



OTÁZKA TEZAUURACE MUZEJNÍCH SBÍREK V EXPOZICI OSTRAVSKÉHO MUZEA

Mgr. Petr Chlebec, Mgr. Filip Petlička

„Muzeum je stálá nezisková instituce ve službách společnosti, která odborně zpracovává, sbírá, konzervuje, interpretuje a vystavuje hmotné i nehmotné dědictví. Muzea jsou otevřená veřejnosti, přístupná a inkluzivní. Podporují a rozvíjejí rozmanitost a udržitelnost, fungují a komunikují eticky, profesionálně a za účasti různých komunit. Nabízejí rozličné podněty pro vzdělávání, potěšení, reflexi a sdílení vědomostí.“¹ Takto zní tzv. pražská definice muzea, přijatá 24. 8. 2022 na generální konferenci ICOM Prague, na které se shodli muzejní pracovníci napříč celým světem. V České republice máme vlastní definici, která je zakotvena v zákoně č. 122/2000 Sb. v § 2 Vymezení základních pojmů v odstavci 4.² Další definice se objevuje v zatím nedokončeném návrhu tzv. muzejního zákona. Navzdory těmto snahám mít pokaždé novou a vlastní definici s pojmy, které si sami napíšeme, s kategoriemi, které vítězoslavně určíme, a s důrazy, které sami položíme, dosud platí, že základní principy jsou stále stejné, byť různě pojmenováváné.³ Základní činnost muzeí s odkazem na výše citovaný text lze shrnout do tří teoretických pilířů: selekce, tezaurace a prezentace.⁴ Základní otázkou našeho příspěvku bude právě ona tezaurace, a to na konkrétním příkladu sbírek Ostravského muzea.

Pod tezaurací je často zmiňováno ono uchování a ochrana nashromážděných sbírek, avšak podíváme-li se na definici znovu, povšimneme si, že v oněch třech pilířích není zahrnuto nezbytné odborné zpracování sbírek. Právě tuto činnost musíme považovat za součást tezaurace, chápeme-li muzeum nejen jako sbírkotvornou instituci ve smyslu hromadění, ale zároveň jako paměťovou instituci ve smyslu místa paměti, jak je definoval Pierre Nora. Ten poukázal na kontinuální společenskou obavu ze zapomnění a z toho vyplývající ztrátu kolektivní identity.⁵ Zjednodušeně řečeno, pod heslem tezaurace rozumíme roli muzea jako ochránce paměti společnosti, z čehož lze vydedukovat, že paměť jakožto součást kolektivní identity je ukrytá v hmotném i nehmotném dědictví schraňovaném v muzeu.

Csaba Szaló ještě rozšiřuje tuto funkci muzea jako paměťové instituce, která uchovává hmotné i nehmotné dědictví, o kritický pohled na nepřímou paměť jedince, tedy tu paměť, kterou jedinec z dané společnosti neprožil, a tudíž mu není vlastní, získaná přímým prožitkem. Povědomí o ní získává z knih, médií, dalších informačních zdrojů a právě i z paměťové instituce, která má možnost prostřednictvím dramaturgie a prožitku spoluutvářet kolektivní paměť a dovést jedince k možné revizi vlastní získané nepřímé paměti.⁶

