

MICHAŁ KURZEJ

KAZIMIERZ KALISKI I SYN – RZEŹBIARZE
KRAKOWSCY OSTATNIEJ TERCJI WIEKU XVII

Nazwisko Kaliskiego jest od dawna znane badaczom krakowskiej rzeźby nowożytnej. Pierwszą wzmiankę o twórczości rzeźbiarza opublikował już Ambroży Grabowski, który odnalazł jego sygnaturę na sarkofagu biskupa Trzebickiego w krypcie kościoła św. Piotra i Pawła¹ (il. 6). Kolejne odkrycia ogłoszono dopiero w 2. połowie XX wieku. Władysław Włodarczyk opublikował wiadomość o wykonaniu przez Kaliskiego modelu dla figury Matki Boskiej, którą ustawiono na szczycie kopuły kaplicy przy kościele Na Piasku² (il. 4), a Jacek Gajewski ujawnił informacje o pracach rzeźbiarza dla kościoła Kamedułów na Bielanach³ oraz zebrał wiadomości na jego temat w haśle słownikowym, w którym przeciwstawił się wiązaniu z Kaliskim sarkofagu Trzebickiego, ale przypisał mu dekorację zakrystii kościoła Na Piasku⁴. Kolejne sygnowane dzieła Kaliskiego – sztukateria w skarbcu kościoła Mariackiego (il. 22–24), oraz krucyfik w leżajskim kościele Bernardynów (il. 19) – zostały opublikowane w odnośnych zeszytach *Katalogu zabytków*⁵. Podpisany dziełem rzeźbiarza jest też wizerunek

Ukrzyżowanego na łuku tęczowym krakowskiego kościoła św. Anny (il. 21), któremu osobne opracowanie poświęcił Paweł Pencakowski⁶. Ostatnio Teresa Holcerowa opublikowała sygnaturę Kaliskiego na rzeźbie *Chrystus w Ogrójcu* ustawionej na tyle kościoła w Grodzisku koło Skały⁷ (il. 7, 8).

Wcześniejsi badacze nie zwrócili uwagi na fakt, że Kazimierz Kaliski miał syna o tym samym imieniu, który również pracował jako rzeźbiarz⁸. Dotychczas ujawnione wiadomości na temat artysty o tym nazwisku warto więc ponownie przeanalizować, podejmując próbę rozgraniczenia dorobku ojca i syna. Łącząc wcześniejsze ustalenia z nowymi odkryciami i propozycjami atrybucyjnymi, można się też pokusić o utworzenie katalogu dzieł obu Kaliskich. Należy jednak zastrzec, że – podobnie jak w przypadku wzmianek archiwalnych – nie zawsze możliwe jest rozstrzygnięcie, czy autorem

¹ Ambroży Grabowski, *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1854, s. 73.

² Władysław Włodarczyk, *Kościół Karmelitów na Piasku*, „Rocznik Krakowski”, 36: 1963, z. 2–3, s. 141, przyp. 70.

³ Jacek Gajewski, *Kościół i klasztor Kamedułów na Bielanach pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 38: 1976, nr 4, s. 374–377.

⁴ J. Gajewski, *Kaliski Kazimierz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 322–323.

⁵ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 1, red. Adam Bochmak, Jan Samek, Warszawa 1971, *Kościół archiprezbiterialny p.w. Wniebowzięcia N.P. Marii (Mariacki) – Architektura*, oprac. J. Lepiarczyk, s. 12; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, seria nowa, t. 3: *woj. rzeszowskie*, red. Ewa Śnieżyńska-Stolotowa, Franciszek Stolot, *Leżajsk, Sokółów Małopolski i okolice*, oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa i F. Stolot, Warszawa 1989, s. 112.

⁶ Paweł Pencakowski, *Znak Syna Człowieczego w tęczy kolegiaty św. Anny w Krakowie*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”, t. 4, maj 1996, s. 49–60.

⁷ Teresa Holcerowa, *Barokowy zespół architektoniczno-przestrzenny tzw. pustelni bł. Salomei w Grodzisku powstały w 4. ćwierci XVII – początek XVIII w.*, „Prace i Materiały Muzeum im. prof. Władysława Szafera”, nr 17, 2007, s. 176.

⁸ Na marginesie niniejszych rozważań warto zaznaczyć, że podobny problem występuje w przypadku innych współczesnych rzeźbiarzy cechu krakowskiego. Np. Jan Liszkowic, wyzwolony w r. 1678 przez Michała Pomana, już w następnym roku wyzwolił swego syna Jana, który w r. 1692 został mistrzem. Ponadto starszy Liszkowic w r. 1687 przyjął do warsztatu nieokreślonego z imienia Liszkowica z Częstochowy na czteroletnią naukę – zob. Archiwum Państwowe w Krakowie (dalej APKr), Acta Depositoria (dalej AD) nr 480 (*Regestrum seu liber actorum contubernii murariorum, fabrorum et stameciorum clariss[imae] urbis Cracoviensis*), s. 319; AD 493 (rachunki i notatki z posiedzeń krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy), s. 145; AD 496 (*Regestrum inscribendis discipulis [contubernii murariorum, fabrorum et stameciorum Cracoviensis]*), s. 473, 478.

danej rzeźby jest starszy, czy młodszy z nich. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że styl ojca i syna mógł być bardzo zbliżony, zwłaszcza jeśli obaj ściśle ze sobą współpracowali. Trzeba też zaznaczyć, że bardzo zbliżone prace wykonywali też inni artyści cechowi, a dla rozstrzygnięcia kwestii autorstwa kluczowy jest często sposób kształtowania drugorzędnych fragmentów rzeźb⁹.

W niektórych źródłach wprowadzano rozróżnienie obu postaci przez dodanie do nazwiska młodszego z nich końcówki *-wicz*¹⁰, ale nie było ono stosowane konsekwentnie, dlatego też odniesienie niektórych przekazów do ojca lub syna musi pozostać w sferze hipotez. Podobny problem dotyczy też sygnatur, w których Kaliscy używali czasem nazwisk – *Tesiora* (*Tęsiora*) lub *Tesiorakowicz* (*Tęsiorkowicz*), które można hipotetycznie odnieść odpowiednio do ojca i syna. Możliwe, że tak brzmiało ich *nomen gentile*, natomiast toponimiczne przemianki nadano im zapewne dopiero w Krakowie.

Można przypuszczać, że starszy rzeźbiarz urodził się w Kaliszu około roku 1640, a jego syn około 20 lat później. Pierwsza żona rzeźbiarza prawdopodobnie zmarła niedługo potem, a on sam wraz z synem opuścił rodzinne miasto i osiadł na krakowskim Kazimierzu. W roku 1672 był już po wtórnie żonaty z wdową po Pawle Moniku, z którym wcześniej pracował nad wykonaniem ołtarza głównego dla kościoła Kamedułów na Bielanych¹¹. Znając zwyczaje cechowe można przypuszczać, że w ten sposób Kaliski przejął warsztat swojego dawnego współpracownika¹². Rzeźbiarz zawarł wtedy kontrakt na dokończenie ołtarza głównego, zaczę-

⁹ Dobrym przykładem jest porównanie niektórych rzeźb Kaliskiego z figurami autorstwa Jana Liszkowica na fasadzie kościoła Wizytek, które są na tyle zbliżone, że można je wziąć za prace tego samego artysty (por. M. Wardzyński, „Prace rzeźbiarskie Jerzego Golenki z Bytomia i Jana Liszkowica w kościele Wizytek w Krakowie”, referat wygłoszony na sesji „Życie sen krótki. Skarby krakowskich wizytek”, kościół Wizytek w Krakowie, 12 VI 2010).

¹⁰ Najwcześniejszym przykładem jest wzmianka z r. 1681 (APKr, AD 496, s. 493).

¹¹ J. Gajewski, *Kaliski Kazimierz...*, op. cit., s. 322; idem, „Wystrój kościoła OO. Kamedułów na Bielanych pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych”, praca doktorska w IHS UW pod kier. prof. Mariusza Karpowicza, 1972, mps, cz. 2, s. 71–72, kontrakt zawarty 20 XI 1672 z Kazimierzem Kaliskim na dokończenie zaczętego przez Monikę ołtarza głównego.

¹² Przejęcie warsztatu przez małżeństwo z wdową po mistrzu należało do popularnych dróg awansu czeladników (Konstanty Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7: 1995, s. 110).

tego przez Monikę w roku 1670. W tekście tego dokumentu Kaliski został określony jako snycerz i mieszczanin kazimierski¹³, co pozwala przypuszczać, że był już wtedy pełnoprawnym członkiem tamtejszego cechu.

