

BEATA MATERNIAK  
Warszawa

ZESPÓŁ PORTRETÓW ORAZ OBRAZ OŁTARZOWY  
*WSKRZESZENIE PIOTROWINA* Z KAPLICY OŚWIĘCIMÓW  
PRZY KOŚCIELE OO. FRANCISZKANÓW W KROŚNIE

Wystrój wnętrza kaplicy – mauzoleum rodziny Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie tworzy zespół dwóch portretów *en pied* – Stanisława i Anny Oświęcimów, czterech wizerunków innych przedstawicieli tej rodziny w półpostaci oraz obraz ołtarzowy *Wskrzeszenie Piotrowina*, który oprócz sceny legendarnej prezentuje wizerunki tej rodziny wzorowane na ich indywidualnych portretach. Całość zespołu datowana jest na pierwszą połowę XVII w. oprócz portretu Barbary Oświęcimowej, pochodzącego z połowy XVIII w. (il. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9).

Kaplica pod wezwaniem N.P. Marii i Św. Stanisława należy do najpiękniejszych barokowych kaplic w Polsce<sup>1</sup>. Jej fundatorem był Stanisław Oświęcim (ok. 1605-1657), w latach 1643-1646 marszałek dworu hetmana wielkiego koronnego Stanisława Koniecpolskiego, w okresie 1646-1647 dworzanin króla Władysława IV oraz stolnik bełski<sup>2</sup>. *Diariusz z lat 1643-1651* Stanisława Oświęcima pozwala odtworzyć etapy budowy kaplicy, wskazać projektantów architektury oraz sztukatorskiego wystroju wnętrza<sup>3</sup>, ale z powodu luki

---

<sup>1</sup> E. Śnieżyńska-Stolot, F. Stolot, *Katalog zabytków sztuki w Polsce, województwo krośnieńskie*, t. I, z. 1, Warszawa 1977, s. 87, il. 227, 268, 269, 276, 277, 278, 281.

<sup>2</sup> B. Olzamaowski, Z. Padlewski, *Oświęcim Stanisław*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXIV, Wrocław 1979, s. 619.

<sup>3</sup> S. Oświęcim, *Diariusz z lat 1643-1651*, wyd. W. Czermak, Kraków 1907, s. 978-1025; A. Bochnański, *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925, s. 15-16; W. Tarkiewicz, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura. Rzeźba*, Warszawa 1966, s. 72; M. Karpowicz, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988, s. 242.

w pamiętniku przypadającej na okres od 17 XII 1647 r. do końca 1649 r. twórca zespołu obrazów pozostaje anonimowy. Pomysł fundacji kaplicy pojawił się 6 III 1647 r., po śmierci przyrodniej siostry Stanisława – Anny Oświęcimówny zmarłej 13 I 1647 r.<sup>4</sup>

Największą oryginalność w zakresie ujęcia ikonograficznego oraz walorów stylistycznych prezentują portrety Stanisława i Anny Oświęcimów utrzymane w typie dworskiego, reprezentacyjnego portretu. Pozostałe wizerunki: Floriana, Reginy i Jana odznaczają się oprócz istotnej różnicy w zakresie ikonograficznym, niższym poziomem malarskiego przekazu, należą do nurtu tzw. sarmackiego, a portret Barbary utrzymany jest w stylu rokokowym. Portrety te zostały wkomponowane w sześć prostokątnych płyt w dekoracyjnej oprawie sztukatorskiej; dopełnia je obraz ołtarzowy ze sceną *Wskrzeszenie Piotrowina* w asyście rodziny Oświęcimów. Konsekracja kaplicy miała miejsce 8 X 1648 r.<sup>5</sup>, co pozwala sądzić, że cały zespół obrazów powstał w czasie od 6 III 1647 do 8 X 1648 r.

Zespół malarski z kaplicy Oświęcimów nie doczekał się dotąd opracowania, które szerzej rozpatrywałoby problem proveniencji artystycznej i autorstwa. Krótkie wzmianki o obrazach zamieszczone były jedynie w obrębie prac syntetycznych. Pierwsza wzmianka na temat portretów Oświęcimów oraz obrazu ołtarzowego pochodzi z 1786 r. z dzieła Alojzego Kuropatnickiego *Geografia albo dokładny opis Królestwa Galicji i Lodomerii*<sup>6</sup>. Dalsze lakoniczne wiadomości, ograniczające się do stwierdzenia istnienia obrazów pojawiają się w XIX-wiecznych publikacjach tematycznie poświęconych geografii Galicji, jej zabytkom oraz miłości Stanisława i Anny<sup>7</sup>. Żegota Pauli do opisu wystroju kaplicy Oświęcimów wprowadza legendarny przekaz o rzekomym

<sup>4</sup> O ś w i ę c i m, *Diariusz z lat 1643-1651*, s. 976.

<sup>5</sup> Ś n i e ż y ń s k a – S t o l o t, S t o l o t, *Katalog zabytków*, s. 89.

<sup>6</sup> Przemysł 1786, s. 44.

<sup>7</sup> *Cyrkuł jasielski*, „Gazeta Lwowska”, 1812, nr 19, s. 153; F. S i a r c z y ń s k i, *Do nowego redaktora*, „Rozmaitości”, 1827, nr 1, s. 2; S. J a s z o w s k i, *Miasta sławniejsze i szczególniejsze miejsca w Galicji*, „Rozmaitości”, 1831, nr 23, s. 180-181; M. B a l i ń s k i, T. L i p i ń s k i, *Starożytności Królestwa Polskiego*, Warszawa 1845, t. II, cz. 2, s. 688; M. S t ę c z y ń s k i, *Okolice Galicji*, Kraków 1847. z. 11, s. 12; H. S t u p n i c k i, *Galicja pod względem geograficzno-topograficznym*, Lwów 1849, s. 47; J. Ł e p k o w s k i, *Z podróży archeologicznej po jasielskim*, „Czas” 1852, s. 136; t e n ż e, *Okolice Krosna*, Kraków 1852, s. 7-12; L. S i e m i ń s k i, *Opis podkarpackich okolic*, „Tygodnik Ilustrowany”, 3(1861), s. 114; B. P o t o c k i, *Wspomnienia z okolic Krosna 1869*, Ossolineum rkp. 2250; J. G o r d o n, *Zwalisko zamku w Odrzykoniu i grób Oświęcimów w Krośnie*, w: *Szkice i notatki*, Lwów 1870, s. 6; I. N y c z, *Prawdziwa historyczna opowieść o Stanisławie i Annie Oświęcimach z Kunowy*, Kraków 1873, s. 2.

autorstwie Antoniego van Dycka portretów Stanisława i Anny oraz obrazu ołtarzowego<sup>8</sup>. Te atrybucje powtarza ks. Julian Leszczyński<sup>9</sup>, a później ks. Władysław Sarna<sup>10</sup>. Natomiast w *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów*, znajduje się wzmianka, iż obraz ołtarzowy jest kopią malowidła Antoniego van Dycka przywiezionego z Anglii<sup>11</sup>.

W początku XX w. portrety Stanisława i Anny doczekały się zainteresowania Jerzego Mycielskiego, który dostrzegł ich wyjątkową wartość ikonograficzną i artystyczną datując na okres budowy kaplicy, czyli lata 1647-1650. Sugerował on anonimowego polskiego malarza, kształcącego się ok. 1640 r. we Flandrii i związanego z atelier Piotra P. Rubensa, na co wskazują analogie krośnieńskich portretów z dziełami Justusa van Egmonta<sup>12</sup>. Mycielski w stosunku do portretów Stanisława i Anny proponował też autorstwo Bartłomieja Strobla, śląskiego malarza związanego z mecenatem króla Władysława IV. Zdaniem tego badacza wizerunki krośnieńskie łączy z północną manierą Strobla posłużenie się podobnymi schematami kompozycyjnymi oraz realizm w oddaniu kostiumu<sup>13</sup>. Ostatecznie Mycielski przypisał portrety krakowskiemu malarzowi kształconemu w Niderlandach – Janowi Triciuszowi. Na to stanowisko wpłynęły analogie między portretami Anny Oświęcimówny i królowej Jadwigi z 1677 r. pędzla Triciusza (Muz. Uniw. Jagiellońskiego). Pozostałe cztery wizerunki w ujęciu półpostaciowym zostały potraktowane przez Mycielskiego jako całość powstała w latach 1647-1650 autorstwa anonimowego „domorosłego” malarza<sup>14</sup>. Wysuniętą przez Mycielskiego pierwotną sugestią przejął Alojzy Karwacki<sup>15</sup>, a drugą Feliks Kopera zaliczając

---

<sup>8</sup> *Stanisław i Anna Oświęcimowie z Kunowy. Starożytności galicyjskie*, Lwów 1840, s. 1-2.

<sup>9</sup> *Memorabilia z ksiąg parafialnych z Krosna*, s. 50, rękopis ukończony 8 V 1845 r., Archiwum Diecezji w Przemyślu.

<sup>10</sup> *Opis powiatu krośnieńskiego*, Przemyśl 1898, s. 299-302.

<sup>11</sup> *Słownik geograficzny królestwa polskiego i innych krajów*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1885, t. IV, s. 708-709.

<sup>12</sup> J. M y c i e l s k i, *Cztery portrety rodziny Oświęcimów w kaplicy OO. Franciszkanów w Krośnie*, w: *Sprawozdania i wydawnictwa Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1902*, Kraków 1903, s. 3-19.

