

Nekaj drobcev o Kobilčini sliki *Madona gospe Souvan* v kontekstu naročništva in razstavljanja

Beti Žerovc

Izr. prof. dr. Beti Žerovc, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za umetnostno zgodovino,
Aškerčeva cesta 2, SI-1000 Ljubljana, beti.zerovc@ff.uni-lj.si

Izvleček:

Nekaj drobcev o Kobilčini sliki *Madona gospe Souvan* v kontekstu naročništva in razstavljanja

1.01 Izvirni znanstveni članek

Članek predstavlja podobo *Madona gospe Souvan*, ki jo je Ivana Kobilca naslikala za zasebno naročnico. Sliko, o kateri si je slikarka natančno dopisovala s svojo družino, časovno umesti v prve mesece leta 1900. Članek obravnava Kobilčin način ustvarjanja slike, stik s konkretnimi naročniki – Uršulo Souvan in njeno družino – in slikarkine za-
držke ob potencialnem razstavljanju slike na drugi razstavi Slovenskega umetniškega društva v Ljubljani leta 1902. Obravnava slike *Madona gospe Souvan*, ki sicer ni pomembnejše Kobilčino delo, nam pomaga bolje razumeti slikar-
kin odnos do naročnikov in do razstavljanja v domači Ljubljani.

Ključne besede: Ivana Kobilca, razstavljanje likovne umetnosti na Slovenskem, naročništvo, sakralna umetnost, *Madona gospe Souvan*

Abstract:

Some Observations on Ivana Kobilca's Painting the *Souvan Madonna* in the Light of Contemporary
Commissioning and Exhibiting Practices

1.01 Original scientific article

The article presents Kobilca's image of the *Souvan Madonna*, created for a private client. It dates the painting, about which the painter corresponded in detail with her family, to the first months of 1900. The article discusses Kobilca's way of working on the painting, her contact with specific clients – Uršula Souvan and her family – and the painter's reservations about potentially exhibiting the painting in the second exhibition of the Slovenian Art Society in Ljubljana in 1902. Although the *Souvan Madonna* is not among Kobilca's most important paintings, analysing it helps us better understand the painter's attitude towards her clients and exhibiting in her hometown of Ljubljana.

Keywords: Ivana Kobilca, art exhibitions in Slovenia, patronage of art, sacred art, *Souvan Madonna*

Ivana Kobilca (1861–1926) je izvedla več različnih nabožnih motivov in tudi nekatera prestižna cerkvena naročila. V članku obravnavamo njeno podobo Marije v orantski drži, ki je nastala za zasebno naročnico. Gre za nekoliko pozabljeno delo, saj podatke o sliki v starejši literaturi ponekod sicer najdemo,¹ je pa kot podoba do nedavnega izginila iz našega vizualnega spomina. Da je podoba Kobilčino delo, so sčasoma pozabili celo njeni lastniki.²

Sama sem sliko iskala, ker so med prebiranjem Kobilčine korespondence z njeno družino mojo pozornost vzbudile večkratne omembe madone za gospo oziroma družino Souvan v slikarkinem »sarajevskem obdobju«.³ Po Kobilčinem pisanju sodeč, je šlo za ambicioznejše delo, zanimive so njene izjave o zlatem ozadju in bizantinskem slogu slike, ki zanjo nista najbolj značilna. Zanimivi so tudi njeni komentarji o morebitnem razstavljanju te slike v Ljubljani, ki se pojavijo v kasnejših pismih družini in kažejo, da je imela umetnica izdelane predstave, kaj je smiselno razstaviti v nekem okolju in ob neki priložnosti ter zakaj.⁴ Ker je slikarka razstavljanje zelo odločno zavračala, sem začela raziskovati, zakaj naj bi slika, s katero se je Kobilca precej ukvarjala, ne bila primerna za razstavo Slovenskega umetniškega društva v Ljubljani leta 1902.⁵

Madona gospe Souvan (sl. 1) je z oljem naslikana na platno velikosti 60 x 48 cm. Ozadje je zlateno. Desno spodaj je signirana z *I. Kobilca*. Ker si je slikarka o sliki natančno dopisovala s svojo družino, jo lahko z dokajšno verjetnostjo opredelimo kot namenjeno zasebni pobožnosti in jo časovno umestimo v leto 1900, še natančneje, v prvo tretjino tega leta. Ko smo *Madono gospe Souvan* fizično našli, so se mi potrdile domneve, da gre za sliko, ki jo je mogoče videti tudi na zbledeli fotografiji v Arhivu Republike Slovenije. Tam, med množico Kobilčinih fotografij, prav tako najdemo posnetek modelke v pozi, ki jo je Kobilca verjetno uporabila pri izdelavi te slike (sl. 2).⁶

Marija je upodobljena doprsno in poudarjeno centralno. Roki ima dvignjeni, z dlanmi proti gledalcu, blagi obraz zre v nebo. Na sliki prevladuje občutek miline in kontemplacije, na božjo prisotnost oziroma iskanje stika z njo je prek zamaknenosti upodobljenke opozorjeno prepričljivo, a nevsiljivo. Delo je slikarsko kvalitetno izvedeno in nam lahko služi kot dober prikaz Kobilčinega metierskega znanja. Če spodnji del slike, z oblačili v rdeči in modri barvi, slikarsko ne izstopa ali je morda celo nekoliko trd, so elegantna glava z belo oglavnico, obraz, roke in inkarnat podani izvrstno.

¹ Slika v popisu del navaja npr. Ljerka MENAŠE, Umetniški razvoj Ivane Kobilce, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 2, 1952, str. 156.

² Kot zanimivost naj povem, da sem sliko iskala pri raznih sorodnikih prvotne lastnice, in njeni lastniki, ne vedoč, da gre za Kobilčino delo, so jo nazadnje našli v stanovanju, ki ga oddajajo študentom.

³ Slikarka je živela v Sarajevu v letih 1897–1905.

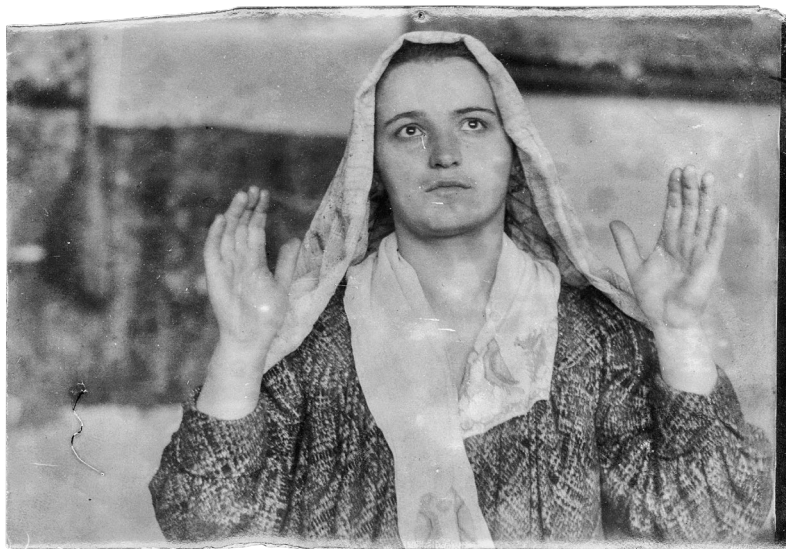
⁴ O Kobilčinem razstavljanju gl. Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca and Her Painting for the Ljubljana Town Hall, Slovenia Bows to Ljubljana, in the Context of Women's Painting in the Late Nineteenth Century, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37, 2013, str. 167–178; Beti ŽEROVC, Ivana Kobilca – a Career in the Context of Nineteenth-Century Women's Painting, *Biuletyn Historii Sztuki*, 76/3, 2014, str. 509–534; Beti ŽEROVC, The Exhibition of Ivana Kobilca in Zagreb in 1890, *Peristil*, 57/1, 2014, str. 147–157.

⁵ Da naj slika ne bi bila primerna za razstavo, je Ivana Kobilca pisala v več pismih svoji družini, materi ali sestri Mari. Kobilca najstarejšo sestro Marijo, ki je nosila isto ime kot njuna mati, praviloma imenuje Mari. Ta je ohranila obsežno Kobilčino zapuščino pisem in drugih ego-dokumentov (za več o ego-dokumentih gl. npr. Arianne BAGGERMAN, Rudolf DEKKER, Jacques Presser, Egodocuments and the Personal Turn in the Historiography, *European Journal of Life Writing*, 7, 2018, str. 90–110), ki je še danes v lasti njenih potomcev. Delno je digitalizirana in dostopna v Narodni in univerzitetni knjižnici in v Narodni galeriji v Ljubljani. Citati iz korespondence so navedeni brez slovničnih popravkov, deli v nemščini so prevedeni v opombah.

⁶ Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 1201, Splošna zbirka fotografij, p. e. 119, Rodbinski fond Kobilca - Pintar, 006306–0001, 957180 0001.



