

JAN DOMINIKOWSKI

PRZESTRZENIE SŁOWA...
O WNĘTRZACH SAKRALNYCH
KS. TADEUSZA FURDYNY

Uczucia głębokiego duchowego poruszenia, ale także pewnego zaskoczenia, ogarniają nas każdorazowo, gdy stajemy przed dziełami sztuki sakralnej ks. Tadeusza Furdyny, salezjanina. Poruszenie wynika zwykle ze skali, rozmachu i liczebności kolejnych realizacji, zaskoczenie zaś budzi wielowymiarowa głębia tych dzieł, ich nowatorstwo i świeżość twórczego spojrzenia na tradycyjne — zdawałoby się — tematy ikonograficzne oraz dojmująco zagadkowa, tajemnicza warstwa formalno-stylistyczna, delikatnie współgrająca z poetycką, narracyjną, często na poły surrealistyczną materią artystyczną. Ksiądz Tadeusz Furdyna (ur. 1930 roku) już prawie od czterdziestu lat z równym poświęceniem i talentem łączy pracę duszpasterską z powołaniem i talentem artystycznym, które determinują jego ogromne dzieło: kilkaset obrazów sztalugowych, grafik i rzeźb, kilkaset witraży i ich zespołów do blisko 130 świątyń w kraju i za granicą, wreszcie kilkadziesiąt wewnątrz sakralnych — całościowo wyposażonych we współgrające ze sobą elementy malarskie i rzeźbiarskie.

Obok ogromnego talentu i szaleńczego wręcz samozaparcia w ciężkiej, monumentalnej pracy artystycznej (polichromie, mozaiki i niektóre witraże wykonał artysta samodzielnie), co było właściwe dla artystów zakonnych w dawnych wiekach (a co dawało, jak wiemy, również rezultaty wysokiej próby), dzieło księdza Furdyny ukształtowały gruntowne studia artystyczne, podjęte najpierw na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu w pracowni prof. Stanisława Borysowskiego (zakończone uzyskaniem dyplomu w roku 1964), a następnie kontynuowane w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, w pracowni prof. Jacka Żuławskiego oraz w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowniach profesorów: Wacława Taranczewskiego i Jerzego Nowosielskiego. Kapłan-artysta uprawia — z równym powodzeniem — właściwie wszystkie dyscypliny sztuki: malarstwo monumentalne, mozaikę

i witraż, malarstwo sztalugowe, rzeźbę, grafikę, ilustrację książkową. Najważniejszą część jego dorobku stanowią jednakże kompleksowe, monumentalne wystroje wnętrz sakralnych. Wśród nich znajdujemy wnętrza kościołów wzniesionych w średniowieczu, w wiekach XVII i XVIII, świątyń dziewiętnastowiecznych, międzywojennych i — najwięcej — kościołów o architekturze współczesnej. Każda z tych aranżacji dostosowana jest do charakteru architektury, stylistycznego *genius loci* danego miasta i miejsca: wezwania świątyni i duchowości opiekującego się nią zgromadzenia zakonnego czy wspólnoty parafialnej, posiadając jednocześnie swój własny, „furdynowski”, odrębny język stylistyczno-formalny, rozpoznawalny na pierwszy rzut oka. W kreacjach tych artysta używa jednakże coraz to nowych, ekspresyjnych środków wyrazu artystycznego, właściwych jego warsztatowi: *amor vacui*, dysonansowe kontrasty skal wielkich i małych, charakterystyczne deformacje rysunku, nerwowy lub sztywny dukt konturu, silne napięcia walorowe, dynamikę linii i plam.

Ksiądz Furdyna odważnie eksploruje w swej twórczości nieprzebyte tereny ogromu treści sakralnych i tematów ikonograficznych dawnych epok, wydobywając na światło dzienne tematy rzadkie i unikatowe, wymagające — jak w dawnych czasach — pewnego przygotowania teologicznego i ponadprzeciętnej wiedzy religijnej, znajomości Starego i Nowego Testamentu, apokryfów i dzieł Ojców Kościoła. W związku z tym odkrywanie sztuki księdza Furdyny staje się — prócz przeżyć natury estetycznej — przygodą w wymiarze duchowym i intelektualnym, zmuszając nas do jej czynnego przeżywania i uczestniczenia w jej rozpoznawaniu i rozszyfrowywaniu teologicznych zawiloci. W tym sensie jego twórczość jest więc niejako naturalnym przedłużeniem duszpasterskiego powołania, jest „katechezą poprzez obraz”. Ta niezwykle ważna funkcja sztuki sakralnej, sprawdzająca się jako *Biblia pauperum* w dawnych wiekach, zdaje się ostatnio zapomniana, zaniedbana i niedoceniana w sztuce sakralnej naszych czasów. Bogata twórczość kapłana-artysty w dużym stopniu wypełnia tę lukę — w czasach, gdy spuścizna intelektualna wielu nauk humanistycznych, filozofii i teologii, staje się powoli, w epoce komputeryzacji, unifikacji i trywializacji, niedostępna nawet absolwentom wyższych uczelni — jego dzieła intrygują i wciągają widza, także od strony warstwy treściowej.

Prace księdza Furdyny wyróżniają zawsze niezwykle silne, wyrafinowane, często zakamufłowane odniesienia filozoficzne, teologiczne i etyczne. Odnajdujemy w nich szczególnie często zagadnienia eschatologiczne, prezentowane nie tylko przez zastosowanie tradycyjnej ikonografii i symboliki chrześcijańskiej, ugruntowanych w sztuce sakralnej na przestrzeni dwóch tysiącleci, ale także przez wypracowanie własnych, tworzonych przez artystę swoistych „neologizmów ikonograficznych” i symboli ikonicznych, często inspirowanych otaczającą nas „cywilizacją obrazkową”. Te nowe, własne, „furdynowskie” symbole i znaki ikoniczne

doskonale — jak się zdaje — przystają do kolejn komunikacji artystycznej czasów współczesnych, a przez to są doskonale czytelne dla współczesnego odbiorcy. Niezaprzeczalny wkład księdza Furdyny we współtworzenie i kształtowanie nowoczesnej ikonografii współczesnej sztuki sakralnej wydaje się faktem niezwykle doniosłym dla jej dalszego rozwoju. Twórczość kapłana-artysty również pod względem stylistyczno-formalnym odbiega od typowych współczesnych zjawisk, określanych terminem „sztuka sakralna”. Wszelkie próby jej klasyfikacji stylistycznej w sensie jednoznacznego zaszufładowania pod etykietą któregoś z „-izmów” są z góry skazane na niepowodzenie. Dzieła księdza wykazują co prawda pewne inspiracje — a to kubizmem, a to ekspresjonizmem, czasami sztuką bizantyjską czy średniowieczną, ale dotyczy to zawsze pewnych delikatnych odniesień, aury i atmosfery tych epok, subtelnych efektów wyrazu całości.

Jednakże, poza wspomnianymi wpływami, prace artysty nasycone są przede wszystkim subtelną poetyką, delikatnym liryzmem z nutą ulotnego, a przecieży dobrze wyczuwalnego surrealizmu. Ten „sakralny surrealizm” nie dotyczy bynajmniej formy dzieł, ale takiego budowania kompozycji i operowania zaskakująco zestawianymi ze sobą scenami i motywami ikonograficznymi (w tym także wspomnianymi „neologizmami ikonograficznymi”), że widz zostaje wciągnięty w przedziwną, na pół senną podróż poprzez kalejdoskopowo mieniające się tematy Starego i Nowego Testamentu, apokryfy, legendy, przeplatane okruciami znaków ikonicznych, gestów i tropów kulturowych judeochrześcijańskich i polskich (np. zaskakujące w opisach niektórych polichromii czy cykli dróg krzyżowych połączenie cytatów biblijnych z polskimi przysłowiami, a nawet współczesnymi, popularnymi wyrażeniami typu *bon mot*). Ten „sakralny surrealizm” księdza Furdyny pobudzany jest nie sferą zmysłowych wizji świata materialnego, ale pochodzi wprost z przestrzeni filozoficznych i teologicznych. W wielu najlepszych pracach artysty obserwujemy te tak niezwykle rozwiązania kompozycyjne i stylistyczne, w których drobny szczegół, symbol czy gest, umieszczone w dziwnym, niezwykłym, nietypowym lub przewrotnym kontekście całości, powodują u odbiorcy raz to kontemplacyjne zawieszenie toku myślowego, raz to wywołują ekspresyjną, pełną gorączkowego szukania „klucza” do dzieła, pełną skojarzeń i obrazów, gonitwę myśli.

Obok wskazanych już delikatnych, subtelnych wpływów — a raczej „aluzji” stylistyki epok historycznych: sztuki wczesnochrześcijańskiej, bizantyjskiej i średniowiecznej — w twórczości księdza Furdyny dają się zaobserwować silne fascynacje pracami takich artystów dwudziestego stulecia jak Marc Chagall, Max Ernst czy Paul Klee. Mimo tak wielu odniesień do sztuki współczesnej i rozmaitych jej kierunków artystycznych nie sposób nazwać dzieła księdza Furdyny eklektycznym. Jego twórczość ma bowiem własny, na pierwszy rzut oka rozpoznawalny świat zaskakujących rozwiązań kompozycyjnych i kolorystycznych, cha-

rakterystyczny dukt linii i plam, solidną sztywność konturu, wysmakowane wyważenie rozwiązań walorowych.

W przebogatym, będącym owocem prawdziwie tytanicznej pracy *oeuvre* artysty uderza jeszcze jedna znamienna cecha, właściwa dziełom twórców genialnych: swoista równowaga, będąca rodzajem subtelnego dialogu i harmonii pomiędzy formą artystyczną a ukazywanymi za jej pomocą treściami intelektualnymi. Nie obserwujemy tu nigdy wybujałej, przerośniętej, barokowo rozrzutnej formy, przytłaczającej wątłe treści dzieła, nie zdarza się też, aby słaba, rachityczna, upośledzona forma dzieła została „przygnieciona” rozbudowaną, opisową, nadmierne „gadatliwą” treścią. W dziełach księdza Furdyny panuje pod tym względem zadziwiająca, klasyczna równowaga. Jest to godne szczególnego podkreślenia w epoce upadku wszelkich kanonów sztuki, w tym również sztuki sakralnej, kiedy z jednej strony obserwujemy całkowicie asakralny, a nawet antysakralny, formalizm w niektórych (przypominających fabryczne hale, silosy czy dworce kolejowe) dziełach architektury i sztuki kościelnej projektowanych przez współczesnych twórców „awangardowo”, w myśl zasady „tego jeszcze nie było” — z drugiej strony — całkowity brak wszelkiej dopuszczalnej formy, w wypadku „ozdabiania” kościołów „ręcznie malowanymi”, gipsowymi kiczami dewocyjnymi, produkcji domorosłych „uzdolnionych” parafian, i majstrów — „złotych rączek”. Głównym nurtem twórczości kapłana-artysty są całościowe aranżacje wnętrza sakralnych — przestrzenne kompozycje, łączące różne dyscypliny sztuk: rzeźbę, mozaikę, malarstwo monumentalne i witraż. W tych „przestrzeniach pełnych Boga” stajemy otoczeni ze wszystkich stron tak dobrze znanymi kompozycjami i rozwiązaniami formalnymi — raz bardziej poetyckimi i lirycznymi (jak chociażby w salezjańskim kościele pw. Św. Stanisława Kostki w Płocku, projekt 1983–1984, realizacja 1988–1996), nasyconymi światłem i klarowną, „powietrzną” przestrzenią, raz znów pełnymi ekspresji i monumentalnej, zda się „eksplodującej” mocy (jak w kościele pw. Św. Maksymiliana Kolbego w Koninie, projekt 1974–1975, realizacja 1975–1978), potężnymi, „symfonicznymi”, brzmiącymi jak *Te Deum*... Często wnętrza projektowane przez artystę obejmują typowe elementy tradycyjnego wyposażenia kościelnego — w których nastawa ołtarzowa jest nastawą ołtarzową, stacje drogi krzyżowej są stacjami drogi krzyżowej, a okna witrażowe są na swoich oczywistych, jednoznacznych miejscach, mimo to nawet w takim wypadku widz jest zaskakiwany stroną kompozycyjną i formalną tych dzieł.

Jednakże w twórczości artysty przeważają dzieła przełamujące te konwencjonalne rozwiązania, oczywiście w stopniu nienaruszającym przepisów liturgicznych. Przykładami takich rozwiązań przestrzennych mogą być wnętrza kościołów: salezjanów pw. Matki Boskiej Ostrobramskiej w Suwałkach (projekt 1992–1993, realizacja 1993–1998), w którym rolę nastawy ołtarzowej pełni witraż, a całe wnętrze obiega na wysokości kilku metrów zawieszony — jak całun lub zwój Biblii

— pas miękko wijącego się dookoła wiernych, cienkiego zbrojonego, polichromowanego betonu ze scenami staro- i nowotestamentowymi, oraz podobnie otaczający wiernych rozbudowany cykl Męki Pańskiej, tworzący balustradę empor w malutkim, wiejskim, zabytkowym kościółku w Niekłoniczycy (projekt 1997–1998, realizacja 1998).

Pierwsze monumentalne aranżacje wewnątrz sakralnych kapłana-artysty pochodzą z drugiej połowy lat sześćdziesiątych dwudziestego stulecia. W latach 1966–1968 ksiądz Furdyna zrealizował swoją pierwszą wizję artystyczną (projekt z lat 1965–1966) w salezjańskim kościele pw. Św. Michała Archanioła w Woźniakowie. Współczesne, ascetyczne, pudełkowate wnętrza wypełnił delikatnymi, lirycznymi polichromiami (sceny z życia Chrystusa), abstrakcyjnymi witrażami z bryłek szkła oprawianych w betonowe spoiny, zaś wysoką, prostokątną ścianę za ołtarzem utkał ze złocistej, dywanowo komponowanej mozaiki, z inkrustowaną w gwiazdne konstelacje i mgławice postacią dowódcy zastępów niebieskich — Archanioła Michała. Integralną częścią kompozycji jest hymn *Ciebie Boga wystawiamy*, wypisany na siedmiu kolumnach powyżej ściany ołtarzowej, a poprzez spójną kolorystykę i „ziarnistość” detalu wpisujący się w powierzchnię ściany. W postaci Archanioła stojącego z wzniesionym mieczem w dłoni wśród morza lśniących, promieniejących, dekoracyjnych jak kwiaty gwiazd — odnajdujemy dalekie echa i nastroj sztuki bizantyjskiej, a w cyklu polichromii, utrzymanych w rozbielonych, złamanych, subtelnym barwach — pewne wpływy, szczególnie w zakresie budowania formy i kompozycji — mistrza artysty — Jerzego Nowosielskiego. Wysmukłe, hieratyczne postacie o przymkniętych oczach i wąskich dłoniach oraz charakterystyczny „pajęczynowaty” kontur i kreska rysunku są zresztą charakterystyczne dla wczesnego okresu twórczości kapłana-artysty. Cykl polichromii w Woźniakowie obejmuje sceny: 1. Uciszenie burzy na jeziorze Genezaret, 2. Boże Narodzenie, 3. Modlitwa w Ogrójcu, 4. Ukrzyżowanie, 5. Zmartwychwstanie, 6. Zesłanie Ducha Świętego, 7 i 8. Wskrzeszenie Łazarza (dwa pola), 9. Miłość Boga i bliźniego (Największe przykazanie), 10. Ostatnia Wieczerza (Umycie nóg), 11. Miłosierny Samarytanin, 12. Uzdrawianie chorych.