Z lat osiemdziesiątych XVII w. pochodzą dość liczne wzmianki w aktach krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy, które można z dużym prawdopodobieństwem odnieść do młodszego z Kaliskich. 30 lipca 1681 roku został on przedstawiony na sesji cechu (jako Kazimierz Kaliskowicz rodem z Kalisza, magister rzemiosła stameckiego), którego członkowie przyjęli go do swego grona „za magistra doskonałego, któremu robota wolna jest”¹⁴. 19 kwietnia 1684 roku został wybrany starszym cechu i wziął udział w jego trzech posiedzeniach w następnym miesiącu¹⁵. W lutym następnego roku Kaliski pełnił funkcję pisarza cechu¹⁶. Jego „karierę” we władzach cechowych mogło zakończyć wniesione na początku roku 1686 oskarżenie „o głoszenie słów nieuczciwych po różnych miejscach, przez co robotę majstrom odbiera i czeladź buntuje”. Ponadto Kaliski zaniedbał powinności cechowych „sztuk nie odprawiający”. 17 lutego 1686 roku cech wydał wyrok zakazujący mu „stameckiej roboty wszelkiej i tak czeladzi każdej pod karą więzienia”, czemu rzeźbiarz nie chciał się podporządkować, mówiąc „wy mnie tu sądzić nie będziecie”¹⁷. Finał tej sprawy nie jest niestety znany.

Od 1693 roku przez prawie dekadę obaj rzeźbiarze byli zaangażowani w prace przy krakowskiej kolegiacie akademickiej. W księdze fabrycznej tego kościoła można znaleźć wiele wzmianek o Kazimierzu Kaliskim, który czasem był też dodatkowo określany jako snycerz lub kamieniarz. W wielu źródłach terminy te były stosowane wymiennie, można jednak przypuszczać, że tutaj przeważnie stosowano je konsekwentnie dla odróżnienia starszego rzeźbiarza, który zaczynał karierę jako snycerz, od młodszego, który należał do cechu jako kamieniarz. Przy takim założeniu należy przyjąć, że to młodszy

¹³ J. Gajewski, *Wystrój kościoła...*, op. cit. Zob. także idem, *Kościół i klasztor kamedułów na Bielanych pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 38: 1976, nr 4, s. 375; idem, *Kaliski Kazimierz...*, op. cit., s. 322. W tej ostatniej publikacji podano, że Kaliski pracował nad ołtarzem już od r. 1670 (początkowo wspólnie z Monikiem) oraz że zlecenie to stało się powodem zatargu rzeźbiarza z konwentem, który zarzucił mu niedotrzymanie warunków umowy.

¹⁴ APKr, AD 496, s. 493.

¹⁵ APKr, AD 493, s. 29, 30.

¹⁶ APKr, AD 480, s. 317.

¹⁷ APKr, AD 493, s. 33–34.

z rzeźbiarzy został zaangażowany 30 lipca 1693 roku z roczną pensją w wysokości 200 złp. i dodatkowym cotygodniowym wynagrodzeniem wynoszącym 8 złp.¹⁸ Obok architekta kierującego pracami budowlanymi i głównego nadzorca robotników był on jedynym rzemieślnikiem, któremu bezpośrednio wypłacano stałe wynagrodzenie, co świadczy o szczególnej pozycji rzeźbiarza i zaufaniu, jakim darzył go ks. Piskorski. Na takich warunkach pracował on zapewne do początku roku 1696, kiedy to (25 stycznia) odebrał wypłatę „ad complementum roboty”¹⁹. 20 stycznia 1695 roku, w przerwie między prowadzeniem bliżej nieokreślonych prac w kościele, wysłano go do kamieniołomu w związku z przygotowaniem materiału na mauzoleum św. Jana Kantego²⁰. 15 X 1700 Kazimierz Kaliski starszy podjął się wykonania kapiteli pilastrów dolnej kondygnacji fasady i wież kościoła św. Anny (il. 36) za 30 złp. od sztuki, a wynagrodzenie za tę pracę pobierał do lipca 1702 roku, kiedy to wypłacono mu „complement” i „kontentację” za pilną robotę²¹. W tymże roku ponownie zatrudniono również młodszego rzeźbiarza. W kwietniu został wysłany po kamień do Pińczowa, a w lipcu powierzono mu odkucie trzech z czterech kapiteli półkolumn wydzielających oś środkową, po 80 złp. każdy. Czwartą głowicę za tę samą cenę miał wykonać jego ojciec²². Ostatni wydatek „Kaliskiemu snycerzowi choremu” w wysokości 6 złp. zanotowano 29 października 1703 roku²³. Dotyczy on prawdopodobnie starszego z rzeźbiarzy, podobnie jak wzmianka o pogrzebie Kazimierza Kaliskiego, który odbył się 2 X 1714 roku na cmentarzu przy kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu. W księdze metrykalnej zanotowano bowiem, że zmarł on „plenus dierum”²⁴, czyli w podeszłym wie-

ku, a młodszego Kaliskiego, który mógł mieć wtedy ok. 54 lat, nawet w tamtych czasach nie uznano by chyba za starca.

Pierwszym znanym dziełem, przy którym pracował starszy z Kaliskich, był ołtarz główny kościoła Kamedułów na Bielanach. Planowany wygląd tej niezachowanej struktury znany jest wprawdzie z opisu w umowie zawartej wcześniej z Monikiem, ale jej tekst nie jest w pełni jednoznaczny. Wiadomo, że pola nastawy miały być rozdzielone kanelowanymi kolumnami, ustawionymi na figurach kłęzących (?) aniołów. Przy bazach kolumn (dosł. pod kolumnami) miały się znajdować posągi ewangelistów, a między kolumnami, zapewne w niszach pół bocznych, inne nieokreślone rzeźby. Kolejne figury miały stanąć po bokach i na szczycie zwieńczenia mieszczącego prostokątną ramę²⁵.

Ze starszym Kaliskim można wiązać prace snycerskie i sztukatorskie z lat siedemdziesiątych XVII wieku. Możliwe, że na Bielanach pracował on nie tylko przy ołtarzu głównym. Z czasów jego działalności pochodzą zapewne figury w ołtarzu kaplicy św. Anny (il. 1), który powstał dzięki legatowi o. Piotra Celestyna z roku 1678²⁶. Autorstwa Kaliskiego nie można jednak w tym przypadku uznać za pewne, jakkolwiek wydaje się ono prawdopodobne ze względu na ogólne podobieństwo figur brodatych starców do późniejszego wizerunku św. Gaudentego w skarbcu mariackim (il. 24).

Wiadomo, że kolejnym zleceniodawcą Kaliskiego był klasztor Karmelitów Na Piasku, ale związanie z tym rzeźbiarzem dekoracji tamtejszej zakrystii nie wydaje się przekonujące. Wskazane przez Gajewskiego podobieństwa łączące ją ze stiukami w skarbcu kościoła Mariackiego²⁷ ograniczają się bowiem do zastosowania podobnych motywów, wśród których najbardziej charakterystyczne są aniołki podtrzymujące obramienia (il. 2). Na Piasku zostały one jednak wykonane znacznie prymitywniej, co sugeruje, że są naśladownictwem dzieła Kaliskiego, a cała sztukateria powstała po roku 1692. Możliwe jednak, że Kaliski pracował dla

¹⁸ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, rkps 318 (dalej AUJ 318), *Rationes Preceptorum et Expensorum Pro Fabrica Ecclesiae S[anctae] Annae Crac[oviensis]*, s. 52. Walutę określono tu jako floreny, zapewne chodzi jednak o złote polskie (złp., przeważnie zwane w tym źródle solidami lub tynfami).

¹⁹ AUJ 318, s. 102.

²⁰ AUJ 318, s. 223. Prawdopodobnie chodzi o kamieniołom w Grodzisku, w którym wykonano większość kamiennych elementów mauzoleum.

²¹ AUJ 318, s. 172, 173, 176, 182–185, 187, 188, 190, 196, 197.

²² AUJ 318, s. 196–198. Dopiero w związku z tym ostatnim zleceniem w notatkach zaczęto rozróżniać Kaliskiego „starrego” i „młodego”.

²³ AUJ 318, s. 210.

