se později opakují ve veškeré literatuře a veškeré pozdější komunikaci, jež se týkala osobnosti Schinzela, ale též Muzea barevné fotografie. Z dochovaných dokumentů je však zřejmé, že pátrání po osobnosti Karla Schinzela začalo dříve. V létě roku 1964 obeslal totiž Pustka Státní archiv Opava, Okresní archiv Opava a Okresní vlastivědné muzeum v Bruntále sérií dotazů ke zjištění základních životopisných údajů o Schinzelovi.²⁰ Tento rok lze chápat také jako pravděpodobný začátek systematické badatelské práce Skopce a Pustky.

Téma barevné fotografie se v Opavě snažil Pustka nejrůznějším způsobem popularizovat a barevnou fotografii postupně začal chápat jako cestu k výjimečnosti Slezského muzea v rámci domácích fotografických sbírek, ale též v rámci muzeí v socialistických zemích. U příležitosti již zmiňované IX. Bezručovy Opavy v září 1966 tak Pustka s obrovským vypětím sil uspořádal mnoho akcí spojených s fotografií, respektive s barevnou fotografií. Patrně nejvýznamnější z nich bylo uspořádání cyklu přednášek o barevné fotografii. Mezi přednášejícími nechyběli Rudolf Skopce (*Stručný přehled dějin barevné fotografie*), Karel Paspa (*Vývoj barevné fotografie u nás*) či Petr Tausk (*Vývoj tvůrčí barevné fotografie*).²¹ Podobně reprezentativní obsazení mělo též sympozium o „vývoji a dnešním stavu barevné fotografie“, kde Jan Lauschmann pronesl dosud nepřekonaný příspěvek *Život a dílo Karla Schinzla*.²²

Shrnutí všech akcí ve vztahu k fotografii konaných v rámci Bezručovy Opavy pak přinesl druhý ročník časopisu *Fotografie a Slezské muzeum*. Krom jiných informací zde byl publikován

11 Například na podzim roku 1968 cestoval Rudolf Skopce do Düsseldorfu, pak Kolína nad Rýnem a odtud do Vídně. Jeho cesty vždy souvisely s fotografií a většinou byl hostem místních muzeí a galerií.

12 Skopce se vyučil fotografem v ateliéru svého otce ve Velkém Meziříčí.

13 Viz Rudolf SKOPEC, *Dějiny fotografie od nejstarších dob k dnešku*, Praha 1963. Jsem si pochopitelně vědom faktu, že kniha vyšla o dvanáct let dříve a Skopce tedy mohl nashromáždit většinu materiálu o Schinzelovi až po jejím vydání. Přesto je více jak pravděpodobné, že mnohé dokumenty a informace měl k dispozici již před jejím vydáním roku 1963.

14 Zemský archiv v Opavě (dále ZA v Opavě), fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 24, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

15 Že autorem myšlenky je Rudolf Skopce uvádí Arnošt Pustka na mnoha místech. Více viz: ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 5, složka 42, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

16 Jednalo se skutečně o proces, protože fotografie je jako médium v mnoha ohledech jiná oproti například grafice. Bylo nutné vymyslet způsoby katalogizace, zcela specifické nároky pak má fotografie na uložení a případné konzervování či restaurátorské zásahy.

17 Situaci dobře dokresluje dopis Arnošta Pustky adresovaný vedení Slezského muzea datovaný 25. listopadu 1971, kde Pustka navrhuje „ustanovení poradního sboru pro fotografické oddělení Slezského muzea“, do nějž nominoval právě Rudolfa Skopce, Annu Fárovou, Antonína Dufka a dnes poněkud pozapomenutou osobnost, totiž vedoucího fotografického oddělení Severočeského muzea v Liberci Jana Kubičku. Viz: ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 10, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

18 A. PUSTKA, *Ke vzniku*, s. 7–8.

19 J. LAUSCHMANN – R. SKOPEC, *Benno Homolka a Karel Schinzel*, s. 12–14.

20 ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 17, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

21 Dále přednášeli: Hynek Šantl (Barevná fotografie ve vlastivědné dokumentaci), Jan Lauschmann (Expozice v inverzní barevné fotografii), Jiří Škoch (Fotografie jako výtvarné umění a možnosti jejího vyjádření), Zdeněk Pidrman (Barevná fotografa) a Hans J. Knobloch z NDR (Předvedení ukázek a odvození všeobecných problémů barevné fotografie).

