

Kamil Ludwiczak

Uniwersytet Łódzki

Szkola Doktorska Nauk Humanistycznych

Kapliczkowo jako nie-muzeum. Między prywatną ekspresją a wspólnotą lokalną

Wstęp

Pośród lasów Dubia, na granicy pól i sosnowych zagajników, rozciąga się przestrzeń, której sens trudno uchwycić bez odwołania do kilku dyscyplin naraz: antropologii kulturowej, socjologii sztuki i studiów nad pamięcią. Nie jest to skansen w rozumieniu etnograficznym, nie jest też artystyczną instalacją, jak rozumieją ją środowiska sztuki współczesnej¹. Kapliczkowo² — miejsce stworzone przez Bernarda Zboińskiego — balansuje na granicy prywatnej ekspresji, społecznego rytuału i przestrzennej praktyki

¹ Instalację artystyczną traktuję jako kategorię sztuki współczesnej, oznaczającą przestrzenną kompozycję obiektów tworzącą całościowe doświadczenie estetyczne, odmienną od spontanicznych form twórczości nieprofesjonalnej.

² Jest to leśny zespół małej architektury sakralnej, usytuowany we wsi Dubie w gminie Szczerców (woj. łódzkie), na pograniczu dwóch parafii i w sąsiedztwie rzeki Widawki. Miejsce to, choć nieformalnie funkcjonuje jako skansen, stanowi złożoną i niejednoznaczną przestrzeń kulturową, będącą rezultatem indywidualnej inicjatywy lokalnego twórcy – Bernarda Zboińskiego. Struktura Kapliczkowa obejmuje dziesiątki kapliczek, rzeźb, krzyży oraz różnorodnych artefaktów, których forma i rozmieszczenie nie poddają się jednoznacznej klasyfikacji. Estetyka obiektów jest zróżnicowana – od form typowych dla ludowej pobożności, przez elementy patriotyczne i militarne (np. grotty z figurami żołnierzy, rekwizyty wojskowe, symbole narodowe), po elementy trudne do zaklasyfikowania, takie jak rozłożone na ściółce leśnej perskie dywany. Przestrzeń ta stanowi przykład sztuki nieprofesjonalnej, uformowanej w sposób eklektyczny, w którym obecność motywów sakralnych sąsiaduje z wątkami świeckimi, historycznymi i autobiograficznymi [Ludwiczak 2024].

lokalnej pamięci. Zboiński — rzeźbiarz samouk, społecznik i były żołnierz — nie tylko wytworzył zbiór kapliczek i figur o rysach ludowej ikonografii. Przede wszystkim ustanowił w przestrzeni społecznej formę działania, która wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Jego Kapliczkowo stało się nieformalnym muzeum, miejscem oddolnej muzealizacji codzienności, opartej nie na instytucjonalnych założeniach, lecz na lokalnych mitologiach, mikrohistoriach i przeżywanej wspólnocie [Ludwiczak 2024: 150–152], a przy tym nie daje się łatwo wpisać w kanoniczne schematy, które omówię poniżej. Z jednej strony — wyrasta z tradycji ludowej i osobistej potrzeby ekspresji. Z drugiej — funkcjonuje jako nieformalna przestrzeń wspólnotowego doświadczenia, otwarta na lokalną pamięć, sąsiedzkie narracje i społeczne rytuały. Ta dwoistość, a może wieloistość Kapliczkowa, wymaga refleksji nie tylko nad samym miejscem, ale i nad tym, jak w praktyce społecznej krystalizują się formy kultury pogranicznej: między prywatnym a publicznym, sztuką a pamięcią, dziełem a wspólnotą.

Artykuł, który prezentuję, nie jest próbą zamknięcia Kapliczkowa w ramach jednolitego opisu. To raczej eksperyment interpretacyjny, który — korzystając z narzędzi antropologii sztuki, socjologii pamięci i studiów muzealnych — ma na celu zarysowanie nowych możliwości czytania takich fenomenów jak Kapliczkowo. Proponuję potraktować to miejsce jako mikrolaboratorium procesów kulturowych: przestrzeni, w której sztuka nieprofesjonalna zyskuje status społecznego aktu pamięci; pola, gdzie indywidualna twórczość staje się wspólnotowym rytuałem; przestrzeni, w której muzealizacja dokonuje się poza muzeum, na oczach i rękach samych uczestników życia lokalnej wspólnoty. Przez nie-muzeum rozumiem przestrzeń kulturową, która pełni funkcje muzealne — ochrony pamięci, ekspozycji, kolekcjonowania — bez instytucjonalnych ram i formalnej struktury. To miejsce o charakterze efemerycznym, zależne od społecznych praktyk i indywidualnej inicjatywy.

Celem analizy jest opisanie dynamiki relacji między sztuką nieprofesjonalną, lokalną wspólnotą a procesem nieformalnej muzealizacji. Metodologicznie artykuł opiera się na badaniach etnograficznych prowadzonych w latach 2022–2025, obejmujących zarówno wywiady z mieszkańcami Dubia i okolic³, jak i systematyczną obserwację samego Kapliczkowa, jego

³ Zebrano 14 pogłębionych swobodnych wywiadów etnograficznych (znajdują się w Etnograficznym Archiwum im. Bronisławy Kopczyńskiej Jaworskiej w Łodzi) oraz 10 obserwacji uczestniczących wykonanych w 2025 roku (ich zapis znajduje się w prywatnym archiwum autora). Rozmawiałem z mieszkańcami samego Dubia (informatorów zbierałem

zmian w czasie oraz recepcji społecznej [Ludwiczak 2024: 149-157]. Uzupełnieniem jest dokumentacja wizualna. Badania skoncentrowały się na praktykach codziennych, sposobach społecznej recepcji Kapliczkowa oraz funkcjonowaniu tego miejsca w lokalnej przestrzeni kulturowej. Zebrane dane zostały poddane jakościowej analizie treści z zastosowaniem perspektywy antropologii sztuki i studiów nad pamięcią społeczno-kulturową.



Il. 1. EABKJ FC 1877, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Nie zamierzam tworzyć „hagiografii” założyciela tego miejsca — to byłby błąd często popełniany przez autorów opisujących twórców nieprofesjonalnych. Przeciwnie, podejmuję próbę zarysowania pełnego, niekiedy sprzecznego obrazu twórcy i jego dzieła, tak jak wyłania się on z analizy wywiadów (choć często osoby, z którymi rozmawiałem, mitologizowały postać twórcy). Kapliczkowo nie jest bowiem miejscem „czystym” — to przestrzeń napięć, nieporozumień, dialogów, kontrowersji, a czasem i konfliktów. Wreszcie — mam nadzieję, że ten tekst przyczyni się nie tylko do lokalnych badań nad Kapliczkowem, ale też do szerszej refleksji nad

metodą kuli śnieżnej) oraz z mieszkańcami ościennych gmin – Widawy oraz Ruśca (tutaj zastosowałem podobny klucz).

granicami sztuki nieprofesjonalnej, społeczną funkcją pamięci i praktykami oddolnej muzealizacji. Bo być może to właśnie na takich nieoczywistych przykładach jak Kapliczkowo możemy zrozumieć, czym dzisiaj naprawdę jest — i czym może być — sztuka wspólnotowa.

