

Tomášek, Petr

**Obraz sv. Anny Samotřetí z Nového Malína v kontextu moravského
díla Tobiase Pocka**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná.* 2000, vol. 49, iss. F44, pp. [13]-21

ISBN 80-210-2524-7

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110346>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
provides access to digitized documents strictly for personal use, unless
otherwise specified.

PETR TOMÁŠEK

OBRAZ SV. ANNY SAMOTŘETÍ Z NOVÉHO MALÍNA V KONTEXTU MORAVSKÉHO DÍLA TOBIASE POCKA

Osobnost Tobiase Pocka (1610–1683), malíře původem z Kostnice, který se kolem roku 1640 usadil natrvalo ve Vídni a stal se tvůrcem jedné z variant raně barokní malby v zemích habsburského dominia, se v poslední době těší vzrůstajícímu odbornému zájmu. Dokládá to mj. výstava nově zakoupeného a pečlivě zrestaurovaného obrazu *Vlastní podobizna s rodinou* (asi 1669–1670),¹ uspořádaná Národní galerií v Praze, která Pocka představila i jako výjimečného portrétistu škrétovského ražení a obohatila tak tradiční pohled na jeho tvorbu o nový úhel.² Tobias Pock, který byl znám dosud hlavně jako malíř velkých oltářních obrazů,³ se však se stejnou samozřejmostí dokázal zhodit portrétem, žánru, nástěnné malby nebo náboženského obrazu menšího formátu. Práce tohoto charakteru, ačkoliv vypovídají o Pockových malířských kvalitách mnohem více než malby oltářních retáblů, tvoří prozatím jen malou část z fondu dochovaných nebo malíři připsaných děl. Pouze zevrubné monografické zpracování malířova díla může v budoucnu přispět k spolehlivému autorskému určení tam, kde bylo dosud nejistě usuzováno na okruh některého ze slavnějších současníků.⁴ Příznačná je skutečnost, že výše zmíněná skupinová podobizna umělce s rodinou byla roku 1993 zakoupena do sbírek Národní galerie v Praze jako dílo z okruhu Karla Škréty (1610–1674).

Nezastupitelné místo v souboru Pockových obrazů zaujímají jeho práce vytvořené pro české a moravské objednavatele, nebo dochované v tamních sbír-

¹ Praha, Národní galerie, inv. č. O 17 229; olej na plátně, 121,4 x 195,5 cm.

² Anja K. Ševčík (ed.), [Kat.] *Tobias Pock. Vlastní podobizna s rodinou. Selbstporträt im Familienkreis*. Praha 1997.

³ Např. rozměrný obraz *Kamenování sv. Štěpána* z roku 1647, vytvořený na 44 cínových deskách pro hlavní oltář dómu sv. Štěpána ve Vídni.

⁴ Umělcovu monografii včetně soupisu děl připravuje badatelka Astrid Scherp z Mnichova; srov. Astrid Scherp, *Skupinový portrét vídeňského barokního malíře Tobiase Pocka a jeho rodiny. Das Künstlerfamilienporträt des Wiener Barockmalers Tobias Pock*. In: A. K. Ševčík (cit. v pozn. 2), s. 42, pozn. 1.

kách.⁵ Z nich větší badatelská pozornost byla vedle umělcovy rodinné podobizny věnována zatím jen souboru kabinetních alegorických obrazů, uloženému rovněž v pražské Národní galerii,⁶ a dále trojici oltářních obrazů namalované roku 1655 pro hlavní oltář kapucínského kostela v Litoměřicích.⁷ Skupina moravských obrazů Tobiase Pocka čekala dosud na své zhodnocení.⁸ Vedle šesti (resp. sedmi⁹) známých moravských realizací jsme také informováni o jedné, dnes nezvěstné kopii podle obrazu Tobiase Pocka z vídeňské císařské galerie. Tu někdy v letech 1666/1667 pro olomouckého biskupa Karla z Liechtensteina-Castelcorna (biskupem 1664–1695) zhotovili jím pověřeni malíři–kopisté a tehdejší inspektor císařské galerie, malíř a kanovník Johann Antonius van der Baren ji ve svém seznamu kopií určených pro olomouckého biskupa z 18. září 1667 uvedl pod číslem 10: *Puerulus cum cane et vetula, opus pictoris viennensis Bock*.¹⁰ Díky němu můžeme jako předlohu identifikovat obraz *Domácí scéna* (1662) pocházející z někdejší obrazové sbírky arcivévody Leopolda Viléma,¹¹ který se dodnes nachází ve Vídni, Kunsthistorisches Museum.

