

TINTORETTOVSKI IN DRUGI ITALIANIZMI V JAMŠKOVI  
PODOBARSKI DELAVNICI

V slovenski umetnostni preteklosti menda ni druge umetniške družine, katere rezbarsko in slikarsko delo bi lahko spremljali sto let in več, kakor ga spremljamo pri škofjeloškem rodu podobarjev Jamškov. Iz tega rodu je izšlo več izrazito likovno nadarjenih mojstrov, rezbarjev in slikarjev, katerih talenti bi se v ugodnejšem ozračju lahko razvili do kaj pomembne ustvarjalnosti, v naših razmerah in naročniških pogojih pa so obstali le na zelo solidni umetnoobrtni stopnji. Kljub vsemu pa se njihovi rezljani oltarji dvigajo med najboljše, kar je v tej vrsti ustvarila druga polovica 17. stoletja. S svojim delom so Jamški pokrivali najprej loško ozemlje, od koder izhaja njihov rod, nato pa so se usidrali tudi v Ljubljani in dosegli ugled tako v tem mestu kot drugod po Kranjskem. Matični podatki o Jamškovem rodu še niso do dna preiskani, a tudi drugi viri in dela sama o njihovih mojstrih že marsikaj povedo, dasi je včasih težko z gotovostjo ugotoviti, za katerega člana družine v resnici gre. Zato večkrat govorimo raje bolj na splošno o »Jamškovi delavnici«, ne pa konkretno o delu tega in tega mojstra. Pričujoči sprehod v skrivnost njihovega ustvarjanja noče biti niti izčrpen niti dokončen; Jamškovo delavnico — in predvsem delo Janeza Jamška — želi le malce osvetliti iz novega zornega kota: v luči italijanskih umetnostnih odmevov, ki jih lahko zaslutimo v delavnici.

Prvi Jamšek, ki ga poznamo, je Andrej, ki se je kot »maller gesell« podpisal 6. februarja 1628 na steni v lopi cerkve sv. Andreja v Koncu nad Zmincem,<sup>1</sup> zadnji pa je Valentin, ki se je iz rojstne Škofje Loke vsaj že leta 1712 preselil v Ljubljano in tamkaj umrl 1755.<sup>2</sup> Morda izvira iz istega debla tudi podobar Aleš Jamšek, ki je še leta 1857 dokončal in signiral precej suhoparen oltar sv. Križa v Prebačevem pri Senčurju.<sup>3</sup>

Med Andreja in Valentina pa se vriva vrsta drugih Jamškov. Milan Železnik se je prvi izčrpeje posvetil raziskovanju Jamškove delavnice v njenem zgodovinskem razvoju s posebnim poudarkom na rezbarskem delu — to se pravi na tipu lesenega »zlatega oltarja«, ki je značilen za naše 17. stoletje; prav v teh oltarjih so Jamški in drugi polovici 17. stoletja dosegli nadpovprečno kvaliteto.<sup>4</sup> Razločevanje med mojstri je tudi ob arhivskih podatkih otežkočeno, ker so imeli skoraj vsi po dve krstni imeni — kar kaže na dobršno mero samozavesti — v virih in podpisih pa nastopajo večkrat le s po enim imenom, pač s tistim, ki so ga uporabljali v pogovoru.

Andreja iz leta 1623 pozneje izgubimo iz razvida. Sredi 17. stoletja pa se je uveljavil Filip Jakob, slikar in meščan v Škofji Loki. Tudi njegov podpis iz leta 1634 in drugič iz leta 1653 je bilo videti v lopi pri Sv. Andreju (»Jacob Jamschik Mahler«), leta 1652 pa naletimo na mojstra, ko je pozlatil in pobarval Scarnosov veliki oltar v Crngrobu. Jakoba je, kakor toliko loških umetniških

rojakov, pritegnila Ljubljana, kjer je 21. marca 1672 dobil meščanstvo.<sup>5</sup> Leta 1676 je poslikal štiri delfine na vodnjaku na ljubljanskem trgu in grajsko uro,<sup>6</sup> slikal pri ljubljanskih kapucinih<sup>7</sup> in najbrž moramo signaturo P. I. IAM 1669 na žal ukradeni sliki sv. Jožefa iz velikega oltarja cerkve nad Preserjem<sup>8</sup> razvozljati kot P(hilipp) I(acob) Iam(schik). Ali je morda njegovo delo tudi antependij s sliko sv. Filipa in Jakoba iz l. 1668 v cerkvi v Valterskem Vrhu nad Poljansko dolino?