- 1 Martina LEHMANNOVÁ, Definice muzea, in: ICOM Česká republika [online] [cit. 28. 5. 2025]. Dostupné z: <https://icom-czech.mini.icom.museum/icom/definice-muzea/>
- 2 Zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. [online] [cit. 28. 5. 2025]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-122>. – Muzeum je instituce, která získává a shromažďuje přírodniny a lidské výtvořiny pro vědecké a studijní účely, zkoumá prostředí, z něhož jsou přírodniny a lidské výtvořiny získávány, z vybraných přírodnin a lidských výtvořin vytváří sbírky, které trvale uchovává, eviduje a odborně zpracovává, umožňuje způsobem zaručujícím rovný přístup všem bez rozdílu jejich využívání a zpřístupňování poskytováním vybraných veřejně prospěšných služeb, přičemž účelem těchto činností není zpravidla dosažení zisku. Galerií je muzeum specializované na sbírky výtvarného umění.
- 3 Petr CHLEBEC, Absence identity muzea jako počátek obavy ze zástupných rolí, in: *Muzeum a etika II. od školy po kulturák*, 2022, s. 21–28. – Trochu negativní obraz vyšel z průzkumu základních dokumentů v muzeích Moravskoslezského kraje. Autor považuje absenci základních koncepcí potřebných k naplňování role sbírkotvorné instituce za absenci role muzea, které se takto samovolně proměnilo ve výstavní síň.
- 4 Věra TOMOLOVÁ, Muzejnictví a muzeologie, *Věstník AMG*, 2019, č. 1, s. 4–5. František ŠEBEK, Cesta českých muzeí od národního obrození k věku turbulentních změn, in: *Muzeum a proměny společnosti*, 2015, s. 12–17.
- 5 Pierre NORA, Mezi pamětí a historií, in: *Antologie francouzských společenských věd: Politika paměti*, 1998, s. 7–31.
- 6 Csaba SZALÓ, *Paměť. Kulturní sociologie vzpomínání*, Praha 2017, s. 99–147.

Pro zahrnutí kritického pojetí či revize paměti prostřednictvím muzea musíme vnímat všechny tři činnosti muzea jako části celku, které na sebe nejen navazují, ale jsou zároveň provázané a mnohdy se prostupují. Tedy zjednodušeně, abychom netvořili z muzea další „chrám vědy“, ale místo paměti se sbírkotvornou činností, musíme se dívat na člověka jako objekt zájmu, interpreta i příjemce informací v jedné osobě. Ono sbírané a uchovávané dědictví musí být už ve fázi selekce vybráno dle příběhu, který chceme spoluutvářet a který mohou sebrané artefakty s naší pomocí vyprávět. Při tomto výběru musí působit kolektiv odborníků, který dokáže pokračovat ve výzkumu dědictví a dále je prohloubit, protože samotný předmět v sebelepším stavu bez odborného interpreta nic nevypovídá a stává se pro lidskou společnost cizím; ať už bude sebekrásnější či sebestarší, postupně se stane pouhou věcí.⁷

Abychom mohli uchovávat předmět, kterému jsme přisoudili muzealitu, tedy význam pro společnost hodný k uchování, význam pro kolektivní paměť, nesmíme opomenout člověka v podobě muzejníka, který chrání nejen fyzickou podobu předmětu, ale především informace v něm uložené. V rámci uchování se je snaží prozkoumat a výsledky svého bádání udát jako zápis k popisu předmětu. Deskripce předmětu, kterou může návštěvník sám vidět, nijak nerozvíjí paměť a nenabízí kritický pohled na daný předmět, čímž zcela opomíjí jeho schopnost metaforicky reprezentovat některou ze svých realit, tedy muzealitu. Takto si ovšem muzejník při tezauraci musí uvědomit sám svou osobu a její kompetence, které zkreslují výsledný výzkum, a tedy i ovlivňují subjektivním pohledem kolektivní paměť. Tato vědomost však nemusí být brána čistě negativně, neboť právě svou osobou propojuje přítomnost s minulostí, čímž oživuje nepřímou paměť dnešnímu člověku.⁸

Shrneme-li náš pohled na tezauraci, nejedná se pouze o uchovávání předmětů, ale zároveň o jejich zpracování, které dodá danému předmětu informace, nové kontexty a nové prostory, ve kterých daný předmět může pomáhat recipientům k pochopení sdělovaného.

Ty lze komparovat či dále interpretovat ve prospěch rozvoje kolektivní paměti. Pokud se snažíme předměty pouze popsat a jaksí chronologicky a taxonomicky je rozřadit, nepodílíme se na vytváření kolektivní paměti v rámci státu, regionu nebo v případě Ostravského muzea města, ale vytváříme jen shluk pramenů, v jehož množství se paměť spíše ztrácí.⁹ Neznamená to ale, že tato ryze deskriptivní část by byla nadbytečná, naopak, každá taková informace pomáhá s další interpretací a je základem pro další práci. Problém často nastává, pokud je elementární fyzický popis, v lepším případě datace tím jediným, co o předmětu víme. Pokud zde nevkládáme sebe jakožto odborníci, jejichž úkol je „přežvýkat“ informace skryté v artefaktu, stává se uchovaný artefakt němým, a tedy i zbytným pro společnost a nejedná se o muzejní sbírku hodnou k dalšímu uchování. Zároveň se ztrácí v imaginaci minulosti zachycené na plátnech kin či v populárních knihách zdatnějších vypravěčů.