22 J. LAUSCHMANN, *Život a dílo Karla Schinzla*. Za povšimnutí stojí, že prakticky všechny texty se věnovaly technické stránce barevné fotografie.



Obr. 2: Karel Schinzel.

Slezské zemské muzeum, Pracoviště fotodokumentace, fond černobílých negativů, inv. č. SZM08icFL17021/3.

„kádrový posudek“. Zájem o jeho osobnost tak sice čerpal ze synergie odborného bádání Rudolfa Skopce a nadšení a patriotismu Arnošta Pustky, ale byl uskutečnitelný také díky politickému uvolnění před rokem 1968, kdy bylo možné i o takovýchto osudech veřejně hovořit a dané lidi do určité míry rehabilitovat a objektivně hodnotit jak jejich dílo, tak jejich osud. Zpětným pohledem ale víme, že mnohé z těchto rehabilitací probíhaly přece jen pomalu, rozhodně pomaleji, než šly takzvané velké dějiny. Což byl i případ Karla Schinzela.

text *Medaile a pamětní deska Karlu Schinzelovi*.²³ Medaili měla vydat Numismatická společnost u příležitosti nedožitých 80. narozenin Schinzela a návrh měla zpracovat Marie Uchytlová-Kučová, tehdy známá především jako autorka jednokorunové mince, dnes spíše jako spoluautorka památníku lidických dětí.²⁴ O výrobě medaile se také zmiňuje vzájemná dobová korespondence mezi Pustkou a Skopcem.²⁵ Ze zmiňovaného textu také jasně plyne, že již tou dobou byl Pustka v kontaktu se Schinzelovým bratrem Ludwigem, který žil stále ve Vídni,²⁶ a že v roce 1968 Pustka počítal s odhalením pamětní desky, věnované slezskému vynálezci.²⁷

Zatímco sympozium bylo věcí relativně interního charakteru, pamětní medaili šlo vydat celkem bez problémů, tak odhalení pamětní desky bylo pochopitelně nutné projednat s příslušnými státními orgány. Odhalení pamětní desky na veřejném prostranství má totiž téměř vždy také svůj politický rozměr a viděno prizmatem tehdejších veřejných činitelů, neměl Karel Schinzel, jenž se narodil do německé rodiny, část kariéry strávil ve Vídni, patenty prodal americkému Kodaku a zemřel opět v Rakousku, zrovna dobrý

V září 1968 navštívil Rudolf Skopec Ludwiga Schinzela ve Vídni a chtěl jej informovat o odhalení pamětní desky. V dopise z 24. září tak prosí Pustku, aby ho informoval o aktuální situaci v Opavě. Skopec se totiž měl do Vídně vrátit v listopadu a potřeboval předat čerstvé zprávy.²⁸ Pustka odpověděl až 14. října takto: „*Co se týče Schinzlovy desky, tak je zadána a měla být podle původního plánu odhalena letos v září při XI. Bezručově Opavě. Jelikož však ji s. Jarý zadal již poměrně pozdě, tak se měl odhalovat původně jen sádrový model. Srpnové události tuto akci odsunuly na pozdější dobu....Podle s. Jarého by bylo možno desku odhalit na jaře. Ovšem chtěl by mít při tom nějakou akci....Osobně se domnívám, že by asi bylo nejlepší odsunout odhalení na září 1969....*“²⁹ Přes několik pokusů se nakonec pamětní desku podle návrhu Františka Žemličky nepodařilo nikdy slavnostně odhalit a její odlitek je dodnes v depozitáři Slezského zemského muzea.³⁰ Je až s podivem, že zmiňované komplikace s pamětní deskou neodradily Arnosta Pustku od další aktivity. Naopak. Pustka se souběžně pustil do projektu řádově náročnějšího, totiž do zřízení Muzea barevné fotografie...

Barevný příběh o (ne) vzniku muzea

Je pravděpodobné, že myšlenka na zřízení Muzea barevné fotografie zrála u Arnošta Pustky a Rudolfa Skopce delší dobu. Povzbuzením musel být oběma také kontakt s Ludwigem Schinzelem, který mohl jednak poskytnout mnoho dokladů o činnosti svého bratra a také řadu osobních svědectví. Nabízel se také objekt domu na náměstí Svobody č. 4 v historickém centru Opavy, kde Schinzel mnoho let působil a měl laboratoř, a kde se v sedmdesátých letech nacházela mateřská škola.