²⁴ APKr, mikrofilm 5–78, *Liber defunctorum in Parochia SS. Corporis Christi in Casimiria ab Anno 1712 ad 1783*, s. 4.

²⁵ J. Gajewski, *Wystrój kościoła...*, op. cit., s. 132–133, kontrakt zawarty 7 XII (?) 1670 z Pawłem Monikiem na wykonanie ołtarza gł., s. 134–136, umowa zawarta 26 VI z Andrzejem Altoffem i Anną, wdową po Moniku o dotrzymanie warunków kontraktu zawartego w 1670 r. z Pawłem Monikiem.

²⁶ *Bielany Krakowskie. Kalendarium*, Kraków 1997, s. 13.

²⁷ Por. J. Gajewski, *Kaliski Kazimierz...*, op. cit., s. 323.

karmelitów znacznie wcześniej, już w roku 1674, a jego dziełem są stiukowe posągi Matki Boskiej oraz Eliasza i Elizeusza, zdobiące monumentalną klatkę schodową, prowadzącą na piętro zabudowań klasztornych (il. 3). Czas ich powstania określa data na tablicy umieszczonej pod wizerunkiem Marii. Na autorstwo Kaliskiego wskazują rysy twarzy Marii i proroków, z długimi prostymi nosami, wyprowadzonymi bezpośrednio z szerokich czół oraz charakterystyczny modelunek włosów, zebranych z grube, wyraźnie wyodrębnione kosmyki. Figury w klatce schodowej zwracają uwagę dobrym poziomem artystycznym i nietypowymi rozwiązaniami, do których należy wetknięcie Elizeuszowi do ręki prawdziwego dzbana i oderwanie od tła poły płaszcza Marii.

Pozy figur starców zbliżone są do rzeźb w białym ołtarzu św. Anny. Natomiast układ postaci Matki Boskiej, z berłem w prawej i Dzieciątkiem siedzącym na lewej ręce, powtórzono w figurze wieńczącej kopułę kaplicy z cudownym malowidłem (il. 4). Ze źródeł odkrytych przez Włodarczyka wiadomo, że Kaliski wyrzeźbił jej drewniany model, według którego posąg wykonał w roku 1678 złotnik Mikołaj Truszowicz. Wzorem dla tego przedstawienia miała być figura stojąca ówczynie przy kościele św. Marii Magdaleny²⁸, można więc przypuszczać, że również rzeźba na klatce schodowej była wzorowana na tym przedstawieniu. Porównanie posągu na kopule z innymi pracami Kaliskiego prowadzi do wniosku, że formy rzeźby zostały uproszczone i znacznie zniekształcone przez wykonawcę.

W roku 1680 któryś z Kaliskich wykonał sarkofag biskupa Andrzeja Trzebickiego znajdujący się w krypcie pod kościołem jezuitów p.w. św. Piotra i Pawła (il. 5), o czym świadczy sygnatura *Kasimirus Kaliski Alias Tesiorkowicz Szkulptor Anno D: 1680* (il. 6). Zważywszy na odojcowską formę nazwiska można przypuszczać, że jest to pierwsze dzieło młodszego z rzeźbiarzy, który właśnie w tym czasie mógł rozpocząć działalność zawodową²⁹. Treść tego napisu była różnie odczytywana przez badaczy. Najbliższy prawdy był Ambroży Grabowski, według którego inskrypcja brzmi *Kazimierz Kaliski alias Jeziorkowski, szkulptor*³⁰. Niewiele pomylił się też ks. Stanisław Załęski, według którego sarkofag jest dziełem „Kamińskiego zwanego



1. Figura w ołtarzu kaplicy św. Anny przy kościele Kamedułów na Bielanych. Wszystkie fot. wykonał M. Kurzej

²⁸ W. Włodarczyk, *Kościół Karmelitów na Piasku...*, op. cit., s. 141. Posąg kosztował 515 złotych polskich.

²⁹ Zdaniem Konstantego Kalinowskiego, przy sprzyjających warunkach rzeźbiarz mógł zostać mistrzem w wieku 20–22 lat (K. Kalinowski, *Warsztat...*, op. cit., s. 110).

³⁰ A. Grabowski, *Skarbniczka...*, op. cit., Lipsk 1854, s. 73.



2. Fragmenty dekoracji zakrystii kościoła Karmelitów Na Piasku (po lewej) i skarbcza kościoła Mariackiego (po prawej)



3. Figury w klatce schodowej klasztoru Karmelitów Na Piasku

też Jeziorkowskim”³¹. Natomiast według Jana Samka sarkofag miał zostać wykonany przez Kazimierza Kaliskiego i Andrzeja Jesiorkowicza, a ustawiony przez nieokreślonego z imienia Knotnickiego³², a zdaniem Izabelli Rejduch-Samkowej na sarkofagu podpisał się *Szymon Kotnicki*³³. Również Gajewski,

³¹ Stanisław Załęski, *OO. Jezuici przy kościele św. Piotra i Pawła w Krakowskie. Szkic historyczny*, Nowy Sącz 1896, s. 54.

³² Jan Samek, *Uwagi na marginesie inwentaryzacji zabytków Krakowa przeprowadzonej w kościołach i klasztorach śródmieścia (charakterystyka katalogu, detale architektoniczne, rzeźba)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 33: 1971, nr 1, s. 62.

³³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościoły i klasztory śródmieścia*, 2, red. Adam Bochnak, Jan Samek, Warszawa 1978, *Kościół par. p.w. św. Piotra i Pawła i dawne kolegium jezuitów – Kościół*, oprac. Izabella Rejduch-Samkowa, s. 78.



4. Figura na szczycie kopuły kaplicy Matki Boskiej Piaskowej

powołując się na informację tej badaczki, uznał, że treść napisu to *Szymon Kotnicki A.D. 1680 sztamiec* i właśnie nieznanego skądinąd Kotnickiego uważał za autora sarkofagu³⁴. Błędne wydaje się również stwierdzenie, jakoby sarkofag wyszedł z tego samego warsztatu, który wykonał wawelski grobowiec Jana Kazimierza³⁵. Co najwyżej ten ostatni mógł być wzorem dla sarkofagu biskupa, ponieważ praca Kaliskiego ma cechy słabszego naśladownictwa, a przy bliższym porównaniu obu skrzyń można zauważyć uproszczenie i spłaszczenie detali.

Kolejny etap w twórczości Kaliskich stanowią prace w grodzickim sanktuarium bł. Salomei. Wyjątkowo rozbudowana sygnatura na tamtejszej figurze Chrystusa w Ogrójcu *KASI: Caliski S: AD: 1688*

³⁴ J. Gajewski, *Kaliski Kazimierz...*, op. cit., s. 323. Badacz ten pomylił się również twierdząc, że napis na sarkofagu wryty w mokrym tynku, a nie w kamieniu.

³⁵ Por. J. Samek, *Uwagi na marginesie...*, op. cit., s. 62 i *Katalog zabytków... Kościoły i klasztory śródmieścia*, 2, op. cit., s. 78.



5. Sarkofag bp. Trzebickiego w krypcie kościoła śś. Piotra i Pawła



6. Sygnatura na sarkofagu bp. Trzebickiego (w oryginale napis w jednym wierszu)



7. Sygnatura na figurze *Christus* w Ogrójcu w Grodzisku

/ *Alias Tesiora D: 26. Mart* (il. 7) odnosi się chyba raczej do starszego z nich (jeśli przyjąć, że to młodszy podpisał się wcześniej jako Tesiorkowicz), jest jednak prawdopodobne, iż rzeźba ta była jedynie częścią znacznie większego zamówienia, przy którego realizacji korzystał on z pomocy syna.

Figurę Chrystusa ustawiono przy elewacji apsydy kościoła, we wnętrzu niewielkiej dobudówki (il. 8). Kaliski wyrzeźbił zapewne również postać anioła ukazującego się Zbawicielowi, a być może wykonał także całą aranżację mieszczącą figurę wnęki, którą wyłożono naciekami krasowymi, pozyskanymi z pobliskich jaskiń, co nadało jej charakter naturalnej groty. Wykonywanie takich dekoracji było w zasadzie domeną rzeźbiarzy, można więc



8. Ogrójec w Grodzisku

przypuszczać, że zadanie to powierzono właśnie jemu. Najprawdopodobniej ten sam artysta (lub jego warsztat) zrealizował pozostałe sztuczne jaskinie w Grodzisku. Upamiętniają one miejsce Zaśnięcia Najśw. Marii Panny oraz pustelnie św. Jana Chrzciciela w Sapsas i św. Marii Magdaleny w Sainte-Baume, a także miejsce odosobnienia Salomei³⁶. W tym ostatnim wnętrzu z kamieni i odłamków skał wykonano m.in. kartusze, przypominające obramienia stosowane przez rzeźbiarzy.