1. Ivana Kobilca: *Madona gospe Souvan*, 1900, zasebna last



2. Ivana Kobilca (?): *Modelka v pozi za sliko Madona gospe Souvan*, fotografija, 1900, Arhiv Republike Slovenije

Namenimo uvodoma nekaj besed še naročnici slike in rodbini Souvan. Souvanovi so bili premožni kranjski trgovci, v Ljubljani širše znani vsaj od Franca Ksaverja Souvana (1799–1885) dalje. Franc Ksaver Souvan je bil med drugim soustanovitelj in aktiven član ljubljanske Narodne čitalnice, ustanovljene leta 1861. Del svoje hiše je celo prezidal v čitalniške prostore z restavracijo, kegljiščem, kavarno, plesno dvorano in steklenim salonom.⁷ Različni člani rodbine so bili okoli leta 1900 pomembni protagonisti kranjske umetnostne sredine in tudi kupci umetnin. Med njimi izpostavimo najprej sina prej omenjenega Franca Ksaverja Souvana, Ferdinanda Souvana (1840–1915), med drugim kot začetnika parka Volčji Potok.⁸ Njegov sin Leo (Leon, 1877–1949) je z ureditvijo parka nadaljeval.⁹ Bil je povezan z ljubljanskimi umetniki svoje generacije, zlasti z Matijo Jamo (1872–1947), s katerim je prijateljeval celo življenje. Jama je naslikal odličen mladostni portret Lea Souvana, njegova serija *Šentklavžev* pa je nastajala še v tridesetih letih 20. stoletja, ko je slikar bival v podstrešnem stanovanju Souvanove hiše nasproti ljubljanskega magistrata.¹⁰ Ferdinandovo hčer Almo (1880–1964), kasneje poročeno Urbanc, lepotico in muzo Josipa Murna, sta v znanih portretih upodobila Ivana Kobilca in Ivan Vavpotič (1877–1943).¹¹

»Gospa Souvan«, po Kobilčinih pismih sodeč naročnica obravnavane slike, ne more biti Leova žena, saj se je ta poročil šele nekaj let po nastanku slike. Prav tako to ni njegova mama, pred poroko igralka Rozalija Frölich (1848–1919), saj je bila ta od Ferdinanda Souvana ob nastanku slike že dve desetletji ločena in ni živela v Ljubljani. Izmed vseh potencialnih kandidatk za naročnico se zdi še najbolj možna Uršula Souvan, rojena Kušar (1836–1919), žena Franca Ksaverja Souvana mlajšega (1836–1903), Ferdinandovega brata.¹² O Uršuli Souvan vemo le malo. Imela je več otrok, med drugim sina Huberta (1876–1948) in hčerko Marijo Ano oziroma Marijano, poročeno Kump (1868–1955). Slednjo je Kobilca poznala in jo v poznih osemdesetih letih tudi upodobila tako v olju kot v pastelu.¹³ Kot bo razvidno v nadaljevanju, se Marijana Kump pojavlja v zvezi s sliko Madone v Kobilčinih pismih družini, Hubert Souvan pa je v nedatiranih zapiskih v Kobilčini zapuščini naveden kot njen lastnik.¹⁴



⁷ O Souvanovih gl. Rudolf ANDREJKA, Souvan, *Slovenski biografski leksikon*, 3/10 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1967, str. 411–413; The Souvans and their Park at Volčji Potok, <https://www.arboretum.si/en/events/exhibitions/the-souvans-and-their-park-at-volcji-potok/#AnchorSest> (2. 12. 2020).

⁸ Ferdinand Souvan, Kamniško-komendski biografski leksikon, <https://leksikon.si/Oseba/OsebaId/876> (13. 11. 2019).

⁹ Leon Souvan, Kamniško-komendski biografski leksikon, <https://www.leksikon.si/Oseba/OsebaId/875> (13. 11. 2019).

¹⁰ Za Portret Lea Souvana gl. Beti ŽEROVC, *Slovenski impresionisti*, Ljubljana 2012, str. 38–39; za Šentklavže gl. Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana 2006, str. 293–303.

¹¹ Polonca VRHUNC, Katalog razstavljenih del, *Ivana Kobilca (1861–1926)*, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 144, 240; Milček KOMELJ, Katalog razstavljenih del, *Ivan Vavpotič (1877–1943)*, Narodna galerija, Ljubljana 1987, str. 83, 186.

¹² ANDREJKA 1967 (op. 7), str. 412.

¹³ VRHUNC 1979 (op. 11), str. 123. Za pomoč pri iskanju podatkov o rodbini Souvan in iskanju identitete naročnice se zahvaljujem članom rodbine Souvan in Matjažu Mastnaku, ki se z družino Souvan ukvarja skozi svoje delo v Arboretumu Volčji Potok, katerega del je nekdanji Souvanov park.

¹⁴ Nedatirani zapiski v Kobilčini zapuščini, zasebna last. Pravniki Hubert Souvan se je leta 1902 poročil s sestrično Leonie Souvan (1877–1969), dvojčico Lea Souvana; gl. The Souvans and their Park (op. 7).



3. Ivana Kobilca: *Madona z detetom*, 1889, zasebna last

Da bi opredelili kontekst *Madone gospe Souvan*, sledi kratko povzeta zgodovina znanih vidnejših Kobilčinih upodobitev Marije, nastalih pred njo.¹⁵

Marijanske motive je slikarka začela resno obravnavati že v osemdesetih letih 19. stoletja v Münchnu, morda že med študijem v zasebni slikarski šoli Aloisa Erdtelta, najkasneje pa neposredno po njem. Velika podoba *Madone z detetom* (sl. 3) – danes v zasebni lasti – je nastala v tem času in je prva znana Kobilčina reprezentativna upodobitev te vrste. Kobilca jo je med drugim razstavila na samostojni razstavi v Ljubljani decembra 1889 in v Zagrebu leta 1890.¹⁶ Domnevamo lahko, da se je z njo želela občinstvu in še posebej potencialnim kupcem »priporočiti« kot sposobna slikarka nabožnih motivov. V zapisih in poročilih o razstavi je bila lepo sprejeta, vse do kritike razstave v Zagrebu, ki jo je v *Agramer Zeitung* priobčil tedaj verjetno najznamenitejši hrvaški poznavalec likov-

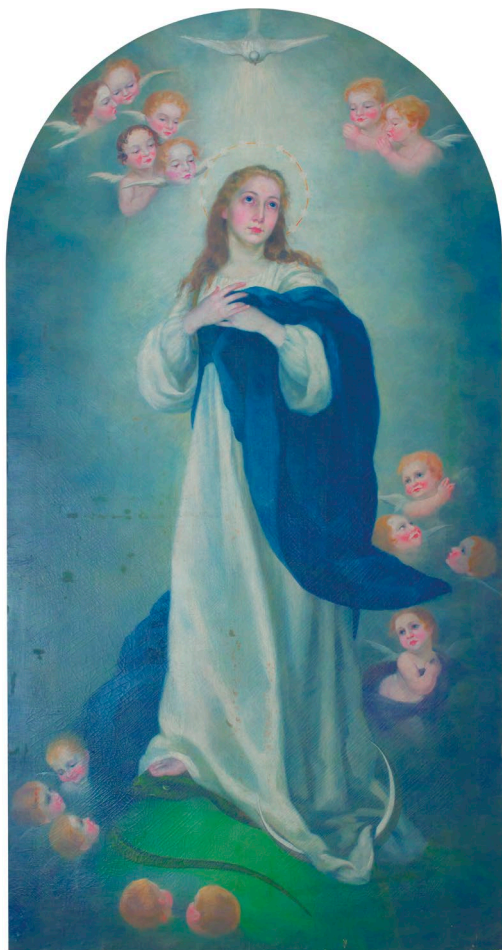
ne umetnosti Iso Kršnjavi. O tej kritiki in spremljajočem dogajanju je mogoče več prebrati drugje, za potrebe pričujočega članka omenimo le, da je konservativni kritik Kobilco grajal predvsem, ker naj bi bil njen pristop k slikanju božje matere preveč v skladu s tedanjo münchensko modo, preveč realističen in »zemeljski«. ¹⁷ Za Kobilco je bilo to prvo resnejše srečanje z negativno likovno kritiko in je ni pustilo ravnodušne. Glede na obravnavo, ki bo sledila, je verjetno smiselno razmišljati o tem, da je izkušnja za Kobilco predstavljala nekakšen poduk, da nekonvencionalno upodabljanje sakralnih motivov lahko vodi v težave in da je že razstavljanje sakralnih motivov samo po sebi lahko tvegano ter umetniku ne prinaša nujno le koristi, temveč mu prav tako lahko škodi.¹⁸

¹⁵ Povsem mogoče je, da vseh Kobilčinih upodobitev Marije ne poznamo. Potencialna neznana dela, ki pa jih seveda ni nujno izvedla, zasledimo tudi v korespondenci. Oseba z nekoliko težko berljivim podpisom, verjetno pater Jožef, ji konec leta 1899 piše razglednico z Brezij v Sarajevo in pravi, da ji(m) bo skice v Ljubljani izročil. Dalje sprašuje: »Kako mislite o sliki Marije Pomočnice? (facsimile). Kedaj bi se lotili tega dela.« Beseda facsimile v oklepaju morda pomeni, da je bila naprošena, da napravi kopijo. Gl. razglednica z Brezij, 28. 11. 1899, zasebna last. S skicami so verjetno mišljene skice z natečaja za stranske oltarje brezjanske cerkve, ki se ga je Kobilca udeležila leta 1899. Naročilo je dobil Ivan Grohar; gl. PoloncaVRHUNC, *Življenje in delo Ivane Kobilce, Ivana Kobilca (1861–1926)*, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 23.

¹⁶ O obeh razstavah gl. ŽEROVC, *Exhibition 2014* (op. 4), str. 147–157.

