

Wojciech Włodarczyk

recenzja rozprawy doktorskiej mgr Karoliny Prymlewicz *Karykatura polska wobec zjawisk artystycznych lat 50. i 60. XX wieku*

napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Ireny Dżurkowej-Kossowskiej

Obszerna, licząca 218 stron rozprawa doktorska mgr Karoliny Prymlewicz (plus aneks z 229 ilustracjami) składa się trzech zasadniczych części: 1. *Humor i satyra w latach 50. i 60 XX wieku w Polsce*, 2. *Sztuka w karykaturze*, 3. *Morfologia rysunku prasowego*. Bibliografia zestawiona przez autorkę zawiera ponad 300 pozycji *Wydawnictw ciągłych i zwartych* i cztery *Archiwalia*. Rozpisane na podrozdziały trzy części rozprawy dają całościowy, ogólny obraz satyry i karykatury w dwóch dekadach. Największą zaletą rozprawy jest dokonany przez autorkę wybór tematu – karykatura i humor. Rzadko podejmowane przez historyków sztuki słusznie są uznane przez mgr Prymlewicz, za ważny element życia artystycznego dwóch badanych dziesięcioleci. Kolejna zaleta to obszerny materiał uzupełniony mało znanymi informacjami i propozycjami interpretacji rysunków. Z racji pionierskiego charakteru opracowania pojawiają się jednak pytania i wątpliwości, które jednak też zaliczyłbym do pozytywnych skutków rozprawy. Spróbuję je ująć odwołując się do założeń jakie mgr Prymlewicz przedstawiła na początku swej pracy.

We Wstępie autorka pisze, że dla analizy tytułowego tematu należy uwzględnić zasadniczo trzy konteksty. Po pierwsze karykatura (rysunek prasowy) powinien być rozpatrywany "w kontekście artystycznym", jako część polityki kulturalnej w "określonych warunkach społeczno-politycznych". Tu, wydaje mi się, należałoby także dodać - uwzględniony przez autorkę, jako czwarty kontekst - kontekst biograficzny. W dwóch gorących politycznie i artystycznie badanych dekadach biografie (sympatie polityczne i ściśle artystyczne) wiele wyjaśniają owe uwarunkowania. Po drugie - należy uwzględnić kontekst miejsca publikacji - prasę i w konsekwencji "sąsiedztwo (nieprzypadkowe) treści politycznych, społecznych, kulturalnych." Po trzecie - można karykaturę, której tematem jest sztuka, "postrzegać, jako krytykę sztuki w jej popularnym wydaniu". Ponieważ tok wywodu autorki, oparty w zasadzie na

prezentacji kolejnych przykładów karykatury czy rysunków i ich interpretacji, pokrywa się z założeniami autorki przedstawionymi w trzyczęściowym planie pracy (i nie budzi szczególnych zastrzeżeń), postaram się przede wszystkim skomentować zasadność i rozwinięcie przyjętych we Wstępie założeń, trzech wspomnianych „kontekstów” interpretacyjnych.

O ile dwa pierwsze założenia nie budzą wątpliwości (na ile zostały wykorzystane przez autorkę o tym jeszcze poniżej), to trzecie "karykatura, jako krytyka" może je budzić i domaga się od razu komentarza. Wspomina zresztą o tym sama autorka: "Gra w zasłanianie i odsłanianie jest wyraźna w pisanej krytyce artystycznej, ale też w krytyce posługującej się obrazem - karykaturze. Stąd wynika trudność z jednoznacznym określeniem stanowiska karykaturzysty czy redaktora" (s. 81). I nie chodzi tu tylko o częstą i zakładaną przez autorów recenzji niejednoznaczność pisanej krytyki, ale właśnie - zazwyczaj - jednoznaczność (i konwencjonalność) analizowanej w pracy karykatury (il. 26 i komentarz autorki na s. 77). W przypadku cytatu z Juliana Przybosia ze strony 81 konieczna jest znajomość relacji Władysław Strzemiński – Kazimierz Malewicz i politycznej strategii Przybosia usiłującego - ostatecznie z dobrym skutkiem - stać się heroldem oficjalnej nowoczesności w latach 60 (przypieczętował to redaktorstwem „Poezji”). Tę trudność dostrzega inny badacz, najważniejszy chyba w analizie rysunków satyrycznych w Polsce (niestety nieuwzględniony w pracy mgr Prymlewicz) profesor Jerzy Kochanowski: "Analizując prasę, nie mogłem pominąć warstwy ilustracyjnej, zwłaszcza karykatur. O ich roli źródłowej wspominałem wyżej, tu należałoby tylko zwrócić uwagę na trudności interpretacyjne i kontekstualizacyjne." (J. Kochanowski, *Revolucja międzypaździernikowa. Polska 1956-1957*, Kraków 2017, s. 29).

