

SLIKAR LEOPOLD LAYER*

Anica Ceve, Ljubljana

I. Slikarjevo življenje

V Kranju, na Pungertu št. 6,¹ v stari hiši Layerjev se je 20. novembra 1752² rodil očetu Marku Layerju in materi Ani Mariji, roj. Wohlgemut, sin, ki so ga dan kasneje krstili na ime Leopold.

Po krstnih knjigah moremo zasledovati družino Layerjev v zadnja desetletja 17. stoletja, ko je kot prvi v Kranju krščeni Layer vpisan leta 1685 Andrej, sin Gregorja in Regine. Ta Gregor je mogel biti tisti, ki se je iz neznanega vzroka priselil v Kranj; od kod ga je življenjska pot zanesla v mesto nad Kokro in kdaj se je to zgodilo, ne vemo. Verjetno pravilno domneva Edvard Strahl, da izvirajo Layerji s Tirolskega, čeprav postavlja njihovo doselitev v Kranj šele v začetke 18. stoletja.³ Po Strahlu naj bi se doselil šele Marko Layer, Leopoldov oče, kar pa krstne knjige zanikajo. Kot drugorojenec zakoncev Gregorja in Regine je vpisan leta 1688 v kranjski krstni knjigi Josip, oče Marka in ded našega Leopolda. Možna in verjetna pa je domneva o priselitvi s Tirolskega, saj je ime Layer tamkaj zelo pogosto in najdemo med njimi v začetku 19. stoletja celo dva umetnika.⁴ Od leta 1685, ko se je rodil Andrej, pa do leta 1752, ko se je rodil Leopold, je v kranjskih krstnih knjigah vpisanih nič manj kot 37 rojstev Layerjev.

O prvih letih Leopoldovega življenja ne vemo ničesar. Morda je vnesla nekoliko spremembe v njegovo življenje selitev s Pungerta v mesto, kjer si je oče Marko v hiši št. 52 (po starem štetju, veljavnem do 1805, št. 84) uredil delavnico.⁵

Mnenja o tem, kje se je Layer šolal, so različna. E. Strahl pravi, da se je Leopold z bratom Valentinom in Antonom učil slikarstva pri očetu ter mu pomagal pri njegovih, kakor vse kaže številnih cerkvenih naročilih. Želji, da bi šli v Italijo, kjer bi se ob zibelki umetnosti dalje šolali, so se bratje Layerji zaradi nezadostnih sredstev morali odpovedati. Zadovoljiti so se morali z očetovim poukom ter z njegovim slikarskim izročilom, ki je bilo močno povezano z domačo polpreteklostjo. Vir risarske pobude so odslej Leopoldu — Valentin in Anton namreč po sposobnosti zaostajata za starejšim bratom — bakrorezi Filipa Andreja Kiliana iz Augsburga in Münchenčana Jungwirta po

* Leta 1951 nagrajeno s Prešernovo nagrado na univerzi v Ljubljani.

slikah Piazzette, Grassa, Tiepola in Amigonija.⁶ V. Steska navaja med Layerjevo zapuščino knjigo bakrorezov »Raccolta di cento dodici stampe di pittura della storia sacra incise in Venezia da Pietro Monaco 1763«,⁷ ki naj bi bila vir Leopoldove slikarske spretnosti. Nasprotno pa meni P. P. Radics, da se je Leopold »naobraževal na dunajski akademiji«. ⁸ Tradicija, ohranjena v Dežmanovem zapisku po ustnem izročilu Mateja Goričnika, Leopoldovega učenca, pa trdi, da »war er nur durch sich selbst das, was er in der Kunst erreichte«. ⁹ Dokončne sodbe o teh poročilih še ne moremo izreči, ker bi bilo zato potrebno arhivalno delo v tujini, resnica pa je, da je Layerja zanesla življenjska pot tudi izven meja kranjske dežele. Vprašanje je namreč, kje se je Layer seznanil z Marijo Egartnerjevo, svojo kasnejšo ženo. Radics ob svoji domnevi, da se je Layer šolal na Dunaju, pristavlja, da je na Koroškem stopil v zakon z neko porojeno Egartnerico. ¹⁰ Koliko je v tem resnice, ne vemo. Status animarum kranjske župnije pušča rubriko, v kateri naj bi bila vpisana Leopoldova poroka, prazno, kar dopušča možnost, da se je poročil izven svojega rojstnega mesta. Morda bi našli kaj več podatkov v ženinem rojstnem kraju, ki bi utegnil biti Gmünd na Koroškem, kjer se je rodil njen sorodnik in kasnejši Layerjev posinovljenec, Josef Pessentheiner — Egartner.

V letih 1778—1790, kot navajajo Dežmanovi zapiski, se je mudil na Kranjskem v Velesovem Johann Martin Kremser-Schmidt. Ta čas naj bi bil Gruber, Layerjev prijatelj in zaščitnik, poslal v Kranj dva sla ter slikarja povabil, naj pride k njemu, da ga bo seznanil s slavnim avstrijskim slikarjem. Dežman pravi, da nobeden slov ni izpolnil naloge in tako naj bi Layer nikoli ne videl Schmidta. ¹¹ V resnici je mogel poslati Gruber sla šele iz Ljubljane, ko se je Kremser-Schmidt na svojem potovanju preko Štajerske v Italijo ustavil v Ljubljani. Verjetno je, da je Gruber vedel za Layerjevo posebno nagnenje do slik mojstra iz Kremsa, katere je lahko spoznal v Velesovem in pungerški cerkvi v Kranju, ter je zato hotel Leopoldu nuditi priložnost, da bi Schmidta tudi osebno spoznal. To bi se utegnilo zgoditi tedaj, ko je Schmidt poslikaval kapelico v današnji Virantovi hiši v Ljubljani in izvršil zanjo tudi oltarno sliko. Biografski podatki o Kremser-Schmidt nam nudijo za to kot datum ante quem leto 1781. Čudno je le, da pred devetdesetimi leti Schmidtovih vplivov v Layerjevem delu ne opazimo. Verjetno si moramo razlagati to z močno vezanostjo na tradicije očetove delavnice in njenih vzorov, ki so še dolgo preglašali Leopoldova osebna nagnenja. Morda se je zdelo Schmidtovo slikarstvo očetu Marku prerevolucionarno, pa se je raje oklepal domačih, tudi med ljudstvom priljubljenih baročnih mojstrov.

Važen dogodek v Layerjevem življenju pomeni gotovo smrt očeta Marka leta 1808, ko je Leopold sam prevzel vodstvo slikarske in podobarske delavnice v Kranju.

Leta francoske okupacije so prinesla v Layerjevo življenje razgibanost, ki je v sicer malomeščanskem, enoličnem slikarjevem življenju prava avantura. Razmere, ki so nastopile s prihodom Francozov, so morale znatno omejiti naročila v Layerjevi delavnici. To je bilo verjetno vzrok, da se je Layer lotil ponarejanja avstrijskih bankovcev

po 10 in 50 goldinarjev, ki jih je, po Dežmanovem poročilu, izvrševal v perorisbi.¹³ Razpisana je bila nagrada 1000 gld. za onega, ki bi izsledil ponarejevalca. Ta nagrada je bila povod, da so se nam o aferi ohranili obsežni podatki.

Iz korespondence grofa Farguesa objavlja Melita dr. Pivec-Stelè poročilo z dne 28. junija 1810,¹⁴ ki pravi: »Čast mi je sporočiti, da se je našla izdelovalnica ponarejenih bankovcev, ki so v deželi v prometu. Po danih poveljih je policija nepričakovano obiskala hišo slikarja Leopolda Layerja v Kranju in našla na neki mizi dva bankovca po 50 gld. še neizgotovljena in tri bankovce po 10 gld. popolnoma izgotovljene. V miznici iste mize so bili trije pečati in drugo orodje, ki se ga je posluževal. Layerja ni bilo doma; vršijo se vsa potrebna poizvedovanja, da ga dobijo v pest. Njegov brat, njegova žena in njegova služkinja so bili aretirani...«

Prihodnje poročilo pravi, da je bil Leopold aretiran že 28. junija zvečer. Odpeljali so ga v ječo v Kranju. Kakor je razvidno iz dopisov prvega policijskega komisarja Simona Kremnitzerja baronu Hagerju, organizatorju avstrijske zaupniške mreže na zasedenih področjih, ki jih je objavil F. Vidic,¹⁵ je bil Layer obsojen na pet let hišnega zaporu po francoskih zakonih, obenem pa nam ta pisma podajajo tudi podrobnejša poročila o izsleditvi. Mikavna je pripomba, da fabrikacija falzifikatov nikakor ni taka, da bi mogla koga prevariti. O obravnavi in obsodbi ni našel Vidic nikakih poročil. Vsekakor so Layerja izpustili iz kranjskih zaporov že pred oktobrom 1810. leta, ko se pritožuje Kremnitzer Hagerju, da je bila sodba premila.

Komaj dobrega pol leta kasneje je zadela Layerja druga nesreča. Leta 1811 je 18. maja zadivjal nad Kranjem požar, ki je uničil tudi Layerjevo hišo in delavnico na vrtu za hišo. Po požaru je Leopold hišo pozidal tako, kakor jo vidimo še danes. Ostala je le še ena stara stena.¹⁶

Leta 1812, oziroma 1813 naj bi Layerja, zopet po Dežmanovem poročilu, obiskal krško-lavantinski škof Salm ter ga povabil v Celovec.¹⁷ Dežman sicer zanika Layerjevo pot na Koroško, omenja pa, da je pošiljal tja in na Salzburško svoje slike, tako n. pr. več oltarnih podob v Tamsweg.¹⁸ Ali je ta zveza s Salmom ali poroka s Korošico Egartnerjevo ali končno le agilnost nakupovalcev vzrok, da so zašle Layerjeve slike tudi na Koroško, ne vemo. Res je, da je imela Leopoldova žena še dolgo po prihodu v Kranj zveze z rodnimi kraji, saj je bil Layerjev posinovljenec Jožef Pessentheiner ob Leopoldovi smrti star šele 9 let. Zakaj so rejenca prevzeli pod dekliškim imenom Layerjeve žene — Egartner — ni znano.

Leopold Layer je umrl v domači hiši št. 52 in sicer 12. aprila 1828 in ne leta 1827, kakor pomotoma navaja Dežman.¹⁹ Pokopal ga je M. Kerč, vodja kranjske glavne šole.²⁰

Po smrti Leopoldove žene leta 1831 je dedoval hišo Jožef Egartner.²¹

V kranjskem mestnem arhivu se imena Layerjev omenjajo večkrat, toda vsa že v kasnem 19. stoletju. Leopold se omenja le enkrat in to v listini iz leta 1823. Starejši arhiv je leta 1822 zgorel. Zemljiška

knjiga omenja dva Layerja: Gregorja, čevljarja, in Leopolda, slikarja. Leopold je lastnik hiše št. 52 in parcel 91, 598, 599, 951, 952 in 956. Obseg teh parcel znaša:

Št. 91		— joh	51 klafter vrta
Št. 598		1 joh	51 njiv
Št. 599		— joh	41 klafter travnika
Št. 951		— joh	81 klafter gozda
Št. 952		— joh	1270 klafter gozda
Št. 955		— joh	196 klafter gozda
Št. 956		1 joh	296 klafter travnika ²²

To bi bil zunanji, razmeroma skop okvir Layerjevega življenja, v katerega poskusimo vplesti zdaj njegovo, vsaj po količini bogato slikarsko delo.

II. Slikarsko delo Leopolda Layerja

Pozabiti ne smemo, da je Leopold Layer zrasel v slikarski in podobarski tradiciji svoje rodbine. O dedu Josipu (1688—1744) vemo, da je leta 1722 naslikal za Jereko v Bohinju bandersko sliko sv. Marjete.²³ Z več datiranimi deli pa se nam predstavi Leopoldov oče Marko, rojen 12. aprila 1727 v Kranju, kjer se je 26. oktobra 1750 poročil z Ano Marijo Wohlgemut in umrl v Kranju v hiši št. 52 dne 25. decembra 1808. Markova datirana in signirana dela so: sv. Andrej v Zbiljah pri Smledniku iz leta 1762, sv. Janez Nep. v Spodnji Besnici iz leta 1769, Ecce homo v Otočah 1763, evangelisti na prižnici v Otočah 1760,²⁴ in sliki Ecce homo ter Mater dolores v Narodni galeriji v Ljubljani. Bolj kot oljno slikarstvo pa nam karakterizira Leopoldovega očeta njegovo obrtniško delo. Narodni muzej v Ljubljani hrani vrsto Markovih osnutkov za oltarne arhitekture in kuliserije božjih grobov. Štirje med njimi so signirani M. L. D., kar pomeni: Marcus Layer delineavit. Če pregledamo to obširno gradivo, moramo Marku Layerju priznati mojstrstvo v podobarski stroki. Bogata fantazija, ki jo Marko kaže v odlično risanih zasnovah, ne zaostaja niti za osnutki kvalitetnega, v našem baroku nedvomno prvorazrednega mojstra Franca Jelovška. Markovi osnutki kažejo še v polni meri razkošno zrelo baročno občutje, ponekod pa vnašajo že rokokojske elemente. Če pregledujemo razvoj te delavnice ter delo njenih kasnejših epigonov (Egartnerja, Götzlov itd.) potem se nam zaporedje Jelovšek — kot merilo izven ožjega kroga — Marko Layer — Leopold Layer — Gašpar Götzl — Alojz Götzl... izkaže kot upadanje ne le v fantaziji, ampak tudi v obrtniški sposobnosti. Poleg tega dobivajo oltarni osnutki Götzlov vedno več klasicističnih potez. Odlične poteze, ki jih lahko opazujemo v laviranih perorisbah Marka Layerja, v delih njegovih naslednikov vedno bolj otrdevajo. Potrebno pa je opomniti, da Markova virtuozna risba v njegovih oljnatih slikah nima enakovrednega vrstnika. V kompoziciji in barvno se naslanja na V. Metzingerja,²⁵ po kvaliteti pa ga niti od daleč ne dosega. Vendar pomenijo Markove slike, kakor tudi

oltarji, izvršeni po njegovih načrtih, tipično opremo srednje ambiciozne podeželske cerkvene notranjščine druge polovice 18. stoletja.

Za Marka Layerja, še bolj pa za Leopolda Layerja, ki slika predvsem v olju, je stilna stopnja, ki jo zastopajo naši barokisti, odločilnega pomena. Najmočnejši je vpliv Valentina Metzingerja, pa tudi elemente ostalih treh glavnih kranjskih barokistov opazimo v Leopoldovih delih. Zato ne bo odveč, če najprej preletimo umetnostno podobo, kakršno so izoblikovali naši barokisti. Pri tem nam bo dobro služila študija o Metzingerju izpod peresa St. Vurnika in M. Marolta.²⁶

Predvsem moramo opomniti na prostor, v katerem nastaja naša baročna umetnost. Za Kranjsko — Štajerska živi v tem času še ločeno, po vplivih bolj proti severu odprto umetnostno življenje — je v ožjem okviru to Ljubljana, v kateri preživljajo Metzinger, Jelovšek, Bergant in Cebej pretežni del svojega umetnostno plodnega življenja. V delih teh slikarjev in aklimatiziranega kiparja Francesca Robba je Ljubljana v tem času dobila tisto umetnostno podobo, ki jo je delno ohranila še do danes.

V širšem pomenu pa vse slovenske pokrajine združuje skupni akcent alpskih pokrajin, ki jim moramo v tem času priznati neko zaokroženost. Ta kulturna zaokroženost se je izoblikovala, ko se je do tedaj univerzalni italijanski stil oplodil v posameznih pokrajinah z njihovimi lastnimi elementi. Kristalizaciji teh enot so nujno pripomogli socialni, geografski, gospodarski in končno tudi zunanji zgodovinski elementi. Rezultanta takih oblikovanj je kot varianta avstrijskega baroka tudi baročna umetnostna tvornost slovenskega ozemlja, čeprav v tenčinah še ločena po pokrajinah. Slovenski barok je bolj provincialno-lokalno kot nacionalno pogojen in ta provincialnost se prav v delu Leopolda Layerja, v njegovi naivni preprostosti, v domačij-skosti in ornamentalnosti najbolj približuje temu, kar danes imenujemo ljudsko umetnostno pojmovanje. Slovenski pečat srečamo v polnejši dozorelosti šele pod koncem 19. stoletja v delu slikarjev Šubicev.

Ena najvidnejših Layerjevih umetnostnih potez je eklektično razpoloženje. V tem je izrazit pripadnik 18. stoletja, usodno pa je bilo zanj, da je bil odmev odmevov, epigon del, ki so v svojih sestavinah že sama eklektična, pa naj opazujemo tu Layerja kot posnemovalca Valentina Metzingerja ali Kremser-Schmidta. To epigonstvo je od konca 17. stoletja tako splošno, da bi nas prej začudilo, če bi Layer ne bil eklektik, kot pa da je. Naročnika sta v tem času še vedno pretežno plemič in cerkev, meščan le v manjšem obsegu in še kot tak posnema okus prvih dveh. Le podzavestno daje s svojimi željami do izvršilca naročila tudi umetnostno razvojno značilen pečat desetletjem svojega zgodovinskega poslanstva. Med tem ko pomeni druga polovica 18. stoletja v nekaterih pokrajinah odklon od vzorov polpreteklosti, je za našo, izrazito konservativno družbo, še vedno Italija držala v rokah čudežno palico, ki naj bi razrešila vse slikarske probleme. Šele, ko smo preboleli ta »italianizem«, smo se mogli, zopet s provincialnim zaostankom, vzporediti z ostalimi evropskimi deželami. Naši barokisti poznajo še vedno eno samo študijsko pot — v obljud-

ljeno deželo Italijo (Bergant, Metzinger, Jelovšek). Nasičeni z italijanskimi vzori posredujejo doživljeno slikarsko kulturo v provincializirani, domačemu preprostem človeku približani podobi. Slično bi veljalo tudi za takratno literaturo — spomnimo se le Linhartovega dramatisiranja, prelitja francoskega Figaroja v slovenskega Matička. Kakor je Linhart preoblekel stanovsko visoke osebe tuje drame v domačnostne Anžete in Micke ter prelil tujo frazeologijo galantnih pogovorov v glinen, a po svoji formi le plemenit vrč domačega besedišča, tako tudi naši likovni snovalci že malo pred tem variirajo tuje kompozicije ali pa komponirajo posamezne motive tujih kompozicij v manj ambiciozne, preprostem človeku bolj dojemljive kompozicije. Pri tem se poslužujejo tudi grafičnih predlog. Layer, ki sam ni bil v Italiji, je bil navezan predvsem na te, zato je razumljivo, da pri takem načinu dela kolorit, vsaj v prvi dobi, močno zaostaja za risbo.