Ponad dwadzieścia lat trwały prace przy dekoracji i wyposażaniu salezjańskiego kościoła pw. Św. Teresy w Łodzi, monumentalnej świątyni (wzorowanej na Bazylice Św. Piotra w Rzymie) wzniesionej na rzucie krzyża greckiego, nakrytej ogromną kopułą. Pierwsze projekty elementów wystroju powstały w roku 1968. Były to realizowane w latach 1968–1972 witraże z bryłek szkła, osadzanych w betonie, realizowane osobiście przez autora. W latach osiemdziesiątych powstały: mozaiki w tamburze kopuły (Osiem błogosławieństw, 1980–1985) i witraże abstrakcyjne w 24 oknach kopuły oraz stacje drogi krzyżowej, wykonane w charakterystycznej technice reliefu wgłębnego (jak klocki drzeworytnicze)

W roku 1988 powstała ściana ołtarzowa zestawiona z pionowo budowanych, połańdowanych elementów ceramicznych, będąca tłem dla tradycyjnego krucyfiks. Ponad ołtarzem skrzące się w bryłkach szkła na ogromnym witrażu światło leje się jak jakaś nieziemska gloria. Warto zwrócić uwagę na ukrytą symbolikę całego założenia prezbiterialnego: pod mensą ołtarzową odnajdujemy półkolisty kształt pokryty mrowiem dłoni wzniesionych w geście modlitwy i adoracji. Umieszczony poniżej blok granitu wywołuje skojarzenie mensy z kształtem niskiego kielicha mszalnego. Podobnie ukształtowana jest ściana ołtarzowa — wklęsło, półkoleście cofnięta ku tyłowi tworzy znowu kształt czary kielicha, centralne zaś fragmenty witraża z bryłek szkła, wykonane z bezbarwnych elementów, sprawiają wrażenie hostii promieniejącej blaskiem Najwyższego. Warto dodać, iż również ściany łódzkiego kościoła ksiądz Furdyna pokrył migotliwymi mozaikami o „przypadkowo” rozmywających się granicach, pastelowej kolorystyce i dywanowych, abstrakcyjnych, kalejdoskopowo rozrzuconych kompozycjach. Wnętrze kościoła Św. Teresy uzupełnił ostatnio artysta o sześć niewielkich, wykonanych z wypalanej ceramiki, ołtarzyków bocznych (1993–1999). Łódzka świątynia salezjańska jest z pewnością jednym z najpiękniejszych i najbardziej spójnych stylistycznie wewnątrz sakralnych projektowanych przez księdza Furdynę.

W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku powstały piękne, zastępujące nastawy ołtarzowe, mozaiki na ścianach prezbiteriów kościołów: pw. Św. Józefa w Łodzi (oo. Karmelitów) oraz parafialnych w Grannem i w Czaplinku. Zasadniczym kluczem odważnej kompozycji mozaiki w łódzkim kościele oo. Karmelitów jest postać Św. Józefa, trzymającego na rękach Dzieciątka. Powyżej niczym bujna korona drzewa kłębią się nasycenymi, migotliwymi barwami historie biblijne, tłumy świętych, apostołów, proroków i zwykłych ludzi, których Chrystus spotykał na ścieżkach swej ziemskiej wędrówki. Postacie te są tak małe, a kompozycja tak skłębiona (niczym wizja senna), że całość wydaje się przekraczać granice abstrakcji. Pendant do głównej kompozycji stanowią małe, jakby wycięte, swobodnie rozrzucone na ściany prezbiterium fragmenty, „urywki”, czy też „odpryski” głównej kompozycji, co w całości sprawia wrażenie, iż mozaiki te są jakby fragmentami, szczęśliwie ocalałymi przez wieki jakiś bizantyjskich i starochrześcijańskich arcydzieł — teraz przez konserwatorów wydobytymi spod późniejszych tynków... W kościele oo. Karmelitów nastrój ascetycznej surowości wzmagają wspaniałe witraże (projekt 1970–1971, realizacja 1972–1975), wykonane równoległe z mozaikami, jedne z najpiękniejszych w twórczości artysty. W przypominającą sieci rybackie, gęstą siatkę ołowianych spoin ujęte są drobne, jakby „przypadkowe”, na poły abstrakcyjne, na poły symboliczne przedstawienia postaci i scen biblijnych, drobnych symboli i znaków ikonicznych. Charakterystyczne są tu zwichrowane, zaburzone, pogięte przebiegi duktów linii podziałów i konturów rysunku, za którymi podążają zniekształcenia pogiętej armatury

witraży umieszczonych w oknach zgrupowanych trójkowo („triforia”). Bardzo ascetyczne, archaiczne, „starożytne” odczucie całości idzie tu w parze z celowo „naiwną” kompozycją i rysunkiem, zdradzającymi pewne wpływy sztuki Paula Klee.

Podobny „archaiczno-prymitywny” dekoratywizm cechuje mozaiki w prezbiterium kościoła w Grannem (projekt 1972, realizacja 1973–1974). Ścianę ołtarzową tworzy tu zakomponowana w pionie mozaika z przedstawieniem Ostatniej Wieczery, widzianej jakby z lotu ptaka (stół ujęty w pionie), ponad nią zaś, pod stropem, w ośmiobocznym medalionie wykonał artysta scenę Zmartwychwstania Pańskiego. Wnętrze tego kościoła ozdabiają ponadto interesujące witraże z bryłek szklanych w spoinach betonowych o abstrakcyjnych na poły kompozycjach, z drobnymi, prawie odrealnionymi figurkami nieznanymi świętych, umieszczonych na nich w rytmicznych rzędach.

Figuratywna mozaika z przedstawieniem Ostatniej Wieczery zdobi też ścianę ołtarzową prezbiterium kościoła salezjanów w Czaplinku (projekt 1974–1975, realizacja 1975–1976). Scena ta jest tu ujęta klasycznie, a więc horyzontalnie, a linia głów Chrystusa i apostołów wyznacza jej górną, chimerycznie gnącą się linię graniczną. Scenie asystują rzucone obok na tło białej ściany postaci aniołów z dekoracyjnie barwnymi skrzydłami. Wycinankowy, przypadkowy kontur tych jakby „niewykończonych” mozaik, rozrzuconych „fragmentami” po płaszczyźnie kompozycyjnej jest szczególnie, charakterystyczną dla artysty cechą prac realizowanych w tej technice.

Jednym z najbardziej zadziwiających wewnątrz kościelnych wykreowanych przez artystę jest wnętrze kościoła pw. Św. Maksymiliana Marii Kolbego w Koninie (jeden z największych polskich kościołów współczesnych, o powierzchni 1600 m², pierwszy w Polsce kościół o wezwaniu męczennika z Oświęcimia), projektowany w latach 1974–1975, realizowany głównie przez samego autora w latach 1975–1981. Architektura ogromnego halowego kościoła z płaskim stropem pokrytym drewnem i trójboczną wnęką prezbiterialną, doświetloną częściowo od góry przez niewidoczne z wnętrza kościoła okna, częściowo przez wysokie, wąskie, igliczne okienka — nie dawała artyście pretekstów do zbyt wielu inspiracji. A jednak... Całe prezbiterium pokrywają mozaiki z błękitnymi, niby drabiny do nieba, wąskimi, osuwającymi się elementami kompozycyjnymi, umieszczonymi pionowo, wysuwającymi się z góry jak promienie światła. Wkomponowane w nie okna z barwnymi, abstrakcyjnymi witrażami są integralnymi elementami tej kompozycji. U dołu — niewielkie przedstawienia figuratywne: św. Józef z Dzieciątkiem (patron prześladowanych i uwięzionych), w kolistych gloriach: Chrystus Zmartwychwstały, Matka Boska Niepokalana, św. Maksymilian umierający (na tle czerwonego trójkąta, którym w obozie hitlerowcy oznaczali polskich więźniów), wreszcie u góry, wtopiony w mozaikową kompozycję św. Maksymilian w chwa-

le niebieskiej. Wystrój kościoła uzupełnia szeroki fryz mozaikowy, umieszczony panoramicznie po obu stronach prezbiterium, na białej, tynkowanej ścianie, przedstawiający świętych polskich (św. Stanisław bp., św. Andrzej Bobola, św. Stanisław Kostka, czterdziestu św. Męczenników Dominikanów z Sandomierza, bł. S. Teresa Ledóchowska, bł. Jadwiga królowa, bł. Bogumił bp., Pięciu Braci Męczenników, sługa boży bp. Michał Kozal, św. Wojciech). Swobodnie rozrzucone, geometryczne plamy kompozycji fryzu (górne i dolne krawędzie o uskokowych, geometrycznych nierównościach) o przewadze kierunków poziomych działają jak kontrpunkt dla otwartych niczym scena operowa (w sensie przepychu dekoracji i dominującego górnego oświetlenia), wertykalnych rozwiązań kompozycyjnych prezbiterium. Poprzez swoją dynamikę pionowych, niezupełnie równoległych układów pokrytych mozaiką kubicznych reliefów kompozycja prezbiterium optycznie działa niejako „wciągająco ku górze”. Odbiorcy zdaje się, iż za chwilę zostanie pociągnięty, „wessany” przez światło lejące się z górnych okien prezbiterium, wzdłuż rytmicznych, monumentalnych — jak dźwięki organów — błękitnych pasów-promieni...

W kościele konińskim dziełem księdza Furdyny obok innych elementów wyposażenia wnętrza (modrzewiowe ławki, mensa ołtarzowa, pulpit lektorski i inne meble, stacje drogi krzyżowej rzeźbione w drewnie) jest także monumentalna dekoracja fasady — dziesięć wykonanych w technice sgraffita scen z życia św. Maksymiliana (Dwie korony, Niepokalanów, Japonia, Okupacja, Oświęcim, Oddać życie za bliźniego, Ceka śmierci, Zastrzyk śmiertelny — krematorium, Orędownictwo: wybór papieża-Polaka, Chwała świętości). Kompozycje te wykonane są w charakterystycznej dla kapłana-artysty stylistyce „monumentalnej grafiki”, przypominającej drzeworyt klockowy, z wysmakowanymi układami plam ciemnego, sepiowego brązu i kremowej bieli tynków.

W 1975 roku powstało skromne, ascetyczne wnętrze kaplicy domu zakonnego ss. Urszulanek w Łodzi, które jednakże doskonale prezentuje typową „furdynowską” ikonografię i symbolikę, owe neologizmy ikonograficzne, o których była mowa we wstępie do tych rozważań. Ta symbolika jest — chciałoby się powiedzieć — tak prosta i dobitna, jak sama nauka Chrystusa — bezpośrednia, trafiająca w sedno zagadnienia. W kaplicy ss. Urszulanek nie ma nastawy ołtarzowej, nie ma mozaik, nie ma barwnych witraży (okna przeszklone delikatnymi, pastelowymi tafelkami). Jest prosty krzyż z figurą rozpiętego na nim Zbawiciela, pod nim na ścianie — pozioma belka z rytmicznie ustawionymi, jeden za drugim kielichami do wina. Dwunasty kielich przewrócony, strącony na skraju „stołu” — to kielich Judasza, ze zmarnowanym winem, zmarnowaną Krwią Zbawiciela, ze zmarnowanym życiem... Obok wielki, pionowo ustawiony, oparty o ścianę bochen polskiego, żytniego chleba ze złocistą skórką. Nie, to nie chleb — to tabernakulum. Brzmiały słowa hymnu: *Panie dobry jak chleb...* Trudno prostszyimi środ-

kami wyrazu, bez bogatej materii i struktury dzieła (wszystko wykonane z jasnego jesionu) oddać tyle treści filozoficznych i teologicznych i pozostawić jeszcze tak wielki margines do własnych przemyśleń — odbiorcy...

„Bizantyjski” przepych mozaik nadaje wnętrzu kościoła w Trzcianie charakterystyczny nastrój. Kompozycja ściany ołtarzowej w prezbiterium (projekt całego wyposażenia z lat 1975–1976, realizacja 1976–1978) dopasowana do łagodnego, kosowego (półeliptycznego) łuku sklepienia przedstawia koronację Matki Boskiej. Tradycyjnej ikonografii tej sceny — bo Maryja jest tu „obleczona w słońce” i „księżyc pod stopami” i „koronę z gwiazd dwunastu”, powyżej zaś koronacji dokonuje Chrystus w asyście gołębic Ducha Świętego i Boga Ojca, przedstawionego symbolicznie przez oko Opatrzności — nadał artysta baśniową dekoracyjność, poprzez zastosowanie charakterystycznej, dywanowo-kalejdoskopowej kolorystyki, drobnego, rozrzuconego detalu. Całą tę piękną scenę opasuje od góry szeroki pas, przedstawiający niebieskie Jeruzalem, chwałę proroków i świętych, zastępy i chóry anielskie, tak wspaniale „utkany” z drobnych elementów (doskonale czytelnych z bliska), że z pewnego dystansu staje się bogatym, barwnym dywanem, otaczającym ornamentalnym pasem wciąż czytelną — i najważniejszą główną scenę Koronacji Maryi. Wystrój kościoła trzciańskiego uzupełniają dwie kompozycje mozaikowe w nawach bocznych, pełniące rolę bocznych ołtarzyków: Zmartwychwstanie Chrystusa i św. Józef z Dzieciątkiem oraz zespół witraży utrzymanych w nasyconych, soczystych barwach. Kolisty witraż w oknach naw bocznych, z przewagą błękitów przedstawia sceny z życia Jezusa, wysmukłe okienka oświetlające prezbiterium zajmują przedstawienia świętych, utrzymane w delikatnych błękitach i oranżach, natomiast w wielkim, półkolistym zamkniętym oknie umieszczonym nad chórem muzycznym wykonał artysta postać pełnego dynamiki i woli walki Archanioła Michała — z rozpostartymi skrzydłami i wzniesionym mieczem. Kościół w Trzcianie możemy z pewnością zaliczyć do grupy najpiękniejszych i najbardziej stylowych realizacji artystycznych księdza Furdyny.

Interesujące — zwłaszcza od strony ikonograficznej — są również trzy kompozycje mozaikowe, zdobiące prezbiterium kościoła w Woli Przemysłowskiej (projekt 1978–1979, realizacja 1979–1980). Wszystkie zamknięte w formie poziomo leżącej mandorli, odznaczają się delikatną, pastelową kolorystyką z przewagą błękitów i zieleni. Główna kompozycja, umieszczona nad ołtarzem, przedstawia *Maiestas Domini*, prastary temat ikonograficzny, odnoszący się do podstawowych prawd wiary. Na łuku tęczy siedzi tronujący Chrystus, a z Jego nimbem splecione są jeszcze dwa — z gołębicą Ducha Świętego i okiem Opatrzności. Scenie asystują aniołowie, ukazani na tle mandorli i aureol rozmaitych kształtów pośród rozgwieżdżonego nieba. Boczne kompozycje mozaikowe przedstawiają siedzących na tronach w hieratycznych pozach proroków i świętych, towarzyszących Trójcy

Świętej. Pięknym uzupełnieniem wystroju w Woli Przemyskiej jest duży zespół monumentalnych okien witrażowych, z przedstawieniami polskich świętych, utrzymanymi w delikatnej, pastelowej tonacji barwnej. Każde z wysmukłych, zgrupowanych obok siebie okien zostało zakomponowane jako zwisający pionowo dywanowy bieżnik — kontury są niezwykle delikatne, formy zdają się rozpląwać: z oddali można te witraże odczytywać jako piękną, abstrakcyjną kompozycję kolorystyczną.

