

Janusz Zagrodzki

Józef Doskowski

Formista

OLSZEWSKI GALLERY



1. Józef Doskowski, ok. 1924, fotografia,
Narodowe Archiwum Cyfrowe [photograph National Digital Archive].

Józef Doskowski – Formista

Sztuka jest wyrazem bezpośrednim najistotniejszej właściwości istnienia: jedności w wielości. W sztuce ta jedność w wielości ukazuje się nam w stanie czystym, czy to w wielościach przestrzennych czy czasowych, czy to w całościach złożonych z elementów prostych czy złożonych – to obojętne. Sztuki dzielą między sobą elementy nieistotne dla nich, a konieczne: uczucia życiowe, świat zewnętrzny, treści pojęciowe jako takie itp. – łączy je wspólna treść metafizyczna, wyrażająca się w czystej konstrukcji bezpośrednio działającej, czyli w Czystej Formie.

Stanisław Ignacy Witkiewicz¹

1 S. I. Witkiewicz umieścił powyższą definicję sztuki nowoczesnej w powieści *Jedynе Wyjście, Cześć I, Przyjaciele*, napisanej w latach 1932-1933, wydanej pośmiertnie, Warszawa 1968, s. 151-152. Pierwsze sformułowania teoretyczne dotyczące „Czystej Formy” zawarł w publikacjach: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919; *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, „Skamander” 1920, nr 1-3.

Wprowadzenie

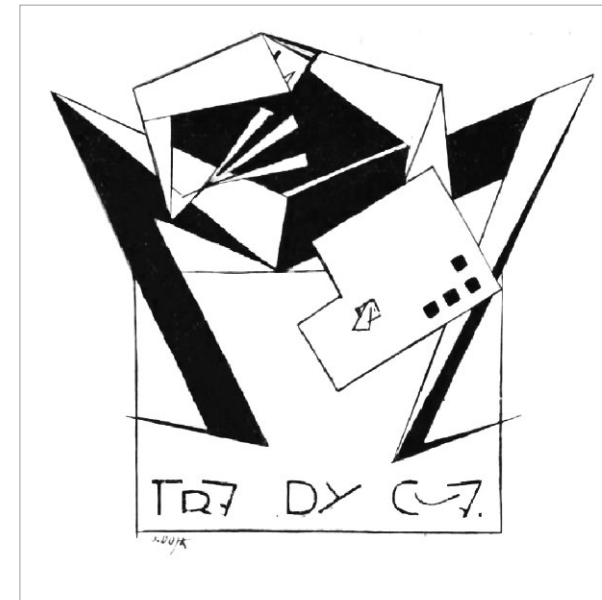
Twórczość Józefa Doskowskiego została przez historyków niesłusznie skazana na zapomnienie. Trudno logicznie uzasadnić nieobecność tego artysty w większości opracowań sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Na ślad jego malarstwa natknąłem się w czasie przygotowywania dokumentów i dzieł na wystawę oraz sesję naukową, upamiętniającą czterdziestą rocznicę powstania Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej², założonej w lutym 1931 roku przez grupę twórczą „a.r.” w łódzkim muzeum historii i sztuki w bezterminowy depozyt. Wśród awangardowych prac wybitnych artystów europejskich i amerykańskich wymieniony był obraz Doskowskiego *Baletnica*, zaginiony podczas II wojny światowej. Władysław Strzemiński, inicjator i główny organizator unikalnego zbioru, uznał to dzieło za ważny przykład poszukiwania „czystej formy”, istotne dopełnienie osiągnięć światowej awangardy. Widział w malarstwie Doskowskiego „nasycając obraz formą”, tworzenie odrębnej „rytmicznej” rzeczywistości. Formizm uważał za „początek sztuki nowoczesnej w Polsce”, syntezę doświadczeń wynikających z ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu³. Doskowskiego poznał w okresie współpracy z redagowanym przez Tadeusza Peipera⁴ awangardowym czasopiśmie „Zwrotnica”, opatrzonym programowym podtytułem „kierunek – sztuka teraźniejszości”. Obaj przyczyniali się do umacniania wiedzy o sztuce nowoczesnej, udostępniając redakcji swoje prace. W „Zwrotnicy” Doskowski zamieścił nakreślony liniami prostymi programowy rysunek, na którym wyposażony w atrybuty malarza: pędzle i paletę, zajął eksponowane miejsce, górujące nad napisem „tradycja”⁵. Kompozycja *Baletnica* nie przetrwała wojny, zniszczeniu uległy również materiały dotyczące twórczości jej autora, w pierwszym inwentarzu umieszczono jedynie wymiary i technikę ofiarowanego dzieła.

2 Grupa „a.r.”. 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, Muzeum Sztuki w Łodzi, V 1971 r.; *Materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 22-23 V 1971 r.

3 W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przemysław Smolik, Wł. Strzemiński. *O sztuce nowoczesnej*, Towarzystwo Bibliofilów w Łodzi, Łódź 1934, s. 61-63.

4 Tadeusz Peiper (1891-1969) – poeta, dramaturg, teoretyk sztuki, redaktor czasopisma „Zwrotnica”.

5 Rysunek J. Doskowskiego *Tradycja* został opublikowany wspólnie z pracą W. Strzemińskiego *Poeta tresujący psa*, „Zwrotnica” 1926, nr 9, s. 221-222.



2. Józef Doskowski
Tradycja [Tradition], 1926.



3. Władysław Strzemiński
Poeta tresujący psa [A poet training a dog], 1926.

W łódzkim muzeum nieznanymi były powojenne losy Doskowskiego, według informacji zebranych przez Mariana Minicha⁶ nie udało się nawiązać kontaktu z artystą. Na jednej z fotografii wykonanych w 1938 roku, dokumentujących galerię Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, mieszczącą się na I piętrze klasycystycznego budynku dawnego ratusza miejskiego⁷, została utrwalona ekspozycja dzieł formistycznych, pochodzących w znacznej części z Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Obok zgeometryzowanej bryły rzeźby *Pieta* Zbigniewa Pronaszki i *Obrazu wielopłaszczyznowego* Tytusa Czyżewskiego widać przeciętą w połowie krawędzią odbitki dynamiczną kompozycję, uznawaną przez kustosa Muzeum Sztuki w Łodzi, Janinę Ładnowską i Pawła Brożyńskiego,

6 Marian Minich (1898-1965) – historyk sztuki, objął po Przemysławie Smoliku kierownictwo Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi w roku 1934. Po wojnie dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi.

7 Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi zostało otwarte 30. IV. 1930 r. w ratuszu miejskim, projektu Bonifacego Witkowskiego, wybudowanym w 1827 r.

opracowującego dorobek naukowy Mariana Minicha⁸, za zaginione dzieło Leona Chwistka. Poglądu prezentowanego przez obydwójce historyków obecnie nie można już utrzymać. Odnaleziona przeze mnie czarno-biała reprodukcja tego obrazu, z sygnaturą przy dolnej krawędzi: „Józef Doskowski 922”, idealnie pokrywa się z jego częścią widoczną na fotografii, rejestrującej fragment muzealnej ekspozycji⁹. Dzięki temu odkryciu koncepcja dzieła przekazanego przez artystę do łódzkiej kolekcji przestała być tajemnicą i potwierdziła słuszność decyzji Władysława Strzemińskiego zaproszenia młodego twórcy do międzynarodowego grona artystów wyróżniających się swoimi osiągnięciami.

W kompozycji *Baletnica*¹⁰ Józef Doskowski porównał życie, być może także swoje, do wielofigurowego tańca, który w każdej chwili może ulec rozbudowaniu poprzez dodawanie coraz to nowych elementów. Nadrzędnym znakiem akcji rozgrywanej na płaszczyźnie płótna stała się energetyczna postać głównej bohaterki, wykonawczynie dynamicznego spektaklu, na wypełnionej magicznym światłem scenie. Partner tancerki usunął się w cień, wtopił w rytmiczny

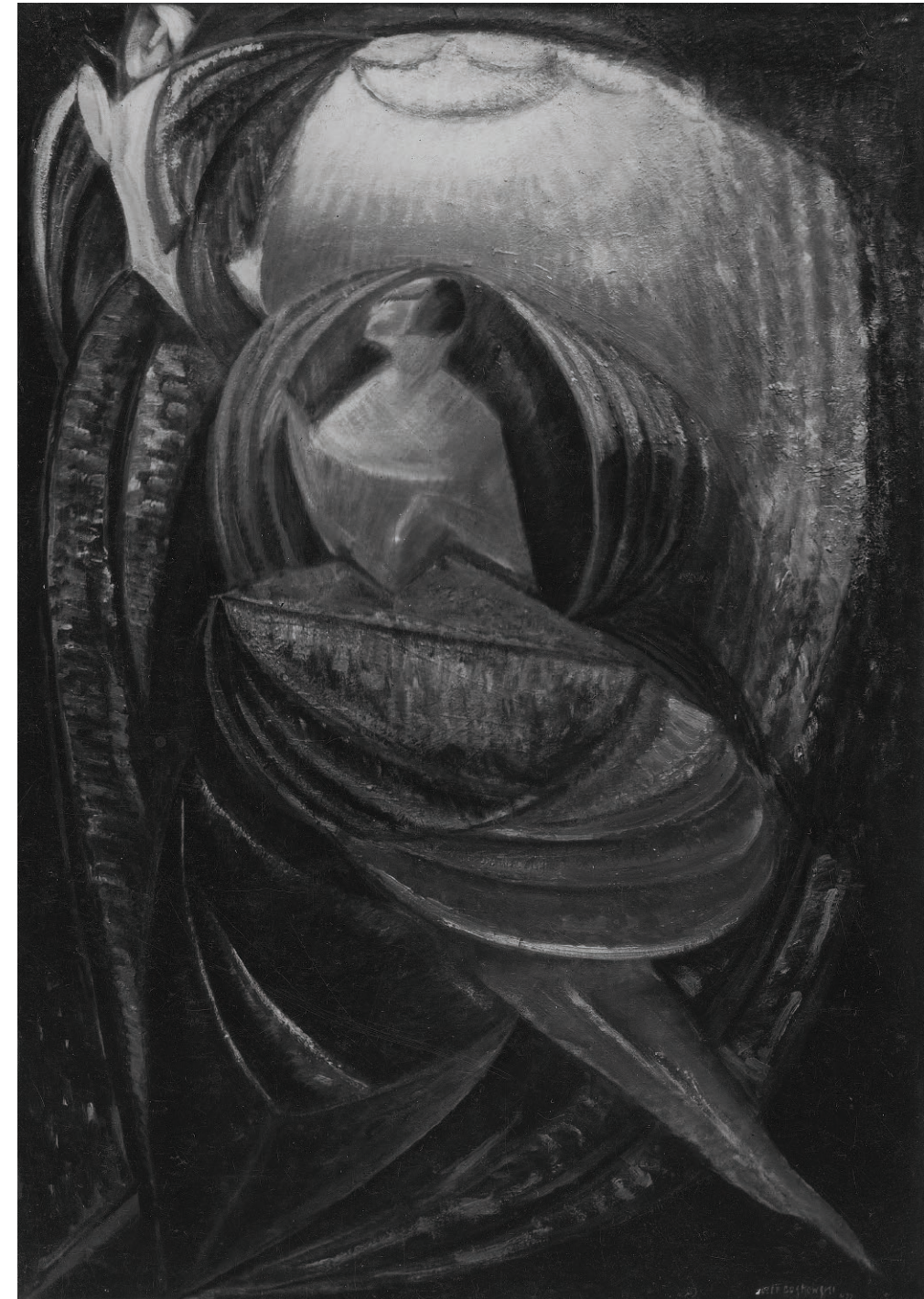


4. Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, fragment sali z dziełami [J. and K. Bartoszewicz Municipal Museum of History and Art in Łódź, fragment of a room with works by]: J. Doskowski, L. Chwistek, Z. Pronaszko, T. Czyżewski, Łódź 1938 r., Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi [Archive of the Museum of Art in Łódź].