Druga, nič manj značilna poteza v razvoju našega baročnega slikarstva so prizadevanja v smeri naturalizma, ki najdejo v vsakem naših barokistov svojsko potezo;²⁷ Layer jo kot dediščino po očetu prevzema predvsem po Metzingerju. Izsledke, ki jih navaja Vurnik ob opazovanju slik Weisenkirchnerja ter dalje ob začetnih in kasnejših delih Metzingerja, vzporedimo lahko s podobnimi momenti pri ostalih barokistih ter dopolnimo še z odkrivanjem teh potez pri Leopoldu Layerju. Krajina, ki udre v Weisenkirchnerjevo sliko v Cezajnovcih, je glavnemu prizoru na oblakih še izrazito podrejena ter v svoji temačnosti skoraj neopazna. Weisenkirchnerjevo delo še odločno obvlada gracilnost figur, komponiranje v nek višji red, ravnovesje. Ohranjena je tenebroznost, ohranjena delitev v nadstropja. Metzinger le v začetnih delih, nastalih okoli 1730, plačuje še davek 17. stoletju, nato pa se preda novim tokovom, ki težijo v naturalizem. Kompozicijsko delitev v nadstropje — v nebeški del, v prizor na oblakih in bolj ali manj naturalistično interpretirane krajine v spodnjem pasu (Povelicanje sv. Uršule iz leta 1736,²⁸ sv. Florijan s konkretnim pogledom na ljubljansko predmestje pri sv. Petru v Ljubljani²⁹) zamenja čisto zemeljska kompozicija svetnika na ozkem pasu tal, vendar še pred nevtralnimi ozadjem brez večjega krajinskega poudarka (sveti Andrej iz leta 1733 v Ljubljani,³⁰ sv. Družina iz istega leta v Novem mestu³¹). Jelovškove iluzionistično zasnovane stropne kompozicije kažejo podoben razvoj.³² Prvenci, n. pr. freske v Lescah, so še popolne nebeške vizije, v kasnejših delih — Sladka gora ali Skaručina — pa je čutiti močnejše prizadevanje po realnem prostoru, po približevanju zemlji. Pa ne samo prostor — tudi motivni svet se spremeni. Razpoloženjsko dekorativnost angelov muzikantov (Lesce!), ki jih Jelovšek preračunano razvršča v vizuelen akord, zamenja kasneje (Sladka gora) epski recitativ vrste vsakdanjih, fabulistično interpretiranih detajlov, ki jih tu pa tam poživljajo kar šegavi motivi.

Naturalistične tendence pa ne spremenijo le kompozicije, ampak tudi barvni sistem slik. Večji poudarek preide zdaj na lokalno barvo. Starejšo generacijo naših barokistov združuje še vedno resen, smeli bi reči kar obreden kolorit. Bergant in Cebej se mu podrejata le v zgodnji fazi svojega dela, kasneje pa nova moda izmiva barvno prena-

sičenost zgodnjih palet obeh mojstrov ter postane Bergant pri tem skoraj rokokojsko svetlo uglašen, Cebej pa svetlejši in barvno toplejši. Zgovorni v teh naturalističnih prizadevanjih so tudi portreti. Metzinger je v tem še pripadnik zgodnjega 18. stoletja. Hoteno podarja slovesni ambient portretiranca, togega v svoji zapeti reprezentativnosti. Bergant pa se te zadržanosti že osvobaja. Metzingerjev portret izdaja le časovni karakter, Bergantov pa portretirančevega. Skrajni pol v tem iskanju sta sliki Ptičarja in Prestarja, ki pa preprosto utoneta v času, ki tej skrajnosti še ni dorašel.

Marko Layer je le provincialen odmev tega, kar se ta čas dogaja v Ljubljani. V vsem se predaja tradiciji in z obrtniško gotovostjo vodi delavnico do svoje smrti 1808 leta. Motivno in barvno se naslanja na Valentina Metzingerja, najbolj popularnega domačega barokista in ta vzor posreduje tudi svojim sinovom, predvsem najsposobnejšemu med njimi, Leopoldu. Ta je sprva obrtniško vezan na naročila delavnice. V koliko je sprejel novosti, do katerih so se dokopali njegovi vzorniki in koliko je še sam nadaljeval začetno, čeprav po kvaliteti z manjšo sugestivnostjo, naj nam pokažejo dela sama. Število ohranjenih del je ogromno, tako da je za naš pregled nemogoče, pa tudi nepotrebno naštevati vsa, ker se pogosto motivno in stilno ponavljajo in so kot taka razvojno nepomembna. Poleg tega je ob različni kvaliteti, na katero naletimo pri Layerju, pogosto težko določiti, ali gre za njegovo osebno delo ali le za del katerega njegovih številnih epigonov. Zato se bomo pri opazovanju oprli predvsem na signirana dela in ob ta nanizali nekaj najpomembnejših ter za čas in slikarja samega najzgovornejših nesigniranih.

Morda ne bo odveč, če najprej preletimo Layerjevo delavnico gradivo — njegove risbe. Hranijo jih: Narodni muzej v Ljubljani, Zavod za varstvo kulturnih spomenikov LRS, delno pa so v privatnih rokah. Signirani sta le dve risbi: perorisba klečeče svetnice na oblakih, podpisana z LLf (Leopold Layer fecit) in študija rok — papir, rdeč svinčnik — podpisana z LL 1793. Večina risb je izvršena na razmeroma grobem papirju.³³ Njih motivika je različna. Tako najdemo med njimi študije rok, glav in draperij, bežno skicirane ali podrobno izrisane posamezne figure ter osnutke za cele kompozicije, ki naj služijo kot preddela za slike v olju. Risbe, ki služijo kot skice kasneje izvršenim delom, bomo omenjali, ko bomo obravnavali dela sama. Številne so kopije po Kremser-Schmidtu. Skoraj vsa Kremser-Schmidtova dela v Sloveniji najdemo kopirana med Layerjevimi risbami bodisi v celoti, ali pa posamezne prizore ali osebe. Po Kremser-Schmidtu je prevzel Layer tudi način risanja v črtkasti, pogosto prekinjeni, včasih komaj zaznavni potezi z nemirno konturo. Le na risbah, ki so izvršene po grafičnih predlogah, je kontura izrisana v tekoči potezi in so predmeti skrbno osenčeni. Omenim naj tu osnutek Rojstva po Rizziu, Smrti sv. Jožefa po Pittoniu in Sv. Družine po Marattiu. V značilni črtkasti potezi so izvršene tudi priložnostne risbe. Take so bežne skice glav ali na enem listu štirikrat variirani dve osebi, verjetno pivca v gostilni: a) Dva moža sedita pri mizi; prvi dviga kozarec ter je viden v hrbet, drugi, ki učinkuje kar avtopor-

tretno, pa ima pred seboj na mizi krožnik in jedilni pribor. b) Dva moža, od katerih je prvi naslonjen s komolci na mizo in kadi, drugi pa je viden v profilu. c) Mož s kitaro v družbi žene (?). d) Mož, ki si polni čedro, drugi ob njem je komaj viden. Od perorisb smo že omenili signiran list svetnice. Predlogo tej najdemo med Jelovškovimi risbami iz Layerjeve zapuščine in sicer na risbi osnutka za freske na Skaručini z Jelovškovim podpisom.³⁴ Svetnica kleči z enako razširjenima rokama, z enakim profilom obraza z značilnim dolgim nosom, kakor pri Jelovšku. Odlična je perorisba Marijinega Vnebovzvetja s sv. Boštjanom in Rokom. Dalje je ohranjen sešitek sedmih listov z ilustracijami Lavretanskih litanij, izvršenih v lavirani perorisbi s sivim v sivem. Ilustracije so verjetno kopije po kaki italijanski predlogi in so označene s številkami: 2, 5, 12—18, 21, 22, 25, 27, 29—37, 40—44, 47—53, 55—57, 59. Vsebine vseh litanjskih vzklikov so ilustrirane v dvodelni kompoziciji. V zgornjem delu je simbolično meditativno nakazan litanjski vzklík, v spodnjem pa je žanrsko interpretirana razlaga njegove vsebine. Zgoraj je prizorček zaključen z rokokojsko stiliziranim okvirom, s stiliziranim rastlinskim motivom ali z dekorativno urejeno draperijo. Risbo odlikuje gotova poteza čopiča in peresa. Za Layerja tudi sicer značilna črtkasta tehnika risbe daje miniaturnim prizorčkom vtis slikovitosti. Motivika je bogata. Nekateri prizori so izrazito žanrski, drugi spet historizujoči. Prostor je na meji med resničnostjo in fantastičnostjo. Ta cikel, čeprav po vsej verjetnosti kopiran, pomeni enega izmed vrhuncev Layerjeve risarske spretnosti. V zasebni lasti sta ohranjeni dve risbi: prva kaže portret moža z ženo ter spominja na Avtoportret z ženo (olje), ki je v lasti Narodne galerije v Ljubljani. Na drugem listu pa najdemo Layerjev avtoportret, izvršen z rdečilom, ki spominja na podobno risbo v lasti Zavoda za varstvo kulturnih spomenikov LRS.

To bi bil bežen sprehod po Layerjevi risarski zapuščini. Stilno razvojno bolj zgovorne pa so številne oljnaté slike izpod Layerjevega čopiča. Razvrstili bi jih lahko v glavnem v štiri obdobja:

a) Prva doba traja od prvih naročil nekako do leta 1783 — lahko bi jo imenovali čas Metzingerjevih vplivov. V tem obdobju preglašajo metzingerjevske poteze, ki jih je Layerju vcepil še oče, vsak drug vpliv.

Med prva dela tega obdobja spadata sliki za stranska oltarja v Šmartnem pri Kranju: sv. Janez Nepomuk in Marija zaščitnica s plaščem, ki sta nastali leta 1772. Tedaj je bil Layer star 20 let. Sveti Janez Nepomuk je upodobljen v ječi. Vklenjen v verige kleči svetnik ob kamniti mizi ter sklepa roki v molitvi. Pred njim dviga angel velik križ, na oblaku pa se mu prikazuje Marija ter kaže z desnico na križ. Putta ob Mariji prinašata Janezu venec in palmo mučeništva. Pred svetnikom sedita na tleh še dva putta, prvi z odprto knjigo z napisom »Sigillum confessionis«, drugi pa si pritiska prst na usta in ima v desnici ključ. Layerjeva signatura in letnica sta na kamnu pod knjigo. Barvno je slika temna: svetnikova obleka je umazano zelenkastorjava, Marija je odeta v rdečo suknjo in moder plašč, ozadje pa je nevtrarno rjavkasto. Tu je slikar še ves v objemu baročne tradicije

in Metzingerja, saj dobesedno posnema Metzingerjevo sliko iste vsebine pri sv. Petru v Ljubljani.³⁵ Mladi Layer, vezan le na očetov pouk v domači delavnici, je v potezah okoren, delavniško natančen v podrobnostih (čipke), opazamo pa že poteze, ki so značilne tudi za Leopoldova dela iz kasnejših let. Tu mislim na značilno konturiranje in na smisel za drobnarije. V Marijinem, pa tudi v Janezovem obrazu lahko spoznamo že tipe, ki jih je Layer tudi poslej dosledno uporabljal. Prav tako metzingerjanska je tudi slika Marija s plaščem.

Ti dve sliki pomenita torej prvo večje naročilo, ki ga je oče Marko prepustil v izdelavo sinu. Verjetno sta se že tu začeli razhajati poti očeta in sina. Marku je dozorel učenec, ki je bil izrazito slikarsko razpoložen. Verjetno so Marku bolj ležale podobarske kompozicije oltarnih osnutkov, zato je najbrž prepuščal poslej slikarske naloge sinu, sam pa se je oklenil bolj podobarstva. Verjetno je pritegnil k delu tudi mlajša Leopoldova brata Valentina in Antona, ki ju kot slikarja, žal, ne moremo nasledovati, ker doslej ni znano nobeno njuno signirano delo. Proti koncu šestdesetih let 18. stoletja še najdemo Markova slikarska dela, nato pa, vsaj kolikor nam je zdaj znano, ta prenehajo.

Prihodnje leto 1773 je Layer še vedno pomočniško vezan na očetovo delavnico. V pekovski cehovski knjigi v Kranju³⁶ se nam je ohranilo sporočilo, da je Layer tega leta popravil cehovsko bandero. Ker omenja poročilo več Layerjev, naj ga navedem v celoti: »1773 ist unter dem Zechmeister Johann Kazmun der kleiner Zunftsfa hn beygeschafft und dauor nachfolgendes ausgelegt worden als vor 8 ¼ Ellen ausländischen roten Calimana 1 fl. 6 r; T W facit Lv... 10 fl 40 ½ den H Marks Leyer von dass fahnblatt 10 fl 36 die alten fransen überfarben lassen bezahlt 2 fl, den Leopold Leyer vor ein trinchgeldt 0,40, den Schneid vor dass Macher Lohn 2 fl 20, vor die Seiden Päntel et Zwirn 0,29, den Franz Leyer Tischler vor die Stangen und Reparation des alten Fanenscheins 1 fl 40, den Her Franz Wancho vor dass fassen bezahlt 2 fl, dem Georg Leyer Schlosser vor dass beschlecht 0,47. Cost also die Kreutzfahn LW: in summa 311 fl 14 l.«

Zgovorno je, da Leopold za svoje delo ni dobil plače, ampak, kot očetov pomočnik, le napitnino, čeprav je že leto poprej samostojno slikal.

Po presledku treh let srečamo Layerja na delu za štajerske Braslovče. Za glavni oltar tamošnje župne cerkve je naslikal leta 1776 sliko Marijinega vnebovzetja.³⁷ Tudi to delo je tako po kompoziciji kakor po barvitosti izrazito metzingerjevsko. Od velike oltarne slike sv. Mohorja in Fortunata za farno cerkev v Žužemberku (sl. 38), se je ohranil le fragment, nekako do kolen viden sv. škof, ki se ozira v nebo (Ljubljana, Narodna galerija). V levem kotu spodaj je vidna signatura, Leopold Layer 1776. Verjetno je ta signatura sekundarna, najbrž prepisana po stari tedaj, ko so od poškodovane slike odrezali ta detajl.

Leta 1779 nastaneta sliki sv. Urbana in sv. Jedrta za Spodnji Brnik,³⁸ prav tako prežeti z metzingerjevskim značajem. Isto velja tudi za sliko sv. Egidija v Spodnji Besnici,³⁹ ki jo je Layer naslikal leta 1782. Ne bo odveč, če si po preteku desetih let od nastanka prvih signiranih

del nekoliko поблиže ogledamo, kaj nam pove to delo. Svetnik kleči tradicionalno na oblaku in patetično širi roki. Ob nogah mu počiva košuta, putti na oblakih so živahno razgibani. Prvi nosi knjigo, drugi moli, veliki angel pa, ki se pri Layerju ponavlja v različnih variacijah skoraj na vseh slikah, kaže z levico navzgor, kjer se na oblakih prikazuje božje oko. Oblak, na katerem je priplaval veliki angel, podpira putto. Živahna kompozicija na oblakih nas tako zaposli, da skoraj ne opazimo skromno naznačene pokrajine — nekaj dreves, grmičje — in v njej miniaturnega prizora, ko sv. Egidij v družbi košute piše ob pultu. Barvno spada tudi ta slika, kakor obe v Šmartnem pri Kranju, v vrsto temnih del. Osnovni ton je zopet rjav. Ne omehča se niti v pokrajini (drevesa) niti v osebi svetnika, šele v vrhu dahne rahlo barvno življenje v oblake in putte. Veliki angel je odet v modro in temnorajavo oblačilo, puttom so oviti boki v modre in rdeče prtiče. Svetloba je skrbno razdeljena. Osvetljevanje puttov nas nekoliko spominja na Cebeja. Če primerjamo to sliko s šmartinskima, opazimo kljub nekim splošnim skupnim potezam le napredek. Vsem je skupno nerealno, rjavkasto ozadje, neka zapetost, nerazgibanost, kar pa se v Besnici vendarle že rahlja. Figure so manj okorne, osvetljava je bolj pretehtana in tudi v barvitosti, v kolikor se ta sploh uveljavlja, čutimo prizadevanje po neki urejenosti. Istega leta je nastala tudi slika Zadnje večerje za kranjsko župnišče, ki pa menda ni več ohranjena.