Z uvedeného počtu Pockových moravských prací se v různém stupni autenticity dochovaly čtyři obrazy; další tři, dnes zaniklé jsou doloženy archivními

⁵ Tvorba pro české a moravské objednavatele je zatím nedostatečně reflektována několika větami v přehledových studiích; srov. např. Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*. Praha 1951, s. 92; Ivo Krsek, *Malířství 2. poloviny 17. století a počátek století 18. na Moravě. Studie Muzea Kroměřížska*, 1981, s. 11; Hana Seifertová, [Kat.] *Německé malířství z československých sbírek*. Praha 1989, s. 14–15; Ivo Krsek, *Malířství*, in: Ivo Krsek – Zdeněk Kudělka – Miloš Stehlík – Josef Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*. Praha 1996, s. 119.

O Pockových moravských obrazech nacházíme zmínky především ve starší topografické literatuře: Jan Petr Cerroni, *Skizze einer Geschichte der bildenden Künste in Mähren und dem österreichischen Schlesien I–III*. (1807). Moravský zemský archiv (dále jen MZA) Brno, fond G12 – Cerroniho sbírka, sign. Cerr. I/32–34; Beda Dudík, *Kunstschätze aus dem Gebiete der Malerei in Mähren. Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* 1844, s. 608; Gregor Wolny, *Kirchliche Topographie von Mähren. Olmützer Erzdiocese. I. Abt. 1–5 Bd.; Brünnler Diocese. II. Abt., 1–4 Bd. Brünn 1855–1863*; August Prokop, *Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst IV*. Wien 1904, s. 1296; Hans Welzl, *Kleiner Beitrag zur Kunstgeschichte unseres Heimatlandes*. Separatdruck aus der *Zeitschrift des mähr. Landesmuseums* VI, Brünn 1906, s. 43. Srov. též Leoš Mlčák, *Neznámá kresba Tobiase Pocka v Olomouci. Vlastivědný věstník moravský* 37, 1985, s. 323–324.

⁶ Srov. Pavel Preiss, [Kat.] *Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag*. Wien 1977, s. 121–126; H. Seifertová (cit. v pozn. 5), s. 127.

⁷ Srov. Pavel Preiss, in: Lubomír Slaviček (ed.), [Kat.] *Barokní umění z pokladů litoměřické diecéze II*. Praha 1994, s. 34, č. kat. 11.

⁸ Pokusem o shrnutí dostupných faktů o těchto obrazech a jejich uměleckohistorické zhodnocení je autorova ročníková práce *Malířské dílo Tobiase Pocka na území Moravy* (1999) napsaná v Semináři dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, jejíž závěry sloužily jako podklad pro tento text.

⁹ Pro farní kostel v Bruntále byl oltářní obraz *Oplakávání Krista* doplněn v nástavci *Stigmatizací sv. Františka z Assisi*.

¹⁰ Antonín Breitenbacher, *Dějiny arcibiskupské obrazárny v Kroměříži. Archivní studie*. Kroměříž 1925, s. 61–62, příloha V., s. I.

¹¹ Inv. č. 1130; olej na plátně, značeno: *Tobias Pock F. 1662*. Obraz byl později považován za dílo Karla Škréty; srov. A. Scherp (cit. v pozn. 4), s. 42, pozn. 6.

prameny. Obrazy *Oplakávání Krista a Stigmatizace sv. Františka z Assisi* (1659), objednal roku 1658 místodržící řádu německých rytířů Johann Caspar von Ampringen (1619–1684) pro hlavní oltář farního kostela v Bruntále, tehdy součástí panství německého řádu ve Slezsku. Obě díla sice v noci z 11. listopadu 1764 padla za oběť požáru, ale okolnosti jejich vzniku známe z dochované korespondence objednavatele a jeho vídeňského prostředníka, provinciála tamních kapucínů.¹² A díky dvěma kresbám, které bylo možno bezpečně identifikovat jako přípravné práce, můžeme poznat kompozici a částečně i výtvarné pojetí dvojice nenávratně zničených obrazů.¹³ Daleko méně toho víme o druhé nedochované práci pro Moravu, o obraze *Nejsvětější Trojice* na hlavním oltáři klášterního kostela kartuziánů v Králově Poli u Brna¹⁴, který, alespoň podle zprávy Jana Petra Cerroniho, vznikl ve stejném roce jako bruntálská zakázka.

