



Instytut
Historii Sztuki
Uniwersytetu
Warszawskiego



PODPIS ZAUFANY
ANTONI BOGDAN
ZIEMBA
25.03.2025 21:18:15 (GMT+1)
Dokument podpisany elektronicznie
podpisem zaufanym

prof. Antoni Ziemba

Uniwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki

University of Warsaw, Institute of the History of Art

Krakowskie Przedmieście 26/28 | 00-927 Warszawa / Warsaw, Poland

antoni.ziemba@gmail.com | aziemba@uw.edu.pl

tel. + 48 | 883.387.448

orcid: 0000-0003-0926-0514

Warszawa, 23.03.2025

RECENZJA ROZPRAWY HABILITACYJNEJ I DOROBKU NAUKOWEGO DRA SZYMONA PIOTRA KUBIAKA

Dr Szymon Piotr Kubiak [dalej, za pozwoleniem: SPK] **spełnia wszystkie warunki konieczne do nadania stopnia doktora habilitowanego**, określone w art. 219 ustawy „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce” z 20 lipca 2018 roku z późniejszymi zmianami (tekst jedn. Dz. U. z 2024 r. poz. 1571, 1871, 1897):

1) **ma stopień doktora** — uzyskany w dziedzinie nauk humanistycznych w zakresie historii sztuki, nadany 9 listopada 2009 przez Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na podstawie rozprawy *Architektura i urbanistyka Poznania 1919–1939*, napisanej pod kierunkiem Tadeusza J. Żuchowskiego;

2) **ma w dorobku osiągnięcia naukowe, stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny:**

a) opublikował **siedem naukowych monografii książkowych**, z których pięć zostało wydanych przez wydawnictwa, które w roku opublikowania monografii były ujęte w wykazie sporządzonym zgodnie z przepisami wydanymi na podstawie art. 267 ust. 2 pkt 2 lit. a — tj. przez Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Szczecinie (nr id. 70500) i Akademię Sztuki w Szczecinie (nr id. 13000):

1. *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015
2. *Postscriptum 1914. Wojna / 1914. Krieg*, Muzeum Narodowe w Szczecinie 2015
3. *Daleko od Moskwy. Gerard Singer i sztuka zaangażowana*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2015
4. *Loin de Moscou. Gerard Singer et l'art engagé*, Centre allemand d'histoire de l'art, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2019
5. *Archeomoderna. Polska sztuka nowoczesna i mity państwowotwórcze / Polnische moderne Kunst und staatsbildende Mythen*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2021
6. *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzanina 1910–1945*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2023
7. *Else Mögelin. Bauhaus i duchowość na Pomorzu / Else Mögelin. Bauhaus und Spiritualität in Pommern*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2024

Podstawą niniejszej oceny i ewentualnego nadania stopnia doktora habilitowanego jest poz. 6. — książka *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzanina 1910–1945*.

3) wykazuje się istotną aktywnością naukową realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

Tymi instytucjami są:

- a. Akademia Sztuki w Szczecinie (zatrudnienie od 2011)
- b. Muzeum Narodowe w Szczecinie (od 2010)
- c. Program Interreg VIA: Pommersches Landesmuseum Greifswald i Muzeum Narodowe w Szczecinie (od 2024) – kierownik programu

Na wymaganą w ustawie „istotną aktywność naukową”, poza wyliczonymi wyżej monografiami, składają się:

— artykuły w publikacjach zbiorowych (rozdziały w monografiach) i czasopismach naukowych:

1. „Tygrysy” w Poznaniu. *Gmach Banku Gospodarstwa Krajowego*, w: *Pieniądz i banki w Wielkopolsce. Studia nad dziejami pieniądza i bankowości w Polsce*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2009, s. 387–406
2. „Nowy Duch” w Poznaniu. *Pawilon Pracy Kobiet Anatolii Hryniewieckiej-Piotrowskiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2009, t. LIV, z. 4, s. 65–74
przedruk w: *Architektki*, red. Ewa Mańkowska-Grin, EMG, Kraków 2016, s. 141–156.
3. *Nowa linia. Kilka uwag o architektonicznej awangardzie na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2009, t. LIV, z. 4, s. 55–64.
4. *Muzeum oryginałów. O berlińskim „Azylu Sztuk i Nauk” oraz koncepcji odbudowy Neues Museum*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 186–192.
5. SPK + Alexandra Waligorski, „*Konspirative Romantik*”. *Das Schloss des Grafen Pac in Dowspuda als freimaurerisch-patriotisches Denkmal*, w: *Im Schatten von Berlin und Warschau. Adelssitze im Herzogtum Preußen und Nordpolen 1650–1850*, Hrsg. Isabella Woldt, Tadeusz J. Żuchowski, Reimer, Berlin 2010, s. 255–272.
6. SPK + Dariusz Kacprzak, *Celowe i piękne. Rzecz o fabrykanckim rodzie Borsigów*, w: *Od pomysłu do przemysłu. Europejskie Dni Dziedzictwa: Zachodniopomorskie*, red. Anna Bartczak, Maria Witek, Biuro Dokumentacji Zabytków w Szczecinie, Szczecin 2010, s. 113–130.
7. SPK + Dariusz Kacprzak, *Zweckmäßigkeit und Schönheit. Über die Großindustriellenfamilie Borsig*, w: *Die Erfahrung der Grenze des Grenzraumes. Das polnisch-deutsche Gebiet Pommern in der Geschichte, Literatur und Kultur*, red. Paweł Wolski, PWN, Warszawa 2014, s. 35–48.
8. *Baltic Countries. O polsko-estońskich kontaktach artystycznych w latach 30. XX wieku / Baltic Countries. On Polish-Estonian artistic contacts in the 1930s*, w: *Oswajanie modernizmu. Sztuka estońska I. połowy XX wieku / Adapting Modernity. Classics of Estonian Art in the First Half of the 20th Century*, red. Tiina Abel, KUMU, Tallinn 2010, s. 11–20.
9. *Kuchnia frankfurcka*, „Pogranicza” 2010, nr 4 (87), s. 59–62].
10. *Rafał Malczewski, Taniec / Rafał Malczewski, Tanz*, w: *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce / Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, red. nauk. Małgorzata Omilanowska, Martin-Gropius-Haus Berlin, Dumont, Köln 2011, s. 573.
11. *Vanitas et gloria. Ernst Barlach a europejskie pomniki ofiar Wielkiej Wojny / Vanitas et gloria. Ernst Barlach und die europäischen Ehrenmale für die Opfer des Großen Krieges*, w: *Ernst Barlach. Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty / Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten*, red. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2011, s. 53–69.
12. *Der Posener Kampf gegen Tuberkulose und ein unbekannter Entwurf von Maciej Nowicki*, in: *Stadtfluchten*, Hrsg. Małgorzata Omilanowska, Beate Störckühl, Warszawa 2011, s. 325–339.
13. *Betonowa Mnemosyne. Muzeum Żydowskie w Berlinie i jego architekt*, w: *Szczecińskie pasáže. Adlojada*, red. Jaromir Brejda, Dariusz Kacprzak, Beata Małgorzata Wolska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2012, s. 147–162.
14. *Der grose Jungling. Ernesto de Fiori und die Riezlersche Vision des neuen Klassizismus / Wielki młodzieniec. Ernesto de Fiori i Riezlerowska wizja nowego klasycyzmu*, in: *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20.*

- Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Hrsg. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2012, s. 11–37.
15. Antoni Chrzanowski [s. 80–81]; Mar Diemel [s. 86–88]; Ernesto de Fiori [s. 92–96]; Hermann Geibel [s. 97–100]; Alfred Geisler [s. 101–103]; Leopold Gottlieb [s. 106–108]; Josef Hoffler [s. 108–111]; Georg Kolbe [s. 114–117]; Hugo Lederer [s. 125–127]; Rafał Malczewski [s. 130–133]; Johannes Mangels [s. 133–135]; Wacław Palessa [s. 141–142]; Leonard Pękalski [s. 145–147]; Toma Rosandić [s. 155–158]; Stanisław Rzecki [s. 159–161]; Kurt Schwerdtfeger [s. 162–166]; Jan Szczepkowski [s. 172–175], in: *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Hrsg. Szymon Piotr Kubiak, Volker Probst, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2012.
 16. *O badaniu i muzealnych prezentacjach twórczości czasów zwyrodniałych na marginesie krakowskiej wystawy „Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy”*, „Muzealnictwo” 2012, nr 53, s. 65–76.
 17. *Wacława Niżyńskiego święto lub ofiara wiosny. Teatr i sztuki piękne u progu Wielkiej Wojny – wprowadzenie / Vaclav Nijinskys Frühlingsfeier oder Frühlingsopfer. Das Theater und die bildenden Künste am Vorabend des Ersten Weltkrieges – eine Einführung*, w: 1913. Święto wiosny / 1913. Frühlingsweihe, red. / Hrsg. Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 12–29.
 18. *Obraz świata – symbol miasta. Kilka słów o dwóch piękniutych negatywach / Abbild der Welt – Symbol der Stadt. Ein paar Worte über zwei verschrammte Negative*, w: 100 lat Muzeum w Szczecinie / 100 Jahre Museum in Stettin, red. Szymon Piotr Kubiak, Dariusz Kacprzak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 8–13.
 19. *Architektura od kuchni*, w: *Z kuchni*, red. Jerzy Madejski, Urszula Bielas-Gołubowska, Beata Małgorzata Wolska, Szczecin 2013, s. 123–127.
 20. „[...] względnie w innym porcie [...]”. *Młodzieńcze inspiracje Piotra Zaremby*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 2 (3), s. 177–189.
 21. „Tygrysy” w Poznaniu. *Historia budowy gmachu Banku Gospodarstwa Krajowego*, „Kronika Miasta Poznania” 2014, nr 4: *Plac Wolności*, s. 209–225.
 22. *Walter Riezler i forma bez ornamentu / Walter Riezler and Form without Ornament*, w: *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii / A Machine for Communicating. Around the Avant-garde Idea of New Typography*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk, Muzeum Sztuki, Łódź 2015, s. 249–283.
 23. „Ogólnoludzkie przesłanki epoki”. *Wspomnienie wojny w szczecińskim Muzeum Miejskim 1914–1933*, w: *Postscriptum. Wielka wojna – ważne sprawy – zwykli ludzie*, red. Agata Zawiszewska, Szymon Piotr Kubiak, Szczecin 2015, s. 15–20.
 24. *Deutsche Mannschaft. Gmach paryskiego Théâtre des Champs-Élysées oraz recepcja architektury niemieckiej u progu Wielkiej Wojny*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2015, Nr. 10: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika przełomu wieków*, red. Ewa Frąckowiak, Piotr Kopszak, Marcin Romeyko-Hurko, s. 215–219.
 25. *Walter Riezler – Karl Hofer – Ludwig Gies. Der Erste Weltkrieg im Stadtmuseum Stettin*, in: *Mars und Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Hrsg. Christina Kott, Bénédicte Savoy, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2016, s. 117–130.
 26. *Organizmy pionierskie. Kultura wizualna Szczecina w pierwszych latach po II wojnie światowej*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, nr 11: *Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981*, red. Anna Markowska, Zofia Reznik, s. 129–138.
 27. *Tramwajarze, pierwszy wieżowiec i marzenia o politechnice. Międzywojenna architektura Jeżyc*, „Kronika Miasta Poznania”: 2016, nr 4: *Jeżyce II*, s. 110–122.
 28. *Konstytucyjne wyznaczenie wiary. Mikrograficzny portret Bolesława Bieruta ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, w: *Adlojada. Kultura i profanacje*, red. Jaromir Brejda, Dariusz Kacprzak, Jerzy Madejski, Beata Małgorzata Wolska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, s. 83–90.
 29. „[...] ten czarny zygzak na suficie [...]”. *Neoplastyczne inspiracje w sztukach projektowych II Rzeczypospolitej / „...That Black Zigzag On the Ceiling...”*. *Neo-plastic Inspirations In Design In the Second Polish Republic*, w: *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design / Organizers of Life. The Stijl, the Polish Avant-Garde, and Design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2017, s. 111–118.
 30. *Bohdan Lachert, Józef Szanajca, dom jednorodzinny Olimpi i Antoniego Szyllerów / Bohdan Lachert, Józef Szanajca, single family house for Olimpia and Antoni Szyller* [s. 206–207]; *Helena i Szymon Syrkusowie*,

- Pawilon Nawozów Sztucznych / Helena and Szymon Syrkus, Artificial Fertiliser Pavilion* [s. 208–209]; *Barbara i Stanisław Brukalscy, willa własna architektów / Barbara and Stanisław Brukalski, the architect's own villa* [s. 210–211], w: *Organizatorzy życia. De Stijl, polska awangarda i design / Organizers of Life. The Stijl, the Polish Avant-Garde, and Design*, red. Paulina Kurc-Maj, Anna Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.
31. *Notatki z kresów albo prolegomena do studiów nad szczecińską nowoczesnością w trzech częściach / Notizen aus den Randgebieten oder Prolegomena zu Studien über die Stettiner Moderne in drei Teilen*, w: *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, red. Szymon Piotr Kubiak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2017, s. 9–41.
 32. *Kamil Kuskowski i neoplastyczna ekonomia w trzech częściach / Kamil Kuskowski and the Economy of Neoplasticism in Three Parts*, w: *Pomiędzy. Monografia poświęcona twórczości Kamila Kuskowskiego / Between. Monograph Dedicated to the Art of Kamil Kuskowski*, red. Łukasz Musielak, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2018, s. 193–226 (online: <https://magazynsum.pl/kamil-kuskowski-i-neoplastyczna-ekonomia-w-trzechczesciach/>).
 33. „*Malujcie jak Dürer*“. *Georg Johann Tribowski i kulturowa tożsamość Szczecina w latach 1947–1964*, w: *Ptak bez przestrzeni. Georg Johann Tribowski. Wczesne obrazy*, red. Szymon Piotr Kubiak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2018, s. 6–29.
 34. *Jan z Kolna. Marian Tomaszewski i propaganda wizualna Szczecina w latach 1945–1950*, w: *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, red. Lech Karwowski, Dariusz Kacprzak, [dr] Szymon Piotr Kubiak, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Fundacja Kultura Miejsca, Szczecin, Warszawa 2019, s. 229–252.
 35. *Die Posener Nostalgiepolitik. Piotr Wędrychowicz und zeitgenössische (Re-) Konstruktionen von städtebaulichen Anlagen der Zwischenkriegszeit*, in: *Re-Konstruktionen. Stadt, Raum, Museum*, Hrsg. Piotr Korduba, Dietmar Popp, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 143–160.
 36. „[...] już nie mówiąc o sztuce ludów pierwotnych”. *Szczecin, kultury pozaeuropejskie i polska kolonizacja „Ziem Odzyskanych”*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2019, nr 16: *Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych od 1981 roku do współczesności*, red. Anna Markowska, Regina Kulig-Posłuszny, s. 129–138.
 37. *Jan z Kolna. Marian Tomaszewski i propaganda wizualna Szczecina w latach 1945–1950*, w: *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, red. Lech Karwowski, Dariusz Kacprzak, Szymon Piotr Kubiak, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Fundacja Kultura Miejsca, Szczecin, Warszawa 2019, s. 229–252.
 38. *Europa Lewińskiego*, „Kronika Szczecina” 2019: *Miasto zintegrowane*, red. Tomasz Czapiewski, s. 287–300.
 39. *Gratitude. The Red Army Memorial in Szczecin: A Geographical, Topographical, and Biographical Perspective*, „Ikonotheke” 2020, nr 30, s. 89–112.
 40. *Gmach – monument – wnętrze. Gregor Rosenbauer i szczecińska Szkoła Rzemiosł Artystycznych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2020, nr 23: *re_BAUHAUS*, red. Martyna Groth, Michał Pszczółkowski, Katarzyna Zawistowska, s. 101–119.
 41. *Ciało, naród, przestrzeń. Architektura nazistowskiej celebracji / Body, Nation, Space. Architecture of Nazi Celebration*, w: *Sławomir Lipnicki. Metafiguracje. Omdlenie / Sławomir Lipnicki. Metafigurations. Fainting*, red. Małgorzata Kaźmierczak, Anna Zelmańska-Lipnicka, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, Gdańsk 2021, s. 44–54, 102–112.
 42. *Gmach Szkoły Towarzystwa Przyjaciół Dzieci. Summa doświadczeń międzywojennych w przededniu przełomu stalinowskiego*, „Kronika Miasta Poznania” 2021, nr 4: *Ogrody*, red. Piotr Korduba, s. 49–76.
 43. „*MUSKO*“ von Erich Buchholz. *Kioske der Avantgarde – zwischen Deskription der architecture parlante und Ikonografie moderner Materialien / „MUSKO” Ericha Buchholza. Kioski awangardy – między deskrypcją architecture parlante a ikonografią nowoczesnych materiałów / “MUSKO” by Erich Buchholz. Kiosks of the avant-garde – between architecture parlante and the iconography of modern materials*, in: *Erich Buchholz. Die Kunstgeschichte ist eine einzige Fälschung / Erich Buchholz. Historia sztuki to jedno wielkie fałszerstwo / Erich Buchholz. Art history is nothing but a fake*, Hrsg. Dorothea Schöne, Kunsthau Dahlem, Berlin 2022, s. 63–89.
 44. *Mother Earth. A Prototype of Modern Pomeranian Art?*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2023, nr 2 (21), s. 179–211.
 45. *Der Körper der Landschaft. Der Bugenhagenteppich und die Verlebendigung des Verlorenen Landes im Schaffen von Else Mögelin*, w: *Else Mögelin. Ich wollte, gegen alle Hindernisse, weben*, Hrsg. Ulrike Kremeier, Cottbus 2023, s. 56–71.

46. *Pociąg na Pewukę. Architektura na zachodnich kresach II Rzeczypospolitej*, w: *Poznański sposób na niepodległość*, red. Andrzej Gulczyński, PTPN, Poznań 2024.