<sup>13</sup> T e n ż e, *Portrety Stanisława Oświęcimsa i Anny Oświęcimówny w kaplicy OO. Franciszkanów w Krośnie*, w: *Sprawozdania i wydawnictwa*, Kraków 1911, s. 3-16.

<sup>14</sup> T e n ż e, *Portrety polskie XVI-XIX wieku*, t. II, Lwów 1911.

<sup>15</sup> *Materiały do historii prowincji i konwentów, 1920*, t. III, Archiwum OO. Franciszkanów w Krakowie.

portrety Stanisława i Anny do nurtu portretu niemieckiego<sup>16</sup>. Stanisław Peszko zwrócił uwagę na wysoką klasę artystyczną oraz typowo dworski charakter portretów Stanisława i Anny, proponując ich datowanie na lata przed 1647 r. Cztery mniejsze wizerunki Oświęcimów uznał za dzieła tego samego twórcy, lecz wykonane na niższym poziomie artystycznym. Porównując portrety Oświęcimów z ich przedstawieniami na obrazie ołtarzowym zauważył, iż pięć wizerunków z ich przedstawieniami, oprócz portretu Jana Oświęcima, powtórzonych zostało na obrazie ołtarzowym z istotnym podobieństwem fizjonomicznym i wiernością kostiumologiczną. Zdaniem Peszki obraz mógł powstać dopiero, gdy istniały wszystkie portrety Oświęcimów, dlatego datuje go po roku 1650. Autorstwo malowidła ołtarzowego proponuje połączyć z Janem Triciuszem<sup>17</sup>. Hipoteza o autorstwie Triciusza w stosunku do portretów Stanisława i Anny oraz obrazu ołtarzowego została przyjęta przez Władysława Antoniewicza<sup>18</sup>. Tadeusz Dobrowolski jednoznacznie zanegował autorstwo Strobla w stosunku do portretów Stanisława i Anny, wskazując na wyraźne wpływy flamandzkie z kręgu Rubensa i niemieckie, szczególnie Joachima von Sandrarta<sup>19</sup>. Autorstwo Strobla wykluczył także Michał Walicki, który proponował malarza czeskiego Mathiasa Czwiczkę, związanego od 1628 r. z dworem elektorskim w Królewcu, uzasadniając analogiami portretów Stanisława i Anny, z malowanym przez Czwiczkę portretem Wielkiego Kurfürsta Jerzego Wilhelma z żoną z zamku królewieckiego<sup>20</sup>. Tę sugestię przejęli również Juliusz Ross i Eugeniusz Iwanoyko, który przypisał Czwiczkowi nie tylko portrety Stanisława i Anny, lecz również obraz *Wskrzeszenie Piotrowina*<sup>21</sup>. Andrzej Ryszkiewicz ustosunkował się negatywnie do autorstwa Czwiczkę jako twórcy portretów Stanisława i Anny, zauważając, że malarz czeski wykazuje kompozycyjnie i stylistycznie niższy poziom artystyczny i proponuje wiązać wizerunki krośnieńskie ze środowiskiem mecenatu Wa-

<sup>16</sup> *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. II, Kraków 1936, s. 220.

<sup>17</sup> *Obraz ołtarzowy z kaplicy Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie*, w: *Sprawozdania i wydawnictwa*, Kraków 1913, s. 15-22.

<sup>18</sup> *Klasztor OO. Franciszkanów w Krośnie*, Lwów 1910, s. 32.

<sup>19</sup> *Polskie malarstwo portretowe, Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948, s. 8-9.

<sup>20</sup> *Z dziejów barokowego portretu polskiego*, w: *Rozprawy Komisji Historii Sztuki*, t. II, Warszawa 1949, s. 202.

<sup>21</sup> J. R o s s, *Zabytki sztuki Krosna ich rodzaje i stan współczesny*, w: *Ziemia krośnieńska*, Krosno 1957, s. 127-156; t e n ż e, *Przeszłość artystyczna i zabytki sztuki Krosna i okolic*, w: *Krosno. Studia z dziejów miasta i regionu*, t. I, red. J. Garbacik, Kraków 1972, s. 297-345; E. I w a n o y k o, *Bartłomiej Strobel*, Poznań 1957, s. 102.

zów, zwłaszcza z kręgiem Petera Danckersa de Rij<sup>22</sup>. Tę hipotezę przyjęła Ewa Śnieżyńska-Stolot. Trzy półpostaciowe wizerunki Floriana, Reginy i Jana włączyła w nurt tzw. „portretu sarmackiego” i datuje na lata 1647-1650, a portret Barbary należący do nurtu rokokowego na 1736 r.<sup>23</sup>

Zygmunt Batowski zauważył analogię między portretami Stanisława Oświęcima a De Cina Marsa uważanego za dzieło Le Neina<sup>24</sup>. Natomiast Władysław Tomkiewicz zalicza obraz *Wskrzeszenie Piotrowina*, zaktualizowany asystą rodziny Oświęcimów, do najpiękniejszych prezentacji zjawiska aktualizacji w malarstwie polskim XVII w.<sup>25</sup>

W malarstwie polskim portret jako samodzielny gatunek oparty na wzorach obcych kształtował się w kręgu mecenatu dworskiego co najmniej od XV w. W połowie XVI w. w klimacie mecenatu Jagiellonów doszło do skrzyżowania wpływów włoskich z recepcją portretu niemieckiego, co wpłynęło na dalszą jego ewolucję. Decydujące znaczenie w procesie przyswajania sztuce polskiej portretu w typie *en pied* z kręgu mecenatu cesarza Rudolfa II w Pradze odegrała twórczość Marcina Kohera. Artysta zaszczerpił w malarstwie polskim kanon reprezentacyjnego portretu wykreowanego na dworach Habsburgów – austriackim i hiszpańskim. Zainicjowany przez Kohera typ ikonograficzny reprezentacyjnego portretu dworskiego *en pied* w ujęciu *en face* i *en trois quarts* w płytkiej przestrzeni wnętrza powielany był przez cały XVII w.<sup>26</sup>

Stanisław Oświęcim zaprezentowany został w pozie *en face* na neutralnym tle w przestrzeni wnętrza, sportretowany w modnym ówczesnie w kręgach magnaterii i szlachty hiszpańsko-szwedzkim ubiorze, noszonym na dworach europejskich, a szczególnie rozpowszechnionym na Północy. Szybko moda ta przeniosła się na teren Rzeczypospolitej, skoro zauważalna jest w ikonografii portretowej Władysława IV<sup>27</sup>, a także w nieświeskich portretach Radziwiłłów, rytowanych przez H. Leybowicza<sup>28</sup>. Tak też ubrany jest Stanisław Oś-

<sup>22</sup> Katalog, w: M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie Manierizm, barok*, t. II, Warszawa 1971, s. 350.

<sup>23</sup> Śnieżyńska-Stolot, Stolot, *Katalog zabytków*, s. 88.

<sup>24</sup> Cyt. za: A. Ryszkiewicz, *Katalog*, w: Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie*, s. 251.

<sup>25</sup> *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, BHS, 13(1951), nr 1, s. 30.

<sup>26</sup> J. P. Petrus, *Kierunki malarstwa portretowego w Polsce w XVI wieku*, w: *Seminarium Nidzickie*, Kraków 1985, s. 63-66.

<sup>27</sup> *Pędzla Piotra Soutmana i Joachima von Sandrarta*: W. Tomkiewicz, *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, BHS, 12(1950), nr 1/4, s. 180.

<sup>28</sup> Portrety Michała Radziwiłła, Aleksandra Radziwiłła oraz rysunkowe wersje Lessera

więcim na cyklu rysunkowym Stefano Della Belli *Wjazd posłów polskich do Paryża w 1645 r.*<sup>29</sup> Zgodnie z ówczesną modą Stanisław Oświęcim trzyma w dłoni laskę-trzcinę występującą na portretach Karola I Stuarta Antoniego van Dycka oraz na zaginionym wizerunku Władysława IV Petera Danckersa de Rij<sup>30</sup>.

Anna Oświęcimówna zaprezentowana została w pozie *en trois quarts* przy stoliku w przestrzeni wnętrza wzbogaconego kotarą i balustradą. Sportretowana w modnej sukni dworskiej i bogatej biżuterii, która od przyjazdu Ludwiki Marii Gonzagi do Polski w 1646 r. stała się obowiązującym kanonem mody damskiej<sup>31</sup>. Krój sukni Anny wykazuje podobieństwo do sukni Ludwiki Marii Gonzagi na scenach ceremonii zaślubin *per procura* z Władysławem IV w 1645 r. w Fontainebleau, utrwalonych przez ryciny A. Garniera i A. Bosse (Muz. Nar. Warszawa i Kraków). Fakt ten wyda się ważny, gdy weźmie się pod uwagę obecności na zaślubinach fundatora obrazów<sup>32</sup>.

Zauważone przez Mycielskiego na omawianym portrecie cechy charakterystyczne dla maniery flamandzkiego malarza Justusa van Egmonta ograniczają się do ogólnych ikonograficzno-stylistycznych zasad obowiązujących w kręgu portretu północnego. Wysunięta przez tego badacza a zaakceptowana przez Koperę hipoteza przypisania portretów Stanisława i Anny Bartłomiejowi Strobelowi nie jest przekonująca. Strobel (1591-1650), należał do wybitniejszych portrecistów, tworzył dla cesarzy Macieja i Ferdynanda, a od 1636 r. dla Władysława IV. Jako portrecista wzorował się na schematach kompozycyjnych portretu północnego nawiązując do artystów holenderskich

---

m.in. z portretu Michała Radziwiłła: X. P r e k, *Wizerunki znakomitych ludzi w Polsce*, Kraków 1830.