Z dochovaných děl je nejstarším a také nejvíce poškozeným obraz *P. Marie se sv. Václavem a sv. Dionýsiem Aeropagitou* (1655), který byl pro hlavní oltář farního kostela sv. Václava v Křižanově u Velkého Meziříčí s největší pravděpodobností objednan tehdejším držitelem panství Zdeňkem Divišem Vlkovským z Oubertovic a dnes je umístěn na západní stěně boční lodi téhož kostela.¹⁵ Množství renovací (první snad 1744, poslední 1970) obraz, náležící již ve své době ke kvalitativně nižší vrstvě produkce Pockovy dílny, připravilo o značnou míru autenticity, a tak je dnes ze zkoumaného souboru nejméně ceněným. Značně poškozené, ale mnohem hodnotnější je velké *Zvěstování P. Marii* (1659?) na hlavním oltáři olomouckého kapucínského kostela, kde autorství Tobiasa Pocka bylo zjištěno teprve nedávno.¹⁶ Přestože se nepodařilo přečíst

¹² Zentralarchiv des Deutschen Ordens (dále jen DOZA), Wien, Abt. Meistertum 225/1, Herrschaft Freudenthal, Pfarre Freudenthal, Hochaltar; srov. Walter Pillich, Ein unbekanntes Altarblatt von Tobias Pock. *Wiener Geschichtsblätter* 2 (62), 1947, s. 37–40; Bohumír Indra, Práce sovineckých malířů Loserta, Schuberta a vídeňského malíře Tobiasa Pocka pro řád německých rytířů v druhé pol. 17. století. *Časopis Slezského muzea* série B–29, 1980, s. 189; Idem, Malíři a sochaři v Bruntále od poloviny 17. do poloviny 19. století. *Ibidem*, s. 260, pozn. 1, s. 265; A. Scherp (cit. v pozn. 4), s. 43, pozn. 20; Astrid Scherp, Bemerkungen zu drei Altarblattentwürfen von Tobias Pock. *Barockberichte. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 20/21, 1998, s. 262, 264–265.

¹³ Vídeň, DOZA. *Oplakávání Krista*. 1659 (perokresba tuší, lavírovaná, 255 x 160 mm); viz A. Scherp 1998 (cit. v pozn. 12), s. 265, obr. 3. – Vídeň, Graphische Sammlung Albertina. *Stigmatizace sv. Františka z Assisi*. 1659 (inv. č. 3532; perokresba tuší, lavírovaná, na modrošedém papíře, 301 x 195 mm); viz Gertrude Aurenhammer, *Die Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts in Österreich*. Wien 1958, obr. 46.

¹⁴ Srov. J. P. Cerroni (cit. v pozn. 5) I–34, fol. 206, I–32, fol. 241; Ernst Rincolini, Notizen über in Mähren vorhandene vorzügliche Kunstwerke der Malerei. *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* XVI, Wien 1825, s. 668 (*unbekannter Italiener*). Dílo bylo koncem 19. století nahrazeno nepříliš kvalitním obrazem stejného tématu od Josefa Zeleného (1826–1886) z roku 1884; srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* I. Praha 1994, s. 231.

¹⁵ Srov. J. P. Cerroni (cit. v pozn. 5) I–34; G. Wolny (cit. v pozn. 5), II. Abt., 3. Bd. 1860, s. 78; Augustin Kratochvíl, *Vlastivěda moravská II. Místopis. Vel.–Meziříčský okres*. Brno 1907, s. 237; Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska* II. Praha 1999, s. 265–266, obr. 373.

¹⁶ Autorství na základě objevení těžko čitelné signatury (*Tobias Bock f 16[.]*) Pockovi rozpo-

celý letopočet v signatuře, je možné na základě zmínky v dopise z 29. ledna 1659, který v souvislosti s bruntálskou zakázkou napsal provinciál vídeňských kapucínů místodržícímu německého řádu, spojit dokončení olomoucké malby právě s počátkem tohoto roku.¹⁷ Z malířova pozdního období pochází obraz *Sv. Josef* (1681) na bočním oltáři poutního chrámu na Svatém Kopečku u Olomouce. Jak vyplývá z dochované korespondence, objednal jej biskup Karel z Liechtensteina–Castelcorna u svého vídeňského uměleckého agenta jako zprostředkovatel pro skutečného donátora, moravského zemského hejtmána Františka Karla Libštejnského z Kolovrat (funkční období 1667–1700).¹⁸ S tímto vyzrálým a bravurně podaným dílem malířova stáří je předložený výčet známých Pockových obrazů určených pro Moravu téměř úplný. Zbývá ještě představit jeden, který si pro svoji uměleckou hodnotu zaslouží zvláštní pozornost.

Kompozice *Sv. Anna Samotřetí* [obr. 1],¹⁹ umístěná dnes na bočním oltáři farního kostela Narození P. Marie v Novém Malíně (dříve Frankstadt nebo Frankštát) u Šumperka, se od ostatních moravských prací Tobiasa Pocka odlišuje nejen rozměry, ale také technikou, původem a pravděpodobně i účelem, pro který byla vytvořena. Je pozoruhodné, jak se zpočátku dobré povědomí o obraze a jeho autorství z topografické a umělecko-historické literatury postupně vytrácí,²⁰ přičemž jeho zařazení mezi díla 19. století v nově publikovaném soupisu uměleckých památek na Moravě a ve Slezsku²¹ paradoxně tento proces završuje. S odvoláním nejen na jasně čitelnou signaturu, rukopis a malířskou techniku, ale zejména na výtvarné pojetí obrazu *Sv. Anna* bočního oltáře kostela v Novém Malíně, lze však s jistotou označit Tobiasa Pocka za jeho autora.