¹⁷ Iso KRŠNJAVI, *Gemalde Ausstellung, Agramer Zeitung*, 44/45, 22. 2. 1890, s. p. (zaglavje »Kunst, Literatur«).

¹⁸ Podrobneje: ŽEROVC, *Exhibition 2014* (op. 4), str. 153–154. V Kobilčini zapuščini (zasebna last) je ostal izrezek iz časopisa z delom članka Im Württembergischen Kunstverein, *Schwäbischer Merkur*, 31. 5. (?) 1892. Pisec med drugim izrecno hvali Kobilčino *Madono z detetom* – domnevam, da gre za isto sliko kot zgoraj – kot zelo posrečeno in tudi ganljivo prav zato, ker je Marija tako človeška in z otrokom nista »klasično« lepa. O pogostih in zelo intenzivnih sporih o pravilnem pristopu umetnikov k nabožni umetnosti v Münchnu okoli leta 1900 gl. "München



4. Ivana Kobilca: *Brezmadežna, p. c. Marije sedmih žalosti na Taboru, Podbrezje*



5. Ivana Kobilca: *Brezmadežna, 1895, ž. c. sv. Lenarta, Kropa*

Na Gorenjskem sta še danes dve Kobilčini oltarni sliki z motivom Brezmadežne. Gre za precej podobni sliki, tokrat povsem usklajeni z v 19. stoletju še vedno priljubljenim zelo konvencionalnim upodabljanjem celopostavne, belo-modro odete Marije, obdane z angelci, ki se je zgledovalo pri španskem slikarstvu 17. stoletja in je bilo trdno ukoreninjeno tudi na Kranjskem. Slika, ki se danes nahaja v taborski podružnični cerkvi Marije sedmih žalosti v Podbrezjah (sl. 4) – rojstni vasi Kobilčine matere, ki jo je slikarka redno obiskovala¹⁹ – sledi Murillevi *Brezmadežni* iz leta 1678, danes hranjeni v madridskem Pradu. Slika iz bližnje Krope (sl. 5), iz župnijske cerkve svetega Lenarta,²⁰ pa

leuchtete». Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900 (ur. Peter-Klaus Schuster), Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1984.

¹⁹ Po navedbah različnih ustnih virov je bila slika Kobilčino darilo ž. c. sv. Jakoba v Podbrezjah. Namenjena naj bi bila za levi stranski oltar, kamor so jo dvigovali ob praznikih. Ko se je to opustilo, so sliko premestili v bližnjo taborsko p. c. Marije sedmih žalosti. Pred kratkim je dobila nov okvir.

²⁰ Župnijski arhiv Kropa, *Kronika župnije Kropa*. V kroniki, ki jo je začel pisati župnik Fran Hoenigmann leta 1900, piše: »Marijo čistega spočetja je izdelala Ljubljancanka Ivana Kobilca leta 1895.«

se zdi različica Murillevih motivov Brezmadežne s spuščeniimi, nekoliko razprtimi rokami.²¹ Slika iz Podbrezjij je v izvedbi bolj trda in nesuverena kakor slika iz kroparske župnijske cerkve. Pri obeh zasledimo Kobilčino, v stroki že opaženo težavo: dobro slikana, čvrsta glavna figura nima dobrega stika s slabše izvedenim nezemskim prostorom in njegovimi prebivalci.²²

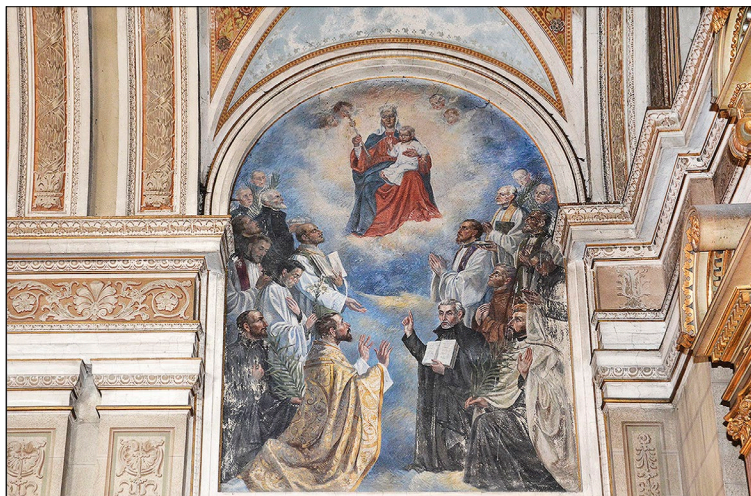
Nekoliko pred *Madono gospe Souvan* je Kobilca upodobila Marijo tudi na stenski poslikavi v Sarajevu, v jezuitski cerkvi sv. Cirila in Metoda.²³ Nad desnim stranskim oltarjem je naslikala motiv Čaščenja Marije s sedečo Marijo, v rdeči obleki in modrem ogrinjalu, z detetom v naročju, ki se ji klanjajo pomembne osebnosti jezuitskega reda (sl. 6). Ker poslikava ni v najboljšem stanju, upodobitev Marije pa je čisto pod stropom in slabo vidna, je o njej in njeni kvaliteti težko govoriti. Očitno pa je, da gre za dokaj konvencionalno in neposrečeno upodobitev. Marija se ne vklaplja

²¹ O motivu Brezmadežne in njegovi uveljavitvi pri nas gl. Lev MENAŠE, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994, str. 116–121, 222–223. Prim. BREJC 2006 (op. 10), str. 15–21.

²² Pričujoče besedilo je bilo skoraj dokončano že leta 2016, ko je nastajalo za zbornik *Litterae pictae. Scripta varia in honorem Nataša Golob septuagesimum annum feliciter complentis* (ur. Tine Germ, Nataša Kavčič), Ljubljana 2017. Besedila za zbornik žal nisem pravočasno dokončala, je bilo pa že tedaj dostopno v raziskovalnih krogih. Lidija Tavčar je iz članka povzela dele o Kobilčinem upodabljanju Marije, a je vir nerodno citirala, brez konkretne reference na še neobjavljeni članek; gl. Lidija TAVČAR, *Videla sem svet in življenje. Ob 90. obletnici smrti Ivane Kobilca (1861–1926)*, Podbrezje 2016 (Znameniti Podbrežani), str. 24–25. Kobilčino upodabljanje Marije v slikarkinem t. i. sarajevskem obdobju obravnava Mateja MAUČEC, Ivana Kobilca v Sarajevu (1897–1905), *Ivana Kobilca 1861–1926. »Slikarja je vendar nekaj lepega ...«*, Narodna galerija, Ljubljana 2018, str. 171–197. Za reprodukcije Kobilčinih marijanskih motivov gl. str. 355–357, 410–415.

²³ Gre za Kobilčino največje monumentalno naročilo. Poslikavo cerkve sta izvedla s hrvaškim slikarjem Otonom Ivekovićem. Kobilca je tovrstna naročila pridobivala v okolju, kjer se je veliko in hitro gradilo, kar je pomenilo tudi za likovnike veliko posla. Zdi se, da je bila v Sarajevu dobro povezana tudi s hrvaškimi in slovenskimi cerkvenimi krogi. V zgodnjem pismu iz Sarajeva domačim tudi sama, ko piše, kdo vse ji je v Sarajevu naklonjen, pravi »/.../ kar je tukaj kranjske slovenske strani pri duhovščini je vse za mé /.../« (Pismo Ivane Kobilca domačim(?), Sarajevo (nedatirano, poškodovano), zasebna last). Nekajkrat zasledimo, da je sodelovala z arhitektom Josipom Vancašem, zelo aktivnim tako v Sarajevu kot v Ljubljani (pismo Josipa Vancaša Ivani Kobilca, Sarajevo, 4. 4. 1905, zasebna last). Kakor Kobilca je bil tudi Vančaš v dobrih odnosih z izjemno vplivnim cerkvenim dostojanstvenikom, naročnikom in mecenom Josipom Jurajem Strossmayerjem, ki je cerkev sv. Cirila in Metoda – Vančaševo gradnjo – tudi posvetil; gl. Dragan DAMJANOVIĆ, Arhitekt Josip Vančaš i katedrala s biskupskim sklopom u Đakovu, *Scrinia Slavonica*, 8/1, 2008, str. 174–188. O odnosu Kobilce in Strossmayerja gl. ŽEROVC, Exhibition 2014 (op. 4), str. 154–157. Vančaš je sodeloval tudi z Antonom Bonaventuro Jegličem, ki je ob Kobilčinem prihodu še deloval v Sarajevu kot pomočnik tamkajšnjega škofa, tudi Kobilčinega portretiranca Josipa Stadlerja, a kmalu zatem postal ljubljanski škof. V letih 1882–1998 je bil med drugim kanonik vrhbošenskega kapitlja v Sarajevu, leta 1897 je tam postal tudi pomožni škof; gl. Josip DEBEVEC, Jeglič, Anton Bonaventura, *Slovenski biografski leksikon*, 1/3 (ur. Izidor Cankar, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1928, str. 390–392. O Kobilčini freski v Sarajevu gl. tudi Mateja MAUČEC, Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce, *Acta historiae artis Slovenica*, 26/1, 2021, str. 113–131.