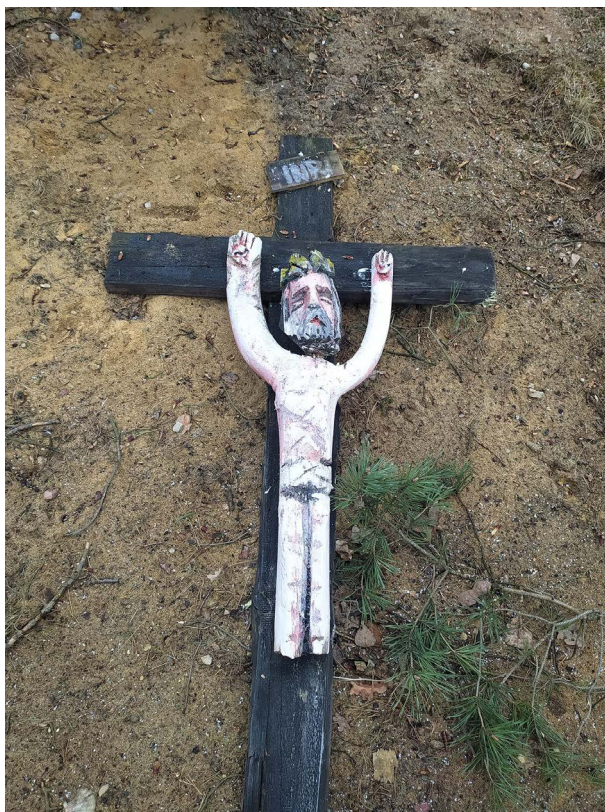
W stronę refleksji nad efemerycznymi przestrzeniami kultury

Współczesna refleksja nad dziedzictwem coraz częściej podkreśla, że procesy pamięci nie mogą być analizowane wyłącznie przez pryzmat instytucjonalnych praktyk ochrony. Debata o dziedzictwie rozumianym jako „żywe praktyki społeczności” [Smith 2006] oraz postulaty redefinicji muzeów jako instytucji zaangażowanych [Crooke 2007] otwierają przestrzeń dla takich fenomenów jak Kapliczkowo. Zwłaszcza w ramach tzw. *new museology*, podkreślającej rolę muzeum jako aktora społecznego [Vergo 1989], nieformalne przestrzenie pamięci jawią się nie jako margines, lecz istotne ogniwo krajobrazu kulturowego. Teoria *community-based heritage* wskazuje bowiem, że znaczenie dziedzictwa powstaje w procesach relacyjnych i negocjacyjnych, a nie wyłącznie w ramach instytucjonalnych struktur [Waterton, Smith 2010].

W tym kontekście pojawia się pojęcie nie-muzeum, wyłaniające się z analizy przypadku Kapliczkowa Bernarda Zboińskiego. Nie jest ono kategorią opozycyjną wobec muzeum ani prostym antonimem instytucjonalnego dziedzictwa. Nie-muzeum nie spełnia klasycznych funkcji muzeum: nie gromadzi, nie konserwuje, nie ekspozuje w sposób zinstytucjonalizowany, nie wpisuje się w logikę kolekcjonerstwa czy ochrony zasobów [Appadurai 1986]. Nie jest też „anty-muzeum” w sensie kontrkulturowych manifestów, lecz przestrzenią pośrednią – funkcjonującą obok systemu, uznawaną społecznie, lecz pozbawioną formalnego statusu. W tym sensie nie-muzeum stanowi propozycję conceptualną do opisu efemerycznych, relacyjnych praktyk, które ujawniają ograniczenia instytucjonalnych ujęć dziedzictwa.

Bliskie jest ono koncepcji nie-miejsca Marca Augé – przestrzeni istniejącej, lecz niezwiązanej z trwałą tożsamością kulturową i pozbawionej potencjału budowania więzi społecznych [Augé 2010: 77–78]. Jak lotniska, autostrady czy centra handlowe, które są odwiedzane, lecz nie zamieszkiwane w sensie wspólnotowym, nie-muzeum pozostaje obecne w świadomości zbiorowej – jest odwiedzane, komentowane, fotografowane – ale nie zostaje przyjęte jako miejsce pamięci w rozumieniu Pierre’a Nora [Nora 2022]. Jego trwanie zależy wyłącznie od jednostkowej aktywności i chwilowego zainteresowania.

W przeciwieństwie do muzeum, które – jak zauważył Tony Bennett – jest „narzędziem rządzenia kulturą poprzez ekspozycję” [Bennett 1995: 98], nie-muzeum nie zarządza pamięcią ani nie wytwarza oficjalnej narracji. Jest przestrzenią nieustannie negocjowaną – jej sens, znaczenie i status kulturowy są wynikiem zmiennych interakcji społecznych.



Il. 2. EABKJ FC 1867, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Kapliczkowo wpisuje się w nurt oddolnych praktyk pamięci i twórczości, które wymykają się klasycznym ramom muzealnictwa. Jak zauważa Nina Simon, współczesne muzea coraz częściej redefiniują swoją rolę, otwierając się na praktyki partycypacyjne i współtworzenie znaczeń przez społeczność [Simon 2010]. Podobnie Kapliczkowo – nieformalna przestrzeń pamięci, w której indywidualna ekspresja Bernarda Zboińskiego splata się z lokalnymi rytuałami i narracjami – generuje formę *grassroots heritage*. Można je zarazem czytać w kategoriach *commoningu* – oddolnego współzarządzania znaczeniami i przestrzenią [Fournier 2013; Federici 2019; Rawthorne Eckmyn, Yodanis 2024]. Podobnie jak w praktykach miejskich kolektywów artystycznych, to nie same obiekty, lecz efemeryczne rytuały, spotkania

i narracje stają się wartością samą w sobie, umożliwiając codzienną negocjację dziedzictwa poza instytucjonalnym nadzorem. A to wszystko wpisuje się także w szerzej rozumiany nurt *community art*, w którym działania artystyczne stają się narzędziem budowania relacji społecznych i wspólnotowej tożsamości [Matarasso 2019]. Kapliczkowo pełni więc funkcje ochrony, prezentacji i kolekcjonowania – lecz w logice relacyjnej, negocjowanej na bieżąco w praktykach społecznych [Ludwiczak 2024: 157–160].

Analiza tego przypadku ujawnia ograniczenia współczesnych polityk dziedzictwa, które nadmiernie koncentrują się na formach trwałych i materialnych, pozostawiając nieformalne inicjatywy poza zainteresowaniem instytucji. Tymczasem właśnie takie formy stają się polami efemerycznej społecznej aktywności, dialogu i pamięci. Konieczne jest więc rozwijanie polityk partycypacyjnych i mechanizmów wspierania oddolnych inicjatyw, jak proponują badacze muzeologii partycypacyjnej [Simon 2010]. Kapliczkowo dowodzi, że wspólnota może wytwarzać własne „muzea bez muzeum”, które – mimo braku instytucjonalizacji – realizują funkcje przypisywane profesjonalnym instytucjom. Nie jest ono anomalią, lecz symbolem potrzeby redefinicji dziedzictwa jako dynamicznej praktyki wspólnotowej, a nie wyłącznie przedmiotu ochrony.

Nie-muzeum objawia się tu jako przestrzeń ontologicznej niepewności: nie jest prywatnym archiwum, bo otwiera się na odbiorców; nie jest przestrzenią publiczną, bo nie uzyskało statusu dziedzictwa; nie jest instytucją, bo nie posiada struktur zarządczych; nie jest wspólnotowym dobrem, bo społeczność nie rości do niego praw własności. Ta płynność – prawna i symboliczna zarazem – czyni nie-muzeum kategorią otwartą, przydatną w badaniach nad zjawiskami, które wymykają się binarnym podziałom na oficjalne–nieoficjalne, profesjonalne–nieprofesjonalne, sacrum–profanum. W szerzej perspektywie badawczej koncepcja ta może być użyteczna w analizie: spontanicznych miejsc pamięci (np. nieformalne pomniki, kapliczki, altany pamięci), prywatnych kolekcji udostępnianych lokalnym społecznościom, indywidualnych inicjatyw artystycznych o charakterze publicznym, ale bez instytucjonalnego zaplecza oraz przestrzeni kulturowych funkcjonujących jako „miejsca znaczące” dzięki bieżącym relacjom społecznym.