<sup>29</sup> M. P a s z k i e w i c z, *Stefano della Bella, Wjazd wspaniałych posłów polskich do Paryża w 1645 roku*, Londyn 1950, s. 27; Oświęcim w Diariuszu wspomina, że na ceremonię wjazdu się spóźnił. Ujęcie go mogło wynikać z wcześniejszego harmonogramu; B. O l s z a m o w s k i, Z. P a d l e w s k i, *Oświęcim Stanisław*, w: *Polski słownik*, s. 619-620.

<sup>30</sup> J. O s t r o w s k i, *Anton van Dyck*, Kraków 1980, il. XV, 45, 54, 61; W. T o m k i e w i c z, *Pędzlem rozmaitym, Malarstwo okresu Wazów w Polsce*, Warszawa 1970, s. 163, il. 37.

<sup>31</sup> F. K o p e r a, *Dzieje malarstwa w Polsce*, Kraków 1936, t. II, s. 220.

<sup>32</sup> O l s z a m o w s k i, P a d l e w s k i, *Oświęcim Stanisław*, s. 619-620: Ten sam typ sukni i biżuterii królowej prezentuje grafika Wilhelma Hondiusa, przedstawiająca fragment bramy triumfalnej, pędzla Adolfa Boya, wykonanej na uroczystość wjazdu Ludwiki Marii do Gdańska w 1646 r. O zgodnej z ówczesnym kanonem mody fryzurze i doborze biżuterii Anny świadczą graficzne portrety Ludwiki Marii Gonzagi, między innymi Claude Mallena, Jerome Dawida i Wilhelma Hondiusa wg Justusa van Egmonta (Muz. Nar., Warszawa).

w rodzaju: Ravensteyna, Pickenoya, Santvoorta i Verbecka. Wszystkie zachowane portrety Strobla pochodzą z lat 1634-1644<sup>33</sup>.

Gdy zestawia się z portretami Stanisława i Anny zachowane dzieła Strobla uwagę zwraca nietypowe dla schematów kompozycyjnych Ślązaka ujęcie *en pied*. W partii twarzy trudno na portretach krośnieńskich zauważyć sztucznie wzmożony wyraz psychiczny, tak charakterystyczny dla wizerunków tego artysty. Poziom modulacji plastyki postaci portretów w Krośnie zdradza dojrzały pędzel i szlachetniejszą szczególnie w partii twarzy formę. Analogie w zakresie konwencjonalnych schematów kompozycyjnych, tendencja do realizmu kostiumologicznego i rdzawo-brunatnej tonacji kolorystycznej, przy wyraźnej różnicy indywidualnych cech stylowych są niewystarczającymi argumentami za przypisaniem Strobłowi autorstwa portretów z Krosna.

Innym polskim portrecistą, któremu Mycielski przypisał autorstwo portretów Stanisława i Anny, był malarz krakowski Jan Triciusz zm. 1692 r., który prawdopodobnie przesunął się przez atelier Jacoba Jordaensa w Antwerpii, a w latach 1640-1642 kształcił się w pracowni Nicolasa Poussina, następnie pobierał nauki w Gdańsku. Zachowane portrety Triciusza pochodzą z lat 1676-1678, między innymi Jadwigi i Jagiełły w typie *en pied* namalowane dla Collegium Maius w Krakowie. Zwrócono już uwagę na dziwny fakt braku istotnego wpływu studiów zagranicznych na twórczość Triciusza<sup>34</sup>, który zdobył pólnocno-europejskiego malarstwa portretowego przyswoił sobie bardzo powierzchownie. Portrety Stanisława i Anny zestawione z wizerunkami pędzla Triciusza różni odmienny sposób plastycznego modulowania postaci, a szczególnie partii twarzy. Oblicza Stanisława i Anny utrzymane są w ciepłych, jasnougrowych, szlachetnych tonacjach, modelowane miękko, odmiennie od zimnych, sinougrowych, cieniowanych czarną farbą karnacji Triciusza. Brak portretom krośnieńskim charakterystycznej dla Triciusza pełniłości twarzy, podbródka i konwencjonalnego schematu ustawienia oczów. Odmienny jest sposób oświetlenia postaci, nie ujawniający koncentracji w partii brzucha. Istotne różnice dotyczą kolorystyki. Tonacja portretów krośnieńskich odznacza się jaśniejszym i zharmonizowanym układem barw. Obrazy krośnieńskie prezentują wyższy poziom malarski i odrębną postawę twórczą nie pozwalającą wiązać portretów z pędzlem Triciusza.

<sup>33</sup> M.in. portrety: młodzieńca, Wilhelma Orsettiego, męski z Muz. Nar. Warszawa; W a l i c k i, *Z dziejów barokowego portretu*, s. 197-221.

<sup>34</sup> F. S t o l o t, *Nieznany obraz Jana Triciusza*, BHS, 32(1970), nr 2, s. 164-170; T. M a ł k o w s k i, *Malarstwo na dworze Jana III*, BHS, 12(1950), nr 3/4, s. 208-210.

Tadeusz Dobrowolski zauważył analogię portretów Stanisława i Anny do wizerunków niemieckiego malarstwa portretowego, a szczególnie Joachima von Sandrarta (1606-1688), który kształcił się w Holandii w pracowniach Petera Isselburga, Edigiusa Sadalera i Gerarda Honthorsta, zwiedzał Włochy, a w latach 1637-1647 przebywał w Amsterdamie<sup>35</sup>. W twórczości portretowej Sandrart posługiwał się północną ikonografią dworskiej prezentacji postaci w przestrzeni wnętrza. Jego kolorystyka oscyluje w gamie złamanych, ciemnych szarości ożywionych plamami przeważnie intensywnej czerwieni. Przy porównywaniu portretów Stanisława i Anny Oświęcimów z oryginałami Sandrarta, zwracają uwagę analogie w zakresie konwencji ikonograficznej i tendencja do precyzyjnego odtwarzania detali ornamentalnych stroju oraz podobny poziom modelowania plastyki postaci i przestrzeni. Ciemniejsza i chłodniejsza tonacja Sandrarta wydaje się być mniej wyrafinowana kolorystycznie w stosunku do portretów krośnieńskich. Stosowane przez malarza niemieckiego północne schematy ikonograficzne oraz wysoka klasa artystyczna portretów krośnieńskich mimo związków w sferze kompozycyjnej, nie uzasadniają łączenia ich z Sandrartem.

Wysunięta przez Walickiego, a przyjęta przez Rossa hipoteza autorstwa Mathiasa Czwiczką w stosunku do portretów Stanisława i Anny oraz obrazu ołtarzowego wydaje się najmniej uzasadniona. Mathias Czwiczek był malarzem czeskim kształconym w Niderlandach. Od roku 1628 przypuszczalnie do 1648 pracował na elektorskim dworze w Królewcu<sup>36</sup>. Ważny wydaje się fakt, że Wielki Kurfürst w 1647 r. zapłacił malarzowi holenderskiemu Gerardowi Honthorstowi m.in. za kilkanaście portretów swoich i żony<sup>37</sup>. Wynika z tego, że typ portretu północnego znany był na dworze królewieckim nie tylko poprzez Czwiczką. Mimo podobieństwa wzorców kompozycyjnych, zauważone przez Ryszkiewicza różnice poziomu artystycznego wykluczają Czwiczką z kręgu domniemanych twórców portretów krośnieńskich.

Ostatnią zaproponowaną przez Ryszkiewicza jest hipoteza powiązania portretów Stanisława i Anny z kręgiem Petera Danckersa de Rij (1605-1661).

---

<sup>35</sup> Portret Petera Spievinksa Silvercrona z Muz. Nar. Ryga i portret Władysława IV z Muz. Nar. Warszawa, Thieme-Becker, Sandrart Joachim, w: *Künstler Lexicon*, Leipzig 1913, s. 397; W. D r e c k a, *Nieznany portret Gustawa II Adolfa pędzla Joachima Sandrarta*, BHS, 16(1955), nr 2, s. 250-255.

<sup>36</sup> Uważany jest za autora portretów: Jerzego Wilhelma, Fryderyka Wilhelma i jego siostr, zob. E. R a s t a w i e c k i, *Czwiczek Mathias*, w: *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. III, Warszawa 1857, s. 167.

<sup>37</sup> L. B r u s o w i c z, *Portret holenderski w świetle XVII-wiecznej teorii, praktyki i krytyki artystycznej*, w: *Portret – forma – funkcja – symbol. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń 1986, Warszawa 1990, s. 157.



Ten portrecista holenderski, obecny w Polsce od 1640 r., związany z mecena-tem Władysława IV, lansował na gruncie polskim wzorzec portretu północnego w typie *en pied*, rozwiązując tło w formie neutralnej bądź jako scenerię wnętrza<sup>38</sup>. W zestawieniu wizerunków pędzla Danckersa z portretami krośnieńskimi zwraca uwagę oprócz analogicznego wzorca kompozycyjnego, naturalne ujęcie postaci, podobny poziom realizmu portretowego i odtworzenia kostiumu oraz scenerii wnętrza. Portrety Danckersa wyróżniają się większą płynnością i miękkością modulacji postaci i przestrzeni, zdecydowanie żywszym kolorytem oraz silniejszym stopniem dekoracyjności całej kompozycji. Analogizm w aspekcie ikonografii oraz podobieństwo poziomu klasy artystycznej nie stanowi uzasadnienia przypisania portretów krośnieńskich pędzlowi Holendra.

