

Tadeusz M. Trajdos

POLICHROMIE WIKTORA ZOMPHA BOGUSZA, ANDRZEJÓWKA, LELUCHÓW

Dziesięć lat temu na tych łamach wskazałem na malarza bardiowskiego, czynnego w parafiach łemkowskich 3. ćwierci XIX wieku, o którym do tej pory nic nie wiedziałem¹. Inspirowały mnie odkrycia i spostrzeżenia księdza Mieczysława Czekaja, w owym czasie rektora kościoła w Leluchowie. Z biegiem lat moja wiedza o dorobku malarskim Zompha poszerzała się, czemu dawałem wyraz przy okazji kolejnych publikacji z dziejów wsi i cerkwi łemkowskich na ziemi sądeckiej². W końcu dzięki kwerendzie w Muzeum Szaryskim w Bardiowie oraz poszukiwaniom archiwalnym w Bardiowie i Preszowie, prowadzonym w latach 2003 i 2004, udało mi się przedstawić gruntowniej pracownię malarską dwóch Zomphów, ojca – Alojzego i syna – Wiktora, działającą w Bardiowie w 3. ćwierci XIX wieku³. Znam do tej pory tylko jeden obraz Alojzego wykonany dla cerkwi łemkowskiej po stronie galicyjskiej, natomiast jego syn Wiktor otrzymał zaproszenie do wykonania szeroko zakrojonych prac malarskich w cerkwiach Boguszy, Leluchowa i Andrzejówki. Omawiałem je obszernie w cytowanych artykułach. Potraktowałem jednak zdawkowo malowidła ściennie jego pędzla i temu zagadnieniu poświęcam niniejszy tekst. Przy tej okazji chcę uściślić lub skorygować kilka kwestii biograficznych i artystycznych, dotyczących Zomphów, na co pozwoliły mi dodatkowe badania, przeprowadzone w maju 2005 roku, m.in. w archiwum preszowskim, oraz informacje księdza prałata Mieczysława Czekaja, obecnie rektora kościoła w Boguszy.

Zacznę od pochodzenia Alojzego Zompha. Lektura metryki urodzenia wykazała, że 18 IX 1810 r. w bardiowskim kościele farnym ksiądz Thomas Korbics ochrzcił synka Alojzego (Aloysius) i Katarzyny (Catharina), katolików i mieszczan Bardiowa⁴. Dziecko zostało wpisane do księgi urodzin jako „Michael Aloysius Zomp civilis”. A zatem przyszły malarz porzucił pierwsze imię Michał i używał tylko drugiego – Alojzy, jakby w spadku po ojcu. Niedbały wpis w indeksie metryki chrztów nie pozwolił mi w ubiegłym roku skojarzyć osoby Michała Alojzego z bardiowskim malarzem. Właściwe rozpoznanie noty metrykalnej umożliwia obecnie dalsze wnioski.

Katolicka rodzina Zompów (do 1844 roku nazwisko pisano w brzmieniu „Zomp”) przebywała w Bardiowie już przed 1810 rokiem. W ówczesnej strukturze ustrojowej Królestwa Węgierskiego rodzina ta należała do stanu mieszczańskiego (civilis). Tę przynależność stanową potwierdzają zresztą późniejsze wpisy urzędowe dotyczące Alojzego (juniora). Jak pisałem w ubiegłym roku (zob. przypis 3), Alojzy (Michał Alojzy) Zomp do trzydziestego szóstego roku życia miał jednak w Bardiowie status tylko „mieszkańca” (incola), a nie „obywatela miejskiego” (civis). Do prawa miejskiego został do-