Nie-muzeum nie powinno być traktowane jako kategoria wartościująca. Nie oznacza, że dane miejsce jest mniej ważne czy niegodne ochrony – przeciwnie, może ono ujawniać potencjał kulturowy przestrzeni pozainstytucjonalnych i poszerzać pole refleksji nad współczesną kulturą pamięci. Nie

jest to termin systematyzujący, lecz raczej narzędzie analityczne – pojęcie wywoławcze, prowokujące do dalszych badań nad statusem miejsc kulturowych, ich trwaniem i społecznym uznaniem. W tym sensie można je rozumieć jako przestrzeń tymczasowej społecznej adopcji, w której obiekt lub miejsce zyskuje status kulturowy nie poprzez formalne uznanie, lecz poprzez zmienne, efemeryczne praktyki społeczne. Kapliczkowo staje się w tym świetle jednym z wielu możliwych przykładów – miejsc funkcjonujących „pomiędzy”: między obecnością a nieobecnością, widzialnością a uznaniem, lokalną akceptacją a brakiem instytucjonalnej legitymacji.

Sztuka nieprofesjonalna i muzealizacja społeczna: granice definicji i praktyki

W sztuce nie chodzi o przedstawianie świata, ale o tworzenie jego możliwości [Foucault 2002: 51] Sztuka ludowa/nieprofesjonalna⁴, jak każda kategoria kulturowa, nie jest tworem neutralnym. Powstaje w procesie historycznym, zderza się z ideologiami i oczekiwaniami estetycznymi, by ostatecznie przyjąć status nie tylko deskryptywny, ale i normatywny. Wbrew pozorom, nie określa wyłącznie kompetencji twórcy, ale organizuje całe uniwersum znaczeń, które wokół niego narasta. Już Czesław Robotycki zauważał, że podział na „twórców naturalnych”, „bożych ludzi” i „twórców świadomych” jest raczej narzędziem analitycznym niż realną typologią — modelem, który ma raczej unaocznic złożoność zjawiska niż je zamknąć w sztywnych kategoriach [Robotycki 1990: 31-32]. Model ten zakłada jednak wspólny mianownik: twórczość nieprofesjonalna jako wyraz wewnętrznej potrzeby, nie zaś zewnętrznego przymusu rynku, instytucji czy kanonów. W tym sensie Kapliczkowo Bernarda Zboińskiego nie tylko wpisuje się w ten paradygmat, ale go wykracza — zmuszając nas do zadania pytań, których klasyczna teoria nie przewidywała.

W PRL-u sztuka ludowa pełniła funkcje ideologiczne: legitymizowała mity narodowe i socjalistyczną politykę kulturalną, a twórca ludowy został ukształtowany jako depozytariusz tradycji i obywatel z misją [Klekot 2021: 268–269; Fryś, Kuczyńska-Iracka, Pokropek 1998: 7]. Współcześnie sztuka nieprofesjonalna rzadko mieści się w tej formule – częściej stanowi

⁴ W tym artykule przyjmuję rozróżnienie: sztuka ludowa to kategoria historycznie ugruntowana i związana z ideologiami kultury XX wieku, natomiast sztuka nieprofesjonalna odnosi się do twórczości eklektycznej, zakorzenionej w biografii i lokalnych praktykach, która często przekracza granice klasycznych definicji „ludowości”.

eklektyczną twórczość wynikającą z biografii i lokalnych doświadczeń. Kapliczkowo Zboińskiego dobrze to ilustruje, łącząc rozpoznawalne kody (święci, patriotyzm, ornament ludowy) z indywidualną interpretacją [Ludwiczak 2024: 150–157]. Dlatego kategoria „twórcy ludowego” ma dziś sens jedynie jako opis procesów społecznych, nie jako etykieta zamykająca [Klekot 2021: 96–98].

Piotr Korduba pokazał zaś, że „ludowość” została zawłaszczona przez rynek, a „produkt ludowy” obejmuje także sztukę nieprofesjonalną [Korduba 2013]. Kapliczkowo wymyka się tej logice: Zboiński nie sprzedaje swoich prac ani nie komercjalizuje przestrzeni. Jego twórczość staje się aktem społecznym – widocznym i negocjowanym przez lokalną społeczność oraz budującym wspólnotę niezależnie od intencji twórcy [Ludwiczak 2024: 157–160].



Il. 3. EABKJ FC 1868, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

W tym sensie, jak pokazują badania Maurice’a Halbwachsa, pamięć społeczna nie istnieje bez formy jej materializacji — a Kapliczkowo staje się takim właśnie materialnym nośnikiem zbiorowej pamięci lokalnej [Halbwachs 2008: 44–46]. Michel de Certeau, opisując „praktyki codzienności”, zwraca uwagę na to, jak ludzie nadają sens miejscom przez codzienne

działania — „chodzenie, patrzenie, opowiadanie” [de Certeau 2011: 98-99]. Kapliczkowo jest w tym sensie nie tylko kolekcją rzeźb, ale przestrzenią codziennych praktyk. Jest miejscem odwiedzin, rozmów, lokalnych ceremonii, sąsiedzkich interakcji oraz przestrzenią, w której fizyczna obecność rzeczy (kapliczek, rzeźb, figurek) staje się punktem odniesienia dla lokalnej tożsamości. Nieprzypadkowo Mircea Eliade pisał o „przestrzeni uświęconej przez działanie” — Kapliczkowo działa właśnie w ten sposób: nie jako miejsce z góry święte, ale jako przestrzeń nabierająca sakralnego znaczenia poprzez codzienność [Eliade 2022: 24-26].



Il. 4. EABKJ FC 1873, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Z perspektywy muzealnictwa, Kapliczkowo stanowi wyzwanie definicyjne. Nie jest muzeum w klasycznym sensie — brak kuratora, narracji, stałej ekspozycji, opisu. Nie jest też przestrzenią wystawienniczą o charakterze formalnym. A jednak pełni funkcję muzealną: zachowuje, prezentuje, organizuje pamięć. W tym sensie bliskie jest koncepcji „muzeum społeczeństwa obywatelskiego” — oddolnego działania, które samo generuje swoją strukturę i narrację [Karp, Lavine 1991]. Kapliczkowo jako nieformalna muzealizacja codzienności to przestrzeń społecznego oporu wobec zaniku pamięci. Nie jest przypadkiem, że mieszkańcy Dubia postrzegają je jako „miejsce, które trzeba ocalić” — mimo, że nie jest własnością wspólnoty w prawnym sensie [Ludwiczak 2024: 160].

Kapliczkowo funkcjonuje na pograniczu: sztuki i codzienności, indywidualnej ekspresji i społecznej pamięci, prywatnego działania i wspólnotowej przestrzeni. Jest zatem — w sensie Turnera — miejscem liminalnym [Turner 2025: 94]. Nieformalna twórczość Zboińskiego wytwarza przestrzeń przejściową, w której nie obowiązują jednoznaczne kategorie społeczne: artysta — nie artysta, muzeum — nie muzeum, sacrum — profanum. Dlatego właśnie Kapliczkowo nie może być tylko opisane — musi być interpretowane jako zjawisko społeczno-kulturowe. Pytania, które z niego wynikają, są pytaniami o granice sztuki nieprofesjonalnej, relacje między jednostką a wspólnotą, sposoby funkcjonowania pamięci w przestrzeni, muzealizację jako społeczną praktykę, a nie instytucję. I to są pytania, które — mam nadzieję — będą przenikać przez całość tego artykułu. Kapliczkowo nie jest anomalią, lecz raczej symptomem — zjawiskiem, które unaocznia zmiany w sposobie, w jaki współczesne społeczeństwa praktykują sztukę, pamięć i wspólnotowość. Właśnie w tej przestrzeni, na styku dyscyplin i praktyk, antropologia sztuki ma najwięcej do powiedzenia.