Pani Prymlewicz chce nadać karykaturze szczególnie "krytyczny" status i na s. 7 porównując obie formy krytyki - pisanej i obrazkowej - zestawia postawy badawczo-interpretacyjne obu krytyk i obu krytyków. "Najczęściej jego wiedza z zakresu historii i teorii sztuki jest wybiórcza i zdobywana indywidualnie, a nie oparta na regularnych studiach i badaniach. Niemniej jednak indywidualizm w ocenie zjawisk i krytycyzm są, jak mi się wydaje, wspólne dla "wzorcowej" figury artysty-historyka i artysty-krytyka." Czy nie jest to zbyt duże uproszczenie i - uwaga do całej rozprawy doktorskiej - pomijające np. tak znaczące postaci artysty-krytyka/teoretyka jak Ad Reinhardt? Zwłaszcza, że wśród zestawionych przez autorkę karykatur (il. 188 Witolda Orzechowskiego) znajduje się rysunek odwołujący się do znanej i ważnej ilustracji Amerykanina wskazującej na znaczenie sztuki abstrakcyjnej. Oczywiście kolaże

i rysunki Ad Reinhardta nie były wówczas znane w Polsce, ale przypomnienie amerykańskiego twórcy wskazuje na jeszcze jeden problem poruszany przez autorkę: relacji między artystami "wysokimi" a karykaturzystami w Polsce i wynikający z tych relacji status rysunków satyrycznych (także status karykaturzystów), do czego chciałbym jeszcze powrócić.

Przywołana wyżej książka Jerzego Kochanowicza^{skiego} i jego uwaga o trudnościach interpretacyjnych (krytycznych) karykatury wiążą się z jeszcze jednym problemem podjętym także w książce historyka a niedostatecznie uwzględnionym w pracy mgr Prymlawicz. Kochanowicz^{ski} bardzo mocno podkreśla znaczenie cesur czasowych, nawet w tak krótkim okresie jak badany jeden rok: październik 1956 - październik 1957. Przemiany nastrojów politycznych liczonych zaledwie tygodniami zmieniają znaczenia bieżących prasowych rysunkowych komentarzy. To fenomen dzienników i tygodników. Podobne z pozoru rysunki umiejscowione w innych kontekstach politycznych znaczą zupełnie co innego. Np. rysunki nr 21 i 22 opublikowane w końcu 1951 roku. Pierwszy rysunek Ha-Gi "Realizm socjalistyczny w plastyce nie polega na dorabianiu ideologii podpisem" autorka interpretuje dwojako: jako krytykę uników artystów przed socrealizmem i jako możliwą krytykę socrealizmu. Uwzględnienie kontekstu politycznego i artystycznego tamtych miesięcy właściwie sprawę rozstrzyga. Pod koniec października 1951 roku odbyła się ważna, zwołana przez ministra do spraw bezpieczeństwa narada w gmachu Rady Państwa gromadząca ponad tysiąc twórców wszystkich dziedzin. Po naradzie dokonano zasadniczych zmian w polityce władz dowartościowując dotychczas krytykowanych kolorystów (Artur Nacht Samborski wrócił do ASP w 1952 roku), zmieniając radykalnie kierownictwo "Przeglądu Artystycznego" (od stycznia 1952 Helenę Krajewską zastąpił Mieczysław Porębski), powołując pierwsze pracownice plakatu (od 1952 roku stworzyli je Henryk Tomaszewski i Józef Mroszczak - propozycję dla Tomaszewskiego znacząco komentuje zresztą autorka na s. 95) i mianując na rektora stołecznej ASP Mariana Wnuka (bezpartyjny - co było niespotykanym wyłomem w polityce władz). Od tego momentu krytyka socrealizmu - chociaż dla ogółu pozostawał on postulowanym kierunkiem władz - miała zupełnie inny charakter i inaczej powinna być odczytywana. Podobnie z rysunkiem Szymona Kobylińskiego (nr 22) "Otwieram kolejne zebranie naszej grupy malarskiej..." gdzie mamy do czynienia z bezpośrednią krytyką sportretowanych konkretnych osób (i ich twórczości), które w wyniku decyzji po październiku 1951 roku straciły właśnie wpływ na politykę Wydziału Kultury KC. Te konkretne przykłady każą ostrożnie podchodzić do interpretowania podobnych rysunków z różnych okresów. A także

ostrożnie traktować karykatury jako przejawu "indywidualizmu w ocenie zjawisk", bez względu, kto jest "autorem" rysunkowego tematu: artysta, temista czy redakcja.