Prihodnje datirano delo poznamo šele iz leta 1791 ter se od prejšnjih tako razločuje, da ga moramo uvrstiti že v drugo obdobje Layerjevega razvoja. Preden pa si bomo ogledali to, poskusimo določiti še nekaj značilnejših, toda nedatiranih del prvega obdobja. Že St. Vurnik omenja med Metzingerjevimi vplivi na Leopolda Layerja tale dela:⁴⁰ sliko *Indulgentiae* v Karlovcu (frančiškanski samostan), ki posnema Metzingerjevo pri frančiškanih v Kamniku, sliko v Cerkljah in na Homeu, kopiji po Metzingerjevem Janezu Nepomuku in sv. Florijanu v Ljubljani, sv. Valentina v Lescah po Metzingerjevi pri sv. Urhu, Smrt sv. Jožefa v Kranjski gori po Metzingerjevi šmarski, sveto Ano z Marijo v Škofji Loki pri uršulinkah po Metzingerjevi kranjski, sv. Janeza Ev. v nekdanjem ljubljanskem Marijanišču po Metzingerjevem vodiškem, kopija po Metzingerjevem sv. Valentinu je v ljubljanski zasebni lasti. Toda kljub metzingerjevskim potezam vse slike, ki jih našteva Vurnik, le niso nastale že v prvem Layerjevem stilnem razdobju. Na sliki kranjskogorske smrti sv. Jožefa in marijaniškega sv. Janeza Ev. — ki ji lahko dodamo kot pendanta še sliki sv. Luka in sv. Marka — opazimo namreč tudi kremser-schmidtovske poteze, ki kažejo že v drugo razdobje. Prvi fazi pa lahko dodamo med drugimi tudi tele slike: *Ecce homo* in *Žalostna Marija*, sv. Alojzij, sv. Tomaž, sv. Martin in sv. Štefan (vse v Narodni galeriji v Ljubljani); izrazito metzingerjevske slike so tudi sv. Ožbalt v Volčjem potoku,⁴¹ sv. Joahim in Ana v zasebni lasti ter dokaj kvalitetne slike v farni cerkvi v Podbrezju: sv. Urban in sv. Andrej — zadnji je kopija po Metzingerjevem v Ljubljani iz leta 1733; tudi sv. Florijan v Podbrezju je kopija Metzingerjevega v Ljubljani v Št. Petru. V Kamni gorici sta sliki Joahima in Ane z Marijo ter Srce Jezusovo, v Zgornji



Sl. 38) L. Layer, Del slike sv. Mohorja in Fortunata iz Žužemberka (1776);
Narodna galerija v Ljubljani

Besnici pa Trpečega Kristusa. Sliki v Cerkljah, ki ju omenja Vurnik, sta z nastankom oltarjev datirani z leti 1780 in 1783, sliko za glavni oltar v tej cerkvi pa je Layer izvršil najbrž šele leta 1790, ko je cerkev dobila nov veliki oltar⁴² ter spada zato že v drugo fazo Layerjevega dela.

b) Prehodno razdobje Layerjevega stila:

Zajeto je nekako v čas med leti 1783 in 1795. To je čas, ko se začno v Layerjevem delu pojavljati vplivi tedaj močno popularnega avstrijskega slikarja Johanna Martina Kremser-Schmidta (1718—1801). Schmidt se je na svojih poteh preko slovenskih dežel v Italijo tod trikrat ustavil ter nam zapustil več svojih umetnin.⁴³ Naštejmo od teh le tiste, ki so lahko na Layerja neposredno vplivale: leta 1771 je ustvaril sedem slik za Velesovo, 1773 je naslikal za pungerško cerkev v Kranju patrone zoper kugo, 1780—81 je okrasil kapelico v Grubarjevi palači v Ljubljani, 1773 in 1775 pa je naslikal šest slik za cerkev v Gornjem gradu. Po svoji sugestivnosti so Kremser-Schmidtove slike na Layerja tako učinkovale, da so v mnogočem popolnoma spremenile dotedanji način njegovega slikanja.

Tisto, kar je bilo za Layerja v Schmidtovih slikah najbolj novo, je bila gotovo chiaroskurnost, kakršno je lahko Leopold opazoval že na sliki Priprošnjikov zoper kugo na Pungertu; naši barokisti so se je hote odrekli ter poudarjali predvsem lokalno barvo. Na Kremser-Schmidta je vplival Rembrandt, ki ga je okus tedanje dobe po skoraj dvesto letih znova odkril ter s tem za nekaj časa preglasil logični potek slikarstva, kot nam ga v tem času najbolj, skoraj bi smeli reči ekstremno predstavlja sodobno francosko slikarstvo. Vendar je Schmidtova nekoliko historizujoča tenebroznost v bistvu le zelo različna od Rembrandtovih vzorov in pomenja za Schmidta tako značilni kosmičasti, iluzionistični način slikanja le nov korak v smeri reševanja optičnega vtisa atmosfere.⁴⁴ Načinu diagonalnega osvetljevanja, kakršnega najdemo na pungerški sliki,⁴⁵ se pridružuje na slikah v Velesovem in v Gornjem gradu druga, koncentrična osvetljava, ki je za Schmidta prav tako značilna ter izvira nekje iz sredine ali ozadja slike in združuje predmete na zelo pretkan način. V trenutku, ko se svetloba dotakne predmeta, mu spremeni bistvo telesnosti v nekaj, kar bi brez irealne svetlobe izgubilo življenjskost ter utonilo v splošni temi. Če vpade svetloba predmetu v hrbet, oživi ta komaj zaznavno in v pretrganih potezah — primerjaj žene v ospredju Smrti sv. Jožefa v Velesovem. Če pa je predmet osvetljen od strani, se mu plastičnost zaobli, vendar zopet v pretrgani konturi. Glavnim osebam pa, ki so osvetljene od spredaj, razkroji svetloba videz trdnosti, vendar ostvari obenem v globinsko le prepričljivem prostoru videz resnične trodimenzionalnosti. Tako svetloba, skoncentrirana na glavni osebi, reflektivno oživlja stranske. Prav to luščenje iz teme v kosmih pa je za Schmidtov slikarski izraz najbolj značilno. In te poteze so imele na Layerja usoden vpliv. Poleg teh schmidtovskih potez, ki oplajajo predvsem tehnično stran Layerjevih slik drugega razdobja, pa opazamo v njih tudi močan naslon na italijanske bakrorezne predloge. Schmidtovega vpliva na Layerja si ne smemo predstavljati kot erup-

tiven izbruh nečesa novega. To je res izrazito prehodna doba med metzingerjevstvom in schmidtovstvom in obenem doba uveljavljanja italijanskih vzorov. Zdaj nastajajo kompromisne rešitve: metzingerjevske kompozicije se družijo s schmidtovsko potezo ali pa se obema vzornikoma pridružuje kompozicija, posneta po kaki italijanski predlogi. Vedno bolj preglaša Schmidtova kosmičasta poteza, združena s pretrgano konturo. Morda nas začudi, da se je sicer konservativno šolani Layer za nove Schmidtove vzore tako navdušil. Res, da je bil zelo sprejemljiv za nove slikarske vtise, toda ti sami po sebi bi ne zadostovali, če bi ne bili ujeti v isto občutje in razpoloženje, ki je bilo lastno Layerju samemu — in njegove korenine so zasidrane manj v časovnem stilu kot pa v stilnem izrazu prostora, v katerem se uveljavlja alpski akcent. Prav ta akcent pa je skupen tako Metzingerju kot Schmidtju in Layerju.

Drugo razdobje Layerjeve umetnosti pomeni torej začasen kompromis med Metzingerjevimi in Schmidtovimi vzori. Taka je n. pr. slika Marijinega vnebovzeta v glavnem oltarju v Cerkljah.⁴⁶ V rdeči barvi oblačil občutimo še Metzingerjevo, v veliko ploskovitost usmerjeno lokalno barvo, v ostalih pa nastopa schmidtovsko barvno drobljenje in niansiranje. Popolnoma pa se Layer tenebroznosti nikoli ne preda. Stalno čutimo v njegovih slikah nihanje med lokalno barvo in chiaroscurnostjo; izjemo pomenijo le dela, ki so dobesedne kopije po Schmidtju, toda ta nastopijo šele v tretjem obdobju.

Slika Rojstva iz gradu v Smledniku je datirana z letnico 1791 (zdaj je v Narodni galeriji v Ljubljani).⁴⁷ Po formatu je to največje Layerjevo delo, ki mu je v kompoziciji botroval Rizzi. Ohranjena je Layerjeva risba (papir, svinčnik), ki je najbrž kopirana po bakrorezni predlogi (Narodni muzej v Ljubljani). Prizorišče je podano kulisno s hlevom na desni in z dvema stebroma v ozadju, v ospredju pa je koncentrično razvrščena skupina ljudi. Na pregrnjenih jasliah leži Jezus, nad katerim se rahlo sklanja Marija in ga privzdiguje, kot bi ga hotela pokazati pastirjem. Ob levem robu se sklanja na palico oprt sv. Jožef. Ob desnem robu v ospredju sta dva pastirja, starejši, bradati, je položil k nogam ovco, ki jo je prinesel v dar novorojencu. Prav na robu za klečečim pastirjem stojita starejši mož in ženska. Na vrhu plavata dva putta z napisnim trakom. V ozadju je s tanjšo potezo skiciran mož s kravo. — Slika v olju je spremenjena v toliko, da je podolžni format zamenjan s pokončnim, pri čemer se je ves prizor zasukal za 180°. Stoječi pastir je dobil v roke culo, pastirica pa košaro. Mož s kravo, ki je na risbi izrisan s tanjšo potezo, je tudi na sliki medleje podan. Svetlobna razdelitev ni enotna. Glavni izvor svetlobe je Jezus v jasliah, ki intimno osvetljuje skupino na zemlji, drug svetlobni kompleks pa pomenijo putti na nebu. Barvna razdelitev je še popolnoma metzingerjevska, v potezi čopiča pa že opazamo Schmidtov vpliv. — Na hrbtni strani slike je napis: »Denn heut ist euch in der Stadt David Heiland geboren, welcher ist Christus der Herr. Luc. II., 11. v. Somit auch uns Franzen und Josepha Eheleuthen und dann unsern Kindern Josephen und Karl, dann Peregrina Flodnik Malte Leopold Laier im Jahr 1791 um 40 Gulden.«

Dve leti kasneje — 1793 — je nastala slika Jezus izročja sv. Petru ključa. Tu se je Layer vestno oklenil predloge, ki mu jo je nudil po sliki Bernarda Strozzia izvršen bakrorez v mapi Pietra Monaca. — Apostoli so razvrščeni pred arkadnim ozadjem. Peter kleči rahlo sklonjen na skali, Kristus pa mu izročja ključa. Od apostolov, ki obkrožajo to osrednjo skupino, so trije vidni le v obraz. Skupina puttov v vrhu pomeni še ostanek stare dvodelne kompozicije. Na splošno lahko rečemo, da v kompoziciji prevladuje bolj klasicističen kot baročen izraz, kar učinkuje nekoliko pusto. Barve so razdeljene tako, da je največji poudarek na Kristusu in sv. Petru kot glavnih osebah. V obdelavi ploskev najdemo že tisto drobljenje, ki v tretji fazi prevlada v vseh Layerjevih delih. Sliko so postavili 17. junija 1794 v glavni oltar župne cerkev v Naklem.⁴⁸

S tem smo signirana dela drugega razdobja izčrpali. Od nesigniranih slik naj omenim najprej sv. Ano z Marijo v Domžalah.⁴⁹ Kompozicija je diagonalna, kakršno poznamo pri Metzingerjevih slikah iste vsebine. Sv. Ana sedi popolnoma v profilu. Rahlo je sklonjena ter z levico odpira knjigo, z desnico pa kaže na besedilo. Marija kleči v tričetrtinskem profilu na pručici. Za Aninim hrbtom se naslanja na nekako pregrajo sv. Joahim. Vrh slike izpolnjuje skupina velikega angela in puttov, ki se pri Layerjevih slikah večjega formata skoraj redno ponavlja. Na tleh je košarica z ročnim delom. Stol sv. Ane posnema sodobno meščansko pohištvo, čeprav je postavljen v idealistično brezprostorje. Živahni, čeprav v diagonalo ujeti kompoziciji ustreza tudi razdelitev barv, ki značilno kažejo Layerjevo dekorativno občutje. Marija je oblečena v belo suknjo in moder plašč, sv. Ana v rdečo suknjo, stol je zeleno pregrnjen. Joahimova suknja je rjavkasto rumena, plašč mu je moder; veliki angel je odet v rdeč, razvihran prt. Rjavkasto nevtravno ozadje, ki je tako značilno za Layerjevo prvo razdobje, tu harmonično oživi z barvitostjo figuralne skupine: v spodnjem pasu je sivo, v srednjem delu zelenkasto, okoli goloba, ki izpolnjuje vrh kompozicije, pa je skoraj prosojno. Na koncepcijo pungerške slike se je Layer oprl pri sliki sv. Ane v farni cerkvi v Tunjicah in pri banderski sliki istega motiva za isto cerkev. Na oblaku stoji sv. Ana, ki drži za roko malo Marijo. V spodnjem delu na desni je pungerška skupina žene z otrokom, v ozadju pa se kot odmev na prizore kužnega obolenja na pungerški sliki pase živina. Skopo nakazano pokrajino pungerške slike je Layer na banderski sliki za Tunjice zamenjal s konkretno pokrajino, zgornjo skupino pa je ohranil. V pokrajini so vidne planine v ozadju, spodaj tunjiška cerkev, proti kateri se vije procesija. Na levi je župnišče, ob poti pred njim otroci. Ljudje so oblečeni v sodobne obleke. Motiv procesije spominja na Metzingerjevo sliko sv. Florijana pri sv. Petru v Ljubljani. Za oltarno sliko je ohranjena oljna skica.

Popolnoma italijanski vtis vzbuja slika Umivanje nog (Kranj, župna cerkev (sl. 39). Kompozicija je gotovo izposojena po bakrorezni predlogi ter nato oživiljena z barvo. Skica iste teme v Narodnem muzeju potrjuje, da je res Layer avtor te, po kvaliteti razmeroma močne podobe.



Sl. 39. L. Layer, Umivanje nog; Narodna galerija v Ljubljani

Isti motiv je Layer upodobil na sliki, ki je zašla najbrž iz polhograjskega gradu v Narodno galerijo. Tudi ta je podolžnega formata. Prizor je zajet v prostoru, ki ga zadaj zapira bogata arhitektura stebrov in lokov, s čemer nastaja poleg sprednjega še vrsta pogledov v stranske prostore. Centralna figura je Kristus, ki kleče in s prtom opasan hoče umiti Petru noge, Peter pa se umika z zgovorno kretnjo, ki je tipično italijanska. Mladi apostol za to skupino, verjetno sveti Janez, spremlja prizor s sklenjenima rokama. Apostol ob Petrovi desni si sede sezuva obušalo. V sredini je nekoliko v globino pomaknjena skupina treh apostolov, ki so v živahnem pogovoru, nekoliko mirnejša pa je skupina treh apostolov ob desnem robu slike. V stranskem prostoru, ki je že arhitekturno pa tudi z draperijo ločen od sprednjega ter ima lastno osvetljavo, sedi zamišljeno star apostol ter si podpira glavo. V desnici drži mošnjo, ki ga označuje za Iškarjota. Ta je obenem z dvema, na steber v ozadju naslonjenima apostoloma naslikan v rjavem tonu, ki naj naznači oddaljenost. Na desni ob izhodu je viden še mladenič z vrčem. Motivno spominja slika na kako Tintorettovo delo, barvno je razmeroma temna, v potezah čopiča pa schmidtovska.

Stilno tej zelo sorodna je slika Dvanajstletnega Jezusa v templju, (Narodna galerija) ki je prav tako močno naslonjena na italijansko predlogo, če ni celo kar kopija po kakem Italijanu. Prostor je zajet v stebriščno arhitekturo, vanj pa so rafinirano postavljene osebe pismoukov. Tudi kasneje bomo srečali pri Layerju isti prizor in v enakem prostoru, vendar bo celota »prepesnjena« v ljudsko občutje. Zdaj pa je Layer še zvest ambicioznim evropskim vzorom, ki dvigajo to sliko med najboljša Layerjeva dela. Kristus sedi na pregrnjeni klopi ter z levico uči, dočim mu počiva desnica na knjigi, katere vsebino skuša razbrati sklonjeni pismouk, ki si opira glavo. V ospredju je na vsaki strani po ena skupina razlagalcev postave, ki jim razgibane kretnje rok razodevajo živahen pogovor. V ozadju si vzravnan Jud dviga prst na čelo, dva pregledujeta vsebino knjige, ki jo drži oseba, vidna le

v hrbet, in četrti jemlje pravkar knjigo s police. — Barvno je slika sorodna slikama Umivanja nog, po nekoliko pridruženih barvni lestvici pa nas skoraj začudi. Nekoliko nemirna poteza čopiča vzbuja slikovit vtis.

V istem časovnem razdobju je nastala verjetno tudi slika v glavnem oltarju pri Sv. Miklavžu nad Selcami in z njo še vrsta drugih slik manjšega formata.

Manjši naslon na predlogo kažeta sliki Davčni novič ter Kristus in prešestnica (obe v Narodni galeriji). Kompozicija sicer ni samostojna, vendar vse kaže, da je prostor rekonstruiran bolj po spominu. Osebe so razpostavljene nekoliko okorno, v barvah čutimo, kako si Layer prikraja značilno lastno barvno lestvico, v kateri dominira modra, rdeča, zelena, rumena in rjava. Tako pri teh dveh, kakor na sploh pri slikah manjšega formata, ki slikarja niso vezale v obreden okvir, opazimo, kako njih pripovednost pripravlja tla izrazito realističnemu prizadevanju, ki zmaga v tretjem in četrtem Layerjevem obdobju.

c) Tretje obdobje Layerjevega slikarskega razvoja pomeni čas izrazitega Schmidtovega vpliva ter je ujeto med leta 1795 in 1810.

Zdaj se Layer ne zadovoljuje več samo s schmidtovsko potezo čopiča, ampak prevzema tudi Schmidtove rešitve svetlobnih problemov. Sprva se opre na diagonalno razdelitev svetlobe, nato pa pritegne tudi koncentrično. Toda kar je bilo pri Schmidtu idejno utemeljeno, postane pri Layerju manira. Tudi kompozicijo figur si Layer vedno pogosteje izposoja pri Kremser-Schmidtu. Slike, ki jih je Layer lahko spoznal v Velesovem, v Kranju na Pungertu, v Gruberjevi kapelici v Ljubljani in v Gornjem gradu, mu postanejo zdaj nenehen vir pobud. Povedali smo že, da so se nam ohranile številne risbe, ki posnemajo Schmidtove slike v celoti ali v detajlih, pa tudi v oljnatih slikah je Layer pogosto uporabljal Schmidtove vzore. Taka je slika Rojstva v Moravčah (zdaj Narodna galerija), ki posnema Schmidtovo sliko Rojstva v Gornjem gradu, Zadnja večerja v Kranju (po Schmidtovi gornjegrajski), Marijino Oznanjenje v Tržiču in Crngrobu (po velesovski), sv. Štefan v Selcih (po velesovski), sv. Barbara v kranjski zasebni lasti (po velesovski). Včasih vnaša Layer v samostojne kompozicije Schmidtove detajle — n. pr. skupino matere z otrokom na banderski sliki višarske Marije v Narodni galeriji, schmidtovski je večkrat ponavljani motiv poganškega žreca z malikom v rokah, schmidtovska je razvrstitev apostolov, kakršno najdemo na slikah Marijinega vnebovzeta in Kristusovega vnebohoda itd.