Biografia Bernarda Zboińskiego — między osobistym losem a społeczną narracją

Biografia Bernarda Zboińskiego nie jest jedynie zbiorem faktów, lecz narzędziem sprawczym pamięci: sam autor i lokalna wspólnota wytwarzają poprzez opowieści i obiekty nie-muzeum — miejsce, które działa jak muzeum (porządkuje, legitymizuje, komunikuje), lecz funkcjonuje poza instytucją, w trybie żywej, relacyjnej praktyki.

Potomny

Genealogia Zboińskiego pełni funkcję oddolnego muzeum pochodzenia: rodzinne albumy, nazwiska przodków i narracje o utraconym majątku zastępują gabloty i inwentarze, nadając twórcy pozycję „więcej niż mieszkańca” oraz kotwicząc Kapliczkowo w długim trwaniu.

Biografie lokalnych twórców nie są nigdy neutralnym zapisem faktów — są konstrukcjami społecznymi, utkaną z relacji narracją, która nie tyle opisuje życie, ile nadaje mu sens w oczach wspólnoty. W przypadku Bernarda Zboińskiego ten mechanizm działa wyjątkowo wyraziście. Jego historia, przekazywana zarówno przez niego samego, jak i przez mieszkańców Dubia, układa się w opowieść, w której prywatność, lokalna mitologia i pamięć społeczna przenikają się do tego stopnia, że nie sposób oddzielić

faktu od interpretacji. W tej części nie chodzi o stworzenie portretu bohatera. Chodzi o zrozumienie, jak funkcjonuje biografia jako społeczna praktyka — proces negocjacji znaczeń między jednostką a wspólnotą.

Zaskakujące, jak często rozmówcy mówili o Zboińskim nie poprzez szczegóły jego życia, ale poprzez odniesienia do przeszłości jego rodziny. Wśród nich szczególnie zapamiętałem tę relację:

On nie lubi o sobie mówić, czasem mówił o rodzinie. Kiedyś album przywiózł i opowiadał o przodkach. Żałował, że majątek familia straciła, chciał to nawet odzyskać. W rodzinie też miał ministra w rządzie sanacji. A ostatnio dał nam do muzeum swoje medale i jakąś statuetkę za osobowość roku [EABKJ 15229]⁵.

To zdanie nie jest wyłącznie anegdotyczne. Ono pokazuje, jak Zboiński nie tyle opowiada o sobie, ile buduje wokół siebie aurę postaci „spoza codzienności”. Jego opowieść o przodkach, o majątku utraconym i odzyskiwanym, o dalekich więzach z polityką II RP — to nie jest ekspozycja prywatności, ale kreacja roli społecznej. Kapliczkowo działa jak archiwum rodu w terenie: rzeźby i kapliczki nie „wystawiają” genealogii, lecz materializują ją w przestrzeni codzienności. Jak trafnie zauważa Halbwachs, pamięć zbiorowa nie jest sumą wspomnień indywidualnych, ale ich społecznie filtrowaną wersją, dostosowaną do kontekstu grupowego [Halbwachs 2008: 56-57]. Zboiński operuje tym mechanizmem z zadziwiającą intuicją — nie tworzy opowieści o sobie jako o „rzeźbiarzu”, lecz jako o kimś, kto od zawsze był „kimś więcej” niż zwykłym mieszkańcem wsi. W rezultacie jego osobista biografia staje się — na użytek wspólnoty — genealogią, która legitymizuje jego późniejsze działania. Nie przez konkretne osiągnięcia, ale przez symboliczną przynależność do świata „większej historii”. Ta symboliczna legitymizacja pochodzeniem otwiera drogę do kolejnej osi — tożsamości żołnierza, w której biografia przestaje być dziedziczona, a zaczyna być doświadczana na granicy.

Obcy

Po genealogicznej legitymizacji Zboińskiego jako „diedzica”, narracja wspólnotowa wprowadza drugą, kontrastową figurę – obcego. To klasyczna dla małych społeczności sytuacja: ktoś, kto nie ma zakorzenienia ani historii „u nas”, zostaje najpierw wystawiony na spojrzenia, podejrzenia i dystans.

⁵ Wywiady zdeponowane są w Etnograficznym Archiwum im. Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej w Łodzi. W dalszej części w cytowaniu dosłownym konkretnej wypowiedzi z wywiadu podaję na użytek tej publikacji jedynie sygnaturę wywiadu.

Jego obecność trzeba wytłumaczyć, „oswoić”, wkomponować w lokalny porządek. Ten etap pokazuje, że biografia Zboińskiego rozwija się nie linearnie, ale dialektycznie – pomiędzy statusem „z naszych” i „nie-naszych”.

Zboiński, jak każdy przybysz w małej społeczności, musiał przejść drogę od bycia kimś z zewnątrz — „obcego”, którego się obserwuje z dystansem — do człowieka, który staje się częścią lokalnego pejzażu społecznego. Doskonale obrazuje to wypowiedź jednej z mieszkank:

No na początku to było dziwne, obce. Troszkę go podglądali, co on tam robi. A z czasem, jak zobaczyli, jakie on tam ładne cuda robi, to nabrali do tego szacunku i naprawdę pan Zboiński jest teraz honorowym mieszkańcem [EABKJ 15221].

Inny rozmówca dodaje:

No bo przyszedł tutaj, ze Zgierza chyba, no to miastowy. A po co mu to wszystko? Po co tak lata i robi? Czasem człowiek patrzył i myślał: a może coś kombinuję, a może dziwak...[EABKJ 15230].

Ten opis ukazuje klasyczny proces „oswajania inności”, który Victor Turner określał jako przechodzenie jednostki przez stan zawieszony pomiędzy kategoriami społecznymi [Turner 2025: 94-95]. Obcość Zboińskiego miała wymiar nie tylko socjologiczny, ale i symboliczny.



Il. 5. EABKJ FC 1869, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Jak pisała Mary Douglas, „nieczyste” czy „dziwne” jednostki wstrząsają porządkiem grupy, ponieważ nie mieszczą się w istniejących kategoriach [Douglas 2007]. Właśnie taki status miał Zboiński: podejrzany, bo niepasujący, fascynujący, bo inny. Georg Simmel nazwałby go „obcym wewnętrznym” – kimś, kto jest „blisko, ale nie do końca swój”, kto zarazem przynależy i pozostaje na marginesie [Simmel 1908].

Na początku Zboiński był „obcym” — niepasującym, dziwnym, być może nawet podejrzanym. Ale właśnie poprzez swoją aktywność — rzeźbienie, uczestnictwo w lokalnych wydarzeniach, angażowanie się w życie społeczne — przeszedł transformację w oczach wspólnoty. To nie była jednak transformacja pełna — wciąż pozostał „naszym dziwakiem”, kimś, kto „robi coś swojego, ale z serca”. Zboiński stał się „naszym innym” — kimś, kto nie zniknął w tłumie, ale kto poprzez swoją odmienność zyskał uznanie i akceptację.

W ten sposób rodzi się logika nie-muzeum obcości: zamiast instytucjonalnego włączenia (np. poprzez kategorię „lokalny artysta ludowy”), mamy proces negocjowania miejsca przybysza. Kapliczkowo nie jest od początku „nasze” — staje się nim dopiero poprzez osvajanie inności, przez powolne uznanie „dziwaka”, którego dzieło w końcu zakorzenia go w pejzażu wspólnoty.

Żołnierz

Figura żołnierza przenosi narrację do biografii na progu: doświadczenie misji, ryzyka i ocalenia tworzy rdzeń sprawczości — kapliczki stają się nie pamiątką, lecz czynnością wdzięczności. W relacjach rozmówców powtarza się intrygujący wątek służby wojskowej w Libanie i relacji z Bogiem — opowieści, które brzmią jak pół-legendy, ale które pełnią ważną rolę w narracji o Zboińskim:

On był w Libanie, bo mi kiedyś opowiadał. Może to właśnie dlatego. Może Bóg go od kalectwa czy śmierci wybawił. Bo tam ostrzały były, duże. I on już miał zginąć, a ocalał, bo ktoś chciał, żeby żył [EABKJ 15220].