Wystrój kościoła w Bedlnie uderza ascetyczną prostotą i nietypowym dla większości prac księdza Furdyny tworzywem (projekt z lat 1979–1980, realizacja z lat 1982–1985). Odnajdujemy w nim dalekie echa i nastroj sztuki romańskiej, karolińskiej, ottońskiej. Wystrój prezbiterium nawiązuje do tradycji złotych, wysadzanych drogimi kamieniami i często pokrywanych emaliami, krucyfików i ołtarzyków, tak charakterystycznych dla sztuki sakralnej od dziewiątego do jedenastego wieku (wyraźne analogie z oprawą *Codex Aureus* i Złotym Ołtarzem Bazylejskim). Mensa, pulpit lektorski i nastawę, przymocowaną do tylnej ściany prezbiterium pokrywają tu — miast złotych — blachy mosiężne: repusowane, trawione, częściowo patynowane, a częściowo polerowane, co dało artyście możliwość posłużenia się ulubionymi graficznymi efektami walorowymi. W płycinie pulpitu — symboliczne przedstawienie św. Piotra w łodzi, w siedmiu płycinach mensy — symbole Eucharystii, ale ich liczba symbolizuje też siedem darów Ducha Świętego. Dół nastawy ołtarzowej tworzy dwanaście postaci apostołów, przedstawionych w archaizowanej, prymitywistycznej stylistyce, wpisanych w zamknięte pełnymi łukami pola. Pośrodku wznosi się potężny krzyż z wychudłą, ascetyczną figurą Zbawiciela. Wystrój uzupełniają dywanowe, „mozaikowe” witraże o jednolitych abstrakcyjnych kompozycjach i nasyconej kolorystyce. W skład wyposażenia wchodzi także — jak w pozostałych wypadkach — stacje drogi krzyżowej — tu również trawione w blasze mosiężnej o „graficznej”, zbliżonej do drzeworytu budowie formalnej.

Kościół pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Szczecinie-Pogodnie zajmuje wśród całościowych aranżacji wewnątrz sakralnych księdza Furdyny miejsce szczególne. Co prawda, główną rolę w kształtowaniu nastroju tego wnętrza odgrywa ogromna, genialna kompozycja witrażowa, ale pozostałe elementy — kompozycja ściany ołtarzowej z tabernakulum, mensy, pulpitu i chrzcielnicy — doskonale współgrają w dialogu z przestrzenią. Jak powiedziano — najważniejszym elementem wystroju tego współczesnego, halowego, rotundowego kościoła jest ogromna kompozycja witrażowa, wypełniająca kilkanaście smukłych, zgrupowanych obok siebie okien, biegnących od posadzki po strop kościoła, opasujących horyzontalną, panoramiczną kompozycją prezbiterium (w sensie znaczeniowym, architektonicznie niewydzielone) i wnętrza świątyni. Konstrukcja formalna witraża wydaje się rozwijać z węzła kompozycyjnego, znajdującego się na osi ogrom-

nego krucyfiks, autorstwa A. Chromego, stojącego na tle okien za mensą ołtarzową. Z tego też miejsca wybiegają nasycone barwne linie kompozycji witraża, opisujące formy paraboliczne, koliste i eliptyczne, które nasuwają skojarzenia już to z ruchem gwiazd i planet w przestrzeni Wszechświata, już to (ze względu na przewagę barw błękitnych, indygo i morskich zieleni) z podmorskimi głębinami. Koncentracja cieplejszych, kolistych zgrupowanych plam barwnych w węźle kompozycyjnym sugeruje obraz stwarzania świata, rozprzestrzeniania jego materii przez Stwórcę, dynamicznie, promieniście, odśrodkowo rozrzucanej w Akcie Stworzenia... Pozostałe elementy wystroju (całość projektowana w latach 1980–1981, zrealizowana w latach 1982–1987), zwłaszcza kubicznie ascetyczne, pozbawione dekoracji meble (mensa, pulpit, chrzcielnica) oraz wyłożona jednolicie światłocieniowo modelowaną ceramiką ściana ołtarzowa — tło dla tabernakulum — doskonale współgrają z całą kompozycją wnętrza. Drzwiczki tabernakulum ozdabiają stojące pionowo — jak dawniej na półkach u piekarza — bochenki chleba, po bokach zaś — umieszczone w półkolistych wnękach postacie dwunastu apostołów (zgrupowane niesymetrycznie: dziewięciu po lewej i trzech po prawej stronie), utrzymane w archaicznej, „prymitywnej” stylistyce. Elementy tej wprowadzonej do minimum znaków Ostatniej Wieczery zostały wykonane z repusowanej blachy miedzianej.

Niezwykle nowatorskie, wspaniałe rozwiązania przestrzenne i ikonograficzne odnajdujemy w aranżacji wnętrza kościoła w Starachowicach (projekt z lat 1980–1981, zrealizowany w roku 1982). Trzeba podkreślić, iż znaczną rolę w ukształtowaniu artystycznym wnętrza miała specyficzna „pudełkowa” czy też „teatralna” kompozycja wnętrza tego kościoła. Prezbiterium otwiera się prostokątną „sceną” ku nawie głównej świątyni, oświetlone, jak reflektorami — z góry przez niewidoczne, ogromne okno świetlikowe. Te właśnie aspekty architektury kościoła sprawiają wrażenie, że wszystko, co znajduje się wewnątrz prezbiterium jest pozbawione ciężaru, unoszone ku górze. Tak jest z drewnianą, zawieszoną na ścianie „nastawą”: wykonana z jasnego drewna o bardzo głębokim, silnie światłocieniowym reliefie, o kształcie nierównomiernej plamy zbliżonej w zarysie do leżącej elipsy — zdaje się unosić ku górze, wraz z postacią Chrystusa Miłosiernego (czy też wstępującego do nieba), o szeroko rozkrzyżowanych, rozłożonych ramionach. Postać Zbawiciela usytuowana jest na tle wyciętego w nastawie przeczroca w formie krzyża, co dodatkowo wzbogaca treści teologicznej wymowy tego dzieła. Za postacią Chrystusa, po Jego obu stronach obserwujemy formy zbliżone do płonących świec — symbolizujące poprzez ich liczbę — dwanaście — zarówno przykazania boże, jak też uczniów Jezusa, a szerzej — apostołski Kościół. W kontrapunkcie formalnym i stylistycznym do kompozycji nastawy znajduje się inny element wystroju prezbiterium: ukośnie usytuowany w stosunku do wnętrza kościoła strop kasetonowy o blisko stu niewielkich wnękach, oświetlo-

ny ślizgającym się światłem ze świetlika. Oto na tle wyłożonych drewnem, zacienionych wnęk kasetonów pojawiają się popiersia (czy prawie półpostacie) proroków, apostołów, świętych Kościoła Powszechnego i świętych polskich. Ich małe figurki, z oddali całkowicie „anonimowe”, bieleją, otoczone kolistymi nimbami w swoich wnękach, nierównomiernie rozrzucone — a są też wnęki jeszcze puste — jak gdyby „zaszufladkowane” czy „zarejestrowane”. Jednocześnie odnosimy wrażenie jakby wyglądali ku wiernym z okien gigantycznego wieżowca („W domu Ojca Mego jest mieszkań wiele...”, J 14, 2). Jeszcze dwa aspekty tej zadziwiającej kompozycji skłaniają do głębokich przemyśleń: oto wiele „mieszkań” jest jeszcze pustych — a więc starczy ich dla wszystkich; i drugi: wraz z postępowaniem w kierunku ołtarza odsłaniają się naszemu wzrokowi kolejne, coraz wyższe piętra „domu Ojca” (przesłonięte belką stropu nawy głównej) — i coraz więcej na nich wolnych, oczekujących „mieszkań”. Górnej krawędzi tej kompozycji nie widać z wnętrza kościoła — tak więc odnosimy wrażenie, iż może sięgać do samego nieba...

W kościele starachowickim przykuwają jeszcze uwagę wykonane ze złocistego i lekko przyciemnionego drewna dębowego — stacje drogi krzyżowej, wykonane w formie płaskorzeźbionego, ciągłego fryzu pod okienkami naw bocznych i piękna ściana ołtarzowa bocznego ołtarza z przedstawieniem Bożego Narodzenia: Świętej Rodziny ukazanej wśród gęstej, małomiasteczkowej zabudowy, na tle wygwieżdżonego nieba, przeciętego dynamicznie prującą niebo kometą — gwiazdą betlejemską...

W latach 1982–1987 powstało wyposażenie kościoła pw. Św. Antoniego orionistów w Zduńskiej Woli (projekt z lat 1980–1981). Centralne miejsce w wysokim, uskokowo, „schodkowo” zamkniętym prezbiterium, oświetlonym przez wysokie, boczne okna, zajmuje pionowo skomponowana, dekoracyjna, dywanowa nastawa ołtarzowa, o piętrzących się drabiniasto scenach. U dołu odnajdujemy ulubione przez artystę symboliczne dekoracje: kłosa zbóż, winne grona, powyżej obraz (kopia) Matki Boskiej Częstochowskiej, nad nią — wydobyty w reliefie krzyż z umieszczoną przed nim pełnoplastyczną, jasną postacią Ukrzyżowanego, po bokach (w reliefie) postaci Matki Boskiej i św. Jana, stojących pod krzyżem. Nad nim stół Ostatniej Wieczerzy z postaciami apostołów, pusty grób (ze schematycznie zarysowanym proporcem Zmartwychwstania), wreszcie zlatująca z góry gołębicą Ducha Świętego. Szczególnie piękny jest wysmukły (w stosunku 1:8) format tej kompozycji, sprawiający wrażenie utkanego z historii Zbawienia dywanowego bieżnika, zawieszonego pionowo wśród surowych cegieł ścian prezbiterium. Ten „ruch ku górze”, zarówno w stopniowaniu gęstości materii artystycznej, jak w różnorodności tematów i symboli, które wzrok powoli odczytuje — zdaje się szczególną cechą omawianego dzieła. Aranżację tego wnętrza uzupełniają utrzymane w nasyconych barwach witraże (wykonane w roku 1990) o abstrak-

cyjnej, przywodzącej na myśl „płonące niebo”, kompozycji, umieszczone w wysokich, prawie iglicznych oknach oświetlających prezbiterium. Monumentalne formy krzyży stanowiące zarazem nastawy ołtarzowe odnajdujemy w wystroju prezbiteriów kościołów w Ostródzie (projekt z lat 1981–1982, zrealizowany w latach 1983–1985) i Głogowie (projekt: 1981–1982, realizacja: 1989–1991). Wyłożone jasnougrową, o silnej fakturze glazurowaną ceramiką ściany kościoła pw. Św. Dominika w Ostródzie stanowią doskonałe tło dla dwuwalorowych, typowych dla twórczości artysty „drzeworytowych” reliefów, z których zbudowany jest kształt krzyża. Poszczególne kwadratowe pola reliefów przedstawiają: u dołu — Boże Narodzenie, pośrodku — Ukrzyżowanie, powyżej — Zmartwychwstanie, lewe ramię — Wniebowstąpienie, prawe ramię — Zesłanie Ducha Świętego. Te niezwykle dynamiczne, pełne diagonal i wspaniale zrównoważonych płam walorowych kompozycje stanowią jak gdyby odpowiednik ołtarzy szafiastych, gdzie w nastawie grupowano kilka lub kilkanaście analogicznych w formie i fakturze artystycznej przedstawień (malowanych lub rzeźbionych) w celu możliwie szerokiego rozbudowania ikonografii i ilustrowanych treści ewangelicznych.

Monumentalny krzyż — tym razem bliższy stylistyką i duchem sztuce bizantyjskiej — tworzy również nastawę ołtarzową kościoła w Głogowie. Odczucie to pogłębia wyłożenie tylnej ściany prezbiterium dywanem ornamentalnej, dekoracyjnej mozaiki o abstrakcyjnej kompozycji i pastelowej kolorystyce. Ażurowy, wykonany z jasnego, złocistego drewna krzyż o obłych formach stanowi u dołu oprawę dla wykonanego również przez artystę obrazu Matki Boskiej Wspomożycielki Wiernych.

Na przecięciu ramion — zamiast Ukrzyżowanego — umieścił ksiądz Furdy na Chrystusa Zmartwychwstałego, owiniętego rozwianym całunem (jasne drewno), adorowanego przez umieszczone na zakończeniach ramion postaci aniołów. Wystrój uzupełniają skromne ołtarzyki boczne (św. Józefa, św. Jana Bosco) z interesującymi artystycznie obrazami pędzla księdza Furdyny.

Osiem lat trwały prace przy wyposażaniu i dekoracji kościoła salezjanów pw. Św. Stanisława Kostki w Płocku (projekty z lat 1983–1984, zrealizowane w latach 1988–1996). Ten kościół — o ciekawej architekturze — halowy, rotundalny, przypominający z zewnątrz koronę królewską, jest jednym z najbardziej spójnych stylistycznie dzieł kapłana-artysty, w którego aranżacji zastosował wszystkie umiłowane przez siebie techniki: mozaikę, witraż i rzeźbę w drewnie. Ściany kościoła w całości pokrywa „drobno utkany” kobierzec mozaikowy, utrzymany w pastelowych barwach, pokryty baśniową, geometryzującą ornamentyką, wśród której jakby mającą tęczowe budowle ogromnego, niebieskiego Jeruzalem. W górnej części ścian pojawiają się na tym tle nieco mocniejsze w kolorze, ale utrzymane również w „tkanej”, „dywanowej” konwencji swobodnie rozrzucone grupy postaci polskich świętych i błogosławionych. Dolną część ścian przecina wyko-

nany w formie poziomego, prawie ciągłego pasa-fryzu cykl rzeźbionych w drewnie stacji drogi krzyżowej, wykonanych w ulubionej przez artystę technice reliefu „drzeworytowego”, umieszczonych na ornamentalnym tle, przypominającym ościste, kolczaste źdźbła trawy lub trzciny.

Wydaje się, iż nastawa ołtarzowa, wykonana w latach 1988–1989 w plockim kościele salezjańskim była kolejnym ważnym krokiem w rozwoju form i materii artystycznych rozwiązań ołtarzy projektowanych przez księdza Furdynę. Podobne rozwiązania techniczne i materiałowe zastosował artysta już wcześniej, w kościele oo. Orionistów w Zduńskiej Woli, jednak dopiero plocki ołtarz wykrystalizował nowy typ „furdynowskiej” nastawy: o regularnym, a częściej nieregularnym obrysie, złożonej z poziomych równej szerokości belek drewnianych o widocznych szczelinach, z reliefem wgłębnym, „drzeworytowym” (dotychczas występującym wyłącznie w realizacjach stacji dróg krzyżowych), z centralną postacią — zazwyczaj Chrystusa Ukrzyżowanego, Zmartwychwstałego lub Miłosiernego, wykonaną z jasnego drewna, odsuniętą nieco od płaszczyzny nastawy, jakby „unoszącą się”. Jednak najbardziej charakterystyczną cechą ołtarzy tego typu jest umieszczona zawsze u dołu przedziwna, ekspresyjna dekoracja: gigantyczne kilkudziesięciokrotnie powiększone pędy bujnej, ekspansywnej, pełnej ukrytej dynamiki — zda się rosnącej na naszych oczach — roślinności. Są to zwykle pęki dojrzałych kłosów zbóż, pęki kwiatów malwy i róży, gałązki cierni, rzadko — grona winne. Ta niezwykle bujna roślinność pełni dwojaką rolę: jest wspinałym, poprzez swoją skalę jednak „nienaturalistycznym” elementem dekoracji i kompozycji ołtarzy, pełnym ekspresji, ostrych, ciętych, diagonalnych układów linii, rozchylających się na boki (w ten sposób ołtarz staje się „bukietem”), a jednocześnie silnym nośnikiem treści katechetyczno-teologicznych, symbolem-ilustracją przypowieści i przenośni ewangelicznych mówiących o Słowie Bożym jako kiełkującym ziarnie, o rozkwicie i dynamicznej bujności życia chrześcijańskiego. Nie bez znaczenia jest też pewien ukryty akcent patriotyczny: swojskie, każdemu znane kwiaty i ciężkie pszeniczne kłosa wydobyte w pachnącym, złocistym drewnie chwytają za serce i stają się dodatkowym, lirycznym elementem świata artystycznego księdza Furdyny.