Charakterystyczny modelunek twarzy i splotów włosów (il. 9) wskazuje, że Kaliski był również autorem rzeźb w głównym ołtarzu grodzkiego kościoła (il. 10). Nastawa ta istniała już zapewne w roku 1691, gdyż została opisana w opublikowanym wtedy dziele ks. Sebastiana Piskorskiego – twórcy koncepcji i głównego projektanta sanktuarium w Grodzisku³⁷. Z kolei *terminus post quem* dla

³⁶ Na temat sztucznych grot w Grodzisku i ich symboliki, zob. Jan Dreścik, *Kwiatki Świętej Pustyni B. Salomei Panny, na Skale S. Mariety. Treści ideowe barokowej pustelni bl. Salomei w Grodzisku koło Skąły*, „Folia Historiae Artium”, 23: 1987, s. 69–75.

³⁷ [Sebastian Piskorski], *Flosculi Sacrae Eremitae B. Salomeae virginis in Lapide S. Mariae...*, w: idem, *Flores Vitae B. Salomeae Virginis...*, Cracoviae 1691.



9. Twarze figur w Grodzisku (po lewej Chrystus w Ogródcu, w środku św. Sebastian i św. Józef w ołtarzu głównym, po prawej św. Maria Magdalena i bł. Salomea w ołtarzach przyściennych)



10. Ołtarz główny kościoła w Grodzisku



11. Figura św. Józef w ołtarzu głównym kościoła w Grodzisku

jej powstania wyznacza odkrycie lokalnego złoża białego marmuru w roku 1689³⁸, z którego wykonano bazy kolumn oraz trzony dwóch środkowych podpór. Jak zauważył Wardzyński, iluzjonistyczne rozwiązanie części środkowej ołtarza oparto na ry-

³⁸ T. Holcerowa, *Barokowy zespół...*, op. cit., s. 178. Na temat tego materiału zob. Zygmunt Holcer, Marcin Krajewski, *O genezie i pochodzeniu „marmurów bł. Salomei”*, w: *Badania naukowe południowej części Wyżyny Krakowsko-Wieluńskiej*, Ojców 2001, s. 54–58. Z kamieniem tym wiązano duże znaczenie symboliczne, a jego odkrycie uznano za cudowne. Zob. *Abrys teraźniejszego kościoła kolegiaty s. Anny w Krakowie...*, w: Piotr Hiacynt Pruszczyk, *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa...*, Kraków 1745, s. 189.

cinie na frontyspisie traktatu o perspektywie autorstwa Giacomina Vignoli, wydanego w roku 1644³⁹. O wyborze tego rozwiązania zdecydował zapewne Piskorski, Kaliski zaś wykonał rzeźby św. Józefa (il. 11) i Sebastiana oraz figury aniołków w zwieńczeniu (il. 28). Możliwe, że jest on również autorem elementów struktury ołtarza – zwłaszcza kapiteli, wykonanych zapewne z tego samego gatunku białego wapienia co figury. Natomiast elementy z mar-

³⁹ M. Wardzyński, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i polskiej prowincji zakonu paulinów, cz. 1: Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, Warszawa 2009, t. 1, s. 220.



12. Gloria w polu ołtarza głównego kościoła w Grodzisku



13. Figura św. Maria Magdalena, obecnie w ołtarzu bocznym kościoła w Grodzisku



14. Figura *bl.* Salomea w ołtarzu bocznym kościoła w Grodzisku

muru wykonywano przeważnie bezpośrednio w kamieniu.

Wśród awangardowych rozwiązań grodzickiego ołtarza należy wspomnieć stiukową glorię promienistą w zwieńczeniu pola obrazowego, będącą najstarszym znanym dziełem tego typu w Małopol-

sce⁴⁰ (il. 12). Jest ona nietypowa również dlatego, że zdobiące ją główki aniołków wydają się bardziej zróżnicowane niż w niektórych wielkich zespołach sztukaterii. Można wskazać aż cztery ich odmiany, od najbardziej archaicznej na osi u dołu (z włosami zebranych w charakterystyczny pukiel nad czołem) po najbardziej awangardową u góry, której stylizacja przypomina dzieła Baltazara Fontany. Pozostałe

⁴⁰ Równie nietypowe jest antependium z dekoracją w technice *scaglioli*, które bardzo przypomina prace Baltazara Fontany i Francesca Torrianię. Ten element nie ma jednak odpowiedników w twórczości Kaliskich i zapewne został dodany później, już po sprowadzeniu do Krakowa zdolniejszych artystów z zagranicy.



15. Figury na ogrodzeniu kościoła w Grodzisku (od lewej Koloman, Bolesław Wstydlivy, św. Kinga)

cztery po bokach zestawiono parami, a te z dolnej pary są najbardziej zbliżone do twarzy umieszczonych poniżej aniołów, które podtrzymują koronę nad polem obrazowym. Taką różnorodność można wytłumaczyć chyba tylko przyjmując, że główki na glorii wykonało przynajmniej czterech różnych rzeźbiarzy, którzy chcieli zostawić po sobie ślad właśnie na tym elemencie wystroju kościoła, który był szczególnie ważny zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowym.

Z Kaliskim należy natomiast wiązać rzeźby w ołtarzach przytęczowych grodziskiego kościoła. Umieszczona po lewej stronie figura św. Marii Magdaleny (il. 13), wykonana z białego wapienia, pochodzi być może z poświęconej jej kaplicy-groty, a w ołtarzu, który pierwotnie dedykowano Chrystusowi Ukrzyżowanemu, znalazła się dopiero w 2. ćwierci XVIII wieku⁴¹. Przeciwny ołtarz był od początku poświęcony bł. Salomei, ale w roku 1691 mieścił obrazy⁴². Znajdująca się w nim rzeźba (il. 14) musiała więc powstać później, podobnie jak cała obecna nastawa, która nie nadaje się do ekspozycji malowideł. Ma ona nietypową formę ujętej kolumnami niszy, którą przez wprowadzenie pilastrowej artykulacji i dodanie wielobocznego zwieńczenia upodobniono do centralnego tempietta. Ustawiona w niej figura, wykonana podobnie jak nastawa z białego marmuru, jest równie oryginalna. Wzorem dla niej była zapewne *Św. Katarzyna Sieneńska* w ołtarzu rzymskiego kościoła S. Caterina a Magnanapoli⁴³,



16. J. Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, *Koloman*, fragment ryciny frontyśpisowej *Flores Vitae B. Salomeae*

⁴¹ J. Dreścik, *Kwiatki...*, op. cit., s. 43, przyp. 21.

⁴² [S. Piskorski], *Floresculi...*, op. cit.

⁴³ Dziękuję za tę uwagę dr hab. Andrzejowi Betlejowi.



17. Figury na fasadzie kościoła śś. Piotra i Pawła



18. Figury na fasadzie kościoła św. Tomasza

autorstwa Melchiora Cafy⁴⁴. Musiała to być rzeźba znana, skoro w zbliżonym czasie doczekała się też trawestacji na fasadzie lwowskiego kościoła Karmelitanek Bosych⁴⁵. Różnice pomiędzy posągiem Salomei a innymi, bardziej sztywnymi i statycz-

⁴⁴ Keith Sciberras, *Melchiorre Cafà. Maltese genius of the Roman baroque*, Valetta 2006, s. 83–85.

⁴⁵ Figury Św. Józefa i Św. Teresy z Avili odkuto w r. 1688, według przysłanego z Wilanowa modelu Andrzeja Schwa-



19. Krucyfiks w kościele Bernardynów w Leżajsku

nymi rzeźbami w Grodzisku mogą wskazywać na autorstwo młodszego rzeźbiarza, nie można jednak wykluczyć, że wykonał ją starszy artysta, który z czasem udoskonalił swój styl⁴⁶.

Trudniej rozstrzygnąć, czy któryś z Kaliskich mógł być autorem rzeźb stojących na ogrodzeniu kościoła. Wiadomo, że do pierwotnej koncepcji

nera. Zob. Tadeusz Mańkowski, *Dawny Lwów, jego dzieje i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 303.