puszczony dopiero 4 września 1846 roku, już po ożenku z miejscową mieszczką z rodziny rzemieślniczej Elżbietą Zátorszky (1839) i narodzinach trojga dzieci (1841, 1842, 1845) spośród pięciorga potomstwa, które posiadał⁵. Od roku 1844 ustalono oficjalną pisownię nazwiska w brzmieniu „Zomph”. Alojzy młodszy, a zatem i jego ojciec Alojzy, nie mieli w Bardiowie własnej posesji. Malarz odnajmował mieszkanie w cudzym domu. Wydaje się, że nie była to rodzina zasiedziąca od dawna w Bardiowie. Miała natomiast znakomite parantele. Alojzy senior i Katarzyna wybrali na rodziców chrzestnych swego synka Jakuba Obrista i Marię Petroczy. Otóż Jakub Obrist fundował kaplicę cmentarną św. Jakuba w Bardiowie (1822)⁶ i został tam pochowany w krypcie 12 IV 1828 r., w wieku 67 lat. Z tablicy fundacyjnej wynika, że 42 lata służył dobru publicznemu w Bardiowie, pełniąc wiele lat urząd rychtarza (burmistrza). Ten fakt wyjaśnia, dlaczego jego chrześniak, Alojzy Zomph junior, został pochowany w 1886 roku właśnie na tym cmentarzu (Bardiów ma kilka starych cmentarzy). W roku 1887 na cmentarzu św. Jakuba odbył się też pogrzeb wdowy po wspomnianym malarzu, Elżbiety de domo Zátorszky⁷. Jestem przekonany, że na tym miejscu pochowano także rodziców malarza, Alojzego seniora i Katarzynę. W początku maja 2005 roku przeszukałem cmentarz św. Jakuba, zachowany fragmentarycznie, ale ocalały w części najstarszej. Mogiła Zomphów już nie istnieje, a wolno mi sądzić, że miała postać solidnego grobowca.

Trudno zlekceważyć problem pochodzenia tej rodziny, najpewniej pochodzenia węgierskiego, spoza kręgu „rdzennych” bardiowian, przeważnie Niemców, a – w młodszym pokoleniu przybyszów – także Słowaków. Pewną poszlakę stanowi wiadomość o rodzinie wybitnych muzyków i kompozytorów, działających w pierwszej połowie XIX wieku w Koszycach, a więc w środowisku węgierskim, noszącej nazwisko Zomb⁸. Franciszek Ksawery Zomb (ur. 9 XI 1779, zm. 20 XII 1823) uczył w koszyckiej szkole muzycznej w latach 1811-1823, pełnił funkcję regensa chóru w katedrze św. Elżbiety (1819-1823), komponował muzykę kościelną. Jego brat Józef Zomb (ur. 18 III 1791, zm. 2 II 1850) też uczył muzyki w Koszycach, grał na gęślach i gitarze, komponował muzykę teatralną i współpracował z teatrem koszyckim. Obaj należeli do „Kunstverein”, stowarzyszenia artystów koszyckich. Warto przypomnieć, że dzieci Alojzego juniora, oprócz Wiktora, były wpisywane do metryki bardiowskiej w latach 1842-1849 pod nazwiskiem Zomb⁹. Przypuszczam, że istniało jakieś pokrewieństwo między koszycką rodziną muzyków i rodziną malarską w Bardiowie.

Skierujmy teraz uwagę na „młodszego malarza” – Wiktora Zompha (ur. 1841), syna Alojzego. Wprowadzam dwie korekty do jego dorobku, który starałem się zrekonstruować w ostatnim artykule¹⁰. Po pierwsze, w trakcie pracy dla cerkwi w Boguszy, w latach 1872-1873, Zomph przemalował starą ikonę św. Michała Archaniola. Zachował jej pierwotną ramę z ornamentem kaboszonowym (beszlagwerk) i napis fundacyjny z datą 1654 roku. Pisałem, że przemalówka została zdjęta podczas niedawnej konserwacji. Otóż oryginalna malatura ikony została zupełnie zniszczona, aż do podobrazia. W związku z tym konserwator zachował wersję Zompha. Są tam czytelne główne rysy jego umiejętności i manieri: oschły frontalizm, planimetria kompozycji, banalna, ale

poprawna fizjonomika, chłodna tonacja w barwach szat. W tym wypadku Zomph musiał się jednak liczyć z pierwotnym wyobrażeniem archanioła, a więc z kompozycją płaską, osiową, hieratyczną i „bezczasową”, zgodnie z teologią ikony.