Kobilca v krogu svojih münchenskih prijateljic in znank ni bila edina, ki so jo zanimale monumentalne poslikave. Skoraj zagotovo je dokaj dobro poznala slikarko Lindo Kögel (1861–1940), ki je bila zelo aktivna na Bavarskem, med drugim tudi profesorica na münchenski ženski akademiji (*Damenakademie*), kjer je nekoč študirala skupaj s Kobilčinimi prijateljicami Roso Pfäffinger, Mario Slavono in Kaethe Kollwitz. Linda Kögel je izvajala tudi velika freskantska naročila, med drugim je v letih 1903–1904 poslikala apsidno v münchenski protestantski cerkvi sv. Odršenika. Ta je bila morda za Kobilco zanimiva ob slikanju njene danes uničene oltarne slike za sarajevsko protestantsko cerkev. Kögel, hči znamenitega protestantskega pastora Rudolfa Kögla, je bila dobro seznanjena z evangeličanskimi liturgičnimi zahtevami in navadami; gl. *Ab nach München. Künstlerinnen um 1900* (ur. Antonia Voit), Münchener Stadtmuseum, München 2014, str. 54–59. O Kobilčinem münchenskem krogu in stremljenjih umetnic, povezanih z Društvom likovnic München, katerega članica je bila, gl. ŽEROVC, Ivana Kobilca and Her Painting 2013 (op. 4), str. 170–174. Prim. Yvette DESEYVE, *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005.



6. Ivana Kobilca:
Čaščenje Marije
(Marija z detetom in svetniki
jezujskega reda), 1897–1898,
semeniška c. sv. Cirila in Metoda,
Sarajevo

dobro v celotno kompozicijo, nebeško vzdušje ni prepričljivo. Tudi sama slikarka se tako s tovrstnim delom kot s konkretnim izdelkom ni zdela najbolj zadovoljna. Tarnala je o vsem mogočem, zlasti o težaštvu, fizični napornosti takšnega dela. Pogodu ji niso bile tudi vsebinske zahteve naročnika, nadškofa Stadlerja.²⁴

V odnosu do sarajevske in gorenjskih podob je *Madona gospe Souvan* že na prvi pogled drugačna. Ne le, da gre za drugačen tip upodobitve in manjši format, ki zajame le zgornji del telesa upodobljenke, opazna je prav tako mondenost podobe in nasploh ta kot celota deluje veliko bolj kvalitetno ter suvereno. Slednje verjetno zato, ker gre, kot prvo, za slikarski žanr in način dela, v katerih je bila Kobilca izšolana in sta ji šla dobro od rok. Čeprav sakralna, se podoba v izrezu in zamisli od vseh doslej naštetih Madon najbolj približuje portretu, eni Kobilčinih paradnih disciplin. V ikonografski obrazec madone orante je slikarka umestila realistično upodobitev mlade ženske, posvečeno občutje pa dosegla prav s posrečeno psihologizacijo upodobljenkega izraza. Nekoliko nerodnega razmerja med glavno figuro in nezemskim prostorom z njegovimi prebivalci, ki smo ga omenjali pri prejšnjih podobah, tukaj ni. Madono v celoti obdaja enotna pozlata, na kateri je izrisan le dekorativen nimb.

Kot drugo pa je ob razmišljanju o kvaliteti slike treba omeniti, da je Kobilca tudi tokrat predelovala že obstoječ vzorec ali celo že obstoječo upodobitev oziroma združevala več njih. Motivno gre za različico v drugi polovici 19. stoletja na Zahodu zelo priljubljenih »bizantinskih« upodobitev Marije. V njih so slikarji izrazito eklektično kombinirali bizantinske ikonografske tipe in slogovne elemente z nebizantinskim načinom prikaza Marije in zahodnim načinom slikanja. Tovrstne podobe so bile prodajne uspešnice po vsej Evropi, tudi kot reprodukcije.²⁵ Eden izmed njihovih zelo uspešnih izvajalcev je bil znani predstavnik pariške t. i. zlate sredine in priljubljeni profesor na Academii Julian William-Adolphe Bouguereau (1825–1905). Kobilca je umetnika nedvomno dobro poznala in njegova *Mati tolažbe* iz leta 1875, danes hranjena v Musée des Beaux-Arts v Strasbourg

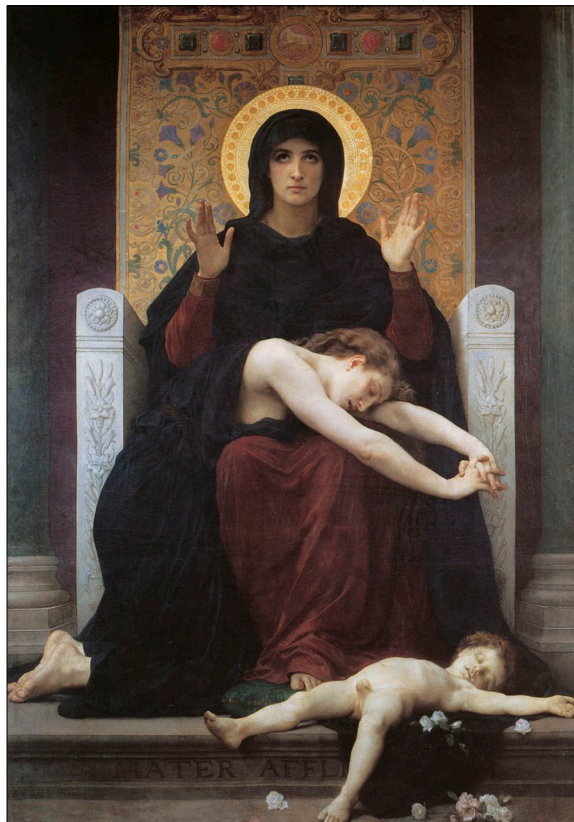
²⁴ Stanko VURNIK, Ivana Kobilca. Spomini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 3/3–4, 1923, str. 109–110.

²⁵ Reprodukcije so bile priljubljene tudi pri nas, najobičajneje dostopne pa v knjigarnah. Te so jih lahko naročale kar prek katalogov, ki so jim omogočali izbor med številnimi, vsebinsko in slogovno razvejanimi nabožnimi motivi v različnih formatih in tehnikah; gl. Peter-Klaus SCHUSTER, *Religiöses bei Hanfstaengl, "München leuchtete"* 1984 (op. 18), str. 90–103.

(sl. 7) – ali ena njenih različic ali zelo podobna slika – bi lahko bila izhodišče, ki ga je v *Madoni gospe Souvan* priredila nekoliko po svoje in v specifičnem izrezu. Razlika je tudi v vsebinskem naboju slik. Kobilci nekoliko težki, mračni simbolistični podtoni *Matere tolažbe* niso bili blizu.²⁶

Vloge naročnice v vsebinskem določanju podobe žal ne poznamo. Ne vemo niti, ali so Souvanovi morda sami želeli, da je slika blizu ali celo posnetek že obstoječe slike, ali pa bi jih to dejstvo presenetilo oziroma celo vznejevoljilo, saj so mislili, da imajo (bolj) originalen izdelek. Pri takšnih razmišljanjih moramo biti previdni in nas ne sme usmerjati sodoben pogled, ki nadvse ceni original. Za ambicioznejše kranjske podobe iz 19. stoletja, zlasti za tiste sakralne narave, se pogosto izkaže, da so kopije ali skoraj kopije. Čeprav po navadi nadalje ne znamo opredeliti, ali si je umetnik s predlogo pomagal samovoljno ali pa je naročnik takšno delo izrecno želel, se prav drugo običajno izkaže za bolj verjetno.

Od občasnega, komaj slišnega literarnega ali revialnega razglabljanja o likovni originalnosti v zadnjih desetletjih 19. stoletja pa je tudi Kranjska z generacijo likovnikov, ki je nastopila okoli leta 1900 oziroma po njem, do le-te začela glasno vzpostavljati poveljevalen odnos. Fizično prezenco je pridobil z intenzivnim razstavljanjem sodobne umetnosti na velikih skupinskih razstavah Slovenskega umetniškega društva in Kazinskega društva, izrazil pa se je tudi v glasnem, nacionalistično podkrepljenem diskurzu – šele skozi modernistične originale naj bi se realizirala slovenska likovna bit.²⁷ Stari vzorec zelo nazornega naročanja umetnin je bil tako dokaj nenadoma in prav v procesih razstavljanja in s tem sproženega pisanja glasno osmešen, češ da se naroča obrtnikom in ne umetnikom, saj pristne sodobne umetnine »vrejo« neposredno iz njih in ne temeljijo na mimetičnosti ter na že obstoječih vzorih. Na Kranjskem je zavladala rahla zmeda: Ali res ni več dovolj kvalitetno posneti dobro izbran motiv, temveč ga je nujno subjektivno prekvasiti? Je bolje posedovati šibek izvorni izdelek kot pa podobo, ki zvesto sledi naravi ali celo že obstoječi sliki? Kako sploh določiti kvaliteto



7. William-Adolphe Bouguereau: *Mati tolažbe*, 1877, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg

²⁶ Bouguereau je avtor številnih, tipsko različnih upodobitev Marije. Nekatere značilnosti *Madone gospe Souvan* se zdijo bližje njegovim drugim delom, denimo *Madoni z lilijami* iz leta 1899, ki je danes v zasebni zbirki. O recepciji Bouguereaujevih in drugih podobnih, mondenih sakralnih podob v času, ko je bila Kobilca intenzivneje povezana s Parizom, gl. Émilie MARTIN-NEUTE, La grammaire du religieux dans la peinture parisienne en 1900: Quand le céleste rencontre le terrestre, *Les Religions du XIXe siècle. Actes du IVe Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, Paris 2009, <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/EmilieMartin-Neute.pdf> (13. 11. 2019).