Takto bychom mohli pravděpodobně zakončit obecnou poučku, kam mířit v tezauraci, a nechat ji jako mantru pro budoucí kolegy z muzeí. Muzea jsou však specifická i délkou sbírání, kdy vznikají nové a nové vrstvy kolektivní paměti v průběhu 20. století, které se nemusejí vždy doplňovat, ale mohou si vzájemně i odporovat. To souvisí s rozdílnými motivy tvorby sbírek v důsledku mocenských tlaků, které vyvíjí na muzeum samotná společnost, ať už v podobě státu, či zřizovatele instituce. Zároveň vlastním mocenským aparátem, který upravuje obraz kolektivní paměti, je i samo muzeum prostřednictvím vlastních pracovníků.¹⁰

Muzea jsou však specifická v rámci tvorby paměti formou sbírkotvorné činnosti, které se právě otázkou tezaurace přímo týká. Sbírkové neznikly najednou příchodem dnešních kurátorů, ale byly postupně vrstveny v průběhu času. Takto ovlivnily podobu sbírek a sbírkotvornou koncepci muzea generace kurátorů, které často prezentovaly region, město či osobnost dle svého zájmu nebo hůře nezájmu a neznalosti. Zároveň byly ovlivněny aktuálním nastavením společnosti a zejména ideologií.¹¹

-
- 7 Milena BÁRTLOVÁ, *Historie v muzeu: Problémy a perspektivy*, in: *Brána muzea otevřená. Průvodce na cestě muzea k lidem a lidí do muzea*, Praha 2003, s. 54. – V souvislosti s chrámem vědy upozorňuje na nutnost sbírkotvorné činnosti s ohledem na předem stanovený příběh, který muzeum chce vytvořit s jasným cílem. Petr ČORNEJ, *Vpřed i v kruhu (Proměny české historiografie po roce 1989)*, in: *Historici, historiografie a dějepis*, Praha 2016, s. 422–439. – Obdobný zvrat si prožila po roce 1989 česká historiografie, která se doposud také neoprostila od deskriptivně faktografické metody pozitivismu, který postrádá onen cíl spoluutvářet kolektivní paměť.
- 8 Jacques LE GOFF, *Paměť a dějiny*, Praha 2007, s. 28–30. Marc BLOCH, *Obrana historie, aneb historik a jeho řemeslo*, Praha 2011, s. 48. – Autor takto vystihl historika: „Dobrý historik se podobá lidožroutovi z pohádek. Ví, že jeho kořist je tam, kde je cítit člověčina.“, a tak i muzejník by měl být oním lidožroutem a hledat přítomného návštěvníka v pramenech svého výzkumu.
- 9 Josef BENEŠ, *Muzeum a výchova*, Praha 1980, s. 44–45. – Již zde autor poukazuje na devizu muzeí, která se skrývá ve sbírkách, avšak zároveň poukazuje na skutečnost, že člověk přehlacený informacemi se staví do obrany z přehlčení a nepřijme nic.
- 10 Petra ŠOBÁŇOVÁ, *Kritické teorie muzea – podnět k reflexi*, in: *Muzeum. Muzejní a vlastivědná práce*, 2012, roč. 50, č. 2, s. 26–38. – Autorka zde nastínila pohled na muzeum jako mocenský nástroj, který vytváří umělý obraz paměti pod vlivem státu, zřizovatele i muzejníků samotných. Jakub JAREŠ, *Česká politika dějin a muzea po roce 1989*, in: *Muzeum a změna*, 2017, s. 68–74. – V příspěvku nastínil osamostatnění muzejníků po roce 1989 a zároveň upozornil na jejich vliv při tvorbě dějinného obrazu prostřednictvím muzejních expozic a výstav.
- 11 P. ŠOBÁŇOVÁ, *Kritické teorie muzea*, s. 33–35. Muzea nám sice zjednodušují a popularizují výsledky bádání, ale svým zásahem do informačního toku i samotným využitím formy prezentace sbírek vytvářejí umělý návod, jak by návštěvník měl číst svět. J. LE GOFF, *Paměť a dějiny*, s. 34–39. Autor poukázal na názorové proudy, které považovaly historii za nástroj nátlaku. J. JAREŠ, *Česká politika dějin*, s. 68–74. Ve své studii nastínil posun prezentace historie v muzeu po roce 1989 v České republice a poukázal na národnostní vlivy, které i dnes působí na obraz dějin prezentovaný v muzeu.