Na Suhi pri Škofji Loki se je leta 1684 na ometu podpisal Urban Jamšek in v vrhniški krstni knjigi najdemo leta 1686 podatek, da se je na Verdu rodil Bartolomej, zakonski sin loškega meščana slikarja Urbana Jamška.<sup>9</sup>

Pr eden se ustavimo ob — kakor vse kaže — najpomembnejšem mojstru iz Jamškove družine, Janezu, omenimo še Andreja Jožefa Jamška, slikarja deželnih stanov v Ljubljani. Leta 1690 se je oženil z Marijo Dorotejo, 1693 je osvežil sliko sv. Nikolaja v ljubljanski stolnici in 1731 izstavil račun za oltar sv. Barbare pri Devici Mariji v Polju. Še istega leta je prepustil obrt Francu Antonu Jamšku, ki je najbrž sodeloval z Jelovškom pri slikanju fresk na Skaručni. Leta 1737 je zlatil v ljubljanski špitalski cerkvi sv. Elizabete.<sup>10</sup> V Hrenovi ulici je od Rosine Khayserjeve kupil hišo.<sup>11</sup>



Janez Jamšek, Sprevod sv. Uršule, p. c. v Pevnem



Jacopo Tintoretto, Sprevod sv. Uršule, cerkev San Lazzaro degli Mendicanti v Benetkah

Ime Janeza Jamška je povezano z velikim oltarjem na Suhi pri Škofji Loki iz leta 1672, z velikima oltarjema pri Sv. Barbari (1682) in v Pevnem pri Crngrobu (1684), z oltarjema Nedolžnih otročičev v Spodnjem Bitnju (1679) in v Sopotnici (1699) pa še z vrsto drugih, ki jih je mojstru prepričljivo pripisal Milan Železnik.<sup>12</sup> Še vedno pa je odprto vprašanje, ali je Janez Jamšek tudi avtor slik, ki zapirajo trone teh oltarjev in so njihovo polnozvočno koloristično dopolnilo. Kljub nekaterim razločkom v slikarski obdelavi se zdi pritrdilen odgovor dokaj verjeten, saj moramo upoštevati, da so slike nastale v različnih časih, da slede različnim predlogam, da so te predloge eklektično izbrane, da se opazni grafizmi kot nasledki grafičnih predlog in da odloča ob njih tudi bolj ali manj samostojen ustvarjalni pristop. In prav ob teh slikah bi rad opozoril na elemente italijanske umetnosti, ki jih zaslutimo pri Janezu Jamšku in v njegovi podobarski delavnici.

V tej smeri je najzgovornejša slika Sprevod sv. Uršule v velikem oltarju cerkve sv. Uršule v Pevnem pri Crngrobu iz leta 1684. Po pusti krajini se od morja v ozadju s tremi jadrnicami vije v obliki črke S sprevod sv. Uršule in njenih številnih družic — legenda jih našteva kar enajst tisoč. Zraven sta tudi papež in škof. Figure ob morju v ozadju so dahnjene le kot svetle sence, proti ospredju pa postajajo vse jasnejše in večje; nazadnje se ustavijo in nagnetejo ob glavni osebi, Uršuli, ki ji stojita ob strani papež in škof. Z neba se skoraj strmoglavo spušča angel s šopoma palmovih vejic v rokah. — Prizor se pravzaprav ne ujema z vsebino Uršuline legende. Če bi šlo za prihod devic v Rim, bi ne smelo biti v ozadju morja, saj so se odpravile na pot iz švicarskega Basla. Tudi prihod v Köln ni mišljen, ker bi morali v tem primeru nastopati že morilski Huni. Prav tako ni ilustriran odhod iz Rima skupaj z (legendarnim) papežem Ciriakom, kajti zraven manjkajo kardinali, ki so se v Rimu pridružili, in sprevod se ne bliža, marveč oddaljuje od ladij. Nenavadno je, da je slikar upodobil prizor, ki se ne sklada z znano Uršulino legendo, ne pa smrt kölnskih mučenk in mučencev pod hunskimi puščicami, ki bi ljudskemu čustvovanju in spodbudnemu zgledu bolj ustrezala. Motiv pa se pojasni, ko spoznamo, da ga je Jamšek vsebinsko in kompozicijsko posnel po sliki mnogo boljšega mojstra — samega Jácopa Robustija Tintoretta v Benetkah! Okoli leta 1554 ali 1555 je namreč naslikal Tintoretto za cerkev »degli Incurabili« (Santissimo Salvatore)<sup>13</sup> v Benetkah Sprevod sv. Uršule; leta 1817 so sliko prenesli v cerkev San Lazzaro degli Mendicanti, kjer jo najdemo še danes.<sup>14</sup>