Nie chodzi tu o precyzyjne fakty — chodzi o mechanizm przypisywania sensu. Jak pisała Mary Douglas, społeczności często używają narracji o niebezpieczeństwach i granicznych doświadczeniach, by tłumaczyć zachowania jednostek [Douglas 2007: 112-115]. Dla pewnej części mieszkańców Dubia wojskowe doświadczenia Zboińskiego stały się kluczem do rozumienia

jego pasji i jego potrzeby tworzenia. Wojna — czy też jej mit — staje się symbolicznym źródłem jego działań. Przestaje być „hobbystą” czy „dziwakiem”, a zaczyna być „tym, którego Bóg ocalił” — i który dlatego robi coś więcej niż inni.

Nieprzypadkowo jedna z najbardziej przejmujących opowieści mówi o pierwszej kapliczce:

On pierwszą kapliczkę postawił przed wieloma laty na swojej działce, takiej leśnej. Zginęła ona, ukradł mu ją ktoś. Mówił, że jej popyt na nie, skoro kradną. Sacrum zrodziło się z profanum, z kradzieży. On postanowił zrobić więcej tych kapliczek [EABKJ 15222].

Ten motyw — kradzież jako impuls do działania — doskonale wpisuje się w to, co Eliade opisywał jako proces sakralizacji przez naruszenie [Eliade 2022: 54]. Zboiński nie potraktował tego jako porażki, ale jako sygnału, że warto kontynuować. To moment przejścia od gestu prywatnego do publicznego — od rzeźby na własnej działce do miejsca, które zaczęło żyć własnym życiem. Paradoks utraty inaugurującej — kradzież jako impuls — odsłania mechanizm, w którym profanum inicjuje sacrum, a nie-muzeum rodzi się z braku eksponatu, nie z jego nadmiaru. Profanum (kradzież) stało się początkiem sacrum (Kapliczkowa), co doskonale ilustruje złożoność relacji między prywatnością a wspólnotowością. Tu nie-muzeum wojny działa bez dokumentów i mundurów: znaki sakralne przechowują afekt i etos, a nie artefakt. Z doświadczenia ryzyka wyłania się prywatna teologia wdzięczności — i to ona organizuje dalszą oś wierzącego.

Wierzący

Religijność Zboińskiego ma charakter post-instytucjonalny: to nie doktryna, lecz intymna ekonomia nadziei (modlitwy za córkę/wnuka) przekształca twórczość w czynność soteriologiczną, a jednocześnie nie sposób pominąć wątku rodzinnego, który — choć nie zawsze eksponowany — pojawia się w tle wielu relacji:

Bernard wierzy i to mocno. On w modlitwach zwracał się do Jezusa, ale to tak wiem z prywatnej rozmowy i nie miałam odwagi dopytywać o szczegóły, o wnuczka. Córka miała problemy z zajściem w ciążę i on ją zawierzył... A może to Matka Boska była? Nie wiem już [EABKJ 15226].

To nie jest jedynie wzmianka o wierze — to odsłonięcie motywacji, która dla Zboińskiego mogła być kluczowa. Religia jako źródło sensu osobistego

cierpienia i jako mechanizm działania. W tej logice Kapliczkowo pełni funkcję nie-muzeum religii: nie sankcjonuje ortodoksji, lecz udostępnia przestrzeń praktyk duchowych, w której widz/uczestnik staje się współtwórcą sensu. Douglas pisze, że religijne gesty często służą nie tyle oddaniu czci, co próbie uporządkowania świata w sytuacjach niepewności [Douglas 2007: 117]. Zboiński — jak się zdaje — właśnie w ten sposób podchodził do swojej twórczości. Nie jako do manifestacji artystycznej, ale jako do gestu porządkowania świata, który się wymyka. Z prywatnej ekonomii zbawienia wyłania się logika wspólnoty: wiara zostaje uspołeczniona w działaniu.

Spółecznik

Rola spółecznika przenosi ciężar z wiary na infrastruktury relacyjne: uroczystości, flagi, apele, zaproszenia — to taktyki wytwarzania wspólnoty, w których sztuka jest formą organizacji więzi. Szczególnie interesujące jest to, jak często Zboiński postrzegany był nie tyle jako artysta, co jako lokalny działacz:

Jak są święta, to on zawsze pierwszy, żeby coś zrobić. Flagi rozwiesi, apel przygotuje, ludzi zbierze, gości nasprasa z tego swojego związku. Niby nikt mu nie kazał, ale on mówi, że to ważne, że jak my nie będziemy pamiętać, to kto? [EABKJ 15218].

To działanie doskonale pasuje do koncepcji kapitału społecznego Bourdieu — aktywność, która buduje pozycję jednostki w grupie, niezależnie od statusu formalnego [Bourdieu 1986: 248-249]. Zboiński nie tylko tworzył — on organizował, aktywizował, budował wspólnotę. Kapliczkowo było zatem nie tylko dziełem artystycznym, ale przestrzenią społecznej mobilizacji. W tym sensie Kapliczkowo działa jako nie-muzeum wspólnoty: zamiast dokumentować, generuje wydarzenia; zamiast opisywać, uruchamia uczestnictwo. Wartość ekspozycyjna ustępuje tu wartości performatywnej: dzieło istnieje najpełniej, gdy coś się dzieje. Ta publiczna sprawczość domyka się w autonarracji twórcy — „ja”, które spina wszystkie role i ponosi ryzyko pamięci.



Il. 6. Zdjęcie pozyskano z: <https://www.tygodnik-rolniczy.pl/wies-i-rodzina/zatrzymaj-sie-na-chwile-i-spojrz-w-oczy-frasobliwemu-nie-tylko-w-kapliczkowie-2389113> [dostęp na 15.07.2025 r.]

Ja Bernard

Autonarracja Zboińskiego to architektura ról, w której „ja” pełni funkcję kuratora własnego życia: selekcjonuje, interpretuje i wystawia sensy. Warto słowa odbiorców twórczości Zboińskiego zestawzić z jego własną opowieścią o sobie. Autonarracja Bernarda Zboińskiego nie jest spontaniczną opowieścią o sobie, lecz wyrafinowanym konstruktem, łączącym strategię autoprezentacji z lokalną legitymizacją swojego działania. To nie tylko świadectwo jego twórczości, ale też mistrzowski przykład autoafirmacji, w której osobista historia zostaje spleciona z ideami patriotyzmu, religii i społecznego zaangażowania. Zboiński nie mówi tylko o sobie — on stawia się w roli reprezentanta wartości, które — według niego — są zagrożone w dzisiejszym świecie. Już pierwsze zdanie autoreferatu pełni funkcję deklaracji statusu:

Jestem Bernard Zboiński i jestem emerytowanym żołnierzem Wojska Polskiego. Uczestniczyłem w misji pokojowej w Libanie w latach 1986–1989 [EABK 15217].

To nie jest przypadkowe rozpoczęcie. To wejście autorytetem jest jednocześnie ramą kuratorską: odbiorca ma wiedzieć, „skąd mówi” autor

i dlaczego jego ekspozycja ma moc. Zboiński świadomie sięga po to, co Erving Goffman nazwał ramowaniem autoprezentacji — przypisuje sobie role społeczne, które niosą w Polsce wysokie społeczne uznanie: żołnierz, uczestnik misji, patriota [Goffman 2008: 21-22]. Dzięki temu — zanim pojawia się temat Kapliczkowa — kreuje swój wizerunek jako osoby godnej zaufania. Dla lokalnej społeczności, jak pokazują relacje, weteran jest figurą szacunku — co pozwala mu zyskać symboliczną przewagę w relacjach społecznych [Halbwachs 2008: 62].