Obraz pochází z pozůstalosti brněnského kanovníka a někdejšího moravského guberniálního rady Dr. Josefa von Höchsmann,²² místního rodáka, který jej daroval farnosti společně s knihovnou o zhruba pěti stech svazcích převážně teologických knih.²³ Vedle toho vybavil své rodiště několika peněžními stipendii a nadacemi. Obrazu *Sv. Anna*, který mylně pokládal za dílo nějakého italského

znal Leoš Mlčák, Příspěvky k dějinám olomouckého malířství 17. a 18. století. *Vlastivědný věstník moravský* 35, 1983, s. 60, s. 66, pozn. 3.

17 W. Pillich (cit. v pozn. 12), s. 39: „Die Arbeit sei vom Maler schon angefangen worden, doch weil er auch ein Bild für die Kapuziner in Olmütz zu liefern habe, wäre vor Pfingsten mit der Fertigstellung nicht zu rechnen.“

18 Srov. A. Breitenbacher (cit. v pozn. 10), s. 61.

19 Olej na zinkovém plechu, 135 x 105 cm; signováno vpravo dole: *Tobias Pock F. 1667*.

20 Srov. Clemens Janetschek, *Geschichtliche Nachrichten über Frankstadt und das Gut Johrnsdorf*. Brünn 1884, s. 35: „Der Brünnner Domherr und weiland mähr. Gubernialrath Dr. Josef Ritter von Höchsmann schenkte der Kirche ein 1667 von Tobias Bock gemaltes wertvolles Bild, welches die hl. Anna darstellt, [...]“; Jan Březina, *Vlastivěda moravská II. Místopis. Šumperský, staroměstský a vízemberský okres*. Brno 1932, s. 252, na zde uvedenou nepatrnou zmínku o obraze upozornil L. Mlčák (cit. v pozn. 16), s. 60, s. 66, pozn. 6.

21 B. Samek (cit. v pozn. 15), s. 722.

22 Josef rytíř von Höchsmann (Hoechsmann) — narozen 31. července 1792, vysvěcen roku 1815, zemřel 4. června 1859 — byl doktorem teologie a filosofie, zastával mj. funkce moravskoslezského guberniálního rady, kanovníka brněnské kapituly, přisedícího generálního vikariátu pro rakouské Slezsko ve Vratislavi či konsistoriálního rady v Olomouci a v Tarnowu. Zanechal po sobě množství tištěných kázání. Srov. C. Janetschek (cit. v pozn. 20), s. 38.

23 C. Janetschek (cit. v pozn. 20), s. 35.

malíře, si zvláště považoval, neboť jej ve své závěti uvádí podtrženě na prvním místě mezi uměleckými předměty, kterých jinak nebylo mnoho a jež sloužily hlavně k výzdobě jeho vlastního bytu.²⁴ Pockův obraz byl umístěn nejprve v presbytáři frankštátského kostela nad křtitelnicí, která stála napravo od hlavního oltáře. Po jejím přestěhování roku 1892 se obraz ocitl dle původního přání donátora na svém dnešním místě, na levém bočním oltáři chóru, kde nahradil milostný obraz *P. Marie Čenstochovské*.²⁵ Dnes už asi jen těžko zjistíme, odkud a jakým způsobem se dílo do Höchsmannova majetku dostalo; objevení nových osvětlujících skutečností však nelze vyloučit.²⁶

Výjev se odehrává v několika detaily jednoduše naznačeném interiéru, na vyvýšeném místě, ohraničeném uprostřed segmentovitě zaobleným schodem, pod oknem, kterým je scéna zleva osvětlována. Místo vymezuje vpravo cíp červeného závěsu, na druhé straně oblak, ze kterého vykukují tři hlavičky andílků. Postavy jsou organizovány v kompozičně zcela jednoduchém útvaru – v trojúhelníku. Napravo sedí na hnědé truhle Anna s polštářkem na klíně. Na něm drží dítě, které se naklání a ručičkou svírá trojici růží, podávanou mu klečící Marií. Květina tvoří přirozený střed scény. Anna, matrona zralého věku, je oblečena jednoduše, nikoli však prostě. Pod hnědou pláštěnkou, přes jejíž kapuci má pře-