— edycja tekstów źródłowych:

1. Adolf Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, wprowadzenie i przedmowa do wydania polskiego SPK, red. nauk. SPK + Agnieszka Gryśka, tłum. Agnieszka Stępnikowska-Berns, Bogumiła Nowik, Centrum Architektury, Warszawa 2013

— redakcja lub współredakcja katalogów wystaw i prac zbiorowych:

1. *Szczecińskie awangardy / Stettiner Avantgarden*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Akademia Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2017
2. *Ptak bez przestrzeni. Georg Johann Tribowski. Wczesne obrazy*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2019
3. *Postscriptum. Wielka wojna – ważne sprawy – zwykli ludzie*, Uniwersytet Szczeciński, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2015
4. *Niepodległość i nowoczesność. Studia z historii sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Fundacja Kultura Miejsca, Szczecin, Warszawa 2019
5. *1913. Święto wiosny. Katalog wystawy jubileuszowej w stulecie otwarcia Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Szczecinie / 1913. Frühlingsweihe. Katalog der Ausstellung zum hundertjährigen Eröffnungsjubiläum des Hauptgebäudes des Nationalmuseum Stettin*, Szczecin 2013
6. *100 lat muzeum w Szczecinie / 100 Jahre Museum in Stettin*, Szczecin 2013
7. *Figura. Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseums Stettin / Figura. Sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2012
8. *Ernst Barlach. Obrazy śmierci w twórczości niemieckiego ekspresjonisty / Bilder vom Tode im Werk eines deutschen Expressionisten*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Ernst Barlach Stiftung Güstrow, Szczecin 2011

— noty katalogowe, korpusowe i albumowe (ponad 100) w:

1. *Atlas architektury Poznania*, red. Janusz Pazder, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2008,
2. *Skarby Sztuki. Muzeum Narodowe w Szczecinie*, red. nauk. Dariusz Kacprzak, Lech Karwowski, Arkady, Warszawa 2014
3. katalogi wystaw Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Sztuki w Łodzi i Martin-Gropius-Bau w Berlinie.

— projekt badawczy

Program Interreg VIA: Pommersches Landesmuseum Greifswald i Muzeum Narodowe w Szczecinie (MNS), realizowany od 1.07. 2024.

Jest to projekt badawczo-inwestycyjny pod nazwą *Wspólne drogi ku sztuce na Pomorzu. Centralne muzea pomorskie kreują nowe podejście do dziedzictwa kulturowego pogranicza / Gemeinsame Wege zur Kunst in Pommern. Die pommerschen Zentralmuseen schaffen neue Zugänge zum kulturellen Erbe in der Grenzregion* – SPK jest kierownikiem części polskiej projektu. Celem tego finansowanego (ok. 2,4 miliona euro) ze środków Unii Europejskiej i regionów przedsięwzięcia jest zacieśnianie naukowych i instytucjonalnych kontaktów polsko-niemieckich. Zadania SPK: opracowanie koncepcji stałej Galerii Nowoczesnej w MNS i towarzyszących jej publikacji, nadzór nad budową nowej ekspozycji z fragmentarycznym przywróceniem wnętrza historycznych (w tym współautorstwo programu prac konserwatorskich), opracowanie merytoryczne muzealiów, doradztwo liderowi w zakresie historii sztuki XX wieku.

— udział w konferencjach:

udział w około 30 krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych

— organizacja konferencji

1. Współorganizacja interdyscyplinarnej konferencji *Wielka Wojna, ważne sprawy, zwykli ludzie*, Muzeum Narodowe w Szczecinie (we współpracy z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego), 26 lutego 2015.
2. Współorganizacja LXVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki: *Niepodległość i nowoczesność*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 22–23 listopada 2018.
3. Współorganizacja 29. Konferencji Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki i Konserwatorów „Wspólne Dziedzictwo”: *Muzeum jako miejsce napięcia, pole konfliktu, przestrzeń dialogu w Europie Środkowej. Rzeczy – Akторы – Przestrzenie*, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 28 września – 1 października 2022.

OPINIA O ROZPRAWIE HABILITACYJNEJ

Książka *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzanina 1910–1945* jest bez wątpienia dokonaniem wybitnym. Jest wybitnie inteligentna, pomysłowa, błyskotliwa, myślowo efektowna (aczkolwiek w żadnym miejscu efekciarska), innowacyjna i nowatorska.

SPK kontynuuje w niej swe dotychczasowe zainteresowania w zakresie historii architektury, monumentalnej rzeźby i sztuk dekoracyjnych XX wieku, historii ich teorii oraz studiów nad kulturą wizualną tego okresu (*Visual Culture Studies*). W ich ramach badań polityczno-kulturowe i artystyczne relacje interpaństwowe i transnarodowe: niemiecko-francuskie po 1945 (*Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy. INTERBAU, architektura i urbanistyka Berlina lat 50. XX wieku*, „Artium Quaestiones” 2005), potem – polsko-francuskie i polsko-niemieckie w latach 1930–1960 oraz przyjęty w nich profrancuski i frankofilski model polityki kulturalnej i polityki historycznej (*Daleko od Moskwy. Gerard Singer i sztuka zaangażowana*, 2015; *Loin de Moscou. Gerard Singer et l'art engagé* 2019); wreszcie – polsko-niemieckie w dwudziestoleciu międzywojennym, w trakcie repolonizacji Poznania jako miasta poniemieckiego i postpruskiego (*Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*, 2015).

W *Macierzy* zaś SPK zajął się, jak pisze, „tematem *explicite* granicznym” – zjawiskiem budowania w sztuce i muzealnictwie 1. połowy XX wieku odrębnej tożsamości pogranicznej, „kresowej” niemieckiego Pomorza oraz tworzenia modelu (mitu) Nowego Pomorzanina jako spełnienia szerszego modelu ideologicznego rozwijanego przez niemiecki modernizm socjalistyczny, volkistowski i naziistowski – polityki „regeneracji”, rewitalizacji społeczeństwa, unowocześnienia życia jednostek, wykreowania Nowego Człowieka. Ruch *Lebensreform*, „odnowy życia” przez „odnowę sztuk i rzemiosł”, sięgający do idei brytyjskiego Domestic Revival i Arts & Crafts Movement (z jego Guild and School of Handicraft), jako remediów na skutki rewolucji przemysłowej, obrodził działalnością Warsztatów Wiedeńskich, Deutscher Werkbund i Bauhausu, a w nawiązaniu do postherderiańskiej ideologii volkizmu skutkowało rozkwitem *Heimatstil* Ernsta Rudorffa i Paula Schultze-Naumburga w modernistycznym wydaniu.

W dziele modernistycznej regeneracji społeczeństwa przez sztukę i design żywy udział miały niemieckie muzea, jak hamburska Kunsthalle Alfreda Lichtwarka, Provinzialmuseum für Vorgeschichte w Halle Hansa Hahna, hanowerskie Provinzial-Museum Alexandra Dornera, a obok nich także muzea szczecińskie: Stadtmuseum oraz wyłonione z jego zbiorów w 1927 roku Provinzialmuseum Pommer-scher Altertümer, przemianowane w 1934 roku na Pommersches Landesmuseum. W Szczecinie lub

dla Szczecina pracowali ekspresjoniści, moderniści i/lub awangardziści: Ernst Barlach, Ludwig Gies, Otto Hettner i Karl Hofer i inni. Walter Gropius wybierał meble do pokazu *Neue Wohnung* w domu towarowym Blumenreicha, a meble Miesa van der Rohe towarzyszyły pierwszemu pokazowi grupy Neue Pommern. Z Werkbundu wyszedł Walter Riezler – dyrektor Stadtmuseum, archeolog, muzykolog i teoretyk wzornictwa przemysłowego, redaktor naczelny „Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit”, organu prasowego tego ugrupowania, utrzymujący w Monachium i Szczecinie kontakty z Peterem Behrensem i Hermannem Muthesiusem, a także ze związanymi z ruchem *Lebensreform* twórcami nowej muzeologii, Harrym Kesslerem i Karlem Ernstem Osthausem. Współpracownikiem Behrensa w Werkbundzie i Bauhausie oraz w jego praktyce prywatnej był Gregor Rosenbauer, kierownik Städtische Kunstgewerbeschule (Werkschule für gestaltende Arbeit). Działalność szkoły nadzorował Hermann Muthesius. Z Bauhausu wywodzili się wykładowcy szkoły: Kurt Schwerdtfeger i Else Mögelin, a z Werkbundu — Karl Schwerdtfeger. Gościnnie wykładali w niej Behrens, Julius Meier-Graefe, Johannes Itten i Ludwig Mies van der Rohe. Rosenbauer oraz profesorowie i wychowankowie Szkoły uczestniczyli w miejscowych i ogólnokrajowych wystawach nowoczesnego wzornictwa oraz kształtowali szczecińskie wnętrza muzealne. Zwolennikiem nowego wzornictwa i nowego stylu wystawiennictwa muzealnego stał się wtórnie, pod wpływem Rosenbauera, Otto Kunkel, prehistoryk, dyrektor Provinzialmuseum Pommerscher Altertümer. W szczecińskich wystawach uczestniczyli Lyonel Feininger, Karla Hoffer, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Otto Dix, Georg Grosz. Działali tu też inni awangardziści: Egon „Jonny” Engelien z De Stijlu i jego żona Inka Kroenberg z Bauhausu, która prowadziła znaną pracownię reklamy, architektury wnętrz i wzornictwa tkanin. Pod auspicjami Rosenbauera i Ittena działała grupa Das Neue Pommern (m.in. Else Mögelin, Julo Levin, Kurt Schwerdtfeger, Joachim Utech), z którą współpracowali Schlemmer, Mies van der Rohe, Willi Baumeister.