Je zřejmé, že události po srpnu 1968 a následná normalizace aktivitu Pustky značně zbrzdily, ale ne na dlouho. Přelomovým se zdá být rok 1972, kdy se podařilo uspořádat přehlídku barevných diapozitivů DIAFON Opava, která volně navázala na večery s promítáním barevných diapozitivů, jež se konaly už u příležitosti zmíněného sympozia v roce 1966 a několikrát poté.³¹ Podle Pustkova textu měl právě v průběhu prvního DIAFONU Skopec navrhnout založení muzea v dosud zachovaném Schinzelově domě.³² Že by se jednalo o náhlý nápad však nelze předpokládat. K úspěchu akce se však nepochybně hodilo zaštitit se osobností světově uznávaného profesora Skopce. Že celá věc mohla být dobře koordinovaná a promyšlená dosvědčuje fakt, že prakticky okamžitě podpořil myšlenku na vznik muzea Svaz českých fotografů dopisem svého

28 Zda se tato návštěva uskutečnila, nevíme. Je také pravděpodobné, že Skopec ve Vídni nakoupil řadu dokumentů a vybavení, které souvisely s Karlem Schinzelem.

29 ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 21, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

30 Pustkovu snahu o odhalení desky lze rekonstruovat z dopisů Rudolfovi Skopci a dalším lidem. V lednu 1969 tak měl například Pustka jednání na Okresním národním výboru, který si však kladl podmínku „*aby při tom byly ještě další akce*“. Pustka narážel na úředního šimla a velkou opatrnost (schválnost?) nadřízených a příslušných úřadů i nadále. V září 1969 Pustka píše, že odlitek desky „*Má být hotov někdy koncem října*“ a odhalení předpokládá až v roce 1970. V roce 1972 pak odhalení znemožnil nejasný osud domu. Poslední mnou dohledaný Pustkův pokus je z roku 1974, kdy měla být pamětní deska odhalena u příležitosti oslav sedm set padesáti let města Opavy. Pustka také plánoval odhalit desku souběžně na Schinzelově rodném domě v Edrovcích (dnes část Rýmařova), kde se desku odhalit podařilo a dodnes se na domě (dnes hospoda U Hrozna) nachází. Za informaci děkuji Vojtěchu Škutovi.

31 Na přehlídce se představilo na dva tisíce snímků a byla považována za mimořádně úspěšnou. Více viz: a.p. [Arnošt PUSTKA], *Vznikne v Opavě muzeum barevné fotografie?*, Fotografie a Slezské muzeum 7, 1974, s. 33.

32 To, že Rudolf Skopec byl původcem myšlenky, dokazují i dokumenty a dopisy uložené v Zemském archivu v Opavě. Viz ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 10, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

23 ap [Arnošt PUSTKA], *Medaile a pamětní deska Karlu Schinzelovi*, Fotografie a Slezské muzeum 2, 1967, s. 27.

24 K Marii Uchytlové-Kučové více například viz: Irena BUKAČOVÁ – Milouš ČERVENCL – Silvia KLÁNOVÁ a kol., *Můj život byl...přířez tvorbou Marie Uchytlové*, Lidice 2016.

25 Například v dopise ze dne 29. března 1967 píše Pustka sebekriticky (až rozkošně) toto: „*Kromě toho je potřeba vymyslet jednu větu, která by plně vystihovala význam Schinzelův a byla přeložitelná do latiny. Lámal jsem si hlavu, ale výsledek myslím není valný. Posuďte sám: Objevitel katarchromie položil základy moderní výroby barevných fotomateriálů (příliš dlouhé), nebo: vynálezce principu barevných třivrstevných fotomateriálů. Věděli byste o něčem lepším? Věc však spěchá*“. Viz ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 23, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

26 Není bez zajímavosti, že Arnošt Pustka do vydávaných textů a při vnitřní komunikaci v rámci muzea používal českou verzi jména Ludvík, což mělo jistě svůj politický rozměr.