²⁴ MZA Brno, fond E 81 – Kapitula sv. Petra a Pavla v Brně, sign. II B, inv. j. 172, ev. j. 51, Osobní spisy kanovníků – Josef Höchsmann, *Mein letzter Wille* (Brno, 21. června 1858), s. 5–7: „Ebenso bestimme ich das schöne auf Zink gefertigte Oehlgemälde die Mutter Anna mit Maria und dem hl Kinde von einem italienischen Mahler meiner Geburtskirche in Frankstadt zur Verschönerung des linken Seitenaltars in aedificationem populi, welches herzustellen ist. – Ich hoffe, daß die jeweiligen Pfarrer für beide Praesente Dank wissen werden. – Meinen zahlreichen Verwandten habe ich durch meine ganze Lebenszeit viel Gutes erwiesen, und auch anderweitig bedacht. Ich habe daher nicht Ursache, sie dermalen noch mit Legaten zu bedenken, da die linke Hand nicht wissen darf, was die rechte gethan hat; dessen ungeachtet verfüge ich Nachstehendes – Dem Pfarrer Josef Göttlicher kommt das Portrait des Erzbischofs Kardinal – Olmützer Fürst Erzbischofs Rudolph, unter welchem er Alumnus war, seinem Neffen dem Kooperator Josef Göttlicher der in goldener Rahme gefaßte Christuskopf zu, – dem Pfarrer in Wischau Ferdinand Frieber der kleinere in Oehl gemahlte ober meinem Bestuhl hängende Christuskopf. Das Portrait meines guten Vaters geht in die Familie Einaigl nach Blauda zur Aufbewahrung, samt dem schönen Oehlgemälde darstellend eine kleine Landschaft samt einem Kreuze – ein Andenken vom Ministerialrathe Otenthal an die Nichte Josephine Einaigl zurück – die Madonna von Raphael ist dem Dechante Kuranda Johan in Dollein zuzumitteln – das schöne Bild in meinem Schlafzimmer Les Angés dem Pfarrer in Littau Kintschick, die Madonna über meinem Schlafbette – der Ehegattin des Medicinæ Doctor Hallama in Gurein.“

²⁵ Zároveň byl nahrazen i obraz protějšního bočního oltáře *Smrt sv. Josefa*, namalovaný roku 1763 Josefem Ignácem Sattlerem (1725–1767), jiným, znázorňujícím *Útěk Sv. rodiny do Egypta* (1891) od Karla Brachtela, který kostelu věnovala jeho teta Hedvika Brachtelová z Třemešku (Johmsdorf); srov. Státní oblastní archiv v Šumperku, př. č. 1007/97, *Pamětní kniha farního kostela ve Frankštátu*.

²⁶ Pockův obraz stejného tématu byl snad dříve součástí vybavení interiéru dómu sv. Štěpána ve Vidni; srov. Anselm Weißenhofer, *Wiener Altarbilder des 17. Jahrhunderts. Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich XXI* (Festschrift zum siebzigsten Geburtstage Oswald Redlichs), 1928, s. 195: „Außerdem seien erwähnt ein kleines Altarbild in der Stefanskirche: die Jungfrau Maria mit dem Kinde und Anna (im Frauenchor) und ‚die Apostelfürsten auf Wolken unten Landschaft‘. Dieser Altar ‚Bei der alten Orgel‘ ist laut Aufschrift von der bürgerl. Maurer- und Steinmetzzunft im Jahre 1677 errichtet worden.“

hosený průhledný závoj, oblékla sytě modrý kabátec s vysokým bílým límcem a široce nabraným rukávem. Ten je lemovaný kožešinou, stejně jako rukáv rovněž modrého, ale světlejšího obleku pod kabátcem. Hnědá sukně, nejasně se prolínající s pláštěm, spadá v širokých záhybech až na zem. Dítě je nahé, pouze částečně zavinuté do průhledné roušky. Hmotně působící modrý polštářek je detailně vymalován včetně dekorativních uzlíků v rozích. Klečící dívku – P. Marii – zdobí půvabný účes s čelenkou a vpleteným závojem, spadajícím přes levé rameno na prsa. Horní polovina Mariina těla v červené blúze jakoby vyklouzla ze sytě modrých v bohatých záhybech volně splývajících šatů. Košile s širokými rukávy je sepnuta tmavě zeleným páskem a okraj jejího výstřihu zdobí jemný perličkový vzor. Celková barevnost obrazu, původně bezpochyby výraznější, je dnes zmatnělá usazeným prachem.