8 M. Minich, *O nowy typ muzeów sztuki*, opr. P. Brożyński, M. Kunińska, Kraków 2018. Na ilustracji 4, przedstawiającej fragment sali z 1938 r. z dziełami formistów, *Baletnica* J. Doskowskiego, została błędnie rozpoznana jako obraz L. Chwistka.

9 Informację, że nie jest to obraz Chwistka przekazałem Janinie Ładnowskiej w latach 80. ubiegłego wieku, ale nie zmieniło to jej poglądu i opis fotografii z 1938 r. pozostał ten sam.

10 J. Doskowski, *Baletnica*, 1922, olej, płótno, wym.: 110 x 75 cm, sygn. p. d.: „Józef Doskowski 922”.



5. Józef Doskowski
Baletnica [Ballerina], 1922, zaginiony [lost], fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].

układ form dopełniających centralne miejsce, jakie zajmowała postać baletnicy. Konstrukcja obrazu zdaje się sugerować, że przypadła mu ważna rola obserwatora scenicznej przestrzeni, wypełnionej śladami wirujących łuków, linii i zakrzywionych trójkątów, określających intensywność działania oraz kierunek ruchu tańczącej. Dzieło wybrane przez Strzemińskiego sugestywnie łączyło symboliczne podteksty zagadnień egzystencjalnych z formistycznymi uproszczeniami zgeometryzowanych kształtów jak również z charakterystycznym dla obrazów futurystycznych rozwijaniem materii malarskiej w przestrzeni. Dookreślało prężność artystycznych działań, dynamizm przemian zachodzących w dokonaniach awangardy w pierwszych dekadach XX wieku. W Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej kompozycją najbliższą formalnie *Baletnicy* Doskowskiego była *Tarantella* włoskiego futurysty Enrico Prampoliniego.

Umowa zawarta 15 lutego 1931 roku między Wydziałem Oświaty i Kultury Magistratu m. Łodzi a grupą „a.r.”, wraz z towarzyszącym jej spisem 21 obrazów, nie ujmowały jeszcze kompozycji Doskowskiego. W tym pierwszym dokumencie formizm reprezentowały jedynie prace Tytusa Czyżewskiego, *Baletnica* stała się częścią zbioru na początku 1932 roku. Ogólne zasady przekazania dzieł do Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej przybliżył we wstępie do katalogu, wydanego w marcu 1932 roku, Przemysław Smolik¹¹, przewodniczący Wydziału Oświaty i Kultury łódzkiego Magistratu a zarazem kurator kierujący pracami organizacyjnymi i działalnością popularno-naukową muzeum. *Baletnica* Doskowskiego zajmuje pozycję 23¹², umieszczoną między obrazami Theo van Doesburga a Maxa Ernsta:

Wszystkie bez wyjątku dzieła wchodzące w skład kolekcji zostały przez ich twórców ofiarowane bezinteresownie, z tym tylko warunkiem, by się znalazły w odpowiedniej instytucji publicznej, dostępnej każdemu, kto się interesuje sztuką. [...]

W ten sposób ta łódzka Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej jest czymś w całym tego słowa znaczeniu zbiorowym i społecznym. Cel, który przyświecał tak inicjatorowi i wykonawcom, jak i artystom-ofiarodawcom, to zbliżenie się i wzajemne poznanie się narodów przez wymianę i poznanie najcenniejszego z dóbr – dorobku kultury duchowej.

Ten czyn artystów europejskich zasługuje na szacunek i osobliwą wdzięczność naszą nie tylko dlatego, że jest bezinteresowny, ale bardziej jeszcze z tego powodu, że kolekcja łódzka pozwala po raz pierwszy w Polsce spojrzeć poważnie i z bliska w twarz tej głębokiej, a tak mało jeszcze rozumianej rewolucji, jaka się odbywa w sztuce europejskiej od lat dwudziestu pięciu¹³.

Katalog ilustrowany wyborem 32 fotografii prac ofiarowanych do kolekcji zawiera listę artystów i 75 dzieł zebranych w ciągu półtora roku, w tym prace: Hansa Arpa, Willy Baumeistra, Alexandra Caldera, Serge Charchoune, Soni Delaunay, Theo van Doesburga, Maxa Ernsta, Franciszka Foltyna, Alberta Gleizesa, Jeana Gorina, Jeana Heliona, Augusta Herbina, Vilmosa Huszara, Fernanda Légera, Jeana Lurçata, Amedée Ozenfanta, Pabla Picassa, Enrico Prampoliniego, Sophie Täuber-Arp, Hansa Rudolfa Schiessa, Kurta Schwittersa, Kurta Seligmana, Juana de Torrès Garcia, Georgesa Valmiera, Georgesa Vantongerloo, Friedricha Vordemberge-Gildewarta, Hendrika Nicolaasa Werkmana. Wśród dzieł 15 twórców polskich, oprócz członków grupy „a.r.”: Katarzyny Kobro, Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego, do Międzynarodowej Kolekcji zostały włączone prace Marii Nicz-Borowiakowej, Leona Chwistka, Tytusa Czyżewskiego, Józefa Doskowskiego, Wandy Grabowskiej-Chodasiewicz (Nadii Léger), Stanisława Grabowskiego, Karola Hillera, Marii-Ewy Łunkiewiczowej, Louisa Marcoussisa, Aleksandra Rafałowskiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Stanisława Zalewskiego. Selekcja dzieł artystów polskich wskazuje wyraźnie na elitarność pierwszego wyboru, jakiego dokonał Strzemiński, uzupełnianego w kolejnych latach¹⁴. Wyróżnionymi przez niego postaciami z kręgu formistów byli tylko czterej malarze: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Józef Doskowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Założenia formizmu Strzemiński podsumował w artykule *Sztuka nowoczesna w Polsce*, opracowaniu ujmującym syntezę procesu formowania polskiej awangardy:

Głównym postulatem formizmu była „czysta forma”. Tym różnił się formizm od innych współczesnych mu kierunków sztuki i to umożliwiło w przyszłości jego następcom tak stosunkowo łatwe przejście od sztuki przedmiotowej do sztuki abstrakcyjnej. Z chwilą, gdy się mówi „czysta forma”, kończy się na czystej formie wyzwolonej z przedmiotu, na czystej plastyce¹⁵.

11 Przemysław Smolik (1877-1947) – doktor medycyny, publicysta, działacz społeczny, twórca łódzkiego muzeum.

12 *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej / Collection Internationale d'Art Nouveau. Katalog nr 2*, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, Łódź 1932: „J. Doskowski, Polska, 23 *Baletnica*, (ol.)”.

13 P. Smolik, *Przedmowa*, [w:] *Międzynarodowa Kolekcja...*, jak wyżej.

14 Ostatecznie w skład Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej weszło 111 prac.

15 W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce...*, dz. cyt., s. 62.

W czasie II wojny światowej zaginęło lub zostało zniszczonych szereg ważnych prac z Międzynarodowej Kolekcji. Nie odnaleziono między innymi: *Konfiguracji* – Arpa, *Mobilu* – Caldera, *Martwej natury* – Gleizesa, *Kompozycji Nr 2 serii I* – Gorena, *Gitary* – Picassa, *Kompozycji* – Vordemberge-Gildewarta a także wielu dzieł artystów polskich. Wśród znaczących strat wojennych z lat 1939-1945 został umieszczony obraz Józefa Doskowskiego *Baletnica*.

W opracowaniach a także na organizowanych przez historyków wystawach sztuki związanych z doświadczeniami formizmu przeprowadzanymi równocześnie w Krakowie, Lwowie i Warszawie, dokonania Doskowskiego przypominane są bardzo rzadko, nawet nazwisko artysty wymieniane jest sporadycznie. Joanna Polakówna w pracy doktorskiej *Formiści* przygotowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem prof. Juliusza Starzyńskiego pominięcie jego twórczości uzasadniała późnym pojawieniem się malarza na scenie artystycznej. Autorka, w nawiązaniu do sugestii o kryzysie formizmu wyrażonej m.in. w rozważaniach teoretycznych Leona Chwistka¹⁶, zbyt szybko uznała rok 1922 za definitywne zakończenie wszechstronnej działalności polskich futuro-kubo-ekspresjonistów spod znaku formizmu:

Wiosną 1923 roku [...] o formizmie nie było już mowy; nie zapomniał o nim jednak Karol Winkler¹⁷. Sprawa reanimacji ruchu zawsze leżała mu na sercu. Już w 1923 roku rozglądał się za nowymi adeptami. Wzrok jego padł między innymi na młodego malarza Józefa Doskowskiego, stosującego w swoich linearnych kompozycjach formę uproszczoną, wyrażającą treści bliskie symbolizmowi, chętnie rymującego i rytmizującego kontury. W 1927 roku zostanie on zwerbowany w sztucznie stworzone szeregi formistów. Bo wtedy właśnie, w 1927 roku narodzi się legenda formizmu¹⁸.

To samo założenie co Polakówna – cezurę 1922 roku jako oznaczenie ścisłej granicy zamykającej ruch formistów, przyjęła z niewielkimi wyjątkami Irena Jakimowicz. W zbiorowej wystawie *Formiści* przygotowanej w kwietniu 1985 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie, starała się, jak pisała, wypełnić postulaty zawarte w „doskonałej książce

16 L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, Kraków 1922.

17 Karol Winkler (1882-1962) – malarz, krytyk i teoretyk sztuki, autor opracowań: *Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*, Kraków 1921; *Formiści polscy*, Warszawa 1927.

18 J. Polakówna, *Formiści*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Osolińskich, PAN 1972, s. 180.

Joanny Polakówny¹⁹. W wydanym cztery lata później katalogu, który obejmował 1328 pozycji malarstwa, rzeźby, rysunku i grafiki oraz towarzyszącym mu suplementem (24 pozycje), również nie uwzględniła twórczości Doskowskiego²⁰.