Analiza porównawcza obejmująca malarstwo portretowe Strobla, Triciusza, Danckersa oraz sugerowane przez badaczy portrety Egmonta, Sandrarta i Czwiczkę utrzymane w nurcie portretu północnego, przy wielu istotnych analogiach w zakresie schematów kompozycyjnych, kostiumu, atrybucji, reżyserii tła i podobieństwa stylistycznego, nie pozwala definitywnie przypisać obrazów krośnieńskich żadnemu z proponowanych twórców.

Portrety Stanisława i Anny Oświęcimów najbardziej zbliżają się do tradycji schematów kompozycyjnych wizerunku flamandzkiego z kręgu Antoniego van Dycka. Kanon ikonograficzny portretu van Dycka wypracowany został przez artystę w okresie włoskim i angielskim<sup>39</sup>. Ikonograficzne podobieństwo portretów Stanisława i Anny do wizerunków artysty flamandzkiego zauważalne jest w zakresie: swobodnej prezentacji modelu w ujęciu *en pied*, pozie *en face*, czy przy stoliku, sposobie przedstawienia atrybutu, kostiumu, rozwiązaniu przestrzennej scenerii tła oraz rdzawo-złocistej tonacji kolorystycznej. Najistotniejsze podobieństwa do portretów Stanisława i Anny Oświęcimów ujawniają dworskie wizerunki van Dycka prezentujące: Karola I Stuarta, Thomasa Whartona, Georga Gordona, Mountioy Blounta, Henrietty Marii, Anny Kepii, czy markizy Brignole Sale<sup>40</sup> (il. 10, 11, 12, 13).

<sup>38</sup> J. R u s z c z y c ó w n a, *Danckers de Rij Peeter*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. II, Wrocław 1975, s. 9-10; Jest autorem m.in. portretów: Adama Kazanowskiego z Państw. Zb. Wawel oraz portretów młodzieńca i kobiety z Muz. Nar. Poznań.

<sup>39</sup> R. G i e n a i l l e, *Dyck Antony*, w: *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, Warszawa 1975, s. 61-63; J. M y c i e l s k i, *Antoni van Dyck*, Kraków 1900, s. 200-230; O s t r o w s k i, *Anton van Dyck*, s. 5-12.

<sup>40</sup> Reprodukowane w: F. M a r c e l, *Anthony van Dyck*, Paris 1962; E. G o t z, *Anthony van Dyck*, Berlin 1975.

Wyjątkowa popularność dzieł portretowych Antoniego van Dycka, nadwornego malarza angielskiego dworu Karola I Stuarta doprowadza do wydania w 1645 r. *Iconographie Anthony van Dyck*. Pierwsze wydanie obejmowało 100 sztychowanych portretów pędzla artysty<sup>41</sup>. W końcu lat czterdziestych XVII w. wydana zostaje *Iconographie...* po raz trzeci stając się bestsellerem niderlandzkiego rynku, promieniując swym zasięgiem na całe malarstwo portretowe środkowej i zachodniej Europy, stając się wzorcem ikonograficznym dla wielu pokoleń malarzy<sup>42</sup>. Kanon ikonograficzny van Dycka upowszechniali jego liczni uczniowie jak: Remigiusz van Leemput, Andryon Hanneman, Cornelius de Neve i inni<sup>43</sup>. *Iconographie Anthony van Dyck* stała się również cennym wzorcem dla malarstwa portretowego w Holandii z centrami artystycznymi w Lejdzie, Delfach i Hadze. Z ikonograficznych wzorników van Dycka korzystali między innymi: Dawid Baillin, Leonaret van Schilpercort, Joris van Scholten, Jakub van Schwanenburg i Aernout Elzewijer<sup>44</sup>. Wydaje się pewne, że wzorce graficzne portretów van Dycka były również znane w Polsce. Wykazane daleko posunięte analogie portretów Stanisława i Anny Oświęcimów z dziełami artysty flamandzkiego skłaniają do postawienia tezy, iż twórca portretów krośnieńskich przyjął ikonografię portretu dworskiego z kręgu Antoniego van Dycka poprzez wzorce graficzne.

Portrety Floriana, Reginy i Jana Oświęcima prezentują schemat ikonograficzny ujęcia modela do kolan w zwrocie *en trois quarts* na neutralnej płaszczyźnie tła. W polskim malarstwie portretowym ten typ ikonografii występuje już w połowie XVI w., o czym świadczą portrety Zygmunta I według Hansa Dürera, czy Anny Jagiellonki (Muz. Nar. Warszawa).

Tadeusz Dobrowolski śledząc etapy rozwoju portretu polskiego na przestrzeni od początku XVI do końca XVIII w., uznał wykształcony na wzorach obcych portret polski o specyficznych cechach formalnych za wytwór i przejaw kultury rodzimej. Analizując stylistykę „portretu sarmackiego” Dobrowolski wykazał charakterystyczne cechy: schemat kompozycyjny ujmujący modela do pasa lub kolan w zwrocie *en trois quarts*, tło rozwiązane w formie neutralnej płaszczyzny, dążenie do realistycznego przedstawienia modela pozwalające rozpoznać typ antropologiczny, modelowanie postaci przeplatającymi się tendencjami płaszczyznowymi i malarskimi, kolor kładziony „plaka-

---

<sup>41</sup> G i e n a i l l e, *Dyck Antony*, s. 61-63; A. B o c h n a k, *Malarstwo flamandzkie XVII wieku. Wykłady uniwersyteckie z 1941 roku*, Kraków 1949, s. 93.

<sup>42</sup> G i e n a i l l e, *Dyck Antony*, s. 61.

<sup>43</sup> M y c i e l s k i, *Antoni van Dyck*, s. 234-249.

<sup>44</sup> B r u s o w i c z, *Portret holenderski*, s. 157.

towo”, przy użyciu plamy barwnej. Badacz proponuje transmutacje „portretu sarmackiego” w czterech okresach: renesansu (1520-1580), wczesnego baroku, manieryzmu (1580-1650), późnego baroku i rokoka (1650-1750) oraz klasycyzmu (1750-1800)<sup>45</sup>. Teoria Dobrowolskiego nie jest jedynym stanowiskiem w kwestii genezy i rozwoju „wizerunku sarmackiego”. Odmienny pogląd reprezentuje Tadeusz Mańkowski, wskazujący, że „malarstwo stanowiło sferę wpływów artystycznych zachodu”, a portret był dla kultury sarmackiej najwyższą źródłem ikonograficznym<sup>46</sup>. Podobne stanowisko prezentuje Mieczysław Gębarowicz, proponujący termin „portret rodzimy” określający wizerunki o niskim poziomie artystycznym<sup>47</sup>. Według Jana Ostrowskiego analiza genetyczna formy portretu staropolskiego prowadzi do wniosku, że nie wykształcił on samodzielnego języka artystycznego. Wszystkie jego cechy można wyprowadzić ze sztuki zachodnioeuropejskiej, a wskazywane cechy są efektem niemożności nadążenia za obowiązującymi w sztuce kanonami<sup>48</sup>. Podobne stanowisko prezentuje Adam Małkiewicz uzasadniając, że podstawowe schematy sarmackiej pozy portretowej zostały przyjęte ze sztuki zachodniej i występują w polskim malarstwie dworskim, toteż nie stanowią wyróżnika „portretu sarmackiego”<sup>49</sup>.

Portrety Floriana i Jana Oświęcimów kompozycyjnie oparte są na schematach znanych z dworskich wizerunków obcych i polskich. Realistyczna tendencja pozwala wskazać typ antropologiczny wschodni. Sportretowani przedstawieni są w rodzimych strojach tzw. sarmackich. Ten typ stroju mający swoją genezę w orientalnym, turecko-perskim ubiorze został przyjęty przez Sarmatów w 2. poł. XVI w., a w roku 1600 zyskał sankcję rodzimości. „Noszenie się po polsku” uważane było za wyraz stateczności, powagi, przywiązania do tradycji i kojarzone było z cnotami wojskowymi. Z nurtem mody sarmackiej zgodne są też fryzury i zarost sportretowanych<sup>50</sup>.

Przyjmując teorię Dobrowolskiego, portrety Floriana i Jana ze względu na formę stylistyczną zaliczyć należy do drugiej fazy transmutacji „portretu

<sup>45</sup> *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1950, s. 30-54; t e n ż e, *Cztery style portretu sarmackiego*, ZNUJ, 45(1962), t. I, s. 83-103.

<sup>46</sup> Cyt. w: A. M a ł k i e w i c z, *Co to jest „portret sarmacki?” Kilka uwag na temat terminologii*, w: *Seminaria Nidzickie*, s. 44.

<sup>47</sup> *Portret XVI-XVIII w. we Lwowie*, Wrocław 1969, s. 1-10.

<sup>48</sup> *Zjawisko artystyczne czy wytwór kultury? Uwagi o charakterze, metodach i wartościowaniu portretu zwanego sarmackim*, w: *Seminaria Nidzickie*, s. 51-55.

<sup>49</sup> *Co to jest „portret sarmacki?”*, s. 51-55.