Plocki ołtarz realizuje wszystkie te cechy. Ponadto odnajdujemy tu jeszcze u dołu w „kapliczkowej” niszy nieco stylizowaną na ludową, wysmukłą, drewnianą figurkę Matki Boskiej z Dzieciątkiem. W centrum na tle płomienistej, szarpanej wiatrem glorii — postać Chrystusa Miłosiernego z rozkrzyżowanymi ramionami. Górną część plockiej nastawy zdobią — utopione w blasku światła, lejącego się z umieszczonego u góry, niewidocznego okna świetlikowego — wydobyte w reliefie wgłębnym postacie polskich świętych (św. Jadwiga królowa, św. Kazimierz, św. Wojciech, św. Stanisław Kostka) w towarzystwie św. Franciszka z Asyżu i licznych aniołów. Szczególnie silne wrażenie monumentalności

wystroju tej świątyni podkreślają ogromne, kurtynowe okna witrażowe, o abstrakcyjnych kompozycjach nasyconych barw czerwonych, oranżowych i błękitnych, utworzonych z form przypominających „wiejący ogień”.

Podobną, monumentalną nastawę ołtarzową — z postacią Chrystusa Zmartwychwstałego — odnajdujemy w jednym z najklarowniej zakomponowanych wnętrzy artysty — w kościele pw. św. Jana Chrzciciela w Kutnie (projekty z lat 1986–1987, zrealizowane w latach 1988–1994). Pudełkowa, kubiczna, neutralna architektura wnętrza tego kościoła o bielonych ścianach stanowi doskonałe tło dla Furdynowskich realizacji: ołtarza głównego — z przedstawieniem Zmartwychwstałego z bocznymi „skrzydłami”, ukazującymi Matkę Boską z Dzieciątkiem i św. Jerzego walczącego ze smokiem. Wąskie, wysokie okna wypełniają abstrakcyjne kompozycje witrażowe zbudowane z ostrych czerwonych i błękitnych, ukośnych form (promieni?) rozrzuconych na złocistym tle. W nastawie głównego ołtarza kutnowskiego kościoła pojawiają się nowe wątki ikonograficzne. Oto u stóp Zmartwychwstałego Chrystusa spoza płyt grobowych i z ziemi wyłaniają się drobne figurki ludzkie, ożywione dynamiczną gestykulacją, z dłońmi wzniesionymi ku górze, pełne uwielbienia i adoracji. Jest to rzadko spotykana w ikonografii Zmartwychwstania ilustracja słów Pisma świętego: „Groby się otworzyły i wiele ciał Świętych, którzy umarli, powstało. I wyszedłszy z grobów po Jego zmartwychwstaniu, weszli oni do Miasta Świętego i ukazali się wielu”. Fakty te opisuje jedynie św. Mateusz (27; 52–53), a i to jakby antycypując kolejność zdarzeń — w rozdziale „Jezus na Golgocie”. U samej góry nastawy ołtarza, ponad postacią Zbawiciela odnajdujemy kształty dwu dużych, ojcowskich dłoni z płomieniem pomiędzy nimi — symbol współuczestnictwa Ojca i Ducha w akcie Zmartwychwstania Syna.

Płaskorzeźbiona, drewniana nastawa, zakomponowana w formie dużej glorii pokrytej gęsto symboliką eucharystyczną i całymi pułkami aniołów, zatopionymi w abstrakcyjnych na poły lśnieniach i przenikaniach się sfer niebieskiego Jeruzalem, otacza zabytkową siedemnastowieczną polichromowaną rzeźbę Trójcy Świętej w kościele pw. Trójcy Świętej i św. Anny w Prostyniu (projekt wyposażenia z lat 1987–1988, zrealizowany w latach 1990–1993). Cała nastawa głównego ołtarza symbolizuje tu swoim kształtem „drzewo życia” — kolista, bujna, jakby targana wiatrem „korona” tego drzewa — gloria, opiera się bowiem na solidnym, krótkim, zastanym już pękającym „pniu”, który stanowi obłożona ceramiczną mozaiką oprawa obrazu św. Anny. Wystrój uzupełniają płaskorzeźbione stacje drogi krzyżowej i umieszczone w iglicznych, wysokich, zgrupowanych piątkami oknach abstrakcyjne kompozycje witrażowe.

Niezwykle interesującą realizacją z roku 1992 (projekty z lat 1987–1988) jest aranżacja wystroju wnętrza kościoła w Rdzawce. Ogromny barokowy krucyfiks (polichromowany, ze złożonym perizonium i koroną cierniową) wieńczy koliście

zakomponowaną nastawę, będącą tłem dla obrazu — kopii Matki Boskiej Częstochowskiej. Krucyfiks osadzony jest w strzępiastych formach, sugerujących gwałtownie płonące języki ognia. Nastawa pokryta jest zaś gęsto stłoczonymi, tworzącymi z oddali migotliwy bukiet form i plam walorowych, scenami z życia Maryi. Znalazły się tam: Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Pieta i Koronacja Matki Boskiej. Mensę ołtarzową pokrywają rozrzucone reliefy kłosów i winnych gron, natomiast pulpit lektorski ozdabia symboliczne przedstawienie Ducha Świętego w jego siedmiu darach — płomieniach ognia. Ciekawą, zastaną, dość niewygodną sytuację architektoniczną w kompozycji prezbiterium — poziomy rząd niskich okien, tworzących rodzaj fryzu „unieszkodliwił” ksiądz Furdyna, sprytnie włączając je w dialog ze złocistym drewnem nastawy: stosując nasycone błękity, fiolety i czerwienie w abstrakcyjnym, geometryzującym pasie, przecinającym nastawę ołtarzową u góry, gwałtownie przyciemniając barwy na osi ołtarza, „wygłuszył” ich agresywność świetlną. Wystrój i w tym wypadku uzupełniony został o reliefowe, „drzeworytowe”, graficznie oddziałujące, dwuwalorowe stacje drogi krzyżowej.

Z lat 1988–1989 pochodzą projekty aranżacji wnętrza kościoła pw. Najświętszego Zbawiciela we Włocławku. Współczesna, jednoprzestrzenna, nakryta płaskim stropem, monumentalna hala nie posiada wyodrębnionego architektonicznie prezbiterium. Za mensą ustawiona jest horyzontalna szeroka ścianka osłaniająca wejście do zakrystii, nad nią zaś, na ścianie kościoła umieszczona jest ogromna, prawie dziesięciometrowej średnicy, kolista kompozycja z dominującą, przesuniętą nieco w lewo z osi postacią Zmartwychwstałego Chrystusa z rozkrzyżowanymi ramionami. Poniżej — wyrastający spośród kłosów, róż i cierni — ogromny, pusty już krzyż... Wszystkie elementy wystroju — a więc zarówno niska nastawa, jak i kompozycja naścienna, stacje drogi krzyżowej oraz niewielki, naścienny ołtarzyk boczny (z obrazem Chrystusa Miłosiernego) zostały wykonane z ciepłej, ugrowo-beżowej, głęboko reliefowanej, częściowo przyciemnionej, „patynowanej” na odcień brunatny wypalanej ceramiki. Ornamentyka tych elementów jest typowo „furdynowska”: kwiaty, kłosy zbóż, ciernie, przy postaci Chrystusa — adorujący Go aniołowie ujęci w dynamicznym locie. I ołtarz ten byłby rodzajem klasycznego ujęcia formy i treści — gdyby nie pewien detal, przesunięty zupełnie w lewo i zupełnie w dół, umieszczony na samym krańcu dolnej nastawy: dwie niewielkie figurki Adama i Ewy — rozpaczających, nagich, zziębniętych, wypędzonych przez własny grzech z Raju... Ten ołtarz posiada więc znowu swoją „ukrytą treść”, dostępną dla uważnego, kontemplacyjnie nastawionego odbiorcy. Święty Paweł w swoich pismach apostoelskich (Rz 5, 12–21, 1 Kor 15, 20–22) przeciwstawia Adama, przez którego zapanowała śmierć — Chrystusowi, który Swoim Zmartwychwstaniem śmierć pokonał: „I jak w Adamie wszyscy umierają, tak też

w Chrystusie wszyscy będą ożywieni...”. W tym kontekście teologicznym włocławski ołtarz staje się jedną wielką apoteozą Zmartwychwstania.

Wspaniałe, pełne światła, lśnienie i blasków efekty artystyczne zastosowane zostały w przepięknej aranżacji wnętrza kościoła pw. św. Józefa w Siedlcach, a zwłaszcza w dekoracji jego prezbiterium, otwierającego się łagodnym, szerokim niczym tęcza, łukiem na wnętrze współczesnej, wzniesionej na rzucie ćwierci koła, świątyni. Prezbiterium zamknięte jest płaską, prostą ścianą, zalane wprost światłem, padającym z niewidocznych z wnętrza nawy, wysokich okien. Całą ścianę ołtarzową pokrywa ceramiczna kompozycja z kwadratowych płytek, pokrytych według projektu (wykonanego w latach 1988–1989) różnobarwnymi szklami, z których część została jeszcze dodatkowo wzbogacona reliefem (np. kłosa zbóż, kwiaty, skrzydła aniołów). W promieniu, w centrum łuku, unosi się — wykonana z jasnego drewna — nieco ponadnaturalnej wielkości postać św. Józefa, trzymającego w ramionach Dziecię Jezus. Ceramiczna, barwna kompozycja ułożona na ścianie prezbiterium koncentrycznymi kręgami tworzy jakby wielką aureolę — glorię dla postaci św. Józefa. Dominują tu złociste, oliwkowe zielenie, ugry i jasne brązy. Pod nogami świętego rozchylają się kielichy białych lili, symbolizujących czystość, obok kwiaty róż i kłosa pszeniczne. Umieszczone (nanesione na barwne glazury) półkołem w tle z prawej strony postaci pięciu zlatujących z nieba aniołów i płomieniste języki ognia u góry kompozycji — są aluzjami do działania Ducha Świętego w życiu Świętej Rodziny i snów św. Józefa, w których aniołowie ostrzegali go przed grożącym małemu Jezusowi niebezpieczeństwem. Po obu stronach promieniającego złocistym światłem i soczystymi barwami prezbiterium — artysta wykonał dwuwalorowe, graficznie płaszczyznowe sgraffita, z których lewe przedstawia Zmartwychwstałego Chrystusa w pękach bujnych kwiatów, zaś prawe poświęcone jest unitom — Świętym Męczennikom Podlaskim.

Uzupełnieniem wystroju są stacje Męki Pańskiej, wykonane w typowym dla artysty głębokim reliefie, a w roku 1993 powstała horyzontalna, panoramiczna polichromia (malowana *al fresco*), sięgająca od posadzki do stropu w bocznej kaplicy siedleckiego kościoła, przedstawiająca w epickiej, symboliczno-surrealistycznej formie Śluby Jasnogórskie Narodu złożone pod nieobecność uwięzionego Prymasa Tysiąclecia, ks. kardynała Stefana Wyszyńskiego w dniu 26 sierpnia 1956 roku. Piękna, dywanowa kompozycja tego fresku „utkana” jest z całego morza drobniutkich figurek ludzkich, falujących skupiskami barw ugrowych, czerwonych, oranżowych, białych i błękitnych, symbolizujących Naród Polski zebrany u stóp Jasnogórskiej Królowej Polski. W tle, na horyzoncie bieleją domy i blokowiska współczesnych osiedli i miast, wyraźnie odcinające się od głębokiego błękitu nieba. Z lewej strony artysta umieścił pamiętny pusty fotel prymasowski, ze złożoną na jego siedzisku wiązaną kwiatów, powyżej — obraz Czarnej Madonny otoczony

fragmentem Apelu Jasnogórskiego: „Maryjo, Królowo Polski, jestem przy Tobie, pamiętam, czuwam...”, spoza którego wytryska jak źródło — białoczerwona narodowa flaga, wznosząca się nad tłumami, miastami, ginąca hen, na horyzoncie... Środek kompozycji i jej drugi węzeł wyznacza strzelista wieża jasnogórska, która jak gdyby wskazuje — niczym drogowskaz — kierunek ku górze, ku niebu; za nią powstaje jakby „trąba powietrzna”: z tłumów ludzkich wyrasta jak dym kadzidła kolumna białych postaci, unosząca się nad hełmem wieży i ginąca w przestworzach: to zastępy świętych i męczenników narodowych, porywane wiarą i wichrem historii, unoszone jak dym całopalnej, narodowej ofiary... Warto nadmienić, iż kompozycja ta została równolegle zaadaptowana przez autora do techniki witrażowej i wchodzi w skład ogromnego kompleksu witraży (projekty z lat 1989–1990) zrealizowanych w latach 1990–1994 w kościele pw. Matki Boskiej Jasnogórskiej na łódzkim Widzewie, w którym na realizację czeka jeszcze między innymi projekt wspianiałego, drewnianego ołtarza z centralną figurą Zmartwychwstałego (trzy warianty kompozycji z roku 1993).

Postać Zmartwychwstałego Zbawiciela jest również kluczem kompozycji naściennej, wykonanej z wgłębnie reliefowanego drewna w niewielkiej kaplicy Salezjańskiego Ośrodka Misyjnego w Warszawie (projekt wystroju z lat 1988–1989, zrealizowany w latach 1990–1992). Żłociste, jasne, lekko tylko przyciemniane w głębszych partiach drewno pokrywa gąszcz kwiatów i kłosów zbóż, tabernakulum zaś ozdabia uproszczony, stylizowany rysunek łodzi rybackiej z wiosłującymi apostołami, ukazanej na tle wielkiej tarczy słońca, zachodzącego za horyzont jeziora Genezalet. Ołtarz i pulpit lektorski, wykonane z ciemnego dębu pokrywają ekspresyjne, abstrakcyjne bruzdy-żłobienia. Wystrój tej kameralnej kaplicy uzupełniają stacje Męki Pańskiej, halę natomiast dekoruje rozpościerająca się na całych ścianach niezwykle żywa, utrzymana w kontrastowych, nasyconych barwach, dynamicznie, „barokowo” zakomponowana (co rzadkie w tej technice u artysty-kapłana) mozaika ceramiczna z epicko-alegorycznym przedstawieniem misyjnej działalności zgromadzenia salezjańskiego.

W centrum kuliście, niczym gloria, zakomponowanej nastawy ołtarzowej w niewielkim kościółku kopułowym w Smorgoniu na Białorusi (projekty wystroju z lat 1989–1990, zrealizowane w latach 1992–1994) ostrym, pikującym lotem zlatuje z nieboskłonu, przecinając umieszczony na osi krucyfiks, uzbrojony we włócznię i tarczę — Archanioł Michał, zrzucający w dół skręcanego konwulsjami, pokonanego smoka. Za dowódcą wojsk niebieskich całe — również ujęte w „drzeworytowym reliefie” — zastępy anielskie z włóczniami i tarczami, dynamicznie otaczające (słychać prawie furkot ich skrzydeł...) umieszczony w głębi krzyż z postacią Ukrzyżowanego, broniące do Niego dostępu mocom zła. Przy tabernakulum symbole eucharystyczne: winne grona, kłosa, ciernie, płonące świece. Aranżację wnętrza uzupełniają: drewniana droga krzyżowa, witraże i polichromia,

umieszczone dookoła w bębnie kopuły, utrzymane w mocnych, nasyconych, kontrastujących silnie, „ludowych” kolorach, przedstawiające sceny z Nowego Testamentu i symbole eucharystyczne. Bezpośrednio nad ołtarzem znajduje się rozchylona księga Ewangelii, adorowana przez symbole ewangelistów (wół uskrzydłony — św. Łukasz, anioł — św. Mateusz, orzeł — św. Jan, lew uskrzydłony — św. Marek), następnie scena Zwiastowania i Bożego Narodzenia, pokryte owocami Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego, z owiniętym dookoła pnia węzłem, Zesłanie Ducha Świętego, Wniebowstąpienie Pańskie, Zmartwychwstanie, Ostatnia Wieczerza (Umycie nóg), wreszcie Ukrzyżowanie.

