

# BAROKOWY OLTARZ GŁÓWNY W KIELBASINIE

Polska nie odkryta Damian Lizun



Damian Lizun –  
konserwator zabytków.

1. *Diecezja toruńska,  
historia i teraźniejszość*,  
t. 5, dekanat chełmiński,  
red. ks. S. Kardasz,  
Wydawnictwo Konser-  
watora Diecezjalnego,  
Toruń 1995, s. 86.

Niewielka wieś Kielbasin leży niedaleko Torunia. Rozciąga się wzdłuż drogi między Kowalewem a Chełmżą. Jej dość nietypowa nazwa odnotowana została po raz pierwszy w 1383 r. jako Wurst. Dopiero jednak od 1641 r. nazwa wsi zaczyna funkcjonować w języku polskim w formie znanej do dziś. Jej pochodzenie nie jest do końca wyjaśnione<sup>1</sup>. Być może wywodzi się ona z jarmarków, na których można było nabyć kielbasę przywożoną lub wyrabianą przez miejscowych rzeźników.

Kościół parafialny pw. Narodzenia NMP – obiekt szczególnie urokliwy – znajduje się w centrum wsi. Podróżującym po tym terenie ukazuje się dość nagle, niespodziewanie wyłaniając się spośród okolicznych lasów. Budowla ta, z typową dla czasów średniowiecza surową i prostą bryłą, skrywa wyjątkowej urody dzieło sztuki sakralnej. Chodzi tu o barokowy ołtarz główny pw. Wniebowzięcia NMP, powstały w połowie XVIII w., który wraz z zespołem pozostałych elementów wyposażenia wnętrza tworzy jednorodną stylistycznie całość. Już pierwszy ogląd pozwala stwierdzić, iż kielbasiński ołtarz jest snycerskim klejnotem stanowiącym o nastroju kościelnego wnętrza. Jak na tak małą parafialną świątynię – jest to interesujący przykład rzeźby i malarstwa XVIII w. Skupiając na sobie, zgodnie z filozofią sztuki baroku ukształtowaną po soborze trydenckim (1563 r.), całą uwagę widza, ołtarz na powrót onieśmiela i zadziwia zarazem. Efekt ten potęguje z pewnością niewielkie wnętrze świątyni, choć zaznaczyć tu trzeba, iż wewnątrz nie odczuwa się nieprzyjemnej ciasnoty. Widać tu wyraźnie, choć tylko w małej kielbasińskiej skali, iż twórcy ołtarza mieli na uwadze modną w czasach kontrreformacji widowiskowość liturgii i teatralność bogatego wnętrza kościelnego. Z architektoniczną konstrukcją ołtarza zgodnie harmonizują pozostałe barokowe elementy wyposażenia – dwa ołtarze boczne oraz ambona z chrzcielnicą. Odpowiednie zakomponowanie wnętrza kościelnego z wykorzystaniem wszystkich tych elemen-

tów stanowić musiało tu nie lada zadanie. Ołtarz barokowy, któremu nadano w tej epoce specjalną funkcję podnoszenia przepychu wnętrza, projektowany był świadomie – z uwzględnieniem miejsca, w którym ma być ustawiony. Sztuczne i surowe ramy architektoniczne nie zawsze jednak stwarzały dostatecznie dogodne ku temu warunki. Właściwy efekt był osiąganym tylko wtedy, gdy respektowało się wzajemne prawa – gdy architektura wystarczająco uwydatniała wkomponowane w nią dzieło, dzieło zaś podkreślało działanie samej architektury. W przestrzenną płaszczyznę ołtarza wkomponowano 14 pełnoplastycznych figur przedstawiających 13 apostołów i Chrystusa Salvatora w zwieńczeniu, wspaniałą ornamentykę oraz obraz Wniebowzięcia NMP. W jego skład wchodzi także późniejsze drewniane, polichromowane tabernakulum (1901 r.) i murowana mensa z początku XX w. Pierwotne tabernakulum, podobnie jak pierwotna mensa, nie dotrwały do naszych czasów.