Tak oto Szczecin stał się ważną ekspozyturą Werkbundu i Bauhausu, znaczącą placówką reformy przestrzeni artystyczno-społecznej, obejmującej także wystawiennictwo muzealne. Jak do tego doszło, jak to wyglądało, jak działało – i jak przemieniło się w przestrzeń propagandy nazistowskiej – stanowi przedmiot opiniowanej rozprawy.

Zgodnie z deklaracją autora, książka jest oparta na metodologii „zwrotu przestrzennego” w badaniach humanistycznych — studiach nad przestrzeniami miejskimi, instytucjonalnymi, ekspozycyjnymi w szerokim sensie słowa, ale też nad geografią/topografią (a właściwie – chorografią) kulturową, antropologiczną, społeczną i polityczną, widzianą w skali państwowej, ogólnokrajowej i przede wszystkim regionalnej (landowej, prowincjonalnej) oraz krajobrazowej (wielkomiastowskiej, miejskiej, małomiasteczkowej i środowiskowej). Jej celem jest odtworzenie mentalnych i symbolicznych przestrzeni niemieckiego społeczeństwa Szczecina i Pomorza, dokonane w kontekście projektowania takich przestrzeni w centralnych miastach Niemiec, a w nich zwłaszcza we wnętrzach muzealno-wystawienniczych, w Hamburgu, Kolonii, Halle, Hanowerze, Berlinie, etc.

Ta ‘mentalna rekonstrukcja konstrukcji mentalnych’ powiodła się autorowi książki znakomicie. Nie ma żadnej wątpliwości, że jest to najlepsza praca tego rodzaju w piśmiennictwie polskim, przerastająca wszystkie poprzednie. Mam tu na myśli klasyczne już (choć bardziej generalne) książki: *Fabularyzacja przestrzeni. Średniowieczny przykład granic* Jacka Banaszkiewicza (1979) i *Poczucie przestrzeni i świadomość geograficzna* Bronisława Geremka (1997) oraz „*Contra naturam?*” *Czwarty kontynent i problem antypodów w starożytności i średniowieczu* Jerzego Strzelczyka (2003), czy też

pozycję mniej już klasyczną — *Terytorium a świat: wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności* Ewy Łukaszyk (2003).

Poza zresztą „chorografią” mentalną, autor dokonuje pełnego dopełnienia kulturalnej mapy makroregionalnej, czyli pozytywistycznego mapowania (*mapping*) zjawisk artystycznych (*Kunsttopographie*) na obszarze niemieckiego Pomorza ok. 1910–1940. I to już samo w sobie jest osiągnięciem niezwykle ważnym. Warto ów trud zebrania tysięcy danych i detali, niejednokrotnie całkiem zapoznanych, także docenić.

W ramach *spatial turn* interesuje autora, jak deklaruje, transgraniczność, pograniczność — i w ogóle graniczność. Nie chodzi, oczywiście, o granicę z międzywojenną Polską, lecz o granicę wewnątrzniemiecką, tę z makroregionem dolnoniemieckim, złożonym z Brandenburgii z Berlinem, Meklemburgii ze Schwerinem, Güstrowem i Rostockiem, Holsztynu z Kilonią i przygraniczną Lubeką, Dolnej Saksonii z nieodległym od niej Hamburgiem. Czy jednak naprawdę można mówić o kulturowej granicy, a tym samym o trans- i pograniczności, w relacji Pomorza (Vor- i Hinterpommern) z Meklemburgią albo Holsztynem? To wszak obszary kulturowo, obyczajowo i językowo (dialektowo) bardzo podobne.

Chyba że autor ma na myśli transgraniczność regionu pomorskiego wobec Niemiec w ogóle — z ich „cisgranicznymi” ośrodkami „odnowy życia” i „nowoczesnej formy”, w tym także wzornictwa i muzealnictwa, w Monachium, Berlinie i Wiedniu, w Kolonii i Hamburgu, w Dreźnie, Halle, Weimarze i Dessau. Wtedy, owszem, jest to granica kulturowa — ale bardzo płynna i rysująca się dość mgliście, a sprowadzająca się do ogranej relacji „centrum–peryferie”, „stołeczność–prowincjonalizm”, „ośrodkowość–kresowość”.

Tylko że tu rodzi się pytanie: co to jest owo centrum i gdzie się ono lokuje. Czy to stołeczny Berlin i Monachium z Werkstätten für Wohnungseinrichtung oraz Werkbundem? Na pewno tak. Ale czy Hamburg z Kunsthalle Lichtwarka oraz Kolonia z Kölner Werkschulen pod kierunkiem Richarda Riemerschmida i z Kunstgewerbemuseum, zreformowanym z inicjatywy burmistrza Konrada Adenauera, były centrami czy miejscami peryferyjnymi, ulokowanymi na pograniczach Niemiec? Weimar i Dessau jako siedziby Bauhausu stanowiły bezsprzecznie stolice awangardowego modernizmu, ale już jako same miasta — nie. A czy ośrodkiem centralnym było maleńkie, zgoła niestołeczne, Hellerau pod Dreznem — siedziba Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst Karla Schmidta, werkbundowców Wolfa Dohrna i Richarda Riemerschmida, miejsce wielkiej reformy urbanistyczno-ogrodniczej w ramach przedsiębiorstwa Gartenstadt Hellerau GmbH, kierowanego przez rzeczonoego Schmidta przy współdziałaniu Dohrna i Riemerschmida, pod politycznym protektoratem Friedricha Naumanna, jak też siedziba Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus Émile’a Jaques-Dalcroze’a i tegoż Dohrna — czy można je uznać za jedno z centrów mentalnej mapy Niemiec? A Halle, czy stało się takim centrum po 1912 roku, wraz z Provinzialmuseum für Vorgeschichte Hansa Hahnego, Wilhelma Kreisa i Paula Thierscha, stanowiącym wzorzec dla Stadtmuseum i Szczecina? I podobnie, na ile centralny był Hannover, z Provinzial-Museum z czasów dyktatoratu Alexandra Dornera?

Można też zapytać: jak się ma prowincjonalność Szczecina wobec prowincjonalnych miejscowości takich jak Kołobrzeg, ze Stadtmuseum pod kierownictwem Nikoli Michailowowa Juniora, jak Piła, z Landesmuseum der Grenzmark Posen-Westpreußen Friedricha Holtera, i jak Białogard, miejsce zamieszkania i twórczości Joachima Utecha? Czy istnieje jakaś stopniowalna hierarchia prowincjonalności? I na odwrót — hierarchia centralności? Czy Szczecin był bardziej centralny i mniej peryferyjny niż Gdańsk i Królewiec, bo geograficznie bliższy Berlinowi? Jak lokował się w tych

hierarchiach wobec Greifswaldu, Stralsundu, Rostoku, Lubeki, Bremy? Czy była to „hierarchia pozioma” (socjologom należą się gromkie brawa za logikę terminu!)? I — bardziej generalnie patrząc — czy pruskość wobec niemieckości była pod- czy nadrzędna? Czy Prusy i region pobraży morskich pozostawały peryferyjne względem Drezna i Frankfurtu, Monachium i Wiednia, Augsburga i Stuttgartu, Karlsruhe, Kolonii i Düsseldorfu, a Szczecin i Pomorze były peryferiami peryferii? Czy też jednak Szczecin, a po części Kołobrzeg i Piła, stanowiły posadowione na peryferiach ośrodki (centra) nowego, modernistyczno-awangardowego muzealnictwa i designu; stały się nimi wraz z innymi miejscowościami „prowincjonalnymi”, jak Halle i Hanower, bądź geograficznie „peryferyjnymi”, jak Hamburg i Kolonia? A jak się na tej mapie rysowała pozycja Wrocławia?

Czy zatem w konglomeracji wielkich i małych miast, którym były (i są) Niemcy, miast prężnych i „stołecznych” dla różnych aspektów społecznego, ekonomicznego, kulturalnego życia tego państwa, dają się w ogóle stosować kategorie „centrum–peryferie”? I jeszcze jedno: mapa niemieckich centrów nowego wzornictwa i modernizowanego muzealnictwa nie pokrywa się z mapą centrów życia społeczno-kulturalnego; to jasne i oczywiste, ale co z tego wynika dla geografii kulturowej ówczesnych Niemiec?

Można sobie takie pytania zadawać *ad infinitum*, co pokazuje nieoperatywność tej terminologii w analizowanym tu materiale. Na szczęście autor nie forsuje jej i, poza wprowadzeniem, właściwie nie używa, stosuje zaś słusznie i mądrze inne napięcie pojęciowe: perspektywa regionalna (krajowa, landowa) vs. perspektywa ogólnonarodowa, państwowa, narodowo-państwowa, nacjonalistyczna (a czasem wręcz globalna, ponadpaństwowa, europejska, tj. perspektywa „międzynarodowego stylu” europejskiej awangardy).