Prvi datirani sliki iz tega obdobja sta sliki Marijinega oznanjenja v Crngrobu in sv. Vida v Št. Vidu nad Ljubljano. Obe sta datirani z letom 1796.

Crngrobsko Oznanjenje⁵⁰ je kopija po Schmidtovi sliki v Velesovem. Na pregrnjenem klečalniku, stoječem na šahiranih tleh, kleči Marija, zasukana nekoliko na svojo levo stran. Z desne strani se spušča angel, ki drži v roki lilijo, z desnico pa kaže na goloba v oblakih. Levi zgornji kot izpolnjuje spet velik angel s putti. Kopija je okorna in brez rafiniranih svetlobnih efektov.

Za šentviškega sv. Vida pravi I. Kukuljević:⁵¹ »Muskulatura je krepka, risba je dobra, nu bojadisanje nije posve umno.« Po formatu spada slika med Layerjeve največje. Kompozicija je dvodelna. Zgornjo polovico izpolnjuje na oblaku klečeči mladeniški sv. Vid, ki širi roki in zamaknjeno strmi v nebo. Ob njegovi levi je do pasu viden angel z rokama, prekrižanima na prsih. V polkrožnem vrhu sta na desni dve angelski glavici, na levi pa dva putta, od katerih prinaša eden Vidu palmo in venec mučeništva. Spodnjo polovico zavzema zemeljski prizor mučeništva sv. Vida. Svetnik sedi v kotlu, pod katerega nalaga prvi rabelj kurivo, drugi pa pripravlja dračje. Zraven sta dva žreca: prvi drži v roki malika, drugi ima v desnici kadilnico in prvemu nekaj dopoveduje. Ob strani je živahna skupina ljudi. Zadaž stoji steber z malikom. — Po kompoziciji je slika popolnoma schmidtovska. Tudi detajli so izposojeni pri Schmidtu (žreci, steber z malikom — prim. tudi sliko sv. Vida z Brezij v Narodni galeriji, sv. Lovrenca na banderski sliki v Narodni galeriji, sv. Janeza in Pavla v Tunjicah). Prostorninska rešitev je okorna, toda risba je zelo skrbna. Kontura sv. Vida in velikega angela poteka nepretrgoma ob vsem telesu ter priča še o Layerjevem starejšem slikarskem načinu, toda obenem najdemo v figurah žrecev zlogovano schmidtovsko konturo. Razdelitev svetlobe je diagonalna kakor na Schmidtovi sliki na Pungertu. Diagonala je podana s skoraj geometrično natančnostjo ter poteka od začetka ločnega zaključka slike na levi pa nekako do sredine slike na desni strani. Ves spodnji del je izrazito temen, zgornji izrazito svetel. V obdelavi obleke je že izginila vsa velikopotezna ploskovitost prve dobe.

Leta 1796 sta nastala Križev pot za Trboje pri Kranju,⁵² ki pa ga ni več v cerkvi in Križev pot za Zapoge. Že omenjena Zadnja večerja v Kranju je bila datirana v letom 1799;⁵³ med zadnjo vojno se je slika izgubila in z njo vred tudi sliki sv. Valentina in sv. Ane z Marijo in Jezusom, ki sta verjetno nastali v istem času. Sem moramo vnesti tudi sliko sv. Mohorja in Fortunata v velikem oltarju gornjegrajske župne cerkve.⁵⁴ Ta je zasnovana kot nebeška vizija z Marijo, sedečo na oblaku z Jezusom na kolenih. Cerkvena patrona sedita nekoliko niže, tako da tvorita z Marijo kompozicijsko piramido. Sv. Mohor je odet v škofovski ornat, njemu nasproti je sv. Fortunat kot diakon s knjigo v levici. Okoli Marijine glave so razvrščene angelske glavice, prav spodaj pa se kaže ozek pas krajine pod oblaki.

Za gornjegrajsko sliko je ohranjena oljnata skica,⁵⁵ na kateri se krajina bolj uveljavlja. Tu je zbrana ob nogah svetnikov trojica puttov, katerih prvi je viden v hrbet, drugi ima v roki meč, tretji pa palmo. Barvna razdelitev je zelo skrbna, svetlobno pa se Layer zopet naslanja na pungerško diagonalnost, kar je na skici bolj opazno kot na izvršeni sliki. Najprej oplazi svetloba, prihajajoča z desne, Marijo, zadene ob sv. Mohorja, Fortunata pa pušča v temi. Razloček med temnim spodnjim in svetlim zgornjim delom je še močnejše izražen kot pri zgoraj opisanem sv. Vidu. — Verjetno je delo nastalo v zadnjih letih 18. stoletja. Ko se je Layer mudil v Gornjem gradu, si je skiciral s svinčnikom na papir tudi tamošnje Kremser-Schmidtove slike. Tedaj

sta najbrž nastali tudi sličici v atikah stranskih oltarjev pri Sv. Frančišku Ksaveriju na Straži pri Gornjem gradu,⁵⁶ predstavljajoči Kristusovo vstajenje in Marijino vnebovzetje. Pri sliki Vstajenja je porabil Layer Kristusa s Schmidtove slike Vnebohoda v Gornjem gradu, pri Vnebovzetju pa je povzel z iste slike skupino apostolov. Vendar psihološki globini Schmidtovih originalov Layer še daleč ni bil kos. — Za kompozicijo Vstajenja je v Narodnem muzeju ohranjena skica, na kateri najdemo tudi tipičnega angela, ki v poletu dviga kamen z zapечатnega groba.

Leta 1803 je nastala slika sv. Ignacija Lojolskega za župno cerkev v Zasipu pri Bledu.⁵⁷ V prostoru, ki je naznačen s šahiranimi tli ter s stebrovjem v ozadju, stoji Ignacij v redovniški obleki ter kaže z iztegnjeno desnico v nebo, z levico pa drži biret. Okoli njega so zbrani mladi učenci, razdeljeni v dve skupini. V vsaki je po pet fantičev. Otroški obrazi kažejo sicer realistično prizadevanje, vendar se ne morejo otresti tipike, kakršno poznamo tudi z drugih Layerjevih del (Marijin vstop v tempelj v Kamni gorici, sv. Valentin v Kranju itd.). Dečki so živahno razgibani in eden se naslanja na klop. Edini ostanek nebeške atmosfere pomenita veliki angel v vrhu slike in putto s šopom lilij pod njegovo roko. Tu se je Layer očitno naslonil na Schmidtovo sliko sv. Vincenca Fererskega v Velesovem. Enak je masivni steber v ozadju, enako je postavljen svetnik v sredo z dvignjenima rokama, enak je angel v vrhu. Schmidtov starec, ki se naslanja na klop, je našel tu odmev v fantiču v isti pozi. Le skupino bolnikov, ki so zbrani pred sv. Vincencem, je pri Layerju zamenjala gruča otrok. Svetlobna rešitev je okorna. Opazne so realistične tendence, zlasti v opremi prostora, vendar do portretnega realizma, ki ga je Layer v tem času verjetno že obvladal v profanih slikah, si pri cerkvenih še ni upal poseči.

Leta 1807 je naslikal Layer slike Križevega pota za kapelice na Taboru pri Podbrezju.⁵⁸ Dež je slike sicer že močno izpral, vendar so poučne prav v tem razpadajočem stanju, ker kažejo izrazito obrisno risbo — podobno kot na znamenju v Spodnji Lipnici — ter rjavkasto, za Layerja značilno grundiranje.

Med nedatiranimi deli iz tretjega obdobja omenimo spet le nekaj najvažnejših:

Kamenjanje sv. Štefana v Selcih. Vidimo pokrajino s stolpom v ozadju; v njej kleči na rahli vzpetini svetnik z dvignjenima rokama. Rabelj ob desnem robu slike potiska svetnika z levico nazaj, z desnico pa dviga velik kamen. Na tleh ležita knjiga in biret. Druga rabelj za Štefanovim hrbtom je dvignil z obema rokama skalo in jo bo zdaj zdaj treščil v svetnika. Izza griča se vzpenjajo iznad pasu vidne figure Judov — motiv, ki ga poznamo z raznih postaj Layerjevih Križevih potov! V vrhu na oblakih kleči sv. Trojica: Bog oče sedi na zemeljski krogli, Kristus se je dvignil, da bi stopil prvemu mučencu naproti, nad obema pa plava golob. Slika je skoraj dobesedna kopija Schmidtovega Kamenjanja sv. Štefana v Velesovem. Spmembe so le malenkostne: Layer je postavil dogodek na bolj konkreten grič, opustil je Schmidtovega rablja, ki v ospredju pobira kamenje ter putte okoli

sv. Trojice. Obenem pa so figure tudi otrdele in svetloba, ki pri Schmidtu mehko oživlja skupino, da se z nemirno trepetajočimi obrisi lušči iz temnega ozadja, je pri Layerju bolj konkretizirana.

V zasebni lasti v Kranju se nam je ohranila tudi kopija velesovske sv. Barbare. Spremembe, ki jih je Layer vnesel v svojo sliko, so le malenkostne. Tako je opustil jokajočo srednjo ženo, ki jo najdemo na Schmidtovi sliki v ospredju ter medle figure v ozadju, dodal pa je dve miniaturni figuri ter ženo, ki si zakriva obraz. Le slabotno se je Layer vživel v svetlobno razpoloženje. Schmidt vseka v splošno temo boleče nagnjeno diagonalo svetnice in svečenika, Layer pa je ta motiv poenostavil ter preračunal celoto le na barvni efekt. To prvenstveno barvno reševanje se nam poslej izkaže kot vodilno pri večini Layerjevih del. — Tudi za sliko sv. Barbare je ohranjena skica v Narodnem muzeju v Ljubljani: na dveh straneh istega lista si je Layer skiciral s svinčnikom rablja z mečem in oba svečenika.

Po poročilu je Layer porabil Schmidtove gornjegrajske kompozicije Vstajenja, Vnebohoda in Zadnje večerje tudi pri slikanju fresk v župni cerkvi v Kranju, ki so zdaj prebeljene.⁶⁹

Rojstvo v Moravčah se naslanja spet na gornjegrajskega Kremser-Schmidta (sl. 40). Slika je signirana, letnice pa ni opaziti. — V jaslih leži Jezus, ki ga Marija rahlo privzdiguje. Za Marijo stoji na osliča naslonjen sv. Jožef. Z desne strani so prišli trije pastirji; sprednji je gol do pasu ter kleči, drugi stoji s prekrizanima rokama, tretji pa v začudenju širi roke. Na levi spredaj leži vol, v vrhu pa lebdi skupina angelov. Veliki angel izteza sklenjeni roki pred se, pod njegovo roko se motlja prvi putto, drugi pa se je naslonil na oblak. Kopija s svinčnikom je ohranjena v Narodnem muzeju. — Tu se je Layer popolnoma podredil Schmidtovemu vzoru tako v kompoziciji, kakor v barvnih tonih in osvetljavi, ki izhaja iz centralnega žarišča ter združuje predmete okoli sebe v intimnem razpoloženju.

Prizor Kristusovega rojstva, kot ga je upodobil tukaj, variira Layer v številnih podobah manjšega formata, tako v tem kakor tudi še v četrtem, zadnjem obdobju. Vendar v teh, za zasebna stanovanja namenjenih slikah dogodek fabulistično približuje preprostemu gledalcu. Tako najdemo dodan n. pr. na sliki v Kranju (cerkev na Pungertu) in na drugi v Narodni galeriji prizor z angelom, ki budi pastirje ter prizor z darovi obloženih pastirjev, ki hite k hlevcu.

Nekako v tem času je utegnila nastati tudi slika za glavni oltar kranjske župne cerkve z njenimi štirimi patroni Kancijem, Kancijanom, Kancijanilo in Protom. Slika, ki ni več ohranjena, je leta 1840 nadomestil Layerjev posinovljenec Jožef Egartner z novo.⁶⁰ Le dve skici nam lahko ponazorita izgubljeno sliko. Komponirani sta dvodelno. Na oblakih plavajo štirje svetniki, nad njimi pa kraljuje v nebeški slavi Marija z Jezusom v naročju.

Da je Layer poznal tudi Kremser-Schmidtova dela v Gruberjevi hiši (današnji Virantovi) v Ljubljani, nam priča slika Angel budi sv. Jožefa (zasebna last v Mengšu), ki Schmidtovo kompozicijo dobesedno posnema. Jožef spi naslonjen na kamnito klado. Na desni leži mizarsko orodje. V ozadju je Marija z Jezusom. Nevidna svetloba

osvetljuje Jožefa, ki se mu je približal angel. Skica za to sliko je ohranjena v Narodnem muzeju.

Odlična v svoji prostorninski resničnosti, obenem pa tradicionalno baročna po svoji dvodelnosti je slika Višarske Marije iz Strahlove zbirke (zdaj Narodna galerija).⁶¹ Gre za bandersko sliko z mučeništvom sv. Lovrenca na drugi strani. Po naturalističnih potezah teži to delo že v zadnjo fazo Layerjevega slikarstva, po motivu in temačnosti pa je še popolnoma schmidtovsko. V zgornjem delu slike vidimo prikazen višarske Marije, odete v bogato vezeno, zvončasto obleko. Spodaj na zemeljskem pasu so se zbrali prosilci na dvorišču z bogato stebriščno arhitekturo na levi strani. Na levi kleči mati z onemoglim otrokom, poleg nje pa druga žena, vidna le v hrbet. Tema nasproti je bradat starec, naslonjen na palico, ki vodi za seboj mlajšega slepca. Med tema obrobama skupinama pa se odpira pogled v globino, kjer leži na nosilih bolnik. Nekaj oseb je razvrščenih med stebri, v ozadju pa se pomika proti svetišču procesija. Barvno je slika kljub osnovni temačnosti kaj pisana. Marijina bogato obarvana obleka, modro oblačilo klečeče žene, obrnjene s hrbtom proti gledalcu, zelena noša starega romarja — vse se zliva v bogato, živopisano predstavo kolorirane božjepotne podobice. Kompozicija je svobodna, pripovednost kaj zgovorna. Svetlobnost je vezana na Schmidtovo izročilo (pungerška slika!). Razmerje figur in prostora je dokaj realno. — Za sliko se je ohranila barvna skica.

Še bolj schmidtovska je druga stran bandera z mučeništvom sv. Lovrenca. Mučenec leži na ražnju, okoli njega se ukvarjajo rablji z ognjem, nastopa pa tudi žrec z malikom na stebri. Svetloba je schmidtovska (sl. 41).

Enaka prostorninska dognanost odlikuje tudi sliko Usmiljenega Samarijana iz Kranja,⁶² ki pa se je izgubila. Razmerje krajine in figur je popolnoma enakovredno. Podoba zajema pogled na gričevje z ovinkasto potjo ter s trdnjavo na skalnatem pobočju v ozadju. Na sprednjem ovinku poti je obležal napol gol popotnik, po poti proti ozadju pa stopata figuri brezbržnega duhovnika in levita. Pravkar je stopil k ranjencu Samarijan, ki je razjahal konja; v rokah drži steklenički z oljem in vinom. Ob belem konju si liže pes zadnjo taco.

d) Četrto obdobje, obdobje zrelega Layerja.

Zadnje obdobje Layerjevega dela izpolnjujejo leta od ca. 1810 pa do slikarjeve smrti 1828. leta. Zdaj Layer, ki ni več niti ekstremno metzingerjansko niti schmidtovsko usmerjen, združuje vse dosedanje pridobitve ter te krepí z lastnimi potezami. Sicer so se te že tudi prej pojavljale, vendar nekam boječe, neodločeno, zdaj pa tako preglašajo, da vlivajo delom samonikel značaj. Ne smemo se začuditi, če naletimo zdaj tudi na poteze, ki jih je Layer v vmesnih fazah že opustil.

V prvi vrsti se uveljavi naturalistični ali bolje — žanrski moment, ki postane v nekaterih delih kar vodilen. Nič čudnega, da pride pri tem tudi portret do besede. Doslej se je Layer le redko poskušal kot freskant, zdaj pa se tudi v tej panogi uspešno uveljavlja. Dvodelna kompozicija, razdeljena med nebo in zemljo, se vedno bolj umika, pridobiva pa krajinski element, kateremu se umika tudi nevtrarno



Sl. 40. L. Layer, Rojstvo; Narodna galerija v Ljubljani *Smlednik*

ozadje, čeprav je krajina včasih naznačena le z nekaj drevesi ter z nizkim obzorjem pod oblaki. Svetniki so zdaj postavljeni sicer na ozek, a vendarle realno prostorno občuten pas tal, iznad katerega se dvigajo drevesa. Barvitost, ki smo jo že večkrat podčrtali kot eno vodilnih, dasi spočetka še podzavestnih gonil Layerjevega umetnostnega hotenja, se okrepi kot glavno izrazilo. Obenem pa v teh letih vzgaja Layer v svoji delavnici nov naraščaj, ki sicer pazljivo zasleduje mojstrovo delo, pa vendarle sam ne presega obrtnih ravni.⁶³ Layer je učencem sicer lahko vcepil solidno delavniško znanje, razodetvene umetnostne iskre pa jim ni mogel vcepiti. Ta generacija, zrasla v Layerjevi delavnici, daje pečat čisto obrtniški podobarski tvornosti srede 19. stol. na Kranjskem, ki traja vse do nastopa bratov Subicev.

Iz leta 1811 se nam je v privatni lasti ohranila slika sv. Florijana, ki v spodnjem pasu ilustrira požar v Kranju leta 1811. Slika je ovalna. Svetnik kleči na oblaku. V levici drži prapor, z desnico pa izliva iz golide vodo na goreče mesto, ki izpolnjuje prostor ob levem robu slike; cerkev kaže, kakšna je bila tedanja zunanjščina kranjske župne cerkve. Pogled na mesto z ljudmi na cesti je torej popolnoma konkreten. Tudi svetnik ni več baročno zamaknjen v nebo, ampak gleda na mesto in ljudi pod seboj. Slika je brez baročne patetike, polna pa je pripovednosti in barvne izrazitosti.

Leto 1813 nam je ohranilo tri datirana dela.

Brezmadežna v ljubljanski zasebni lasti je zelo kvalitetna variacija na ikonografsko dokaj ustaljeno temo. Marija na pol kleči, na pol stoji na zemeljski obli ter tlači z desno nogo kačjo glavo. V rokah drži Jezusa, ki z dolgo sulico s križem zabada kačo. V oblakih sta dve angelski glavici. Ogli slike so dekorativno izpolnjeni.