Przez długie lata ocena rzeczywistych wartości artystycznych obiektu była poważnie zubożona. Przekształcenia, jakim uległ w swej historii, do niedawna zafalszowały prawidłowy odbiór dzieła. Składały się na to m.in. efekty dwu renowacji, które wprowadzonymi warstwami przemalowań wyraźnie obniżały wartości estetyczne ołtarza. Dziś, po kompleksowej i niebywale skomplikowanej konserwacji, prezentuje się on w pełnej krasie, odsłaniając skrywane walory i dając tym samym asumpt do nowych dociekań historyczno-artystycznych. Do czasu ostatniej konserwacji źródłem wiedzy na temat ołtarza mogła być jedynie jego zewnętrzna obserwacja w aktualnym stanie i dostępne, skąpe dane archiwalne.

Omawiany zabytek wart jest niniejszej prezentacji z dwóch choćby powodów. Pierwszym jest interesująca budowa techniczna, która wespół z indywidualnymi umiejętnościami wykonawców kształtuje przecież ostateczny wizerunek dzieła, drugim natomiast – jego zmienna historia.

Punktem wyjścia do realizacji dzieła rzeźbiarskiego bywał zazwyczaj projekt rysunkowy. Nie zawsze był on dziełem samego wykonawcy-rzeźbiarza. Projekty ołtarzy przygotowywali często architekci i budowniczowie, a nawet cieszący się popularnością malarze. Projektowanie ułatwiały również kolekcje rysunków autorskich, przechowywane w warsztatach projekty realizacyjne, modele plastyczne, a także ulotna grafika reprodukująca wzory ornamentalne. Ponadto powszechnie korzystano z traktatów i wzorników. Dopuszczalne i często spotykane było także dowolne przekształcanie owych wzorów w zależności od upodobań zamawiającego oraz indywidualizmu wykonawcy. Generalnie rzecz biorąc – artysta, korzystając z wzorników, zazwyczaj nie kopiował ich dokładnie, ale posługiwał się nimi w sposób kompilacyjny, albo też na kanwie pomysłów grafika rozwijał własne. Często przy projektowaniu ołtarzy wzorowano się także na konkretnych, znanych już obiektach. Już w czasie zawierania umowy na pracę, która miała być wykonana, określano dokładnie, na jakim konkretnie dziele ma się twórca wzorować, według jakiego „abrysu” ją wykonać. Zleceniodawcy przedkładano do akceptacji specjalnie opracowany projekt rysunkowy, zazwyczaj drobiazgowo wykończony, często kolorowany. Odnosząc ww. uwagi do ołtarza kielbańskiego, stwierdzić trzeba, że nie jest niestety znany żaden projekt, choć zapewne taki istniał. Trudno jest także ustalić, nawet w najbliższej okolicy, bezpośrednio analogie do ołtarza bądź jakiegokolwiek jego pierwowzory. Jednakże, po przeanalizowaniu zebranego materiału ikonograficznego, dostrzec można pewne drobne intrygujące podobieństwo korony zamykającej oprawę tabernakulum z koroną wieńczącą ołtarz św. Krzyża (1744 r.) autorstwa włoskiego architekta Giovanniego Baptisty Cocchiego w kościele konkatedralnym w Chełmży. Ołtarz chełmżyński z natury rzeczy, ze względu na swą rangę, mógł być wzorem dla innych z okolicznych terenów. Trudno sobie nie wyobrazić, żeby jego korona – istotny element kompozycyjny – nie zwracała uwagi odwiedzających. Być może zleceniodawca lub projektant, będąc pod jej wrażeniem, postanowili powtórzyć ją w mniejszej skali w Kielbasinie.