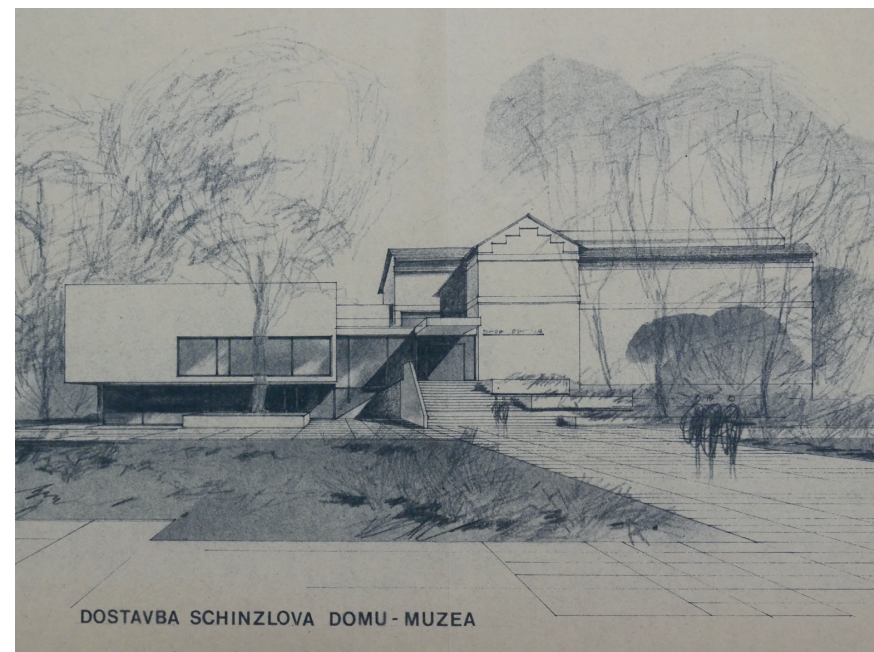
27 Ludwig Schinzel žil na adrese Hüttelbergstrasse 16, 1140 Wien 14. Z komunikace mezi ním a Pustkou mimo jiné vyplývá, že se Ludwig měl sympozia osobně zúčastnit, což se nakonec pravděpodobně nestalo. Důvody nejsou známé.

předsedy Václava Jirů, který byl jednou z nejdůležitějších autorit domácí fotografie té doby a široce respektovanou osobností naší kultury.³³

Z přehlídky DIAFON Opava 1972 bylo také vybráno 21 „nejhodnotnějších“ snímků a byly z nich pořízeny zvětšeniny na stálobarevný materiál Cibachrom. Tyto snímky pak tvořily základ nového fondu v rámci fotografické sbírky Slezského muzea, která byla po Schinzelovi přímo pojmenována a měla být základem chystaného muzea.³⁴ Lze sice pochopit, že Pustka chtěl tímto krokem zřízení muzea podpořit, dnešním pohledem se však jednalo o krok mimořádně absurdní a nekoncepční. Zmíněných 21 snímků bylo vybráno z 2 000 diapozitivů a selekce tak záležela pravděpodobně především na Pustkovi, který ovšem nebyl profesí historik umění ani kurátor, ale fotograf. Touto selekcí se také tříštila sbírka na velké množství autorů a nereprezentovala tvůrčí profil žádného z nich. Navíc formát zvětšenin byl uniformní a autoři diapozitivů pravděpodobně nad jejich zvětšováním původně ani nepřemýšleli a dnešním pohledem tak snad ani nelze vybrané snímky chápat jako originální díla. Diapozitivy se v té době navíc prezentovaly promítáním, které mohlo (být jistě ne nutně) suplovat výstavu a tedy jakýsi „příběh“, který Pustka výběrem zcela zničil.

Mnohem obnaženěji je nekoncepčnost Pustkova jednání zřetelná při pohledu na sbírku fotografie jako celek, kterou do té doby dělil na část „dokumentační“ a „výtvarnou“ (založena 1963). V roce 1972 k nim tedy přibyla část „barevná“. Pustka tak začal vytvářet jakousi třetí sbírku, která neměla svým čistě technologickým a formálním omezením v Československu obdoby. I kdybychom Pustkovi odpustili členění na fotografii dokumentační a výtvarnou, které lze dobově ospravedlnit, jen těžko lze akceptovat, že onu „výtvarnou“ část sbírky pak dále neuchopil podle autorského či stylového klíče, jak to je (ale i bylo!) běžné, ale podle použitého fotografického materiálu!³⁵ Tedy na část černobílou a barevnou. „Uvnitř“ Schinzelovy sbírky barevné fotografie pak použil stejný klíč, a v navržené koncepci ji rozdělil na a) doklady k historii barevné fotografie b) dokumentace výtvarného úsilí čs. fotografů c) dokumentace sm. kraje v barevné fotografii.³⁶ Přesto všechno se sbírka nadále doplňovala a přežila svého zakladatele. Poslední snímky do ní byly zařazeny až roku 1990 a celkem čítá 469 položek.³⁷

Arnošt Pustka tak roku 1972 začal pracovat na vzniku muzea, které ale paradoxně nemělo žádné sbírky, respektive je začalo paralelně vytvářet. Ona výjimečnost Muzea barevné fotografie a sbírky barevné fotografie, která byla všude patřičně zdůrazňována (unikát v rámci socialis-



Obr. 3: Ivo Klimeš, vizualizace dostavby Schinzelova domu.