Na miejscu spalonego osiemnastowiecznego, drewnianego kościółka w Szczawinie wzniesiono niewielką współczesną murowaną świątynię. W jej nawy boczne wkomponowano piękne, częściowo ocalałe z pożaru, zrekonstruowane złocone barokowe ołtarze. Pozostały wystrój jest dziełem księdza Furdyny, który kompozycję nastawy ołtarzowej (z przedstawieniem Zmartwychwstałego, otoczonego adorującymi aniołami) oparł na wzorach barokowych. Nie chodzi tu oczywiście o barokową ornamentykę, czy zastosowanie historyzujących porządków architektonicznych, lecz o ukształtowanie nastawy i pewne schematy tektoniki kompozycji. Poruszona „barokowa” postać Chrystusa umieszczona jest bowiem osiowo, nastawa u dołu ma kształt prostokąta, górą zaś „rozrasta się” postaciami aniołów. Łukowate, łamane linie, biegnące poziomo sugerują echa ołtarzowych gzymsowań. U góry nastawa zamknięta jest łukiem odcinkowym, a ponad nim jeszcze — jak w baroku — umieszczona jest kolista forma (jak gloria) z gołębicą Ducha Świętego wśród płomieni ognia. Artysta wykonał w kościele szczawińskim (projekty wystroju z lat 1989–1990, realizowane w roku 1990) również rzeźbione stacje drogi krzyżowej i piękne sgraffito, umieszczone w łukowej wnęcie na fasadzie kościoła, przedstawiające Chrystusa-Dobrego Pasterza, odganiającego laską pasterską wilki, i św. Stanisława Szczepanowskiego, biskupa i męczennika.

Barokowe *horror vacui* cechuje potężną tłumną kompozycję głównego ołtarza kościoła pw. Najświętszej Krwi Chrystusa w Brzeznej koło Nowego Sącza (projekt wystroju z lat 1991–1992, realizacja: 1992–1997). Scena, wyrzeźbiona w ulubionym wgłębnym reliefie, w jasnych deskach nastawy o kształcie spłaszczonej elipsy (w zasadzie jest to obrys kształtu stadionu lekkoatletycznego), przedstawia Ostatnią Wieczerzę, rozbudowaną o elementy symboliczne. Wybrane tła reliefów są tu polichromowane (kolory zgaszonych, przełamanych zieleni, błękitów i czerwieni), niektóre elementy rzeźb — złocone (nimby, kłosa zbóż, kielich). U dołu kompozycji, na stole wieczernika artysta ułożył swoje ulubione motywy symboliczno-zdobnicze: kwiaty, ciernie, winne grona, pszeniczne, ciężkie, dojrzałe kłosa. Powyżej, nad postaciami Chrystusa i dwunastu apostołów, unoszą się dwie grupy zamykających kompozycję ołtarza po bokach — aniołów, trzymających w dłoniach zapalone świece. W centrum, nad postacią Chrystusa, wi-

dać element symbolicznie przedstawionej Eucharystii i Krwi Zbawiciela: kolistą Hostię pokrywa symbol krzyża ze śladami gwoździ, z którego środka wypływają dwa falujące strumienie — czerwony i błękitny. W Ewangelii św. Jana czytamy: „jeden z żołnierzy włócznią przebił Mu bok i natychmiast wypłynęła krew i woda” (w opisie Męki Pańskiej, 19, 34). Dookoła kolistego symbolu Hostii artysta umieścił na poły abstrakcyjne, dynamiczne formy przypominające już to szalejące płomienie ognia, już to krople krwi. Formy te stanowią oczywistą aluzję do wezwania świątyni. Na mense ołtarza wyrzeźbiony jest symbol Baranka Bożego — na pulpicie lektorskim — siedem płomieni — symbolizujących zarówno siedem darów Ducha Świętego, jak też Dom Mądrości Bożej: alegoryczną figurę, składającą się z trzech cnót Boskich i czterech cnót kardynalnych. Bardziej „graficzny”, ascetyczny wygląd przybrał wystrój bocznej kaplicy kościoła w Brzeźnie — niewielkie *panneau* naścienne z reliefową kompozycją figuralną, odnoszącą się do Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia Chrystusa, Zesłania Ducha Świętego i Koronacji Najświętszej Maryi Panny. Prawdziwym „cackiem” artystycznym jest jednak niewielki ołtarzyk w tej kaplicy: ustawione w lekkim półkoło pionowe, półokrągło zakończone deski, z umieszczonym w centrum obrazem Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, pokryte są niewielkimi, wspaniale zakomponowanymi scenami Męki Pańskiej (Modlitwa w Ogrójcu, Biczowanie, Koronowanie cierniem, Niesienie krzyża, Ukrzyżowanie). Te wybrane, zdawkowo, oszczędnie szkicowane — sprowadzone niemal do minimum znaków i postaci określających miejsce i zdarzenie — sceny zachwycają wspaniałą kompozycją, równowagą plam walorów czerni i bieli, równomiernie rozrzuconymi akcentami złocień (ołtarz wykonany jest z jasnego dębu, tła wybrane dłutem zaciągnięte czernią i ciemną czerwienią, nimby złoczone).

„Barokowo” bogate, pełne ruchu i wibracji form są też ołtarze kościołów w Strzygańcu (projekt 1991–1992, zrealizowany 1992–1995) i Sieradzu (projekt 1992–1993, zrealizowany 1993–1997). Pierwszy z nich, zakomponowany w formie kolistej nastawy z reliefowanego, jasnego, w tłach ciemno polichromowanego drewna, przedstawia rozbudowaną scenę Ukrzyżowania (z Maryją, św. Janem, aniołami, zmarłymi, wychodzącymi z grobów), wyrastającą z bujnego bukietu kwiatów i zbóż, drugi zaś o obrysie stojącej elipsy ukazuje postać Chrystusa, rozsyłającego łaski ze Swego Serca. Kompozycja naścienna wykonana w kościele pw. Serca Jezusowego w Sieradzu została zrealizowana w technice wysokiego reliefu sgraffitowego. Ponad ołtarzem oraz nad bocznymi kaplicami tego centralnego architektonicznie kościoła artysta wykonał duże pasy fryzów sgraffitowych, utrzymane w trzech tonacjach walorowych: czerni, sepii i kremowym beżu. Kompozycje te przedstawiają sceny z życia Chrystusa. Nad ołtarzem widzimy centralnie umieszczoną Ostatnią Wieczerzę ze sceną umycia nóg Piotrowi, flankowaną Powrotem Syna Marnotrawnego i sceną z Miłosiernym Samarytaninem (w ap-

sydialnej wnęce ponad ołtarzem). Po bokach prezbiterium fryz przedstawia: Chrystusa Dobrego Pasterza, pokonującego laską pasterską wilka i Dobrego Pasterza wydobywającego jagnię z krzaka cierni. Nad lewą kaplicą fryz przedstawia Wskrzeszenie Łazarza, Uzdrawianie chorych i Chrystusa Pocieszyciela w nie-szczęściu, nad prawą zaś: Wesele w Kanie Galilejskiej, Chrystusa nauczającego i przygarniającego dzieci oraz Chrystusa przebaczącego jawno grzesznicy (piszącego palcem po ziemi — jak czytamy w Ewangeliu św. Jana, 8, 1–11). Te piękne sgraffitowe fryzy (wykonane w niezwykle trudnej technice sgraffita trójbarwnego) cechują wspaniałe, uspokojone, choć niejednokrotnie wielopostaciowe kompozycje. Formy plam walorowych, bryłowatość postaci i obłość konturów są dość nietypowe w twórczości księdza Furdyny, preferującego zwykle ostre, „kozikowe” cięcia, kształty spiczaste i kanciaste. To rozwiązanie formalne — cechujące się miękkością i zamkniętym charakterem plam walorowych wydaje się z jednej strony wymogiem technologii sgraffitowej, z drugiej zaś świadomym zabiegiem artystycznym, nadającym fryzom kościoła w Sieradzu wygląd gobelinów (zwanych w średniowieczu „oponami”), które były zawieszane na ścianach zimnych prezbiteriów kościołów średniowiecznych (do naszych czasów zachowało się niewiele tego typu zabytków — najstynniejszym jest Tkanina z Bayeux z jedenastego stulecia). Zarówno w kościele w Strzygańcu, jak i w Sieradzu niezwykle ważnym elementem wystroju wewnątrz są barwne, utrzymane w silnych kontrastach nasyconych odcieni witraże, w wydatny sposób budujące niepowtarzalny nastrój tych dwóch świątyń.

Udaną kompozycję sgraffitowej ściany ołtarzowej z Sieradza powtórzył artysta raz jeszcze w jasnym drewnie, częściowo brunatno patynowanym, w nastawie ołtarza głównego w kościele parafialnym na Stradomiu w Częstochowie. Wystrój uzupełnia tam niewielkie naścienne *panneau*, zawieszane nad chrzcielnicą, przedstawiające Chrzest Chrystusa w Jordanie, oraz drewniany reliefowy cykl stacji Męki Pańskiej. Wszystkie elementy wystroju tego ogromnego współczesnego halowego wnętrza zostały wykonane w latach 1993–1996, według projektów powstałych w latach 1992–1993. Dominującym elementem tej częstochowskiej świątyni są — poza monumentalną nastawą ołtarza głównego — wspaniałe witraże, umieszczone w zgrupowanych blisko siebie w zmiennych rytmach — wysokich, smukłych, „iglicznych” oknach o kilkunastometrowej wysokości, sprawiających trochę wrażenie organowych piszczałek. W oknach tych umieścił artysta różnobarwne witraże, przedstawiające postacie świętych wtopione w abstrakcyjnie zakomponowane tła, przypominające podziałami ramek ołowianych wysmukłe drabinki lub długie różnobarwne ludowe bieżniki. Te kompozycje witrażowe, przez nierównomierne rozłożenie barw i walorów, stanowią rodzaj „fugi w szkłe” — światło przez nie przedziera się nierównomiernie i na różnej wysokości, co daje wrażenie szczególnej „muzyczności” tego dzieła.

Radosny, wiosenny, „młodopolski” nastrój panuje we wnętrzu łódzkiego kościoła pw. Św. Rafała Kalinowskiego w Wiskitnie (projekty z lat 1994–1995, zrealizowane w latach 1996–1998). Wismukła, wykonana z ceramiki w jasnych, złocistych, ugrowych i bursztynowych barwach, nastawa ołtarzowa przedstawia radośnie wznoszącego się pośród bujnych ekspansywnych pędów kwitnących kwiatów Chrystusa Zmartwychwstałego, z rozkrzyżowanymi ramionami, spowitego w łopoczące jak skrzydła szaty, z czerwonym proporcem Zmartwychwstania, adorowanego przez aniołów. Wystrój kościoła uzupełniają dwa naścienne ołtarzyki boczne, naścienne *panneau* z przedstawieniem Baranka Eucharystycznego z asystą sześciu aniołów w kaplicy Najświętszego Sakramentu (oprawa tabernakulum), oraz niewielkie, o abstrakcyjnej kompozycji, okna witrażowe, utrzymane w żywych barwach.

Jednym z najbardziej zadziwiających formalnie, genialnych w budowaniu przestrzeni sakralnej dzieł-aranżacji wewnątrz kościelnych powstałych w Polsce w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia jest zaprojektowane przez księdza Furdynę w latach 1992–1993, zrealizowane zaś pomiędzy latami 1993 a 1996, wewnątrz salezjańskiego kościoła pw. Matki Bożej Miłosierdzia — Ostrobramskiej i Św. Jana Bosco w Suwałkach. Rolę nastawy ołtarzowej przejął tu ekspresyjny w kolorystyce, monumentalny witraż z przedstawieniem Ostatniej Wieczery na tle abstrakcyjnego kobierca geometrycznych podziałów powierzchni ramkami ołowianymi z przewagą soczystych, nasyconych barw błękitnych i ciemnoniebieskich, z akcentami czerwieni i oranżów. Całe wnętrze tego jednoprzestrzennego wnętrza o halowym układzie architektonicznym spina miękko układający się, wijący wzdłuż ścian (odsunięty od nich, zawieszony w pewnej odległości) łagodnymi zakolami pas zbrojonego betonu — całkowicie „odmaterializowanego”, pozbawionego ciężkości optycznej poprzez swoją niespotykaną formę. Ta betonowa szarfa, czy też wstęga, pomalowana na jasny, rozbielony beżowo-piaskowy kolor przypomina rozwinięty zwój Biblii lub obrus Stołu Pańskiego.

Na tej wstędze, której końce zbiegają się przy wielkim krzyżu ołtarzowym, stojącym na osi podwójnego okna witrażowego (forma monumentalnego biforium, nabierająca poprzez usytuowanie i rangę — okno „ołtarzowe” — dodatkowego znaczenia symbolicznego, przywołująca na myśl dwie kamienne tablice Prawa — Dziesięciorga Przykazań, jakie Mojżesz otrzymał od Pana), artysta rozrzucił sceny biblijne (często „wykraczające” poza ramy wstęgi betonowej), malowane dość nietypowo, delikatnie, z unikaniem efektów graficznych na korzyść miękkich zjawisk malarskich, utrzymane w jednolitej beżowo-sepiowo-oliwkowej tonacji, acz z zastosowaniem złamanych powyższą gamą — innych barw z palety. Obrazy te przedstawiają: Adama i Ewę wygnanych z Raju, rozpaczających (kompozycję budują horyzontalnie gęste gałązki cierni), rozbudowaną scenę Bożego Narodzenia (z zabudowaniami Betlejem w tle i grupą aniołów adorujących Dzieciątka), Powrót

Syna Marnotrawnego (wspaniale ujęte świnki!), Chrystusa nauczającego (Kazanie na Górze), Dobrego Pasterza ratującego stado owiec, odganiającego wilka, Umycie nóg św. Piotrowi, Złożenie do Grobu, Chrystusa Zmartwychwstałego na Majestacie, Zesłanie Ducha Świętego. Również pod względem stylistycznym są to jedne z najciekawszych, polichromii sakralnych współczesnych w Polsce.

Nietypowo, jak na twórczość księdza Furdyny „malarzkie”, miękkie efekty światłocieniowe w budowaniu form postaci idą w parze ze stylizacją delikatną, pełną liryzmu, w której widać dalekie, „przetrawione” echa sztuki średniowiecznej (szczególnie francuskiej), tradycji malarstwa bizantyjsko-ruskiego (tak wyraźnego w sztuce mistrza artysty — Jerzego Nowosielskiego), wreszcie delikatnej nuty surrealistyczno-poetyckiej w „zawieszaniu” postaci, manierycznych gestach, kontrpunkcie statyki i ruchu (zwłaszcza wpływy Marca Chagalla).

Ten „rozwinęty zwój Biblii”, doskonały przykład współczesnej *Biblia pauperum* z czasów, gdy wprawdzie już wszyscy potrafią czytać, ale..., przynosi — spełniając rolę specyficznie „filmowych” czy „komiksowych” skrzydeł ołtarzowych — przedstawienia o znaczeniu teologicznym i liturgicznym ze strefy *sacrum* w prezbiterium do strefy *profanum* wnętrza naw kościoła, zacierając w ten sposób podziały funkcjonalno-znaczeniowe świątyni, co niezwykle silnie wpływa na zwiększenie odczucia „sakralności” i „uduchowienia”, bezpośredniego „wciągnięcia w liturgię” także w części kościoła, przeznaczonej dla świeckich wiernych. Wnętrze suwalskiego kościoła salezjanów uzupełniają monumentalna, blokowa mensa ołtarzowa i pulpit lektorski, wykonane z polerowanego *stucco lustro* i oparty również na formie zwoju boczny ołtarzyk Matki Boskiej Ostrobramskiej oraz posąg św. Jana Bosco, stojący nieopodal ołtarza.