V celorepublikovém měřítku, mluvíme-li pouze o území České republiky, se jednalo v době před rokem 1918 o významné svátky panovníků a hodnostářů. Hlavním prezentovaným tématem byla národní a národnostní otázka. V dějinách se hledaly argumenty pro národní svébytnost, která by byla podepřena dovednostmi, krásou a velikostí předků jednoho národa. Právě dávné kořeny, velké skutky a překrásná díla Čechů byly tím kýženým argumentem pro vlastenecké vymezení se proti odlišné německé kultuře. Ať už jde o opus magnum Františka Palackého, nebo Rukopisy. Když Masaryk přišel v kritice právě Rukopisů s myšlenkou, že národ nemůže stát na lži a falzech, bylo to právě v době, kdy řada regionálních intelektuálů, vzdělanců a především vlastenců zakládala své soukromé sbírky a kabinet kuriozit, pozdější základy dnešních sbírek. To mělo proti velkolepým Rukopisům tu výhodu, že šlo často o „malé“ věci, často lokálního charakteru a ad 1 bylo náročnější u všech zpochybňovat pravost nebo vést disputace o nich jako nositelích češství, ale ad 2 lokální a regionální charaktery těchto prací vnášely myšlenku přímo ke konkrétním lidem, budovaly národ odspodu. Významným impulsem a přerodem pro české muzejnictví byla Národopisná výstava československá v roce 1895.¹² Po ní mnozí regionální sběratelé zakládali právě ty moderní instituce, kde se jejich předchozí práce institucionalizovala a prvotně profesionalizovala, stále však s myšlenkou ukázat velikost a starobylost českého národa.¹³ Vznikaly tím „chrámy vědy“,¹⁴ kde shluky artefaktů měly mluvit samy za sebe a tezaurace (v dnešním slova smyslu) se soustředila na preventivní konzervaci, rekonstrukci a uložení ve vitríně.

Další zlom nastal po vzniku Československa, kdy se mnohá muzea zaměřila na dokumentaci soudobých dějin a začala hromadně sbírat artefakty legionářů, kteří se stali aktuálními nositeli češství, které již nebylo potřeba hledat v dějinách. Již existovalo a bylo potřeba za ně bojovat i se zbraní v ruce, případně tento boj prezentovat, uchovávat vzpomínku na něj a tu rozvíjet pro budování mladého státu. Československá pozitivistická škola sice nepřinesla ještě dnešní pojetí historie jako interpretace a výkladu, ale vnesla do všech společenských věd včetně muzejnictví jistou moderní profesionalizaci a systematizaci.

Další změny v tezauraci paměti přišly záhy s nástupem fašismu a vzniku Protektorátu Čechy a Morava a pochopitelně znovu po roce 1948 s nástupem komuni-

smu. Ideologické turbulence nepřidaly vývoji sbírkotvorné činnosti muzeí, ale jen změnilu ideu z národního socialismu na socialismus internacionální. Přístup k muzejním sbírkám se významně proměnil i v Československu. Příkladem mohou být všechny ty dlažební kostky uchované v muzeích, protože po nich dusaly holínky hrdinných milicionářů.