Banderska slika sv. Eligija (sl. 42) s sv. Boštjanom in Rokom na drugi strani (Narodna galerija), je nastala istega leta. Patron kovačev je upodobljen popolnoma zemeljsko realno. To je sodoben kovač ob kovačnici, oblečen v vsakdanjo obleko. Po tleh je razmetano kovaško orodje. Za kovačnico je pokrajina z nekaj drevesi. Čeprav ilustrira slika legendaren dogodek, ni na njej nič izrednega. Svetnik je odsekal konju nogo, pribil nanjo podkev ter pritrdil nogo nazaj. Svetniška je le blagoslavljaljoča kovačeva roka. — Sv. Rok in Boštjan na drugi strani stojita prav tako pred pokrajino. Boštjan je privezan k drevesu, Rok kaže rano in pes čepi ob njem. Le putto z vencem in dve angelski glavici na vrhu slike še pričajo o zadnjih ostankih nebeške vizije. Pokrajina je konkretna — vzpetina, porasla z drevesi, nad njo nebo. Vendar Layer med krajino in figurami pred njo še ni našel pravega razmerja.

Popolnoma drugače pa nam osvetljuje Layerja slikarja na znamenju v Spodnji Lipnici pri Kamni gorici iz leta 1813. Poleg znamenja stoji hiša, ki je bila po vseh stenah okrašena z vrsto Layerjevih fresk; ilustrirale so dogodke iz starega testameta. Ohranila se je le slika Joba na gnoju. Kompleks hiše in znamenja je tako etnografsko kakor umetnostno zgodovinsko izredno mikaven. Vprašanje je, če ni morda tudi znamenje sezidano po Layerjevem načrtu, saj kaže po svoji obliki več kot zgolj zidarsko spretnost. Po obliki je prizmatično ter raz-



Sl. 41. L. Layer, Mučeništvo sv. Lovrenca; Narodna galerija v Ljubljani

deljeno v pritlični in nadstropni pas, tako da je spodnji pas s stebriči, ki uokvirjajo niše, predrť, zgornji pa kompakten ter obogaten s polkrožnimi nišami. Pod streho je konkaven venčni zidec. Na čelni steni tega zelo slikovitega znamenja je Layer naslikal Zadnjo sodbo. Kristus sedi na mavrici, pod katero so razvrščeni angeli z orodjem trpljenja. Ob Kristusu sedi 12 apostolov, na drugi strani pa Marija priprošnjica kristjanov. V zgornji niši je upodobljeno na čelni strani Marijino kronanje. Na severni strani znamenja je upodobljena spodaj Poklonitev Treh kraljev, zgoraj pa Marija sedem žalosti. Na vzhodni steni vidimo slike Vstajenja, sv. Jožefa in sv. Barbare, na zahodni steni pa Kristusa s križem in Jagnje s križem. Na posnetih oglih znamenja so slike evangelistov. Fasadna stena je datirana z letnico 1813. — Freska Joba na gnoju na sosednji hiši žanrsko podaja prizor: v ozadju se podira hiša in prijatelji odhajajo od golega, z ranami pokritega Joba, ob katerem je ostala le še žena. Med barvami prevladuje rjava. Izrazito je konturiranje, kakršno smo omenili že pri oljnatih delih (n. pr. ob Križevem potu na Taboru pri Podbrezju).

Po denarni aferi med francosko okupacijo je Layer leta 1814 ex voto poslikal Marijino kapelico na Brezjah.⁶⁴ Marijina podoba, ki jo ljudsko izročilo veže s tem dogodkom, je nastala že poprej. Freske v kapelici so tako potemnele, da jim je celo ikonografsko vsebino težko razbrati.

Večje naročilo je prevzel Layer leta 1815, ko je poslikal kupolo in stene prezbiterija župne cerkve v Trziču.⁶⁵ Delo je trajalo od maja do oktobra (sl. 43, 44). V kupoli je upodobil Izročitev desetih zapovedi. Osrednja figura je Mojzes na griču pod fantastično oblikovanim, prav do vrha kupole segajočim gorovjem. Mojzes kaže z desnico navzgor, kjer mole iz oblakov na tri smeri nebeške trombe. V levici drži tablo z zapovedmi. Na nasprotnem delu kupole plešejo Izraelci okoli zlatega teleta. Kontrast Mojzesove veličine in majhnega teleta je poudarjen še z gorami, ki dosežejo vrhunec prav nad Mojzesom, nakar se v obeh smereh vedno bolj nižajo in končno za skupino ob teletu popolnoma upadejo v obzorje. Perspektivni poudarek Mojzesa je dosežen tudi s šotori, ki se v smeri proti njemu vedno bolj višajo ob podnožju kupole. Med Mojzesom in šotori sta dve živahno razgibani skupini Judov. Tu ni več fantastične dvodelnosti zemeljskega in nebeškega kroga, ki jo pozna baročni iluzionizem in katere se posluži še štirideset let kasneje Matevž Langus pri slikanju kupole cerkve na Šmarni gori. Baročni iluzionizem je tu za Layerja mrtev. Upodobitev, kakršno si je tu zamislil Layer, je eno izmed del, ki, kakor Herrleinova signirana slikarija na stopnišču Virantove hiše v Ljubljani ali v evropski umetnosti Goyeve freske v kupoli cerkve sv. Antona v Madridu, kaže v smer realnejše, trdno na zemlji zasidrane upodobitve. Pripovedni moment, ki je bil v tem času pač močno zaželen, je Layer dobro zadel, ko je združil časovno različne dogodke v eni sami kompoziciji. Prvega s trombami, ki naznanjajo Boga Zakonodajca, drugega — malikovanje — s plesom okoli teleta, in tretjega — prestrašeno ljudstvo se spet zbere okoli svojega voditelja. Tehnično preglaša risarsko občutje. Kontura je izrazita, v primerjavi z Lipnico še potencirana, tako da



Sl. 42 L. Laver, Sv. Eloi (1815); Narodna galerija v Ljubljani

opazimo najprej risbo, šele nato barvno izpolnjenje z risbo omejenih ploskev. V tej konturi, ki ni začrtana v eni potezi, kot smo to opazovali n. pr. na figuri sv. Vida v Št. Vidu pri Ljubljani, pa je opaziti tisto nemirno obrisno črto, ki jo poznamo s Schmidtovih olj in še bolj z njegovih risb. Tudi Schmidtovo kosmičavost jasno občutimo. Nikjer ne nastopa večja ploskev in nanašanje barv je izrazito drobljeno. Naturalistična poteza se manifestira predvsem v obrazih, v katerih skoraj ne najdemo idealiziranega tipa. Tržiške freske so po celotni koncepciji pa tudi po detajlih reakcija na baročno patetiko in iracionalnost ter naznanjajo že nastopajoči klasicizem.

Na pendantivih kupole je upodobil Layer štiri evangeliste, ki nekoliko spominjajo na Jelovškove pri sv. Petru v Ljubljani ter učinkujejo mnogo bolj baročno kot freske v kupoli.

Klasicistično razporejeni so tudi apostoli na stenah prezbiterja, postavljeni v naslikane niše, sivi v sivo: Andrej, Jernej, Matija in Jakob. Tekst na napisnem traku pod evangelisti razodeva s kronogramom letnico 1815: IesV Chrlstl sCrIpservnt DoCtRlnaM. Freske so bile večkrat popravljene in čiščene.

Freske v znamenju sv. Ane pri Radovljici iz leta 1816⁶⁶ so propadle. Poleg sv. Ane so predstavljale še Križanje, sv. Antona, svetega Frančiška Pav., sv. Nežo, sv. Terezijo in sv. Martina.

Na sliko sv. Notburge iz leta 1817, ki je bila v lasti Društva za krščansko umetnost, doslej še nisem naletela.⁶⁷

Leta 1822 je poslikal Layer kapelico v Podbrezju, ki je zdaj prebeljena.⁶⁸

Isto leto 1822 je nastala slika Smrti sv. Jožefa za župno cerkev v Kranjski gori. V levem kotu je na tnalu napis: »Joseph Krainz Pfarr«, v desnem pa je signatura »Leop. Layer Pinx 1822.«⁶⁹ Jožef leži na diagonalno v prostor postavljeni postelji. Ob vzglavju na Jožefovi desni sedi na sodobnem meščanskem stolu Jezus in podpira z levico rednikovo glavo, z desnico pa kaže v nebo. Ob drugi strani postelje stoje angel z razcvetelo palico, mladenič, Marija s sklenjenima rokama in sv. Janez. Vrh na desni izpolnjuje zavesa, kakršna se pri Layerju pogosto ponavlja. Marolt omenja sliko med onimi, ki naj bi jih Layer povzel po Metzingerju, kar pa je komaj upravičeno. Na Metzingerja spomni malenkostno le Marija, sicer pa se je Layer tu v glavnem naslonil na Schmidtovo Smrt sv. Jožefa v Velesovem. Ohranjena je Schmidtova grupacija oseb, Kristusova poza, v tehniki pa čutimo neko neenotnost. Na rdeči Kristusovi obleki vlada velika ploskovitost, ki res spomni na Metzingerja, v belem Jožefovem pregrinjalu in v razdelitvi svetlobe pa čutimo schmidtovske poteze.

Križev pot na Dobrovi pri Ljubljani je nastal leta 1823.⁷⁰ Po koncepciji je običajen, z maloštevilnimi osebami, odlikujejo pa ga nekatere naturalistične poteze. Tudi tu opazamo dvojnost med Metzingerjevimi velikimi ploskvami in Schmidtovim niansiranjem, v celoti pa je po pripovednosti in barvitosti ciklus popolnoma layeresken.

Leto kasneje — 1824 — je nastala slika Marijinega vnebovzeta za veliki oltar v Kranjski gori. Skoraj otroška Marija se dviga na oblaku, ki ga nosita dva velika angela, v nebo. Ob odprtem, diagonalno



Sl. 43. L. Layer, Evangelist Janez;
Tržič, župnijska cerkev



Sl. 44. L. Layer, Del slik v kupoli
župnijske cerkve v Tržiču

od leve v desno postavljenem grobu, so se zbrali apostoli, ki spremljajo dogodek. Janez steza roke k Mariji, drugi se je zazrl v odprt, prazen grob, tretji sklepa roke... V ospredju sta dva apostola pokleknila ter si zakrila obraza. Barvna razdelitev je dobro premišljena. Poudarek je na Mariji, ki je oblečena v rdeče in modro, apostoli pa so v barvah razdeljeni tako, da nastopa rdeča ob straneh in da tvori z Marijo barvno piramido. V kompoziciji je čutiti Metzingerjev vpliv. Primerjajmo n. pr. Layerjevo kompozicijo z Metzingerjevim bakrorezom iste teme,^{70a} pa bomo videli očitno sorodnost. Layer si je pri Metzingerju izposodil velikega angela ob Marijini levi strani, desno skupino apostolov je le malenkostno spremenil, ohranil pa skupino treh bradatih apostolov za grobom, ki plašno stikajo glave. Torej se v zadnjih letih Layerjevega dela povrne izrazita Metzingerjeva kompozicija. Tehnično je tu Layer dospel do skrajnega schmidtovstva, do kar impresionističnega mešanja barvnih tančin (glej prt velikega angela). Na splošno pa je slika povprečno delo, izvršeno s skoraj vsiljivim konturiranjem, z negotovo anatomijo, igrakanje s svetlobo pa je nespretno. Za sliko je ohranjena oljna skica v zasebni lasti, na kateri je malenkostno drugačna le grupacija apostolov.

Edina datirana slika manjšega formata, ki jo poznamo, je slika Rojstva v radovljiškem župnišču iz leta 1824. Dete leži v jasliah. Ob njem kleči Marija, za njo stoji Jožef. Pastirji so oblečeni v domače, kranjske obleke. Na oblakih sta angela z napisnim trakom. Preprostost domačih jasliah veje iz te slike. Tu bi lahko navedli Vurnikove

misli o umetnosti 18. stoletja., ko pravi, da je v njej neka »alpska domačnost, nekaj slovensko krotkega in pohlevnega. To je umetnost, ki se plemensko osamosvaja.«⁷¹

Po bakrorezni predlogi je nastala slika »Bratje prodajo Jožefa v Egipt« (Narodna galerija). Napis z letnico 1824 je na hrbtni strani.

Kvalitetno delo je bila slika Križanja v pokopališki kapeli v Kranju iz leta 1825, ki pa je zgorela.⁷²

Zadnja datirana slika, ki jo poznamo, je prav tako iz leta 1825 — sv. Janez Nepomuk v grajski kapeli v Tuštanju pri Moravčah.⁷³ Kompozicija je bogata in dvodelna. Svetnik kleči na stopnicah, nad njim sedi na oblakih Marija s puttom. Ob robu vidimo stranski zemeljski prizor: truma ljudi stoji na mostu čez Vltavo in gleda svetnika, ki so ga pravkar vrgli čez ograjo v vodo. Slika spada med najkvalitetnejša Layerjeva dela. V sliki istega svetnika, ki jo je Layer ustvaril za Homec, se je oprl na Metzingerjevega sv. Janeza Nep. v Novem mestu iz leta 1733, pri tej sliki pa lahko zdaleč pomislimo na Metzingerjevega sv. Frančiška Saleškega v Narodni galeriji iz leta 1733. V primeri s homško sliko se je pri tej okornost umaknila gotovejši potezi, legenda pa, ki jo je na Homcu nakazoval samo most, je tu podana z dramatično zgovornostjo. Tehnično je slika zelo schmidtovska.

Iz Layerjevega smrtnega leta 1828 navaja V. Steska tri slike, od katerih pa se mi do zdaj še ni nobene posrečilo najti.⁷⁴

Poleg teh slik pa je vredno omeniti iz Layerjevega zadnjega razdobja še tele slike:

Rekli smo že, da opažamo v tem času posebno močno delavnost v fresko slikarji. Med najkvalitetnejšimi deli je gotovo freska Poveščanja sv. Jožefa na oboku ladje cerkve sv. Jožefa nad Tržičem.⁷⁵ Spodnji del slike izpolnjuje pogled na Tržič, večji zgornji del pa zavzema sv. Jožef z Marijo in sv. Trojico na oblakih. — Ikonografsko spominja freska na kužne slike, kakršne pozna že srednji vek. Delo je po svoji kompozicionalni vezanosti v pravokoten trikotnik z vrhom v Marijinem plašču še zelo baročno. Tudi detajli so baročni. Vendar pa tudi tu nastopajo momenti, ki naznanjajo novo razmerje do življenja. To se javlja predvsem v tesni povezanosti svetnika z zemljo pod njim, v čemer je Layer še stopnjeval element, ki ga je spoznal že v kasnih Metzingerjevih delih. Veduta Tržiča napolnjuje skoraj tretjino slike. — Doslej je bilo Layerjevo avtorstvo ob tej freski nekoliko negotovo. V. Kragl⁷⁶ je pripomnil, da upodobitev Tržiča ne ustreza času, ko je freska nastala ter da bi se moral Layer, če je freska res njegova, nasloniti pri tem na kako starejšo veduto Tržiča.⁷⁷ Toda tako obrazi kakor barve, čeprav so nekam izrazito site, nam pričajo, da je delo res Layerjevo. Za fresko sta se celo ohranili dve skici v Narodnem muzeju v Ljubljani, obe risani s svinčnikom na papir. V prvi, zelo bežni skici je kompozicija okorna, brez idejne povezave med osebami. Druga skica pa se že močno približuje freski. Poprej nevezana kompozicija se je uredila v pravokoten trikotnik. Poze figur so že iste kot na freski, manjkata pa angel za Jožefovim hrbtom in veduta Tržiča v spodnjem delu. Tudi ovalni format freske še ni nakazan.

Toda s tem vrste Layerjevih poznih fresk še nismo izčrpali. V župni cerkvi v Tunjicah je Layer poslikal oltarno nišo na epitelski strani ob slavoloku.⁷⁸ Ne vemo, kako je Layer prišel do tega naročila, saj je tri druge oltarne niše poslikal Janez Potočnik. Res pa je, da se je Layer v ornamentiki tudi na Potočnika naslonil — glej n. pr. mreže s poudarjenimi križišči. V dno niše je slikar naslikal viharo pokrajino, nad katero prestoluje sv. Trojica. V ostenje niš je naslikal prizore iz legende sv. Janeza in Pavla. Krajina je zelo izrazita, vprašanje je le, v koliko jo je Matija Koželj dorestaviral. Prizori v ostenju so izvršeni z rjavo barvo v rjavem ter so po motiviki in tehniki popolnoma schmidtovski (kosmičavost, konturiranje, steber z malikom).

Izrazita je tudi krajina na freski v znamenju v Smledniku. V notranjščini je Leopold naslikal oltarno arhitekturo, v kupoli sveto Trojico, po obodu kupole pa so, podobno kot v Tržiču, razdeljene figure. Pendantivi so poslikani le dekorativno. Zajemljive so freske na severni zunanjščini. Prizor uokvirja naslikana arhitektura z girlandami, za odgrnjeno zaveso pa se odpira pogled na prizor iz legende sv. Izidorja. Na levi sedi na oblaku Marija, prav v ospredju kleči v molitev zamaknjen sv. Izidor. Za njim se odpira krajina s cerkvico na griču, na njivi pa orjejo angeli s hudobami, vpreženimi v plug. Pokrajina je sicer preprosta, a zelo realistična. V ornamentiki čutimo poleg izrazito rokokojskih motivov že rahel klasicistični pridih. Site barve tržiške freske so se tu umaknile svetlejšim, bolj rokokojskim. Morda so tod na Layerja vplivale Cebejeve freske v kapeli bližnjega smledniškega gradu.

Med Kamno gorico in Kropo je fragmentarno ohranjeno znamenje pri Cvetkovi fužini. Freska predstavlja Beg v Egipt; krajina je realna in porasla z redkim grmičjem.