Z kolei najwybitniejsze dzieło Wiktora Zompha, zachowane też w Boguszy, „Złożenie do Grobu”, omawiane przeze mnie w ubiegłorocznym artykule, nie zostało namalowane na desce, tylko na płótnie, a po dublażu w czasie ostatniej konserwacji naciągnięte na blejtram i zawieszono na ścianie kościoła. Obraz ten pełnił funkcję „płaszcznicy” w nabożeństwie Wielkiego Piątku. Podtrzymuję opinię, że Zomph skorzystał z renesansowego wzoru proveniencji włoskiej, za pośrednictwem ilustracji albumowej, barwnej grafiki, a może nawet malarskiej kopii dostępnej w jakiejś kolekcji kościelnej lub prywatnej. Z analizy jego dorobku wynika, że z własnej inwencji nie byłby w stanie namalować takiego obrazu, nie tylko w aspekcie ikonograficznym, ale też formalnym, łącznie z żywą, ale wyszukaną gamą kolorystyczną, harmonijnie dobraną. Niezależnie jednak od wzoru, obraz stanowił duży sukces malarza, dowodził jego rozwoju warsztatowego, pokazywał możliwości twórcze i efekty żmudnej pracy, dzięki którym podjął on zamierzenia wykraczające ponad mdłe, ale popularne dewocjonała, z których się utrzymywał. Dzieło nie jest pozbawione usterek, np. nie wyszły mu niektóre skróty twarzy lamentujących kobiet, ale generalnie pokonał z powodzeniem niemałe trudności kompozycyjne, proponując dynamiczną scenę wielofigurową. Gdy porównamy wykonane w tym samym czasie, w tejże cerkwi w Boguszy, przemalowaną ikonę św. Michała, obraz ołtarzowy „Koronacji Marii przez Tróję św.”¹¹ oraz wzmiankowane „Złożenie do Grobu”, budzi naturalne zastanowienie odmienny poziom tego ostatniego dzieła, radykalnie na korzyść odbiegający od szablonu, do którego Zomph przyzwyczajał swoich „wizów”, zarówno w Bardiowie, jak też we wsiach łemkowskich. Autorstwo Zompha w tym obrazie jest wszakże niewątpliwe, gdyż zachowała się autentyczna sygnatura malarza.

Przejdźmy obecnie do polichromii Wiktora Zompha w kolejności ich powstania. W 1872 roku artysta bardiowski malował cerkiew w Boguszy, wówczas filialną¹². Informuje o tym zachowana inskrypcja na odwrocie obrazu dawnego ołtarza prezbiterialnego. Zomph został zaproszony do pracy przez gromadę wiernych oraz przez parochia macierzystej parafii w Królowej Ruskiej, Konrada Czyrniańskiego. Po wykonaniu malowideł na ścianach i stropach, przemalowaniu ikonostasu oraz ikony św. Michała, a także namalowaniu w 1873 roku obrazu ołtarza w prezbiterium („Koronacja Marii”) i „Złożenia do Grobu” doszło do uroczystości poświęcenia całej świątyni, zbudowanej w nowym kształcie w roku 1858. Konsekrował ją zwierzchnik kościelny, namiestnik (dziekan) muszyński i zarazem paroch Krynicy, honorowy kanonik greckokatolickiej diecezji przemyskiej, Wiktor Żegiestowski.

Przy polichromii wnętrza Zomph wpadł na pomysł imitacji wystroju monumentalnych świątyń murowanych. Być może taką sugestię przekazali mu zleceniodawcy. Realizacja tego założenia nie jest pozbawiona uroku, ale wypadła dość nieporadnie, gdyż artysta nie miał do tej pory żadnego doświadczenia z malowidłami ściennymi w dużej skali.



Ikona św. Michała Archanioła,
mal. na starym podobraziu
W. Zomph, 1873, cerkiew
w Boguszy (fot. T. M. Trajdos)



Obraz „Złożenie do Grobu”, mal. W. Zomph, 1873, cerkiew
w Boguszy (fot. T. M. Trajdos)



Oko Opatrzności, strop nawy,
cerkiew w Boguszy,
mal. W. Zomph, 1872
(fot. T. M. Trajdos)



Malowidła ścienne, cerkiew w Boguszy, mal. W. Zomph, 1872
(fot. T. M. Trajdos)



Pieta, obraz mal. W. Zomph (?), 1873, cerkiew w Leluchowie
(fot. T. M. Trajdos)



Malowidło ściennie, ściana prezbiterium, cerkiew w Leluchowie, mal. W. Zomph (?), 1873 (fot. T. M. Trajdos).