Toda kaj je nastalo v Jamškovi ponovitvi »čudovite in melodiozne« Tintorettove kompozicije? Tintorettove figure so zajete v skladni monotoniji in kakor brez teže; vihrajoča oblačila devic so posuta z rožami, okrašena s čipkami in vlečkami, glave ogrinjajo megličasti pajčolani, vse polno je bogatega nakita. Pri Jamšku so device oblečene v halje, podobne antičnim, in plašče brez okrasja. Tintorettova barvna uglašenost se je razglasila v pisanost rdeče, modre, okraسته, bele, vijolične in temnozeleno barve. Spremenilo se je atmosferno razpoloženje; nebo je brez barvnih prelivov, razpuhteli so se tintoretovski trakasti oblaki. Pri Tintorettu modelirana pokrajina je pri Jamšku puščobna zelenkasta planota in na svetlo modrem nebu je le nekaj mehkih oblakov. Res je ostalo še nekaj »zračne perspektive«, v kateri se device v ozadju kar izgubljajo, druge postave pa so ostro zarisane s shematiziranimi, trdimi gibi. Nikjer ni več slovesnega gibanja in prelivanja Tintorettovega spreveda; kljub množici prevladuje kompozicijo rahljajoča praznina. Uršula ni več vključena v gibanje spre-

voda: ustavila se je kakor pri češčenju in dobila v roko mučeniški atribut — puščico in na glavo ji je poljudni slikar nataknil še krono — saj morajo ljudje vendar spoznati, da imamo opraviti s kraljično. Angel v vijolični halji na nebu je nerodno čokat. Tintorettovska slovesno elegičnost je nadomestilo naivno pripovedovanje v živem koloritu, dekorativno pojmovano kot kmečki šopek. Še velikost figur slikarja ni vezala. Papež in škof ob svetnici sta kljub mitri in tiari manjša od Uršule in celo od drugih devic okrog njiju. Dvorna legenda srednjega veka se je spremenila v baročno kmečko pripoved in v pašo za preproste oči.

Ni dvoma, da je Jamšek poznal Tintorettovo beneško sliko. Jo je mar doživel v originalu ali po nekem grafičnem ali risanem posnetku? Ta Tintorettova umetnina ni med najbolj slovečimi in kar dvomim, da bi že njega dni doživela grafično reprodukcijo. Ne zdi se mi neverjetno, da je preprosti loški umetnik stal sam v cerkvi Neozdravljivih ob beneškem Canale della Giudecca in si sliko kompozicionalno skiciral, ni pa zmožl dojeti njenih pravih umetnostnih vrednot. Vsebina mu je bila več od oblike.

Vabljava je misel, da je ukaželjni podobarski mojster zahrepenel iz domače majhnosti med umetnostne zaklade ob kanalih Serenissime. Saj nam vzbuja beneški spomin tudi slika Kristusovega vnebohoda v severnem stranskem oltarju pri sv. Andreju v Koncu. Trakasti žarki, izhajajoči od Kristusove postave, bi bili lahko tintoretovski, kakor je tintoretovski motiv pred svetlo, ožarjeno ozadje postavljenega in zato skoraj silhuetno delujočega Kristusa. Če ta slika ni že v celoti delo Janeza Jamška, je pa nastala vsaj v njegovi delavnici kakor tudi sam oltar, skupina apostolov z Marijo v spodnjem delu pa bi utegnila biti delo pomočniške roke.

Da je Jamšek porabljal tudi grafične predloge, dopoveduje npr. slika mučeništva sv. Andreja v lopi pri Sv. Andreju. Slika obglavljenja sv. Barbare v istoimenski cerkvi pri Škofji Loki, dve leti starejša od sv. Uršule, se opira morda celo na kakšen poznosrednjeveški zgled, v tipu ljubkega, okroglega svetničinega obraza pa se usmerja v italijansko poznorenesančno smer, z biseri na glavi kar v Benetke (morda celo do Veronesa). Sicer pa je M. Železnik ob sv. Barbari opozoril na podobne slikarske ideale, kakršne smo spoznali že v Pevnem: željo, da bi podoba ugajala ljudskemu okusu, naivno pripovednost, pomanjkanje psihološke karakterizacije. »Slikar je nudil ljudem... podobo njihovega doživljajskega sveta in njihovih likovnih nagnjenj«,<sup>15</sup> pa naj je šlo že za kmečkega ali meščanskega človeka tedanje Loke.