Spojení malého formátu, méně obvyklé podložky²⁷ a snad i úlohy činí z malínského obrazu výjimečné dílo nejen v rámci představovaného souboru, ale i v širších souvislostech Pockovy tvorby. Jednoduchá kompozice tří postav umožnila umělci na relativně malé ploše podat bravurní umělecký výkon. Bohatá pastózní malba dovoluje sledovat v detailech téměř každý tah malířova štětce. Obdivujeme jistotu a úspornost jeho rukopisu, jak drobnými nánosy barvy vyjadřuje vizuální povahu věcí a materiálů. Právě ve vystižení drobností (detaily obličejových partií, Mariin účes, ozdoby a drobné záhyby oděvů, růže), dovedně zapojených do struktury celku, spočívá největší hodnota obrazu. Teprve v menším formátu, zdá se, mohl Pock předvést mistrnou odlehčenost a virtuozitu v ovládnutí malířského umění, tedy kvality jindy svázané téměř sériovou prací na velkých náboženských zakázkách. Uvolněnost provázená až jistou dávkou hravosti, patrnou např. v gestu, s nímž P. Marie nabízí růži, je podobného druhu, jaká naplňuje dětské personifikace *Živlů* v pražské Národní galerii. Zvláště *Alegorie Země* svou hmotnou plností a živostí připomíná postavičku Ježíška z našeho obrazu. Pokud se zaměříme na to, jakým způsobem jsou malovány tváře, zvláště obličej P. Marie, jak jemné krouživé tahy štětce modelují objemy lící, víček, brady atd., musíme znovu vzpomenout Karla Škrétu, jehož malířské postupy jsou Pockovým blízké. Právě podobnost rukopisů obou umělců při vystižení fyziognomických rysů a mimiky obličejů je jejich hlavním spojujícím atributem, který zřejmě vedl k nesprávným autorským připsáním.

Obraz z Nového Malína můžeme po stránce obsahové kompozice chápat jako kombinaci starší středověké a renesanční ikonografické tradice v zobrazení tématu *Sv. Anna Samotřetí s výjevem Mystického zasnoubení sv. Kateřiny*. Obě témata stála blízko sebe, což dokazují některá zobrazení.²⁸ P. Marie podobně

²⁷ Tobias Pock maloval na kovové podložce opakovaně. Vedle svatoštěpánského obrazu (srov. pozn. 3) je to např. cyklus z Mariina života v Drážďanech, Staatliche Kunstsammlungen – Gemäldegalerie Alter Meister (srov. Harald Marx, [Kat.] *Neuerwerbungen deutscher Malerei*. Dresden 1974, s. 81–83, obr. 24–26), nebo cyklus kabinetních obrázků z Národní galerie v Praze (srov. pozn. 6). K technice malby na kovové podložce a stručně k historii jejího používání srov. Manfred Koller, Rottmayr malt auf Metall. In: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*. Salzburg 1983, s. 111–118.

²⁸ Např. Correggio, *Mystické zasnoubení sv. Kateřiny* (1509–1510; Washington, National Gal-

jako sv. Kateřina na obrazech *Zasnoubení* klečí před Kristem coby jeho vyvolená Nevěsta, teologicko–mystickými výklady ztotožňovaná s nevěstou Písň písní,²⁹ a podává mu růži nejen jako důkaz svého panenského zasnoubení, ale i jako připomínku budoucích strastí.³⁰ Počet právě tři červených květů nabádá k různorodým výkladům. Když se přidržíme jen zmíněné symboliky pašijové, jsou to např. tři stupně Kristova utrpení – bičování, posmívání a ukřižování – nebo trojí klesnutí pod křížem při cestě na Golgotu, nesmíme však přehlédnout ani zdůvodnění kompoziční a estetické.

Při srovnání s Pockovým drážďanským *Zvěstováním* (1648)³¹ vyvstanou zjevně některé vzájemné podobnosti. V obou případech jsou účastníci výjevu soustředěni kolem darovaného květu ve skromném, podobně uspořádaném interiéru. Také osvětlení scény velkým, v levé horní polovině umístěným oknem, kterým jakoby vstupovalo do intimního ticha pokoje oblačné transcendentno, je společné oběma obrazům. Jednoduché rozmístění figur navazuje i na některá Pockova zpracování tématu *P. Marie se svěťci*,³² kde sv. Anna převezme místo Madony a ta se naopak sníží do role adorujícího světce. Tato kompoziční záměna bude snad zřejmá při srovnání s obrazem *Sv. Filip Benitius před P. Marií* (1669) ve vídeňském kostele servitů,³³ který je sice o něco pozdější, ale zobrazený světec na něm vztahuje ruku k dítěti téměř stejným gestem, jakým mu Marie podává růži na malínském obraze.