Rok 1989 se považuje za počátek svobody, kdy do historiografie vstupují nové směry, s nimiž česká společnost dobíhá ztrátu za západním světem. Ne všechna manka se podařilo dohnat, ačkoliv česká muzea kolem roku 2000 získala důležitý zákon č. 122/2000 Sb., proběhly mohutné investice do infrastruktury, nových depozitářů apod., stále žijeme trochu na dluh v rovině tzv. muzejního softwaru, tedy přemýšlení o muzeu, o sobě samých, co muzeum je, k čemu sbírky slouží, jak je tvořit, jak s nimi pracovat a jak je účelně prezentovat návštěvníkům. Tyto nové směry stáčí pozornost na člověka, ale stále s nimi neumíme dobře pracovat.¹⁵ Ona svoboda v prezentaci dějin a tvorbě kolektivní paměti sbírkotvornou činností muzea představovala pro muzejního pracovníka totiž také past. Množství směrů, kterými se mohl ve své činnosti dát, jej mnohdy navrátila k tradici sbírání všeho a tím i návratu k tezauraci jako ochraně a popisu předmětu ve sbírce, nikoliv však výzkumu a interpretaci. Protože svoboda znamená také zodpovědnost, je přístup sbírání všeho bezpečný bez zbytečné zodpovědnosti, a tedy bez rizika. Nicméně právě společenská role muzea tkví právě v přijetí této zodpovědnosti. V rozhodnutí, co ano, co ne, tedy v provedení selekce. Proto již absence zodpovědné selekce vede prakticky k nemožnosti důsledné, odborné a přínosné tezaurace, protože nelze důsledně popisovat každý jeden předmět z kategorie „všechno“ a muzeum se dříve nebo později utopí v záplavě „věcí“, které se stěží dají evidovat, natož adekvátně tezaurovat.

Vrátíme-li se k Ostravě, nalezneme i zde obdobný rámec vzniku muzeí. Mezi nejstarší soukromé prezentace sbírek řadíme archeologickou výstavu v Moravské Ostravě z roku 1888. Již tehdy ji zaštiťoval zakladatel nejstaršího ostravského muzea Karel Jaromír Bukovanský, jehož sbírky se staly jedním ze základů dnešního Ostravského muzea. Cílem tohoto podniku vylo „... podat obraz lidské činnosti v prehistorii a výstava národního vyšívání pak měla prokázat slovanský původ vyšívání ornamentů...“. Impulsem, pro někoho možná spíše bezpečnou příležitostí, pro uspořádání výsta-

12 F. ŠEBEK, *Cesta českých muzeí*, s. 12–17. – Zhuštěně popisuje dějiny muzeí.

13 J. BENEŠ, *Muzeum a výchova*, s. 45–50. – Autor poukázal na trvajícím fascinaci minulostí, která láká návštěvníka do muzea nebo na zříceninu. Pavlína PITROVÁ, *Hurá do galerie. Průvodce světem výtvarného umění pro děti*, Praha 2019, s. 15. – Jako hlavní motivaci k návštěvě galerie vnímá autorka prožitky z originálu.

14 M. BÁRTLOVÁ, *Historie v muzeu*, s. 54.

15 Martin NODL, *Dějepisectví mezi vědou a politikou*, Brno 2007, s. 139–169. P. ČORNEJ, *Vpřed i v kruhu*, s. 422–439. – Oba autoři popisují shodně proměnu historiografie, která probíhala již před rokem 1989, avšak teprve s pádem železné opony bylo možné plně rozvinout moderní historiografii v českém prostředí. To ovšem neznamenalo, že se tak všude stalo, neboť nebyla všude pochopena. M. BÁRTLOVÁ, *Historie v muzeu*, s. 52–53. J. JARĚŠ, *Česká politika dějin*, s. 71–72. – Muzeum by mělo mířit formou prožitku k formování občanské společnosti, avšak k tomu je zapotřebí i vědecký základ prozkoumaných sbírek a otevřený prostor pro diskusi. Jiří ŽALMAN, *Má hlava je muzeum aneb Dupání lehkou nohou v muzeologii*, Praha 2004, s. 24–26. – Autor zde zmiňuje citát G. Korffy z roku 1988, který definuje muzejníka poukazem na dva extrémní, kdy jeden z muzea udělá čistě akademickou půdu a druhý zase zábavní centrum.