Warsztat, przez który ołtarz został wykonany, jest nieznan. Prawdopodobnie wykonawcy wywodzić się mogli z Torunia, do którego jest przecież całkiem blisko. Produkcja snycerska w tym czasie rozwijała się tu dość prędko. Wyni-

kało to prawdopodobnie z usystematyzowania organizacyjnego działalności zawodowej rzeźbiarzy. Wiadomo, iż w 1694 r. zorganizowali się oni w korporacji, przystępując do wspólnego cechu malarsko-rzeźbiarskiego. G. Chmarzyński przyjmuje, iż większość rzeźb ołtarzowych i innych powstałych po tej dacie w Toruniu jest autorstwa artystów cechowych, ale także i działających poza cechem, np. przy klasztorach. Mowa tu o tzw. partaczach<sup>2</sup>, czyli wolnych (konkurencyjnych) rzeźbiarzach, którzy wiedli spory z korporacją o wykonywanie zawodu. Choć zachowało się wiele nazwisk snycerzy działających na przełomie XVII i XVIII w. w Toruniu, to brak jest danych umożliwiających wiązanie ich z konkretnymi obiektami. Ponadto takie dzieło, jakim jest ołtarz, należy także rozpatrywać jako efekt świadomego współdziałania kilku twórców: rzeźbiarza, malarza i pozłotnika. Rzeźba ołtarzowa, i nie tylko taka, jest dziełem zbiorowym, wynikiem harmonijnej współpracy szeregu, w większości anonimowych, wykonawców. Prawda ta znajduje wyrazne odzwierciedlenie w ołtarzu kielbańskim, gdzie z łatwością można dostrzec programowe działanie snycerza, malarza i pozłotnika. Oba elementy (malatura i złocenia) świadomie i wspólnie podkreślają tu rzeźbiarską formę, jaką wydobyl snycerz. Dzięki temu rzeźby figuralne i drobna dekoracja bez względu na odległość od widza są plastyczne, a przez to czytelne. Widać w nich dążność rzeźbiarza do miękkiego

2. G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu, zarys dziejów* [w:] *Dzieje Torunia*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 531 oraz S. Herbst, *Toruńskie cechy rzeźmięślnicze*, Toruń 1933, s. 194.



Widok kościoła od strony zachodniej



Figura nieokreślonego świętego

3. B. Teysse, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965, s. 67, przekład za: J. Białostocki, *Ars auro prior* [w:] *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970, s. 26.

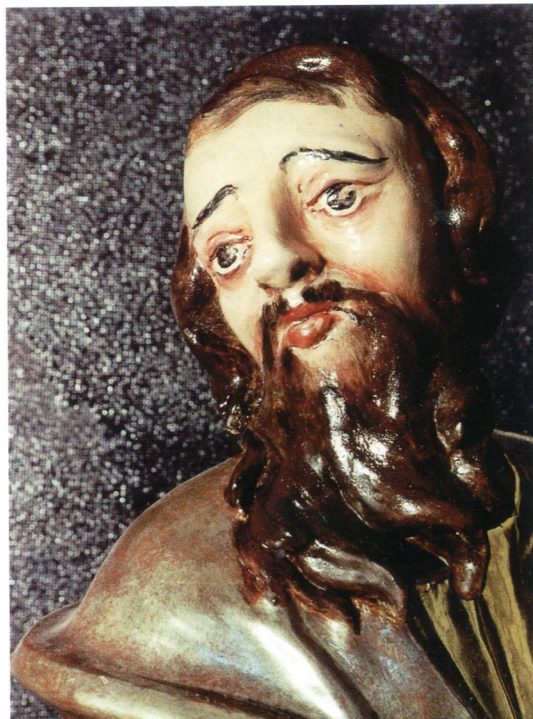
Nieokreślony apostoł

traktowania szat, w których, przez nagromadzenie drobnych fałd, wydobyta została ich powiewność i lekkość, podkreślając zarazem ruch świętych postaci.