Toda italijanskih umetnostnih pbliskov, ki pa so preprosto »ponašeni«, je v Jamškovi delavnici še več. Na slikah Pokola nedolžnih otrok v Sopotnici (1669) in v Spodnjem Bitnju (1697) so nekatere figure očitno povzete po znani sliki Guida Renija, nastali leta 1611 ali malo prej za kapelo grofovske družine Berò v cerkvi sv. Dominika v Bologni.<sup>16</sup> Slika, ki jo hrani danes Pinacoteca v Bologni, spada med najboljše, kar je ustvaril Renijev čopič, in je zato kmalu zaslovela. Seveda je Jamšek ni posnel v celoti, marveč si je z nje izposodil posamične figure: mater, ki z otrokom na prsih beži proti levi, in rablja, ki jo je od zadaj zgrabil za lase in že vihti meč, ki bo usmrtil otroka; le vsebinsko je prevzeta ob mrtvem otroku sedeča in v žalost pogreznjena mati. Sicer pa je Jamšek na sopotniški sliki prizorišče razširil, nadomestil arhitekturo v ozadju s podstavkom velikega stebra in v pokrajino (ki je pri Reniju prazna) vnesel beg sv. Družine; hkrati je v pripovedniški vnemi pomnožil število rabljev in



Janez Jamšek, Pokol nedolžnih otrok, p. c. v Sopotnici

vojščakov, katerih eden dviga celo na sulici nabodenega otroka. Na bitenjski sliki je dodal na prestolu sedečega kralja Heroda v orientalnem oblačilu, ki spominja na držo Pilata na slikah Kristusove obsodbe. Toda medtem ko se sopotniški Detomor odigrava, kakor pri Reniju, na prostem, je prestavljen bi-

tenjski v notranjost Herodove palače, skozi okno pa vidimo v ozadju gorato pokrajino z begom sv. Družine in z drugim delom pokola otrok; sedeča mati na desni je delno povzeta po Renijevi materi, ki beži z otrokom, zavitim v plašč. Seveda o klasični in zgoščeni kompoziciji, kakršna odloča pri Reniju, pri Jamšku ni sledu. Našemu mojstru so se figure razpršile, sleherna živi takorekoč sama zase, smeri njihovega gibanja se neurejeno sekajo. Bitenjska kompozicija je nekoliko bolj umirjena in žalujoča mati v ospredju se z otrokoma ob nogah podreja trikotniškemu pravilu.

Ob našem najbogatejšem slikanem stropu v cerkveni ladji na Gostčem (iz leta 1699) je že F. Kos zaslutil spomin na italijanske stropne slikarije.<sup>17</sup> Strop je razdeljen v sistem uokvirjenih polj v obliki enakokrakega križa in osmerokotnikov, med katerimi se oblikujejo podolgovati šesterokotniki. Križno in osmerokotna polja zavzemajo podobe evangelistov, Marijinega kronanja in parov svetnikov, v šesterokotnikih so nadangeli in Marijino oznanjenje, obrobna polja pa napolnjujejo rastlinska ornamentika in putti z vihrajočimi trakastimi prti, ki so pravcati bratje putta s palmo in vencem na sliki Obglavljenje sv. Barbare, medtem ko je Marija iz Oznanjenja po tipu sestra sv. Bar-



Janez Jamšek, Pokol nedolžnih otrok, p. c. v Spodnjih Bitnjah



Guido Reni, Pokol nedolžnih otrok, Bologna, Pinacoteca

bare. Ne dvomim, da je tudi gosteški strop delo Jamškove delavnice! In če spominjata že njegova kompozicionalna delitev in barvno bogastvo na mediteransko shemo, bi utegnila najbrž natančnejša primerjava figur prav tako najti italijanska izhodišča; sv. Mihael z nad glavo dvignjenim mečem npr. kaže kar močan beneški značaj.