vy bylo 40. výročí od nástupu císaře Františka Josefa I.¹⁶ V této době se snažili sběratelé a následné instituce ochraňovat předměty před nenechavci a zubem času. Výzkum vedl, jak citovaný text naznačil, taktéž k národní identitě. Jejich sběr nezahrnoval pouze město, ale celý region.¹⁷

Konceptualizace činnosti v Ostravském muzeu zaměřená nejen na sběr, ale i s cílem prezentovat, tzn. vysvětlovat, ergo chápat ucelené části obrazu dějin města, započala až s příchodem nového ředitele Oldřicha Duška v roce 1935. Po jeho nástupu se muzeum začalo více orientovat na zpracování sbírek, aby si mohl návštěvník sám zevrubněji přečíst informace o předmětu. Tím zachytil a zviditelnil paměť ve shromážděných artefaktech a muzeum se tak aktivně podílelo na tvorbě kolektivní paměti. Tato činnost byla přerušena nástupem Juliuse Klitznera v roce 1942, jehož aktivity spíše destruovaly sbírky, než aby je chránily a odborně zpracovávaly. Ačkoliv se Oldřich Dušek vrátil po konci války do své funkce, byl vzápětí obviněn z rozkrádání. Ačkoliv se obvinění nikdy neprokázala, v roce 1948 sám z funkce definitivně odstoupil. Sbíráni se vrátilo do starších kolejí, kdy bylo shromažďováno vše starožitné, co do muzea přišlo. Takto však zmizelo hlubší povědomí například o sbírkách Orlovského muzea, které do Ostravy přinesl Oldřich Dušek v roce 1939, když je zachránil před postupující polskou armádou.¹⁸ Stejně tak jde o případ ukrytých předmětů Oskara Federera, ředitele Vítkovických železáren židovského původu. Všechna muzea, včetně ostravského, se pak potýkala se záplavou uměleckých předmětů z tzv. svozů v padesátých letech, jejichž předměty se často vytratily ad 1 v množství, ad 2 se jejich způsob nabytí a často i ztracení později ideologicky nehodil a byl prostě zapomenut, dokumentace poztracena, a takto svezené předměty prostě zůstaly ve sbírkách muzeí, kde čekaly nebo stále čekají na své znovuobjevení.

Po roce 1989 sbírkotvorná činnost a následná tezaurace pokračovala v nesystematickém sbírání, které vytvářelo nové a nové vrstvy nad hodnotnými muzejními sbírkami. Jak je tedy patrné, kolektivní paměť vytvářená generacemi muzejníků vyžaduje nejen pouhé studium artefaktu jako pramene, ale zároveň pochopení vnitřní motivace muzejního pracovníka, který sbírkotvornou činnost vykonával před námi, stejně jako kontextu jeho doby, a alespoň elementární znalost vývoje instituce samotné a její institucionální paměti.

Ostravské muzeum tedy nebylo ve svém vývoji muzejní práce žádnou výjimkou oproti ostatním českým

muzeím. Naší hlavní otázkou je ovšem tezaurace a s ní spjaté odborné zpracování po 35 letech existence svobodného muzea ve 21. století. Příkladem nám budou dva obrazy vystavené v nové expozici otevřené v roce 2009. Dle popisů na webových stránkách muzea jsou zde vystaveny: „... nejlepší a nejvýznamnější exponáty Ostravského muzea...“.¹⁹ Z tohoto lze usuzovat, že vše bylo odborně zpracováno, poznamenáme-li, že v roce 1997 bylo upozorněno kastelánem zámku Kunín Jaroslavem Zezulčíkem, že dané obrazy jsou právě ty zachráněné z Kunína.²⁰ V témže roce vyšel i katalog k expozici Poličské galerie, která v roce 2005 získala povolení od Ostravského muzea pro pořízení kopie obrazu *Svatojířské posvícení* pro zmíněnou expozici. Ačkoliv proběhlo odborné zpracování, byť ne toliko zaměstnanci ostravského muzea, znalost výsledků této práce se nikterak nepromítá ani v expozici u obrazů samotných, ani v muzejní evidenci. To nás nutí práci opakovat, fakta a příběhy znovu a znovu objevovat. V mnohých případech to opakovat ale nelze, protože míra zapomnění je již příliš vysoká, resp. pramenů je již příliš málo.