Zemský archiv v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, neuspořádáno, projekty a technická dokumentace, složka „Schinzelův dům v Opavě“. Foto Lukáš Bártl.

tických zemí), tak mohla být paradoxně na škodu. Z pozice dějin umění totiž neměla vznikající sbírka prakticky žádnou hodnotu a její koncepce a kvalita byly přinejmenším problematické.³⁸ Což lze na jedné straně přičíst nedostatku zkušeností, neboť i ve světovém měřítku si barevná fotografie tou dobou teprve klesla cestu do sbírkových institucí, na druhé straně pravděpodobně též vlivu Skopce, jehož přístup k dějinám fotografie byl již zmíněn a který byl pravděpodobně od počátku ochoten prodat část své privátní sbírky Slezskému muzeu.

Koncepce ale nebyla jediným neurotickým bodem celého projektu. Tím neméně podstatným byl také nedostatek odborníků a vědeckých sil v oboru v celém Československu. Problém se jasně vynoří při čtení ideového návrhu Muzea barevné fotografie, který Pustka vypracoval. Pustka v něm vytyčil čtyři základní okruhy úkolů budoucího podniku, a to úkoly a) vědecko-výzkumné b) sbírkotvorné c) kulturně-výchovné a d) publikační. Každý bod dále rozvíjí třemi podkategoriemi.³⁹ Bylo přitom zřejmé, že lidské kapacity mělo v tu chvíli muzeum pouze na úkoly kulturně-výchovné, možná na úkoly publikační, ale jistě ne na vědecké a sbírkotvorné,

33 XV. Bezručova Opava, u jejíž příležitosti se přehlídka DIAFON Opava konala, proběhla ve dnech 9 – 16. září a hned 24. října poslal Václav Jirů „přímlybné dopisy“ na Městský národní výbor v Opavě a na Odbor kultury Okresního národního výboru v Opavě. Odpověď úřadů neznáme, ale hned 15. prosince adresoval ONV v Opavě Václav Jirů další dopis, ze kterého je zřejmé, že odpověď úřadů byla spíše kladná. Za povšimnutí stojí skutečnost, že v dopise Jirů zároveň nominoval za svaz člena komise, který se měl na přípravě muzea podílet, a nebyl jím nikdo jiný než Rudolf Skopce, který byl členem svazu a předsedou jeho archivní a sběratelské komise. Věc je o to pikantnější, že zřízení muzea předpokládalo zakoupení mnoha předmětů právě od Skopce. Viz ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 5, složka 42, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

34 Oficiální návrh na založení nového sbírkového fondu podal Pustka 29. 9. 1972. Viz ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 5, složka 10, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

35 Ke sbírce výtvarné fotografie Slezského muzea například viz: Arnošt PUSTKA, Úvaha nad malým jubileem, Fotografie a Slezské muzeum 3, 1968, s. 6–8; a.p. [Arnošt PUSTKA], 10 let výtvarné fotografie ve slezském muzeu v Opavě, Fotografie a Slezské muzeum 7, 1974, s. 36–37.

36 Viz ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 19, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

37 Za informaci děkuji Ludku Wünschovi.

38 Ke kvalitě zdejší produkce barevné fotografie pak byli kritičtí mnozí autoři, včetně velmi vlivného a respektovaného Karla Otto Hrubého. Například viz: Karel Otto HRUBÝ, Zamyšlení nad barevnými diapozitivy, in: DIAFON, Opava 1974 (příležitostný tisk), s. 15–18.

39 ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 5, složka 42, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

což nakonec sám Pustka v jiných textech přiznával. Drtivá většina autorů, kteří o fotografii tou dobou psali, nebyli historiky umění, ale „píšícími“ fotografy, Skopce nevyjímaje.

Přes zmíněné problematické body jsou další roky Pustkovy aktivity spojeny s horečnatou přípravou vzniku Muzea barevné fotografie. Celá akce dostala posvěcení vedení Slezského muzea a v průběhu času se změnila v přípravu obřího stavebního projektu, který byl pro naše muzejnictví výjimečný a neměl s původní myšlenkou na jednoduchou rekonstrukci Schinzelova domu pranic společného. Historický objekt se stal další problematickou položkou a v průběhu let 1972–1975 se postupně uvažovalo o jeho rekonstrukci, zapsání do seznamu památek, ale třeba i demolici pro problematickou statiku celé konstrukce a především základů původního objektu.