Zhodnocení tvorby Tobiasa Pocka, založené pouze na znalosti několika moravských výkonů, si samozřejmě nemůže činit nárok na úplnost. Přesto však výše představený soubor obrazů nepostrádá jistou dávkou reprezentativnosti. Ukazuje Pocka jako malíře velkých náboženských oltářních pláten, která tvoří těžiště všech jeho prací. Vedle toho ztvárňoval náboženská témata v menším formátu, takový je i obraz *Sv. Anny* v Novém Malíně. Jen několik ojedinělých příkladů se dochovalo z oblasti žánrové malby³⁴ a portréty,³⁵ ale i to málo nic-

lery); viz Stefano Bottari, *Il Correggio*. Milano 1990, s. 82, obr. 2.

²⁹ Srov. Martin Zlatohlávek, *Nevěsta v uzavřené zahradě – motivy ikonografie biblické knihy Píseň písní*. In: [Kat.] *Nevěsta v uzavřené zahradě*. Praha 1995, s. 33–70.

³⁰ Srov. Renate Schumacher–Wolfgang, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 3. Rom–Freiburg–Basel–Wien, 1971, sl. 563–568; Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha 1998, s. 90–92.

³¹ Inv. č. Mo 1589; měř, 37 x 43,5 cm); srov. H. Marx (cit. v pozn. 27), obr. 25.

³² Např. obraz *Marie se svěťci* (1668) na hlavním oltáři vídeňského kostela německého řádu (Deutschordenskirche); srov. Brigitte Faßbinder, *Studien zur Malerei des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum* [disertační práce]. Wien 1978, s. 112–113, č. kat. II/39, obr. 93.

³³ Srov. B. Faßbinder (cit. v pozn. 32), s. 117, č. kat. II/43, obr. 98.

³⁴ Vedle vídeňské *Domácí scény* (viz pozn. 11), která spojuje žánr s portrétem, známe obraz *Zahradní sál s karetními hráči* (kolem 1649) v Sibiu, Bruckenthal Museum; srov. Miklós Mojzer (ed.), [Kat.] *The Metamorphosis of Themes. Secular Subjects in the Art of the Baroque in Central Europe. Zsánermetamorfózisok. Világi műfajok a közép-európai barokk festészetben*. Budapest 1993, s. 302–303, 305, obr. C 141. Charakter žánrového obrazu má i pozoruhodný obraz *Svatba v Káni galilejské* (1657) ze soukromé sbírky; srov. B. Faßbinder (cit. v pozn. 32).

³⁵ Jediným známým dochovaným portrétem je *Skupinová podobizna* z Národní galerie v Praze (viz pozn. 1). Na počátku své vídeňské dráhy obdržel Pock zakázku na zhotovení portréty biskupa Philippa Friedricha von Breuner; srov. A. Scherph (cit. v pozn. 4), s. 33, 42, pozn. 5.

méně o jeho malířských kvalitách vypovídá lépe, než převažující sakrální zakázky. Nedostatečně jsme zatím seznámeni s Pockovou tvorbou na poli nástěnných maleb. Jediný špatně dochovaný freskový obraz *Sv. Wolfganga*³⁶ byl součástí prvního většího cyklu nástěnných maleb 17. století ve vídeňském Schottenkirche. Ten maloval Pock v letech 1651 až 1655 a zmíněný obraz zcela koresponduje s charakterem jeho soudobých oltářních realizací.

V prostředí Vídně 17. století můžeme Pocka srovnávat snad jen s Joachimem von Sandrart (1606–1688). Tvůrčí záběr nobiletovaného Sandrarta však byl mnohem širší. Zaměstnávaly jej dvorské zakázky spojené s cestováním, a tak v oltářním malířství nemohl překonat množstvím realizací Pocka, pevně zakotveného v prostředí Vídně. V jeho tvorbě je také mnohem více „flámského“, zatímco Pockův osobní styl vychází hlavně z italského malířství a nizozemské formy používá spíše s ohledem na úlohu a povahu zakázky. Italizujícím zaměřením má proto Tobias Pock blíže k třetímu významnému malíři, tvořícímu ve Vídni té doby, k Johannu Spillenbergerovi (1628–1679). Také opakovaně zmínovaný vztah ke Karlu Škrétovi nemůžeme jen tak odkázat mezi neopodstatněná tvrzení. Lze nepochybně polemizovat s názorem Pavla Preisse, podle něhož „svým uměním skromnější a invenčně méně nadaný Pock nevykazuje ani stopu souvislosti se svým domnělým mistrem.“³⁷ Není jistě náhoda, že právě několik děl, připisovaných původně Škrétovi, bylo v nedávné době bezpečně určeno jako práce Tobiase Pocka. Samozřejmě nešlo o dříve uváděný vztah mistr–žák, oba se ani nemuseli nikdy setkat. Existují však mezi nimi podobnosti nejen biografické, ale především stylové. Narodili se ve stejném roce, malířské vyučení získali v pozdně manýristickém prostředí a poté oba vykonali nezbytnou italskou cestu. Dá se předpokládat, že v Itálii shodně obdivovali výsledky tehdy proslulých malířských škol. Poté se kolem roku 1640 usadili ve velkých městech, Škréta v Praze a Pock ve Vídni, kde založili prosperující dílny a vedli život vážených měšťanů. Dalo by se zjednodušeně konstatovat, že čím byl Karel Škréta pro Prahu, tím byl Tobias Pock pro Vídeň. Otázku, zda byl Pock méně invenčně nadaný, ponechám nezodpovězenou. V menších zakázkách, které vybočovaly z jeho téměř sériové práce na oltářních obrazech, a v nichž můžeme podrobně vnímat kvality malířova osobního stylu, vidíme podobnosti s rukopisem Karla Škréty, hlavně v traktaci malby obličejových partií a některých detailů. Z představených obrazů nejvíce právě v obraze *Sv. Anna* z Nového Malína. Lze proto předpokládat, že v budoucnu mohou být některé práce, nejistě připisované Škrétovi, rehabilitovány jako díla Tobiase Pocka.