²⁷ Beti ŽEROVC, *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002, str. 184–218.

subjektivizirani upodobitvi? In če je takšen pristop morda res primeren za krajine, ali je primeren tudi za druge žanre in celo za cerkveno sliko?

Pri tem je treba omeniti, da se je sakralna podoba, tako v perifernih sredinah kot v likovnih centrih, zaradi navzkrižja interesov med jasno začrtanim bogoslužnim namenom cerkvene slike in vse bolj jasno začrtanimi nameni in cilji profane umetnine, kjer sta bila v ospredje postavljena avtorski izraz in umetnikova avtonomija, vse bolj umikala z velikih, vidnejših skupinskih razstav sodobne umetnosti in s tem tudi iz splošnih umetnostnih polemik. Modernizacija cerkvene umetnosti, ki je bila sicer v desetletjih okoli preloma stoletja zelo aktualna tema, se je vse bolj odvijala po svoje, poglobljala se je nekakšna »dvostranost«, ki je cerkvene umetnine bolj kot prej ločevala od ostalih, saj doktrinarnih zahtev obeh strani hkrati in v isti produkciji ni bilo več mogoče ali jih je bilo le težko realizirati.²⁸



Čeprav je skoraj vse svoje ustvarjalno obdobje preživela v tujini, je bila Kobilca s svojo družino tesno povezana, ne samo prek rednih pisem. Ker so ji družinski člani – zlasti mati, sestra Fani, sestra Mari(ja) in njen mož ter oba otroka – zelo pomagali tudi pri poslu, med drugim s prodajo in razpečevanjem slik, je ta korespondenca polna podrobnosti o slikarkinem delovanju in poslovanju.²⁹ Kobilca v njej ne daje le navodil ali prosi za to in ono, temveč sorodnikom, predvsem sestri Mari, redno in gostobesedno pojasnjuje zares vse mogoče. V prvi vrsti zato, da z njihove strani ne bi prišlo do napačnih potez, posredovanja napačnih podatkov in interpretacij, ki bi lahko ogrozili njen umetniški renome.³⁰ Pa tudi zato, ker so bili člani družine hkrati njeni bližnji prijatelji in zaupniki.

²⁸ Največ je o odnosu do sodobne umetnosti, originala in umetnikove subjektivnosti pri nas v tem času pisal Tomaž Brejc; gl. BREJC 2006 (op. 10), str. 12–113; Tomaž BREJC, Impresionizem in kritika, *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*, Narodna galerija, Ljubljana 2013, str. 58–80. O radikalnih spremembah na področju (likovne) umetnosti v 19. stoletju, ki uveljavljajo usklajeno delovanje vseh protagonistov z zelo kompleksno umetnostno mitologijo, ki kot motive in pogoje za delovanje umetnikov in drugih aktivnih likovnih akterjev vedno znova izpostavlja avtonomijo področja, ljubezen do umetnosti in prirojeni umetniški klic, medtem ko ekonomske in praktične motive zanika, gl. Pierre BOURDIEU, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge 1984; Pierre BOURDIEU, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge 1996.

Prav tako se je Brejc največ ukvarjal tudi z modernizacijo cerkvene slike pri nas v obravnavanem obdobju, a žal predvsem v predavanjih, ki niso javno dostopna. Zlasti predavanje z naslovom *Aprilska premišljevanja* leta 2019 v Narodni galeriji je zajemalo tudi relevantne vsebine za tukaj obravnavane problematike, med drugim ikonografske in konceptualne preobrazbe verske podobe s poudarkom na Münchenskem slikarstvu. O tej problematiki drugod gl. npr. MARTIN-NEUTE 2009 (op. 26); "München leuchtete" 1984 (op. 18).

²⁹ Kobilca se je dobro znašla pri prodaji svojih del in v preživetvenih strategijah, podobno kot številni drugi kranjski umetniki, ki so izhajali iz trgovskih ali trgovsko-obrtniških družin. V njeni širši generaciji likovnikov so to denimo Matija Jama, Ferdo Vesel, Rihard Jakopič in nekoliko starejši Anton Karinger. Družinsko ozadje in habitus sta pri Jakopiču in Karingerju odigrala bistveno vlogo tudi pri njenem učinkovitem vzpostavljanju platforme za razstavljanje sodobne likovne umetnosti na Kranjskem; o njenem delovanju na tem področju gl. Miha VALANT, Beti ŽEROVC, Društva za likovno umetnost na Kranjskem v obdobju od 1848 do 1918, *Likovne besede. Revija za likovno umetnost*, 113, 2019, str. 4–13. Družinske vezi in mladostniška znanstva umetnikov s kasnejšimi kupci sta prav tako dejavnika, ki zelo pozitivno vplivata na ekonomijo umetnikov; gl. ŽEROVC 2002 (op. 27), str. 9–29; Urška STRLE, Beti ŽEROVC, *Ivana Kobilca in družbena omrežja* (v tisku).

³⁰ Z Urško Strle o Kobilčinem topoglednem odnosu s sestri Mari med drugim zapiše: »Pisma naznačujejo Mari kot glavno osebo za vsem tem. Verjetno je bila zato tudi tista, ki jo je Ivana redno inštruirala, kako ravnati, da v občutljivem umetnostnem svetu, polnem za zunanji svet nerazumljivih pravil ne bo ogrozila sestrinega umetniškega statusa, ji skvarila renomeja. Med vrsticami je bila često poučena, kako sestrin mednarodni uspeh posredovati javnosti, da ta ne bo izpadel pretirano konstruiran in dosežen mukoma, umetnica pa pretirano željna slave

Tako izvemo za zelo osebne zadrege z naročniki ali s čim drugim, za številne Kobilčine umetniške stiske in negotovosti.

O *Madoni gospe Souvan* piše Kobilca družini večkrat. Opozoriti velja, da je njen govor o naročnikih lahko tako vsakdanji zato, ker sta se družini Souvan in Kobilca poznali in v Ljubljani tudi bivali v neposredni bližini.

V začetku leta 1900 se je Kobilca očitno že intenzivno ukvarjala s sliko. V pismu iz Sarajeva, 8. 1. 1900, sestri Mari piše, da v mukah komponira sliko *Slovenija se klanja Ljubljani* za glavno dvorano ljubljanske občine, zraven pa »/.../ delam sedaj tudi tisto žalostno mater božjo za gospo Souvan v bizantinskem slogu, kar je tudi silno težka naloga.«³¹

Manj kot teden dni kasneje, 14. 1. 1900, zopet piše o sliki – zdi se, da morda odgovarja na priganjanje, naj pohiti – in družini predstavi svoj način dela: »Kadar bode Madona gotova bodem Vam pisala – a to ne bode še tako hitro, ker ko jaz na pol izdelam, jo šele zlatar v roke dobi, ker bode ves Hintergrund zlat, in potem jo še le jaz zvršim, do sedaj sem napravila za njo 3 studije in sedaj gre ganz aus dem Kopf. Ker hočem da bode tako, kakor sem si sama mislila da mora biti, in me tudi sedaj že delo interesira, ko imam že nekaj narejeno pred oči.«³²

Sliko je Kobilca verjetno vseeno dokaj hitro končala in odposlala na Kranjsko, saj je 20. 5. 1900 že nekoliko slabe volje, ker od naročnikov očitno ni bilo povratnih informacij. Tokrat piše materi: »Ali kaj veste koga kaj gospa Souvan k podobi reče? Kaj ne te ljudje so čudni.«³³

Žal podatkov o dejanskem odzivu Uršule Souvan ali drugih članov njene družine doslej nisem zasledila. Lahko pa iz slikarkinih pisem domov razberemo, da slika še junija 1902 ni bila v celoti plačana. Kobilca v pismu špekulira, da bi v terjatev vpletla svojo znanko Marijano Kump, hčer naročnice, in domače nagovarja, naj vprašajo »[...] ako je Marjanca pri Souvanovih ker bi ji jaz rada pisala morda vendar enkrat ostali denar dobim od g. S. sedaj bi prav potrebovala. Ker drugače tako nič ne bode, če gospej direktno pišem tako nič ne pomaga, Marjanca mi pa morda vendar izcuka.«³⁴



K *Madoni gospe Souvan* se je Kobilca vrnila v pismih že čez nekaj mesecev, pozno poleti 1902, ko je slika postala – ne po slikarkini volji – aktualna za razstavljanje na Drugi slovenski umetniški razstavi v Ljubljani. Da bi bolje razumeli njen burni odziv na tovrstne predloge, najprej nekaj besed o Kobilci kot razstavljavki.

Če je »predsarajevsko« obdobje desetletje slikarkinih velikih mednarodnih razstavljalnih uspehov, nima pa še resnega uspeha pri velikih naročilih, se okoli leta 1900 to razmerje precej obrne. Kobilca kot razstavljavka slabi, izredna pa je njena produkcija različnih, tudi velikih in prestižnih podob po naročilu. Zdi se, da si v tistem času sicer še vedno želi uspešnega mednarodnega razstavljanja, a da bi bilo res učinkovito, nima niti volje, kaj šele časa in energije, ki ju je vlagala

ali denarja. Ivana je z Mari pogosto izgubljala živce, ko ta ni razumela, da slike, ki se morda njej zdijo lepe, niso primerne za razstavljanje, čeprav so razlogi – da denimo niso dovolj moderne, originalne ali da so očitno nastale iz (predvsem) ekonomskih vzgibov – običajno ostali neizgovorjeni.« STRLE, ŽEROVC (op. 29).