Layer je poslikal še več obcestnih znamenj, toda freske so na mnogih že propadle — n. pr. v Preski, v Vižmarjih, v Šmartnem pod Šmarno goro. V Predvoru je na znamenju pred cerkvijo naslikal sv. Trojico, sv. Petra, sv. Pavla in sv. Andreja.⁷⁹ Karakteristične so tudi freske na kmečkih hišah, ki so odmev Layerjevih cerkvenih kompozicij. V Lescah na Legatovi hiši je upodobil sv. Družino, sv. Florijana in sv. Heleno; v Rodinah na Honovi hiši Kristusa na križu (leta 1796). Med najboljšimi pa sta freski sv. Florijana in Marijinega kronanja na Lahovi (Šporarjevi) hiši v Ljubnem na Gorenjskem.⁸⁰ Občudovanja vredno je skladno sožitje slikarije z nekoliko bahato kmečko hišo. Te freske so nastale morda okoli leta 1818, ko so prenavljali notranjščino hiše, kot pove letnica na poslikanih vratcih stenske omarice, pri katerih pa ni bil na delu Layerjev čopič. Na sliki Kronanja polagata na oblaku klečeči Mariji Bog Oče in Kristus krono na glavo, na sliki sv. Florijana pa vidimo svetnika, klečečega na oblaku, ki gasi gorečo ljubensko cerkev pod seboj; v ozadju pokrajine se dvigajo gore. Tehnika je v obeh freskah schmidtovska, le pri Mariji nastopa velika metzingerjevska ploskovitost. Zelena senca, ki jo včasih srečamo tudi na oljnatih slikah in ki rahlo spominja na Cebeja, je vidna tudi tu na Marijinem čelu in bradi.

Med kvalitetnejšimi deli te dobe sta gotovo sliki v cerkvi svete Valpurg pri Smledniku. Prva predstavlja Kristusa na Oljski gori. Kristus leži na vzpetini in naslanja glavo v angelovo naročje, v levem kotu spe apostoli. Z desne se bližajo vojaki. Po realizmu pokrajine, po barvni razdelitvi in osvetljavi imamo tu gotovo opraviti z enim najbolj efektnih Layerjevih del. Močno osvetljena je le glavna skupina Kristusa z angelom, speči apostoli pa se le rahlo izvijajo iz teme. Vojaki v ozadju so dinamično razgibani. Prostor je zajet realno in prav tako naravno so postavljene vanj osebe, kar pri Layerju, ki postavlja običajno figure v ospredje pokrajine, ni običajno.

Pendant tej sliki je Križev pot v isti cerkvi. Kompozicija je živahno stopnjevana v smeri od leve proti desni. Na levi je klasiistično mirna postava Juda, ob njej je skupina vojakov, ki vodijo dva razbojnika. Osrednjo skupino tvori Kristus, ki se je zrušil pod križem, okoli njega pa je postavljena živahna skupina vojakov. Kompozicija dosega tu svoj dinamični vrhunec. Judje so razgibani v dveh smereh. Prvi vleče, drugi dviga križ; v ozadju so konjenik s trobento, pobič, ki nese napis INRI, mož, ki s sadističnim mirom opazuje dogodek, v ospredju žalostne žene, v medli oddaljenosti Kalvarija z dvema križema. Dobro je izpeljan prehod v ovinku od velikih do srednje velikih in malih figur. Kakor v zgornji sliki je tudi tu prostorninski realizem dosegel v povezavi s človekom in pokrajino zrelo skladnost.

Izmed velikega števila Križevih potov, ki jih je ustvarila Layerjeva roka, je med najboljšimi janzenistični križev pot, ki je bil nekoč v Trziču, nato pa v Škofovih zavodih v Št. Vidu nad Ljubljano, odkoder je med vojsko izginil. Pri slikanju tega Križevega pota se je Layer oprl na Herrleinove ilustracije v knjižici Heinricha Hohna iz leta 1808: »Sveti krishov pot to je premishlvanie terpenja Jesusa Kristusa iz sv. pisma napravleno« — Besedilo je napisal Klementin, v baker odtisnil Anton Zenger.⁸² V knjižici imajo risbe pravokotno obliko, ki pa jo je Layer spremenil v ovalno. V primeri s Herrleinovimi ilustracijami se nam izkaže Layerjeva predelava kot kvalitetnejša. Kompozicijo je skoraj pri vsaki postaji poenostavil ter jo perspektivno dodelal. Veliko število oseb, ki nastopajo v Herrleinovi ilustraciji, je zreduciral na minimum. Risba je finejša, obrazi so skrbneje izdelani. Glavno misel slike je Layer tudi barvno in svetlobno poudaril.

V ljubljanski Narodni galeriji hranijo serijo nedodelanih slik Križevega pota pravokotnega formata. Kompozicija je enaka kot pri tržiškem Križevem potu, kar kaže, da si je slikar prvotno zamislil zanj pravokoten format, pa ga kasneje opustil ter začel slikati znova, to pot v ovalni obliki. Nedodelane slike so zajemljive, ker kažejo izrazito schmidtovske poteze. Osnova je okrašta, nanjo pa je nanašal Layer najprej belo in šele nato končno lokalno barvo.

Prav tako kvaliteten je Križev pot v župni cerkvi v Selcih.⁸³ Odlikujeta ga živahna motivika in realistična karakteristika skrbno izdelanih obrazov. Pripovedno slikarjevo razpoloženje dodaja glavnim motivom še stranske, ki poživljajo pripovedovanje in kompozicijo. Tak motiv je n. pr. Jud na I. postaji, oseba, ki razvija list z napisom

INRI, konjenik in mož, ki se naslanja na steno neke arhitekture (III. postaja). Jud, ki ščuva psa na Kristusa (IV), vojak, ki skozi monokel ogleduje Veroniko in drugi, ki izdira meč, da bi ženo odgnal (VI.), živahna skupina z zastavo in z možem z bičastim batom (VII.) itd. Monumentalno vpliva Jud, ki visoko dviga čašo z žolčem (pozna ga že Cebej!) na sliki IX. postaje.

Nič manj izrazit in v nekaterih motivih soroden (Jud z monoklom) je Križev pot v Rodinah, le da je v nekaterih motivih še bolj dodelan.⁸⁴ V postave vojakov in v obraze je vložil Layer izredno izrazno moč.

Tudi Križev pot, ki je iz škofjeloške župne cerkve zašel v tamošnjo špitalsko cerkev,⁸⁵ kaže običajen koncept prizorov, v katerih se prav tako uveljavljajo naturalistične tendence. Konjenik v Kristusovem spremstvu, otrok, ki vleče mater za prst, pes, miniaturno podani ljudje na bližnjih gričih, ki živahno gestikulirajo itd., pomenijo izredno mične domislice ob robu glavnega prizora. Nenavadno je, da Layer tu uporablja za ozadje gore (VI., VII., XIII.). V istem obdobju so najbrž nastale tudi slike v farni cerkvi v Ljubnem na Gorenjskem: sv. Uršula, sv. Jurij, sv. Notburga in sv. Florijan.

Interesantna po tehniki, po kompoziciji pa močno metzingerjanska je slika sv. Katarine v zasebni lasti v Kamniku. Svetnica sedi v pokrajini na blazinastem oblaku pred arhitekturo (Metzinger). Pokrajina je nakazana z nekaj drevesi v ozadju. Za Layerja tako značilnega konturiranja tu ne opazimo. Poteze so zelo mehke, posebno partije okoli oči. V barvah čutimo neko pastoznost. Podoba je, kot bi na tempera podlago nanašal slikar oljnato barvo z zelo suhim čopičem. Družitev obeh tehničnih postopkov je vzrok, da slika zelo mehko učinkuje. Suha poteza čopiča je opazna zlasti pri drevesih v ozadju in pri golih delih telesa.

Enako tehniko je porabil Layer tudi na sliki Krsta v Jordanu (Ljubljana, zasebna last). Voda je tu izdelana tako prepričevalno, da nas spomni kar na kakega kasnejšega realista.

Tudi na sliki brezjanske Marije Pomagaj, ki jo je Layer naslikal pač po kaki božjepotni podobici,^{85a} je porabil kombinirano tehniko tempera in oljnate barve.

Za ljudske naročnike je naslikal Layer lepo vrsto slik sv. Florijana tako v freski kakor v olju, pa tudi med cerkvenimi podobami ta motiv pogosto srečamo. Med najmikavnejšimi je gotovo slika v Ratečah na Gorenjskem, ki se odlikuje po žanrskem prizoru z ljudmi, ki gasijo gorečo vas.

Kot pendant k sliki Rojstva iz leta 1825 v radovljiškem župnišču je nastal Poklon sv. Treh kraljev, na katerem vidimo poleg domačnosti oblečenih pastirjev tudi domače krajinsko ozadje z reko, ki si utira pot po dolini ter z goro, ki nas skoraj spominja na Stol.

Klasicistično občutje preveva sliko sv. Andreja v Podkorenu. V njej se je Layer odrekel baročnemu zanosu ter postavil svetnika strogo en face na ozek pas zemlje, v ozadju pa je v polni pripovedni neugnarnosti razgrnil pogled na morje s čolnom in s tremi ribiči v njem.

Časovno je delo najbrž nastalo v bližini omenjenega sv. Eligija v Narodni galeriji ali Brezmadežne iz leta 1813.

Zelo poučno obdelavo kaže vrsta slik, ki so zdaj v Narodni galeriji: Kristusovo rojstvo, Poklon sv. Treh kraljev, Dvanajstletni Jezus v templju, Svatba v Kani (sl. 45) in Zadnja večerja.

Rojstvo je kopija po gornjegrajski Kremser-Schmidtovi sliki, dodan pa ji je za Layerja značilni stranski prizor angela s pastirji (prim. sliko v Kranju). — Dvanajstletni Jezus v templju nas po grupaciji oseb spomni na Layerjevo kopijo po italijanski predlogi, ki smo jo že omenili. — Svatba v Kani je dobro aranžirana slika. Osebe so porazdeljene ob dolgi mizi na terasi; v sredini sta Jezus in Marija, na levi skupina oseb v pogovoru, na desni ženin in nevesta. V ospredju naliva fant vodo v vrče, za nevestinim hrbtom je služabnica, ki ji strežnik nekaj naroča. Žanrsko učinkuje trebušen starešina s kozarcem v roki, ki nekoliko spomni na risbo v Narodni galeriji. — Zadnja večerja je skrbna kopija gornjegrajske. Poleg pripovednega elementa, ki se je v teh slikah močno razvil, je treba opomniti še na kolorit, posebno pri sliki Dvanajstletnega Jezusa v templju. Niansiranje v eni barvi je Layer tu zamenjal z nanašanjem različnih barvnih lis kot tančin osnovne barve. Ta razkroj lokalne barve moremo opaziti na vseh slikah te serije.

Sorodna sliki sv. Ignacija v Zasipu je slika sv. Uršule v Škofji Loki.

Za farno cerkev v Ratečah na Gorenjskem je izvršil Layer poleg že omenjenega sv. Florijana še vrsto drugih slik. Za sliko sv. Florijana smo že rekli, da je mikavna po žanrskem prizoru gašenja goreče vasi (sl. 46). Ob strani je cerkev, na neki hiši je prislonjena lestev. Ljudje odnašajo na hrbtih vreče, videti je moža, ki teče. — Slika sv. Helene je pripovedno bogata. Spodnji del ji izpolnjuje pokrajina z Jeruzalemom v ozadju, spredaj pa vidimo prizor najdenja sv. križa. — V velikem oltarju je slika Binkošti. — Po neposredni in domači preprostosti pa se odlikuje slika Sejalca na prižnici. Prizor je popolnoma zemeljska ilustracija svetopisemske prilike: po njivi, ki poteka paralelno z robom slike, stopa sejalec, ptice kljujejo zrnje, ob strani je pot in trnjevo grmičje.

Tudi pri moravški sliki sv. Martina⁸⁰ je nebeško dopolnjeno z zemeljskim. Svetnik plava na oblaku, ki ga nosi angel, spominjajoč na Cebejeve vzore. Spodaj imamo med drevesnimi kulisami na desni skupino žene z bolnikom, na levi pod drevesi pa sedi drug bolnik. Skozi ti obrobni skupini se odpira pogled v globino, na travnik z živino, na farno cerkev z župniščem v ozadju, nad vsem pa se dvigajo hribi.

Kompozicionalno zelo razgibana je slika Marijinega vstopa v tempelj v župni cerkvi v Kamnici pri Mariboru.

Kako se je Layer v nekaterih delih odmaknil od baročne nadzemskeosti, nam lepo priča sv. Valentin v kranjski zasebni lasti. Svetnik je upodobljen kot duhovnik pred oltarjem in fantič, ki mu ministrira, spomni na učenca na sliki sv. Ignacija v Zasipu.



Sl. 45. L. Layer, Svatba v Kani Galilejski; Narodna galerija v Ljubljani

Med slikami v Zasipu je posebno znan sv. Jožef, ki pita malega Jezusa⁸⁷ ter v tej domačnosti podanosti učinkuje popolnoma žanrsko.

Poleg slik večjega formata, ki jih je naročala cerkev, nastajajo tudi v zadnji Layerjevi ustvarjalni dobi slike, namenjene kmetu in meščanu. Ta dela, ki so puščala Layerju bolj proste roke kot cerkvena, dosegajo uspeh z živahno barvitostjo in pripovednostjo ter karakterizirajo Layerja še bolj kot človeka svoje dobe, ki se skuša otresti tradicij preteklosti, čeprav se mu to do kraja še ne posreči.

Med taka dela spadajo v prvi vrsti portreti. Zaradi zaključenosti njih problematike jih nisem razporejala po posameznih fazah Layerjevega razvoja, ker bi s tem zabrisala podobo Layerja portretista, obenem pa se mi dozdeva, da je večina portretov nastala v njegovi zadnji dobi, morda celo že v dvajsetih letih 19. stoletja.

Layer je v portretih našel torišče, ki mu je bilo »zaradi njegovega iskrenega razmerja do človeka«⁸⁸ osebno gotovo zelo blizu. Sicer izrazito eklektično vezan slikar je tu spregovoril v lastnem, pristno meščanskem ali bolj malomeščanskem jeziku. Nastopa namreč čas, ko se skuša meščan reprezentirati v svoji stvarnosti. Izoblikuje se tip meščanske noše. Kot prijatelj zdravnika Hayneja, kot portretist boljših meščanov (Windischer, Florijan) in trdnih obrtnikov (Klančnik), dobi Layer v tem malomeščanskem krogu svoje mesto. Niti enega portreta grajske gospode ne najdemo v Layerjevem delu. To približanje umetnosti malemu človeku je sicer na splošno značilno za Layerjev čas, toda pri Leopoldu se to občutje še posebno uveljavi.

Žal se nam Layerjevih portretov ni mnogo ohranilo. Po Dežmanovem zapisku⁸⁹ naj bi Layer po predlogi naslikal Napoleonovo ženo Luizo, nakar naj bi se bilo dalo pri njem portretirati večje število francoskih oficirjev. Dežman omenja tudi portret barona Žiga Zoisa — torej spet portret človeka, ki je bil bolj prosvetljen meščan kot pa okorel plemič. Od omenjenih del se nam ni nobeno ohranilo.

Doslej poznamo ca. 20 portretov izpod Layerjevega čopiča. Šest je avtoportretov. Prvi — risba s svinčnikom (Zavod za varstvo kulturnih spomenikov LRS) — kaže Layerja nekako pri štiridesetih letih; razmršeni lasje mu silijo na čelo. Drugi (v isti lasti) je prav tako risan in variira prvega, le da je Layer podan kot nekoliko starejši mož. Tretji portret s svinčnikom na papirju hrani Bradaška v Kranju; ozadje je lavirano s sivo barvo. Markanten slikarjev obraz je oživilen z zanj značilnim, igrivim izrazom okoli ust ter z nekoliko srepim pogledom, glava pa mu je plešasta. Četrty portret — to pot v olju — je nastal med obema zadnjima risbama (bil je last dekana Koblarja v Kranju); slikarjev obraz je nekoliko upadel, lica so razorale globoke gube. Isti izraz je ponovil Layer tudi na avtoportretu z ženo, ki ga je naslikal na les (Narodna galerija). Žena je tipična meščanka, nekoliko debelušna in samozadovoljna; na glavi ima avbico. Med avtoportreti je nedvomno najboljši avtoportret v olju (Ljubljana, Narodna galerija). Slikar se je upodobil v $\frac{3}{4}$ profilu v tedanji meščanski noši. Ta in pa portret Layerjeve žene (sl. 47), ki je pendant k avtoportretu, sta tipična, skoraj šolsko vzorna portreta iz začetka 19. stoletja. Značilno



Sl. 46. L. Layer, Krajina na sliki sv. Florijana v Ratečah

je, da tudi pri portretih opazimo barvni dualizem. Nekateri so barvno živahni, drugi temčni. V prvo skupino lahko prištejemo oba portreta prijateljskega mecena Gruberja (Narodna galerija), oba zakonca Windischerja, Simona Klančnika (vsi v Narodni galeriji) in Anico Florijanovo (Kranj, zasebna last). Na njih srečamo Layerjeve žive barve — modro, rdečo in zeleno. Obleke so sodobne. Gruber kot duhovnik dviga roko, kakor bi blagoslavljal, ostali pa so upodobljeni dopasno in jim spuščene roke niso vidne. Tudi v portretih je Layer ohranil svoj značilni rjavkasto rdeči karnat obrazov. Po kvaliteti ta skupina zaostaja za drugo, temachno. Kvalitetnejši je le portret Anice Florijanove, le žal, da je slikan na dokaj grobo platno. Dekle je upodobljeno v sodobni noši ter ogrnjeno z ruto s čipkastimi robovi. Na glavi ima avbo z veliko pentljo zadaj.

Portreta Franca Škarja in njegove žene (Kranj, zasebna last) naj bi bila Herrleino delo, vendar kažeta toliko layereskinih potez, da ju lahko pripišemo Layerju samemu. Karnat je enak kot na drugih portretih, kontura pa se je razrahljala ter se staplja z rjavim ozadjem. Rjavo ozadje srečamo tudi na vseh portretih Haynejev.

Portret zdravnika Antona Hayneja je še temačnejši (sl. 48). Vsa slika se vtiplja v rjavini. Za možem, podanim nekoliko v profilu, je na desni slikarsko stojalo — ki naj dopove, da se je portretiranec tudi sam ukvarjal s slikanjem — na levi pa je kipec. Hayne drži v roki knjigo s prstom med listi, kakor bi pravkar nehal brati. Pri portretu gospe Škarjeve drži žena v roki rožo kakor kaka baročna plemkinja — prim. Bergantov portret grofice Erbergove — toda če bi slika postala resničnost, bi ji roža padla iz roke. Pri Hayneju pa je drugače. Preveča ga polnokrven realizem, kakršnega doslej pri Layerju še nismo opazili.