Nie byłoby też źle, gdybyśmy dokładnie wiedzieli, o jakich obszarach i jakich granicach mówi autor. Czy tylko o rejencji szczecińskiej (*Regierungsbezirk Stettin*), czy też o Pomorzu Tylnym, obejmującym również rejencję koszalińską (*Regierungsbezirk Kolberg*), czy jeszcze szerzej — o całym niemieckim Pomorzu (wraz z rejencją stralsundzką; *Regierungsbezirk Stralsund*). Tytuł książki zawiera dwa ograniczenia terytorialne: do Szczecina (*sz z c e c i ń s k i e m u z e a i s z t u k a*) oraz do Pomorza w ogóle (*d l a N o w e g o P o m o r z a n i n a*). I rzeczywiście, mowa jest w niej o szczecińskiej awangardzie modernistycznej w projektowaniu architektonicznym i wzornictwie, o tamtejszych muzeach poddanych reformie ku „nowoczesności”; a także o Kołobrzegu i Białogardzie, a więc szerzej o Pomorzu Tylnym. Ale już Greifswald i Stralsund, stolice Pomorza Przedniego, pojawiają się tam tylko przelotnie i zdawkowo (s. 158 i 186), tak jakby stereotyp Nowego Pomorzanina dotyczyć miał tylko ludności regionu szczecińsko-kołobrzESCO-koszalińskiego.

W każdym razie, we wprowadzeniu do książki powinny znaleźć się jasna deklaracja jej zakresu geograficznego, mapa i wyjaśnienia co do nomenklatury oraz podziału topograficzno-administracyjnego niemieckiego Pomorza. Ja akurat to nazewnictwo znam, bom Pomorzanin ze Stargardu, rodzony w Szczecinie, ale nie każdy czytelnik musi się w tej materii orientować, a wszak wielu nie odróżnia nawet Pommern od Pommerellen, Pomorza od Pomerellii, i nie ma pojęcia, że ich „Pomorze Zachodnie” było w istocie Pomorzem wschodnim (Tylnym, Hinterpommern) wobec zachodniego Pomorza Przedniego (Vorpommern), a na dobrą sprawę — środkowym (rejencją szczecińską) w stosunku do zachodniego Pomorza Przedniego (rejencji stralsundzkiej) i wschodniej części Pomorza Tylnego (rejencji koszalińsko-kołobrzESCOkiej), która po 1945 stała się Pomorzem Środkowym, a Pomorze Wschodnie przesunęło się pod Gdańsk na obszar Pomerellii, polskich Prus Królewskich. Całe to nazw pomieszanie może niezorientowanego przyprawić o zawrót głowy.

Warto zauważyć, że badania nad makroregionami kulturowo-artystycznymi (*Kunstlandschaften*) oraz relacją centrum–peryferie w nauce europejskiej bardziej rozwinął Jan Białostocki niż Thomas DaCosta Kaufmann. Białostocki przyczynił się do tego wieloma pracami (patrz mój artykuł *Jan Białostocki (1931–1988)* w „Roczniku Historii Sztuki”, 2011), stosując podejście deterministyczne, bez wpływu fenomenologicznej geografii Carla O. Sauera i jego szkoły z Berkeley.

W istocie, książka SPK, jak zresztą i inne jego prace, metodologicznie sytuuje się gdzieś na przecięciu dwóch optyk badawczych. Pierwszą jest pozalingwistyczna, *s o c j o l o g i c z n a a n a l i z a d y s k u r s u* (różna od krytycznej analizy dyskursu, CAD), przeniesiona na pole badań nad kulturą wizualną i zastosowana do zjawisk kulturowych i artystycznych jako nośników znaczeń społecznych — dyskursywnych i niedyskursywnych: do retoryki publicznej; ideologii polityczno-społecznych i zgodnej z nimi ideologizacji języka i mowy oraz „języka” wyrazu artystycznego; do różnych poetyk politycznych, mitotwórstwa i mitologizacji przekonań społecznych, kreowania stereotypów, sloganowej propagandy, komunikacji syntetyczną formą obrazową (plakat, design, architektura wnętrz), politycznej heraldyki, środków przekazu używanych w oprawie zgromadzeń, manifestacji, popularnych uroczystości i festynów; do instytucjonalizacji zachowań i dyskursów prywatnych, np. w sporcie, gimnastyce, skautingu, turystyce, krajoznawstwie, wizytowaniu muzeów itp.

Po drugie, SPK realizuje poniekąd (tylko poniekąd!) założenia *t e o r i i s p r a w c z o ś c i r z e c z y*. Czyni to — świadomie? intuicyjnie? — w ujęciu Bruno Latoura i jego akolitów, jako śledzenie sieci wielu płynnych i zmiennych, wielowarstwowych i skomplikowanych powiązań między ludźmi, ludzkimi osobistościami i osobowościami, a instytucjami, stowarzyszeniami formalnymi i nieformalnymi, kręgami towarzysko-światopoglądowymi, szkołami, uczelniami, muzeami i wystawami publicznymi, przedsiębiorstwami przemysłowymi oraz samymi wyrobami wzornictwa artystycznego i użytkowego, a wreszcie — przedmiotami sztuki, w roli użytkowych i artystycznych rzeczy oraz muzealnych eksponatów. Pokazuje, jak przedmioty-rzeczy miały uruchamiać i jak rzeczywiście uruchamiały sieć ideologii i instytucji. Na moje wyczucie, SPK robi to bezwiednie, bez teoretyzowania i poza teorematem, ale za to ze świetnym efektem.

Macierz pełna jest bowiem niezwykle interesujących, niebanalnych i często nieoczekiwanych zestawień, skojarzeń, analogii i powiązań faktów i zjawisk. Obszernie je opisuje autor w streszczeniu, załączonym do wniosku habilitacyjnego, czuję się więc zwolniony z ich wyliczania i powtarzania. Z naciskiem chcę jednak stwierdzić, że merytoryczna zawartość książki jest znakomita, by nie rzec: fenomenalna. Efektowne i, jak się potem okazuje, bardzo uzasadnione jest już pierwszy rozdział, pozornie nie muzeologiczny, tylko „cementarny”, poświęcony jednemu pomnikowi dłuta Ernsta Barlachy, w którym autor odkrywa wątki i motywy najistotniejsze dla dyskursu muzealno-wzorniczego. Cała książka oparta jest na spleceniu dwóch wątków: potrzeby nowoczesności, bardziej lub mniej awangardowej (model Werbund-Bauhaus), i tradycjonalistycznego regionalizmu osadzonego w mitologiach etnicznych i narodowych (model Heimatstil-Heimatkultur). Obie postawy szukały nowoczesności, były na swój sposób modernistyczne, obie wypełniały — w odrębnych (choć czasem zbliżających się do siebie) formułach — ideologię „regeneracji” społeczeństwa i stworzenia Nowego Człowieka. Śledzenie owych splotów i węzłów obu wątków jest lekturą prawdziwie fascynującą.

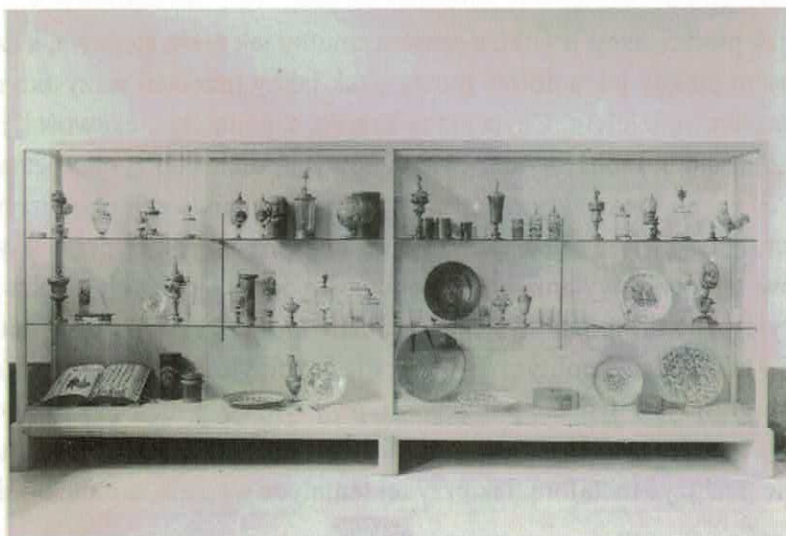
Dodać trzeba, że książka napisana została świetnym językiem i w znakomitym stylu literackim, łączącym dawny wokabularz terminów i pojęć ze słownikiem bardzo współczesnym, bardzo giętkim (Słowacki by się cieszył), pełnym werwy retorycznej i poetycznej, niekiedy wręcz śmiałej brawury w posługiwaniu się trafnym a niebanalnym określeniem. Język SPK jest tak giętki, iż mówi wszystko,

co pomyśli głowa; czasem jest jak piorun jasny, prędko, a czasem smutny jak pieśń stepowa, a czasem jak skarga nimfy miękkiej, a czasem piękny jak aniołów mowa... tak jakby przelatał wszystko ducha skrzydłem; fraza jest mu taktem, nie wędzidłem. Czyta się tę książkę z podniecią ciekawości, napięciem oczekiwania na to, co nastąpi dalej, radością odkrywania nowych, mało lub zgoła nieznanych treści, inwencji i interpretacji. SPK ma niezwykle talent do wychwytywania i celnego nazywania ogólnych trendów, nurtów, postaw i zjawisk, a jednocześnie do łączenia szerokiej perspektywy z ogromem szczegółowych faktów, z którego wyłaniają się osobowości poszczególnych, wielce mnogich, bohaterów oraz charakterystyczne drogi ich myślenia, osobiste *idees fixes*, ale także zbiorowe wyobrażenia, powszechne uparte przekonania polityczno-ideologiczne przyjmowane konformistycznie albo w dobrej wierze. Ta faktografia jest tu nader potrzebna, a przy tym tak podana, że nie sprawia wrażenia magmy ani przytłaczającej betonowej masy danych, lecz budowli doborowo skonstruowanej z pojedynczych cegieł, by się posłużyć metaforą, jak przy tej tematyce wypada, architektoniczną.