Przykłady te każą też zapytać o granice czasowe rozprawy. Dwie tytułowe dekady wydają się racjonalnie wybrane, bo ich waga polityczna (rok 1950 i rok 1970) nie budzą wątpliwości. Karykatura tak mocno uzależniona od polityki potwierdza zasadność preferowania wydarzeń politycznych dla określenia tematyki rysunków i wyznaczenia ich czasowego oddziaływania. Co prawda autorka odwołuje się często (i słusznie) do wydarzeń lat 40., ale należałoby zastanowić się nad datą zamykającą rozprawę i powodów jej wybrania. Czy, jak chce autorka, wiąże się to z dominacją neoawangardowej sztuki trudniejszej do dowcipnego skomentowania dla szerszego, niezorientowanego kręgu odbiorców (twórczość Ryszarda Winiarskiego, il. 119 i 215 czy il. 44 - być może inspirowana występem w Galerii Foksal Zbigniewa Warpechowskiego)? A przecież właśnie wówczas kończą się wpływy kolorystów, następuje powrót rysunku w akademickiej dydaktyce i usamodzielnia się wydział grafiki stołecznej ASP. Chyba większe znaczenie miała zmiana statusu prasy (upowszechnienie telewizji) i wydarzenia polityczne (1966 - obchody milenijne, „marzec” 1968 i „grudzień” 1970).

Dlatego - zwłaszcza, że autorka chce rozpatrywać karykaturę w kontekście artystycznym i polityki kulturalnej - ważne jest uwzględnienie zwrotnych momentów politycznych i w konsekwencji kulturowo-artystycznych wewnątrz tych dwóch dekad. A nie pokrywają się one z obiegowymi datami politycznych przesileń. Wspomniałem o naradzie w gmachu rady Państwa w październiku 1951 roku, ważna była też XI sesja Rady Kultury z 1954 roku, moment „wolności” przełomu lat 1956-57, zmiana polityki władz wobec abstrakcji na przełomie badanych dekad (po wystawie polskiej sztuki w Moskwie w 1959 roku) i lata 60. w kontekście walki partii z Kościołem (obchody tysiąclecia chrztu/państwa w 1966 roku). To wówczas pojawiły się tematy walki z tradycjonalizmem, zaściankowością i ponowna, ale zupełnie inaczej interpretowana w stosunku do drugiej połowy lat 50., tematyka nowoczesności, co w karykaturalnej postaci przejmie propaganda gierkowska w latach 70. Przypomnijmy, że właśnie w tym 1966 roku odbyło się sympozjum puławskie, powołano galerię Foksal a dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi został Ryszard Stanisławski. To był znaczący zwrot w polityce kulturalnej władz w stosunku do ograniczeń abstrakcji zaledwie przed pięcioma laty. Autorka dostrzega ten problem, ale nie umieszcza go na szerszym decydującym politycznym tle. Nie jako zawołaną krytykę tradycjonalistycznego Kościoła, a co najwyżej traktuje jako konflikt pokoleniowy: "Przywołane

karykatury [z pierwszej połowy lat 60.] wskazują na to, że podział estetyczny jest związany nie tylko z różnicą upodobań, ale jego podłoże jest ideowe i ma charakter konfliktu: w tych przypadkach konfliktu rodzinnego" (s. 111). I dalej (s. 112) podobny przykład trafnie wychwycony przez autorkę – komentarz redakcyjny do książki Jana Szymańskiego. Bo przecież – jak cytuje autorka K. T. Toeplitza "»Kalenie« świętości stanowi niejako zawodowy obowiązek satyryka, na którym zasadza się jego ożywcza rola społeczna" (s. 49, tekst z 1967 roku). Wszystkie wyżej wymienione czasowe przełomy korygują wcześniejsze strategie interpretacyjne. Stawiają też pytania o zasadność tak mocnego ujęcia karykatury jako krytyki artystycznej. Być może sprawę ułatwiłby przyjęty rodzaj klasyfikacji, semantycznych rozróżnień między krytyką a komentarzem czy innym rodzajem dygresji, wtrącenia, glossy. Pomocne byłoby także skorzystanie, obok propozycji Williama J.T. Michella, z rozwiązań literaturoznawczych, np. klasycznej pracy Stefani Skwarczyńskiej *O pojęciu literatury stosowanej*. Albo bliższe sprecyzowanie "stylów śmiechu" (s. 31, 37, 39/40).