Ve stejné době proběhly také nákupy dokumentů, předmětů a archiválií od Rudolfa Skopce, které měly tvořit páteř budoucí expozice. Na počátku února 1975 adresoval Rudolf Skopec Slezskému muzeu oficiální nabídku na odkup přibližně dvou set padesáti dokumentů (včetně vlastnoručních poznámek Karla Schinzela, jeho disertační práce, patentních listin a sekundárních studií o práci Karla Schinzela) z jeho sbírky za cenu bezmála 8 000 Kč.⁴⁰ Jak plyne z Pustkova záznamu z konce téhož roku, byla větší část těchto dokumentů zakoupena (mluví o cca 200 kusech). V létě 1975 však bohužel Rudolf Skopec zemřel. Je ale jisté, že Pustka nadále spolupracoval s jeho vdovou a inicioval ještě další nákupy ze Skopcovy sbírky.⁴¹

Paralelně s tím se Pustkova nevýčerpatelná energie naplnula k samotné stavbě. Z původní vize na pouhou rekonstrukci nezbylo nic a zadání ředitelství Slezského muzea z 2. února 1976, zaslané Architektonické službě Praha, hovoří o architektonické studii „tzv. *Schinzelova domu pro výstavní, expoziční, přednáškové a multivizní programy Slezského muzea*“.⁴² Budova tak oproti původní vizi měla mnohem širší využití a měla sloužit jako přednáškové a edukační centrum pro celé muzeum. Z této změny pramenilo pro Pustku mnoho úkolů dílčího charakteru, především návrhy na technické vybavení jednotlivých sálů, pro něž se snažil získat špičkové přístroje.

Ze zmíněného zadání je také jasně patrné, že Slezské muzeum žádalo o zhotovení architektonické studie konkrétního autora. Byl jím Ivo Klimeš, jehož nejvýraznějším počinem je pravděpodobně divadlo v Mostě, ale několika projekty byl propojen s regionem Ostravska a Opavska (stejně jako autor pamětní desky František Žemlička) a jeho profil modernisty se zkušenostmi s velkými sály se k projektu nové muzejní budovy výborně hodil.⁴³ Jistě také mohl mít osobní

kontakty na Slezské muzeum a dost možná byl k úvahám o Muzeu barevné fotografie přizván dlouho před zmíněným datem. Svědčila by o tom relativně krátká doba, za kterou byl projekt nakonec proveden. Zakázka byla zadána 2. února, veškeré podklady (zaměření, statické posudky, fotografie) měly být dodány na konci března a celá architektonická studie měla být hotova do 30. července téhož roku. Z dalších dokumentů nicméně plyne, že komise, v čele s tehdejšími řediteli Slezského muzea Vilémem Plačkem, jednala o Klimešově architektonickém návrhu již 13. května!⁴⁴ Studie byla bez problémů schválena a kompletní výkresy byly dodány 20. října 1976.

Celá stavba měla začít v roce 1978 a měl k ní být přičleněn také památník osvobození. Projekt byl rozdělen do dvou fází. První fáze pracovala s konstrukcí původního Schinzelova domu, ale zahrnovala také rekonstrukci půdy a přístavbu o rozloze 180 m². Tím by se získaly výstavní prostory ve dvou patrech o rozloze 400 m², sál pro 100 osob včetně kompletní audiovizuální techniky, zázemí pro pracovníky, pokladnu, ale třeba též bufet. V rámci druhé etapy pak měla vzniknout novostavba přičleněná k původnímu historickému objektu, která by zahrnovala další výstavní plochy a druhý audiovizuální sál pro 240 (!) osob. K tomu všemu by náležela patřičná úprava okolních prostor včetně památníku.

Jednalo se tedy o velkolepý podnik, který měl být skutečně výjimečný přinejmenším v rámci Československa. Mělo se totiž jednat o novou budovu galerie, nadto specializované na fotografii. Přičemž všechny ostatní instituce, se kterými se Slezské muzeum v té době v rámci sbírek fotografie poměřovalo (Moravská galerie v Brně a Uměleckoprůmyslové museum v Praze) sídlily v historických budovách a vystavovaly v mnohdy nevhodných prostorách. Zajímavé je také to, že Slezské muzeum počítalo se značnou otevřeností budovy běžné veřejnosti (důraz na přednáškové a audiovizuální sály) a dbalo na moderní trendy prezentace fotografie (obraz a zvuk).