W wykonanej polichromii z łatwością daje się zauważyć niezwykłą, zgodną z barokową estetyką, dekoracyjność. Kolor w rzeźbie barokowej jest bowiem niesłychanie istotnym elementem formy plastycznej i jednym z zasadniczych czynników estetycznego wyrazu. Powszechną regułą była marmoryzacja i ta też została zastosowana w ołtarzu kielbaśińskim. Dobór kolorów zwykle odpowiadał barwom popularnych materiałów kamiennych. Liczba wariantów była w zasadzie nieograniczona i zależała od inwencji twórcy lub życzenia zleceniodawcy. System polichromii nie był elementem przypadkowym, lecz – stosowany z całym zrozumieniem formy plastycznej – współdziałał w uzyskaniu pożądanego efektu. Pełną jej ocenę należy zatem przeprowadzić w kontekście całości ołtarza, tzn. biorąc pod uwagę wszystkie elementy dekoracji rzeźbiarskiej. Zważywszy końcowy efekt – indywidualne umiejętności wykonawcy były tu nieocenione. Imitacja marmuru została wykonana bardzo prostymi środkami, wręcz szkiełkowo, ale nie w sposób niedbały. Uwagę przykuwa w niej techniczne wykonawstwo, celnie oddające użycowania marmuru. Dodać tu trzeba, iż wykonana marmoryzacja jest raczej autorską improwizacją na ten temat. Technika wykonania niewątpliwie świadczy o swobodzie, a nawet o pewnym rozmachu artysty przy równoczesnej oszczędności środków. O pośpiechu świadczy dodatkowo inny element budowy technicznej – zaprawa. Stanowi ona zawsze podkład pod zasadniczą polichromię. W wyższych partiach ołtarza zakładana była z mniejszą starannością niż u dołu. Zaprawa jest tam niekiedy bardzo cienka, a miejscami brak jej zupełnie. Na kilku profilach gzymsów malarskie opracowanie znajduje się nawet bezpośrednio na drewnie, bez zaprawy. Są to jednak drobne szczegóły, które dla oglądających z dołu są niezauważalne. Wykonawca działał pośpiesznie, ale zdecydowanie, pozostawiając wyraźny dukt pędzla, pełniący tu dodatkowy efekt optyczny. Kolorystykę malowanego marmuru stanowi połączenie błękitnych, zielonych, czerwonych i brązowych użyłowań z ugrowym tłem. Oceniając dziś pracę malarza, nietrudno pojąć, iż obliczył on efekt swojej pracy na działanie z pewnej odległości. Nadał on przy tym wykonanej przez siebie marmoryzacji podrzędną rolę

w stosunku do bogatych opracowań pozłotniczych. Nie stanowi ona bowiem sama w sobie odrębnego dzieła – jej właściwą wartość można ocenić dopiero w kontekście dekoracji snycerskiej, z którą wspaniale harmonizuje.

Zdecydowanie mniej informacji posiadamy na temat pracy pozłotnika. Wysznuł tu ocenę opiera się przede wszystkim na skromnych, lecz wystarczających ilościach zachowanego autorskiego opracowania. Stan obecny opracowania pozłotniczego jest natomiast wynikiem przeprowadzonej rekonstrukcji konserwatorskiej, zgodnej pod względem technologicznym i technicznym z oryginałem. Pozłotnik działał w podobny sposób jak malarz. Nie prześlącał konsekwentnie wszystkich płaszczyzn, ale opracowywał je złotem i srebrem tak, by budować światłocieniowy modelunek na figurach i ornamentach. Można by powiedzieć, iż używał szlachetnego materiału oszczędnie. Otóż nie, artysta działał z szacunkiem dla niego. Materię podporządkowywał formie. Odpowiednie będą tu słowa, choć może trochę na wyrost, Nicolasa Lamoignon de Basville'a z 1667 r., zacytowane przez Bernarda Teysse'dre'a: *piękno formy zawsze wyższe jest niż bogactwo materii*<sup>3</sup>. Pamiętajmy, że złoto w tamtych czasach pojmowane było w dwojaki sposób: jako symbol wyższych wartości, lecz także po prostu jako materiał artysty. Pozłotnik opracowujący kielbaśińskie rzeźby swój kunszt opanował niewątpliwie prawidłowo i bliższa mogła być mu ta druga interpretacja. Z drugiej strony – oglądając ołtarz, należałoby odsunąć w cień osobę wykonawcy i patrzeć na wykonane złączenia przez pryzmat zasad sztuki baroku związanej ściśle z kontrreformacją. Naturalny był wówczas pogląd, iż złoto działa na ludzi z magiczną siłą, tworząc aurę



St. Kościół:

- R. 1900 urządzeniem odplynu wody drewnami na ulicy przy głównym wejściu do kościoła. Chór wspiął do kościoła brzozy były kładł deski wznosił dach.
- R. 1904 spracilem nowo-kabrocalnym chór włożył i tożsaj. <sup>na którym</sup> <sup>nie kabrocalnym - pociętych wzdłuż, kładł wzdłuż</sup>
- R. 1910 spracilem sy organy od firmy Goblel - Krolewie. Zarazem abudowany chór nowy parę firmi Bronmana Chłmna. Celem lepszego oddźwięku i kładrota i chór w ścianie północnej uszczelniono okna - a w dachywie dwa okna do góry przedłużone. Ma chór wstawione ławki. Nowy chór był o połowę mniejszy. Ławki kościelne odnawiane od ścian - numeru maszynowa przybiła i dla stercoj potężniejszą ławki pod ścianami.
- R. 1912 nadbudowana zakrystia. <sup>drzwi</sup> Nowa była o połowę mniejsza i wzniesiona na miejscu zakrystii. W wykopie nowe. W kościele urządzeni wewnątrzne do we. Włók światła barokowego kościoła wzniesiony.
- R. 1915 północny mur ornamentalny pobudowany. Fot. Archiwalni mur i bramy żelazna otworzył r. ca. 1907. Jakoś podmiostem muru północnego.
- R. 1907 kabrocalnym sy jednoczenia kościoła wewnątrz. Poszora potężna podłoga betonowa i otynkowana.
- R. 1928 kościół wymalowany, otynk i organy ości.
- R. 1929 Przed wejściem do kościoła przybudówka



Figura nieokreślonego apostoła

Fragment notatki ks. Polikarpa Gulgowskiego z księgi parafialnej. Pisał w niej działania dotyczące remontu kościoła i uporządkowania jego otoczenia. Zanotował m.in., że nowe tabernakulum sprawił w 1901 r. *Stare rozbili złodzieje.*

rzeczy świętych. Filozofia ta odpowiadała przecież Kościołowi katolickiemu, który dzięki wewnętrznym reformom, ale także i sztuce, konsekwentnie odbudowywał swoją pozycję wśród wiernych.

Bezpośrednie wskazania dotyczące sztuki kontrreformacyjnej odnaleźć można w obrazie części centralnej ołtarza. Przedstawia on, według ówczesnych zaleceń, Wniebowzięcie NMP. Celnym komentarzem do tej sceny niech będą słowa W. Tomkiewicza (*Sztuka Baroku*): *główny nacisk kładziono nie na jakość artystyczną malarstwa, lecz na ich ilość i jakość w sensie ideowo-programowym. Obraz musiał być czytelny, przemawiający narracyjnością i retoryką, stąd rozwija się tematyka zaczerpnięta z opowieści ewangelicznych i legend hagiograficznych*<sup>4</sup>.

Przechodząc do historii obiektu, ogólnie można stwierdzić, iż wiąże się ona przede

wszystkim z działaniami renowacyjnymi. Jednakże najwcześniejszą dokumentacją odnoszącą się do zabiegów prowadzonych przy ołtarzu są złożone dekoracje trzonów kolumn (aplikacje), wykonane w stylu *chinoiserie*. Stanowią one dekoracyjny, asymetryczny splot elementów roślinnych w postaci kwiatów, liści z drobnym ptactwem, uzupełniony delikatnymi rameczkami. Powstały one prawdopodobnie w 2 połowie XVIII w. na wzór podobnych, jednakże o wiele lepiej wykonanych dekoracji w ołtarzu Najświętszego Sakramentu (około 1755 r.) w kościele św. Janów w Toruniu.

W prawie nie zmienionym stanie ołtarz przetrwał do początku XX w. Wówczas odcisnęła na nim swe piętno osoba ówczesnego proboszcza parafii, ks. Polikarpa Gulgowskiego. Była to osobistość niezwykle energiczna. Za jego probostwa pojawił się w kościele także nowy chór oraz