Sl. 47. L. Layer, Podoba slikarjeve žene;
Narodna galerija v Ljubljani

Še korak naprej v smeri realizma pomeni portret prirodošlovca Josipa Hayneja. Layer se je osvobodil strogega pogleda en face ali motiva, da je figura sicer zasukana v stran, pa s pogledom še vedno vezana v ospredje. Josip Hayne je podan v polnem profilu in v temačni pokrajini. V roki drži rastlino in jo opazuje. Prvikrat se je tu portretiranec realno povezal s predmetom v roki.

Ta portret je Layer ponovil v družinskem portretu Haynejev. Odprl nam je pogled v meščansko hišo z visoko uro ob steni na levi, z omaro na desni. Vidne so skodelice, vrč, vaza s cveticami. Na steni visi slika pokrajine s planinami, z gozdom in s pastirjem, ki pase čredo. Okoli mize sede na sodobnih stoli oče, žena in sin Josip. Pred ženo je na mizi knjiga, pred očetom mehur s tobakom, pred Josipom kup gob. Josip je upodobljen kot na prejšnjem portretu, le da ima zdaj v roki gobo. Prvikrat so portretiranci postavljeni v konkreten



Sl. 48. L. Layer, Podoba Antona Hayneja;
Narodna galerija v Ljubljani

prostor. Baročni portretiranci so aranžirani v bogatih naslonjalih, izgubljeni med draperijami, slovesno zadržani v kretnjah — tu pa so postavljeni v realno okolje domače meščanske sobe.^{89a}

V zapuščini Viktorja Omerza omenja Steška portret moža s knjigo v roki.⁹⁰

III. Zaključek

Nanizali smo bežen, še zdaleč ne popoln pregled Layerjevih del v risbi, olju in freski. Preden bomo mogli sestaviti izčrpen in kritičen katalog vsega slikarjevega opusa, bo treba obresti še mnogo poti in napraviti mnogo fotografskih posnetkov. Vendar mislim, da lahko tudi ob dosedanjih raziskavah že določimo glavne poteze Layerjevega dela in razvoja.

Če pregledamo dela, na katerih se je Layer podpisal, vidimo, da so — razen slike Rojstva v Radovljici in treh Križevih potov — to samo slike večjega formata, namenjene navadno za župne cerkve, ter nekaj fresk. Navadno sovpadе s signiranimi deli tudi njih kvaliteta (Tuštanj, Zasip, Št. Vid). Od risb sta signirani le dve, od portretov nobeden. Zdi se nam, da presoja Layer kvaliteto svojega dela kot eklektik. Skoraj pri vsaki datirani sliki čutimo naslon ali na Metzingerja (Šmartin pri Kranju) ali na italijansko predlogo (Naklo) ali na Schmidta (Kranjska gora, Št. Vid, Tuštanj, Zasip, Radovljica).

Kazno je, da so prve slike nastale najprej za kranjsko okolico: za Šmartin 1772,⁹¹ za Brnik 1779, za Cerklje 1780, za Besnico 1782. Zgodnejši dobi pripadajo tudi slike na Rupih in v Hujah. Le slika za Braslovče ga je že v prvem razdobju popeljala tudi na štajerska tla. Kmalu pa obseže njegovo delo vso Gorenjsko, tako da tod skoraj ni cerkve, ki bi ne imela kake Layerjeve slike. Na Dolenjskem je Layer bolj skopo zastopan. V kapeli božjega groba na Grmu pri Novem mestu so štiri njegove slike, v Podgradu pod Gorjanci je njegov Križev pot, sicer pa so njegova dela, ki so danes na Dolenjskem, večinoma kasneje tja prenesena (Novo mesto, Kostanjevica, Višnja gora, Ribnica, Mirna). Skrajno južno mejo, do katere je seglo Layerjevo delo, pomenita Metlika in Karlovac. V Karlovac je zašla ena slika morda po posredovanju frančiškanov. Ena slika je ohranjena tudi v zagrebškem Diecezanskem muzeju. Izročilo trdi, da je Layer delal tudi za Koroško in Salzburško, konkretno za Tamsweg.⁹² Na Štajerskem najdemo Layerja na delu za Braslovče, Gornji grad, Stražo pri Gornjem gradu, Kamnico pri Mariboru, Pišce, Rajhenburg in Sevnico, dve sliki pa sta zašli celo v graški Joanneum.⁹³ Rodbina Vilfan je sekundarno preselila nekaj Layerjevih slik tudi v Spittal am Semering. Na Primorskem je ohranjena banderska slika sv. Andreja v župnišču v Cerknem.

Poleg vzornikov, ki smo jih ob Layerju že omenili, moramo naštet še nekaj imen drugih mojstrov, ki so bili za Layerjev razvoj sicer manj pomembni, pa jih vendar ne moremo zamolčati. V Layerjevi zapuščini se je ohranila zbirka Jelovškovih risb, ki jih je verjetno pridobil še oče Marko ob Jelovškovi smrti leta 1764.⁹⁴ Jelovškov pliv smo našli že na signirani Layerjevi risbi in pri freskah evangelistov pod kupolo v Trziču. V tunjskih freskah se je srečal Layer s Potočnikovo umetnostjo, sicer pa sta si bila oba mojstra dokaj tuja, čeprav sta si bila sodobnika in najbrž tudi konkurenta. Čebejev vpliv se najbrž omejuje le na rokokojski kolorit, ki se včasih pojavi v Leopoldovem delu (freske v znamenju v Smledniku, osvetljava putov). Na Bergantovo sliko z Gore Oljske spominja Layerjeva Oljska gora iz Polhovega gradca v Narodni galeriji in prav tako je botrinil Bergant tudi Layerjevi sliki Marije z Jezusom pri ljubljanskih uršulinkah. Nobeden teh slikarjev pa ni imel za Layerja takega pomena kot Metzinger ali Kremser-Schmidt.

Ob vsem tem eklekticismu je nujno, da se vprašamo, v čem je sploh Layerjeva samoniklost. Tu moramo ločiti dela, nastala po cerkvenem naročilu in dela za privatnike. V prvih je povzel kompozicijo po

Metzingerju, Rizziju ali Schmidtu, po drugem tudi svetlobne rešitve, pri delu za privatnike pa je Layer lahko ubiral bolj samosvojo pot. Pod vplivom obeh glavnih vzornikov si je uredil lastno barvno skalo — rdeča, modra, zelena, rumena — ki jo kot tipično »layeresko« poddedujejo tudi njegovi epigoni. Kombinacija teh barv nam najzgovorneje priča za mojstra ali vsaj za njegovo šolo. Pri cerkvenih slikah mu pomaga barvna razdelitev poudariti vsebino slike. Glavna oseba je oblečena navadno v rdeče oblačilo, včasih se temu pridruži še modra barva, ostale barve pa se harmonično podrejajo centralnim tonom. Slike, ki so pod steklom ohranile barve neizpremenjene (sv. Jožef, Angel varuh v zasebni lasti v Kranju), nam kažejo izreden slikarjev smisel za barve. Pri tem je treba poudariti, da je to barvitost do kraja dognal šele v svoji zadnji stilni fazi, ko je dosegel v njej toliko domačnosti in toliko iskrene toplote kot nobeden njegovih vzornikov. Isti primarni instinkt, ki je narekoval barve ljudskim slikarjem, ko so slikali slike na steklo ali panjske končnice in skrinje, jih je narekoval tudi Layerju. Prav lahko verjamemo izročilu, ki trdi, da je Layer poslikaval tudi panje in skrinje, slikal na steklo in koloriral podobice.

O naturalističnih tendencah v Layerjevi umetnosti smo že govorili. Kažejo se tako v tematiki kot v kompoziciji, v krajini in žanru.

V tematiki pripravlja spremembo že vse 18. stoletje. Poleg patesitično zamaknjenih svetnikov se vedno pogosteje uveljavljajo prizori iz njihovih legend ali pa skupine prosilcev. Nezgodni, bolezenski, kmečki svetniki⁹⁵ so vedno bolj zemeljsko interpretirani. Metzinger vnaša poglede v pokrajino navadno le kot stranski motiv, redkeje pa ustvari legendi določnejši milje (sv. Notburga). Layer ta svet ne samo sprejme, ampak ga tudi motivno obogati (sv. Eligij pred kovačnico, sv. Jožef v delavnici z vsem njenim inventarjem itd.).

Kompozicija je pri Layerju trojna. Ali je popolnoma nebeška ali dvodelna s svetnikom in z glorio puttov na oblaku ter z bolj ali manj izrazito legendo v pokrajini spodaj ali pa je popolnoma pozemska. Seveda se naturalizem uveljavlja predvsem v zadnjih dveh. Botrinila mu je splošna želja po fabuliranju, na katero so reagirali že naši barokisti, Layer kot človek, ki je bil tesno povezan s preprostim človekom, pa še prav posebno. Prav ta poteza je bistvena za Layerjeva dela. Najbolj očitna je pri nekaterih slikah sv. Florijana s požarom v spodnjem pasu. Za epsko razpoloženje je značilna slika sv. Helene v Ratečah.

Layerjeva pripovednost se kaže tudi v miniaturnih prizorih, stisnjenih v kak kot ali v globino slike. Tu vnese konjeniški prizor (Volčji potok), tam odpre pogled na morje s čolnom in ribiči (Podkoren, Ljubno) itd. Spomnimo se tudi žanrskih motivov na Križevih potih, zgovornih bibličnih ilustracij (Egiptovski Jožef) in priznali bomo, da po narativnosti prekaša Layer vse svoje sodobnike. Ta pripovednost je zakoreninjena že v Layerjevi šegavi naravi, utemeljena pa je tudi v naturalističnih tendencah, ki so zrevolucionirale že Metzingerja in tudi Layerju narekovele novo razmerje do krajine,

pri čemer najbrž ni bilo brez odmeva Layerjevo prijateljstvo s krajinarjem Haynejem.

R. Ložar⁹⁶ trdi, da pod planinami delujoča delavnica Layerjev zaradi svojega epigonstva ni imela smisla za gorsko naravo. Ta sodba se mi zdi prenagljena. Samostojne krajine Layer res ni gojil, v zvezi s svojimi nabožnimi slikami pa je pogosto le ni prezrl. Celo hribi se nekajkrat pojavijo na njegovih platnih. Prvo pobudo za ta korak mu je lahko vcepil že Metzinger, nekoliko pa ga je oplajala tudi narava sama, kateri se je najbrž pridružila pogosto tudi naročnikova želja. Večkrat se pod sliko svetnika odpre pogled na temu posvečeno cerkev z okolico (sv. Ana v Tunjicah, sv. Martin v Moravčah). Opomnim naj tudi na fresko sv. Jožefa pri Trziču s celo veduto trga pod svetnikom. Res pa je, da je pokrajina v razmerju do figur, postavljenih v ospredje, mnogokrat premajhna (Moravče, Višarska Marija v zasebni lasti). Boljšo rešitev je našel v Višarski Mariji iz Strahlove zbirke (Narodna galerija), kjer je kompozicija stožčasta in njen vrh v Mariji, po obodu osnovne ploskve pa so postavljene figure — večje v osi, manjše v ozadju (procesija). Idealno stopnjo je v tej smeri dosegel v obeh slikah pri sv. Valpurgi pri Smledniku (Križev pot, Oljska gora) ter na Usmiljenem Samarijanu v Kranju, kjer je treba le v mislih retuširati figuralno skupino v ospredju, pa nam zaživi pokrajina kot samostojen, čeprav romantično občuten motiv.

Tendence po žanru, po pokrajini in pripovedništvu so bile zasedrane v času. V svetovni umetnosti se pojavijo še izraziteje in sicer ne samo v likovni, ampak tudi v glasbeni in besedni. Poleg tega pa prežema celotno občutje dobe neka življenjska vedrina, ki dobro karakterizira prav dva vrhova sodobne glasbene tvornosti, Bacha in Haydna (prim. n. pr. Haydnove »Štiri letne čase«!)⁹⁷ Haydn vnaša v svoje kompozicije različne narodne motive in ob istem času propagira Herder vrednost narodne pesmi.

Iste komponente so iz širokega sveta segale tudi v naše območje ter oblikovale tudi naše kulturno življenje, čeprav še v provincialnem formatu. To občutimo v geslih preroda, katerega glavni pobudnik je pri nas Zoisov literarni krog, ki je v največjem razcvetu prav v dobi zrelega Layerja. Značilno je, da začno v tem času vdirati ljudski napevi tudi v kultivirano posvetno in cerkveno glasbo, obratno pa prehajajo umetni motivi tudi med ljudstvo.⁹⁸ Naravno je, da ob tem tudi likovna umetnost ni ostala ob strani. Čista ljudska umetnost začne počasi odmirati, ker spremene spremenjene gospodarske osnove tudi razmerje do ljudske umetnosti. Kmet preneha zadovoljevati svoje potrebe sam ter pričinja umetnine kupovati. Pri tem se vedno pogosteje ozira po vzorih, ki jih srečuje na sejmihi, v mestu ali na božjih potih.⁹⁹ Tu spoznava izdelke šolanih umetnikov (enako kot v glasbi), izdelke tako imenovane »visoke umetnosti«, in kmalu se začne z naročili obračati, ne več na vaškega slikarja, ampak na svojemu okusu ustreznega umetnika. Ta vpliv mesta na deželo opazimo tudi pri arhitekturi. Layer je v svojem delu posrečeno približal mestno umetnost kmetu, obenem pa je kultiviral barvno in oblikovno dekorativnost, lastno ljudskemu umetniku tako, da je svoje delo približal pre-

prostemu človeku. Prav v tem je Layerjev veliki pomen za naše slikarstvo in v tej perspektivi so njegova dela, ki sicer po kvaliteti zaostajajo, relativno pomembnejša od kvalitetenih, v tradicijo ujetih del večjih mojstrov. Kakor so Mohorske Večernice odprle pot književnosti pod kmečko streho, tako so Layerjeve slike približale mestno slikarstvo kmetu.

Tisti dualizem, ki je oblikoval kulturno življenje vseh stoletij — umetnost gospodujočega sloja in ljudska umetnost — se je tu znašel na nekem sečišču, ki je moralo v prihodnjih desetletjih nujno najti rešitev. Umetnost prve plasti je odmirala. Dosedanja naročnika, fevdalca in cerkev, zamenjata kmet in meščan. Med meščansko in ljudsko umetnostjo pa se pretakajo tokovi toliko časa, dokler končno zadnja ne izgubi svojih značilnosti in se ne pomeščani ali pa odmre.

Layerjevo posredništvo v tem procesu je bilo pomembno. Čeprav v svojem bistvu meščan — in kot tak prilagodljiv potrebam meščana (portret) — se je Layer po svojem instinktivnem alpskem občutju z enako lahkotnostjo in otroško naivnostjo predal tudi potrebam kmeta. Tu je našlo njegovo delo resonanco z zemljo. Manjkalo mu je le izraznih zmogljivosti, ki bi uveljavile v njegovem slikarstvu slovenski značaj. Ne moremo zanikati, da bi se ta nikjer ne javljal, vendar je popolnoma nezavesten. Kmet se je z lahkoto vživel v Layerjeve božjepotne podobice, v domače pokrajine in v ljudi v sodobnih nošah. V Layerjevi delavnici so nastajale slike malega formata, nedatirane, nesignirane, le priložnostno izvršene. Le »goldinarček« je bilo treba odšteti, pa so poromale med polja v kmečko izbo, nad kmečko mizo. Njegovim številnim svetim Florijanom, brezjanskim Marijam, moralizujočim prizorom (Smrt pravičnega in Smrt grešnika, Sedem zakramentov itd.) so se rada odpirala vrata kmečkih hiš. S svojo pisano barvitostjo so lepo harmonirale z življenjem slik na steklo. S tem se je za lep čas zavrl vdor tiskane slikarske plaže na kmete. Prepletanje verskih in profanih motivov ni za ta dela nič manj značilno kot za sodobno ljudsko pesem. Ta vdor v cerkveno umetnost smo že poudarili. V tem je dosegel Layer višek v Sejalcu, s katerim je okrasil prižnico župne cerkve v Ratečah. Nič svetniškega ni na tem razkoračenem, s širokim klobukom pokritem možu, ki se nam zdi, kakor bi zrasel iz zemlje, v katero s širokim zamahom desnice siplje zrno. Ne sonca ne svetlobe ne čutimo nad pokrajino. Do tega je še daleč. Dediščina, ki jo je Layer zapustil učencem, je bila skromna. Formalizem, iz katerega se je Layer rešil po instinktu in talentu v prikupno, domačemu človeku zgovorno obliko, je degenerirano, epigonsko generacijo njegovih naslednikov popolnoma preplavil. Šele po globoki depresiji cerkvenega slikarstva sredi 19. stoletja je naša umetnostna dejavnost preko Wolfa in Šubicev prešla v novo dobo razcveta.

Kadar se bomo ustavili pred monumentalno podobo Groharjevega Sejalca, ki s trdimi koraki bogati plodno zemljo z novim semenom — ali ne bomo nekje v podzavesti čutili, da je nek davni Groharjev slikarski sobrat devet desetletij poprej ustvaril v svojem Sejalcu tisti odločilni korak v slikarstvu, brez katerega bi tudi Groharjev

ne bil mogoč. Pritegnil je človeka iz vizionarnih višin na trdna tla zemlje, mu vdihnil preprosto, kmečko dušo ter ga postavil kot simbol večnostne zveze človeka in zemlje naravnost v sredo cerkvenega prostora, pred oči vseh tistih preprostih vaščanov, ki so sami leto za letom ponavljali veličastno kretnjo sejalca, kretnjo, ki pomeni novo življenje.

In ljudje so razumeli umetnika in njegovo delo.

OPOMBE

¹ A. Koblar, Slikarji v Kranju, Gorenjec 1913, 24. december. Tu je navedena kot rojstna hiša št. 52.

² E. Strahl, Die Kunstzustände Krains, 1884, navaja kot rojstni datum 21. februar 1852.

³ E. Strahl, o. c., str. 31.