⁴⁶ Ostatnio Michał Wardzyński niesłusznie włączył figurę bł. Salomei do grupy znacznie słabszych rzeźb o nieudolnym modelunku i karykaturalnych rysach twarzy. Por. Michał Wardzyński, *Nagrobek Bartłomieja Michała Tarły CM biskupa poznańskiego, superiora klasztoru Misjonarzy (1656–1715)*, 1716, w: *Serce Miasta. Kościół świętego Krzyża w Warszawie*, red. K. Sztarbałło, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 217.

należą posągi Kolomana, Bolesława Wstydliwego i św. Kingi⁴⁷ (il. 15). Analizę rzeźb utrudnia stopień ich zniszczenia. Modelunek twarzy wydaje się nieco odmienny, jednak te partie są mocno zlasowane. Możliwe, że Kaliski wykonał pierwszy z nich, natomiast pozostałe mają charakter słabszych prac warsztatowych. Pod względem upozowania figura św. Kingi wydaje się schematyczna, zwłaszcza w zestawieniu z ekspresyjnym wizerunkiem bł. Salomei we wnętrzu kościoła. Sztynna jest również poza postaci Bolesława, ujętej w statycznym kontrapoście. Bardziej naturalna i ciekawiej skomponowana wydaje się figura Kolomana, która przypomina jego wizerunek na frontyspisowej rycinie wspomnianej książki ks. Piskorskiego (il. 16). Autorem rycin ilustrujących tę publikację był Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, który później został zatrudniony przez Piskorskiego do zaprojektowania mauzoleum św. Jana Kantego w kolegiacie uniwersyteckiej⁴⁸, a być może także innych elementów wystroju tego kościoła⁴⁹. Ponieważ figura Kolomana wyróżnia się pod względem dynamizmu na tle innych posągów władców autorstwa Kaliskiego, możliwość wzorowania ryciny na rzeźbie jest mało prawdopodobna. Należałoby więc uznać za możliwe, że Siemiginowski był w jakiś sposób zaangażowany w prace w Grodzisku jeszcze przed publikacją rycin, a może nawet wykonał projekty niektórych elementów tego założenia.

Posągi władców w Grodzisku są podobne do rzeźb na fasadzie kościoła św. Piotra i Pawła, przedstawiających św. Zygmunta i Władysława (il. 17). Zbliżone jest zarówno frontalne ujęcie, jak i sposób ukazania niektórych szczegółów ubioru. Charakterystyczne są także kształty postumentów, przypominające te wyrytowane przez Siemiginowskie-

go, tyle że odwrócone o 180°. Na tym pod figurą św. Władysława widnieje sygnatura *AD 1691 KK*, którą należy wiązać z Kazimierzem Kaliskim⁵⁰, lecz przy obecnym stanie badań nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy pozostawił ją starszy, czy młodszy z rzeźbiarzy. Można natomiast przypuszczać, że nieco wcześniej wykonał on dla krakowskich jezuitów również inne kamienne rzeźby.

Z archiwaliów wiadomo, że w r. 1688 przed ich kościołem ustawiono bramę ozdobioną figurami Chrystusa oraz św. Piotra i Pawła, a w następnym roku na fasadzie ustawiono posągi św. Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego. Te ostatnie zostały w r. 1723 wymienione na nowe, wykonane przez Dawida Heela, a bramę rok wcześniej rozebrano i sprzedano⁵¹. Wydaje się prawdopodobne, że pochodzące z niej figury kupili karmelici trzewicko- wi, którzy ustawili je na fasadzie kościoła św. Tomasza (il. 18). Podobieństwo twarzy tamtejszego wizerunku Zbawiciela do rzeźby Chrystusa w Grodzisku dostrzegł już Michał Wardzyński⁵². W przypadku figur na fasadzie kościoła karmelitańskiego na autorstwo jednego z Kaliskich wskazuje nie tylko typ fizjonomiczny i sposób rzeźbienia włosów, ale także urozmaicone, głębokie i miękkie drapowanie szat, a nawet charakterystyczny kształt postumentów. Z kolei o ich wykonaniu z przeznaczeniem do ustawienia w innym miejscu świadczy niedopasowanie rozmiaru posągów do kształtu nisz, z których boczne wydają się nieco zbyt obszerne.

W roku 1691 Kazimierz Kaliski podpisał się na krucyfiksie, znajdującym się w kościele Bernardynów w Leżajsku⁵³. Rzeźba ta (il. 19), umieszczona w ołtarzu drugiego od wsch. przeszła nawy pn., jest jedynym znanym dziełem Kaliskiego poza Krakowem i okolicą. Biorąc pod uwagę jej podobieństwo do figury Ukrzyżowanego w krakowskiej kolegiacie akademickiej (il. 21), należałoby ją wiązać ze star-

⁴⁷ [S. Piskorski], *Flosculi...*, op. cit.; Dreścik, *Kwiatki...*, op. cit., s. 43. W następnym stuleciu na ogrodzeniu kościoła ustawiono posąg króla Dawida, przeniesiony z kaplicy Zygmunto- wskiej, który przemianowano na Henryka Brodatego, oraz figurę św. Jadwigi Śląskiej. W r. 2004 posąg Dawida zastąpiono odlewem, a oryginał przekazano do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu. (Jan Przała, *Architektura i rzeźba Grodziska koło Skąły*, „Biuletyn Historii Sztuki” 23: 1959, z. 1, s. 124; T. Holcerowa, *Barokowy zespół*, op. cit., s. 180–181).

⁴⁸ Na temat rycin i ich autora zob. Jan Ostrowski, *Flores Vitae B. Salomeae. Nieznany cykl graficzny Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 35: 1973, s. 43–51.

⁴⁹ Michał Kurzej, „Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII wieku”, praca doktorska w IHS UJ pod kier. dr. hab. Piotra Kra- snego, 2010, mps, s. 279–280.

⁵⁰ Sygnaturę opublikowano w *Katalogu zabytków... Kościoły i klasztory śródmieścia*, 2, op. cit., s. 72. Jerzy Paszenda, *Budowle jezuickie w Polsce XVI-XVII w.*, t. 3, s. 213, przyp. 4, zauważył, że spośród rzeźbiarzy, których biogramy zamieszczono w *Słowniku artystów polskich...* inicjały te pasują tylko do Kaliskiego.

⁵¹ J. Paszenda, *Budowle...*, op. cit., s. 213, 215, 216.

⁵² M. Wardzyński, „Prace rzeźbiarskie”, op. cit. W *Katalogu zabytków... Kościoły i klasztory śródmieścia*, 2, op. cit., *Kościół p.w. św. Tomasza i klasztor duchaczek*, oprac. Krystyna Włodarczyk, s. 110, figury te błędnie zadatowano na l. poł. w. XVII.

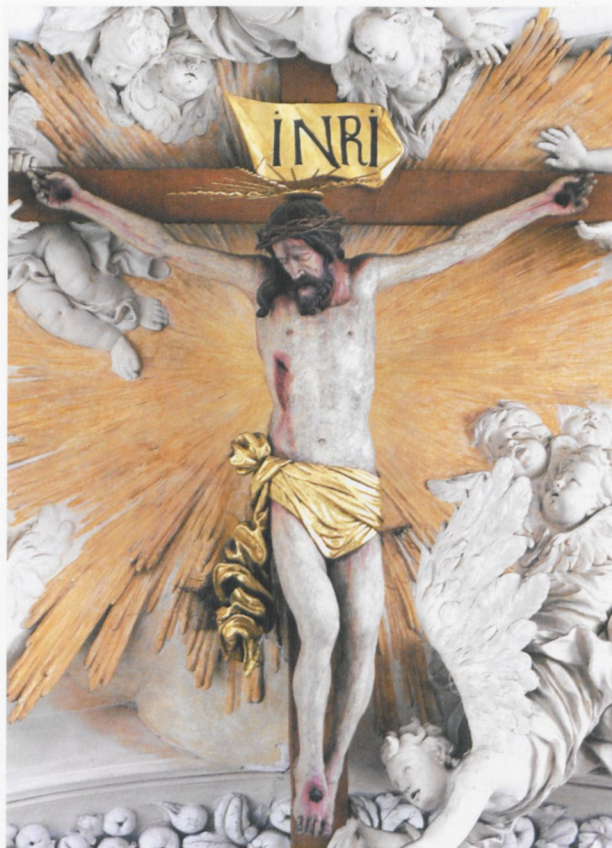
⁵³ *Katalog zabytków...*, seria nowa, t. 3: *woj. rzeszowskie*, op. cit., s. 112. Treści sygnatury niestety nie podano. Za zwrócenie mi uwagi na to dzieło dziękuję pp. Dariuszowi Nowackiemu i Krzysztofowi Czyżewskiemu.