Moje bezpośrednie spotkanie z malarstwem Józefa Doskowskiego nastąpiło niemal w 20 lat po łódzkiej prezentacji dokonanej w 40-lecie Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej, w końcu lat osiemdziesiątych XX wieku, wkrótce po objęciu przeze mnie opieki nad Galerią Sztuki Współczesnej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Elżbieta Rzeczkowska w imieniu rodziny artysty zwróciła się do mnie z propozycją nabycia jego dzieł do zbiorów muzealnych. Zostały wówczas przedstawione do zakupu następujące prace Doskowskiego pochodzące w większości z pierwszej połowy lat dwudziestych:

1. *Tancerka*, olej, tektura, drewno, wym. 57 x 45,5 cm (malowane obramienie stanowiło integralną część kompozycji).
2. *Wnętrze*, olej, tektura, drewno, wym. 44,5 x 54,5 cm (malowane obramienie stanowiło integralną część kompozycji).
3. *Kompozycja z jeźdźcem (Lady Godiva)*, gwasz, tektura, wym. 18 x 29 cm.
4. *Album autorski, 1922–1928*, 22 karty różnej wielkości, w oprawie skórzanej o formacie 28 x 22 cm.

Dzięki wiedzy o twórczości artysty, którą próbowałem rozszerzyć przed dwudziestu laty, byłem głównym orędownikiem zakupu wszystkich przedstawionych prac. Zwróciłem się również do Ireny Jakimowicz z sugestią, aby włączyć nowo pozyskane dzieła Doskowskiego do niewydanego jeszcze katalogu wystawy *Formiści*, niestety autorka nie chciała rozszerzać dokonanego opracowania. Oprócz obrazów niezwykle interesujący wydał mi się *Album autorski*, w którym artysta umieścił, wycinki prasowe, inskrypcje i dokumenty, m. in. gratisowy bilet Polskiej Linii Lotniczej Aerolloyd²¹ wystawiony w 1924 roku dla: „Wielmożnego Pana Doskowskiego zamieszkałego we Lwowie”, na loty między Lwowem a Warszawą. Z innych zapisków i wklejonych fragmentów tekstów sporządziłem niewielkie notatki, aby korzystając z dostępnych materiałów przygotować podstawowe wiadomości o twórczości Józefa Doskowskiego dla Komisji Zakupów Muzeum Narodowego. Sporządzona przeze mnie opinia powtarzała dyskusyjne, jak się obecnie okazało, informacje o jego życiu, których głównym

19 I. J. [Jakimowicz], *Formiści – Informator*, kurator I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, kwiecień – czerwiec 1985.

20 *Formiści*, red. I. Jakimowicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

21 Polska Linia Lotnicza Aerolloyd, powołana w połowie 1922 r., łączyła Gdańsk, Warszawę i Lwów, samolotami Junkers F-13, w maju 1925 r. przekształciła się w Aerolot z siedzibą w Warszawie.

źródłem były odpowiedzi na pytania, zawarte w kwestionariuszu artysty przechowywanym w archiwum krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych²². Krótką charakterystykę twórczości Doskowskiego, sumowała konkluzja:

Całość proponowanych do zakupu dzieł stanowi unikalny zespół prac twórcy z kręgu futuryzmu – zespół, który jest ważnym przyczynkiem do plastyki polskiej wczesnych lat dwudziestych, świetnie uzupełniający kolekcję „Formistów polskich” zgromadzoną w Muzeum Narodowym²³.

Komisja na posiedzeniu, które odbyło się 11 kwietnia 1988 roku zakwalifikowała do zakupu prace malarskie: *Tancerka, Wnętrze, Kompozycja z jeźdźcem (Lady Godiva). Album autorski*, z lat 1922–1928, zawierający dokumenty z lat dwudziestych oraz kolaże tekstów Doskowskiego, został złożony w Gabinetie Grafiki i Rysunków Współczesnych, Muzeum Narodowego w Warszawie²⁴.

W życiu i twórczości Doskowskiego jest jeszcze wiele niewiadomych, wątpliwości budzi nawet miejsce jego urodzenia – Przemyśl (?) czy Strzeszkowice (?). Wydana w Muzeum Sztuki w Łodzi w roku 2019, publikacja *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, wprawdzie uznaje już obecność obrazu Doskowskiego w sali formizmu w 1938 roku, niemniej nie przybliży wiedzy o jego malarstwie. Stwierdzenie, że był: „członkiem ugrupowania Formiści”, wprowadza w błąd. Artysta pracował indywidualnie, reasumując dokonania współczesności, uznał, że poszukiwanie nowych form w sztuce, dążenie do osiągnięcia „czystej formy” jest nadrzędnym celem twórczości, w tym bliski był poglądom Stanisława Ignacego Witkiewicza i Władysława Strzemińskiego. Zawarty w wydawnictwie łódzkiego muzeum niewielki biogram Józefa Doskowskiego, autorstwa Marka Igora Skrzyńskiego, wskazuje Przemyśl jako miejsce urodzenia, ale nie podaje żadnych informacji o Strzeszkowicach. Milczy o koneksjach rodzinnych artysty, potwierdza jedynie to co zaważyło na jego nieobecności w sztuce polskiej: „po wojnie Józef Doskowski znalazł się na marginesie życia artystycznego”, „postanowił przenieść działalność w obszar literatury, w której podejmował wnikliwą i nieakceptowaną przez ówczesnych decydentów satyrę komunistycznej rzeczywistości”²⁵.

22 Józef Doskowski podał, że urodził się w Przemyślu, podczas gdy inni informatorzy jako miejsce urodzenia artysty wskazują Strzeszkowice, w Powiecie Jędrzejowskim Guberni Kieleckiej Imperium Rosyjskiego.

23 J. Zagrodzki, *Józef Doskowski. Opinia dla Komisji Zakupów Muzeum Narodowego w Warszawie*, 11 IV 1988.

24 I. Jakimowicz i A. Żakiewicz, *Kalendarium*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Katalog dzieł malarskich*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 40.

25 M. I. Skrzyński, *Józef Doskowski (1894-1979)*, [w:] *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”*, red.: P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, s. 101.

Józef Doskowski urodził się 28 lipca 1894 roku najprawdopodobniej w Strzeszkowicach w Powiecie Jędrzejowskim, Guberni Kieleckiej, Kraju Nadwiślańskiego, który w Imperium Rosyjskim stanowił półoficjalną nazwę wycofywanego już pojęcia Królestwo Polskie. Po II wojnie światowej mieszkał w Krakowie, zmarł 12 maja 1979 roku, został pochowany na Cmentarzu Rakowickim. Artysta we własnoręcznie wypełnionym kwestionariuszu, stanowiącym pierwszy dokument na jego drodze artystycznej, tzw. „rodowód” przyszłych uczniów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wówczas jeszcze Cesarsko Królewskiej jako miejsce urodzenia podał Przemyśl leżący na terytorium Królestwa Galicji i Lodomerii, wchodzącego podobnie jak Wielkie Księstwo Krakowskie w skład Austro-Węgier, przypuszczalnie ze względu na to, że nie chciał uchodzić za „Królewia” – poddanego Cara Rosji:

C. K. AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

Nazwisko, imię: *Józef Doskowski*

Wiele ma lat, rok urodzenia, miejsce, religia: *r. ur. 1894 w Przemyślu. Rzymsko-katolicka.*

Przynależność do kraju i gminy: *Przemyskie.*

Adres rodziców i poczta: *Przemyśl, Franciszkowska 2.*

Jakimi dokumentami wykazuje się, gdzie przedtem kształcił się: *4 kl. gimnaz. 3 lata kursu dekoracyjnego w Krakowie*²⁶.

Jakie przedstawia prace: [brak odpowiedzi]

Do którego Profesora szkoły chce być zapisany: *Do szkoły Profesora Dębickiego.*

Gdzie obrał mieszkanie: *Garbarska 10 Ip.*

Kraków, dnia: *18 X 1913 r.*

Podpis ucznia: *Józef Doskowski*²⁷

26 Doskowski rozszerzył tę informację w ankiecie przygotowanej przez E. Lipińskiego w związku z opracowaniem historii polskiej karykatury (28 X 1971 r.). Uczył się w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie, wśród wykładowców wymienił: Antoniego Procajłowicza, Jana Raszkę, Wiesława Zarzyckiego i Jana Bukowskiego; Archiwum Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie.

27 *Józef Doskowski – rodowód i świadectwa*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw.: KS6, 10, 14; T19B.

Zmianę miejsca urodzenia, potwierdza podany w kwestionariuszu adres rodziców artysty, budzący znaczne wątpliwości. W Przemyślu nie było ulicy Franciszkowskiej, a dom istniejący na ulicy Franciszkańskiej, znajdujący się pod nr 2, od połowy XIX wieku był własnością kościoła rzymsko-katolickiego i nie wynajmowano tam mieszkań. Niemniej artysta konsekwentnie wskazywał Przemyśl jako miasto rodzinne, podtrzymał to jeszcze w odpowiedziach na pytania zawarte w ankiecie opracowanej przez Eryka Lipińskiego²⁸, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku.

Pierwszy rok nauki Doskowskiego w krakowskiej ASP sumowały świadectwa z I i II półrocza roku szkolnego 1913/1914, oceniające postęp studenta w dziedzinie rysunku, malarstwa i konkursów kompozycyjnych. Profesor Stanisław Dębicki prowadzący „szkołę” malarstwa dekoracyjnego przyznał mu ocenę „dobry”. Po zakończeniu drugiego półrocza w czerwcu 1914 roku Doskowski przerwał naukę. Brał pod uwagę kontynuację studiów w Pradze, złożył nawet egzamin, ale zamach na następcę tronu cesarstwa austro-węgierskiego (28 czerwca) i narastający antagonizm między mocarstwami władającymi Europą nie pozwoliły mu na naukę w stolicy Królestwa Czech. Wydarzenia potoczyły się niezwykle szybko, już 28 lipca 1914 roku nastąpiły pierwsze działania wojenne. Fakt bezpośredniej zależności decyzji o przerwaniu studiów od wybuchu I wojny światowej potwierdza moment powrotu Doskowskiego do krakowskiej ASP. Ponowne rozpoczęcie nauki niemal pokrywa się z datą porozumienia podpisanego w Compiègne 11 listopada 1918 roku – z końcem wojny i uzyskaniem przez Polskę niepodległości. Studia kontynuował w latach 1918/1919 i 1919/1920 w szkole profesora Stanisława Dębickiego i uzyskał ostatecznie wynik „dobry” 30 czerwca 1920 roku. Dalszą naukę podjął w roku akademickim 1920/1921, już w szkole malarstwa i rysunku profesora Teodora Axentowicza i zakończył ją w dniu 1 marca 1923 roku²⁹. Przerwanie studiów nastąpiło natychmiast po rozpoczęciu I wojny światowej, a kontynuacja bezpośrednio po jej zakończeniu.