³¹ Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 8. 1. 1900, zasebna last.

³² Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 14. 1. 1900, zasebna last. Prevod: ozadje; čisto na pamet.

³³ Pismo Ivane Kobilca materi Mariji Kobilca, Sarajevo, 20. 5. 1900, zasebna last. Naročnico je morda zmotil preveč realističen način slikanja Madone in je podobo doživljala kot premalo nabožno.

³⁴ Pismo Ivane Kobilca domačim, Sarajevo, 28. 6. 1902, zasebna last.

v številna izvajalsko zelo naporna, tesno eno za drugim sledeča si naročila. Očitno slikarka ni zmogla obojega hkrati, saj tako kakovostno izvajanje naročil kot ustvarjanje in distribuiranje ambicioznih razstavnih slik pomenita vsako zase polno zaposlitev. Da so Kobilčino šibkejšo in manj ambiciozno razstavno aktivnost očitno opazili tudi njeni domači, lahko razberemo iz slikarkinih nejevoljnih pisemskih pojasnil: »Zakaj da nisem nič v Pariz poslala? Jaz bi bila rada, ko bi bil ves naš Klub tja poslal, a ker ni, se mi to pač bolj pametno zdi, ker jaz mislim s v svetovnih razstavah se toliko vidi, da ljudje le kar mimo gredo, i v bosanskem paviljonu bi se gotovo v Parizu ne prodalo, da bi pa bila v umetniškem oddelku avstrijskem ali pa champs de mars, kaj poslala, pa sem bila prepozna /.../ sploh bi pa bila morala za tam imeti kako prav veliko sliko, za tako delo pa mi sedaj manjka denarja, vsaj veš da velike slike v vsakem oziru veliko stanejo /.../«. ³⁵

Sodeč po pisemih domačim, je hkrati strmo naraščala tudi slikarkina zaskrbljenost, ali bodo njena dela na razstavah ugodno sprejeta. V Ljubljani se ni želela brez potrebe izpostavljati v javnosti z razstavljanjem tudi zato, ker je vedela, da skoraj gotovo ne prinaša zadovoljive donosnosti, v zadnjih sarajevskih letih pa so jo pestile resne finančne težave. O tem izvemo nekaj tudi iz pisma materi iz leta 1902, v katerem ji zaupa, zakaj ne vidi smisla v razstavljanju na Kranjskem, ko zapiše, da »/.../ pri nas tako nobeden nič ne kupi in ne razume, tako da se nima nič od tega.« ³⁶ Hkrati je čutila, da ji je kranjsko okolje veliko manj naklonjeno kot nekoč. Zaznala je, da zlasti mlajši slikarski generaciji niso nujno pogodu ali njen način slikanja ali njena slava in ugled – ali oboje, čemur se ob tedaj pičlih preživetvenih možnostih za umetnike na Kranjskem ne gre čuditi. ³⁷

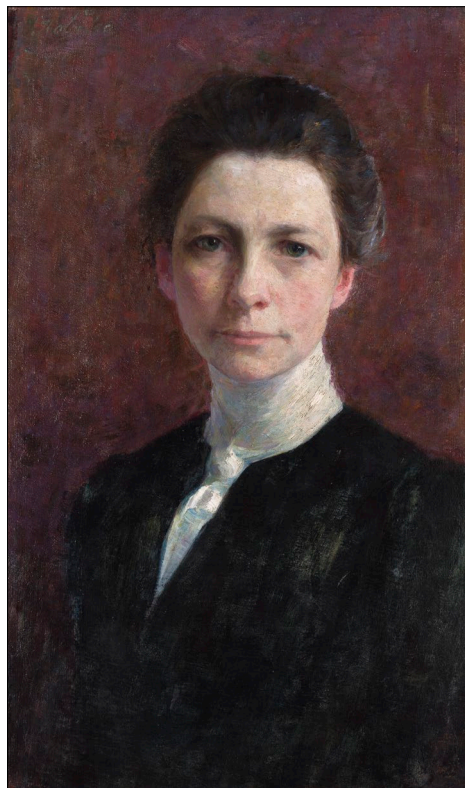
Umetnica, ki je z več deli razstavljala na Prvi slovenski umetniški razstavi leta 1900, se je tako drugi razstavi leta 1902 na vsak način želela ogniti. Ker so podobno pot ubrali nekateri drugi vidnejši slovenski slikarji, denimo Anton Ažbe in Ferdo Vesel, so mlajši člani Slovenskega umetniškega društva, organizatorji razstave, z več strani pritisnili na slikarko, naj razstavi. Po ohranjeni korespondenci sodeč, se je izgovarjala predvsem v smeri, da nima nič pravnjega za razstaviti, in tako so od doma in od organizatorjev začeli prihajati konkretni predlogi. Očitno so ji med drugim predlagali, naj razstavi tako precej starejšo *Madono z detetom* kot tudi *Madono gospe Souvan*, kar je slikarka odločno zavrnila. Na to temo je ohranjen izjemno oster odgovor agilnemu članu SUD Franu Govekarju, ³⁸ zelo nezadovoljno pismo na to temo pa je poslala tudi domov, saj pasti razstavljanja takšne podobe v dotičnem kontekstu njeni domači, kljub vsem njenim dotlejšnjim poslovnim pojasnilom in podukom, očitno niso razumeli. Slednje eksplicitno pojasnjuje, zakaj naj bi *Madona gospe Souvan* ne bila primerna za Drugo slovensko umetniško razstavo in pod kakšnimi pogoji bi jo razstavila: »Madona od Souvanovih ne sme se razstaviti, to sem že pred 2ma leti rekla, to ni nič za take razstave, ker bi me le raztergali, to kar ima ta Madona je nekaj čisto drugega, kakor sem ti že enkrat pisala, es ist eben kein technisches Kunstwerk, sondern rein nur psychisch viel wert, das also gar nicht für eine Ausstellung ist sondern nur für den Liebhaber. Ko bi jaz imela sama svojo razstavo, torej polno mojih drugih

³⁵ Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 8. 1. 1900, zasebna last. Več o Kobilčinem t. i. »sarajevskem obdobju« in o Sarajevskem slikarskem klubu gl. ŽEROVC, Ivana Kobilca 2014 (op. 4), str. 530–534.

³⁶ Pismo Ivane Kobilca materi Mariji Kobilca, Sarajevo, 5. 10. 1902, zasebna last.

³⁷ Gl. npr. pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 21. 1. 1903, zasebna last; Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 1. 5. 1903, zasebna last.

³⁸ Fototeka Narodne galerije, Ljubljana, pismo Ivane Kobilca Franu Govekarju, 19. 9. 1902 (preslikava). Iz pisma razberemo, da so društveniki Kobilci predlagali razstaviti več starih del in tudi *Madono z detetom*, kar je umetnico zelo vznejevoljilo. Glede teh del slikarka v pismu celo podčrta: »/.../ ne morem na nobeni način dovoliti razstaviti«, in nadaljuje, da »/.../ madona je bila v Ljub. pred 12 leti že v mojej razstavi.« O Govekarjevi vlogi v Slovenskem umetniškem društvu gl. ŽEROVC 2002 (op. 27), str. 43–54.



8. Ivana Kobilca: Avtoportret, 1893–1895, zasebna last

stvari, potem bi bilo to interesantno vmes imeti, a tako ni nič. Če bodem kaj poslala, bodem moj Selbstportret – a najraje pa nič, Ich habe gar keine Lust, da ich keine solche Sachen habe.«³⁹

Ali je Kobilca v zgoraj citiranem pismu izpovedala vse svoje pomisleke na to temo, ne vemo, a domnevamo lahko, da ne. Dejstvo pa je, da je na podlagi izkušenj in poznavanja okolja ocenila, da slika nikakor ni primerna za tip razstave, ki je bila predvidena. Verjetno se je že samo deklarativno liberalno Slovensko umetniško društvo zdelo umetnici za takšno nabožno sliko povsem neustrezen okvir, še bolj pa jo je najbrž skrbel nov odnos kranjske umetniške scene do likovne originalnosti in modernosti, ki je sčasoma in spodbujan prav z aktivnostmi tega društva vse bolj opredeljeval tudi pričakovanja, kakšna dela sodijo na razstave, in prav tako kritiške zapise o njih. Bala se je lahko, da bi *Madono gospe Souvan* izpostavili kot premalo originalno ali celo kot »neoriginal« – če to morda ni bilo znano – in bi lahko sledile težave ter celo smešenje zaradi tega. Debata bi pri tem morda lahko zašla celo v glasno opredelitev slike kot »kiča«, kakor so v tistem času umetniki imenovali slike, ki so jih delali eksplicitno zaradi zaslužka.⁴⁰ Takšni pomisleki niso tako nezanemarljivi, saj bi za po-

sledico lahko imeli učinkovito diskreditacijo umetnice, še sploh pri naročnikih. Pri konkretni sliki, ki tudi ob razstavi še vedno ni bila v celoti plačana,⁴¹ pa bi lahko pomenili dodatno zmanjševanje možnosti, da kadarkoli zares tudi bo. Najmanj, česar se je lahko bala, je bilo, da bo slika označena kot enostavno premalo moderna, tudi kot cerkvena podoba, saj je bila, denimo, vse kaj drugega kot Jakopičeve močne in z grobimi potezami slikane mistične sohe svetnikov ali Kristusa iz tega obdobja.⁴² Vsega tega enostavno ne vemo, so pa vse to in še marsikaj drugega lahko bili zadržki v slikarkinem premišljevanju in odločanju, zakaj *Madone gospe Souvan* na Drugi slovenski umetniški razstavi ne sme biti.