4. W. Tomkiewicz, *Sztuka Baroku*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. 248.



Św. Andrzej apostoł.  
Stan po konserwacji

Św. Szymon apostoł



Figura św. Andrzeja apostoła. Stan przed konserwacją

organy (1910 r.). Według prowadzonych przez niego notatek, w latach 1901-1915 wnętrze świątyni doświetlono nowymi, wybitymi od strony północnej oknami, a w 1928 r. pomalowano na nowo ściany. W roku 1901 z jego inicjatywy wykonano nowe tabernakulum. Jak sam barwnie napisał w księdze parafialnej – *Stare rozbili złodzieje*. W ocenie ogólnej stanowi ono wytwór eklektyczny ze starannie dobraną i zakomponowaną dekoracją. Niezaprzeczalnym atutem wykonawców był solidny warsztat pozłotniczy charakteryzujący się różnorodnością stosowanych materiałów i metod. Dopiero przyglądając się z bliska poszczególnym elementom, dostrzec można niebywałą, wręcz jubilerską precyzję wykonawstwa. Interesującym rozwiązaniem kolorystycznym jest natomiast wąski pas czerwonej marmoryzacji z czarnymi i białymi użyłowaniami w gzymsie.

Pierwsze poważne prace renowacyjne wykonano przy ołtarzu w roku 1928. Zaświadcza o tym inskrypcja umieszczona na jego odwrociu, skreślona czarną farbą, o treści: *Restaur. Ołtarzy 1928 r.* W tym czasie poddano renowacji także pozostałe elementy wyposażenia. Mowa tu o dwóch ołtarzach bocznych, ambonie i chrzcielnicy. W konsekwencji ołtarz zmienił zasadniczo swoją pierwotną aranżację malarsko-pozłotniczą. Cały został gruntownie przemalowany, a dekorację snycerską na nowo pozłożono – materiałem nieszlachetnym. Zabiegi te, jak to zwykle wówczas bywało, wykonano bez większego pietyzmu dla oryginalnej zabytkowej materii. Z działaniem ówczesnych wykonawców prac wiąże się także problematyczna do dziś zmiana atrybutacji figur apostołów. Przyпуска się, iż do tego czasu zachowała się tylko część atrybutów, zresztą mocno uszkodzonych. Postanowiono je zatem usunąć, a w ich miejsce wykonać nowe, które rozmieszczono już dowolnie – z dostosowaniem do kompozycyjnych walorów bez ikonograficznego uzasadnienia. Niemal wszystkie figury stały się w ten sposób nieokreślonymi przedstawieniami świętych.

Najwięcej szkód w ołtarzu wyrządziła kolejna renowacja, przeprowadzona prawdopodobnie w latach 1968-1969 w trakcie gruntownego remontu kościoła. Prace te charakteryzowały się wyjątkową nieznaną warsztatu. Działano w sposób niezbyt staranny i zarazem niebezpieczny dla obiektu. Ówcześni renowatorzy swym działaniem – dziś nie do przyjęcia – spowodowali niebagatelną skalę zniszczeń, np.

ogolającą skrupulatnie część dekoracji rzeźbiarskiej ze wszystkich wcześniejszych warstw łącznie z oryginałem, aż do samego drewna. Znaczną część nadszarpniętego zębem czasu detalu rzeźbiarskiego postanowiono bezpowrotnie usunąć, zastępując tymczasem gipsowymi odlewami. To, jakże dramatyczne w skutkach działanie, niesie w sobie bardzo prawdopodobną hipotezę, iż ołtarz prezentował bardzo oplakany stan. Proces degradacji musiał być mocno zaawansowany i nadal postępował, skoro zdecydowano się wykonać wszystko na nowo. Całość ołtarza ponownie przemalowano i pozłożono materiałem nieszlachetnym, nadając mu już po raz kolejny wyraz lokalnego prymitywizmu. Prace wykonane podczas drugiej renowacji w ostatecznym rezultacie pogłębiły fatalny stan zachowania ołtarza. Jego konstrukcja stanowiła wyjątkowo poważne zagrożenie bezpieczeństwa ludzi i całokształtu materii zabytkowej. Niezbyt stabilna, sprawiała dodatkowo wrażenie niebezpiecznie rozchwianej w partii wysokiego zwieńczenia. Z łatwością dało się zauważyć wyraźne odstępstwa od pionu i przechył w kierunku ściany wschodniej. W partii zwieńczenia zarejestrowano nawet 45-centymetrowe odejścia od pionu z równoczesnym skrzywieniem wokół osi pionowej. Prowizoryczne odboje ołtarza od ściany pełniły już tylko funkcję psychologiczną.