Jak reálně vypadá daná tezaurace těchto dvou obrazů? Při mimořádné inventarizaci, která byla ukončena v únoru 2025, se ukázalo, že oba obrazy jsou označeny 0/536 a 0/537. Tato čísla nejsou v pojetí Ostravského muzea ani přírůstkovým číslem, ani inventárním číslem, nýbrž pozůstatkem jakési bližší nespecifikované pomocné evidence z počátku 80. let. Ačkoliv oba předměty naplňují svou hodnotou a charakterem status sbírky, za sbírku ochraňovanou dle zákona č. 122/2000 Sb.²¹ je považovat nelze. Jejich příběh přitom nekončí pouze vznikem a vystavením na zámku Kunín, ale jsou spjata i s Ostravou. Kunín byl obsazen sovětskými vojáky, kteří jej zdevastovali. Obrazy byly uloženy v místnosti, kde se měl propadnout strop.²² Obrazy byly v roce 1949 odvezeny do Ostravského muzea jako konfiskát nepřátelského majetku, kde byly deponovány, a jsou tak logicky plnohodnotným předmětem stejně jako jakékoliv jiné předměty takto získané.²³

Pro posouzení míry tezaurace předmětu můžeme konstatovat, že jeho uložení v expozici ve vitríně a v přítmi odpovídá deponování předmětu pro jeho vlastní ochranu. Z hlediska prezentace, která by měla vycházet z odborného zpracování, však narazíme. Jediným popisem obrazů jsou jejich názvy, tedy *Odjezd marnotratného syna a Svatojířské posvícení*. Vše doplňuje datace 1608. Z tohoto popisu se zdá, že daní autoři expozice neznali žádné další informace, ačkoliv muselo být muzeum zpraveno o nových objevech nad

16 Zbyněk MORAVEC, Archeologická výstava v Moravské Ostravě v roce 1888, *Pravěk NŘ*, 2020, roč. 20, s. 325–326.

17 Lukáš JANEČEK, *Uč čtíti sebe sama: Počátky muzejnictví na Ostravsku*, Brno 2017, s. 33–38.

18 Filip PETLIČKA, *Koncepce rozvoje Ostravského muzea 2023–2027*, Brno 2023, s. 12–13.

19 Ostravské muzeum [online] [cit. 28. 5. 2025] Dostupné z: <https://www.ostrmuz.cz/website/imagemenu/stale-expozice/>

20 David JUNEK, *Ztracené a opět nalezené obrazy hohennemské galerie s příběhem ztraceného syna*, Brno: Národní památkový ústav, 1997, s. 2.

21 Zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. [online] [cit. 28. 5. 2025]. Dostupné z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-122#cast1> – § 9 Ochrana sbírky – Zde je jasně uvedeno, že ochrana sbírkového předmětu je vyžadována u sbírek zapsaných v Centrální evidenci sbírek.

22 Zámek Kunín [online] [cit. 28. 5. 2025] Dostupné z: <https://zamek.kunin.cz/o-zamku/historie/>

23 Ostravské muzeum, Pomocná evidence, Dopis 386/28.12.1949/IV/5 – od Jaroslava Zahradníka, ředitele Ostravského muzea, informace o konfiskacích poslané do Národní kulturní komise.

danými artefakty ještě před otevřením expozice, kde mohli vyzdvihnout význam obou obrazů a jejich cesty z hohenemské galerie až do muzea. Tyto obrazy tak díky zcela zanedbané tezauraci plní funkci pouze dekorativní a autoři expozice naprosto rezignovali na naplňování jejich muzeality k vyprávění nesmírně zajímavých historických příběhů hohenemské galerie, zámku Kunín, chování osvoboditelů v roce 1945, vnímání části Československa jako dobytého, nikoliv osvobozeného území a tak dále.