Verjetno bolj zato, da je ne bi več nadlegovali in da na razstavo ne bi bile vključene nezaželene slike, je v Ljubljano končno poslala svoj izvrstni avtoportret iz devetdesetih let (sl. 8), ki pa je dospel

³⁹ Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 10. 8. 1902, zasebna last. (Verjeten) prevod: »/.../ to torej strogo vzeto tehnično ni nobena umetnina, temveč ima le veliko psihično vrednost, torej sploh ni za razstave, temveč le za ljubitelja. /.../ avtoportret /.../ me sploh ne veseli, ker nimam nobenih takih reči.«

⁴⁰ O kičariji je Kobilčin sodobnik in prijatelj Ferdo Vesel pripovedoval Stanku Vurniku, da »/.../ s kičanjem se človek ubije, brezpogojno otopi in še zapije zraven.« Cit. po: Stanko VURNIK, Ferdo Vesel. Spomini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4/2, 1924, str. 62.

⁴¹ Še v začetku leta 1903 slikarka piše iz Sarajeva domov, da »/.../ g. Marjanci Kump sem pisala, da naj jih doma podrega – a do sedaj še nič duha ne sluha.« Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 21. 1. 1903, zasebna last. Kaj se je na koncu zgodilo s plačilom, ne vemo, stike s člani razvejane družine Souvan pa je slikarka ohranjala tudi kasneje. Denimo, iz Sarajeva piše maja 1905: »Te dni so bili tukaj: Feri Souvan z Vero in pa stara gospa Rudež i njen sin, en večer sem bila z njimi skupaj, sicer jih je pa ena gospodična od tukaj okoli peljala.« Pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Sarajevo, 1. 5. 1903, zasebna last.

⁴² Za nekaj primerov Jakopičevega tovrstnega slikarstva gl. ŽEROVC 2012 (op. 10), str. 163, 168–169.

na razstavo šele po otvoritvi.⁴³ Vendar tudi s sliko, ki je bila med drugim razstavljena leta 1897 na Beneškem bienalu, v Ljubljani ni imela sreče in je doživela nekatere nenaklonjene kritike. Petega oktobra 1902 je zato zelo razočarano pisala domov, da so njen avtoportret verjetno na razstavi slabo obesili in ga – predvsem »tisti, ki mislijo da je vsa umetnija v velikih packah« – ne razumejo, medtem ko ga imajo ona sama in kolegi za njeno najboljše delo. Celotna zgodba z Drugo slovensko umetniško razstavo jo je tako še dodatno prepričala, da mlado slovensko razstavljaljsko okolje ni zanj, in jasno je zapisala, da se želi v bodoče čim bolj izogibati Ljubljani in ljubljanskim razstavam.⁴⁴

Tudi čez pol leta, ob pošiljanju velikega, več let nastajajočega naročila za ljubljansko občino, alegorične slike *Slovenija se klanja Ljubljani*, iz Sarajeva domov, veje iz slikarkinih pisem dokajšnje nelagodje. Vidno si ni želela nobenega zganjanja hrupa okoli slike – niti posebnega razstavljanja za širšo javnost zunaj občinske dvorane niti njenega posredovanja v medijih, kjer so jo še dodatno skrbele morebitne reprodukcije slabe kakovosti.⁴⁵ Kljub temu slika ni ostala neopažena. Po sprva zelo toplem sprejemu je sledila ostra kritika slikarja Riharda Jakopiča v *Ljubljanskem zvonu*, ki je sliko izrecno opredelila kot neuspelo in nemoderno, Kobilčin način dela pa kot preživet.⁴⁶ *Slovenija se klanja Ljubljani* je tako postala tisti objekt, v odnosu do katerega se je slikar, ki je kmalu postal ključna osebnost v slovenski likovni umetnosti, prvič manifestativno, *per negationem* izrekel o ciljnih in vlogi sodobne umetnosti – hkrati pa o Kobilci kot tisti, ki jih s svojim delom ne dosega.⁴⁷



Če se za konec vrnemo k izhodiščni ugotovitvi, da je bila *Madona gospe Souvan* v Kobilčinem opusu dolgo neopazna, pa, kljub vsemu doslej povedanemu, še vedno lahko predvsem domnevamo, zakaj je tako. Dejstvo je, da če slik ne razstavljamo in te ne menjajo lastništva – slika je do danes ostala v lasti družine naročnice – to njihovi pojavnosti in prisotnosti v strokovnem pisanju, kaj šele v širši zavesti, praviloma ne koristi. Vendar v našem konkretnem primeru sliki verjetno najmanj koristi že samo dejstvo, da ta v Kobilčinem opusu ne predstavlja zares izjemnega, posebne pozornosti vrednega dela. Slika je zanimiva predvsem zato, ker lahko zaradi velike količine z njo povezanih ego-dokumentov dokaj dobro sledimo slikarkinim refleksijam o njej, procesu njenega nastanka in zgodnjega bivanja, s tem pa obogatimo naše splošno vedenje o slikarki, o načinu njenega delovanja in razmišljanja. Sicer je slika zanimiva v kontekstih Kobilčinega cerkvenega slikarstva ter kranjskega likovnega naročništva in trga v izbranem obdobju, kar pa je del našega takratnega umetnostnega

⁴³ VRHUNC 1979 (op. 11), str. 142; Fototeka Narodne galerije, Ljubljana, pismo Ivane Kobilca Franu Govekarju, 19. 9. 1902 (preslikava).

⁴⁴ »/.../ ali se vam moj portret ne dopade? Morda so ga slabo obesili. V Pešti je eminentno visel, tako da je moralo vsakemu koj v oči pasti in umetniki pravijo da je to moje najboljše delo in meni se tudi to zdi, škoda se mi je zdelo ga za v Ljub. no pa ker ni bilo miru, sem pa poslala, a mislim, da ga tam še ne razumejo, posebno tisti, ki mislijo da je vsa umetnija v velikih packah, no pa to za sé ohranite, jaz nečem našim umetnikom nič nasprotovati.« Pismo Ivane Kobilca materi Mariji Kobilca, Sarajevo, 5. 10. 1902, zasebna last. Iz istega pisma materi je razbrati tudi, da jo je Ivan Vavpotič nagovarjal k bojkotu Druge slovenske umetniške razstave, češ da so tam same otročarije, in k skupinski organizaciji kontrarazstave. Kobilca se je zatekla k svojemu običajnemu odzivu, materi pravi, da »se noče mešati«. O negativnem odnosu ljubljanskih umetnikov do nje večkrat piše domov, in to v različnih obdobjih; gl. npr. pismo Ivane Kobilca sestri Mari Pintar, Berlin, 8. 4. 1909, zasebna last.

⁴⁵ Gl. npr. pismo Ivane Kobilca materi Mariji Kobilca, Sarajevo, 15. 4. 1903, zasebna last.

⁴⁶ Rihard JAKOPIČ, *Slovenija se klanja Ljubljani*, *Ljubljanski zvon*, 4/23, 1903, str. 252–253.

⁴⁷ Več o tem gl. ŽEROVC, Ivana Kobilca and Her Painting 2013 (op. 4), str. 174–176.

sistema, ki še čaka na temeljitejšo obravnavo. A čeprav zaenkrat poznamo razmere le v obrisih, je očitno, da je bilo preživetje umetnikov na Kranjskem zelo težavno in tudi to jih je usmerjalo v močno, včasih dokaj neusmiljeno medsebojno tekmovalnost ter v izoblikovanje zelo kompleksnih preživetvenih strategij in prej ali slej tudi izvajanj, ki sicer niso bila njihova intimna izbira.⁴⁸ V zvezi s tem je zgovoren lakoničen zapis na drobnem orumenelem listku iz slikarkine zapuščine: »Ko zopet na svet pridem, bom zopet slikarica, pa samo kot milijonarka, drugače pa na noben način.«⁴⁹

⁴⁸ Verjetno lahko v to sfero uvrstimo tudi šibko izvedene Madone, ki so med obema vojnama prihajale iz Jakopičevega ateljeja kot po tekočem traku. Več tovrstnih Jakopičevih del je reproduciranih v: ŽEROVC 2002 (op. 27), str. 8. Za zanimiv primer umetnikovega izoblikovanja preživetvenih strategij in njihovega vpliva na njegovo umetniško produkcijo iz podobnega obdobja gl. Beti ŽEROVC, Predlog drugačne časovne umestitve nekaterih del Mateja Sternena, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 46, 2010, str. 123–162.

⁴⁹ Nedatiran zapis na listku v zapuščini Ivane Kobilca, zasebna last.