Jednak głównym wątkiem rozprawy jest deklarowana tytułem "karykatura wobec zjawisk artystycznych". O dwóch zjawiskach i konieczności ich uszczegółowienia wspomniałem, to socrealizm i nowoczesność. Zwłaszcza nowoczesność domaga się doprecyzowania (zob. np. M. Jarmuż, *Nie chcemy być nowocześni. Z badań nad sposobem urządzania mieszkań w PRL*, "Polska 1944/45-1989. Studia i Materiały" 2013, t. II). Ale pisząc o zjawiskach artystycznych należałoby sięgnąć głębiej i badać źródła takich a nie innych postaw karykaturzystów. Najdłuższym rozdziałem pracy mgr Prymlewicz jest *Morfologia rysunku prasowego*. Przedstawiona na bogatym zestawie przykładów ewolucja języka wizualnego karykaturzystów jest przez autorkę wielokrotnie uzupełniana wskazaniem źródeł zachodzących zmian, inspiracji, zapożyczeń. Ponieważ mówimy o dwóch równo wyodrębnionych dekadach warto ukazać sprzyjające kresce uwarunkowania czasów socrealizmu i - paradoksalnie, ale niepodjęte przez autorkę - sprzyjającej kresce, rysunkowi, szkicowi i notatce czasy sztuki neoawangardy. Czarno-biała kreska stalinowskiej estetycznej doktryny była wielorako uwarunkowana. Po pierwsze stanowiła w socrealizmie fundament warsztatu malarskiego (kolejno: najpierw rysunek, potem światłocień a na koniec nałożona barwa). Ta doktrynersko przestrzegana procedura skierowana była przeciwko kolorystom, którzy rysunek lekceważyli czy wręcz wykluczali. Sprzyjała też uzyskaniu właściwego przesłania propagandowego - to rysunek (pierwszy szkic, temat) zawierał w sobie główny sens malowidła a nie jego wartość malarska. Konsekwencje

takiego założenia sprzyjały karykaturzystom. Zarysowały też linie podziałów. Sztuka "wysoka" - a do takiej zaliczano na przełomie lat 40. i 50 koloryzm - stawała się naturalnym oponentem prasowego rysowania. Zbudowała opozycję, której echa możemy usłyszeć przez całe badane dwudziestolecie.

Ale były też inne konsekwencje. Rysunek i czarno-biała ilustracja stawały się schronieniem dla wielu malarzy uciekających przed malarskim kiczem socrealizmu. WAG była takim właśnie miejscem, gdzie można było przeżyć okres socrealistycznej farbkowanej presji w miarę bezpiecznie. Przykładami takich czarno-białych nisz omawianymi w rozprawie są rysunki Aleksandra Kobzdeja i Tadeusza Kulisiewicza. Ale uprawiali je także przyszli uczestnicy wystawy w Arsenale i towarzyszyły one krytycznym reporterskim artykułom Józefa Kuśmierka. Wspomniany wcześniej rysunek Ha-Gi z 1951 roku, na którym tytuły prac niewiele mają wspólnego z ich tematem, to także echo krytyk wobec artystów (w dużej mierze grafików) uciekających przed żądaniami propagandowych treści w stronę czarno-białych subtelności graficznej płyty, piórka czy pędzelka od tuszu. Autorka o warsztatowych subtelnościach obszernie pisze, ale nie wspomina o konsekwencjach wynikających z tych warsztatowych wyborów. A były one znaczące zarówno dla całej grupy karykaturzystów jak i dla ich prac.