W wyniku opisanych działań pierwszej i drugiej renowacji ołtarz stracił bardzo wiele ze swej pierwotnej estetyki. Barok prezentowała już tylko forma, choć także mocno okaleczona działaniem ludzkim, mikrobiologicznym, a także płynącym czasem. Z ratunkiem, niemalże w ostatniej chwili, przyszedł Urząd Konserwatora Wojewódzkiego w Toruniu. Przy obiekcie rozpoczęto szereg działań, które z racji profesjonalnego podejścia umożliwiły ostatecznie przywrócenie pierwotnej godności ołtarza. Jesienią 1996 r. zostały wykonane pierwsze badania rozpoznawcze. Miały one umożliwić skonstruowanie wytycznych do programu przyszłych prac konserwatorskich o zasięgu kompleksowym. W dalszej kolejności poddano konserwacji jedną, a potem cztery figury apostołów oraz obraz Wniebowzięcia NMP (prace wykonały różne zespoły konserwatorskie). Bogatą i niezbyt szczęśliwą historię ołtarza zamyka obecnie jego kompleksowa konserwacja wykonana przez zespół konserwatorski pod kierunkiem konserwatora zabytków mgr. Zenona Lizuna z Torunia w składzie: mgr Zenon Lizun, mgr Monika Nowocińska, mgr Damian Li-

zun. Praca została uhonorowana pierwszym wyróżnieniem w konkursie *Dzieło roku 2001* oraz konkursie marszałka województwa kujawsko-pomorskiego.

#### Kielbasin's Baroque high altar

The small village of Kielbasin, first mentioned in 1383 as Wurst, lies near Toruń. Its parish church, located in the centre of the village, is an unusually captivating site. This structure, with its typically massive medieval nave, one that is austere and simple, houses a unique work of sacral art. The object in question is its Baroque high altar, created in the mid-18th century. Kielbasin's altar is a woodcarving masterpiece of Baroque art that forms the atmosphere of the church's interiors. According to the philosophy of Baroque art the high altar is particularly significant in sacral architecture, for it adds spectacularity and theatricality to the liturgy and to the church itself. The altar in Kielbasin has undergone numerous transformations, all of which have changed its appearance, distorting its spirit. However, the latest thorough renovation and unusually complex conservation of this monument have recreated its original splendour and charm.

There is no information as to which guild produced Kielbasin's altar. Its originators may have come from Toruń, for woodcarving truly thrived there two and a half centuries ago. Following Baroque standards of aesthetics, the polychromy on the altar is extraordinary in its decorativeness. Colour was extremely significant in Baroque sculpture, representing a central means of expression for plastic arts. Another important element is that of gilding to build up the shading of figures and ornaments. In the 18th century it was commonly believed that gold influenced people in a supernatural way, creating an additional aura of magic around holy things.

In general, the history of Kielbasin's altar is punctuated by repeated preservation efforts. The earliest documentation about the high altar's conservation refers to the gilded ornamentation of its chinoiserie column shafts. Yet, Kielbasin's Baroque altar survived almost untouched until its serious repair in the 1920s, when the rest of its decorative elements were renovated, namely its two side altars, the pulpit and the baptismal font. In consequence, the painting and gilt arrangement of the high altar were fundamentally



Figura św. Andrzeja apostoła. Stan po konserwacji

changed. However, most damage followed the next renovation work, which was carried out during the general repair of the church in the 1960s. The renovators worked in a manner that would be unacceptable today, having caused substantial damage to the whole church interior. The high altar was repainted and overlaid with an unprecious metal, becoming the paradigm of local primitivism.

Rescue came from Toruń's Monument Conservation Office almost at the last moment. Professional preservation work has begun on a large scale. Thorough repairs have been carried out by the conservation team under Zenon Lizun from Toruń. Their work was honoured during the contest *Achievement of the year 2001*. The current conservation undertakings hopefully conclude the unfortunate history of Kielbasin's Baroque altar.

Odwrocie konsoli z widoczną renowatorską inskrypcją z 1928 r.

Fotografie Damian Lizun