20. Krucyfiks w kościele Bożego Ciała

szym z rzeźbiarzy. Krucyfiks leżajski jest szczególnie zbliżony do rzeźby o tej samej tematyce w ołtarzu na zakończeniu nawy pn. w kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu (il. 20). Charakterystyczny jest zwłaszcza modelunek twarzy i obszytego koronką perizonium, a podobieństwo tych szczegółów każe uznać również tę ostatnią rzeźbę za dzieło Kaliskiego. Figura ta odznacza się wyjątkowym realizmem i precyzją w oddaniu szczegółów, co przyczyniło się zapewne do jego błędnego zadatowania na w. XIX⁵⁴. Wszystkie trzy krucyfiksy łączy bardzo zbliżony modelunek ciała oraz niemal identyczne opracowanie twarzy. Nieco odmiennie potraktowano natomiast fantazyjnie drapowane

⁵⁴ Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, red. Izabella Rejduch-Samkowa, Jan Samek, Warszawa 1987, *Kościół par. p.w. Bożego Ciała, klasztor kanoników regularnych laterańskich i zabudowania poklasztorne – Kościół*, oprac. F. Stolot, J. Samek i J. Motyka, s. 57.



21. Krucyfiks na tęczy kościoła św. Anny

perizonia, co świadczy o dużej inwencji rzeźbiarza i perfekcyjnym opanowaniu materiału.

Kolejnym datowanym dziełem jest dekoracja sklepienia tzw. skarbcza przy kościele Mariackim, na której zachowała się sygnatura *CASIMIRUS KALISKI S: AD: 1692* (il. 22). Fundatorem nowej aranżacji wnętrza był zapewne rajca Jan Gaudenty Zacherla, którego drugiego patrona przedstawiono na jednej z płaskorzeźb⁵⁵. W kompozycji tej dekoracji połączono dość archaicznie modelowane kartusze i festony oraz mało finezyjne, szerokie, profilowane obramienia, z ciekawym motywem stojących na obłokach aniołków, które podtrzymują pola na osi sklepienia (il. 23). Pewną innowacją jest też wypełnienie obramień, zamiast tradycyjnie stosowanych malowideł, płaskorzeźbami, które jednak zostały wymodelowane raczej sztywno i mało finezyjnie. Archaiczność niektórych z zastosowanych motywów oraz podobieństwo wizerunku św. Gaudenty (il. 24) do figur w klatce schodowej klasztoru

⁵⁵ *Katalog zabytków... Kościoły i klasztory śródmieścia*, 2, op. cit., s. 12; Michał Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVIII wieku*, Biblioteka Krakowska nr 110, 1977, s. 54, 56.



22. Sygnatura na dekoracji sztukatorskiej w skarbcu kościoła Mariackiego



23. Dekoracja sztukatorska na sklepieniu skarbcu kościoła Mariackiego



24. Płaskorzeźby figuralne na sklepieniu skarbcu kościoła Mariackiego



25. Figura Baranka na tumbie mauzoleum św. Jana Kantego w kościele św. Anny

Karmelitów (il. 3) sugerowałyby raczej autorstwo starszego z Kaliskich.

Nieco później któryś z Kaliskich ponownie pracował na Bielanach, o czym świadczy podpis wraz z datą 1695 wryty w tynku na ścianie dawnego archiwum w pd. wieży fasady kościoła. Nie wiadomo niestety do jakiej pracy miały się on odnosić⁵⁶.

W roku 1698 w kościele św. Anny został zatrudniony snycerz Kaliski (czyli zapewne starszy z rzeźbiarzy), któremu ks. Piskorski zlecił wykonanie krucyfiks na tęczę (il. 21). Rzeźba powstawała w czerwcu i lipcu tego roku, a jej autor miał otrzymać 45 złp., chociaż ostatecznie wypłacono mu

tylko 41 złp.⁵⁷ Podczas prac konserwatorskich z tyłu perizonium krucyfiks odkryto sygnaturę rzeźbiarza, o treści *KAS: KALISKI / ALI: Tesiora AD 1698*⁵⁸. Paweł Pencakowski – monografista tego dzieła – postawił bardzo interesujące pytanie o powód, dla którego tak prestiżowy element wystroju kolegiaty akademickiej powierzono Kaliskiemu, a nie znacznie zdolniejszemu Baltazarowi Fontanie. Zdaniem tego badacza, włoski artysta zorganizował w Krakowie jedynie warsztat sztukatorski i nie miał praktycznych możliwości wykonania dużej figury w drewnie. Za wyborem takiego materiału mogło

⁵⁷ AUJ 318, s. 21, 25, 31.

⁵⁸ P. Pencakowski, *Znak Syna Człowieczego*, op. cit., s. 51, il. 9. Autor ten nie odczytał drugiego nazwiska rzeźbiarza, proponując lekcję IPSIOŁO.

⁵⁶ J. Gajewski, *Kaliski Kazimierz*, op. cit., s. 323. Tam in skrypcję odpisano: *Kasimirus Kaliski. A.I.S. A.D. 1695.*



26. Krucyfiks na tęczy kościoła w Żębocinie

przemawiać przywiązanie do tradycji drewnianych krucyfiksów tęczowych, a także względy konstrukcyjne, które utrudniały zamocowanie odsuniętej od ściany ciężkiej rzeźby ze stiuku⁵⁹. Wszystkie te uwagi wydają się trafne, warto jednak dodać, że decyzja o powierzeniu tej rzeźby Kaliskiemu raczej nie była przypadkowa. Możliwe, że już wcześniej dał się on poznać jako autor drewnianych krucyfiksów o dużej ekspresji, a ks. Piskorski znał go zapewne dłużej niż Fontanę i zatrudnił już od przynajmniej 10 lat, zapewne więc uważał, że właśnie on wywiąże się lepiej z takiego zlecenia.

Wydaje się bardzo prawdopodobne, że starszy Kaliski jest również autorem innych, ważnych ideowo elementów wystroju kolegiaty, które wykonano z drewna. Możliwe, że należy do nich figura Baranka na tumbie ołtarza św. Jana Kantego (il. 25), chociaż z braku podobnych rzeźb wśród potwierdzonych prac Kaliskiego taki wniosek trudno oprzeć na analizie. Figurę tę wykonano najpierw ze srebra, a za model dla niej zapłacono 23 VI 1700 1 złp. 15 gr snycerzowi, którego nazwiska niestety



27. Epitafium Michała Waleriana Morsztyna w kaplicy bł. Salomei

nie podano⁶⁰. Jednak już 3 VI 1702, a więc zapewne bezpośrednio po dotarciu do Krakowa informacji o zajęciu Warszawy przez Szwedów, ale jeszcze długo przed ich wkroczeniem do Małopolski zapłacono 9 złp. nieokreślonemu snycerzowi za wykonanie nowej figury z drewna⁶¹, która jest zapewne tożsama z istniejącą do tej pory.

Wśród licznych nawiązań do kompozycji na tęczy kościoła św. Anny stylistycznie zbliżony do prac Kaliskiego jest krucyfiks z glorią i figurami aniołów w kościele w Żębocinie (il. 26), który został przebudowany przez ks. Piskorskiego w l. 1688–1690⁶². Zapewne duchowny kierujący budową kolegiaty akademickiej nie stracił kontaktu ze swą dawną pa-

⁶⁰ AUJ 318, s. 247. Drugi model wykonał za darmo Baltazar Fontana. Nie wiadomo, który został przeznaczony do realizacji.

⁶¹ AUJ 318, s. 248. Rzeźba ta została posrebrzona 28 VI 1702. Nie wiadomo co się stało z figurą srebrną. Możliwe, że zdecydowano się ją ukryć lub wywieźć z miasta i dlatego została zastąpiona drewnianą imitacją.

⁶² Wanda Boczkowska, *Piskorski Jan*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26, z. 110, s. 560.

⁵⁹ Ibidem, s. 53–54.