Mgr Prymlewicz wielokrotnie wspomina o plakacie zwracając uwagę na liczne formalne podobieństwa z rysunkowymi karykaturami. "Polska szkoła plakatu" - nazwa nieprecyzyjna, ale tu przeze mnie przywołana na określenie fenomenu z lat mniej więcej 1952-1960 - powinna być, moim zdaniem, przez autorkę uwzględniona w większym stopniu. Nie tylko dlatego, że początki tej "szkoły" wiążą się z czarno-białymi, albo przynajmniej o ograniczonej gamie barwnej projektami, szkicową kreską nadającą plakatowi aktualność i bezpośredniość. Rysunki gazetowe wykorzystują swoje przestrzenne sąsiedztwo na gazetowej szpalcie, sąsiedztwo zresztą politycznie zaprojektowane. Autorka wielokrotnie – i słusznie – o tym wspomina. Plakat wykorzystuje kontekst przestrzenny swej prezentacji czyli ulicę w sposób o wiele bardziej radykalny. O ile prasa zwłaszcza satyryczna docierała do ograniczonego kręgu odbiorców, plakat był powszechny i o nakładzie wielokrotnie przewyższającym wydania pisma. Fenomen polskiego plakatu lat 50. najpełniej zdefiniował często przywoływany w rozprawie Henryk Tomaszewski mówiąc o prowadzeniu gry z widzem, "puszczaniu oka", odwołanie się do "drugiego dna" plastycznego przekazu, nawiązanie do „ulicy”. Jeszcze trafniej ujął to asystent Tomaszewskiego Jan Lenica zwracając się do projektantów plakatów "Malujcie uchem a nie okiem". Czy dlatego

Lenica pisał w 1955 roku, że „rysunek humorystyczny, nie kryje w sobie na ogół głębszych treści” (s. 36)? Uwagę tę odniósł co prawda do rysunków zachodnich, ale też w kontekście poczucia komizmu Jerzego Zaruby. Trzeba wsłuchiwać się „co w trawie piszczy”, o czym się szepcze po kątach i na tym napięciu i bezsłownym porozumieniu projektować plakat reklamujący np. film, zwłaszcza neorealisticzny. Może wydawać się, że z podobnym mechanizmem mamy do czynienia karykaturze, ale to właśnie brak kontekstu ocenzonego artykułu sąsiadującego z karykaturą nadawał plakatowi siłę wyrazu i wzmacniał jego oddziaływanie. To dlatego władze organizowały w czasach stalinowskich w zakładach pracy badania opinii robotników na temat plakatu. Do 56 roku najlepsze polskie plakaty korzystały z tej atmosfery politycznego niezadowolenia, po październiku - zwłaszcza 1957 roku – operowały już tylko siłą aluzji i skojarzeń dla celów intelektualnych a mniej społecznych. To plakat wydaje się tym co napędzało rysunek satyryczny, a przynajmniej równoległe z nim budowało świadomość społeczną.

Morfologia rysunku prasowego kończy się porównaniem rysunków Steinberga z rysunkami Tomaszewskiego. Autorka dziwi się, że w albumie *Książka zażaleń* z 1961 roku autorstwa Andrzeja Oseki poświęconym rysunkom polskiego plakacisty nie ma słowa o "pokrewieństwie" ze Steinbergiem. "Rysunki Steinberga ilustrują ideę, które same realizują" pisze słusznie autorka. Dla Tomaszewskiego – i generalnie plakatów „polskiej szkoły” – istotne jest uruchomienie tłumionego przez warunki polityczne kontekstu, odwołanie się do nieupublicznego zasobu wiedzy. Było to konsekwencją szczególnie wysokiej pozycji kultury w czasach PRL, pełniące zastępcze, kompensacyjne pole w niesuwerennej politycznie Polsce (zob. B. Szacka, A. Sawisz, *Czas przeszły i pamięć społeczna. Przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965-1988*, „Studia nad świadomością historyczną” T. 3, Instytut Socjologii UW, Warszawa 1990 – w badaniach socjologów z 1965 i 1977 roku na pierwszym miejscu rang wartości znajdowała się kultura zastąpiona w 1988 roku „niepodległością”). W tym też obszarze szukałbym ewentualnego krytycznego charakteru polskiej karykatury, odwołania do lokalnego klucza, szczególnych politycznych uwarunkowań.

Nie trzeba dodawać, że Tomaszewski, podobnie jak karykaturzyści, byli artystycznymi przeciwnikami kolorystów. Ale między nimi były też zasadnicze różnice jeżeli chodzi o pojmowanie pola sztuki i zajmowane na nim pozycje. Dotyczyły one także stopnia bliskości do rządzącej partii. Wydaje się, że karykaturzyści mieli tu wyraźną przewagę nad „artystami” i „plakacistami”. Dlatego karykatura – wedle wymienionego wyżej artykułu KTT z 1967 roku –