Ponieważ *Macierz m u s i* (!) zostać opublikowana w zachodnim języku (po angielsku lub niemiecku), pozwalam sobie zwrócić autorowi kilka uwag i zgłosić ewentualne zmiany i uzupełnienia. by mógł je, jeśli by chciał, uwzględnić w nowym wydaniu swej książki.

1. Czy pośród odniesień dla Szczecina nie powinny znaleźć zreformowane przez Heinricha Kohlhassena muzea we Wrocławiu (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Schloßmuseum) i w Norymberdze (Germanisches Nationalmuseum — por. ilustracje)? Podobnie — Städtische Kunstsammlungen w Düsseldorfie pod dyrekcją Karla Koetschaua, który „postulował i realizował ideę wyrwania dzieła sztuki z jego dekoracyjnego bytu w ramach systemu muzealnego XIX wieku, traktując je w odpowiedni sposób i poprzez wyraźne rozdzielanie różnych gatunków muzealnych, kładąc nacisk na wymagania dydaktyczne w obszarze rzemiosła i nauki [...] dał więc istotny impuls do organizacji i reorganizacji muzeów na początku XX wieku” — jak napisała Britta Schwahn w jego biogramie w *Neue Deutsche Biographie* (Bd. 12, 1980, s. 410-411).





2. Skoro mowa jest o formowaniu przestrzeni mentalnej, to przed zaprezentowaniem działań Riezlera w Stadtmuseum warto może dodać akapit o polityczno-reprezentacyjnych funkcjach gmachu Mayer-Schwartaua w przestrzeni miejskiej, szczególnych dla wcześniejszej formacji architektoniczno-stylowej: o roli muzeum jako symbolicznej Bramy Miasta (podobnie jak w ciut wcześniejszym Rijksmuseum Pierre'a Cuypersa, ulokowanym na wjeździe do starego, osiemnastowiecznego Amsterdamu), włączonej, wraz z paradnymi schodami i platformami Tarasów Hakena, w program planowanych uroczystych wjazdów cesarza przybywającego do Szczecina na okręcie lub łodzi odnogą Odry. Chyba żadne inne miasto Europy (poza Amsterdamem właśnie) nie ustanowiło swego muzeum miejscem reprezentacji potęgi zwierzchniej władzy i własnego zarazem, „imperialnego” statusu.
3. Volkizm a germański barbaryzm. Może należałoby tu pokrótce omówić wcześniejsze, oświeceniowe „powroty do prymitywu” jako źródła herderianizmu, a potem niemieckiego nacjonalizmu z przełomu XIX i XX wieku.
4. A skoro tak, to przecież oświeceniowy prymitywizm genetycznie był francuski. SPK jakby nie dostrzegał nurtów prymitywizmu we Francji, rozmaitych „powrotów do źródeł”, „poszukiwania pierwocin”, gdziekolwiek lokowanych (mit celtycki, w tym bretoński; mit amerykański — szlachetnego dzikiego Indianina u Fénelona, Rousseau, Woltera, Diderota, Barona de Lahontan, Abbé Raynala; mit słowiański — Ballets Russes, Diagilew i Strawiński w Paryżu) ani egzystencjalno-psychologicznych bądź antropologiczno-kulturowych prymitywizmów Gauguina, fowistów i kubistów (mit polinezyjsko-oceaniczny, mit afrykański; początki ruchu *Négritude* w latach trzydziestych). Nie uwzględnia też wczesnonowoczesnego naukowo-estetycznego mediewalizmu francuskiego, rozumianego jako poszukiwanie pierwocin i źródeł dla tożsamości narodowej. A tu stają jednym rzędem Viollet-leDuc (!); Alexandre Lenoir i Musée des Monuments français w Couvent des Petits-Augustins w Paryżu; Alexandre du Sommerard i aranżacja jego własnej kolekcji w Hôtel de Cluny, 1833–1841, zanim ten został przejęty przez państwo i otwarty dla publiczności w 1843 roku. Tu też pojawia się kategoria *les primitifs*, rozpropagowana w historiografii sztuki na określenie sztuki przed Giottem, Dürerem i Fouquetem (kategorie *les primitifs flamands, français, italiens*; wystawa *Primitifs Français Palais Louvre Marsan Bibliothèque Nationale* w 1904; książka Léon-Honoré Labande’a, *Les Primitifs français* z 1932 roku).

Germański barbaryzm miał zatem swe odpowiedniki we Francji, co osłabia stereotyp „zawsze klasycznej Francji”.

5. Forsowana przez SPK opozycja — „niemiecki pragermanizm vs francuska klasyczność” — była w rzeczywistości nieco bardziej rozrzedzona, zarówno we Francji, jak i w poglądach dziewiętnasto- i wczesnodwudziestowiecznych Niemców. Dobrze byłoby ją odrobinę zniuansować. We wprowadzeniu brakuje mi zresztą opisu i krótkiej analizy owego archetypu (paradygmatu) francuskiej klasyczności (pojęcie *l'art classique en France* jako epoki od renesansu po wiek XIX, np. u Louis Hautecoeura; utopijno-arkadyjski mit *Méditerranée*). Warto dodać, że został on wytworzony pod przemożnym wpływem Niemca, Winckelmanna, co samo w sobie zaciera ostrość przeciwstawienia Francja–Niemcy. Autor powinien był wyraźniej zaznaczyć, że nacjonalistyczna opozycja francuskości klasycznej i pragermańskiej niemieczyny była tylko „mniemana”, czyli koncipowana przez myślicieli niemieckich XIX–pocz. XX wieku, i dopisać, przez (poza Worringerem) których.
6. W kontekście „powrotów do źródeł”, autor nie wspomina o jeszcze jednej tradycji mentalnej i historiograficznej, wyróżniającej i łączącej kraje północnoniemieckie — *Backsteingotik*.
7. Wilhelm Worringer — z jego koncepcją przestrzeni abstrakcji i przestrzeni realistycznej, przeciwstawieniem „impulsu gotyckiego” lub impulsu sztuki pierwotnej (egipskiej, pozaeuropejskiej) „śródziemnomorskiemu zauroczeniu” realnością, realizmowi i klasyczności oraz z opozycją prymarną abstrakcji i „wczuwania się” w świat (*Einfühlung*) w sztuce mimetycznej — zasługuje w kontekście modernizmów szczecińskich i niemieckich na nieco obszerniejsze potraktowanie niż tylko w przelotnych, zdawkowych wzmiankach (s. 32 i 147).
8. Po drodze od tradycyjnego „dywanowo-kwietnikowego” stylu aranżowania obrazów i rzeźb w galeriach pałacowych i wczesnych muzealnych do stylu modernistyczno-awangardowego w muzeach ok. 1920–1950 zagubił się gdzieś Wilhelm Bode z jego koncepcją wnętrz ekspozycyjnych, zrealizowaną w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie (1904). Z wyjątkiem (wtedy zresztą też bardzo nowatorskich) „wnętrz z epoki” (*Stilräume*), pokaz muzealny kształtowały eksponaty wystawiane na tle „pustych”, neutralnych ścian, w rozrzedzonym duku obiektów prezentowanych generalnie w jednej linii, na wysokości wzroku widza. Przełomowe novum stanowiła zasada odejścia od odrębnych gatunkowych galerii osobno rzeźby, osobno malarstwa, w ramach Skulpturensammlung i Gemäldegalerie, na rzecz łączenia ich z sobą i z rzemiosłem artystycznym, po to, by przedstawiać ciągłą historię stylów (ten model ekspozycji wskrzeszono w dzisiejszym Bode-Museum). Rewaluacja dawnego rękodziela artystycznego miała w ambicjach Bodego przede wszystkim czynić ów przegląd stylów kompletnym, ale także stanowić wzorzec wysokiej jakości dla ówczesnego wnętrzarstwa, wzornictwa i designu. Wiele stron poświęcono tej kwestii w literaturze przedmiotu; ostatnio o koncepcji Bodego pisał obszernie Krzysztof Pomian w trzecim tomie trylogii *Museum. Historia światowa* (która zresztą, o dziwo, nie pojawia się w książce SPK ani w tekście, ani w przypisach, ani bibliografii, choć autor mógł ją czytać w wydaniu oryginalnym, francuskim, z 2021 roku).
9. Co do (oczywiście słusznej) rewizji poglądów na niemiecki modernizm i awangardę (zwł. Werkbund i Bauhaus) w latach trzydziestych (propaństwowość, totalność działań w interesie warstwy kapitalistyczno-plutokratycznej etc.) i zwłaszcza okresie nazistowskim, to autor doprawdy mógł być mniej delikatny w swych eufemizmach i peryfrazach („Środowisko Bauhausu było w rzeczywistości klasowo, światopoglądowo, genderowo czy wyznaniowo podzielone”, s. 104), a tu trzeba wyłożyć prawdę wprost. „Krótki romansu z nazizmem Gropiusa i Miesa” może i był krótki,