Kdyby se projekt realizoval, vniklo by v Opavě skutečně výjimečné místo. Věc však nepostupovala zdaleka tak rychle a práce nezačaly ani na počátku osmdesátých let. Důvody nejsou z dokumentů zřejmé, ale nabízí se finanční náročnost celého projektu. V roce 1981 pak zemřel Arnošt Pustka, jako hlavní hybatel všech událostí, a za celým Muzeem barevné fotografie se tak obrazně řečeno zavřela voda.

Labutí píseň

Prozatím poslední dějství se okolo Schinzelova domu odehrálo v 90. letech. Jistě ne náhodou v době znovu nabytí svobody, době nových možností, kdy se mnozí snažili napravovat křivdy doby předešlé.⁴⁵ Hlavní postavou se tehdy stal Pavel Šopák, který tou dobou psal diplomovou práci o okružní třídě v Opavě, čímž se stal předmětem jeho zájmu mimo jiné Schinzelův dům. Pro Šopákovu pečlivost je příznačné, že se jako jedenadvacetiletý student nespokojil s opakováním známých faktů, ale začal aktivně pátrat po historii budovy, po osobnosti Karla Schinzela a po Muzeu barevné fotografie. Zjištěnými fakty pak podložil svoji soukromou snahu zapsat Schinzelův dům na seznam kulturních památek. Objekt tou dobou již dlouho chátral a prakticky nebyl využíván. Z hlediska čistě architektonického se nejednalo o budovu zvláštních kvalit, z pozice urbanismu byla však již stavba zajímavější a ve spojení s historií a osobností Karla

Ivo Klimeš, Praha 2014.

44 ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 5, složka 42, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

45 Jak bylo již v mém textu naznačeno, neochota oficiálních státních orgánů připomenout Schinzelovu osobnost mohla být spojena s jeho životním osudem a vztahu k Němcům po druhé světové válce.

40 ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 2, složka 24, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

41 Ve zprávách o služebních cestách z roku 1976 Putka uvádí: „Vrátil jsem si Skopcově nabízenou sbírku dokladů ke Karlu Schinzelovi dle rozhodnutí sbírkotvorné komise“. O jaké předměty se konkrétně jednalo, však již nelze dohledat. Plán katalogizace a revize na sedmou pětiletou fotografického oddělení SM z dubna 1980 pak hovoří o „revizi sbírky fondu písemných dokladů (K. Schinzel) asi 400 ks“. Viz: ZA v Opavě, fond Slezské zemské muzeum Opava, karton 5, složka 42, sign. OOS/foto, agenda fotografického pracoviště pro 50. – 80. léta 20. století, neuspořádáno.

42 Není bez zajímavosti, že v roce 1974 uveřejnil Arnošt Pustka text *Nástin hlavních úkolů Muzea barevné fotografie*, který doprovází architektonická studie Z. Kriskheho na přístavbu Schinzelova domu. Studii se mi nepodařilo dohledat, ale z reprodukcí je zřejmé, že se jednalo o nepoměrně skromnější objekt, který spíše odpovídal původnímu záměru rekonstruovat historickou stavbu a k ní přistavět relativně malý objekt pro potřeby Muzea barevné fotografie. Je pravděpodobné, že autorem návrhu není Z. Kriskhe, ale opavský architekt Josef Kriskhe. Je také pravděpodobné, že ke změně koncepce rekonstrukce a přístavby na víceúčelový objekt pro celé muzeum došlo někdy mezi rokem 1974–1976. Viz Arnošt Pustka, *Nástin hlavních úkolů Muzea barevné fotografie*, in: DIAFON, Opava 1974 (příležitostný tisk), s. 19.

43 K Ivo Klimešovi více viz: Lenka POPELOVÁ – Eva ŠPAČKOVÁ (edd.), *Svět architektury a divadla: architekt*

Schinzelova mohla být vnímána jako důležitý objekt a možnost, že přejde pod státní památkovou péči, se tím přece jen zvětšovala. Objekt se však kulturní památkou nikdy nestal, přestože věc podpořil například i tehdejší ředitel Národního technického muzea Ivo Janoušek.⁴⁶