Malowidło stropu nawy – Duch Św. i Baranek Boży, cerkiew w Leluchowie, mal. W. Zomph (?), 1873 (fot. T. M. Trajdos).



Malowidła ścian nawy, cerkiew w Leluchowie, przełom XIX i XX wieku (?) (fot. T. M. Trajdos).



Obraz „Zwiastowanie”, ołtarz prezbiterialny, cerkiew w Andrzejówce, przełom XVIII i XIX wieku, przemal. W. Zomph (?), 1874 (fot. T. M. Trajdos).



Malowidło stropu nawy – Bóg Ojciec, cerkiew w Andrzejówce, mal. W. Zomph, 1874, (fot. T. M. Trajdos).



Malowidła ścian wnętrza, cerkiew w Andrzejówce, mal. W. Zomph, 1874 (fot. T. M. Trajdos).

Wprowadził iluzję porządku architektonicznego i motywy dekoracyjne, nie zaniechał też elementów symbolicznych. Deskowe stropy prezbiterium, nawy i babińca pokrył niebieską farbą, wyobrażającą niebo. Zdobia je złociste gwiazdki (z wyjątkiem nawy), przy czym w prezbiterium wykonano je techniką aplikacji odpowiednio wyciętej drewnianej sklejki. W nawie Zomph próbował z miernym skutkiem sugerować „sklepienie” na płaskim stropie, malując wygięty łuk białego niby-gurtu, zdobionego rozetami. Bliżej ikonostasu wymalował na stropie „złociste” i „słoneczne” Oko Opatrzności w glorii promienistej. Te zabiegi pozwoliły zachować symbolikę stropu jako Królestwa Niebieskiego, domu Stwórcy. Ściany całego wnętrza zostały wymalowane monochromatycznie „en grisaille”, w zielonkawych szarościach, imitujących „mur cyklopi”, nieregularny wątek muru kamiennego, zbudowanego z nieobrobionych gładów, który wiernym kojarzył się z budowlami z kamienia rzeczno. Cokół wnętrza został pokryty farbą ciemnoszarą z podobną imitacją gładów. Na takim tle malowane ściany podzielił jeden akcent wertykalny – szereg imitacji kolumn korynckich (trzony biało-różowe, kapitele beżowe). W imaginacji malarza była to namiastka marmurowych podpór. Starał się przeto o wrażenie ich przestrzenności, co jednak się nie powiodło. Malowane kapitele „dźwigały” naturalnie fasety podstropowe. Między tymi głowicami Zomph przerzucił girlandy kwiatowo-liściaste, przewiązane u nasady czerwonymi kokardami. Na fryzie faset umieścił kunsztowne ornamenty plecionkowe i wiciowe, ze „złotniczym” deseniem (biały wzór na popielatym tle). Okna i drzwi zyskały „supraporty” w postaci niebieskiego ornamentu wiciowego (gięte łodygi i liściaste woluty). Całość tego systemu dekoracyjnego ma wyraźną proveniencję neobarokową, oczywiście z elementami eklektycznymi. Robota jest konsekwentna i wykonana sumiennie, a niektóre fragmenty odznaczają się niewątpliwym walorem estetycznym, np. girlandy i fryzy. Planowana „przestrzenność” malowanej architektury jednak się nie udała, podobnie jak efekt monumentalizmu. Mimo intencji twórcy nie jest to zatem malarstwo iluzjonistyczne, a w niektórych fragmentach bardziej przypomina kalkomanię. Mimo tych uwag dekorację stropową i ścienną w Boguszy można uznać za najlepszą polichromię Zompha.