ale namiętny: Mies jako dyrektor szkoły Bauhausu nakazał usunąć z niej studentów komunistów; podpisał deklarację poparcia dla Hitlera; obaj z Gropiusem wstąpili do goebbelsowskiej Reichskulturkammer, obaj projektowali pawilony na propagandową wystawę „Naród niemiecki – Niemiecka praca” w 1934, a Mies także pawilon niemiecki na Światową Wystawę w Brukseli w 1935 (projekt odrzucony). Jeśli ten „flircik” był krótki, to wielu werkbundowców i bauhausowców związało się z hitleryzmem trwałymi ślubami małżeńskimi, jak „architekt Holokaustu” Fritz Ertl, projektant obozu Auschwitz. Aż 188 wychowanków Bauhausu wstąpiło do NSDAP.

10. Teoria wpływu freudyizmu na Barlacha (s. 45n.) wydaje mi się trochę naciągana. Używanie słów „świadomość” i „nieświadomość” nie musi od razu oznaczać dyskursu psychoanalitycznego; to przecież słowa potoczne, obiegowe. „dusza jako piwnica” może być zwykłą „jaskinią Platona”, a „rojenia jako śluzowate robaki” mogą się kojarzyć ze zwłokami toczonymi przez robactwo i węże na średniowiecznych nagrobkach trans i figurach Frau Welt z katedr nadreńskich.
11. Do wykorzystania, chyba już w nowych tekstach autora, a nie w tej książce, pozostaje obszerny wątek relacji między historycznymi pojęciami: modernistyczną *Gestaltung* a oświeceniową *Bildung*.
12. Zaszło pewne pomieszanie w przypadku „bab” kumańskich, pieczyńskich, ruskich i rosyjskich, ukraińskich, kirgisko-turkmeńskich, celtyckich, „scytyjskich”. Trochę się one zlały w jeden fenomen archeologiczno-etnograficzny, podczas gdy są to różne zjawiska. Trzeba odróżnić to, jak wtedy, w początkach XX wieku, były one postrzegane i kategoryzowane (w jeden wspólny przejaw „prymitywu europejskiego”, dla Niemców celtycko-germańskiego lub prastłowiańskiego — co jest w tekście), a jak się je pojmuje w dzisiejszej nauce (czego w tekście nie ma).
13. Do określeń Pomorza jako krainy prowincjonalnej i prymitywnej dorzuciłbym jeszcze co najmniej osiemnastowieczne *Kartoffelland*, *Land der Kartoffelfresser*, czy też po prostu *Kartoffel* na określenie człowieka (głupka, prymitywa, chama, np. Jarosława Kaczyńskiego), co chyba wzięło się od akcji zaszczepiania uprawy ziemniaków w kresowych prowincjach pruskich i *Kartoffelbe- fehl* króla Fryderyka II.
14. Co takiego „neogreckiego” jest w holu Stadtmuseum Meyera-Schwartaua (poza odlewami antycznych posągów z antykwarium Dohna, umieszczonymi tam wtórnie) (s. 65 i 85)? Toż to zwykły neobarok, modernistycznie schłodzony.
15. W rozdziale 7. o awangardzie i stylu heimatowym na Pomorzu w latach trzydziestych, okresie nazizmu, twardo zobiektywizowany dyskurs beznamiętnego historyka, zdystansowanego wobec przedmiotu swych badań, trochę mi przeszkadza. Tworzy wrażenie, jakby awangardowość i modernizm, jako wartości same w sobie (?), usprawiedliwiały udział ówczesnej sztuki postbauhausowskiej i werkbundowskiej oraz „heimatowej” w hitleryzmie, a przynajmniej, jakby były od niego niezależne, „przeźroczyste” politycznie. W tym dyskursie Żydzi, komuniści, socjaliści i hitlerowcy występują pospół, traktowani równo, z zimnym obiektywizmem, przez co słabo wybrzmiewa dramatyzm losów tych pierwszych.
16. W rozdziale 8., o koncepcji sztuki niemiecko-pomorskiej, nie jest jasne, jak przy pojęciu wendyjskości, wendyzmu radzono sobie ze słowiańskością Wendów/Wenedów/Wenetów.

17. Do rozdziału *Powrót do macierzy* dorzuciłbym jeszcze dwie przeciwstawne popularne klisze dotyczące Ziemi Odzyskanych: „poniemieckie” vs. „piastowskie” (Gryfici jako rzekoma gałąź Piastów, co pozwalało spolonizować przeszłość Pomorza Tylnego od średniowiecza do 1637 roku).

I jeszcze parę drobiazgów:

18. Czy *der Findling* to nie jest w tym, Barlachowym, kontekście polski „ostaniec”?
19. Zaszło drobne pomylenie imion: Otto Hahne (brunszwicki etnograf i regionalista) pojawia kilkakrotnie zamiast Hansa Hahnego, reformatora muzeum w Halle (s. 83, 135?, 283?)
20. S. 13: Joh. Gottfried Semper w Wiedniu był czynny stosunkowo krótko, po koniec życia (1871–1877), dłużej i efektywniej działał w Dreźnie (1834–1849) i Zurychu (1855–1871).
21. W bibliografii „zwrotu przestrzennego” w metodologii nauk humanistycznych warto uwzględnić jeszcze: Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* z 1989; Karl Schlögel (liczne prace); Doreen Massey, *Przestrzeń, miejsce i pleć*, Warszawa 1994.
22. Inne uzupełnienia bibliograficzne (niezbyt istotne): R. Dawidowski, R. Długopolski, A. Szymiski, *Architektura modernistyczna lat 1928–1940 na obszarze Pomorza Zachodniego*. Szczecin 2007. Ryszard Długopolski, *Modernizm w niemieckim Szczecinie w dwudziestoleciu międzywojennym i polskim Szczecinie lat powojennych*, „Studia Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN” 180, 2017, s. 93–203.
23. Przydałoby się podawanie obok polskich, niemieckich nazw miejscowości. Pomorskie Konarzewo Bismarka (Kniephof), koło Nowogardu i Goleniowa, w pierwszym momencie wziąłem za wielkopolskie Konarzewo Czartoryskich, i już chciałem wytykać błąd.
24. Manierę autora stanowią liczne, a przeszkadzające w gładkiej lekturze, wtręty i niedopowiedzenia, z którymi czytelnik nie bardzo wie jak sobie radzić. Np. „Zgodnie z misją Werkbundu kształtowaniu artystycznego smaku szczecinian – zwłaszcza lokalnych wytwórców, z wyjątkiem introligatorów i drukarzy mało dotąd widocznych na ogólnopanstwowej arenie – miałyby służyć sposób urządzenia sal Muzeum Miejskiego...” — o co chodzi z tymi introligatorami, po co w ogóle ta wzmianka?! I dalej: „O jakich standardach myślał, pokazała realizacja pawilonu niemieckiego na II Biennale w Monzy w 1925 roku, powierzona szczecińskiemu dyrektorowi. Jego wyśmiewane przez Gropiusa wyrafinowanie estetyczne przy umiarkowanych modernizacyjnych roszczeniach – wypracowanych zresztą także w serii muzealnych batalii na prowincji – gwarantowało sukces...” — wyśmiewane gdzie, kiedy, jak? „Nawet Muzeum Miejskie w Stargardzie połączone z nowo powołanym Muzeum Powiatu Szadzkiego, dysponujące od połowy 1939 roku dwiema odrestaurowanymi kamieniczkami gotyckimi, prezentowały [bł. gram., powinno być: prezentowało]...” — o co chodzi z tym Szackiem?! Trzeba by wiedzieć, że Szadzko/Saatzig to miejscowość z ruinami zamku w typie joannickim i niegdyśiejsza stolica powiatu (*Landkreis*), żeby to zrozumieć. „Formy zastosowane w kompletnie przebudowanej sali zebrzań (il. 85) pozwalają przypisać także jej ogólną koncepcję właśnie limburczykowi” — tu trzeba się domyślić czy też sobie przypomnieć, że chodzi o Gregora Rosenbauera.
25. Po czorta autor (redaktor?) kursywuje niemieckie nazwy muzeów i instytucji? Oczopląsu można dostać!
26. Cytat na s. 76: błąd składniowy w pierwszym zdaniu.
27. S. 113: „...przez kolejny [?] asystował... — zabrakło słowa.
28. Przyp. 370: „zob. il. 2.2.7” — do czego się to odesłanie odnosi? Chyba do wykreślenia.
29. S. 169: „dyskusja o typach jako przeciwieństwie dziwactwa” — nie brzmi dobrze, ani nie jest jasne; może lepiej: „o typizacji jako przeciwieństwie indywidualnej ekscentryczności”?
30. S. 175: *politisches Zimmer* to nie „polityczny pokój”, a Izba Polityczna, Pokój Polityki.