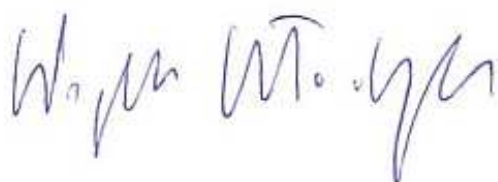
jest „specyfiką naszego systemu informacji, prasy, propagandy” (s. 48). To pozycjonowało karykaturzystów polu życia artystycznego i częściowo towarzyskiego. Ale też, pozostając przy zagadnieniach cenzury, niezwykle trafna wydaje się uwaga autorki o dwuznaczności – jak to nazywa autorka – satyry filozofującej (s. 49) – częściej u plakacistów. Opinie o niższej pozycji karykatury względem sztuki były obecne cały czas. Znaczący jest tu artykuł Joanny Guze z 1961 roku (na s. 46-47 krytycznie skomentowany przez mgr Prymlewicz), który twórców plakatu sytuuje w obszarze sztuki a karykaturzystów poza tym obszarem. Powinno to tłumaczyć zdziwienie mgr Prymlewicz atakiem na Lenicę: „Co jednak zastanawiające, to fakt, że drwina ze sztuki współczesnej dotyka bezpośrednio Lenicy, artysty pracującego dla „Świata”. (s. 85). Lenica był przede wszystkim plakacistą i posługiwał się „językiem” plakatu – „bliżej” mu było do „artystów”, chociaż nie do kolorystów. Linie podziałów w polu sztuki dwóch badanych dekad były bardzo skomplikowane.

Autorka zaznacza na wstępie, że „Celem rozprawy jest próba odtworzenia sieci powiązań na styku kultury i polityki [...] Sądzę też, że wpisanie zjawiska jakim jest karykatura/rysunek prasowy w panoramę polskiego życia artystycznego lat powojennych jest koniecznością i powinno zatrzeć niepisaną kwalifikację tej dyscypliny jako posledniej i »nieartystycznej«.” (s. 11). Status karykatury, jej wartość i jej podmiotowość nie powinna chyba być budowana w relacjach do „sztuki wysokiej”, ale przez właściwe umiejscowienie w skomplikowanym polu sztuki i polityki czasów PRL. (por. T. Sikorski, *Karykatura polityczna jako źródło badań nad historią Drugiej Rzeczypospolitej. Postulaty badawcze*, "Historia i Polityka" 2009, nr 1). Faktem jest, że socrealizm i nowoczesność drugiej połowy lat 50. to złote okresy karykatury o nieporównywalnym charakterze. Faktem jest też, że w latach 60. dekadzie walki władz z literatami, status gazetowego obrazka nabierał innej wagi. Krytyka, zwłaszcza lat 60., miała także kształtować nowoczesne społeczeństwo, progresywne postawy oczywiście na miarę wyobrażeń władz. Na pewno w analizie satyrycznych rysunków i znaczenia kontekstu prasowego pomogłyby badania (niestety w Polsce nieliczne) konkretnych tytułów (np. J. Jaworska, *Cywilizacja "Przekroju". Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*, Warszawa 2008; L. Ratkowska-Widlarz, *Komunikacja masowa jako forma praktyki kulturowej. Na przykładzie tygodnika "Przekrój"*, [w:] *W krainie metarefleksji. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Czesławowi Robotyckiemu*, Kraków 2015; M. Żmijkowska, *Magazyn ilustrowany "Panorama Północy" 1957-1981. Analiza treści i formy*, Olsztyn 2013). Uwzględnienie w większym stopniu skomplikowanych przemian

świadomości społecznej dwóch badanych dekad i idących za nimi zmian w kulturze na pewno bardzo pomogłoby pracy. Dogłębnie przedstawiona panorama zjawisk artystycznych wsparłaby wywód autorki i pozwoliłaby bardziej precyzyjnie umiejscowić względem siebie karykaturzystów i artystów. Nie ulega wątpliwości, że między tymi grupami istniała wyraźna granica, autorka daje liczne tego przykłady. Pytanie tylko jakie były tego przyczyny. Czy ich źródeł należy szukać w biografiiach, sympatiach politycznych, stosunku do innych zjawisk artystycznych czy w meandrach polityki władz?

To, że możemy takie pytania postawić jest zasługą rozprawy pani mgr Prymlewicz i nie podważa tego zrozumiała sympatia jaką żywi do karykatury czego w tej naukowej rozprawie nie kryje. Praca ma logiczną kompozycję, napisana jest bogatym językiem, praktycznie bez literówek.

Rozprawa mgr Karoliny Prymlewicz *Karykatura polska wobec zjawisk artystycznych lat 50. i 60. XX wieku* spełnia moim zdaniem wszystkie wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie jej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



dr hab. Wojciech Włodarczyk, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Warszawa, 20 czerwca 2022 roku