<sup>50</sup> O s t r o w s k i, *Zjawisko artystyczne*, s. 52-55.

sarmackiego”. Natomiast uznając w ślad za Mańkowskim, Ostrowskim i Mańkiewiczem brak konkretnych podstaw pozwalających uchwycić specyfikę „portretu sarmackiego” należy wskazać, że stylistyka tych portretów wynika z niewysokiego poziomu artystycznego autora. Data śmierci Floriana przypada na rok 1650, a Jana na 1675<sup>51</sup>, co dało możliwość sportretowania *ad vivum*. Ikonograficznie portret Reginy najbardziej się zbliża do portretu Anny Jagiellonki, anonimowego artysty z 4. ćw. XVI w. (Muz. Nar. Warszawa). Analogiczność zauważalna jest nie tylko w posłużeniu się tym samym schematem kompozycyjnym, ale w podobieństwie stroju i motywu rękawiczek. Pomimo że według teorii Dobrowolskiego w drugiej fazie transmutacji „portretu sarmackiego” wykształca się specyficzny, rodzimy portret kobiety-wdowy, próbując stworzyć ideał „polskiej matrony”, wizerunek krośnieński zbliża się bardziej do ikonografii portretu dworskiego, a szczególnie Anny Jagiellonki, co przesądza o czerpaniu wzorców z ikonografii dworskiej. Regina Oświęcimowa zmarła w 1624 r.<sup>52</sup>, co wskazuje na pośmiertne wykonanie portretu.

Ostatni wizerunek zespołu – późniejszy, pochodzący z 1738 r. portret Barbary Oświęcimowej – prezentuje już zupełnie odmienny nurt wrazeniowego portretu rokokowego. Nurt ten wykreowany w malarstwie francuskim bazując na XVII-wiecznych schematach kompozycyjnych nadaje modelom sentymentalną, pełną krzywizn rokokową formę poruszanej pozy, tłumiąc gamę kolorystyczną i indywidualność psychologiczną postaci<sup>53</sup>. Fason sukni, fryzury i dóbr biżuterii na portrecie Barbary odpowiada ówczesnej dworskiej modzie typu francuskiego. Barbara Oświęcimowa zmarła w 1673 r.<sup>54</sup> – co dało możliwość sportretowania jej *ad vivum* przed rokiem 1648 na pierwotnym wizerunku.

Ponieważ w kaplicy budowanej od 8 III 1647 r., a konsekrowanej 8 X 1648 r., znajduje się sześć jednakowych wnek na wizerunki w obudowie stiukowej, a znajdujących się w niej pięć portretów rodzinnych – powtórzonych na obrazie ołtarzowym *Wskrzeszenie Piotrowina* – pochodzi z ok. 1648 r., należy przypuszczać, że istniał również w tym okresie wizerunek Barbary, w stroju i fryzurze nawiązujący do jej wyobrażenia na obrazie ołtarzowym.

---

<sup>51</sup> K. S z a j n o c h a, *Stanisław i Anna Oświęcimowie, Szkice historyczne*, Lwów 1854, s. 211-244.

<sup>52</sup> Tamże, s. 211-244.

<sup>53</sup> A. B o c h n a k, *Historia sztuki nowożytnej*, Warszawa 1960, s. 185-218; W. T o m k i e w i c z, *Rokoko*, Warszawa 1988, s. 61-64.

<sup>54</sup> S z a j n o c h a, *Stanisław i Anna*, s. 211-244.

W roku 1736 stolnik chełmiński Jan Jabłecki remontował kaplicę<sup>55</sup>, przypuszczalnie wtedy został wykonany nowy wizerunek Barbary w miejsce nie zachowanego, wzorowany fizjonomicznie na jej wyobrażeniu z obrazu ołtarzowego.

Galerię portretów dopełnia umieszczony w ołtarzu obraz *Wskrzeszenie Piotrowina*, szczególnie ulubiony w dobie kontrreformacji temat z życia św. Stanisława Szczepanowskiego – patrona Korony, a także fundatora obrazu – Stanisława Oświęcimia. Malarz posłużył się dwustrefowym schematem kompozycyjnym, dzieląc malowidło na sferę ziemską i metafizyczną oraz zasadą symultanizmu, pozwalającą przedstawić rozgrywające się jednocześnie dwie sceny, które nastąpiły w różnym czasie. Scena pierwszoplanowa ukazuje moment, w którym biskup Stanisław dokonuje wskrzeszenia Piotrowina w asyście rodziny Oświęcimów, a w głębi obrazu, na drugim planie, przedstawiono biskupa Stanisława z Piotrowinem przed dworem Bolesława Śmiałego. Zgodnie z obowiązującym kanonem twórca dokonał aktualizacji tematu przenosząc XIII-wieczne wydarzenie we współczesny sobie wiek XVII. Zaprezentowana w górnej partii obrazu sfera niebiańska jest wyobrażeniem konwencjonalnego schematu ingerencji *sacrum* w sferę życia ziemskiego.

Porównując przedstawienia osób z rodziny Oświęcimów na obrazie ołtarzowym z ich portretami należy stwierdzić, iż wizerunki te były oczywistym wzorem ikonograficznym. Postacie Stanisława i Anny wykazują precyzyjną wierność kostiumologiczną w stosunku do ich indywidualnych portretów, lecz różną fizjonomię ukazaną w sposób bardziej naiwny, pozbawiony szlachetności i indywidualnego psychologizmu, którymi emanują ich portrety. Florian i Regina odznaczają się identycznością oblicza i stroju, odmiennego kolorystycznie na portretach i omawianym obrazie. Natomiast w postaci Barbary zwraca uwagę zupełnie odmienny rodzaj i kolor sukni przy podobieństwie fizjonomii twarzy, lecz pozbawionej wyszukanej kokieterii z jej rokokowego portretu. Klęcząca postać męska, identyfikowana z Janem Oświęcimem, poza tzw. „sarmackim strojem” nie wykazuje innego podobieństwa. Twarz na obrazie ołtarzowym w zestawieniu z portretem wydaje się o wiele młodsza, inny jest też typ fryzury i zarostu. Ukazana na trzecim planie scena przedstawiająca św. Stanisława z Piotrowinem przed Bolesławem Śmiałym w scenerii pejzażowej, oddana z dużym poczuciem realizmu w szerokiej gamie zieleni i złotych ugorów, zdradza inspiracje weneckim bądź północnym malarstwem pejzażowym. Oryginalny sposób prezentacji i wyeksponowania scenerii pejza-

---

<sup>55</sup> Śnieżyńska – Stolor, Stolor, *Katalog zabytków*, s. 89.

zowej: drzew, krzewów, drobnej roślinności, nasuwa skojarzenia z manieryzmem północnym.

Obraz ołtarzowy *Wskrzeszenie Piotrowina* musiał być gotowy na konsekrację kaplicy, czyli na 8 X 1648 r. Podobieństwo przedstawienia poszczególnych członków rodziny Oświęcimów na obrazie ołtarzowym i na ich indywidualnych portretach skłania do wniosku, że w momencie malowania *Wskrzeszenia* był już gotowy zespół sześciu portretów, które stały się wzorcem ikonograficznym dla obrazu ołtarzowego. Stylistycznie portrety Floriana, Reginy i Jana Oświęcimów prezentują ten sam poziom artystyczny, co obraz ołtarzowy, można więc sądzić, że wyszły spod tego samego pędzla. Natomiast portrety Stanisława i Anny stoją zdecydowanie na wyższym poziomie artystycznym.

Przy zestawieniu obrazu ołtarzowego *Wskrzeszenie Piotrowina* z podobnymi tematycznie realizacjami malarskimi połowy XVII w.<sup>56</sup>, można zauważyć, że kompozycja krośnieńska wyróżnia się oryginalnym charakterem prezentacji tego wątku ikonograficznego oraz wyjątkową aranżacją artystyczną. Wśród podejmujących podobny temat w środowisku krakowskim: *Św. Stanisław Tyburcjusza Aleksego Nowakowicza* z ok. 1627 r. (klasztor OO. Paulinów, Częstochowa) oraz *Wskrzeszenie Piotrowina* Jana Drużła z ok. 1647 r. (klasztor OO. Dominikanów, Sieradz), *Wskrzeszenie* Oświęcimów wyróżnia się oryginalnie rozbudowaną kompozycją, pełnym wyeksponowaniem rodziny, precyzyjnym odtworzeniem *decorum* kostiumu oraz wkomponowaniem w bujną scenerię pejzażową. Najbliższą analogię do zaprezentowanej na obrazie krośnieńskim symultanicznej sceny *Św. Stanisław z Piotrowinem przed dworem Bolesława Śmiałego* wykazuje podobna kompozycja z 1616 r. Tomasza Dolabelli (kościół OO. Bernardynów, Warta). Dolabellowska scena w konfrontacji z taką samą tematycznie krośnieńską wykazuje analogie w zakresie skomponowania i prezentacji tego wątku, poziomu modulacji walorowej oraz kolorystyki.