Centralnym motywem artystycznym Zboińskiego jest Chrystus Frasobliwy — ale sposób, w jaki o nim mówi, zdradza głębszy mechanizm identyfikacji:

Chrystus Frasobliwy to ten, który zastanawia się nad ludzkim życiem... On był drogowskazem dobrego życia [EABKJ 15217].

Frasobliwy staje się zwierciadłem podmiotowości: nie „eksponatem” wiary, lecz ikoną auto-refleksji, w której nie-muzeum przybiera postać kaplicy biograficznej. Zboiński nie wybiera Frasobliwego jako ludowego motywu, lecz jako własną symboliczną figurę, z którą się identyfikuje. Jak pokazał Victor Turner, symbole nie tylko reprezentują wartości, ale też działają jako kontener znaczeń egzystencjalnych, z którymi identyfikują się ich użytkownicy [Turner 2006: 50-51]. Frasobliwy Zboińskiego to zatem nie tyle figura religijna, ile alter ego twórcy — symbol samotnej refleksji i duchowego niepokoju, który artysta projektuje na otoczenie. W najbardziej osobistej partii wypowiedzi Zboiński stawia nieoczekiwaną tezę:

Wiele osób odchodzi od Kościoła, ale nie od Boga... Chodzi o to wewnętrzne, duchowe przeżywanie Boga [EABKJ 15217].

To przesunięcie od Kościoła do doświadczenia jest kluczowe: autorytet przechodzi z instytucji na biografię, a eksponatem staje się przeżycie. To zdanie umieszcza Zboińskiego na orbicie tzw. religijności ponowoczesnej, o której pisał Charles Taylor — duchowości skoncentrowanej na osobistym doświadczeniu, a nie na instytucjonalnych strukturach [Taylor 2007: 515]. Zboiński świadomie dystansuje się od Kościoła, przyjmując rolę „wierzącego krytyka” — co jest rzadkim zjawiskiem w oficjalnej narracji polskich środowisk ludowych. To właśnie ten dystans nadaje mu autentyczność w oczach lokalnych mieszkańców, jak wynika z relacji terenowych, i pokazuje, jak osobista religijność staje się częścią projektu tożsamościowego.

Kapliczkowo to miejsce wyjątkowe, osobliwe, miejsce kontemplacji...
To miejsce wyjątkowej energii i siły [EABKJ 15217].

Zboiński nie mówi o Kapliczkowie jak o zbiorze rzeźb. To miejsce projektowane jako przestrzeń duchowej transformacji, zarówno dla niego, jak i dla innych. Tutaj pojawia się mechanizm, który Michel de Certeau określał jako produkcję miejsca przez praktyki codzienne — Kapliczkowo żyje, bo się je odwiedza, o nim mówi, bo jest „przeżywane” [de Certeau 2011: 129]. Ale jednocześnie, jak sugeruje sam Zboiński, miejsce to jest też jego narzędziem autoekspresji, przestrzenią, w której projektuje swoje niepokoje, pytania o sens istnienia, a nawet wątpliwości wobec dogmatów religii. Ta osobista i żywa narracja znajduje swoje odzwierciedlenie w licznych, często zaskakujących anegdotach:

Burza, piorun uderzył w drut, rzeźbę mi zniszczył, a parę dni później umarł papież... Oczywiście o tym ludziom nie mówię [EABKJ 15217].

Takie pozornie luźne historie spełniają funkcję, którą Goffman określał jako autoprezentacyjne luzowanie — dystans, który pozwala uchodzić za „normalnego człowieka” mimo powagi przedsięwzięcia [Goffman 2008: 24]. Zboiński nie pozuje na mistyka — pozuje na „mądrygo swojaka”, który potrafi być i poważny, i ironiczny. To szczególnie ważne w społecznościach lokalnych, gdzie przekroczenie granicy patosu grozi społeczną izolacją [Douglas 2007: 116]. Autonarracja Zboińskiego zyskuje jednak pod koniec ton wyznania i smutnej konstatacji.

Nie mam komu tego oddać... Cóрка niezainteresowana... To będzie marniało [EABKJ 15217].

Tutaj nie-muzeum pamięci odsłania swój warunek ryzyka: bez żywego kuratora (twórcy i wspólnoty) ekspozycja ulega entropii. Świadomość przemijania, braku następcy, niechęci instytucji kultury do przejścia inicjatywy — wszystko to układa się w poczucie opuszczenia, które w antropologii pamięci bywa opisywane jako nieadekwatność jednostkowej pamięci wobec zbiorowej amnezji [Nora 2022: 15]. Zboiński nie ma złudzeń — w tej narracji pobrzmiewa raczej gorycz człowieka świadomego, że jego dzieło może umrzeć razem z nim.

Wywiad ze Zboińskim to nie jest zwykłe świadectwo artysty ludowego. To złożony tekst tożsamościowy, w którym przeplatają się strategia legitymizacji społecznej, refleksja o sensie religii i sztuki, krytyczny dystans wobec instytucji, przejmująca świadomość niepewnej przyszłości dzieła.

Jest to przykład mikrohistorii, w której jednostka nie tyle „opisuje siebie”, co pisze siebie jako projekt kulturowy.

Bernard Zboiński nie jest postacią jednowymiarową. Jego biografia to gęsta sieć narracji — osobistych, wspólnotowych, oficjalnych i nieoficjalnych. Nie da się jej czytać jako „hagiografii”, ale też nie da się jej zredukować do zwykłej opowieści o lokalnym rzeźbiarzu. To raczej przykład żywej biografii społecznej, która powstaje i zmienia się w nieustannym dialogu z lokalną wspólnotą. W ten sposób biografia Zboińskiego ukazuje pełny mechanizm nie-muzeum: od legitymizacji pochodzeniem, przez doświadczenie graniczne i duchowość, po animację wspólnoty i kuratorskie „ja”, które spina, wystawia i ryzykuje pamięć. Kapliczkowo jest więc produktem i narzędziem tej biografii: rośnie z niej, ale zarazem ją formatuje. W części analitycznej pokażę, jak ta biograficzna kuratela przekłada się na cechy nie-muzeum: relacyjność, performatywność, ryzyko, nie-instytucjonalność.

Między sztuką a wspólnotą

Jeżeli biografia Bernarda Zboińskiego układa się w narrację zdominowaną przez autoafirmację, wspomnienia militarne i estetyczne deklaracje, to stworzone przez niego Kapliczkowo nie jest po prostu materialnym zapisem indywidualnej twórczości. Przeciwnie — staje się ono zjawiskiem kulturowym funkcjonującym na przecięciu nieprzystających porządków: nieprofesjonalnej estetyki, prywatnej duchowości, praktyk codziennych i społecznej negocjacji sensów. Nie daje się zamknąć ani w formule skansenu, ani muzeum, ani „atrakcji turystycznej”. To przestrzeń otwarta, dynamiczna, zmieniająca się pod wpływem naturalnych warunków, decyzji twórcy oraz społecznego rezonansu — czasem silnego, czasem niemal nieistniejącego. Właśnie splatanie porządków – estetycznego, religijnego i społecznego – konstituuje Kapliczkowo jako nie-muzeum, czyli przestrzeń, która pełni funkcje muzealne, ale wyłamuje się z instytucjonalnych ram.