Kod vse je (Janez?) Jamšek lovil italijanske pobude, kaže Železnikova srečna ugotovitev, da je prenesel v okrasje svojih rezljanih oltarjev ornamentalne motive, ki jih je našel v misalu, izdanem v Benetkah leta 1684 — npr. dekorativno glavico, sireno itd.<sup>18</sup> Prepričljiva je tudi Železnikova trditev, da se v vračanju k bolj tektonski formi, kakršno opazimo na Jamškovih oltarjih (npr. pri Sv. Barbari), »ki v smislu baročnega hotenja razgibava stranske dele (oltarja) v prostor, da na ta način oltar aktivno poseže v oblikovanje obdajajoče ga prostornine«, kaže južni vpliv.<sup>19</sup> In če pri tem pomislimo še na zelo verjetne zveze s kobariškima podobarskima mojstroma Lukom Šarfom in Jernejem Vrtavom, ki sta ob koncu 17. stoletja segla s svojimi »zlatimi oltarji« tudi v Beneško Slovenijo prav do Furlanske ravnine, utegnemo dobiti za italijanske elemente v Jamškovi delavnici še novo osvetlitev; ni izključeno, da sta bila kobariška mojstra tudi ožje (kot učenca?) povezana z Jamški — in da sta po drugi strani loškim vzornikom posredovala to ali ono umetnostno novost iz italijanske soseščine.

Tako so se v loški delavnici družine Jamškov razkrile ali vsaj potrdile nekatere silnice, ki kažejo, da so njeni mojstri — in med prvimi pač Janez Jamšek — po najboljših močeh spremljali tudi umetnostno življenje Italije. Njenega jezika sicer niso doumeli; bolj po posluhu kot v pravi likovni problematiki so prenašali tujo umetnostno vsebino — in predvsem vsebino! — v domačo govorico. A tudi to je bila pomembna obogatitev, dasi precejena skozi eklektično sito in približana ljudskemu občutju.

#### Opombe

1. Terenski zapisnik F. Steleta XVIII (leta 1912), str. 23. — 2. Ljubljanski meščan z omejeno pravico, da sme opravljati samo pozlatarsko, ne pa tudi slikarsko obrt, je postal res šele leta 1717, a za pridobitev meščanskih pravic je prosil že 8. julija 1712 (ZALj, Cod. I/68; Cod. I/63; Cod. XIII/134). — Verjetno mu je slikarski ceh pozneje le dovolil tudi slikarsko delovanje, ker je l. 1729 obnovil na magistratu »bojno podobo« (ZALj, Cod. XIII/146). Za pričo pri drugi poroki l. 1740 mu je bil celo slikar France Jelovšek (V. Steska, *Slovenska umetnost*, Prevalje 1927, 109 sl.). — 3. Terenski zapisnik F. Steleta XCVI, 25. 4. 1914, str. 12. — 4. Milan Železnik, Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem, v: ZUZ, n. v. 7, 1965, 182—188. — Isti, Zlati oltarji na loškem ozemlju iz let 1670—1690, v: LR 22, 1975, 57—64. — Isti, Zlati oltarji na loškem ozemlju iz let 1690—1720, v: LR 26, 1979, 45—48. — Kjer ne citiram starejše literature, je podatke najti v teh Železnikovih razpravah. — 5. ZALj, Cod. I/43. — 6. ZALj, Cod. XIII/93. — 7. ZALj, Cod. XIII/98. — 8. M. Marolt, *Dekanija Vrhnika*, Ljubljana 1929, 20, 23, 115, slika 45. — 9. M. Marolt, Dva življenjska podatka, v: ZUZ VII, 1927, 48. — 10. ZALj, Cod. I/76. — 11. ZALj, Cod. XIII/150. — 12. Tudi neohranjeni oltar sv. Florijana na Šmarni gori iz leta 1694 bi utegnil biti njegov, dasi je v viru izpričan samo priimek brez imena. — Josip Novak, *Šmarna gora*, Ljubljana 1928, 52. — 13. Rodolfo Pallucchini, Tintoretto, v: *Enciclopedia of world art*, XIV, New York-Toronto-London 1947, stolpec 119. — Erich von der Bercken, *Die Gemälde des Jacopo Tintoretto*, München 1942, 27, 39, 98. — 14. Ustanovo »degl'i Incurabili« so namreč pod Napoleonom leta 1807 spremenili v bolnišnico (Ospedale Civico) in 1819 v vojašnico. Sredi dvorišča stoječo cerkev so 1831 podrli. — Umberto Franzoni —