W połowie 1914 roku Doskowski mógł udać się do Strzeszkowic na Kielecczyźnie, ponieważ kolejna informacja o jego działaniach dotyczy rautu na cele dobroczynne Jędrzejowskiego Koła Ziemianek jaki odbył się 19 lutego 1915 roku, do którego jako „miejscowy malarz” rysował zaproszenia³⁰. W *Księdze adresowej dla przemysłu, handlu i rolnictwa powiatu jędrzejowskiego / Adressen der Landwirth nach Kreisen geordnet. Kreis Jędrzejów*, wydanej przez General-Gouvernement Lublin w 1917 roku, wśród adresów obywateli ziemskich, podanych według powiatów figuruje: „Doskowski Józef, Strzeszkowice”. Czy rzeczywiście młody artysta

28 Ankieta E. Lipińskiego..., Archiwum Muzeum Karykatury w Warszawie, dz. cyt.

29 Jak wyżej.

30 A. Toporski, *Zaangażowanie ziemian guberni kieleckiej i radomskiej w działalność organizacji społecznych w okresie I wojny światowej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach”, t. 29, Kielce 2014, s. 30.

stał się właścicielem tej posiadłości, miał wówczas 21 lat i żadnych doświadczeń w tej dziedzinie? Informację zawartą w księdze adresowej powtarza kolejny spis obywateli ziemskich Rzeczypospolitej Polskiej wydany w Warszawie w 1922 roku: „Doskowski Józef – dobra Strzeszkowice, poczta Wodzisław, stacja Sędziszów”. Według innych informacji okres I wojny światowej przyszył malarz-nowator spędził w rodzinnym majątku (?). Prawdopodobnie zgłosił akces do Polskiego Korpusu Posiłkowego wspomagającego armię Austro-Węgier, do Legionu Wschodniego organizowanego we Lwowie, który ostatecznie nie powstał. W ankiecie rozesłanej przez Eryka Lipińskiego, na pytanie: „Jakie WP ma odznaczenia państwowe, wojskowe?” – odpowiedział: „Żadnych nie posiadam”³¹. Strzeszkowice były posiadłością średniej wielkości, która uległa parcelacji między małorolnych chłopów zgodnie z ustawą wydaną w 1925 roku, obejmującą dobra ziemskie powyżej 180 hektarów. Według innych informacji w powiecie jędrzejowskim istniała również stadnina koni prowadzona przez brata ojca artysty Jana Doskowskiego. Dwór w Strzeszkowicach, obecnie już nieistniejący, otaczał park krajobrazowy, założony w II połowie XIX wieku. Park ze względu na swoje walory naturalne, zachowane w pierwotnej postaci, został wpisany do rejestru zabytków Województwa Świętokrzyskiego w dniu 12 maja 1957 roku i obecnie jest dostępny dla zwiedzających jako zabytek nieruchomy.

Pierwsze wystąpienia artystyczne Doskowskiego zawieszono między Lwowem a Krakowem. Szybko stał się uznanym rysownikiem, zamieszczał swoje prace o charakterystycznej, uproszczonej, zgeometryzowanej formie, w lwowskim tygodniku satyryczno-politycznym „Szczutek”, ale także w warszawskim „Mucha”, publikował tzw. „nowele nowoczesne” w ukazującym się od stycznia 1918 roku w Krakowie, organie centralnym polskiej partii socjalistycznej „Naprzód”. Nie angażował się jednak w działalność polityczną, pozostał ironistą świadomym wymowy faktów i uważnym obserwatorem życia artystycznego i społecznego. W jednej z publikacji poświęconej sprawie wizualnej polskich pism satyrycznych – *50 lat karykatury polskiej 1900-1950*, Ignacy Witz i Jerzy Zaruba zwrócili uwagę na cechującą go inność widzenia:

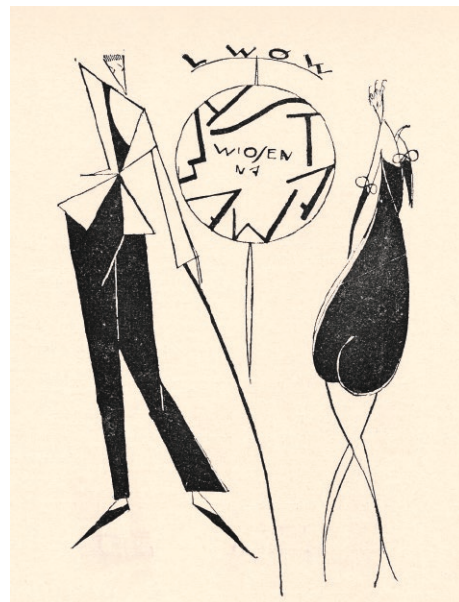
W swym programie artystycznym nader nowatorski, był pierwszym polskim karykaturzystą, który w rysunkach prasowych manifestował światopogląd kubistyczno-ekspresjonistyczny³².

31 Ankieta E. Lipińskiego..., Archiwum Muzeum Karykatury w Warszawie, dz. cyt.

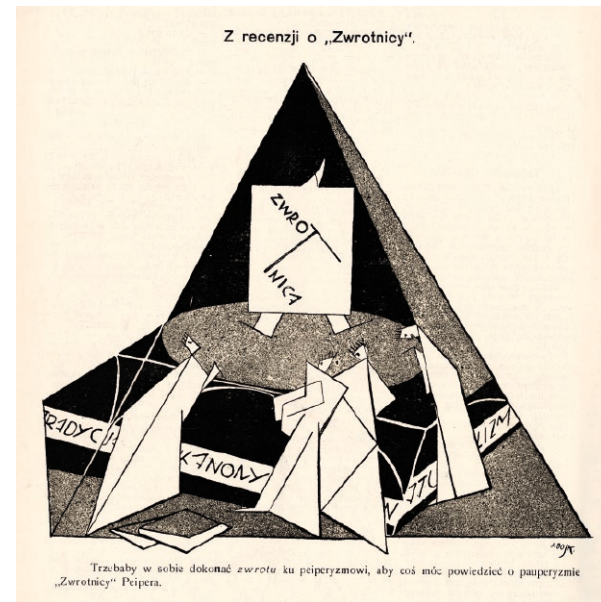
32 I. Witz, J. Zaruba, *50 lat karykatury polskiej 1900-1950*, Warszawa 1961, s. 34. Autorzy nie mieli bezpośredniego kontaktu z Józefem Doskowskim, mylnie nadali mu imię „Jan”.

Doskowski brał udział w wielu wydarzeniach kreujących świat artystyczny Lwowa, Krakowa a następnie Zakopanego jako wyznawca idei futuryzmu, próbował w swoich obrazach i rysunkach utrwalić dynamikę tańca, przemieszczających się form, koni, pojazdów, rowerów, samochodów, korzystał z linii lotniczej firmy Aerolloyd w lotach między Lwowem a Warszawą. Wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Towarzystwach Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i w Krakowie w 1923 i 1924 roku. Wspólnie z formistami Tytusem Czyżewskim, Karolem Winklerem, Janem Hrynkowskim i Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, brał udział w lwowskim *Salonie wiosennym* w maju 1924 roku. Bezpośrednio po wystawie opublikował w „Szcztuku” rysunek opatrzony tytułem *Refleksje* i ironicznym cytatem z wypowiedzi znanej mu osoby uczestniczącej w otwarciu: „Teraz gdy zrozumiałam obrazy Stasia Witkiewicza, nie żałuję, że ci się oddałam po pijanemu”³³.

W Krakowie pozostawał w kręgu czasopisma „Zwrotnica”, gdzie spotkał się z działalnością Władysława Strzebińskiego i wielu innych artystów opowiadających się po stronie „nowej sztuki”. Wykonał szereg prac dla Tadeusza Peipera, nie bez autoironii tworzył rysunki ośmieszające naiwne wypowiedzi o piśmie i jego redaktorze, wśród nich: *Don Kichot*³⁴ i *Z recenzji*



6. Józef Doskowski
Refleksje [Reflections], 1924.



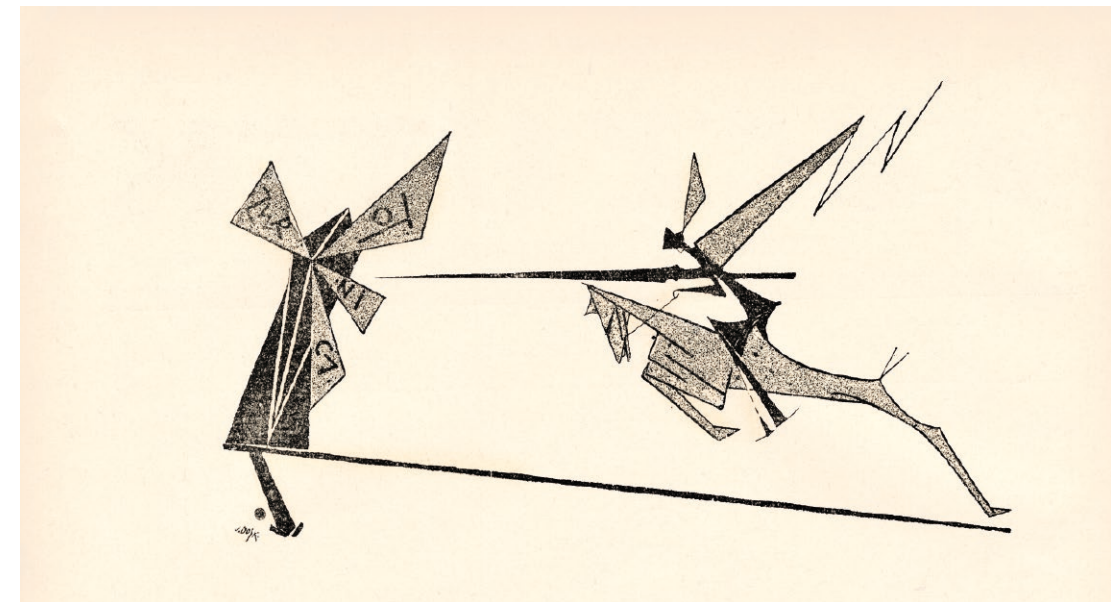
7. Józef Doskowski
Z recenzji o Zwrotnicy [From a review on Zwrotnica], 1924.

33 J. Doskowski, *Refleksje*, „Szczytek. Tygodnik satyryczno-polityczny”, 1924, nr 23, s. 5.

34 J. Doskowski, *Don Kichot*, „Szczytek. Tygodnik satyryczno-polityczny”, 1924, nr 25, s. 2; nr 47, s. 2.

o Zwrotnicy, dopełniony cytatem z krytycznego artykułu: „Trzeba w sobie dokonać zwrotu ku peiperyzmowi, aby coś móc powiedzieć o pauperyzmie Zwrotnicy Peipera”³⁵. Na geometrycznym rysunku w kształcie piramidy, redaktor czasopisma podtrzymujący hasło „Zwrotnica”, dominuje nad grupą postaci biegnących między napisami: „tradycja”, „kanony”, „watulizm”³⁶. Karol Winkler zamieścił w „Zwrotnicy” obszerną wypowiedź o malarstwie Doskowskiego³⁷. W Krakowie, Warszawie i Zakopanem odbyły się zbiorowe wystawy jego twórczości.