Schinzelův příběh se pak několikrát připomínal v lokálním tisku, především v souvislosti s možností předat objekt Schinzelova domu tehdy nově vzniklému Institutu tvůrčí fotografie, což se ale nakonec nikdy nestalo.⁴⁷ Peripetie okolo Karla Schinzela, jeho odkazu, chystaného Muzea barevné fotografie a polistopadového vývoje shrnul ve svém textu pro *Nedělní Lidové noviny* tehdy ještě prakticky neznámý novinář Dalibor Balšínek. Ten sice pracoval v redakci *Lidových novin* v Praze, ale díky studiím na Slezské univerzitě byl se situací v Opavě velmi dobře obeznán. Podtitulek jeho článku zní „*V domě vynálezce barevné fotografie bude holičství*“ a poslední odstavec má nadpis „*Slezsko není jenom Bezruč*“. Myslím, že tyto dvě citace dostatečně ilustrují kritický tón celého pojednání.⁴⁸ Ono „holičství“ v podobě učiliště zůstalo v domě dodnes.

*

Zanedlouho tomu bude padesát let, co se (oficiálně) zrodila myšlenka na zřízení Muzea barevné fotografie jako upomínky na dílo Karla Schinzela. Jedná se tedy o dostatečný prostor pro zhodnocení celého příběhu. Mohli bychom se spokojit s konstatováním, že se jedná o zajímavý příběh našeho muzejnictví, naší vědy a fotografie. Mohli bychom se pokusit myšlenku aktualizovat, protože materiál deponovaný ve sbírkách Slezského zemského muzea by přebíhatě stačil pro mimořádně zajímavý výstavní projekt, či přímo expozici. A to právě proto, že nashromážděné předměty již nemají výpovědní hodnotu jen samy o sobě, ale i ve způsobu, jakým byly sbírány. Myslím ale, že síla celého příběhu je spíše v rovině společensko-kulturní. Připomíná, že osobnosti by se měli ctít bez ohledu na úzce vymezené dobové vnímání, které je vždy k někomu nespravedlivé. Vždyť Karel Schinzel asi jen stěží dělal své pokusy pro Rakousko-Uhersko, nebo pro Československo, pro Rakousko, pro Opavu, pro socialistické země, či dokonce pro firmu Kodak. Dělal je pro všechny a z podstaty věci. Takové osobnosti je nutné připomínat a naše společnost v tom má značný dluh, jistě nejen ve vztahu k jednomu z vynálezců barevné fotografie.

Summary

Museum of Colour Photography

The Museum of Colour Photography is one of the most interesting unimplemented events in our art history and museum history. The idea for the establishment of the Museum came into existence in Opava, where Karel Schinzel worked at the beginning of the 20th century and where he invented the basic procedures, which later led to the mass-produced three-layer colour negative. However, Schinzel was German, and, in the turbulent period after the end of World War II, virtually no attention was paid to his legacy, and Schinzel himself lived in Austria at the time, where he also died in 1951. In the 1960s, Arnošt Pustka, an agile employee of the Silesian Museum in Opava, undertook Schinzel's legacy, and, in 1966, he organized an extraordinary symposium on colour photography, which was the first clear reminder of Schinzel's scientific work. Since then, the Opava Museum has been closely connected with colour photography. Among other things, by organizing colour photography competitions, establishing a specialized collection of colour photography and also scientific and art historical research in the field of colour photography. The person of the university professor and collector of photography, Rudolf Skopec, was also extremely important for this direction. It was he who initiated the project of creating a specialized Museum of Colour Photography. The project began to take a more detailed shape in the 1970s, when purchases of materials related to the person of Karel Schinzel took place, as well as purchases of colour photographs, and colour photography competitions. The whole idea of establishing the museum was then completed by the architectural project of Ivo Klimeš, who designed the adaptation of Schinzel's house, including the extension and modification of the surroundings. During the preparations, however, Rudolf Skopec died and so did Arnošt Pustka in 1981. Without their personal enthusiasm, unfortunately, the project proved to be non-viable and was never implemented. Thus, only history remains, which is, however, extremely attractive for both its social and professional connotations.

⁴⁶ Upozorňuji na fakt, že Pavel Šopák nežádal o vyjádření žádnou sbírku umění, ale Národní technické muzeum a chápal tak odkaz Karla Schinzela (podle mého správně) v rovině vědecké. Všechny dokumenty jsou uloženy v soukromém archivu Pavla Šopáka.

⁴⁷ ZM, *Kdo se ujme odkazu?*, Moravskoslezský den, 20. 12. 1991, s. 1.

⁴⁸ Dalibor BALŠÍNEK, *Opomíjený slezský rodák*, *Nedělní Lidové noviny*, 14. 1. 1995, s. 6.