Kapliczkowo nie ma zamkniętej formy, nie aspiruje do muzealnej finalności, nie podlega formalnej ochronie. Egzystuje w logice miejsca performatywnego, które — jak pisał Michel de Certeau — „zaczyna istnieć dopiero wtedy, gdy zostaje przechodzone” [de Certeau 2011: 98–99]. Nie jest zatem zbiorem statycznych obiektów, lecz przestrzenią produkowaną społecznie, opowiadaną i przeżywaną — zarówno przez Zboińskiego, jak i przez odwiedzających. Brak spójnego planu czy estetycznej jednolitości nie jest tu defektem, ale cechą konstytutywną. W tej niejednolitości ujawnia się

logika nie-muzeum otwartego, które zamiast kuratorskiego ładu oferuje palimpsestowość i inkluzywność. Jeden z rozmówców zauważył:

Niektórzy narzekali, że on tam stare i nowe miesza, że po co mu te plastiki wśród drewnianych świątków. Ale ja myślę, że to jest właśnie to, co trzeba [EABKJ 15219].



Il. 7. EABKJ FC 1871, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Ten pozorny „nieporządek” to świadomy wybór — wyraz koncepcji otwartości i palimpsestowości przestrzeni. Kapliczkowo nie tyle imituje instytucjonalną wystawę, ile tworzy alternatywny model muzealności — oparty na zmienności i przepływach. To, co dla jednych jest estetycznym błędem, dla innych staje się znakiem inkluzywności, przemijalności i ciągłości.

Kapliczkowo żyje w rytmie zmienności — obiekty pojawiają się, starzeją, znikają i są zastępowane. Rzeźby i kapliczki rozmieszczone są w sposób nieregularny, co sprawia, że skansen nie tworzy zamkniętej kompozycji. Poszczególne obiekty nie są oddzielone, lecz płynnie przechodzą w kolejne układy. Większość wykonana jest z nietrwałego drewna lipowego, którego patyna, pęknięcia i ślady czasu nie są wadą, lecz naturalnym elementem cyklu życia dzieła. Jak mówi Zboiński: „Jak któraś się rozleci, to wymieniam” [EABKJ 15217]. Ta strategia wpisuje się w logikę przemijania,

w której zniszczenie nie oznacza końca, a jedynie kolejną fazę istnienia. To podważa muzealną logikę konserwacji i wpisuje Kapliczkowo w obszar nie-muzeum efemerycznego, w którym trwałość zostaje zastąpiona procesualnością. Ten sposób myślenia bywa jednak trudny do zaakceptowania przez odwiedzających. Jeden z nich relacjonuje:

Jak zobaczyłem, że to leży pozrzućane z tych cokołów, to się pytam czemu. A on, że konserwuje. Pewnie chciał mnie uspokoić, ale ja widzę, dokąd to zmierza [EABKJ 15230].

Wypowiedź ta odsłania napięcie między artystyczną akceptacją przemijania a społecznym oczekiwaniem trwałości i ochrony. Kapliczkowo staje się przestrzenią konfliktu wyobrażeń o dziedzictwie — między jego żywotną heritologią a konserwatorską logiką zachowania. Konflikt ten jest sednem koncepcji nie-muzeum: miejsca, które żyje dzięki relacjom i praktykom, a nie dzięki normatywnej opiece instytucji. Pomimo braku konsekracji, Kapliczkowo funkcjonuje jako miejsce duchowego doświadczenia. Jeden z rozmówców mówi:

Mówią, że ludzie w Kapliczkowie czują spokój, że to miejsce ma jakąś siłę. I on też tak mówił, że to nie tylko jego rękami robione, ale że jakaś opatrność nad tym czuwa [EABKJ 15228].

To doświadczenie nie daje się wpisać w ramy teologiczne — to sacrum przeżywane prywatnie, relacyjnie. Jak pisał Eliade, „sacrum ujawnia się tam, gdzie zostaje rozpoznane jako takie przez wspólnotę” [Eliade 2022: 78]. W Kapliczkowie dzieje się to poprzez lokalne rytuały, narracje i obecności — nie zaś przez instytucjonalne formy kultu. Jednak ta sama przestrzeń staje się miejscem praktyk całkowicie odmiennych — picia alkoholu, wandalizmu.

Oni tam przychodzą, wyciszają się, duchowego oczyszczenia doznają. Ale są też łobuzy, bo niby leczą alkoholizm, a idą tam, piją alkohol i wrzucają mi butelki do lasu [EABKJ 15217].

— mówi Zboiński. Sakralność miejsca nie jest więc kategorią obiektywną, ale zmienną, zależną od sposobu użycia przestrzeni. Kapliczkowo zdobyło pewien społeczny status — akceptowane, lecz z dystansem.

No... lubią go. Ale zawsze z dystansem. Bo on jednak inny jest. Nie żeby zły, ale taki swój, a nie swój. Niby dla ludzi jest zrobione, ale widomo, to zawsze jest jego. My się chwalimy, jak ktoś przyjedzie, to się pokaże, zabierze, ale no on zawsze ma ostateczne zdanie [EABKJ 15226].

Ta ambiwalencja — między lokalnością a indywidualizmem — jest sednem społecznego odbioru Kapliczkowa. Właśnie owa ambiwalencja wpisuje Kapliczkowo w logikę nie-muzeum wspólnoty, które pozostaje jednocześnie prywatne i publiczne, własne i cudze. To przestrzeń zaakceptowana, ale nie przyswojona jako wspólna. Choć formalnie prywatne, Kapliczkowo funkcjonuje jako miejsce publiczne. Mimo społecznego użytkowania, nie pojawiły się mechanizmy wspólnotowej troski. „Nie mam komu tego oddać. A jak nikt nie weźmie, to będzie marniało” [EABKJ 15217] — konstatuje Zboiński. W tym sensie Kapliczkowo staje się przestrzenią zależną od ciągłego podtrzymywania — jak pisał Appadurai [Appadurai 1986]. Brak wspólnotowej odpowiedzialności ukazują także krytyczne głosy:

Niby nie ukradł, bo to już do wyrzucenia było... Ale jednak swoje to swoje. Mógł zapytać. Rozszarpał wszystko, powywalał, zabrał co chciał i poszedł, a mi burdel przed bramą zostawił [EABKJ 15225].

Kapliczkowo nie jest więc miejscem neutralnym — to pole negocjacji, konfliktów o znaczenie, władzę i prawo do obecności. W tle pojawia się też obawa o przyszłość miejsca: „Myślę, że to wszystko zginie, umrze i zarośnie. Rozleci się, bo nikt się tym nie zajmie” [EABKJ 15221]. Brak statusu prawnego, konserwatorskiej opieki i starzejący się twórca czynią Kapliczkowo fenomenem cennym, lecz niezakorzenionym w systemie ochrony dziedzictwa. Kapliczkowo nie tylko ilustruje współczesną kondycję dziedzictwa, ale też domaga się refleksji nad nie-muzeum — przestrzenią funkcjonującą poza oficjalnym obiegiem, a jednak zakorzenioną w społecznych rytuałach pamięci. To nie margines, ale peryferie, które są prawdziwym centrum kultury. Jako nie-muzeum granicy, Kapliczkowo unaocznia, że właśnie w takich nieinstytucjonalnych przestrzeniach materializuje się dziś żywa pamięć kulturowa. Ukazuje to mechanizmy, które rzadko dają się uchwycić w badaniach współczesnej kultury materialnej. Nie jest to przestrzeń stricte artystyczna, religijna czy turystyczna. To laboratorium codziennych negocjacji znaczeń, społecznych reakcji i przesunięć praktyk. Choć powstało z prywatnej inicjatywy, jego funkcjonowanie dawno już wymknęło się spod kontroli twórcy. Lokalna społeczność przyjęła je jako „akceptowaną inność” — przestrzeń, która nie generuje zobowiązań ani nie wymaga zaangażowania.