W połowie lat dwudziestych częstym miejscem pobytu Doskowskiego stało się Zakopane. W styczniu 1925 roku wstąpił do Towarzystwa „Sztuka Podhalańska” a następnie do świeżo utworzonego Towarzystwa Teatralnego, powołanego przez miejscową inteligencję. Inauguracją działań założycieli stał się bal „futurystyczno-formistyczny-kostiumowo-maskowo-magiczny” w restauracji Kresy, udekorowany przez artystów Towarzystwa: Winifred Cooper, Janusza Kotarbińskiego, Rafała Malczewskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, stanowiący główne wydarzenie zakopiańskiego karnawału. Dominującą część aranżacji wizualnej w sali balowej stanowiły obrazy Doskowskiego, w odczuciu powszechnym będące „koncentracją formizmu”³⁸. Z Towarzystwa Teatralnego szybko wyodrębniła się Sekcja Teatru



8. Józef Doskowski
Don Kichot [Don Quixote], 1924

35 J. Doskowski, *Z recenzji o Zwrotnicy*, „Szczytek. Tygodnik satyryczno-polityczny”, 1924, nr 27, s. 8.

36 Wymyślony przez Doskowskiego kierunek w sztuce, sugerujący sztuczne wypychanie idei.

37 K. Winkler, *Wystawy krakowskie, „Zwrotnica” 1923*, nr 5, s. 155.

38 K. B. [Bruzdińska], *Tydzień karnawałowy w Zakopanem*, „Głos Zakopiański”, 20 II 1925 r.

Formistycznego Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, w jej działaniach również uczestniczył Doskowski, przygotowywał nawet własne projekty dramatyczne, według uzyskanych informacji niezrealizowane.

Ważnym miejscem spotkań artystycznych w Zakopanem była willa na Harendzie kupiona przez Jana Kasprowicza od Winifred Cooper w 1923 roku. Kasprowicz wśród różnorodnych działań poetyckich i teatralnych dokonał wówczas tłumaczenia poematu Alfreda Tennysona *Lady Godiva*. Przypomnienie średniowiecznej saksońskiej legendy o odwadze i sile moralnej żony hrabiego Mercji, lorda Coventry Leofrica, nałożyło się na wspomnienie Doskowskiego o krakowskiej prapremierze dramatu Leopolda Staffa *Godiwa*. Centralnym punktem szeroko dyskutowanego przedstawienia w Teatrze Miejskim w Krakowie³⁹, było pojawienie się na scenie głównej bohaterki nago na koniu, okrytej tylko rudymi włosami. W postać Lady Godiva wcieliła się Irena Solska, konia prowadził mąż aktorki Ludwik Solski, wówczas dyrektor teatru. Zapamiętane z wczesnych lat młodości wystąpienia obrońców dobrych obyczajów na temat „skandalicznej inscenizacji”, stanowiącej wyłom w krakowskich realiach mieszczańskich, skłoniły Doskowskiego do wizualnych prób upamiętniania tego tematu. Ostatnią znaną wersję spełnienia kaprysu męża, przejazdu Lady Godivy nago przez miasto Coventry, aby ideał cnót niewieścich mógł uzyskać łaskę miłosierdzia, namalował w Zakopanem w 1938 roku⁴⁰.

Po śmierci Kasprowicza w 1926 roku Harenda dalej spełniała rolę salonu artystycznego prowadzonego przez żonę artysty – Marię z domu Bunin. Doskowski w sali jadalnej w willi na Harendzie, wykonał polichromię na framugach i płaszczyźnie drzwi. W czasie pobytu w Zakopanem wykonywał również inne aranżacje przestrzenne, szczególne zainteresowanie zyskała jego wizja piekła przedstawiona na ścianach pensjonatu Jarczysko. W pośmiertnie wydanej powieści Witkacego *Jedynе wyjście*, jeden z prowadzących akcję bohaterów Marceli Kizior-Buciewicz – malarz, którego stan emocjonalny daleki był od psychicznej równowagi, przewidując swój bliski pobyt w piekle, w uniesieniu ogłosił otaczającym go słuchaczom:

Chciałbym tak zdobić piekło jak Józio Doskowski pensjonat Jarczysko w Zakopanem na drodze do Jaszczurówki.
Kiedyż tam będę mógł pojechać?⁴¹.

Jedną z odnalezionych pamiątek po Józefie Doskowskim jest niezniszczalny, jak się okazało, rower: Hercules Werke G. m. b. H, wykonany w 1936 roku z okazji 50-lecia istnienia wytwórni rowerów w Norynberdze i sprowadzony przez artystę do Krakowa. Malarz jeździł na nim po

39 Krakowska prapremiera dramatu Leopolda Staffa *Godiwa*, odbyła się w Teatrze Miejskim 2 V 1908 r.

40 J. Doskowski, *Lady Godiva*, 1938, akwarela, papier, wym.: 21 x 30 cm, kolekcja prywatna.

41 S. I. Witkiewicz, *Jedynе wyjście – powieść*, opr. do druku T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1968, s. 218.



9. Józef Doskowski
Lady Godiva, 1938, kolekcja prywatna [private collection].

okolicach Zakopanego, do Harendy, a nawet podobno z Krakowa do Zakopanego. Według innych informacji w latach trzydziestych Doskowski często bywał w Strzeszkowicach⁴². Spędził w nich również okres okupacji niemieckiej podczas II wojny światowej. Wstąpił do Armii Krajowej, przyjął wówczas posadę listonosza, stanowiącą pretekst do licznych wyjazdów na rowerze, aby korzystając z tego stanowiska, móc rozwozić meldunki i rozkazy. Był postacią znaną w całym regionie. Wiekowi mieszkańcy okolic Jędrzejowa, szczególnie płci żeńskiej, do dziś pamiętają indywidualny styl ubioru i inne cechy charakteryzujące wyróżniającą się osobowość artysty:

Ten malarz Doskowski jeździł na cudownym rowerze, nikt takiego nie miał, zawsze w oficerkach, wyglądał dostojnie, wszystkie Panny za nim szalały, ale to był skandalista, chodziłyśmy go podglądać jak nago kąpał się w strumieniu i z piskiem uciekałyśmy, jak nas ochlapywał⁴³.

42 R. Piasecka-Strzelec, *Spółczesność powiatu jędrzejowskiego w latach 1918-1939*, Kielce 2000.

43 <http://archiwum.alegro.pl/oferta/zabytkowy-hercules...> [17 I 2018 r.].

Pieczętowany zabezpieczony rower, w doskonałym stanie technicznym, został odnaleziony po śmierci artysty na strychu domu, w którym mieszkał w Krakowie.

Obecnie dorobkiem twórczym Doskowskiego, opiekuje się Marek Igor Skrzyński, który zapytany o dziedzictwo artysty, szczególną uwagę poświęcił rękopisom jakie artysta pozostawił:

Opracowuję spuściznę po moim wuju Doskowskim od 30-tu lat i do dziś jej nie usystematyzowałem, nawet otworzyłem lata temu przewód doktorski na UJ z jego dorobku literackiego, gdyż mam około kilku tysięcy stron jego rękopisów futurystycznych sztuk teatralnych pisanych w jeszcze bardziej pokręconej konwencji od Teatru Witkiewiczowskiego⁴⁴.

We wspomnianym już skromnym biogramie, opublikowanym w 2019 roku, Skrzyński przedstawił Doskowskiego, jako artystę „o szerokim spektrum aktywności”, nie tylko jako malarza i pisarza, ale w równym stopniu „grafika, ilustratora, scenografa, projektanta wnętrz i form użytkowych, rzeźbiarza, a nawet satyryka”, który „nie chciał zdradzić swych formistycznych idei na rzecz socrealizmu”⁴⁵.

44 e-mail M. I. Skrzyńskiego do J. Zagrodzkiego z dnia 25 IX 2021 r.

45 M. I. Skrzyński, *Józef Doskowski...*, dz. cyt., s. 101.

Twórczość jako ekran samego siebie

Początek lat dwudziestych to okres zaciętych sporów na polskiej scenie artystycznej, między nastawionym zachowawczo środowiskiem malarzy nawiązujących jeszcze do motywów zaczerpniętych z symboliki młodopolskiej, okupujących większość sal wystawowych i wspierających ich krytyków, a nieliczną grupą twórców wytyczających drogę do sztuki najnowszej, do poszukiwań wywodzących się z ekspresjonizmu, kubizmu, a zwłaszcza futuryzmu, ciągle pojmowanego jako główne przesłanie dla nowatorów. *III Wystawa Grupy Formistów w Warszawie*⁴⁶ wywołała liczne protesty zwolenników dotychczasowych kryteriów i ocen, utrwaliła zdecydowanie negatywne stanowisko członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Na nadzwyczajnym zebraniu postawiono wniosek i podjęto uchwałę sprzeciwiającą się eksponowaniu, w miejscu „przeznaczonym dla wyróżniających się dzieł sztuki narodowej”, wątpliwych przejawów sztuki nowoczesnej:

Gmach Towarzystwa nie może być tylko terenem eksperymentów i prób bezkrytycznie wystawianych na widok publiczny, lecz musi być – jak nawet sama nazwa wskazuje – przybytkiem dzieł sztuki pobudzających i zachęcających społeczeństwo polskie do kultu prawdziwej sztuki⁴⁷.

Punkt widzenia nowego pokolenia, malarzy, rzeźbiarzy i poetów zdecydowanie różnił się od poglądów ich dostojnych opiekunów zasiadających w nacechowanych powagą towarzystwach w Warszawie, Krakowie i Lwowie, zachęcających do kontaktu ze sztuką, według metod sprawdzonych w poprzednich dziesięcioleciach. „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, w szeregu artykułów, podjęła próbę przybliżenia założeń programowych futuryzmu, kierunku najbliższego młodym artystom i gruntownej oceny dotychczasowych enuncjacji krytycznych. Tytus Czyżewski, osądzając swój futuryzm, uznał wyrażanie odczuć poprzez dynamiczną materię barwną i aktywne formowanie bryły za jedyną „prawdziwie żyjącą sztukę” – „nowe objawienie”, dzięki niej artyści „spełniali i spełniają rolę i pracę odnowicieli epoki w świecie

46 *III Wystawa Grupy Formistów F-9*, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa, IV 1922 r.

47 J. Szczepińska, *Historia i program grupy „Formiści Polscy” w latach 1917-1922*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, nr 3-4, s. 221.

i w Polsce⁴⁸. Podsumowania nowych tendencji w sztuce, a zarazem wykazania stanu upadku konwencjonalnej krytyki, podjął się poeta Bruno Jasiński⁴⁹, w obszernym opracowaniu *Futuryzm polski (bilans)*:

W Polsce nazwa futurysty nabrała jakiegoś specyficznie lokalnego obraźliwego znaczenia zaciemniającego jego treść pierwotną. Stała się wyzwiskiem. [...] Społeczeństwo zamknęło się w bastionach kościołów i redakcji, skąd wylewano kubły brudnej, gryzącej wody. [...] Formiści zrobili na mnie wrażenie średniowiecznego cechu poszukiwaczy nowej formy. Odgrodzeni od ulicy szklaną taflą swoich pracowni rozwiązywali jeden po drugim narzucające się problemy malarskie, jak rozwiązuje się równania matematyczne, z kamiennym uporem i pewnością swej prawdy⁵⁰.