28. Figurki aniołków: w zwieńczeniu ołtarza głównego kościoła w Grodzisku (po lewej) i na epitafium M.W. Morsztyna w kaplicy bł. Salomei



29. Dekoracja sztukatorska sklepienia kaplicy św. Franciszka Borgiasza (obecnie Wieczery Pańskiej) przy kościele śś. Piotra i Pawła



30. Figura na dziedzińcu furty klasztoru Misjonarzy na Stradomiu

rafią i zamówił dla niej grupę rzeźbiarską u jednego z artystów, których zatrudniał w Krakowie. Na autorstwo jednego z Kaliskich wskazuje w tym przypadku jednak nie sama figura Chrystusa, ale modelunek otaczających ją główek anielskich, które szczególnie przypominają wspomniane sztukaterie z ostatnich lat w. XVII. Dlatego wydaje się prawdopodobne, że dzieło to wykonał młodszy z rzeźbiarzy, próbując naśladować doskonalsze artystycznie krucyfiksy wykonane przez ojca.

W przerwach między zleceniami dla kościoła uniwersyteckiego Kalisycy wykonywali też inne prace. Zapewne należą do nich cztery boczne rzeźby na epitafium Michała Waleriana Morsztyna (il. 27) w kaplicy bł. Salomei przy kościele Franciszkanów w Krakowie, które ze względu na podobieństwo do figur w ołtarzu grodziskim należałoby łączyć ze starszym z rzeźbiarzy. Postaci siedzących rycerzy

zostały najpewniej dorobione na wzór rzeźby leżącej pośrodku, wykonanej w Dębniku, ale figurki aniołków w zwieńczeniu są bardzo zbliżone do tych w zwieńczeniu ołtarza grodziskiego⁶³. Kolejnym dziełem jednego z Kaliskich jest prawdopodobnie figura Matki Boskiej Niepokalanej nad portalem dziedzińca budynku furty klasztoru Misjonarzy na Stradomiu⁶⁴ (il. 30), nosząca datę A:D: 1699. Dynamiczny modelunek szat pozwala się w tym przypadku domyślać autorstwa młodszego rzeźbiarza. Podobna w kompozycji, ale słabsza artystycznie,

⁶³ Marmurowe elementy epitafium, wraz z jedną figurą zostały wykonane przez Jakuba Bielawskiego w l. 1697–1698 (Archiwum Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej, sygn. AKC-82: Connotationes alborae marmoris, 1691–1711, k. 71v–74v). Za udostępnienie mi niepublikowanych wypisów z tego źródła dziękuję dr. Józefowi Skrabskiemu. Zob. też Józef Skrabski, *Kamieniarsko-rzeźbiarski ośrodek w Dębniku pod Krakowem w latach 1625–1945 w świetle materiałów archiwalnych z klasztoru karmelitów bosych w Czernej*, w przygotowaniu.

⁶⁴ Za informację o tym dziele i sugestię na temat jego autorstwa dziękuję dr. Michałowi Wardzyńskiemu.



31. Figura na bramce cmentarza przy kościele parafialnym w Myślenicach

jest figura na bramce przed kościołem parafialnym w Myślenicach⁶⁵ (il. 31).

Niedługo później któryś z Kaliskich wykonał dwie interesujące dekoracje sztukatorskie. Przy braku przekazów archiwalnych nie sposób rozstrzygnąć czy ich głównym autorem był ojciec, czy syn, zwłaszcza że jest również możliwe, że pracowali oni wspólnie. Można jedynie stwierdzić, że za autor-

⁶⁵ Niewykluczone, że została ona wykonana przez tego samego ucznia lub współpracownika Kaliskich, który odkuł grodzkie posągi Bolesława Wstydliviego i Św. Kingi. Mają one podobne, charakterystyczne twarze o zbyt małych ustach i zaokrąglonych podbródkach.



32. Fragmenty dekoracji kaplicy św. Franciszka Borgiasza przy kościele śś. Piotra i Pawła (po lewej) i kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała (po prawej)

stwem młodszego rzeźbiarza przemawia swobodny modelunek obu sztukaterii, który różni je od dekoracji sklepienia skarbcu mariackiego (il. 23, 24).

Wcześniejsza jest dekoracja kaplicy św. Franciszka Borgiasza przy kościele śś. Piotra i Pawła (il. 29), która została wykonana w roku 1698 kosztem podstolego braclawskiego Aleksandra Drozdowskiego⁶⁶. Dzieło to nie było dotychczas wiązane z Kaliskim, nie odnaleziono też na nim sygnatury, która jednak mogła zostać zatarta podczas prac konserwatorskich. Za jego autorstwem przemawia jednak sposób opracowania aniołków, których twarze są niemal identyczne ze znanymi z późniejszej sygnowanej pracy (il. 32). Sztukateria ta jest ostatnią z zespołu sześciu dekoracji kaplic kościoła, których wykonanie za każdym razem powierzano innym artystom, zawsze jednak powtarzano przyjęty na początku schemat kompozycyjny⁶⁷. Praca Kaliskiego wyróżnia się przede wszystkim ukazaniem postaci w odważnych skrótach oraz wprowadzeniem motywu aniołka stojącego na obłokach i podtrzymującego obramienie, który zastosowano już w skarbcu mariackim.

⁶⁶ Jerzy Paszcenda, *Datowanie stiuków sklepiennych w kościele Świętych Piotra i Pawła w Krakowie*, w: *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka zorganizowanej przez krakowski oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków, 8–9 czerwca 1990 roku*, red. Marcin Fabiański, Kazimierz Kuczman, Kraków 1991, s. 94.

⁶⁷ M. Kurzej, „Nurt italianizujący...”, op. cit., s. 217–220.



33. Sygnatura na dekoracji nad portalem kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała



34. Dekoracja nad portalem kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała



35. Fragment dekoracji sklepienia kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała



36. Kapitele fasady kościoła św. Anny

W następnym roku powstała dekoracja sztuka-torska kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu. Składa się ona z dwóch części: umieszczonych na sklepieniu obramień z liści laurowych zawieszonych na chustach, figur aniołków i bukietów róż w wazonach oraz znajdującej się nad portalem swobodnej rzeźbiarskiej kompozycji złożonej z figur aniołów leżących na przyczółku oraz wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem ukazanej na tle domku przenoszonego przez aniołki i otoczonego glorią promienistą. Również to dzieło nie było dotychczas łączone z Kaliskim, a jego elementy różnie datowano. Sztukateria wewnętrzna miała powstać po roku 1670, natomiast zewnętrzna – około połowy wieku XVIII⁶⁸. Ich szczegółowe porównanie, zwłaszcza zestawienie główek aniołków, dowodzi jednak, że zostały one wykonane przez tego samego autora, który pozostawił swój podpis *KASIMI: KALISKI / AD 1699*⁶⁹ umieszczony na podwalinie domku (il. 33). Sztukateria ta wyróżnia się nietypowym rozplanowaniem i awangardową formą. Nowatorski jest już sam kształt obramień we wnętrzu (il. 35),

jednak na szczególną uwagę zasługuje autonomiczna kompozycja rzeźbiarska znajdująca się powyżej wejścia (il. 34). Scenę translacji Domku harmonijnie umieszczono na tle glorii, która jest oprócz prac Baltazara Fontany pierwszym tego typu dziełem w Małopolsce, a gdyby nie sygnatura, jej datowanie na czas późniejszy o pięćdziesiąt lat mogło wydawać się uprawnione.

Jak już wspomniano, w kolejnych latach Kaliscy odkuwali kapitele na fasadę kościoła św. Anny (il. 36). Zostały one wykonane bardzo starannie i należą do najlepszych elementów kamieniarki kościoła. Zarówno główce środkowe, z motywem gałązek wplecionych w diadem pomiędzy wolutami, jak i zewnętrzne – z girlandami i główkami aniołków – nawiązują do prac Baltazara Fontany we wnętrzu kościoła. Chociaż nie wiadomo, czy ich kształt jest dziełem inwencji rzeźbiarza, czy też dostarczonego mu projektu, to Kaliski starał się zapewne naśladować jego pracę, ponieważ powtórzył nawet charakterystyczne rysy twarzy aniołków.

Prace obu Kaliskich dla kościoła uniwersyteckiego są ostatnim świadectwem ich działalności zawodowej. Można jedynie żałować, że prace Kaliskich po r. 1703 nie są znane, ponieważ ich twórczość rozwijała się w bardzo interesującym kierunku. Możliwe, że młodszy z rzeźbiarzy wyjechał z Krakowa, a starszy zakończył już działalność zawodową. Należy jednak zaznaczyć, że przedstawione *oeuvre*

⁶⁸ Por. *Katalog zabytków... Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory*, 1, op. cit., s. 50.