Niezwykle ciekawe i oryginalne jest — na poły abstrakcyjne, na poły surrealistyczne — symboliczne rozwiązanie ściany ołtarzowej dolnego kościoła w Piotrkowie Trybunalskim (projekty z lat 1979–1980, realizacja 1981). Jest to jedno z najbardziej awangardowych, śmiałych rozwiązań kompozycyjnych w twórczości księdza Furdyny. Cała szeroka, panoramicznie, horyzontalnie rozciągnięta ściana ołtarzowa tego podziemnego wnętrza została obłożona kompozycją ze szklonej ceramicznej mozaiki. W centrum na tle wypukłego, lekko reliefowanego owalu, przypominającego bochenek żytniego chleba, widzimy sprowadzoną niemal do znaku graficznego postać Chrystusa, odzianego w przylegającą do ciała białą suknię, z zaznaczonymi śladami męki (ranami i sercem), z rozkrzyżowanymi ramionami. W ten sposób postać Chrystusa przyjmuje kształt tzw. *Crux commissa* — krzyża, w którym belki nie przecinają się, ale leżą, jedna na drugiej, jak w literce „T”, która, identyczna w alfabecie greckim występuje jako „Tau”. Również w alfabecie hebrajskim litera „Taw” dawniej miała kształt „X” i była ostatnią literą tego alfabetu, stąd uważano ją — podobnie jak grecką omegę

— za symbol końca. W pismach Ojców Kościoła grecka litera „Tau” jest symbolem krzyża i — wprost — znakiem Odkupienia.

Dookoła owalu z postacią Chrystusa, poprzez różnice walorowe białych, oranżowych i czerwonych *tesserae* mozaiki — ciemniejszych w oddaleniu od centrum — uzyskał artysta efekt emanującej światłem glorii, zbliżony do efektu widocznej korony słonecznej, obserwowanej podczas zaćmienia słońca. Również ten efekt ma znaczenie symboliczne, gdyż w teologii wczesnochrześcijańskiej Chrystus wielokrotnie określany jest nie tylko jako ewangeliczna Światłość świata (J 8, 12), jak Chrystus sam powiedział o Sobie, ale wprost jako słońce — *sol invictus*. Dalsze, boczne fragmenty mozaiki stopniowo ulegają przyciemnieniu, aż toną w pąsowo-fioletowym mroku na jej krańcach.

We wnętrzu dolnego kościoła w Piotrkowie Trybunalskim interesujące wydaje się jeszcze rozwiązanie oświetlenia wnętrza: pośrodku wzdłuż naw pod sufitem podwieszono konstrukcję z teowników stalowych, w której poszczególne pola podziałów wypełnione są witrażem o delikatnych rzadkich podziałach i subtelnym kolorycie osłaniającym źródła światła. Daje to nieodparte wrażenie świetlika witrażowego, a swoją lekkością i subtelnym układem pastelowych barw wydatnie podnosi efekty luminiście tego podziemnego wnętrza.

Niezwykle monumentalną, jedną z najbardziej czystych stylowo, ascetycznych realizacji wewnątrz księdza Furdyny jest wystrój świątyni pw. Miłosierdzia Bożego w Brzesku (projekty z lat 1996–1997, zrealizowane w latach 1998–2000). Architektura tego współczesnego pięknego, utrzymanego w historyzującej, inspirowanej polskim gotykiem i neogotykiem stylistyce, z pewnością dodatnio wpłynęła na rozwiązania formalne zaproponowane przez kapłana-artystę. Wnętrze kościoła nawiązuje do „gotyku nadwiślańskiego” — na tle ścian pokrytych biało-kremowo-beżowymi tynkami ostro odcinają się wykonane z czerwonej cegły-licówki filary międzynawowe i pionowe laskowania ścian prezbiterium. Nad kościołem rozpościera się sklepienie o harmonijkowo plisowanych powierzchniach, przypominających efektami światłocieniowymi gotyckie sklepienia kryształowe. Łuki zastąpione są trójkątnymi zwieńczeniami, załamanyymi pomiędzy filarami i w oknach — pod kątem prostym. Poza „neogotyckimi” rozwiązaniami przestrzeni i układu walorów wnętrza pewna jego geometryzacja przywodzi na myśl stylistykę Art Déco, szczególnie międzywojenne polskie realizacje Oskara Sosnowskiego.

Kościół o tak podniosłym, solennym, „katedralnym” nastroju wnętrza otrzymał wprost genialne wyposażenie, pochodzące spod ręki księdza Furdyny. Kompozycja ołtarza głównego jest ascetyczna, „kanciasta”, zamknięta. Formy budowane są krystaliczne, z zastosowaniem geometryzacji i efektów przenikania figur, płaszczyzn i brył. Ołtarz swym zarysem i budową formalną przypomina gotyckie ołtarze szafiaste — jest to rodzaj jakby „otwartego tryptyku”, na którego osi

umieszczony jest obraz Chrystusa Miłosiernego pędzla księdza Furdyny (a więc nietradycyjny, „realistyczny” obraz wizji św. Faustyny), umieszczony pod krzyżem z zaznaczonymi śladami Męki. Boczne, zapraszająco otwarte skrzydła ołtarza są polichromowane na ceglasczerwony kolor i otwierają się przestrzenią umownego świata, na który spływają łaski Bożego Miłosierdzia, jako drobne jak strugi ożywczego deszczu promienie w odcieniach czerwonych i błękitnych, wypływające z krzyża i serca Jezusa Miłosiernego. U dołu skrzydeł „świat” został ograniczony do mocno skadrowanego (widać górne części domów, kościoły i ich wieże, dachy...) pejzażu miejskiego o wyraźnie polskiej, swojskiej strukturze architektonicznej, wydobytego w kubizującej, geometryzującej zlekką polichromii. Górne krańce skrzydeł zajmują po obu stronach grupki płaskorzeźbionych, jasnych ze złoconymi nimbami aniołów (znów symbolika siódemki: trzech aniołów po prawej, czterech po lewej stronie), w charakterystycznej, kanciasto ciętej stylizacji, mającej coś z ducha gotyku i sztuki Zofii Stryeńskiej.

Wyposażenie prezbiterium — mensa i dwa pulpity lektorskie — utrzymane jest konsekwentnie w surowym kanciasto-bryłowym stylu, wykonane z czerwonego (ceglastego) i kremowo-beżowego granitu. Nuty gotyku pobrzmiewają także w cyklu stacji drogi krzyżowej, wykonanych z polichromowanego drewna. Jakże innych niż typowo „furdynowskie” dwuwalorowe, „drzeworytowe” cykle, w których pobrzmiewają echa ekspresyjnych płaskorzeźb szafiastych ołtarzy późnego gotyku. Wystrój brzeskiej świątyni uzupełnia monumentalny zespół witraży, charakteryzujących się również geometrycznymi, „kozikowymi” podziałami i nasyconą kolorystyką z przewagą błękitów, przetkanych miejscami czerwieniami i oranżami, przedstawiających sceny biblijne na tle abstrakcyjnych kompozycji, pełnych dynamiki i ekspresji środków wyrazu artystycznego. Przy okazji — nie można pominąć także wspaniałe zaprojektowanych ławek kościelnych (w każdym z wnętrza ksiądz Furdyna projektuje również te tak zdawałoby się pospolite, ściśle funkcjonalne meble) z jasnobursztynowego dębu i konfesjonałów — ich kontury powtarzają charakterystyczne dla tej świątyni trójkątne zwieńczenia, co wzmacnia specyficzny, surowy nastrój przestrzeni kościoła, oraz metalowych żyrandoli, o geometrycznych, ostrych, „kryształkowych” formach. Wnętrze kościoła w Brzesku jest z pewnością jedną z najpiękniejszych, najwspanialszych realizacji artysty w salezjańskiej sutannie.

Kolejno prezentowane dwa wnętrza kościelne — to przykład zerwania księdza Furdyny z drzeworytniczo-ludową stylistyką drewnianych nastaw i ścian ołtarzowych, tak pięknie rozwijającą się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku. W nastawach z lat dziewięćdziesiątych i z przełomu stuleci powraca monumentalna mozaika o silnych, skontrastowanych, odważnych plamach barwnych.

Takie właśnie ołtarze zdobią wnętrza kościołów w Mogilnie (projekt aranżacji z lat 1997–1998, zrealizowany w latach 1998–1999) i w Łodzi — pw. Św. Alberta (projekty z lat 1997–1998, zrealizowane w latach 1998–2001). Wnętrze kościoła parafialnego w Mogilnie to ascetyczna, na biało tynkowana hala, nakryta ogromnym dwuspadowym dachem o podpartej filarami kalenicy. Prawa, większa część kościoła stanowi jego główną przestrzeń, lewa zaś, wzbogacona o filary i paraboliczne łuki podpierające krokwie dachu, jest nieco mniejsza i stanowi rodzaj bocznej kaplicy. Perspektywę — zda się niekończących się — trzech rzędów ławek nawy głównej kościoła zamyka piękna, monumentalna kompozycja mozaikowa, wykonana wprost na ścianie prezbiterialnej, o zarysie kilku nałożonych na siebie migdałowatych mandorli, przypominających kształt pękającego pąka kwiatowego, pękającego jaja czy też płomieni. Ta niejednoznaczność kształtu mozaiki nasuwa myśli o początku życia, rozkwicie, „stawaniu się”... I jest to właściwy tok odbioru znaczeń ołtarza mogilneńskiego, gdyż na tle nasyconych barw (seledyny, ciemne zielenie, granaty i czerwienie) mozaiki stoi wielki, ciemny, drewniany krzyż, na którego tle „unoszą się” postać Zmartwychwstałego — jasna, zdawać się może, iż „świecąca” (doświetlenie figury Chrystusa ukośnie padającym z okien kalenicowych naturalnym światłem słonecznym potęguje efekt „unoszenia się” postaci Chrystusa i jej świetlistości).

Stylistyka figury Zbawiciela wykazuje pewne wpływy późnego gotyku: szczupłe, „zylaste” ciało, modelunek i kompozycja fałdów szat, czy raczej śmiertelnego całunu, którego końce układają się po bokach postaci niczym skrzydła, pogięta jak pergamin chorągiew Zmartwychwstania, wreszcie wzniesione ku górze ramiona, sprawiają, iż ołtarz kościoła w Mogilnie i jego usytuowanie w przestrzeni świątyni — wybór skali, kompozycji, formy i nasyconej kolorystyki — należy zaliczyć do najciekawszych realizacji współczesnej sztuki sakralnej.

Podobnymi walorami odznacza się także niewielki ołtarzyk z obrazem Matki Boskiej Nieustającej Pomocy, umieszczony w kaplicy tej świątyni. W jego mozaikowej kompozycji zauważamy siedem płomieni, symbolizujących obecność Ducha Świętego i postacie dwóch adorujących aniołów odzianych w złociste szaty o bizantyjsko-ruskiej, delikatnej stylizacji. Trzy ołtarze w łódzkim kościele pw. Św. Brata Alberta również zrealizowane są w znacznej mierze w mozaice, która w tym wypadku nie jest ułożona na ścianach, lecz od nich „oderwana” tworzy wieloplanowe przestrzenne nastawy. Ołtarz główny powtarza motyw znany z kościoła w Mogilnie — utrzymana w nasyconych barwach mozaikowa „pękająca” mandorla, będąca tłem dla jasnej postaci Zmartwychwstałego.

Jednakże w łódzkim kościele kompozycja ołtarza rozgrywa się, jak już powiedziano, wieloplanowo, przestrzennie. Stąd z przodu na tle mandorli rozciąga się horyzontalnie szereg hieratycznie posągowych, wysmukłych figur dwunastu apostołów z postacią Matki Bożej. Rzeźby te formalnie — podobnie jak postać

Chrystusa Zmartwychwstałego — przywodzą na myśl „czasy katedr”, by posłużyć się tytułem znanej pracy o kulturze średniowiecza, a szczególnie bliski jest szereg apostołów rzeźbom portalowym (postacie królów i proroków biblijnych) francuskich katedr dwunastego wieku — kiedy to rzeźby te nie miały jeszcze trzynastowiecznej indywidualizacji i dynamiki, ale blokową, statyczną hieratyczność. W tym ujęciu formalnym główny ołtarz łódzkiego kościoła pw. Św. Alberta staje się nośnikiem treści o Zmartwychwstaniu i Odkupieniu, a jednocześnie w sposób symboliczny ukazuje Ześlanie Ducha Świętego. Jest też, poprzez swą kompozycję-rytmikę nieco pochyłonych figur — rodzajem ołtarza-portalu, stającego się w tym kontekście rodzajem „bramy niebios”, symbolizującego Chrystusa-bramę („Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej jak tylko przeze Mnie”, J 14, 6).

Subtelna kompozycję tego ołtarza nieco rozbija niefortunnie umieszczony zbyt wielki i ciemny drewniany krzyż górujący nad ołtarzem i nieco przytłaczający jego subtelną, historyzującą formę. Wyposażenie prezbiterium uzupełnia mensa i pulpit lektorski wykonane z bloków pasiastego kremowo-beżowego marmuru, przypominające układem brył kamiennych rozchylone karty księgi Ewangelii. Również boczne ołtarze łódzkiej świątyni — Matki Boskiej Fatimskiej i Św. Brata Alberta — z jasnymi, naturalistycznie rzeźbionymi postaciami posiadają nastawy wykonane w technice mozaikowej, powtarzające formę „pękającej mandorli-pąku”, utrzymane w jaśniejszych tonacjach barwnych (seledyny, beże, morskie błękity i jasne czerwienie). Wystrój kościoła uzupełniają mozaikowe stacje drogi krzyżowej i pas bogatych kolorystycznie, utrzymanych w pastelowych, jasnych tonacjach, malowanych ekspresyjnymi, dynamicznymi plamami, polichromii, umieszczonych jak barwne, gobelinowe fryzy ponad kolumnami rozdzielającymi nawy, przedstawiających sceny, odnoszące się do kluczowych zdarzeń z Nowego Testamentu, objaśnione przez cytaty, wijące się wśród swobodnie rozrzuconych kompozycji. Świetliste, pastelowe, pełne światła wnętrze kościoła pw. Św. Alberta otacza monumentalny zespół ponad czterdziestu okien witrażowych, przedstawiających na abstrakcyjnych „drabiniastych” tłach postacie świętych i aniołów, które nasycają przestrzeń świątyni różnobarwnymi „kalejdoskopowymi” polaskami, stwarzającymi nastrój rajskiego ogrodu.

Monumentalną formę mozaiki o ciemnych, nasyconych, ale lekko złamanych barwach, artysta zastosował w dekoracji ściany prezbiterialnej w kościele parafialnym w Pagorzynie (projekty z lat 1999–2000, zrealizowane w roku 2000). Wysoka wertykalna kompozycja mozaikowego ołtarza składa się z „pękającej mandorli”, która obejmuje swymi łagodnymi łukami tabernakulum i umieszczony nad nim posąg Chrystusa Miłosiernego — ascetyczny, „z ducha średniowiecznego”, u góry zaś kompozycja jest zamknięta pod trójkątnym zwieńczeniem wnęki prezbiterium — antytetycznie zwróconymi ku sobie grupami unoszących się w powietrzu, adorujących Boże Miłosierdzie aniołów, w symbolicznej liczbie sied-

miu. Pas pionowych, w abstrakcyjnym układzie, wąskich plam barwnych, biegnących od samej góry — pomiędzy grupą aniołów — ku dołowi, aż do postaci Chrystusa można utożsamiać z „mocą z wysoka”, Bożym Miłosierdziem, płynącym od Ojca za pośrednictwem Syna. Postać Jezusa jest — jak można wnioskować z jej kompozycji — jedną z możliwych interpretacji wizji św. Faustyny, znanej w tradycyjnej formie obrazu z hasłem „Jezu, ufam Tobie” na co wskazuje gest Zbawiciela, ukazującego Jego Serce i wybiegające od niego dwa pęki promieni — czerwonych i błękitnych. Wykonane z pasiastego kremowo-różowego marmuru, mensa i pulpit lektorski posiadają blokową formę, kojarzącą się z kształtem rozchylonej księgi, podobnie jak to obserwowaliśmy w kościele pw. Św. Brata Alberta w Łodzi.