Poszukiwania uwzględniające ścisłe związki fundatora z mecenatem artystycznym Koniecpolskich, Opalińskich i Lubomirskich nie wykazały ist-

---

<sup>56</sup> W zakresie ikonografii obraz *Wskrzeszenie Piotrowina* należy do nurtu polskiego malarstwa kontrreformacyjnego. Kanony tego nurtu zostały wytyczone na Soborze Trydenckim (1545-1563) dekretem *De invocatione veneratione et reliquis sanctorum et sacris imaginibus* z 3 XII 1563 r. Znane są z głośnych traktatów teoretyków sztuki i teologów Jana Meulena i Fabriana, uwieńczonych bullą papieża Urbana VIII w 1642 r. Kościół katolicki w Polsce oficjalnie przyjmuje wytyczne sztuki kontrreformacyjnej na Synodzie Krakowskim w 1621 r., w: W. T o m k i e w i c z, *Polska sztuka kontrreformacyjna*, nadb. *Wiek XVII. Barok*, Wrocław 1970, s. 72-92.

nienia osobowości twórczej mogącej pretendować do roli autora obrazów krośnieńskich. Wnioski te kierują uwagę na krąg mecenatu dworskiego Władysława IV, z którym od 1646 r. związany był Stanisław Oświęcim. Właściwie swą karierę dworską rozpoczął już w 1645 r., oddając usługę kurierską w czasie wjazdu do Polski królowej Ludwice Marii Gonzadze i panującemu, po zaślubinach w Fontainebleau. Za tę usługę w marcu 1646 r. Oświęcim został mianowany dworzaninem, a w lutym 1647 r. pedagogiem koronnym Zygmunta Kazimierza, piastując ten urząd do lipca tego roku, czyli do daty śmierci królewicza<sup>57</sup>.

W kręgu mecenatu artystycznego Władysława IV pracowało wielu wybitnych artystów, jak: Bartłomiej Strobel, Adolf Boy, Stanisław Wagener, Andrzej Gryniewski, Tomasz Dolabella, Peter Danckers de Rij. Ponadto portrety królewskie zamawiane były u Flamandów – Petera C. Soutmana i Gillesa Schalkena, a osobistym portrecistą Ludwicy Marii był Justus van Egmont<sup>58</sup>. Rozpatrując środowisko krakowskie i dworski mecenat artystyczny oraz uwzględniając osobistą opcję artystyczną inicjatora omawianego zespołu malarzkiego można postawić zupełnie nową hipotezę obrazów w kaplicy Oświęcimów. Fakt zatrudnienia przez Stanisława Oświęcima do budowy kaplicy dwóch wybitnych artystów włoskich: architekta cesarskiego Wincentego Petroniego i sztukatora Giovanniego Battistę Falconiego<sup>59</sup> mógł wpływać z fascynacji fundatora sztuką Italii i w tym kręgu należy poszukiwać twórcy obrazów, którym mógł być tylko równie wybitny artysta, jak architekt i sztukator.

Największym prestiżem w połowie XVII w. w artystycznym środowisku krakowskim cieszyła się pracownia malarska Tomasza Dolabelli (1570-1650), urodzonego w Belluno w prowincji weneckiej, sprowadzonego do Polski około 1598 r. Wykształcony w schyłkowej fazie manieryzmu weneckiego, w klimacie wyrafinowanych kolorystów weneckich: Veronesa, Tintoretta i Bassanów, przeniósł do ośrodka krakowskiego osiągnięcia malarstwa włoskiego, a pracując w kręgu mecenatu dworskiego Wazów oraz najbogatszych klasztorów i kościołów dał się poznać jako najwybitniejszy kreator malarstwa historycznego, religijnego i portretowego<sup>60</sup>. Artysta ten prowadził wielką

<sup>57</sup> Olszowski, Padlewski, *Oświęcim Stanisław*, s. 619-620.

<sup>58</sup> W. Tomkiewicz, *Malarstwo w dobie Władysława IV*, BHS, 12(1950), nr 1/4, s. 145-201.

<sup>59</sup> Boczna, *Giovanni Battista Falconi*, s. 15-16; Tatarakiewicz, *O sztuce polskiej*, s. 72; Karpowicz, *Barok w Polsce*, s. 292.

<sup>60</sup> W. Tomkiewicz, *Dolabella Tomasz*, w: *Słownik artystów*, t. II, 1975, s. 75.

pracownię i wykształcił dużą grupę uczniów, której skład jest kontrowersyjny; wymieniani są – Wawrzyniec Cieszyński (jedyne potwierdzone archiwalnie), Antoni Nozeni, Zachariasz Dzwonkowski, Jan Kasiński, Jan Chryzostom Proszowski<sup>61</sup>, Astolf Vagioli, Łukasz Porębski<sup>62</sup>, Stanisław Boj-Wódka, Tyburcy Nowakowicz, Marcin Blechowski, Wojciech Maliśkiewicz i Andrzej Wenesta<sup>63</sup>.

O stylu Tomasza Dolabelli w pierwszych latach jego pobytu w Polsce wiadomo bardzo mało. Dotyczy to zwłaszcza malarstwa portretowego, które jako malarz królewski musiał przede wszystkim uprawiać, a które do tej pory nie jest w całości rozpoznane. Konne wizerunki Wazów znane są z kopii malarskich i graficznych, jak wawelski portret konny Zygmunta III na tle panoramy Smoleńska, przez Władysława Tomkiewicza uważany za oryginał, a obecnie za kopię z 2. poł. XVII w.<sup>64</sup>, oraz portret konny Zygmunta III na tle Smoleńska wykonany po 1611 r. zapewne do pokoju Audiencyjnego Zamku warszawskiego<sup>65</sup>. Spośród zachowanej ikonografii portretowej Władysława IV, jego wawelski portret konny na tle Wawelu także uważany przez Tomkiewicza za oryginał, jest niewątpliwie kopią<sup>66</sup>. Edward Rastawiecki wspomina portret Władysława IV w stroju koronacyjnym pędzla Dolabelli<sup>67</sup>. Przypisuje mu się między innymi portret bpa Jakuba Zadzika i portret bpa

<sup>61</sup> Tamże, s. 72-77.

<sup>62</sup> K o p e r a, *Dzieje malarstwa*, s. 210-214.

<sup>63</sup> T. D o b r o w o l s k i, *Historia sztuki polskiej*, t. II, Kraków 1965, s. 197; t e n ż e, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1965, s. 352-354.

<sup>64</sup> D o b r o w o l s k i, *Polskie malarstwo portretowe*, s. 115-117; T o m k i e w i c z, *Pędzlem rozmaitym*, s. 156; t e n ż e, *Dolabella Tomasz*, s. 73; J. R u s z c z y c ó w n a, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13(1969), s. 220; M. M o r k a, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986, s. 91.

<sup>65</sup> Znany wspólnie z dwóch kopii graficznych, autorstwa Wolfganga Kiliana oraz anonimowego artysty. Znany jest także portret konny Zygmunta III na tle Smoleńska wykonany przez Dolabellę w realizacji graficznej, w: T o m k i e w i c z, *Pędzlem rozmaitym*, s. 155; J. L i l e y k o, *Zamek Warszawski rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569-1763*, Wrocław 1984, s. 136; t e n ż e, *Z rozważań nad programem ideowym pokojów królewskich na Zamku Warszawskim za Wazów*, „Rocznik Warszawski”, 15(1979), s. 198; M o r k a, *Polski nowożytny*, s. 91; R u s z c z y c ó w n a, *Portrety Zygmunta III*, s. 220-222.

<sup>66</sup> D o b r o w o l s k i, *Polskie malarstwo*, s. 117-118; T o m k i e w i c z, *Malarstwo dworskie*, s. 160-162; t e n ż e, *Pędzlem rozmaitym*, s. 156; t e n ż e, *Dolabella Tomasz*, s. 74; M o r k a, *Polski nowożytny*, s. 100-102.

<sup>67</sup> E. R a s t a w i e c k i, *Dolabella Tomasz*, w: *Słownik malarzów*, t. I, 1850, s. 148.



Marcina Szyszkowskiego<sup>68</sup>. Wiele realistycznych przedstawień portretowych Wazów, dostojników Kościoła oraz przedstawicieli magnaterii, zgodnie z nurtem aktualizacji, zostało wprowadzonych przez Dolabellę na obrazach historycznych i cyklach hagiograficznych. Tego rodzaju wyobrażenia portretowe obserwujemy między innymi na obrazach cyklu kraśnickiego i zespole kieleckich malowideł plafonowych<sup>69</sup>. Nowe światło na twórczość portretową Dolabelli rzuca zakwestionowane niegdyś – w wyniku długotrwałych polemik – jego autorstwo wawelskiego portretu Stanisława Tęczyńskiego z ok. 1634 r.<sup>70</sup> (il. 14). Portret ten ujawnia nowe oblicze Dolabelli jako wytrawnego, najbardziej profesjonalnego portrecisty w środowisku krakowskim doby Wazów. Zestawiając portrety Stanisława i Anny oraz Tęczyńskiego dostrzegamy posłużenie się przez malarza dworskim kanonem ikonografii w typie *en pied*, naturalność ujęcia, realizm portretowy z próbą odtworzenia aury psychologicznej postaci, precyzję w odtworzeniu kostiumu, dojrzałą i płynną modulację walorową oraz podobieństwo wenetyzującej kolorystyki. Te daleko posunięte analogie ikonograficzno-stylistyczne zdradzają pochodzenie z tej samej pracowni artystycznej.

Problematyka związków twórczości Tomasza Dolabelli z grafiką zainicjowana przez Zygmunta Batowskiego i Mieczysława Skrudlika<sup>71</sup>, kontynuowana była przez Władysława Tomkiewicza<sup>72</sup> i Marię Macharską. Badaczka wykazała, że artysta w wyjątkowo wysokim stopniu opierał się na wzorcach graficznych z kręgu północnego, zwłaszcza Flamanda Martena de Vosa posiłkującego się dziełami malarzy niderlandzkich<sup>73</sup>. Nowe dane wniosły badania

<sup>68</sup> Tomkiewicz, *Dolabella Tomasz*, s. 73, 75.

<sup>69</sup> W. Tomkiewicz, *Obrazy Dolabelli w Kraśniku; Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*. w: *Pędzlem rozmaitym*, s. 204-216, 65-70.