W Leluchowie w 1873 roku Wiktor Zomph namalował, jak dwukrotnie pisałem, cały ikonostas. Jego sygnatura widnieje na ikonie „namiestnej” Bogurodzicy. Ikona Chrystusa Nauczającego w tymże rzędzie ikon, również pędzla Zompha, jest prywatną fundacją małżeństwa Aleksandra i Heleny Krynickich, z bogatej rodziny potomków dziedzicznych sołtysów Leluchowa¹³. Po raz kolejny muszę powtórzyć, że ikonostas leluchowski nie jest dziełem Antoniego i Michała Bogdańskich. Mimo moich poprzednich wyjaśnień ta mylna atrybucja nadal pokutuje w popularnych wydawnictwach turystycznych.

Z twórczością Wiktora Zompha w Leluchowie wiąże również duży obraz zawieszony na wschodniej ścianie prezbiterium, ukazujący „Pietę”, w czysto łacińskim i katolickim ujęciu¹⁴. To niesygnowane dzieło ma dużą wartość artystyczną. Oś pierwszego planu wypełniają figury Piety – Matki Bożej i Umęczonego Chrystusa na tle krzyża, na bloku skalnym, z Narzędziami Męki u stóp. Rzuca się w oczy poprawny, acz powściągliwy modelunek draperii, wyrazisty rysunek twarzy, nastrój skupienia i pewnej suro-

wości, rezygnacja z patosu lub płytkiego sentymentalizmu na rzecz powagi i godności. Korpus Chrystusa, malowany wprawną ręką, zachowuje w splocie linii i konturów celową stylizację, bez uchybień dla poprawności anatomicznej. Dominanta granatu płaszcza i czerwieni sukni koresponduje z ulubionymi kolorami Zompha. W porównaniu z jego typowymi dziełami obraz ten jest bardziej plastyczny. Nawiązuje też wyraźnie do gotyckiej duchowości, w stylu oraz ikonografii. Świadczy o wytrawnym warsztacie i bezspornym talencie. Omawiane poprzednio „Złożenie do Grobu” wykazuje, że artysta bardziowski umiał osiągać więcej i zadziwiać kunsztem, choćby dzięki studiom dobrego malarstwa z dostępnych kopii i rycin. W „Piecie” niezwykle wrażenie robi przemyślany kontrast dewocyjnego tematu i tła pejzażowego, odległego i bladego. Odszukujemy raptem skalisty łańcuch Tatr, zielone wzgórza Podtatrza, a raczej Magury Spiskiej, i zarys symbolicznej Jerozolimy. Pewne fragmenty pejzażu, np. droga wijąca się przez pagórki, są wręcz identyczne w „Złożeniu do Grobu” i „Piecie”. W obu obrazach jest także bardzo podobny modelunek ciała Chrystusa, ułożenie bezwładnych rąk, rysunek dłoni. Z tego też powodu bronię hipotezy, że „Pietę” w Leluchowie namalował Zomph. Obrazy z Boguszy i Leluchowa traktuję jako równorzędnie dobre i ciekawe. W pierwszym źródłem inspiracji był renesans, w drugim gotyk i „swojski pejzaż”, ale z wedutą biblijną.

Nie można natomiast przypisać Zomphowi całej polichromii ścian i stropów w cerkwi leluchowskiej. Książd prałat Czekaj powiadomił mnie, że pod dzisiejszą malaturą znajduje się dekoracja z motywem malowanych kolumn (jak w Boguszy), gdzieś tam gdzie zresztą prześwituje ona pod wierzchnią warstwą farby. Z malarskich elementów dekoracyjnych, bliższych Zomphowi, wymienię fryz festonowo podwieszanej draperii w kolorze bordo, zdobionej palmetami, obiegający ściany prezbiterium. Być może z poprzedniego malowania zostało też „niebo” na stropie prezbiterium ze złotymi gwiazdkami. Reszta pasowych ornamentów ścian prezbiterium jest jednak dziełem późniejszej fazy, być może schyłku XIX wieku. Należą do nich: falista gałązka ze stylizowanymi listkami u nasady stropu oraz rząd bladoniebieskich tarcz kwiatów u dołu nad cokołem ścian.