Uzupełnieniem wystroju kościoła w Pagorzynie jest zespół kilkunastu wysmukłych okien witrażowych — częściowo usytuowanych pojedynczo (z przedstawieniami świętych, m.in. św. Faustyny i bł. Karoliny Kózkówny), częściowo zaś zgrupowanych czwórkami (traktowanych jak jedna kompozycja — z ilustracjami życia Jezusa według Nowego Testamentu, rozrzuconych na abstrakcyjnym tle). Kolorystyka pagorzyńskich witraży jest niezwykle jasna, świeża, radosna — na tle delikatnych odcieni słomkowych pobłyskują rozrzucone jak gdyby „przypadkowo” plamy błękitów i szafirów, krwistych czerwieni, delikatnych oranży i żółci. Podziały ramek ołowianych, budujących rysunek powierzchni witraży ma charakter geometryczno sieciowy: budują one szeregi ukośnych prostych linii i podziałów kompozycji, zamkniętych w drobnych oczkach trapezowatych, trójkątnych i rombów. Zatopienie delikatnie formowanych na tym tle dwu-, trzyosobowych scen biblijnych dało barwny kobieriec o nasyconej kolorystyce, zapalającej się w istotnych punktach — węzłach kompozycyjnych.

Zupełnie odmienne kształtowanie form nastaw ołtarzowych obserwujemy w kościele salezjanów w Żyrardowie (projekty z lat 1998–1999, zrealizowane w roku 1999) i w kościele parafialnym w Mławie (projekty z lat 1998–1999, zrealizowane w latach 1999–2000). W obu świątyniach obserwujemy ogromne, skonstruowane z pionowo ustawionych, barokowo „wyłamujących się”, ustawionych do siebie pod kątem desek sosnowych, częściowo jasnych, częściowo przyciemnianych brązową bejcą, częściowo polichromowanych w wiązki ukośnych, horyzontalnie przebiegających linii jasnych i ciemnych. Kanciaste „falowanie” tych dość ascetycznych w formie nastaw oraz ich ukośnie, ostro poprzycinane końce, które dają „strzępiasty” efekt ich górnej i dolnej krawędzi, przywodzą na myśl osiemnastowieczne, późnobarokowe nastawy ołtarzowe z analogicznym rozwiązaniem „penetracji przestrzeni”, „falowania”, wieloplanowości i ostrymi zakończeniami wielokrotnie załamywanych i gierowanych pod ostrymi kątami gzymsów belkowania, albo wręcz późnobarokowe prospekty organowe z rzędami potężnych piszczałek rejestrów basowych, zgrupowanych w charakterystyczne „wieże”.

Zarówno w kościele w Żyrardowie, jak i w Mławie — nowatorski efekt architektonicznych form nastaw ołtarzowych osłabiają tradycyjne (zastane z wcześniejszego kościoła lub poprzednich ołtarzy) obrazy, bliskie, niestety, dewocyjnemu kiczowi. W jeden tylko boczny ołtarzyk salezjańskiego kościoła w Żyrardowie udało się artyście wmontować własną redakcję Chrystusa Miłosiernego według wizji św. Faustyny — jest to bardzo udany, prawdziwie piękny, głęboko, sakralnie odczuty obraz.

Na baczną uwagę zasługuje jeszcze wnętrze kościoła w Glinniku koło Lubochni (wyposażenie projektowane w latach 1999–2000, równolegle realizowane), a to przede wszystkim ze względu na interesujące, malowane szerokimi plamami zamkniętymi w nerwowym, ekspresyjnym konturze polichromie, usytuowane na dwu długich pochyłych ścianach stropowych nakrywających niewielkie nawy boczne. Utworzyły się w ten sposób dwa cykle-ilustracje wydarzeń nowotestamentowych: po lewej stronie rozbudowane kompozycje Bożego Narodzenia i Ukrzyżowania rozdzielone są kameralną, umieszczoną w owalu sceną Umycia nóg Piotrowi, po prawej stronie zaś widzimy rozbudowaną scenę Zmartwychwstania (z „symultanicznie” przedstawionymi trzema niewiastami u grobu i dwoma Uczniami oraz Aniołem Zmartwychwstania) oraz równie dużą grupę Zesłania Ducha Świętego. Polichromie te utrzymane są w nieco archaizującej formie plastycznej, wykazującej wpływy stylistyki malarstwa kodeksów średniowiecznych i bizantyjsko-ruskiego. Płaskie plamy bez użycia efektów światłocieniowych ujęte są w kontur — szkicowy, dynamiczny, podkreślający afektowaną gestykulację postaci.

Pisząc ten krótki szkic o aranżacjach wewnątrz kościelnych autorstwa księdza Furdyny, nie sposób nie wspomnieć o jego realizacjach artystycznych wykonanych w kościołach zabytkowych. Z grupy tej najciekawsze wydają się rozwiązania ołtarzy i polichromii w świątyniach w Szczecinie-Żelechowie, Chwarstnicy, Trzebieży, Zgierzu, Niekłóńczycy i Laskowej. Wystrój niewielkiego kościółka w Szczecinie-Żelechowie (projekty wystroju z lat 1986–1987, zrealizowane w latach 1988–1995), pochodzącego z drugiej połowy dziewiętnastego wieku, stanowią dwa ołtarzyki drewniane utrzymane w konwencji wgłębnego „drzeworytowego” reliefu. Dookoła zastanego architektonicznego łuku płytkiej wnęki z obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej umieścił artysta łagodnym półkolem otaczającą archiwoltę łuku kompozycję ze scenami z życia Maryi: widzimy kolejno sceny Zwiastowania, Bożego Narodzenia, Pieta, wreszcie Wniebowzięcie i Koronację Matki Boskiej na Królową Nieba i Ziemi. Wszystkie reliefy charakteryzują uproszczone bryłowate, lekko stylizowane na ludowe formy, z charakterystycznym przeciwstawianiem dużych płaszczyzn jasnych i ciemnych walorów — drobnym, precyzyjnie ciętym detalem. Boczny ołtarzyk z niewielką rzeźbą Chrystusa Frasobliwego zdobią typowe „furdynowskie” pęki kłosów zbóż, kwiatów i cierni oraz płonące świece.

W szesnastowiecznym kościółku wiejskim w Chwarstnicy, krótkie, ostrołuczne, pękate okno ołtarzowe ujął artysta w nieregularną plamę drewnianej, pokrytej wgłębnym reliefem, nastawy ołtarzowej z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem (po stronie prawej) i Chrystusa Zmartwychwstałego (po stronie lewej) — w całym gąszczu kłosów dojrzałych zbóż, pędów cierni, róż i winnych gron. Wystrój kościółka uzupełnia balustrada chóru muzycznego, pokryta muzykującymi aniołami, utrzymanymi w archaizującej, na poły ludowej konwencji, wydobytymi w płytkim reliefie z przyciemnianymi fragmentami tła (określonym przez artystę „sgraffitem w drewnie”). Interesujące są również stacje drogi krzyżowej, o niespotykaniu głęboko wybranym reliefie, sprawiające wrażenie klocków drzeworytniczych o wspaniale zakomponowanych układach walorów ciemnych i jasnych.

W pochodzącym z początku siedemnastego wieku kościele w Trzebieży, jednoprzestrzennym, pw. Św. Krzyża, nie zachowało się oryginalne wyposażenie poza niewielkim, manierystycznym prospektem organowym na chórze muzycznym, o prowincjonalnych, na poły ludowych formach. W tę stylistykę doskonale wpisało się nowe wyposażenie, zaprojektowane w latach 1989–1990 przez księdza Furdynę, zrealizowane w latach 1992–1999. Nastawa ołtarzowa posiada kolisty, lekko postrzępiony zarys i pokryta jest bogatym, wielowątkowym treściowo reliefem wgłębnym o kontrastowym dwuwalorowym układzie plam. W jasnym drewnie o podbejcowanych na ciemno tłach artysta przedstawił sceny i epizody biblijne związane „bezpośrednio” z Ukrzyżowaniem. Widzimy postacie apostołów zgrupowane dookoła Nauczyciela (symbolicznie „w tej roli” występuje w nastawie tabernakulum — a więc wyrzeźbione postacie faktycznie zebrane są, jak na ostatniej wieczerzy wokół obecnego w Eucharystii Boga), zlatujące z nieba anioły, cierpiących pod krzyżem: Maryję i św. Jana, w tle ciała zmarłych, wychodzące z grobów (Mt 27, 52). Wszakże osią kompozycyjną ołtarza trzebieskiego jest tradycyjny wielki krzyż z naturalnej wielkości postacią Zbawiciela, wzorowaną na zabytkach wczesnobarokowych. Ciało Chrystusa jest tu silne i krępe, układy jasnych plam walorowych za krzyżem tworzą kolistą glorię. Jest to rzeźba ludowa, współczesna. Również balustrada chóru muzycznego dekorowana jest płytkim reliefem o charakterze fryzu, wykonanym w bejcowanych na ciemno deskach, co sprawia, iż formalnie przypomina on grafikę (odbitkę drzeworytową) czy dwuwalorowe sgraffito. Na tle ogromnej rozpiętej pięciolinii z pozawieszanymi gdzieś nutkami widzimy patronkę muzyki — św. Cecylię, grającą na klawiaturze organowej, otoczoną chórką nastoletnich świętych w aureolach i aniołami muzykującymi na trąbkach. Uproszczona, na poły ludowa stylizacja tych postaci, pewna krągłość i zwartość form przypominają podobne zabytki szesnastowieczne, jak na przykład grajków z polichromii kościółka w Grabieniu.

Jednakże najciekawszym elementem aranżacji wnętrza trzebieskiego kościoła jest — nawiązująca również do tradycji późno renesansowych i manierystycznych przez sam fakt zaistnienia — polichromia, wykonana na ogromnej powierzchni stropu (zasadniczo płaskiego, z zaokrąglonymi ku ścianom krańcami, tzw. zwierciadlanego) pokrytego nowym deskowaniem z jasnej sosny. Niezwykle malarskie, wielobarwne przedstawienia rozrzucone są na przestrzeni jasnobursztynowego tła w kilkunastu scenach biblijnych, objaśnianych dodatkowo przez wijące się pomiędzy nimi cytaty. Środkiem stropu, rozdzielone widocznymi, oryginalnymi belkami (siedem zdecydowanych, ciemnych belek stropu, rozdzielających poszczególne sceny), biegną ujęte w koliste kompozycje sceny (od ołtarza ku chórowi muzycznemu): Zmartwychwstanie Pańskie (bezpośrednio nad nastawą ołtarzową), Umywanie nóg Piotrowi, Dobry Pasterz, Miłosierny Samarytanin, Powrót Syna Marnotrawnego. Wzdłuż bocznych ścian widzimy: Wygnanie z Raju, Niewiasta obleczone w słońce, Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Chrztost Chrystusa w Jordanie (strona lewa); Kazanie na Górze, Wniebowstąpienie, Maestas Domini, Walka aniołów ze smokiem (strona prawa). Wybór tych scen jest symptomatyczny dla teologicznej katechezy artysty: sceny na środku sklepienia są hymnem na cześć Bożego Miłosierdzia, natomiast umieszczone wzdłuż ścian opowiadają historię Zbawienia — te pierwsze cechują miękkie, łagodne przejścia kolorystyczne i malarskie, światłocieniowe modelowanie form, te drugie — są bardziej graficzne, „archaizowane”, o płaskich plamach koloru i sztywnym, ostro ciętym, nerwowym, ekspresyjnym konturze. Wyposażenie kościoła Św. Krzyża w Trzebieży obejmuje także reliefowe, „drzeworytowe” stacje drogi krzyżowej i witraże o delikatnych geometrycznych podziałach i jasnych świetlistych tonacjach barwnych.

Jedne z najpiękniejszych, najbardziej monumentalnych, najsilniej przemawiających swoją formą polichromii sakralnych czasów współczesnych odnajdujemy na drewnianym, bejcowanym na ciepły brąz, stropie zabytkowego dziewiętnastowiecznego kościoła w Zgierzu pw. Chrystusa Króla. Polichromia ta (zaprojektowana w latach 1997–1998, zrealizowana w roku 1998) swymi niezwykle ekspresyjnymi, żywymi, ostrymi barwami „rozświetla” ciemny, deskowy, oparty na przekroju łuku koszowego (pófeltypycznego) strop. Centrum kompozycji ułożonej w formie krzyża zajmuje rozbudowana scena Ukrzyżowania (z Maryją i św. Janem), poprzedzona namalowanymi nad wnęką prezbiterium kościoła scenami z Ostatniej Wieczerzy — Umyciem nóg Piotrowi i Ustanowieniem Eucharystii (Chrystus stoi nad stołem wśród dwunastu uczniów, ukazując kielich z winem — Krwią i chleb — Swoje Ciało). Przy lewym ramieniu krzyża usytuowane zostało piękne, wielobarwne przedstawienie Powrotu Syna Marnotrawnego, przy prawym ramieniu zaś — scena z Dobrym Pasterzem opuszczającym stado, by uwolnić uwikłaną w ciernie zagubioną owcę.

Ponad Ukrzyżowaniem artysta umieścił Zmartwychwstanie Pańskie, pięknie zakomponowaną rozbudowaną scenę z widocznym pustym grobem, Aniołem w lśniących szatach, dwoma uczniami i trzema Niewiastami ukazanymi w pełnych afektacji, radości, zdziwienia i zwątpienia pozach. Powyżej nich unosi się pełen chwały Zmartwychwstały Zbawiciel, z wzniesionymi triumfalnie ramionami, otoczony — jak obłokiem — dynamicznie udrapowaną, białą szatą. Układ kompozycji polichromii zgierskiego kościoła nasuwa skojarzenia ze średniowiecznymi, złotymi, wysadzanymi szlachetnymi kamieniami i pokrytymi wykonanymi w emalii scenami figuralnymi, krzyżami relikwiarzowymi, tzw. pacyfikałami.

Zywe, nawet ostre, kontrastowe kolory polichromii przywodzą na myśl już to przepych sztuki bizantyjsko-ruskiej (przy tym cechy formalne: sztywność póz, wysmukłość postaci, manieryczne gesty), już to świetlistość witraży. Podstawowa gama tych polichromii zasadza się na dialogu barw błękitnych i żółtych oraz ich pochodnych, ożywionych czerwieniami i zieleniami. „Emaliowo-witrażowy” efekt tej polichromii wzmacnia stosunkowo konsekwentne stosowanie płaskich plam barwnych, obwiedzionych zdecydowanym, sztywnym konturem. Polichromie zgierskiego kościoła pw. Chrystusa Króla z pewnością należą do największych osiągnięć ekspresyjnego nurtu sztuki księdza Furdyny.