<sup>70</sup> Tomkiewicz, *Dyskusja*, BHS, 20(1958), nr 1, s. 127; Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie*, s. 2, 350; K. Kuczman, *Portret Stanisława Tęczyńskiego w zbiorach wawelskich. Zagadnienia proveniencji artystycznej i autorstwa*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych”, 15(1971), s. 149-150; J. Ruszczykówna, w: *Portret polski XVII-XVIII wieku. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1977, s. 20-21; K. Lewicka, B. Osinska, *Tomasz Dolabella*, w: *Poczet artystów polskich i w Polsce działających*, Warszawa 1996, s. 83.

<sup>71</sup> Z. Batowski, M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, „Kwartalnik Historyczny”, 29(1915), s. 353; M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, w: „Kwartalnik Krakowski”, 16(1914), s. 133.

<sup>72</sup> W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 82; tenże, *Weneckość w krakowskich obrazach Tomasza Dolabelli*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2(1961), s. 87-130; tenże, *Pędzlem rozmaitym*, s. 181-185; tenże, *Dolabella Tomasz*, s. 75.

<sup>73</sup> M. Macharska, *Rola grafiki w twórczości Tomasza Dolabelli*, „Folia Historiae Artium”, 9(1973), s. 89-124.

Mieczysława Morki ujawniające korzystanie artysty z wzorników flamandzkiego rysownika Antonia Tempesty<sup>74</sup>. Związki Dolabelli z grafiką północną znalazły wyraz w ogólnej reżyserii kompozycyjnej, w tworzeniu scenerii i doborze postaci, a także w charakterystyce psychologicznej, co przesądza, że jego twórczość kształtowała się pod wpływem Europy północnej. Reminiscentje weneckie, jako naturalne następstwo pochodzenia i wykształcenia artysty, przejawiają się głównie w kolorystyce i technice malarskiej. Wysoki stopień powiązań sztuki Dolabelli z grafiką północną dowodzi, iż malarz ten posiadał słabo rozwiniętą wyobraźnię artystyczną i inwencję twórczą, a chcąc wywiązać się z licznych zamówień, kopiował fragmenty różnych utworów graficznych, trawestował je w całości lub we fragmentach, nadając swoim dziełom indywidualną paletę barwną<sup>75</sup>.

Przedstawione stanowiska badaczy dotyczące proveniencji artystycznej oraz sugestie autorstwa portretów Stanisława i Anny Oświęcimów wprowadziły wiele kontrowersji pozostawiając problem autorstwa nadal otwarty. Badacze jednoznacznie zakwestionowali północny charakter portretów proponując malarzy z tego kręgu artystycznego pracujących w Polsce lub artystów polskich kształconych we Flandrii czy Holandii. Przebadanie kręgu północnego nie wykazało ścisłych związków ikonograficzno-stylistycznych pozwalających definitywnie przypisać portrety krośnieńskie twórcy z tego środowiska, co kieruje uwagę na profesjonalnego artystę posługującego się graficznymi wzorcami portretu północnego oraz wenytyzującą tonacją kolorystyczną.

Wykazane przeze mnie najdalej posunięte analogie w zakresie ikonografii dworskiego portretu *en pied* Antoniego van Dycka w stosunku do portretów Stanisława i Anny Oświęcimów skłaniają do postawienia tezy, że ich twórca opierał się na wielokrotnie wydawanej graficznej serii *Iconographie Anthony van Dyck*. Przyjmując to stanowisko, niebezpieczny wydaje się przekaz Żegoty Pauli o rzekomym wykonaniu portretów Stanisława i Anny oraz obrazu ołtarzowego przez Antoniego van Dycka. Rdzawozłotawa tonacja kolorystyczna zdradza zarówno wpływy kręgu flamandzkiego, jak i szkoły weneckiej. Wykazane analogie stylistyczne między portretami Stanisława i Anny oraz Tęczyńskiego, pozwalają na łączenie tych wizerunków z pracownią Tomasza Dolabelli. Portrety Stanisława i Anny zostały wykonane przez Tomasza Dolabellę na podstawie wzorników północnego portretu wydanych jako *Iconogra-*

---

<sup>74</sup> M. M o r k a, *Wzorce graficzne polskiego malarstwa batalistycznego w XVII wieku*, BHS, 46(1984), nr 2, s. 220-223.

<sup>75</sup> M a c h a r s k a, *Rola grafiki*, s. 89-124.

phie Anthony van Dyck, a nie – jak dawniej sądzono – przez artystę północnego bądź kształconego we Flandrii czy Holandii. W zakresie stylistycznym, a zwłaszcza kolorystycznym portrety ujawniają wytrawną wenetyzującą tonację, zdradzającą rodzime środowisko twórcy.

Pozostałe wizerunki: Floriana, Reginy, Jana, zdradzają zdecydowanie twardszą modulację plastyki postaci i przestrzeni. Stopień kształtowania fizjonomii nie ujawnia tak szlachetnego psychologizmu oraz wytrawnej kolorystyki. Portrety te wykonane zostały przez kogoś z uczniów Dolabelli. Po wykonaniu galerii portretowej Oświęcimów dopiero powstał obraz ołtarzowy, powtarzający ich wyobrażenia.

Malarstwo o tematyce religijnej, a w szczególności obszerne cykle hagiograficzne są najliczniej zachowaną i przebadaną dziedziną w twórczości Dolabelli. *Wskrzeszenie* krośnieńskie spośród dzieł malarstwa krakowskiego prezentuje najbardziej oryginalne, a zarazem spektakularne ujęcie tego tematu, wyróżniając się dekoracyjnością oraz wytrawną scenerią pejzażową. Stylistycznie obraz krośnieński ujawnia miękką modulację walorową i mimo wprowadzenia żywych barw osiąga harmonię chromatyczną. Ten wyjątkowy charakter bogatej aranżacji artystycznej wydarzenia oraz wenetyzującej kolorystyki, dostarcza najwięcej analogii z Dolabellowskimi cyklami: *Dzieje św. Jacka*, *Dzieje Kanoników Regularnych*, *Dzieje św. Władysława*, czy *Dzieje św. Romualda*<sup>76</sup>.

Na obrazie krośnieńskim sceneria pejzażowa tajemniczością form przyrody przywodzi na myśl manieryzm północny, ale ekspozycja rozległej gradacji barw zieleni, oscylujących od tonów oliwkowych, żywych i ciemnych zieleni, tonów rdzawych, brunatnych przechodzących w odcienie karminu oraz brak trzech planów kolorystycznych, typowych dla pejzażu flamandzkiego, zdradza proveniencję wenecką<sup>77</sup>. W tym okresie w środowisku krakowskim analogicznie wytrawne scenerie pejzażowe występują tylko na wspomnianych cyklach Dolabelli. Artystyczne pochodzenie jego pejzażu nie jest definitywnie rozpoznane. Zdaniem Tomkiewicza, mają pochodzenie

<sup>76</sup> W. Tomkiewicz, *Dolabella*, s. 82; t e n ż e, *Weneckość w krakowskich obrazach Tomasza Dolabelli*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2(1961), s. 87-130; t e n ż e, *Pędzlem rozmaitym*, s. 181-185; t e n ż e, *Dolabella Tomasz*, s. 75.

<sup>77</sup> J. Białoścoki, *Manieryzm i początki realizmu w pejzażu niderlandzkim*, BHS, 12(1950), nr 1/4, s. 105-114; A. Chudzikowski, *Krajobraz holenderski*, Warszawa 1957, s. 15-16; M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Warszawa 1986, s. 121-141; t a ż, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Warszawa 1989, s. 333.

północne i są dziełem ucznia Dolabelli, Flamanda bądź Holendra<sup>78</sup>. Natomiast badania Wandy Morawskiej wykazały ich proveniencję wenecką z kręgu Tintoretta i Bassanów<sup>79</sup>.

Pracownia Tomasza Dolabelli w okresie powstania zespołu krośnieńskiego zyskała największą renomę nie tylko w artystycznym środowisku krakowskim, lecz w całej Małopolsce. Dolabella jako twórca reprezentacyjnych portretów królewskich, elity Kościoła, magnaterii oraz wyjątkowy kreator malarstwa kontrreformacyjnego, był najlepszym twórcą dla ambitnego inicjatora, co uzasadnia także jego italianizująca opcja artystyczna. Oświęcim fundując kaplicę powierzył jej wykonanie architektowi mediolańskiemu Petroniemu, dekorację sztukatorską zlecił Włochowi Falconiemu, a wystrój malarski – przedstawicielowi szkoły weneckiej – malarzowi królewskiemu Tomaszowi Dolabelli. Nie bez znaczenia dla naszych dociekań może okazać się fakt, że drugą żoną artysty była mieszcanka krośnieńska, Jadwiga Łopacka<sup>80</sup>, co świadczy, że malarzowi włoskiemu nie był obcy klimat Krosna – miasta, którego kultura artystyczna zawsze rozwijała się w sferze wpływów krakowskich. Dodatkowym argumentem wzmacniającym stanowisko jest zachowany w krośnieńskim kościele farnym obraz prezentujący *Adorację Matki Boskiej przez Wszystkich Świętych*, zdaniem Tomkiewicza wykonany przez Tomasza Dolabellę w latach 1638-1646<sup>81</sup> oraz inne malowidła łączone z kręgiem tego artysty<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Tomkiewicz, *Dolabella*, s. 67.

<sup>79</sup> W. Morawska, *Obrazy w stallach kościoła Bożego Ciała*, w: *Studia z dziejów Kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 1977, s. 63-110.