10. Józef Doskowski
Uciekajmy, idzie Jasiński niesie „But” w „butonierce”!!
[Let's Run Away, Jasiński Goes Carrying a Shoe in a Buttonhole !!], 1924.

48 T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 186.

49 Bruno Jasiński (1901-1938), poeta i dramaturg, autor futurystycznych wydawnictw: *But w butonierce*, Warszawa 1921; *Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów*. Wydanie nadzwyczajne, Kraków 1921.

50 B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 177, 179, 181.

Artyści-nowatorzy w pełni identyfikowali się z poglądami Peipera i głównym hasłem „Zwrotnicy”, wskazującym jako jedyny strategiczny kierunek działania – „sztukę terażniejszości”. Czyżewski, a przede wszystkim Jasiński, uważali, że Kraków stał się „miastem mauzoleum” – „panoptikum narodowych mumii”⁵¹. Teksty teoretyczne malarzy formistów, ale także poetów i dramaturgów, wywoływały oburzenie i gwałtowne protesty. Doskowski w nawiązaniu do opublikowanego przez Jasińskiego tomu wierszy *But w butonierce*, podsumował bezkrytyczne przywiązanie do tradycji, dominujące w środowisku inteligencji krakowskiej, ironicznym rysunkiem: *Uciekajmy, idzie Jasiński niesie „But” w „butonierce”!!*⁵².

Kolejny z autorów Konrad Winkler do rozważań o „czarnym i nieprzystępnym mieście świadomości polskiej”, dodał artykuł informacyjny o wystawie *Nowej Sztuki* w Krynicy, przygotowanej w lipcu 1923 roku przy współpracy Doskowskiego:

Wystawa w Krynicy, którą głównie w celach propagandy urządziłem w letnich wyczasach z kolegą Doskowskim, zdawałaby się potwierdzać opinie Peipera. [...] Peiper twierdzi, że każdy nowy poryw w sztuce, odczuć mogą jedynie natury zdolne do twórczości w jakiegokolwiek formie i przejawach. Z twierdzenia tego wynikałby sens taki, że najbardziej upośledzonym pod tym względem osobnikiem, wyjąłowym kompletnie i pustym, a hałaśliwym jak dzwon, byłby... krytyk artystyczny⁵³.

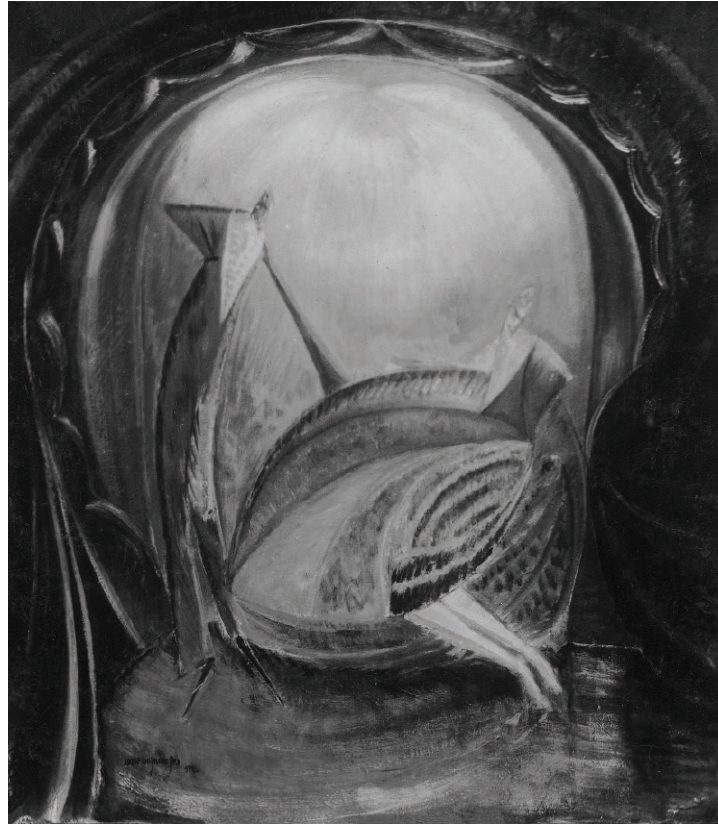
Znaczna część prac Doskowskiego została rozproszona w czasie wojny, większość zapewne zaginęła lub została zniszczona. Spośród dokumentów przybliżających formę dzieł, które były mu najbliższe, pokazywanych na pierwszych wystawach w Krakowie i Lwowie, przetrwało tylko kilka niewielkich fotografii. Wybrane przez autora kompozycje *W świetle* (1922), *Baletnica* (1922) i *Kwiat* (1924), tworzą dopełniający się zestaw scen składających się na zwartą opowieść, zbudowaną według reguł sztuki dramatycznej. Miejsce centralne wśród tych obrazów zajmuje omawiana już *Baletnica*, zaszczytnie wyróżniona przez Strzebińskiego włączeniem do łódzkiej ekspozycji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej.

Kompozycję zatytułowaną *W świetle* można uznać za scenę bezpośrednio poprzedzającą taneczny spektakl *Baletnicy*. Para bohaterów skonstruowana z rytmicznie ułożonych elementów linii, łuków i płaszczyzn, przedstawiona w pełnym świetle, w miejscu otoczonym udrapowaną kurtyną, dopiero przygotowuje się do „wielofigurowego tańca”. Natomiast dynamiczny *Kwiat*, stanowi apogeum zdarzenia, porządkuje proces wyodrębniania poszczególnych

51 Jak wyżej, s. 181.

52 J. Doskowski, *Uciekajmy, idzie Jasiński niesie „But” w „butonierce”!!*, „Szczutek” 1924, nr. 31, s. 6.

53 K. Winkler, *Na marginesie wystawy Nowej Sztuki w Krynicy*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 192-193.



11. Józef Doskowski
W świetle [In the Light], 1922, zaginiony [lost], fotografia,
 kolekcja prywatna [photograph private collection].



12. Józef Doskowski
Kwiat [Flower], 1924, zaginiony [lost],
 fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].

stadiów ruchu, określa syntezę dynamiki wirującej tancerki, kumuluje energię futurystycznej kompozycji. Przenikanie linii, planów, ostro formowanych, konkretnych brył, wskazujących kierunki w jakich przemieszcza się postrzegana zmysłowo forma, nadaje unoszącym się w przestrzeni kształtom magiczną „jedność w wielości”, porównywalną z budową utworu muzycznego. Siła przekazu zawarta jest w rytmie abstrakcyjnych form. Tańcząca postać ulega dekompozycji, akcentowanie dynamizmu umożliwia w obrazie *Kwiat* wydobyć sugestii czwartego wymiaru.

Pierwsza wystawa malarstwa Doskowskiego w krakowskiej siedzibie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, w kwietniu 1923 roku, została umieszczona w pobocznej źle oświetlonej sali i nie spotkała się z życzliwym przyjęciem krytyków i odbiorców. Była to, jak pisał ironicznie Winkler: „łaskawa gościna w *ciemnicy* (w przeciwieństwie do *świetlicy* Wyspiańskiego)”. Wśród dzieł pokazanych na wystawie znalazły się, nie w pełni znane obrazy: *Pejzaż*, *Rozmyślanie*,

W świetle, *Baletnica*. Spośród nich przetrwał *Pejzaż* utrzymany w gamie złamanych zieleni i błękitów, datowany na 1922 rok, który obecnie znajduje się w zbiorach Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku⁵⁴, i jest prawdopodobnie najwcześniejszą ze znanych prac malarskich Doskowskiego. Można go uznać za niemal ikoniczny przykład krajobrazów formistycznych, z drzewami pochylonymi nad taflą wody, z układającymi się rytmicznie, podanymi sile wiatru wygiętymi gałęziami, spełniającymi rolę ornamentu dla podkreślonego światłem nieba i lśniącej powierzchni jeziora. Winkler, ostrożnie promujący debiut Doskowskiego w Krakowie, nie użył w swojej recenzji słowa „futuryzm”, natomiast zwrócił uwagę na „rytmiczne zespolenie” i „kontemplacyjny” charakter pokazanych dzieł, które umożliwiły artyście zafascynowanemu tematem tańca – „dekoracyjne rozwiązywanie malarskiego problemu”:

Prawdziwą dla nas niespodzianką była wystawa nieznanego prawie dotychczas Józefa Doskowskiego. Organizacja artystyczna na wskroś krańcowa, niemal fanatyczna a przy tym nader kontemplacyjna i pobudliwa – stwarza przedziwne swe wizje, które ubiera w syntetycznie uproszczoną gamę w konstrukcję liniową, zwłaszcza gdy kompozycyjna równowaga obrazu znajduje swe uzasadnienie w rytmicznym zespoleniu poszczególnych części formalnych z zasadniczym motywem malowidła. Pod tym względem jest artystą prawie zupełnie dojrzałym. [...]

Dlatego też bezmyślna napaść niektórych krakowskich krytyków na wystawę Doskowskiego, jest jeszcze jednym z licznych dowodów złej woli i korupcji naszej krytyki, dla której „zlikwidowanie” nowego artystycznego ruchu jest prawdziwym „pium desiderium”⁵⁵.

Wystawa w pełni potwierdziła formistyczny charakter prac Doskowskiego. Poetycka transpozycja sztucznego zjawiska jakim jest taniec, została wpisana w proces poszukiwania „czystej formy” i stała się ważnym komunikatem, dominującym wśród obrazów pokazanych w *Salonie Wiosennym*, otwartym 4 maja 1924 roku w Pałacu Sztuki we Lwowie⁵⁶, który artysta skomentował wspomnianym już ironicznym rysunkiem *Refleksje*. Analizując prace twórców z kręgu formizmu krytyk „Kuriera Lwowskiego” zwrócił uwagę na dzieła Witkiewicza i Doskowskiego, podkreślając związki zachodzące między postawami obu artystów:

54 J. Doskowski, *Pejzaż*, 1922, olej, płótno, wym.: 49,5 x 33 cm, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, nr inw. MPS-M-721.