Literatura

- Ab nach München. Künstlerinnen um 1900* (ur. Antonia Voit), Münchener Stadtmuseum, München 2014.
- ANDREJKA, Rudolf, Souvan, *Slovenski biografski leksikon*, 3/10 (ur. Alfonz Gspan), Ljubljana 1967, str. 411–413.
- BAGGERMAN, Arianne, DEKKER, Rudolf, Jacques Presser, Egodocuments and the Personal Turn in the Historiography, *European Journal of Life Writing*, 7, 2018, str. 90–110.
- BOURDIEU, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge 1984.
- BOURDIEU, Pierre, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge 1996.
- BREJC, Tomaž, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana 2006.
- BREJC, Tomaž, Impresionizem in kritika, *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920*, Narodna galerija, Ljubljana 2013, str. 58–80.
- DAMJANOVIĆ, Dragan, Arhitekt Josip Vancaš i katedrala s biskupskim sklopom u Đakovu, *Scrinia Slavonica*, 8/1, 2008, str. 174–188.
- DEBEVEC, Josip, Jeglič, Anton Bonaventura, *Slovenski biografski leksikon*, 1/3 (ur. Izidor Cankar, Franc Ksaver Lukman), Ljubljana 1967, str. 390–392.
- DESEYVE, Yvette, *Der Künstlerinnen-Verein München e.V. und seine Damen-Akademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005.
- JAKOPIČ, Rihard, Slovenija se klanja Ljubljani, *Ljubljanski zvon*, 4/23, 1903, str. 252–253.
- KOMELJ, Milček, Katalog razstavljenih del, *Ivan Vavpotič (1877–1943)*, Narodna galerija, Ljubljana 1987, str. 79–101.
- KRŠNJAVI, Iso, Gemaelde Ausstellung, *Agramer Zeitung*, 44/45, 22. 2. 1890, s. p. (zaglavje »Kunst, Literatur«).
- MARTIN-NEUTE, Émilie, La grammaire du religieux dans la peinture parisienne en 1900: Quand le céleste rencontre le terrestre, *Les Religions du XIXe siècle. Actes du IVe Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, Paris 2009, <https://serd.hypotheses.org/files/2018/08/EmilieMartin-Neute.pdf>.
- MAUČEC, Mateja, Ivana Kobilca v Sarajevu (1897–1905), *Ivana Kobilca 1861–1926. »Slikarja je vendar nekaj lepega ...«*, Narodna galerija, Ljubljana 2018, str. 171–197.
- MAUČEC, Mateja, Vizualna propaganda Stadlerjevih ekumenskih prizadevanj v freskah Ivane Kobilce, *Acta historiae artis Slovenica*, 26/1, 2021, str. 113–131.
- MENAŠE, Lev, *Marija v slovenski umetnosti. Ikonologija slovenske marijanske umetnosti od začetkov do prve svetovne vojne*, Celje 1994.
- MENAŠE, Ljerka, Umetniški razvoj Ivane Kobilce, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 2, 1952, str. 115–164.
- “München leuchtete”. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900* (ur. Peter-Klaus Schuster), Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1984.
- SCHUSTER, Peter-Klaus, Religiöses bei Hanfstaengl, “München leuchtete”. *Karl Caspar und die Erneuerung christlicher Kunst in München um 1900* (ur. Peter-Klaus Schuster), Staatsgalerie moderner Kunst im Haus der Kunst, München 1984, str. 90–103.
- STRLE, Urška, ŽEROVC, Beti, *Ivana Kobilca in družbena omrežja* (v tisku).
- TAVČAR, Lidija, *Videla sem svet in življenje. Ob 90. obletnici smrti Ivane Kobilca (1861–1926)*, Podbrezje 2016 (Znameniti Podbrežani).
- VALANT, Miha, ŽEROVC, Beti, Društva za likovno umetnost na Kranjskem v obdobju od 1848 do 1918, *Likovne besede. Revija za likovno umetnost*, 113, 2019, str. 4–13.

- VRHUNC, Polonca, Katalog razstavljenih del, *Ivana Kobilca (1861–1926)*, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 115–289.
- VRHUNC, Polonca, Življenje in delo Ivane Kobilce, *Ivana Kobilca (1861–1926)*, Narodna galerija, Ljubljana 1979, str. 13–29.
- VURNIK, Stanko, Ivana Kobilca. Spomini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 3/3–4, 1923, str. 100–112.
- VURNIK, Stanko, Ferdo Vesel. Spomini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, 4/2, 1924, str. 57–74.
- ŽEROVC, Beti, *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002.
- ŽEROVC, Beti, Predlog drugačne časovne umestitve nekaterih del Mateja Sternena, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 46, 2010, str. 123–162.
- ŽEROVC, Beti, *Slovenski impresionisti*, Ljubljana 2012.
- ŽEROVC, Beti, Ivana Kobilca and Her Painting for the Ljubljana Town Hall, Slovenia Bows to Ljubljana, in the Context of Women's Painting in the Late Nineteenth Century, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37, 2013, str. 167–178.
- ŽEROVC, Beti, The Exhibition of Ivana Kobilca in Zagreb in 1890, *Peristil*, 57/1, 2014, str. 147–158.
- ŽEROVC, Beti, Ivana Kobilca – a Career in the Context of Nineteenth-Century Women's Painting, *Biuletyn Historii Sztuki*, 76/3, 2014, str. 509–534.

Viri ilustracij

- 1, 3–6, 8: © Narodna galerija, Ljubljana.
- 2: © Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana.
- 7: Wikimedia Commons.

Some Observations on Ivana Kobilca's Painting the *Souvan Madonna* in the Light of Contemporary Commissioning and Exhibiting Practices

Summary

Ivana Kobilca executed several different religious motifs and also some prestigious church commissions. The article discusses Kobilca's image of *Souvan Madonna*, which was created for a private client, primarily in the context of commissions and exhibiting. The painting, about which the painter corresponded in detail with her family, can be dated to the first months of 1900. Through her comments on the creation of the painting, on her contact with the client and her own family, as well as on the possible exhibition of this painting in Ljubljana, we can follow her way of working on it quite accurately and also speculate that the artist had distinct ideas about what it makes sense to exhibit in a certain environment and on a certain occasion, and why. Among other things, the painter writes in a letter home why the painting was not suitable for the exhibition of the Slovenian Art Society in Ljubljana in 1902.

In order to outline the context for *Souvan Madonna*, we first summarize the history of known prominent depictions of Mary, which Kobilca had previously created. The painter began to depict Marian motifs seriously as early as the 1880s in Munich. There are still two of Kobilca's altar paintings depicting the Immaculate Conception in Gorenjska. They are rather similar paintings, perfectly in tune with the conventional depiction of a full-length, white-and-blue-clad Mary surrounded by angels, modelled on 17th century Spanish painting, which was still popular in the 19th century. Shortly before the *Souvan Madonna*, Kobilca also depicted Mary in a wall painting in Sarajevo, in the Jesuit Church of St. Cyril and Methodius.

Compared to the images of Sarajevo and Gorenjska, the *Souvan Madonna* appears different at first glance. Among other things, it is a different type of depiction and is also executed in a smaller format; the mundaneness of the image is also striking, and in general appears as a work of a higher quality and mastery. When thinking about the quality of the painting, it should be mentioned that also in this case Kobilca reworked an already existing pattern or even an already existing depiction or combined several of them. The motif is a version of the 'Byzantine' depictions of Mary, extremely popular in the second half of the 19th century in the West. In them, the painters eclectically combined Byzantine iconographic types and stylistic elements with the non-Byzantine manner of depicting Mary as well as the Western way of painting in general.

Unfortunately, we do not know what role the patron played as far as the content of the image is concerned. We don't even know whether the *Souvans* themselves may have wanted the image to be close or even a replica of an already existing image, or whether this fact would have surprised or even upset them, as they thought they had a (more) original product. We must be careful in such considerations and we must not be guided by a modern view that highly values the original. The more ambitious Carniolan images of the 19th century, especially those of a sacral nature, often turn out to be copies or almost copies. Although we usually do not know how to determine with certainty whether an artist made use of a template of their own volition or whether the client explicitly ordered them to work in such a way; the latter usually turns out to be more likely.

The article analyses the *Souvan Madonna* in the context of a transition to a new cultural environment where, in contrast to the occasional, barely audible reflection on artistic originality in literature or academic journals in the last decades of the 19th century, Carniola began to proudly proclaim its virtues with an up and coming generation of artists of its own becoming active around or after 1900. This trend gained visibility through the active presentation of contemporary art at the large group exhibitions of the Slovenian Art Society and the Casino Society, and was also expressed in a loud, nati-

onalistically supported discourse – the Slovenian artistic genius was presented as being finally realized through original modernist work. The old pattern of a very precise commissioning of works of art was thus ridiculed, saying that commissioning is for craftsmen and not artists, as genuine contemporary works of art should ‘spring’ directly from the artists and should be not based on mimeticism and already established models. This stirred a slight confusion in Carniola: is it really not enough to portray a well-chosen motif with dexterity, but rather is it necessary to create it subjectively and imaginatively? Is it better to possess a weak original product than an image that faithfully follows nature or even an already existing image? How to determine the quality of a subjectivized depiction at all? And if such an approach may indeed be appropriate for landscapes, is it also appropriate for other genres and even for religious imagery?

In such a context, it becomes understandable why the *Souvan Madonna* should not be suitable for the exhibition of the Slovenian Art Society in Ljubljana in 1902. Although the *Souvan Madonna* is not among Kobilca’s most important paintings, analysing it helps us better understand the painter’s attitude towards her clients and exhibiting in her hometown of Ljubljana.