<sup>80</sup> Tomkiewicz, *Dolabella Tomasz*, s. 74.

<sup>81</sup> Tamże; Śnieżyńska – Stolot, Stolot, *Katalog zabytków*, s. 71, il. 216.

<sup>82</sup> Śnieżyńska – Stolot, Stolot, *Katalog zabytków*, s. 71, 75, il. 210, 220 i 226.

THE GROUP OF PORTRAITS AND ALTAR PAINTING  
 DEPICTING THE *RAISING OF PIOTROWIN FROM THE DEAD*  
 IN THE OŚWIĘCIM CHAPEL IN THE FRANCISCAN CHURCH  
 IN KROSNO

S u m m a r y

The decor of the interior of the chapel – a mausoleum of the Oświęcim family at the Franciscan church in Krosno – makes up a group of two portraits *en pied* of Stanisław and Anna Oświęcim, four portraits of other representatives of that family in semi-figures and an altar painting, the *Raising of Piotrowin from the Dead*. The latter painting represents images of that family modelled on their individual portraits. The whole of the group, except the portrait of Barbara, is dated back to the first half of the seventeenth century; the portrait of Barbara dates back to the eighteenth century.

The founder of the chapel was Stanisław Oświęcim (c. 1605-1657), a marshal of the court to the great crown hetman Stanisław Koniecpolski in the years 1643-1646 and in the period between 1646 and 1647 courtier to King Vladislav IV and Bełżec esquire carver. The idea to build a chapel and its design were conceived after the death of Stanisław's half-sister, Anna Oświęcimówna, who died on 13th January 1647. In his *Diary* of the years 1643-1651, Stanisław Oświęcim mentions the author of the chapel's architecture – Vincenzo Petroni – and author of the stucco decoration – Giovanni Battista Falconi. Owing to some blanks in the *Diary*, the author of the painting group remains unknown.

The portraits of Stanisława and Anna Oświęcim are the most original as regards their iconography, their stylistic values and especially colouring. The paintings bear the character of an elegant court portrait. The remaining portraits are the following: Florian, Regina and Jan, all of them have a lesser artistic value and belong to the so-called Sarmatian image. The portrait of Barbara bears the Rococo style. The ancestral gallery is crowned by the altar painting with the scene of the *Raising of Piotrowin from the Dead*, accompanied by the Oświęcim family. Presumably, the painting group was made from 1647 to 8th October 1648.

The portraits of Stanisław and Anna Oświęcim are separated from the group and ranked the most original works of the Polish portrait painting of the 1650s. There is a lot of controversy among studies on their artistic origin and authorship. The portraits are said to have been painted under northern influence. Their authorship was linked with Bartłomiej Strobel, Jan Tricjusz, Mathias Czwiczek and with the circle of Joachim von Sandrart and Peters Danckers de Rij.

The portraits of Stanisław and Anna Oświęcim draw on to the iconographic tradition of the Flemish portrait from the circle of Antoni van Dyck, a court painter to the English court, as for instance the portraits of Charles I Stuart, Thomas, Wharton, George Gordon, Henrietta Maria and Anna Kepia, published in the studies by F. Marcel of 1962 and E. Gotz of 1975. The portrait painting of that artist was crowned with the *Iconographie Anthony van Dyck*, edited in 1645, and composed of a hundred etched portraits painted by him. Until the 1650s, the work had been renewed twice and became a masterpiece of the Dutch market, influencing the whole portrait painting of Middle and West Europe and becoming an iconographic pattern for many generations of painters. The analogies between the Oświęcim images and the iconography of the Flemish artist make us put forwards a hypothesis that the artist who made the Krosno portraits assumed Antoni van Dyck's iconography of the court portrait through graphic patterns.

Assuming T. Dobrowolski's theory, the portraits of Florian, Regina and Jan Oświęcim due to their stylistic form should be numbered among the second phase of transmutation of the "Sarmatian portrait". Now, following Jan Ostrowski and other researchers, there are not grounds which would allow us to grasp the specific character of that portrait. Therefore we should note that their style comes from their low artistic level. The Rococo portrait of Barbara, most obviously with its physiognomy, draws on to its original image of the 1650s which has not been preserved. The stylistics of the images: Florian, Regina and Jan presents the same artistic level as the altar painting, therefore we may think that the paintings have been painted by him.

The *Raising of Piotrowin from the Dead* is distinguished by an original character through which that iconographic trend is presented and its sumptuous artistic arrangement. The closest analogies, as regards composition, to the Krosno simultaneous scene – *St. Stanislaw with Piotrowin before the court of Boleslaw Śmiały* are with a painting by Tomasz Dolabella of 1616, bearing the same title (the Bernardine Fathers church, Warta). The landscape scenery present in the painting, its form of nature, brings to mind northern mannerism. The extensive gradation of rust colours, however, as well as lack of three colouristic plans typical of Flemish landscape, show the Venetian origin. An analogical landscape occurs only in Dolabella's painting and, according to Tomkiewicz, was made by a disciple from the North. According to Wanda Morawska, it is of the Venetian origin and was painted by Dolabella.

Searching after the author of the paintings, lead us to the patronage of Vladislav IV's court, with whom the founder was closely related at the time the painting group was made. Taking into account his artistic option, we can come up with a new hypothesis as regards the author of the paintings. The fact that Oświęcim had employed two prominent Italian artists to build the chapel could have resulted from his fascination with Italian art, and it is here that the author of the paintings should be found.

The painting workshop of Tomasz Dolabella had won the greatest prestige in the Kraków milieu of mid-seventeenth century. That artist was educated in the climate of the Venetian colourists, and was brought to Kraków by Sigismund III about 1585. He transplanted to Poland the greatest achievements of Italian painting and became the most prominent painter of historical, religious and portrait painting, educating a large group of disciples. The portrait painting of Dolabella is little known and has not been acknowledged so far. The horse images of the Vasa family painted by Dolabella are known from their painting and graphic copies. He is thought to have painted among other things the portraits of the bishops: Jakub Zadzik and Marcin Szyszkowski. A series of portrait images Dolabella introduced in his historical and hagiographic circles. The fact that he is thought to have painted the Wawel portrait of Stanisław Tęczyński of 1634 shed a new light. According to the studies that have been made so far on the painting of Tomasz Dolabella, it is interested to note the role of graphic, whose role was underestimated in the past. The artist draws mainly on the graphic patterns of the northern artistic region and, apart from the compositional setting, would inherit the scenery and type of figures.

Putting side by side the portraits of Stanisława and Anna and Tęczyński, we notice that the artist had applied the canon of iconography *en pied*, the natural character of composition, portrait realism, especially the Venetian kind of almond eyes, along with an attempt to recreate the psychological aura of the figure, properly fit into the scenery of the interior. The accuracy in recreation the *decorum* of the costume is analogical, as well as smooth value modulation of the figure and Venetian colouring. Iconographic and stylistic analogies allow us to combine those images with the workshop of Tomasz Dolabella. The portraits have obviously been painted by Dolabella and modelled on Antoni van Dyck, contrary to what had been thought before, that is a northern artist or someone educated in the north. The remaining images should

be ascribed to the disciples of Dolabella. The altar painting crowning the gallery was most probably according to the northern graphic patterns, as a work from the workshop of Dolabella and his disciples.

Founding the chapel, Oświęcim entrusted its completion to a pleiad of Italian artists. The painting decor was presumably given to Tomasz Dolabella. The fact that the second wife of the artist, Jadwiga Łopacka, was a Krosno townswoman was not without significance. An additional argument to support that standpoint can be found if we consider the paintings representing the *Adoration to the Mother of God by All the Saints* and the *Adoration to the Holy Sacrament*. According to Tomkiewicz, they were made by Tomasz Dolabella in the years 1638-1646, and other paintings ascribed to that painter.

*Translated by Jan Klos*



Fig. 1. Portret Stanisława Oświęcima, malarz nieokreślony, olej na płótnie, ok. 1648 r., Kaplica Oświęcimów przy kościele św. Józefa, OO. Franciszkanów w Krośnie





2. Portret Anny Oświęcimówny, malarz nieokreślony,  
ok. 1648 r., Kaplica Oświęcimów przy kościele  
OO. Franciszkanów w Krośnie



3. Portret Floriana Oświęcima, malarz nieokreślony, ok. 1648 r.,  
Kaplica Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie



4. Portret Reginy Oświęcimowej, malarz nieokreślony, ok. 1648 r.,  
Kaplica Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie



5. Portret Jana Oświęcima, malarz nieokreślony, ok. 1648 r., Kaplica Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie



6. Portret Barbary Oświęcimowej, malarz nieokreślony, ok. 1736 r.,  
Kaplica Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie



7. Obraz ołtarzowy – Wskreszenie Piotrowina, malarz nieokreślony, ok. 1648 r., Kaplica Oświęcimów przy kościele OO. Franciszkanów w Krośnie



8. Fragment obrazu – Wskreszenie Piotrowina





9. Fragment obrazu – Wskreszenie Piotrowina





10. Portret Thomasa Whartona, Antoni van Dyck, 1632-1640 r.,  
Ermitaż



11. Portret Muntioya Blounta, Antoni van Dyck 1632-1640 r.,  
Londyn



12. Portret Henrietty Marii, Antoni van Dyck 1630-1640 r., Londyn



13. Portret Henrietty Marii, Antoni van Dyck, ok. 1638 r., Londyn



14. Portret Stanisława Tęczyńskiego, Tomasz Dolabella, ok.1634 r., Wawel