Kapliczkowo jest miejscem napięć — między twórczością a społeczną partycypacją, sacrum a profanum, uznaniem a obojętnością. Dla jednych to autentyczna sztuka, dla innych — przypadkowy zbiór. Społeczność nie angażuje się w jego ochronę, a instytucje kultury nie wypracowały żadnych

form współpracy. Jego istnienie zależy od woli twórcy i tymczasowej aprobaty społecznej. Brak zainteresowania instytucji unaocznia szerszy problem polityk dziedzictwa. Kapliczkowo, mimo swojej wartości, pozostaje poza oficjalnym obiegiem kulturowej pamięci. Jak pisał Pierre Nora, to „nieuznane miejsce pamięci” [Nora 2022: 17] — znaczące, ale niezakotwiczone. Przypadek Kapliczkowa zmusza do refleksji nad tym, co kultura lokalna uznaje za wartę ochrony. To swoiste zwierciadło lokalnej kultury — ujawnia granice wspólnotowości i mechanizmy społecznej selekcji. Pokazuje, jak indywidualna inicjatywa może zostać przyjęta, ale równie łatwo odrzucona. To przykład przestrzeni negocjowanej — na styku prywatnej pasji, lokalnej wspólnoty i instytucjonalnej obojętności. Nie jest to legenda ani miejsce magiczne, jak chcą medialne narracje. To realna przestrzeń, funkcjonująca na styku sztuki, pamięci i życia. Miejsce, które żyje, przemija i odradza się w rytmie lokalnych negocjacji i decyzji twórcy. Kapliczkowo — bardziej niż obiekt analizy — jest świadectwem społecznych napięć i kruchości nieformalnego dziedzictwa w kulturze ponowoczesnej. To laboratorium nie-muzeum: przestrzeń, w której negocjowane są granice między prywatnym a publicznym, sacrum a profanum, sztuką a codziennością, a zarazem jedna z najcenniejszych soczewek badania współczesnej muzealności.



Il. 8. EABKJ FC 1846, marzec 2022, fot. Kamil Ludwiczak

Zakończenie

Kapliczkowo Bernarda Zboińskiego pokazuje, że przestrzeń pamięci i twórczości może funkcjonować poza instytucjami, a mimo to spełniać ich podstawowe zadania. Nie jest to zbiór obiektów, lecz proces – dynamiczne i zmienne miejsce, w którym prywatna ekspresja twórcy spotyka się z praktykami wspólnoty. Proponowana tu kategoria nie-muzeum pozwala uchwycić tę specyfikę: chodzi nie o zarządzanie pamięcią, lecz o jej powstawanie w codziennych relacjach. W Kapliczkowie trwałość nie jest celem, a przemijanie nie oznacza porażki – pamięć istnieje jako praktyka sytuacyjna, negocjowana w rytmie życia lokalnego. Tym samym Kapliczkowo nie stanowi ani marginesu muzealnictwa, ani jego negacji. Jest formą uzupełniającą, która poszerza rozumienie dziedzictwa o to, co lokalne, efemeryczne i niezależne od reguł instytucjonalnych. To przykład, że indywidualna inicjatywa może generować procesy wspólnotowe, a sztuka – pełnić rolę medium pamięci i tożsamości. W ten sposób Kapliczkowo lokuje się w polu praktyk, które redefiniują granice między sztuką a życiem społecznym [Matarasso 2019; Goldbard 2006].

Bibliografia

Appadurai Arjun

1986: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Augé Marc

2010: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności*, przeł. M. G. Parowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bennett Tony

1995: *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Bourdieu Pierre

1986: The Forms of Capital, [w:] J. Richardson (red.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood Press, s. 241–258.

Crooke Elizabeth

2007: *Museums and Community: Ideas, Issues and Challenges*. London: Routledge.

de Certeau Michel

2011: *Wynaleźć codzienność*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Universitas.

Douglas Mary

2007: *Czystość i zmaza. Analiza pojęć zanieczyszczenia i tabu*, przeł. M. Bucholc, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Eliade Mircea

2022: *Sacrum i profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa: Aletheia.

Eynaud Philippe, Juan Sébastien, Mourey David

2018: *Governing the Commons: Social Enterprise, Microfinance and the Commons*. Abingdon: Routledge.

Federici Silvia

2019: *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland, CA: PM Press.

Foucault Michel

2002: *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Fournier Valérie

2013: *Commoning: On the social organisation of the commons*, „Management”, 16(4), s. 433–453.

Fryś Ewa, Kuczyńska-Iracka Anna, Pokropek Marian

1998: *Sztuka nieprofesjonalna w Polsce*. Warszawa: Rzeczpospolita.

Goffman Erving

2008: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, Warszawa: Aletheia.

Goldbard Arlene

2006: *New Creative Community: The Art of Cultural Development*. Oakland, CA: New Village Press.

Halbwachs Maurice

2008: *Społeczne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Harvey David

2012: *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.

Karp Ivan, Lavine Stephan

1991: *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Klekot Ewa

2021: *Kłopoty ze sztuką ludową. Gust, ideologie, nowoczesność*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Korduba Piotr

2013: *Ludowość na sprzedaż*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Kunczyńska-Iracka Anna

1988: *Sztuka naiwna czy profanacja dzieł sztuki?*, „Sztuka i Kultura”, 1, s. 37–43.

Ludwiczak Kamil

2024: Przysiółek Kapliczkowo – leśny skansen małej architektury sakralnej w województwie łódzkim, [w:] D. Kasprzyk, Z. Włodarczyk (red.), *Blisko i Daleko. Sympozjum regionalistów – Praszka 2023*, Wieluń–Praszka: Wieluńskie Towarzystwo Naukowe, Muzeum w Praszce.

Matarasso François

2019: *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.

Nora Pierre

2022: *Między pamięcią a historią*, przeł. A. W. Mędrzecki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Rawthorne Eckmyrn Kate, Yodanis Carrie

2024: *Arts organizing as urban commoning: Mobilizing ephemeral art practices for the right to the city*, „Arts and the Market”, 14(1), s. 21–38.

Robotycki Czesław

1990: *Biografia twórcy ludowego jako prawda artystyczna*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Etnograficzne”, 27, s. 29–36.

Simon Nina

2010: *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Smith Laurajane

2006: *Uses of Heritage*. London: Routledge.

Taylor Charles

2007: *A Secular Age*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Turner Victor

2006: *Las symboli. Aspekty rytuału Ndembu*, przeł. J. Mucha, Kraków: Nomos.

2025: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. A. Ługowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Vergo Peter

1989: *The New Museology*. London: Reaktion Books.

Waterton Emma, Smith Laurajane

2010: *The Recognition and Misrecognition of Community Heritage*, „International Journal of Heritage Studies”, 16(1–2), s. 4–15.

Źródła niepublikowane

Materiały zdeponowane w Etnograficznym Archiwum im. Bronisławy Kopczyńskiej-Jaworskiej w Łodzi: EABKJ 15217 – EABKJ 15232.

Strony internetowe**Kasperek Karolina**

2022: Zatrzymaj się na chwilę i spójrz w oczy Frasobliwemu, nie tylko w Kapliczkowie, „Tygodnik Poradnik Rolniczy”, [dostęp: 15.07.2025], <https://www.tygodnik-rolniczy.pl/wies-i-rodzina/zatrzymaj-sie-na-chwile-i-spojrz-w-oczy-frasobliwemu-nie-tylko-w-kapliczkowie-2389113>

Kamil Ludwiczak**Kapliczkowo as a Non-Museum. Between Private Expression and the Local Community**

This article examines the phenomenon of Kapliczkowo—an informal, community-based space created by Bernard Zboński that lies at the intersection of non-professional art, local

memory, and grassroots musealization. Drawing on ethnographic research, interviews, and participant observation, the author conceptualizes Kapliczkowo as a “non-museum”: a cultural site that performs museal functions without an institutional framework. The analysis explores how this form of ephemeral heritage challenges conventional boundaries between the sacred and the profane, the individual and the collective, and art and social practice. The study underscores the need to broaden museological categories to encompass relational, temporary, and locally embedded practices.

Keywords: Kapliczkowo, Bernard Zboiński, non-professional art, non-museum, local memory, grassroots musealization, ephemeral heritage