55 K. Winkler, *Wystawy krakowskie...*, dz. cyt., s. 155.

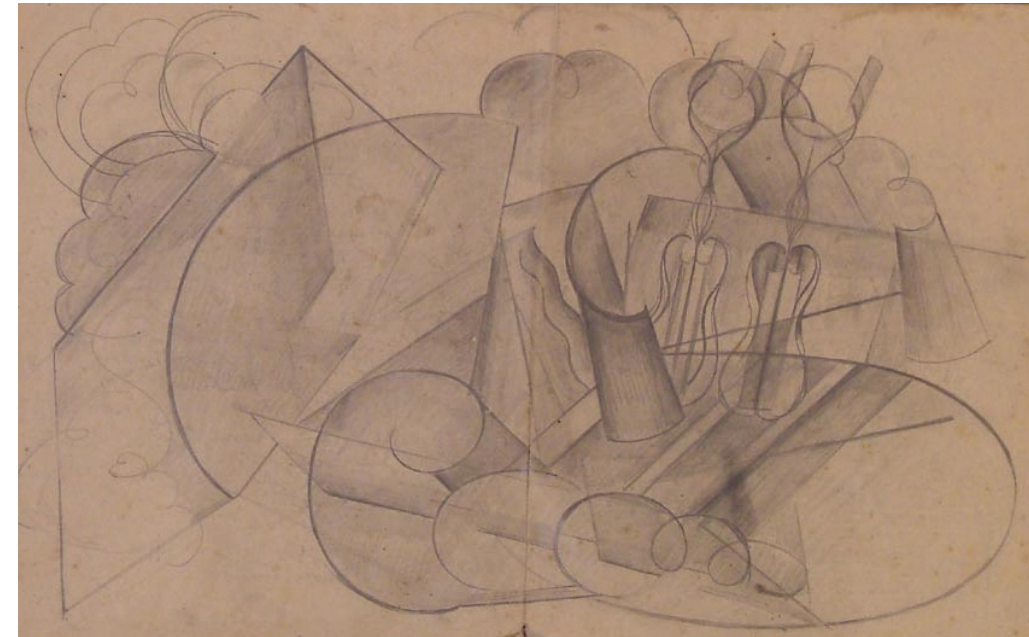
56 *Salon Wiosenny*, Pałac Sztuki, Lwów, 4 V – VI 1924 r.

Mistrzowska orkiestracja barwna i ornamentalna, dekoracyjna jednopłaszczyznowość cechuje prace teoretyka formizmu polskiego p. Ignacego Witkiewicza. Są to pouczające ilustracje jego teorii czystej formy [...]. Pod pewnym względem Witkiewiczowi pokrewny jest p. Doskowski. Wizjonerski świat wyobraźni ukazuje mu się w trójkątach planimetrycznych i sferycznych. Doskowski pragnie oddać za pomocą nich irrealistyczną treść pojęć: samotności, rycerskości, nastroju zwycięstwa... Zamiar wielki i trudny. [...] Wiele w nich młodzieńczej pozy, teatralnego gestu, pozoru, powierzchowności, panowania schematu. *Pod lampą, Nastrój, Taniec*, zdają się jednak zapowiadać zmianę w kierunku pogłębienia artystycznego wyrazu⁵⁷.

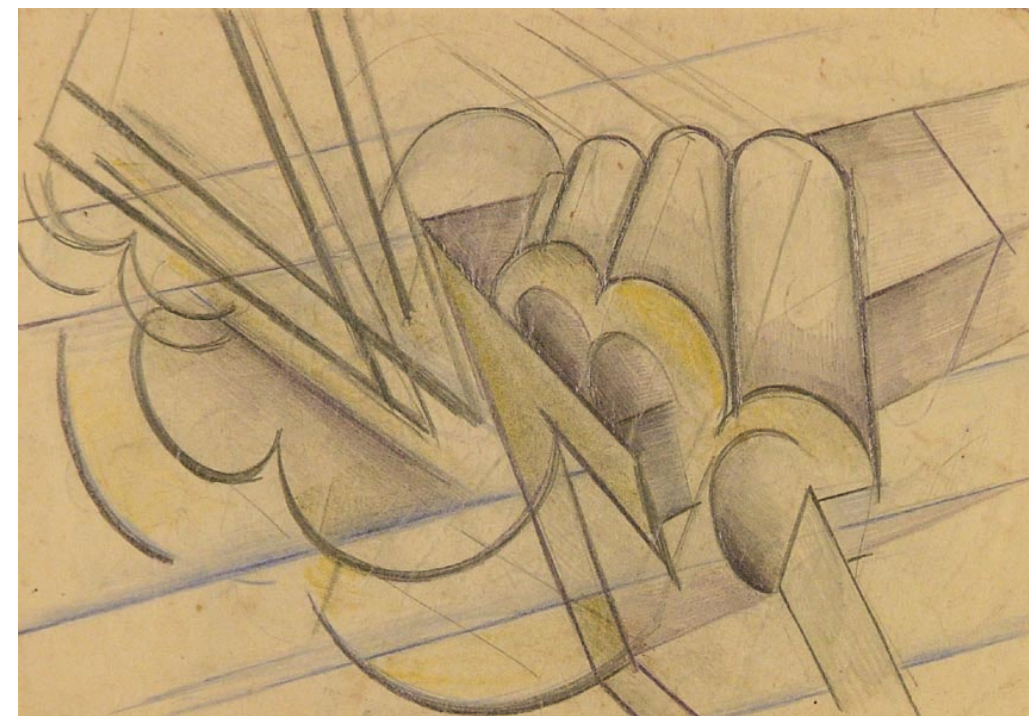


13. Józef Doskowski
Dynamizm rowerzysty [*Dynamism of a Cyclist*], ok. [c.] 1924,
kolekcja prywatna [private collection].

57 Kronika, „Kurier Lwowski” 1924, nr 160, 14 VII.



14. Józef Doskowski
Kompozycja z piramidą i skrzypcami [*Composition with Pyramid and Violin*], ok. [c.] 1924,
kolekcja prywatna [private collection].



15. Józef Doskowski
Dynamika formy [*Dynamics of Forms*], ok. [c.] 1924,
kolekcja prywatna [private collection].

W roku 1924 Doskowski rozszerza tematykę swoich obrazów, podejmuje problematykę, która stopniowo stanie się zauważalną cechą większości nowych prac. Rozpoczyna malować kompozycje układające się w cykl *Alegorie wojny*. Ich genealogia wynika z negatywnego stosunku autora do wszelkich akcji militarnych, nawet jeśli były wywoływane dla osiągnięcia wzniosłych celów ideologicznych. Każda z wojen toczy się również na płaszczyźnie psychologicznej. Umysł cechuje predyspozycja do utrwalania doznanych cierpień, pamięć o bezsensownych zniszczeniach. Uruchomienie niekontrolowanych mocy, w których została uwolniona energia fizyczna, musiało w rezultacie prowadzić do absurdałnej dewastacji. Doskowski podjął ten temat poza znaczeniem dosłownym, nadał mu formę umowną. Najczęściej wymienianą kompozycją z tego cyklu jest *Zwycięstwo*. Postać wojennego bohatera, a właściwie robota zawsze gotowego do walki, zakutego w pancerz, ukrywającego prawdziwe oblicze za pozbawioną uczuć maską, przedstawiona została poprzez układ geometrycznych, ostro załamujących się form. Kanciaste kontury utworzone jakby z odłamków kamieni, podkreślały surowość materii, wskazywały na ograniczenie precyzji wykonywanych ruchów, na ich automatyzm, wykonywanie czynności bez oznaczenia celowości działania. W groźnych figurach trudno dopatrzeć się odnajdywanych przez krytyka cech „rycerskości” i „nastroju zwycięstwa”. Przywołane przez Doskowskiego, statyczne, monumentalne postaci wojowników, są właściwie wizerunkami maszyn do niszczenia, alegoriami bezmyślności wojny. Budowa kompozycji wskazuje na pełnię kontroli autora nad najdrobniejszymi elementami formy, podlega jej każde pociągnięcie pędzla, konstrukcja każdej bryły. Artysta upraszcza do minimum zagadnienia barwy, ogranicza ją głównie do walorowego kształtowania natężeń, niemal monochromatycznych zestawień kolorów.

Kolejna prezentacja obrazów Doskowskiego, odbyła się w październiku 1924 roku w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Podczas ekspozycji „bieżące” w salach nr 6 i 7 pokazano kolekcję jego prac⁵⁸, spośród nowych dzieł mogły się na niej znaleźć, wzmiankowane w prasie i katalogach obrazy: *Kwiat*, *Płeć*, *Względność czasu*, *Kompozycja*, *Samotność*, *Rycerz*, *Zwycięstwo*. Wystawę recenzował Wacław Husarski⁵⁹, uznawany w warszawskim środowisku krytyków za wiodący autorytet w dziedzinie sztuki nowoczesnej. Historyk, a jednocześnie malarz, dwukrotnie odniósł się do twórczości Doskowskiego. W pierwszym tekście, pisany we wrześniu, poddał wystawione obrazy surowej ocenie:

58 Kolekcja prac Józefa Doskowskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 4-30 X 1924 r.

59 Wacław Husarski (1883-1951), historyk sztuki, krytyk i malarz, autor publikacji *Malarstwo nowoczesne*, Warszawa 1924.



16. Józef Doskowski

Z cyklu *Alegorie wojny*: *Zwycięstwo* [From the series *War Allegories: Victory*], 1924, zaginiony [lost], fotografia, Narodowe Archiwum Cyfrowe [photograph, National Digital Archives].

Kompozycje [Doskowskiego] są jak dotychczas owocem nieporozumienia, łączącego dalekie echa kubizmu z reminiscencjami secesji i ze wspomnieniami nowoczesnych „żurnalów”⁶⁰. Artysta ten posiada zresztą niewątpliwy entuzjazm dla współczesnych środków wyrazu, pozwalający mniemać, że po usunięciu tego nieporozumienia twórczość jego rozwijać się będzie we właściwym kierunku⁶¹.

Pisana miesiąc później druga opinia Husarskiego, dokonana bez żadnego związku z wymową poprzedniej wypowiedzi, rozpoznała w twórczości Doskowskiego cechy futuryzmu a nawet „zupełną abstrakcyjność”. Można powiedzieć, że krytyk odnalazł poprzez jego obrazy zupełnie innego artystę:

Doskowski pozostający pod wpływem futurystów włoskich, dzieli z nimi skłonność do koncepcji metafizycznych, które na razie mocno krępują jego wyraźny talent. Jego zestawienia linii i brył zdradzają niezawodne poczucie rytmiki, skala barwna jest właściwie zharmonizowana i wiąże się z tą rytmiką kompozycji, wadą jednak zasadniczą tego malarstwa jest jego zupełna abstrakcyjność, której nie zna nawet kubizm czy konstruktywizm⁶².