Dina di Stefano, *Le Chiese di Venezia*, 1976, 228. — 15. M. Zeleznik, *Rezbarstvo 17. stoletja na Slovenskem, o. c.*, 188. — 16. *Mostra di Guido Reni* (Catalogo critico a cura di Gian Carlo Cavalli), Bologna 1954, str. 73 sl., slika 10. — 17. Franc K. Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, v: ZUZ XVII*, 1941, 86, 67. — 18. Ni izključeno, da spada v Jamškov delavniški krog tudi strop iz cerkve sv. Jurija v Bistrici pri Trziču iz leta 1698 (zdaj je prenesen v cerkev sv. Jožefa pri Trziču). Za to bi govorila tako kompozicija stropnih polj kot rastlinska ornamentika, le osrednja slika sv. Jurija v boju z zmajem je bolj risarsko zajeta, s čimer se razločuje od drugih slik Jamškove delavnice. — 19. M. Zeleznik, *Zlati oltarji na loškem ozemlju iz let 1670—1690, o. c.*, 63.

### Zusammenfassung

#### EINFLÜSSE TINTORETTOS UND ANDERE ITALIANISMEN IN DER BILDSCHNITZERWERKSTÄTTE DER FAMILIE JAMŠEK

Die Bildhauer- und Malerfamilie Jamšek aus Škofja Loka hinterließ in der slowenischen Kunst des 17. und 18. Jh. starke Spuren. Besonders mit den geschnitzten Altären des 17. Jh. (»goldene Altäre«) haben ihre Mitglieder Werke geschaffen, die weit über den Durchschnitt hinausragen. Diese Meister betätigten sich in Škofja Loka selbst, einige von ihnen übersiedelten nach Ljubljana. Aus dem 17. Jh. kennen wir dem Namen nach Andrej, Filip Jakob (er wurde 1672 Bürger von Ljubljana), Urban, Andrej Jožef und Janez Jamšek. Im 18. Jh. waren in Ljubljana Franc Anton und Valentin Jamšek tätig.

In Škofja Loka führte die Werkstatt in den drei letzten Dezennien des 17. Jh. Janez Jamšek. Er schuf eine Reihe von »goldenen Altären«, darunter die Hauptaltäre in Suha bei Škofja Loka (1672), bei St. Barbara (1682) und in Pevno bei Crngrob (1684), die Seitenaltäre der Unschuldigen Kinder in Spodnje Bitnje (1679) und Sopotnica (1690). Die Altäre versah er auch mit Bildern, die oft eklektisch übernommene italienische Motivelemente zeigen. So ahmt z. B. das Bild des Zuges der hl. Ursula in Pevno (1684) kompositorisch Tintoretts Gemälde desselben Motivs in der Kirche San Lazzaro degli Mendicanti in Venedig nach, was den Gedanken erlaubt, daß Janez Jamšek sogar selbst Venedig besucht hat. An Tintoretto erinnert auch das Motiv der Strahlen auf dem Bild Christi Himmelfahrt bei St. Andreas in Konec oberhalb von Škofja Loka. Auf den Gemälden des Mordes der Unschuldigen Kinder in Spodnje Bitnje und in Sopotnica sind einige Figuren (besonders die flüchtende Mutter mit dem Kinde, welche ein Soldat bei den Haaren zieht), dem Gemälde Guido Renis in der Pinakothek in Bologna entnommen. Natürlich ging es Jamšek mehr um den Inhalt als um die Kunstform des Bildes; seine Stilaussage nähert sich dem Volksempfinden, ist daher naiv, farbenbunt, dekorativ und ohne kompositorische Gebundenheit. Allerdings erreichen seine Bilder nicht die Qualität seiner geschnitzten Altäre, bilden jedoch deren malerisch dekorative Ergänzung. Jamšeks Werkstatt dürfen wir auch die Bemalung der hölzernen Decke im Kirchenschiff von Gosteče bei Škofja Loka zuschreiben (1699), bei welcher italienische Details ebenfalls nicht fehlen, wie auch die reiche Gliederung der Decke italienisch ist. Einige ornamentale Motive seiner geschnitzten Altäre bildete Janez Jamšek den Kupferverzierungen des 1684 in Venedig gedruckten Missales nach. Die italienischen Elemente können Jamšek auch von den Bildschnitzern Luka Šarf und Jernej Vrtav aus Kobariid vermittelt worden sein, die mit ihren Altären nach Slowenisch Venetien bis an die Friauler Ebene vordrangen und die, wie alles zeigt, mit Jamšeks Werkstatt in Škofja Loka in enger Verbindung standen.