³⁶ Srov. B. Faßbinder (cit. v pozn. 32), s. 3, č. kat. I/3, obr. 1.

³⁷ P. Preiss (cit. v pozn. 7), s. 34.

DAS BILD HL. ANNA SELBDRITT IN NOVÝ MALÍN IM KONTEXT DES MÄHRISCHEN WERKES TOBIAS POCKS

Tobias Pock (1610–1683), hervorragender Repräsentant der frühbarocken Malerei in den habsburgischen Länder, ist mit einigen seiner Bilder auch auf dem Territorium Mährens zur Geltung gekommen [Anm. 5]. Drei dieser Bestellungen (Altarbilder *Beweinung Christi* und *Stigmatisation des hl. Franz von Assisi* in Bruntál /Freudenthal/, Pfarrkirche und *Heilige Dreifaltigkeit* in Brno–Královo Pole /Königsfeld bei Brünn/, Kartusianerkirche; alle 1659) haben sich nicht erhalten, während andere durch den schlechten Erhaltungszustand und die späteren Restaurierungseingriffe verzeichnet und verletzt sind. Das ist der Fall der Altarbilder *Maria vor den heiligen Wenzel und Dionysius Areopagita* (1655) in der Pfarrkirche in Křižanov (Krzižanau), oder *Verkündigung an Maria* (ca. 1659) auf dem Hauptaltar der Kapuzinerkirche in Olomouc (Olmütz). Aus der spätesten Schaffensperiode des Malers stammt das Bild *Hl. Josef* (1681) auf den Seitenaltar der Wallfahrtskirche auf den Svatý Kopeček (Heiligenberg bei Olmütz).

Zu den bisher bekannten mährischen Werke Tobias Pock kann man neu auch das Bild *Hl. Anna Selbdritt* (Zinnblech, 135 x 105 cm; signiert unten rechts: *Tobias Pock F. 1667* [Abb. 1, 2]) aus der Pfarrkirche in Nový Malín (Frankštát) bei Šumperk (Frankstadt bei Mährisch Schönberg) eingliedern. Das kabinetartige Bild hat dieser Pfarrkirche zur Ausstattung des linken Seitenaltars der Landsmann, der Brünner Domherr und ehemaliger Gubernialrat Dr. Josef Ritter von Höchsmann (1792–1859) testamentarisch vermacht [Anm. 24]. Die ältere Provenienz des Bildes, das der Spender für ein italienisches Werk gehalten hat, ist nicht mehr zu verfolgen. Verwendung des wenig gewöhnlichen Bildträgers, das ziemlich Kleinformat des Bildes, das ursprünglich eher für die private Andacht bestimmt gewesen sein dürfte, und vor allem wirkungsvolle Malweise macht aus diesem anonymen Bild nicht nur im Kontext des bis jetzt bekannten mährischen Oeuvre des Malers, sondern auch im Kontext seines gesamten künstlerischen Schaffens, ein außerordentliches und anziehendes Werk. Stilistischer Charakter stellt dieses Bild in die Nähe der bedeutenden Realisationen des Tobias Pock auf dem Gebiete der Kabinettsmalerei (z. B. zu der *Verkündigung an Maria* /1648/ aus dem Bilderzyklus in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister [Anm. 27]), sowie der Altarbilder (z. B. zahlreiche Versionen der ikonographischen Thema *Maria vor Heiligen* in Wien IX, Servitenkirche). Die benützte malerische Handschrift, die Tobias Pock z. B. in den Partien des Inkarnats verwendet hat, scheint der traditionellen und oft bestrittenen Vergleich mit dem Werk des böhmischen Malers und Pocks Zeitgenossen Karel Škréta (1610–1674) zu beweisen.

Původ fotografií – Fotonachweis – Photographic Credits:

1, 2: archiv autora.