W części wschodniej nawy „niebo” na stropie z gwiazdkami wzbogaciły przedstawienia figuralne, symbole o treści pasyjnej i eschatologicznej – Baranek Boży i gloria Ducha św., a w części zachodniej – krzyż z koroną cierniową i gwoździami. Nie brak też czystych dekoracji, tarcz kwiatów i ulistnionych gałązek. Przedstawienia symboliczne być może pochodzą z programu malarskiego Zompha, czyli z 1873 roku. Bardzo starannie są też malowane profile gzymsów podstropowych. Ozdoba ścian nawy jest natomiast z pewnością późniejsza. W części wschodniej tworzą ją monotonne wertykalne pasy stylizowanych liści i płatków, uwieńczone pomarańczowo-żółtymi tarczami kwiatów otulonymi gęstym listowiem. Jest to motyw modernistyczny. Fantazje florystyczne przypominają „gorejące słoneczniki” naszych malarzy „chłopomanów” z pokolenia uczniów Matejki, stąd moja propozycja datowania na przełom XIX i XX wieku. Do tejże fazy należy zaliczyć podstropowy niebieski fryz „roślinny”, wytwornie stylizowa-

ny. W części zachodniej mamy wyłącznie technikę malarstwa patronowego w kompozycji ramowej: plecionkowy labirynt rombów i krzyży, niemający nic wspólnego ze stylem i koncepcjami Zompha.

W 1874 roku Zomph znalazł się w Andrzejówce. Namalował tu znaczną część ikonostasu, co uwiecznił w publikowanej przeze mnie inskrypcji w języku słowackim¹⁵. Zatrudnienie zapewniła mu, dzięki zbiorce funduszu, cała „Gmina Andrejovska” z pomocą parocha Milika Josifa Hanczakowskiego (od roku 1801 Andrzejówka była filią parafii milickiej). Wspomniany wyżej kanonik Wiktor Żegiestowski, zadowolony z pracy malarza w poprzednich parafiach, osobiście zaprosił go do Andrzejówki. Tutejsza cerkiew miała dla niego specjalne znaczenie, był bowiem potomkiem dziedzicznych parochów w tej wiosce w XVIII wieku.

Z dawnych malowań ikonostasu ocalały drzwi diakońskie (niegdyś carskie, barokowe) oraz obecne carskie (początek XIX wieku), a także „chramowa” ikona „Wniebowzięcia” (w ikonograficznej redakcji czysto łacińskiej) i obraz „prestołu” przedstawiający „Zwiastowanie”, wykonane na przełomie XVIII i XIX wieku.¹⁶ Niemniej sądząc obecnie, że Wiktor Zomph „odświeżył” po swojemu także i te kompozycje, na co wskazuje gama barwna i pewne elementy tła, np. obłoki i wazon z kwiatami w „Zwiastowaniu”, nie umniejszając zresztą ich wartości artystycznej.

W malowaniu ścian tej świątyni wprowadził główny motyw poprzednich polichromii, kolumny korynckie z trzonami oplecionymi wicią liściastą. Są one jednak bardziej płaskie i „wycinankowe” niż w Boguszy. Niebieski fryzyk festonowy u szczytu ściany wykonano bardzo niedbale. Lepiej wyszedł ornament na licach belek i skośnych połączeniach kopuł namiotowych¹⁷, przy czym w prezbiterium został wprowadzony delikatny motyw linearno-roślinny, przejęty żywcem z winiet graficznych w starodrukach, dzielony niebieskimi rombami z białym wzorem kwiatowym. Na podniebiu kopuły prezbiterialnej Zomph umieścił także Oko Opatrzności, natomiast w nawie na deskach stropowych wymalował półfigurę Boga Ojca w czworobocznym medalionie z okrągłymi narożami, dość topornie wykonaną. Do nowości należą: w górnej partii ścian nawy arkatury fryz ostrołukowy o stylizacji neogotyckiej, zupełnie niepasujący do malowanych kolumn, oraz wielka malowana draperia obramiająca ikonostas, rodzaj uroczystej kotary, zasłony „sacrosanctum”, zwanej niegdyś przez Greków „parapetazma”, ale tu stylizowanej naturalnie w duchu neobaroku. Profile uskoków kopuły namiotowej nad nawą wzbogaciły liczne dekoracje kwiatowe z przewagą czerwieni. W niskim babińcu poza zwykłym „niebem” stropowym Zomph zrezygnował z „architektury kolumnowej” i wprowadził na ściany jedynie niebieski ornament kwiatowy. Podobny motyw ozdabia parapet chóru muzycznego.