Wśród realizacji artystycznych księdza Tadeusza we wnętrzach zabytkowych świątyń nie sposób pominąć aranżacji — bez przesady — wręcz genialnej. Mowa o cyklu przedstawień Męki Pańskiej na deskowych balustradach empor i chóru, obiegających dookoła jednoprzestrzenne wnętrze murowano-drewnianego kościoła zabytkowego w Niekłończycy. Ciemnobrązowe, pociemniałe od starości belki stropowe i słupy, na których opierają się belki stropu i empor, doskonale harmonizują z bejcowanymi na ciemny brąz deskami balustrady empor, na których w płytkim reliefie („sgraffito w drewnie”) artysta utworzył pasowy fryz z czterestu stacji drogi krzyżowej, sceny Zmartwychwstania Pańskiego (na balustradzie empor — chóru muzycznego nad głównym wejściem, naprzeciwko ołtarza) i podzielonej ołtarzem (skromna, dziewiętnastowieczna nastawa, lakierowana na kremowo ze złoceniami i niszą na figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem) sceny Ostatniej Wieczerzy. Wspaniały efekt dało w tym wypadku zastosowanie zasady *amor vacui* — pas przedstawień, „pobłyskujący” wybranymi w ciemnym tle jasnymi plamami światła zajmuje tylko około 2/5 wysokości balustrad, ciągnąc się dookoła niewielkiej nawy kościelnej wąską wstęgą. Powyżej w każdej z kwater balustrady wyrzeźbiony jest krzyżyk i numer stacji, natomiast u samej góry — „komentarze” do poszczególnych scen Męki Pańskiej. Są to cytaty biblijne (zarówno ze Starego Testamentu, głównie Lamentacji i ewangelicznych opisów Męki Pańskiej), jak też „odautorskie”, katechetyczne refleksje twórcy, stanowiące jakby wyjątki z kazań czy komentarze poszczególnych zagadnień filozoficznych i etycznych, zestrojonych z wymową symboliki danej stacji drogi krzyżowej. Cytaty

te biegną, również dookoła balustrady empor kościoła, tworząc wąską, jasną wstęgę, zamykającą kompozycję tego pięknego fryzu od góry.

Od strony formalnej najbardziej uderzające jest wspaniałe zachowanie i wyważenie proporcji pomiędzy wiekowymi, „pachnącymi” historią, pozbawionymi dekoracji ornamentacyjnej starymi elementami konstrukcji drewnianych filarów, empor i stropów, a nową narracyjną, epicką formą artystyczną, która nie tracąc nic ze swej mocy ekspresji artystycznej i treściowej, nie „konkuruje” i nie przyśłania czy wręcz nie dezintegruje tego pięknego, surowego wnętrza, lecz przeciwnie — podkreśla jego prząsłą, „pierwotną” urodę. We wnętrzu kościołka w Niekłończycy odnosi się wręcz wrażenie jedności i jednolitości stylistycznej — zdaje się, iż dekoracja współcześnie wykonana przez artystę jest częścią miejscowej spuścizny kulturowej i że ten fryz Męki Pańskiej jest tu od zawsze...

Podobnie udane wydaje się wyposażenie prezbiterium skromnego architektonicznie (wnętrze tynkowane, bez artykulacji), neogotyckiego dziewiętnastowiecznego kościoła w Laskowej (projekty: 1998–1999, realizacja: 2000). W pięciobocznie zamkniętej absydzie prezbiterium, na tle marmurowej, beżowej posadzki znakomicie prezentują się wykonane z czerwonego marmuru mensa i pulpit lektorski oraz marmurowe, kremowo-różowe antependium nastawy ołtarza głównego. Artysta umieścił na nim zamkniętą w grubej ramie o kształcie spłaszczonej elipsy (właściwie jest to „kształt stadionu”) scenę Ostatniej Wieczerzy: ujętych w półpostaciach apostołów ze złocnymi nimbami, skupionych po obu stronach zastapionej szafką tabernakulum „symbolicznej obecności” postaci Chrystusa. Powyżej, w grubej charakterystycznie powyginanej ramie umieszczony jest obraz Wniebowzięcia Matki Bożej, z gołębicą Ducha Świętego u szczytu nastawy, zwieńczonej masywnym, blokowym krzyżem. Kształt „kotarowo” czy też „kurtynowo” wygiętych ram, otaczających obraz i budujących *de facto* formę architektoniczną nastawy — zaczerpnął artysta z czterokrotnie wygiętej kotarowo belki tęczowej (z grupą Ukrzyżowania), dzielącej nawę i prezbiterium, pochodzącej z dziewiętnastowiecznego, neogotyckiego, pierwotnego wyposażenia kościoła. Dopełnieniem wystroju prezbiterium są trzy witraże umieszczone w wysokich, ostrołukowych oknach; w dwu z nich widzimy przedstawienia św. Kingi i bł. księdza Romana Sitko na tle abstrakcyjnych podziałów geometrycznych, przypominających neogotyckie sterczyny, wimpergi i fiale. W kościele w Laskowej nie widzimy form stylowych bezpośrednio wzorowanych na neogotyku czy wręcz kopiujących go. Stylistyka i kompozycja wyposażenia zaproponowanego przez artystę jest na wskroś nowoczesna i typowo „furdynowska”, jednak skalą, materiałami i formą doskonale wpisuje się ono w przestrzeń dziewiętnastowiecznego, zabytkowego kościoła.

Zbliżając się do końca tych analitycznych rozważań o sztuce wewnątrz sakralnych księdza Tadeusza Furdyny, wypada wspomnieć jeszcze o licznych „kame-

ralnych” realizacjach wewnątrz kaplic klasztornych i szkolnych (Łódź: kaplica Seminarium Salezjańskiego, kaplica Salezjańskiego Liceum Ogólnokształcącego, Wspólnoty Filozoficznej, kaplica na Łysej Górze, kaplica klasztoru Sióstr Salezjanek w Dzierżonowie, Sióstr Urszulanek w Łodzi, kaplica w Domu Inspektora Salezjańskiego w Warszawie, kaplica klasztoru Sióstr Służebniczek w Radomiu i wiele innych), a także kaplic urządzonych na terenie szpitali i domów opieki społecznej w całej Polsce (między innymi: Łódź — kaplice w szpitalach im. Barlickiego, im. Sterlinga, im. Kopernika; Warszawa — kaplica w szpitalu na Ursynowie, kaplice w Domach Opieki Społecznej w Zgierzu i Sieradzu).

Wobec ogromnego dorobku artystycznego księdza Tadeusza Furdyny w zakresie architektury — wystroju i aranżacji wewnątrz sakralnych ilościowo trudnym do objęcia, o tej skali monumentalności i intensywności ekspresji, zdając sobie sprawę z konieczności każdorazowego wielokrotnego podróżowania do urzędzanego kościoła, a często wręcz „zamieszkania” w nim na jakiś czas (choćby przy realizacji ogromnych polichromii), rozumiejąc konieczność niekończących się konsultacji ze zleceniodawcami i wykonawcami poszczególnych elementów wystroju w różnorodnych technikach — stajemy zdumieni — a nawet porażeni ogromem dzieła księdza Tadeusza. Mimo woli na myśl przychodzi werset wiersza Kazimierza Przerwy-Tetmajera, poety zajętego zwykle raczej kontemplacją zjawisk zmysłowych niż duchowych, który był pod wrażeniem dzieła innego wielkiego twórcy: „wulkan to chyba wyrzucił z siebie, nie człowiek” (z wiersza: „W Kaplicy Sykstyńskiej”).

Dodajmy, iż nowe zamówienia sypią się jak z rękawa. Do dawniej zaprojektowanych, czekających na realizację wewnątrz kościołów w Wrzeszczewicach (1990–1991), Kaliszu (pw. Miłosierdzia Bożego, 1990–1991), Szałbile w Gruzji (ciekawe ołtarze z tufu wulkanicznego o miejscowej ornamentyce, proj. 1995–1996), Lidzie na Białorusi (1995–1996), Korostyszewie na Ukrainie (całe wnętrze zrealizowane w Polsce i tam przewiezione), kaplicy klasztornej w Moskwie w Rosji (1997–1998) i w kościele salezjanów w Wilnie (1998–1999), kościołach w Tarnowskich Górach i Jaworsku (proj. 1998–1999) i rosyjskim Wołgogradzie (dawniej Stalingrad, 1999–2000) dochodzą zamówienia na wystroje i kompleksowe aranżacje wewnątrz świątyń w Przemyślanach (Ukraina), Iwkowej, Kaliszu (pw. Św. Piotra i Św. Pawła) i inne.

Obserwując rozwój rozwiązań artystycznych stosowanych na przestrzeni trzydziestu sześciu lat działalności artystycznej księdza Tadeusza Furdyny, można dostrzec pewną ewolucję form jego twórczości, przebiegającą od miękkich, malarzkich, poetycko-surrealistycznych efektów we wczesnych mozaikach, witrażach i polichromiach — ku krystalicznie przejrzystym, „architektonicznym”, silnym w konturze i ekspresji plam i linii formom, klarownym, logicznym, często pozbawionym ornamentyki i drobnego detalu. Uproszczenia te i strukturalne za-

w istocie polega owa ewolucja form w twórczości księdza Furdyny wystarczy porównać oltarzowe mozaiki z Woźniakowa czy Trzciany z nastawami mozaikowymi w kościołach w Mogilnie i w Łodzi (pw. Św. Alberta), a polichromie z Woźniakowa z polichromowanymi, drewnianymi stropami kościołów w Trzebieży czy Zgierzu. Część najbardziej udanych realizacji artysta czasami powtarzał — modyfikując szczegóły — na usilne prośby zleceniodawców — księży proboszczów i wspólnot parafialnych i zakonnych, „zakochanych” w widzianych w innych kościołach elementach wystroju, zazwyczaj w „furdynowskiej” stylistyce „sgrafitta w drewnie”, o graficznych, drzeworytowych środkach wyrazu, będących tak rozpoznawalnym, charakterystycznym stylem artysty. Jednakże bywają też zleceniodawcy pozwalający twórce szerzej rozwinąć skrzydła, „wpuszczający” artystę do ogromnych hal świeżo wzniesionych kościołów, w których monumentalnych wnętrzach jego talent rozkwita najpełniej.

Wkład artystyczny księdza Tadeusza Furdyny w rozwój polskiej sztuki sakralnej jest niezaprzeczalny. Ten skromny człowiek — choć dziś jeszcze nie zdajemy sobie z tego sprawy — ze swoimi genialnymi pomysłami, determinacją dawnych mistrzów i zapałem do tytanicznej pracy — konsekwentnie ratuje polską z ducha sztukę sakralną we wnętrzach naszych współczesnych świątyń przed grożącym jej upadkiem. Mając za sobą tę krótką wędrówkę przez ogromne dzieło artysty, można mieć nadzieję, iż wkrótce pojawią się — najpierw naśladowcy — a potem samodzielni, twórczy kontynuatorzy życiowego dorobku księdza Furdyny. A przede wszystkim mamy pewność, iż artysta jeszcze długo zachwycać, zaskakiwać i zadziwiać będzie nas, dzieci dwudziestego pierwszego wieku, zabieganych, zglobalizowanych i skomputeryzowanych, owocami swego talentu i powołania duszpasterskiego zarazem — darów od Boga, któremu tak wiernie służy... *Ad multos annos*, księżu Tadeuszu!

Łódź, czerwiec – sierpień, 2001

Jedes mal, wenn wir vor den neuen Werken der sakralen Kunst, die mit den Händen eines Priesters-Künstlers, Salesianers Don Boscos, Paters Tadeusz Furdyna geschaffen wurden, stehen, werden wir nicht nur durch Skala der Werke und den kühnen Wurf ihrer mehrdimensionaler Tiefe, durch Neuerung und Frische des schöpferischen Blicks auf das traditionelle ikonographische Thema überrascht, aber auch durch die fühlbare, geheimnisvolle, rätselhafte formal — stilistische Schicht, die ausgezeichnet mit dem dichterischen, oft surrealistischen Inhalt mitspielt.

Der Priester Tadeusz Furdyna (geb. 1930) verbindet schon seit fast vierzig Jahren mit gleicher Opferfreudigkeit und Begabung den Dienst Gottes Wortes und das plastische Bild.

Der Künstler betreibt mit gleichem Erfolg eigentlich alle Kunstdisziplinen: monumentale Malerei, Mosaik und Glasmalerei, Bildhauerei, Graphik, Büchillustration, Staffeleimalerei. Jede von den Einrichtungen dieser Innenräume besitzt ihre eigene getrennte stilistisch-formale Spra-

Der Künstler betreibt mit gleichem Erfolg eigentlich alle Kunstdisziplinen: monumentale Malerei, Mosaik und Glasmalerei, Bildhauerei, Graphik, Büchillustration, Staffeleimalerei. Jede von den Einrichtungen dieser Innenräume besitzt ihre eigene getrennte stilistisch-formale Sprache, oft von dem Architekturcharakter, künstlerischen *genius loci* einer Stadt und Stelle, Namen der Kirche, der Seele der sie betreuenden Ordensversammlung oder der Pfarrgemeinschaft abhängig. Man sieht, dass der Künstler immer neue Ausdrucksmittel sucht, indem er dabei seine eigene Sprache der künstlerischen Aussage auf solche Weise benutzt, dass man auf den ersten Blick seine Hand, charakteristische Zeichnungsdeformationen, den Konturzug, Farbwertspannungen, Linien- und Fleckendynamik erkennen kann.

Die Hauptrichtung im Schaffen des Priesters — Künstlers sind komplexe Anordnungen der sakralen Innenräume. Auf diese Weise entstehen räumliche Kompositionen, die verschiedene Kunstdisziplinen wie: Mosaik, Skulptur, monumentale Malerei und Fenstermosaik verbinden. Wir stehen also umgeben von den gut bekannten Kompositionen, dekorativen formalen Lösungen — mal poetischen und lyrischen (wie in der Salesianer Kirche namens des Heiligen Stanislaus Kostka in Płock, Projekt 1983–1984, Realisierung 1988–1996), umgeben vom Licht und klarem luftigem Raum erfüllt, mal voll von Expression und monumentaler Macht (in der Kirche des Heiligen Maximilian Kolbe in Konin, Projekt 1974–1975, Realisierung 1975–1977) und riesigen „symphonischen“, die wie *Te Deum* klingen.

Jede Gestaltung von diesen Räumen besitzt ihre eigene, getrennte stilistisch formale Sprache, oft von dem Architekturcharakter, stilistischer „*genius loci*“ einer Stadt und eines Platzes, von dem Namen der Kirche und der Geistigkeit des Ordens oder der Pfarrgemeinschaft, die diese Kirche betreuen, abhängig. Man sieht, dass der Künstler immer neue Ausdrucksmittel sucht, indem er seine eigene Sprache der künstlerischen Aussage auf solche Weise benutzt, dass wir immer, auf den ersten Blick seine Hand, charakteristische Zeichnungsdeformationen, Konturduktus, Wertspannungen, Flecken- und Liniendynamik erkennen.

Oft umfassen die Innenräume des P. Furdyna typische Elemente der traditionellen kirchlichen Ausstattung, selbstverständlich sind sie immer von der formalen und kompositioneilen Seite überraschend. Jedoch im Schaffen des Künstlers finden wir die Werke, die die konventionellen Lösungen, die liturgischen Vorschriften nicht anrührend, brechen.

Ein Beispiel für solchen sakralen Innenraum kann die Ausputzgestaltung der Salesianer Kirche Gottesmutter Ostrobramska in Suwałki (Projekt 1992–1993, Realisierung 1993–1998). Die Rolle des Altaraufsatzes übernimmt hier ein in der Koloristik expressives monumentales Mosaikfenster (mit Darstellung des Letzten Abendmahls), und der ganze Innenraum wird durch einen mit Polychromie versehenen weich schlingenden Streifen aus Eisenbeton (völlig durch seine Form abmaterialisiert) zusammengeheftet. Dieser Streifen erinnert an die Bibeirolle oder die Tischdecke. Er überträgt auch — indem er eine Rolle der Altarflügel spielt — die Darstellungen von liturgischer Bedeutung von der Presbyteriumsphäre her zum Innen der Kirchenschiffen, indem er seine funktionalen und inhaltlichen Einteilungen vertuscht; außergewöhnlich stark beeinflusst das die Vergrößerung der Sakralität und Vergeistigung in dem Teil der Kirche, der für die Gläubigen bestimmt ist.

