⁴ Wurzbach, Biographisches Lexikon, 1865, XIV, str. 235; imenuje Leopolda Layerja v zvezi z nekim bakrorezcem Francem Layerjem (Layrom), rojenim v Riedu v Innski dolini ter Mihaela Layerja, rojenega v Hallu na Tirolskem 1796.

⁵ Gorenjec, o. c.

⁶ E. Strahl, o. c., str. 32.

⁷ V. Steska, Slikar Leopold Layer in njegova šola, Posebni odtis iz Carniolae, 1914, str. 3.

⁸ P. Radics, Umetelnost in umeteljna obrtnost Slovencev, LMS, Ljubljana, 1880, str. 47—48.

⁹ M. Pivec-Stelè, Doneski k Layerjevi biografiji, ZUZ III, str. 124.

¹⁰ Radics, o. c., str. 48.

¹¹ ZUZ III, o. c., str. 126.

¹² V. Steska, Slovenska umetnost, Prevalje 1927, str. 176, op. 1.

¹³ ZUZ III, o. c., str. 125.

¹⁴ Ibid., str. 126—127.

¹⁵ Vse o aferi citiram po članku dr. F. Vidica: Ponarejevalska afera Leopolda Layerja, ZUZ XI, 1931, str. 30—44.

¹⁶ P., Leopold Layer slikar v Kranju, Gorenjec 1907, št. 5.

¹⁷ ZUZ III, o. c., str. 125.

¹⁸ Ibid., str. 127.

¹⁹ Ibid., str. 125.

²⁰ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 4.

²¹ Ibid., str. 3.

²² Alphabetische Verzeichnis der Grund Eigenthumer der Gemeind Krainburg.

²³ V. Steska, o. c., str. 1.

²⁴ Ibid., str. 1—2.

²⁵ Ibid., str. 2.

²⁶ St. Vurnik, K slikarstvu v Sloveniji na prehodu od XVII. v XVIII. stoletje (skica stilnega razvoja), ZUZ VIII, 1928, str. 1—18. — Isti: K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, 1929, str. 65—108. — St. Vurnik-M. Marolt, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ XII, 1932, str. 16—63.

²⁷ Fr. Stelè, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949, str. 84—87.

²⁸ St. Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, 1929, str. 93, repr. 8, str. 94.

²⁹ ZUZ IX, 1929, o. c., str. 97, repr. 10, str. 98 in 11, str. 99.

³⁰ ZUZ IX, 1929, o. c., str. 81, repr. 3, str. 82.

³¹ ZUZ IX, 1929, o. c., str. 81, repr. 4, str. 83.

- ³² St. Mikuš, Slogovni razvoj Franca Jelovška, DIS 1942. — Isti, Jelovšek Franc, baročni slikar, ZUZ 1939/40.
- ³³ Risbe so izvršene na razmeroma grobem papirju z vodnimi črtami v razmaku 2,5 cm in z vodnimi znaki nekake ornamentirane zvezde ali šopka ali krone ter monogrami: IV, ICS, AC in VD.
- ³⁴ A. Hlepčè, Risbe Franca Jelovška v Layerjevi zapuščini, ZUZ, Nova vrsta I., str. 156.
- ³⁵ ZUZ IX., 1929, o. c., str. 97, repr. 12, str. 101.
- ³⁶ Knjigo hrani ga. Kumer v Kranju.
- ³⁷ Jos. Wastler, Steir. Künstler Lexikon, str. 85 in J. Orožen, Das Bisthum und die Diözese Lavant IV., str. 25.
- ³⁸ V. Steska, o. c., str. 17.
- ³⁹ V. Steska, o. c., str. 18; F. Pokorn, Zgodovina Besnice pri Kranju, Ljubljana 1909, str. 116.
- ⁴⁰ ZUZ XII., o. c., str. 62.
- ⁴¹ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, Ljubljana 1929, str. 270.
- ⁴² I. Lovrenčič, Zgodovina cerkljanske fare, str. 49.
- ⁴³ Thieme-Beker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, 50 zv., str. 160.
- ⁴⁴ Fr. Stelè, Slovenski slikarji, o. c., str. 43.
- ⁴⁵ J. Zontar-F. Stelè, Zgodovina mesta Kranja, Ljubljana 1939, str. 256—257.
- ⁴⁶ I. Lovrenčič, Zgodovina cerkljanske fare, str. 49.
- ⁴⁷ V. Steska, o. c., str. 24. Sliko navaja še kot last Društva za krščansko umetnost.
- ⁴⁸ I. Vrhovnik-A. Koblar, Zgodovina nakeljske fare, 1888, str. 41; V. Steska, o. c., str. 17; Zontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁴⁹ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, str. 342, slika 170.
- ⁵⁰ V. Steska, o. c., str. 24; Zontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁵¹ S. Kukuljević-Sakcinski, Slovník umjetníkůh jugoslavenskih III., 1859, str. 213; V. Steska, o. c., str. 24; Zontar-F. Stelè, o. c., str. 268.
- ⁵² V. Steska, L. L. in njegova šola, o. c., str. 17.
- ⁵³ Ibid., str. 16.
- ⁵⁴ Ibid., str. 26; Avg. Stegenšek, Dekanija Gornjegrajska, Maribor 1905, str. 143.
- ⁵⁵ Trenutno izgubljena. Reproducirana v Zontar-Stelè, o. c., str. 180, sl. 18.
- ⁵⁶ V. Steska, o. c., str. 27.
- ⁵⁷ Ibid., str. 15; Zontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁵⁸ V. Steska, Slovenska umetnost, str. 185.
- ⁵⁹ Gorenjec 1907, o. c.; Slovenski biografski leksikon IV., str. 627.
- ⁶⁰ Gorenjec 1907, o. c.
- ⁶¹ V. Steska, Slov. umetnost, str. 188; J. Polec, Katalog Strahlove galerije slik, ZUZ X., 1930, str. 122, št. 61.
- ⁶² V. Steska, Slov. umetnost, str. 186.
- ⁶³ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 16; Zontar-Stelè, o. c., str. 268; Gorenjec 1905, št. 5, o. c.
- ⁶⁴ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 14; isti, Slovenska umetnost 1927, str. 183; Zontar-Stelè, o. c., str. 268; J. Dostal, O nastanku podobe Marije Pomagaj na Brezjah, Bogoljub 1944, str. 89.
- ⁶⁵ V. Steska, Slov. umetnost, str. 186; isti, Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 10; V. Kragl, Zgodovinske drobtinice župnije Tržič, Tržič 1936; Slovenski biografski leksikon IV., str. 627; K. Pirc, Marijine slike v Tržiču, Cerkevni glasnik, 1925, št. 5; K. Pirc, Župna cerkev v Tržiču, Cerkevni glasnik 1925, št. 7; Zontar-Stelè, o. c., str. 268; Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae II., Ljubljana 1938, str. 19—22; isti, Marijino vnebovzetje pri frančiškanih v Ljubljani, Kronika slovenskih mest, Ljubljana 1935, str. 255.

- ⁶⁶ Slovenski biografski leksikon IV., str. 627.
- ⁶⁷ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 24.
- ⁶⁸ Slovenski biografski leksikon IV., str. 627; Podbreški glas 1930, str. 50.
- ⁶⁹ V. Steska: Leopold Layer in njegova šola, o. c., str. 15; Zontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁶⁹ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 15; Zontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁷¹ St. Vurnik, K razvoju..., ZUZ XI., str. 69.
- ⁷² P. Radics, o. c., str. 47.
- ⁷³ IMK XVII., 1907, str. 48.
- ⁷⁴ V. Steska, o. c.: Križe pri Tržiču, oltarna in banderska slika Marije in sv. Kajetana, str. 18, 23; Skofja Loka, Uršulinski samostan: Immakulata, stran 23.
- ⁷⁵ Zontar-Stelè, o. c., str. 268.
- ⁷⁶ V. Kragl, o. c., str. 157.
- ⁷⁷ Ibid., str. 157.
- ⁷⁸ Fr. Stelè, Politični okraj Kamnik, str. 140.
- ⁷⁹ V. Steska, Slovenska umetnost, o. c., str. 184; Slovenski biografski leksikon IV.
- ⁸⁰ V. Steska, Slovenska umetnost, o. c., str. 184; Slovenski biografski leksikon, o. c., str. 627.
- ⁸¹ V. Steska, Slovenska umetnost, o. c., str. 187.
- ⁸² I. Vrhovnik, Slikar Andrej Herrlein, ilustrator slovenske knjige, IMK IX., 1899, str. 137.
- ⁸³ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 24.
- ⁸⁴ Ibid., str. 15.
- ⁸⁵ Ibid., str. 13; DIS 1894, str. 757.
- ^{85a} Avg. Stegenšek, Ob stoletnici slike Marije Pomagaj na Brezjah, Ljubitelj krščanske umetnosti, Maribor 1914, str. 33.
- ⁸⁶ V. Steska, o. c., str. 25.
- ⁸⁷ Ibid., str. 15; DIS 1895, str. 177.
- ⁸⁸ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 12; Fr. Stelè, Monumenta artis slovenicae II., str. 29; F. Mesesnel, Portretno slikarstvo na Slovenskem od 16. stoletja do danes, ZUZ 1925, V., str. 133—134.
- ⁸⁹ M. Pivec-Stelè, Doneski..., o. c., str. 125.
- ^{89a} Naturalističnim tendencam moramo pripisati tudi, da vnaša Layer portret celo v nabožno sliko, n. pr. na Zadnji večerji (Narodna galerija), kjer kaže eden apostolov izrazite portretne, če ne celo avtoportretne poteze.
- ⁹⁰ V. Steska, Leopold Layer in njegova šola, str. 20.
- ⁹¹ Ibid., str. 18.
- ⁹² Glej op. 18.
- ⁹³ W. Suida, Die Landesbildergalerie in Graz, Wien 1923, str. 123, št. 393 in 394; avtor navaja slike kot štajersko delo poznega 18. stoletja.
- ⁹⁴ A. Hlepčè, o. c., ZUZ 1951, str. 156.
- ⁹⁵ St. Vurnik, K razvoju..., o. c., str. 68.
- ⁹⁶ R. Ložar, Slovenske planine v risbi in sliki, Planinski vestnik 1936, str. 206; prim. tudi: F. Mesesnel, Slovensko krajinarstvo v 19. stoletju, GMS 1939, str. 405.
- ⁹⁷ Ukmar-Cvetko-Hrovatin, Zgodovina glasbe, Ljubljana 1948 str. 165.
- ⁹⁸ Ibid., str. 471.
- ⁹⁹ Problematika ljudske umetnosti, ZUZ 1941, str. 7.

LE PEINTRE SLOVÈNE LEOPOLD LAYER

Résumé

Leopold Layer (né à Kranj le 20 novembre 1752) est issu d'une vieille famille d'artistes venue probablement du Tyrol. Des documents du 17^e siècle mentionnent Gregor Layer de Kranj, père de Andrej (né en 1685) et de Josip (né en 1688); le fils de ce dernier fut Marko, père de notre Leopold Layer. Josip Layer et son fils Marko (1727—1808) déjà furent peintres, et Leopold hérita de leur talent. Sur sa jeunesse, on ne sait pas grand'chose. Il épousa Marie Egartner de Gmünd en Carinthie et prit en 1808, à la mort de son père, la direction de son atelier qui fut cependant détruit en 1811 par un incendie. A l'époque où Napoléon tenait la Slovénie sous sa domination, Layer, manquant de commandes, se trouva dans une situation difficile et essaya de s'en sortir en fabriquant de la fausse monnaie, ce qui le mena en 1810 avec son frère Valentin en prison d'où il sortit toutefois assez vite. Il mourut le 12 avril 1828 à Kranj, laissant sa maison à son neveu, le peintre Josef Egartner.

Sur les études de Layer, toute donnée nous fait défaut. On peut présumer qu'il apprit les éléments de son art dans l'atelier de son père. Marko Layer fut un bon peintre-artisan continuant la tradition du baroque (tableaux d'autel à l'huile, dessins-esquisses des architectures d'autel) et influencé fortement par Valentin Metzinger, le peintre le plus populaire de l'époque du baroque en Slovénie. De ce fait, l'influence de Metzinger se fait sentir aussi dans l'œuvre de Leopold Layer.

Leopold fait preuve d'un eclectisme prononcé. Dans son œuvre, on peut distinguer quatre périodes:

1. Période de ses débuts de peintre (depuis ses premières toiles jusqu'à 1785 environ). En ce temps, Leopold Layer est dominé encore entièrement par la manière de l'atelier de son père et par celle de Metzinger et des peintres italiens sur laquelle celui-ci s'était modelé. Cela vaut ainsi pour sa composition qui est divisée, selon la manière du baroque, en groupes étagés, que pour sa gamme de couleurs sombre et pour ses fonds neutres, brunâtres. Malgré une certaine raideur, ces tableaux montrent déjà le sens de menus détails, tellement prononcé chez Layer, et un type particulier de visages (visages layeresques!). De cette époque datent p. ex. les tableaux à Šmartno près de Kranj (1772) et le St. Gilles à Spodnja Besnica (1782). En 1776, notre peintre sort déjà des frontières régionales de la Carniole pour peindre le tableau de l'Assomption pour l'église de Braslovče en Styrie. Souvent, les tableaux de Layer ne sont que des copies fidèles de ceux de Metzinger — p. ex. dans l'église Saint-André à Podbrezje.

2. Dans sa deuxième période (approximativement 1785—1795), les œuvres de Layer accusent un style de transition. En ce temps, sa manière subit une forte influence du peintre autrichien J. M. Kremser-Schmidt qui a laissé en Slovénie plusieurs de ses tableaux. Layer a pu connaître ses tableaux de Vele-sovo (1771) et la décoration de la chapelle dans le palais Gruber à Ljubljana (1780—1781). En 1773 et en 1775, Schmidt peint St. Roch dans l'église de Pungrt à Kranj et les tableaux pour Gornji grad. A cette époque, Layer trouve une solution de compromis en introduisant dans ses compositions à la Metzinger le trait de pinceau floconneux de Kremser-Schmidt; on perçoit dans son œuvre même des échos de maîtres italiens (gravures au burin!) dont surtout Piazzetta, Rizzi et Amigoni.

Parmi les œuvres de ce temps, la Nativité de Smlednik (1791) et le St. Pierre de Naklo (1795, d'après le tableau de Strozzi, ou plutôt d'après la gravure de ce tableau dans la collection de Pietro Monaco) méritent une attention parti-

culière. Parmi les tableaux non signés, nous ferons mention de St. Anne à Domžale et du Lavement des pieds à Polhov Gradec. A cette époque, l'élément réaliste du genre se fait valoir de plus en plus.

3. Dans sa troisième période qui va de 1795 jusqu'à 1810, l'œuvre de Layer est marquée surtout de l'influence de Kremser-Schmidt. Layer emprunte à celui-ci sa solution des problèmes de lumière; d'abord, il ne fait sienné que sa distribution de lumière en diagonale, puis, il s'approprie aussi sa manière d'éclairage concentrique. En ce qui concerne la composition, Layer s'appuie aussi de plus en plus sur Schmidt dont les tableaux lui sont une source intarissable d'inspiration. Dans cet ordre, il faut citer l'Annonciation de Layer à Crngrob et le tableau d'autel à St. Vid près de Ljubljana, ou le St. Ignace à Zasp près de Bled. Très caractéristiques de cette influence sont aussi les deux tableaux à Straže près de Radmirje et la Nativité de Moravče (à rapprocher des tableaux de Kremser-Schmidt à Gornji grad).

4. La dernière période de la création de Layer va de 1810 jusqu'à sa mort en 1828. En ce temps, Layer fait la synthèse de ses expériences et acquisitions pour arriver à une expression originale. L'élément du genre est, souvent, prédominant. La couleur devient plus expressive et le peintre n'hésite pas à accepter des commandes de fresques.

Le tableau de St. Florian (1811) planant au-dessus de la ville de Kranj en flammes est très caractéristique par son côté narratif et par l'absence de toute emphase baroque. La bannière peinte de St. Elide (1815) est un véritable tableau de genre illustrant la légende du saint. En 1815, Layer peint les fresques de la coupole et du presbytère de l'église paroissiale de Tržič où le trompe-l'œil baroque déjà cède le pas à une image plus réaliste, plus terre à terre, et au goût classiciste. Le concept de Metzinger et de Kremser-Schmidt se fait sentir dans la Mort de St. Joseph à Kranjska gora, et plus tard, c'est encore Metzinger que nous évoquons devant l'Assomption peinte par Layer en 1824. St. Jean Népomucène de la chapelle du château Tuštanj près de Moravče, l'une des meilleures œuvres de Layer, est à notre connaissance son dernier tableau daté. Parmi ses fresques, citons encore l'Apothéose de St. Joseph sur la voûte de la nef de l'église Saint-Joseph près de Tržič avec une vue réaliste de la ville de Tržič dans la partie inférieure de la fresque. Layer a décoré de fresques aussi d'autres églises (Tunjice), des chapelles (Smlednik, Preddvor) et même des maisons paysannes (Ljubno en Haute-Carniole).

Layer dont l'œuvre entier montre un vif intérêt pour l'élément humain, a laissé aussi de nombreux portraits. Il s'y exprime dans le langage de la classe bourgeoise qui, de son temps, prenait son essor en Slovénie. Outre de nombreux autoportraits, on connaît des portraits de quelques autres bourgeois de Kranj (le médecin Hayne, l'artisan Klančnik), mais pas un seul portrait d'aristocrate. Layer avait plus d'affinité pour les petites gens que pour les grands de ce monde.

Layer a travaillé un peu partout en Haute-Carniole, et surtout aux environs de Kranj. La Basse-Carniole possède moins de ses œuvres bien qu'on les trouve aussi à Metlika et même à Karlovac en Croatie. Un nombre considérable de ses tableaux est conservé aussi dans l'ancienne Styrie Inférieure (Kamnica près de Maribor, Sevnica, Pišce, Rajhenburg, Gornji grad), il a travaillé pourtant, à ce qu'il paraît, aussi pour la Carinthie et la région de Salzburg (plus exactement pour Tamsweg). Deux de ses toiles se trouvent même au Joanneum de Graz. Le nombre total de ses œuvres atteint au moins quelque 600 pièces.

Les nombreux disciples de Layer (Alojz et Gašper Götzel, Wisiak, Egartner etc.) ne sont que de faibles épigones dont l'activité s'éteint dans la seconde moitié du 19^e siècle.