Malowidła ściennie w Andrzejówce nie mają konsekwencji zauważalnej w Boguszy i są wykonane mniej starannie, choć ilość motywów ornamentalnych uległa zwiększeniu. Twórczość Wiktora Zompha oscylowała między żmudnym rzemiosłem a porywami talentu, które wskazywałem powyżej i które omawiałem również w ubiegłym roku. Nadal nie wiemy, dokąd udał się ten artysta po 1874 roku. Wiadomo, że opuścił Bardiów na

zawsze (choć nie można ustalić, w którym roku). W każdym razie metryki wykazują, że nie zawarł tam związku małżeńskiego i nie zakończył życia w rodzinnym mieście. Czy w dalszych pracach demonstrował rozkwit talentu i wyobraźni, czy też „odrabiał” szablonoowo zamówienia wiejskich parafii „dla chleba”?

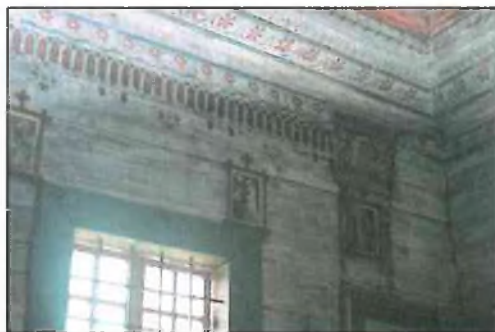
Oto pytanie dla przyszłych odkrywców i badaczy. Może uda się kiedyś na nie odpowiedzieć.

Przypisy

- ¹ T.M.Trajdos, *Bardiowski malarz w Leluchowie i Andrzejówce*, „Almanach Muszyny” 1995, s.18-22.
- ² Idem, *Studia z dziejów Banicy*, „Płaj”, t.17, 1998, s.56; Idem, *Z przeszłości Boguszy*, „Magury '01”, s.65.
- ³ Idem, *Bardiowska pracownia malarska na pograniczu Galicji i Górnych Węgier w 3. ćwierci XIX wieku*, „Magury '04”, s.40-68.
- ⁴ MV, Štátny archiv v Prešove, sygn.M-25, *Spoločná matrika, Baptisati 1779-1831*.
- ⁵ Trajdos, *Bardiowska pracownia...*s.42-43, tam odnośne źródła.
- ⁶ *Dejiny Bardejova*, Košice 1975, s.216. Autorka rozdziału L.Cidlińska podaje rok 1822 jako datę fundacji, natomiast L.Homadová, R.Hriadelová, *Bardejov, pamiatková rezervácia*, Bratislava 1977, s.124/125, podają datę około 1820 roku.
- ⁷ Trajdos, *Bardiowska pracownia...*, s. 44.
- ⁸ *Encyklopédia Slovenska*, VI zv., Bratislava 1982, s. 590.
- ⁹ Trajdos, *Bardiowska pracownia...*, s.42.
- ¹⁰ Ibidem, s.63-64.
- ¹¹ Ibidem, s. 62.
- ¹² Ibidem, s.60,62.
- ¹³ Ibidem, s.65; Idem, *Bardiowski malarz...*, s.19.
- ¹⁴ Ibidem, s.20.
- ¹⁵ Loco citato.
- ¹⁶ Idem, *Zabytkowe wyposażenie cerkwi w Andrzejówce i Leluchowie*, „Almanach Muszyny” 1995, s. 24.
- ¹⁷ Por. R.Brykowski, *Łemkowska drewniana architektura cerkiewna w Polsce, na Słowacji i Rusi Zakarpaciej*, Ossolineum 1986, s.97.



Malowidła ścienne, cerkiew w Boguszy, mal. W. Zomph, 1872 (fot. T. M. Trajdos)



Malowidła ścian wnętrza, cerkiew w Andrzejówce, mal. W. Zomph, 1874 (fot. T. M. Trajdos)