31. S. 177: Ordensburg w Krössinsee/Krosinie formą nie nawiązuje, nawet najogólniej, do „średnio-wiecznych siedzib krzyżackich”, nic a nic! Już prędzej Vogelsang (w planie), ale też słabo. Sonthofen — też nie bardzo był „krzyżacki”.
32. S. 179: „przypuszczenie artysty co do naturalnych i nieznanymi mu jeszcze zasad” — może lepiej: „przeczuwanie przez artystę naturalnych i nieznanymi mu jeszcze zasad”.
33. Przyp. 422 — literówka: „malarstwa” nie „malararstwa”.
34. S. 191: co to jest „drewniana figura wilkomu”?
35. Il. 77 i s. 193: Staatliches Museum für Deutsche Volkskunde to jednak nie Muzeum Wiedzy o Niemieckim Ludzie, lecz po prostu Państwowe Muzeum Etnografii Niemieckiej (ew. Niemieckiego Ludoznawstwa), a jeśli już, to Badań nad Ludem Niemieckim.
36. S. 196: dziejami => w dziejach

— Na koniec: „prywatna” (nieśmiała prośba prywatna do autora)

Czy w rozdziale o Ordensburgach, Grenzlandhochschule w Lęborku, Wandervögel, schroniskach młodzieżowych dla Hitlerjugend, Jugendburgu w Bytowie, etc. nie dałoby się zmieścić tego oto cudnego budynku pływalni w Stargardzie, gdzie w czasach mojego dzieciństwa uczono mnie bezskutecznie pływać?



oraz <https://www.ebay.de/itm/356367181691?mkevt=1&mkeid=1&mkrld=707-53477-19255-0&campid=5338722076&customid=&toolld=10050>

Städtisches Hallen- und Sonnenbad, Stargard, 1933, (proj. Gregor Rosenbauer?), od roku 1935 ośrodek przygotowań olimpijskich dla niemieckich sportowców, przed Olimpiadą w Berlinie 1936. Miejsce indoktrynacji młodzieży sportowej. Po ok. 1952 pływalnia miejska (OSiR) i klub wojskowy. Zniszczony w wyniku przebudowy na Aquapark w 2021.

Konkluzja

Wszystkie powyższe pytania, refleksje i wątpliwości, wyłożone w punktach 1–17 (pomijam niezbyt ważne, drobne usterki, wskazane w punktach 18–36), działają w istocie na rzecz autora. Trzeba je rozumieć jako dowód na to, że *Macierz* pobudza do przemyśleń i pytań — i to jest jej wielką siłą. Są

świadectwem nowatorstwa i innowacyjności w formułowaniu interpretacji i ujęciu problemów, co jest najbardziej fundamentalną zasadą uprawiania nauki. Dzięki temu *Macierz* staje się prawdziwie „istotnym wkładem w rozwój dyscypliny”, jak tego żąda przepis ustawy. Książka ta z naddatkiem spełnia ustawowe wymogi konieczne do nadania wnioskodawcy stopnia naukowego doktora habilitowanego.

OPINIA O DOROBKU WNIOSKODAWCY

Ponieważ rozpisałem się szeroko o samej książce, a to ona jest podstawą oceny i przyszłego nadania stopnia naukowego, to o pozostałych składnikach dorobku badawczego SPK powiem tylko krótko i sumarycznie, ale za to dobitnie, autorytarnie i autorytatywnie (tonem nie znoszącym sprzeciwu! 😊), że jest to dorobek wybitny. Jest on niezwykle bogaty ilościowo — aż 7 monografii książkowych, w tym 5 opublikowanych w wydawnictwach z wykazu ministerialnego; aż 46 artykułów w publikacjach zbiorowych (rozdziałów w monografiach) i czasopismach naukowych, w większości także figurujących w wykazach ministerstwa; kierownictwo wielkiego międzynarodowego programu badawczo-naukowo-kulturalnego; autorstwo lub współautorstwo kilku wielkich, wybitnych wystaw muzealnych, cieszących się najwyższym uznaniem środowiska naukowego i publiczności, no i obsypanych prestiżowymi nagrodami; ; naukowe zredagowanie (i współredagowanie) i wydanie aż 8 ważnych publikacji zbiorowych (w tym katalogów dużych wystaw). Merytoryczną wartość prac SPK oceniam bardzo wysoko, a szczególnie — monografie: *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939* (jako fundamentalne, kompleksowe opracowanie modernistycznej zabudowy wielkomiejskiej Poznania), *Postscriptum 1914. Wojna / 1914. Krieg* (jako znakomitą wizję stosunku sztuki do Wielkiej Wojny w środowisku Szczecina i na Pomorzu), *Loin de Moscou. Gerard Singer et l'art engagé* (rysującą relacje artystów polskiej i francuskiej awangardy wobec komunizmu i stalinizmu, wyłaniającą z mroku dziejów osobę tytułowego malarza francuskiego i opowiadającą o powstaniu w powojennej Polsce specjalnego dyskursu frankocentrycznego legimityzującego istnienie polskiej awangardy w obiegu publicznym); *Archeomoderna. Polska sztuka nowoczesna i mity państwowotwórcze* (za świetne rozpoznanie rozmaitych propaństwowych, zideologizowanych postaw artystów powojennej Polski) oraz *Else Mögelin. Bauhaus i duchowość na Pomorzu* (jako poprzedzającą ocenianą powyżej *Macierz* i wydobywającą znaczenie Szczecina jako ekspozytury Bauhausu i jego ideologii odnowy sztuk stosowanych jako recepty na „regeneracji życia” ludzi — obywateli utopijnego Nowego Społeczeństwa).

Książki te tkwią jak zielone łądy w oceanie artykułów, które do nich prowadziły lub z nich wynikały; to cały archipelag mniejszych wysepek. Nie sposób ich wszystkich tu wyszczególniać i omawiać. Warto jednak podkreślić konsekwencję autora w rozwijaniu i poszerzaniu pól badawczych nad modernizmem polskim, francuskim i niemieckim w ich wzajemnych relacjach. Najpierw przebadał on polityczno-kulturowe i artystyczne relacje niemiecko-francuskie w okresie powojennym (*Odbudowa modernizmu – modernizm odbudowy*, 2005), potem — artystyczne kontakty polsko-francuskie i polsko-niemieckie w latach 1930–1960 oraz przyjęty w nich profrancuski i frankofilski model polskiej polityki kulturalnej i historycznej (*Daleko od Moskwy. Gerard Singer i sztuka zaangażowana*, 2015; *Loin de Moscou. Gerard Singer et l'art engagé* 2019); wreszcie — relacje polsko-niemieckie w dwudziestoleciu międzywojennym, w polityce repolonizacji Poznania jako odzyskanego miasta niemieckiego ((*Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*, 2015). Zwieńczeniem tych prac jest omówiona powyżej książka *Macierz*. W nowatorski sposób analizuje i interpretuje ona

wielorakie zjawiska budowania w muzealnictwie i sztuce niemieckiego Pomorza w 1. połowie XX wieku szczególnej tożsamości „kresowej” oraz konstruowania stereotypów tradycyjnego Pomorzanina oraz, w przeciwstawieniu doń, wzorca Nowego Pomorzanina. Przedstawia je jako spełnienie szerszego modelu ideologicznego propagowanego przez niemiecki modernizm, zarówno ten socjalistyczny, jak volkistowski i nazistowski, w ramach polityki „regeneracji”, pojętej jako rewitalizacja społeczeństwa i unowocześnienie życia jednostek oraz wykreowanie ideału Nowego Człowieka.

KONKLUZJA KOŃCOWA

Monografia Szymona Piotra Kubiaka *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla Nowego Pomorzanina 1910–1945* oraz jego pozostały dorobek badawczy są w moim przekonaniu wybitnymi dokonaniem naukowym, wnoszącymi nowe treści do badań nad dziejami późnodzięwnasto- i dwudziestowiecznej architektury i wzornictwa artystycznego w Polsce i Niemczech, ujęte w szerokim kontekście historycznym, społecznym, politycznym i ideologicznym. Mają istotny wpływ na rozwój dyscypliny nauk o sztuce i w pełni spełniają warunki konieczne do nadania stopnia doktora habilitowanego, określone w art. 219 ustawy „Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce” z 20 lipca 2018 roku z późniejszymi zmianami (tekst jedn. Dz. U. z 2024 r. poz. 1571, 1871, 1897). Dlatego z pełnym przekonaniem i niekłamaniem podziwem dla odkrywczych walorów jego dorobku wnoszę o nadanie doktorowi Kubiakowi stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych, dyscyplinie nauk o sztuce.

podpis w profilu zaufanym

Antoni Ziemia

DZIEKAN
Wydziału Nauk o Sztuce

prof. UAM dr hab. Michał Mencfel