⁶⁹ Za identyfikację ostatniego, słabo czytelnego znaku tej daty, dziękuję p. Marcie Bobek, która przeprowadziła w kaplicy badania konserwatorskie.

zapewne nie okaże się kompletne, a w przyszłości można liczyć na ujawnienie dalszych sygnowanych dzieł Kaliskich.

Twórczości rzeźbiarzy cechowych nie da się oczywiście porównać z dziełami wybitnego sztukatora Fontany, który pod względem poziomu artystycznego dystansował całe krakowskie środowisko artystyczne. Niektórzy z lokalnych twórców okazali się jednak bardzo podatni na nowe wpływy, a zarazem bardziej wszechstronni od wyspecjalizowanych przybyszów. Do rozwinięcia tych cech zmuszała ich zapewne właśnie napływowa konkurencja, pod wpływem której musieli unowocześniać repertuar form, a także poszukiwać zleceń o bardzo różnorodnym charakterze, pracując w drewnie, kamieniu i stiuku.

Starszy z Kaliskich chyba najswobodniej posługiwał się drewnem, co jest zapewne związane z rozpoczęciem przez niego kariery zawodowej od prac w tym materiale. Szczególnie wysoki poziom prezentują związane z nim krucyfiksy, w których opracowaniu rzemieślniczą wirtuozerię wykorzystano do osiągnięcia naturalizmu. Młodszy jest bardziej uchwytny jako kamieniarz wykonujący niefiguralne elementy dekoracyjne. Można jednak przypuszczać, że i on nauczył się modelować figury ludzkie i doszedł w tym do znacznej biegłości. Możliwe też, że obaj rzeźbiarze wykonywali udane dekoracje sztukatorskie. Każda z nich została zaplanowana w oparciu o inny schemat i złożona z odmiennego zestawu motywów, spośród których tylko nieliczne się powtarzają. Wydaje się, że sytuacja ta jest wynikiem komponowania sztukaterii opartej na sugestiach bądź też projektach dostarczanych przez fundatorów. Dekoracja w skarbcu kościoła Mariackiego (il. 23, 24) jest pod tym względem najmniej spójna, a tradycyjne kartusze w lunetach nie zostały powiązane z podtrzymywanymi przez aniołki obramieniami na osi. Ten ostatni motyw, skądinąd dość nietypowy, nie został jednak w żaden sposób zharmonizowany z płaskorzeźbami wewnątrz ram. Większą konsekwencję cechuje dekoracja w kościele jezuickim (il. 29), która – mimo oparcia jej na schemacie ukształtowanym sześćdziesiąt lat wcześniej – odznacza się dużą plastycznością i dynamizmem figur. Sztukateria sklepienia kaplicy w kazimierskiej farze (il. 35), mimo ciekawego motywu „podwieszenia” obramień do zwornika sklepienia, również zawiera elementy słabo powiązane z resztą – do których należą figurki aniołków

i bukiety kwiatów w wazonach. Najciekawsza jest niewątpliwie kompozycja nad portalem (il. 34), za którą stoi jednak długa tradycja przedstawiania sceny translacji Domku Loretańskiego, przekazana być może za pośrednictwem rycin. Równie złożona jest geneza półleżących figur na przyczółku, która sięga jeszcze nagrobków medycejskich Michała Anioła. Można przypuszczać, że jednym ze źródeł inspiracji były w tym przypadku figury w nadłęczach arkad nawy rzymskiego kościoła S. Maria del Popolo, chociaż wydaje się raczej niemożliwe, by któryś z Kaliskich znał je z autopsji.

Na przykładzie omówionych dzieł można zaobserwować, jak twórczość krakowskich artystów cechowych zmieniała się pod wpływem nowych wzorców sztuki rzymskiej docierających w tym czasie do Polski. Najprawdopodobniej Kaliscy zetknęli się z nimi w Grodzisku, za pośrednictwem ks. Sebastiana Piskorskiego – uczonego wykształconego w Rzymie i dobrze obeznanego z tamtejszymi prądami artystycznymi – który był dla nich najważniejszym zleceniodawcą. Przy realizacji składanych przez niego zamówień rzeźbiarze mogli się też zapoznać z twórczością Baltazara Fontany. Zapewne wykorzystali tę okazję do studiowania prac zdolniejszego Włocha już w momencie ich powstawania. Dzięki temu mogli nie tylko unowocześnić stosowany zasób motywów, ale też udoskonalić technikę. Wydaje się zresztą, że było to dla nich koniecznością, gdyż w Krakowie w ostatnich latach wieku XVII nowe formy w rzeźbie, wywodzące się z twórczości Berniniego, stały się już tak modne, że artyści lokalni musieli je zacząć wprowadzać do swojego repertuaru⁷⁰.

Mimo że Kaliskim udało się to znakomicie, raczej nie należeli oni do artystów wybijających się talentem i umiejętnościami poza skalę Krakowa. Możliwe, że jest to jedna z przyczyn, dla których tylko jedno ich dzieło znalazło się poza miastem i pobliskim Grodziskiem. Trzeba jednak przyznać, że w środowisku artystycznym małopolskiej metropolii należeli do ważniejszych rzeźbiarzy ostatniej trzeciej wieku XVII, a o ich pozycji w tym środowisku świadczy zarówno znaczna ilość prac, jak i dobra klasa artystyczna oraz innowacyjność niektórych z nich.

⁷⁰ Podobne zjawisko można zaobserwować na przykładzie twórczości Jerzego Hankisa (zob. Tomasz Pasteczka, „Jerzy Hankis – snycerz krakowski”, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jana K. Ostrowskiego w IHS UJ, 2005, s. 53–55).

KAZIMIERZ KALISKI AND SON: CRACOW SCULPTORS OF THE LAST DECADES OF THE 17TH CENTURY

Kazimierz Kaliski had a son who was named after him and followed the same trade. That is why it is not easy to decide whether a particular reference or signature points to father or son. Their original family name was probably Tęsiora, but in Cracow they were called Kaliski, an adjectival formation hinting at Kalisz, the town they had come from. In the early 1670s Kaliski senior (c. 1640-1714) worked together with Paweł Monik on the altarpiece of the Camaldolese Church at Bielany. In 1672 he married his master's widow and, we may assume, took over his workshop. Soon afterwards he was admitted into the guild of sculptors at Kazimierz. It is possible that the sculptures of St Anne altar in the Camaldolese Church was the work of Kaliski the elder (1678, Fig. 1). He was then commissioned by the Carmelites from the Piasek Convent to execute as model for the statue of the Blessed Virgin Mary (1678, Fig. 4); he may also have completed the statues in the conventual staircase (1674, Fig. 3). In the 1680s he (together with his son?) worked at Grodzisko, where he executed a statue of Christ in the Garden of Gethsemane (Fig. 7 and 8), the statues in the main altarpiece (Fig. 9-11), and perhaps some of the statues on the perimeter fence of the church (Fig. 15). Among his best works are the wooden roods, which can be found at Leżajsk (1691, Fig. 19) and in the Cracow churches of St Anne (1698, Fig. 21) and

Corpus Christi (Fig. 20). It is also possible that he sculpted the statues on the façades of St Peter and Paul's (1691, Fig. 17) and St Thomas' (Fig. 18), side figures on M.W. Morsztyn's tomb at the Franciscan Church (1696, Fig. 27-28).

Kazimierz Kaliski junior (born c. 1660) joined the Cracow guild of bricklayers and stonemasons in 1681. He functioned there as warden and clerk until 1686, when he had to face charges of backbiting and dereliction of duty. Kaliski junior executed the sarcophagus of Bishop Trzebicki in St Peter and Paul's (1680, Fig. 5) and, most probably, the rood at the chancel arch of the parish church at Żębocin (Fig. 26).

Both sculptors worked on elements of masonry at St Anne's, including the impressive stone capitals of the façade (1700-1702, Fig. 36), although it is by no means easy to decide which of the two should be given credit for the plasterwork in the vault of St Peter and Paul's (1698, Fig. 29) or the Loreto Chapel in the Corpus Christi Church (1699, Fig. 33-35) as well as for statues of blessed Salomea in Grodzisko (Fig. 14) and the Virgin Mary at the courtyard of Vincentians cloister in Cracow (fig. 30). What is clear, however, is that the work of these local artisans at the turn of the 17th century was influenced by new ideas of the representational art originating from Rome.