Ještě zřetelnějším příkladem nedokonalé tezaurace, která se i ve 21. století často redukuje pouze na popisy viditelného stavu, je socha *Klečící jinoch*. Na tento artefakt v expozici Ostravského muzea nás upozornila v roce 2022 Martina Lehmannová. Z tohoto hlediska jsem po nástupu do muzea byl zaujat původem, jak se mohl daný předmět dostat do muzea a jaký se k němu pojí příběh. V kartě, vypracované Jitkou Pfařfovou, za svobodna i později Naušovou, v roce 1961 bylo možné odhalit tento text: „*Plastika z bílého mramoru – klečící jinoch. Pochází pravděpodobně ze svozů po 2. světové válce. George Minne byl belgický umělec a sochař známý svými idealizovanými zobrazeními vnitřních duchovních konfliktů člověka, včetně série soch „Klečící mládí“. Minne, současník Gustava Klimta a Egon Schieleho, vykazuje mnoho podobností jak formou, tak námětem s vídeňskými secesionisty, otci secese.*“²⁴

Tehdejší etnografka a pozdější ředitelka Ostravského muzea pojala sbírku nejen popisně, ale zaobírala se i původem. Přesto na dalších 39 let jako by byla tezaurace předmětu považována za kompletní. Nikdo se nad unikátem nepozastavil, ačkoliv byl předmět v roce 2005 vystaven. Impuls pro doplnění nebo rozvinutí výzkumu daného předmětu přišel v roce 2000 z iniciativy paní Magdy Veselské, která se zabývala kauzou sbírky Oskara Federera, předválečného ředitele Vítkovických železáren a velkého milovníka a sběratele umění. V květnu roku 2000 zaslala dotaz na odborné oddělení Ostravského muzea i se seznamem předmětů, které měly být deponovány v muzeu v roce 1943 až 1944. Ačkoliv v soupise byla uvedena plastika od Georga Minneho, byla jí dána odpověď, že původ daných předmětů je bohužel neprůkazný. Pomineme-li shodu s popisem z karty, kde je uveden svoz z 2. světové války, musíme se zeptat: Proč se po tomto impulsu dále muzeum nezajímalo o historii předmětu? Socha je dnes vystavena v expozici se strohým deponitárním popisem obsahujícím jméno autora, název díla a dataci, což jen prokazuje nevyužitý potenciál, a opět rezignaci na hlubší tezauraci předmětu a jeho následnou prezentaci, kde opět nacházíme množství kontextů, které mohou být jedinou sochou dokládány. Ostravské muzeum se v minulosti rozhodlo vzdát se znalosti všech.

Na několika exemplářích z Ostravského muzea jsme představili nedokonalé nebo „nijaké“ příklady tezaurace, která by zahrnovala nejen bezpečné uložení, ale také odborný průzkum, který vlastně propojuje základní tři pilíře práce s sbírkou. V případě těchto artefaktů je patrná i problematika role kurátora a střetu generací kurátorů, kdy je nutné neustále rozvíjet příběh

předmětu. Pokud nedochází k odbornému průzkumu předmětů uložených v muzeu jako sbírky, jako součásti kolektivní paměti, pak tato paměť může nedůsledným odborným zpracováním zanikat. Unikátní artefakty, jako byly představené obrazy hohenemské galerie nebo plastika *Klečící jinoch*, se promění v lepším případě ve ztracená umělecká díla, jejichž přínos pro společnost zůstává především umělecký, v horším se z nich stanou prachsprosté dekorace čekající na náhodného návštěvníka, který nakonec ani neví, že se nekouká jen na dekoraci. V uvedených příkladech jde ale také o příběh umění jako takového, umění, které se stávalo obětí velkých dějin, a každý z předmětů má unikátní minulost, která nám může pomoci pochopit např. dějiny 20. století. Předmět získává další muzealitu, může velmi dobře vypovídat o secesním sochařství, stejně tak může dobře dokládat osudy ostravských Židů a jejich majetku během války i po ní. Obrazy hohenemské galerie mohou dokládat mistrovské malířství 17. století, ale stejně tak mohou vyprávět o chování Rudé armády v roce 1945 a přístupu československých komunistů posléze. Muzejní pracovník by měl mít proto na paměti, že tezaurace je především o „znám“, nikoliv o pouze „mám“.

24 Ostravské muzeum, evidenční karta, inv. č. 18997, zpracovala Jitka Pfařfová.