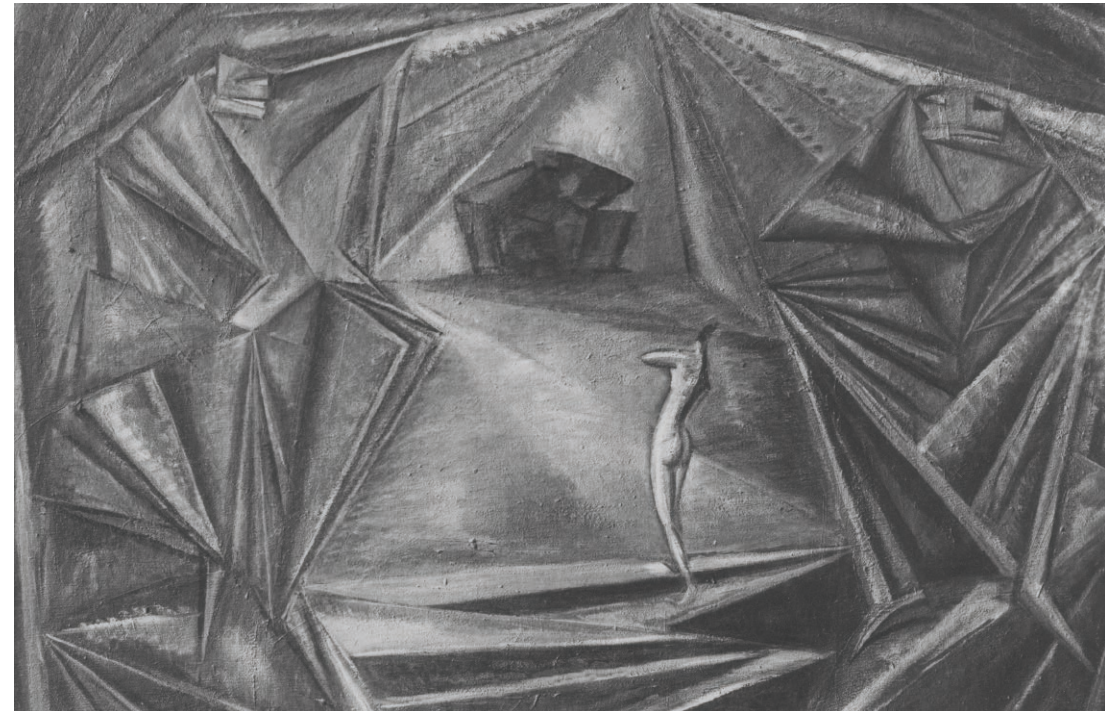
Trudno zaakceptować zarówno dokonaną przez Husarskiego analizę malarstwa Doskowskiego, jak i wyciągnięte wnioski. Krytyk w swoich wypowiedziach pominął *Alegorie wojny*, ale nawet zauważone przez niego obrazy daleko odbiegały od „abstrakcji”. Cechowała je teatralizacja przestrzeni malarskiej, wyrażanej formą, barwą, ale przede wszystkim poetyką narracji wybraną do przedstawienia podejmowanego problemu. Ważną rolę w malarstwie Doskowskiego spełniał zawsze tytuł precyzujący przesłanie, będący syntezą przemyśleń autora. Ideę określała akcja umiejscawiana w centralnym miejscu kompozycji, często podkreślona geometrycznym obramowaniem. Układ zdarzeń, podobnie jak w teatrze, wyeksponowany na scenie otoczonej ornamentyką swobodnie komponowanych form, nie zawsze jednak jednoznacznie wyjaśniał sugerowaną przez artystę treść pojęciową. W większości dzieł ostateczną wymowę zaaranżowanego spektaklu, znaczenie powiązanych przyczynowo motywów i wątków, artysta pozostawiał wyobraźni odbiorcy.

Na znanym tylko z fotografii obrazie *Płeć*, przesłanie nie budzi wątpliwości. Wiotka postać nagiej dziewczyny wkraczająca na teatralną scenę, została otoczona dynamicznym układem graficznie wykreślonych form, tworzących zasłonę-kurtynę, której załamania, po obu stronach układają się w monstrualne, ekspresyjne kształty zgeometryzowanych potworów,

60 Prawdopodobnie W. Husarski miał na myśli „Zwrotnicę”.

61 W. H. [Husarski], *Kronika artystyczna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924 (27 IX), nr 39, s. 639.

62 W. H. [Husarski], *Z wystaw Tow. Zach. Szt. Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924 (25 X), nr 43, s. 706.



17. Józef Doskowski
Płeć [Sex], 1924, zaginiony [lost], fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].

sugerujących trwałe zagrożenie dla drobnej postaci symbolizującej kobiecość. Spośród innych obrazów powstałych w tym czasie, znajdujących się w Muzeum Narodowym w Warszawie, *Tancerka*⁶³ ujawnia futurystyczny rytm kształtów rozwijających się w przestrzeni, obecny już na omawianych wcześniej płótnach, natomiast *Wnętrze*⁶⁴, próbuje przekazać treść metafizyczną, niepokojącą atmosferę, wynikającą z zachowania przedstawionych postaci. Uwypukla emanację braku porozumienia między odpoczywającą na fotelu kobietą, a odwróconym od niej młodym mężczyzną. Swobodnie nakreślone figury dodatkowo oddziela, widoczna przez otwarte drzwi realistyczna wizja malarska dworskich zabudowań, być może Strzeszkowic (?), przekazana w stylu szkoły Jana Stanisławskiego. Doskowski, w kontraście do tego idyllicznego widoku, nasycił *Wnętrze* bezprzedmiotową materią barwną. Szaro-ugrowo-zielona gama kolorów, o wyrazistej fakturze, wzbogacona akcentami żółci i błękitu, została ukształtowana

63 J. Doskowski, *Tancerka*, ok. 1924, olej, tektura, drewno, wym.: 57 x 45,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, Nr inw. MPW 3192.

64 J. Doskowski, *Wnętrze*, ok. 1924, olej, tektura, drewno, wym.: 44,5 x 54,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, Nr inw. MPW 3191.

kolistymi ruchami i zdecydowanymi uderzeniami pędzla. Wpisane w obszar przestrzeni beczkowate formy, wypełnione swobodnym układem jakby połamanych, powyginanych barwnych cząstek, przypominających mini erupcje, utworzyły szereg śladów zastygłych na powierzchni. Materię malarską artysta rozszerzył poza płaszczyzny obu obrazów, abstrakcyjna polichromia wkracza na drewniane obramienie, nawiązując do układu łuków, linii i kolorystyki wnętrza.

Od początku 1925 roku Doskowski uczestniczył w spotkaniach, odczytach i dyskusjach organizowanych przez Towarzystwo „Sztuka Podhalańska” w Zakopanem. Był jednocześnie aktywnym członkiem nowo powołanego zespołu teatralnego. Ogłoszona 13 lipca 1925 roku idea urzeczywistnienia „Czystej Formy” w teatrze, zapowiedziana odczytem Witkiewicza *Nieporozumienia teatralne*, który odbył się w sali hotelu Morskie Oko w Zakopanem, po dwóch latach eksperymentalnych działań została przerwana w połowie 1927 roku. Wówczas Teatr Formistyczny przestał istnieć, jak pisał Witkacy zdecydował brak „artystycznego nastawienia”, „teatrzyk został niestety, definitywnie pogrzebany”⁶⁵. W lutym 1925 roku Doskowski przygotował w Zakopanem wystawę indywidualną. Przedstawił na niej m. in. obrazy *Światło*, *Modlitwa*, *Taniec* a także kompozycje z cyklu: *Alegorie wojny – Pojedynek*, *Rycerz*, *Zwycięstwo*. Brał także udział w *Wystawie Letniej Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”*⁶⁶ oraz w *Zimowej Wystawie Obrazów, Rzeźb i Grafiki Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”*⁶⁷. W wizualizowaniu symbolicznych podtekstów, liryki i napięć dramatycznych, kilkakrotnie odwoływał się do średniowiecznej legendy o Lady Godiva z Coventry⁶⁸. W cyklu *Alegorie wojny* poprzez upraszczanie kształtów, łączenie ich w wydłużone trójkąty, igły formy, przenikanie łuków i linii, konkretyzował antywojenny przekaz, podkreślał wagę przedstawianego tematu. Różnicował koncepcję barwną poszczególnych kompozycji od nieoczekiwanych kontrastów po monochromatyzm. Cechą malarstwa Doskowskiego, było zawsze dążenie do osiągnięcia „czystej formy”, w budowie obrazów można było dostrzec poszukiwanie tej jak głoszone „najistotniejszej właściwości”, prowadzącej do „jedności w wielości”, postulowanej zarówno przez Witkacego jak i Strzebińskiego.

W maju 1926 roku Doskowski wziął udział w zbiorowej wystawie Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, która odbyła się w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, wspólnie z Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, który pokazał 10 pasteli typowych dla działalności *Firmy portretowej* i twórcami zakopiańskimi m.in.: Teodorem Birula-Białynickim, Winifred Cooper, Januszem Kotarbińskim, Rafałem Malczewskim, w większości podejmującymi

65 J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym*, Warszawa 1973, s. 100.

66 K. B. [Bruzdyńska], *Otwarcie letniej wystawy „Sztuki Podhalańskiej”*, „Głos Zakopiański” 1925, nr 28, s. 3.

67 *Kronika artystyczna. Zakopane*, „Sztuki Piękne” 1925/1926, nr 5, s. 237.

68 J. Doskowski, *Kompozycja z jeźdźcem (Lady Godiva)*, ok. 1927, gwasz, tektura, wym. 18 x 27 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, Nr inw. Rys 11417.

tematykę rodzajową. Doskowski przedstawił cztery obrazy, z których każdy stanowił przykład odrębnej problematyki podejmowanej przez niego w malarstwie: *Płeć*, *Rycerz*, *Taniec*, *Kompozycja*. Może właśnie ze względu na różnorodność postaw artystycznych jej uczestników wystawa nie uzyskała pozytywnej oceny krytyków. Mieczysław Treter⁶⁹ historyk i muzeolog, nazywany „szarą eminencją” polskiej działalności kulturalnej⁷⁰, obrazy „zakopiańczyków” uznał za „dyletanckie”, pozbawione jakichkolwiek wartości artystycznych:

Nie wiem, kto decydował o przyjmowaniu dzieł na tę wystawę zakopiańskiej organizacji; wystawa ta odznacza się niepomiaralnie niskim artystycznym poziomem, robi wrażenie dyletanckich robótek, a w niektórych eksponatach wprost poraża niezwykle już dziś w sferach plastyków brakiem artystycznej kultury i znajomości elementarnych zasad malarstwa, rysunku, zagadnień formy itd.⁷¹

Z tej krańcowo krytycznej opinii, niestety dość charakterystycznej dla poglądów estetycznych urzędników kultury, organizatorów wystaw i polskiego życia artystycznego, wyłączona została jedynie twórczość Rafała Malczewskiego.

Pod koniec lat dwudziestych Doskowski wycofał się z aktywnej działalności w sferze plastyki. Można uznać, że zwieńczeniem dokonań artysty w dziedzinie malarstwa było umieszczenie obrazu *Baletnica* wśród dzieł składających się na unikalną w swoim wyrazie twórczym Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. Ostatnią z wystaw, do której mógł przywiązywać szczególną wagę, miała stać się prezentacja dorobku *Formistów*, zorganizowana dzięki staraniom Winklera w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, otwarta 5 marca 1927 roku⁷². Przełomu w odbiorze prób malarskiego obrazowania „czystej formy” jednak nie było, wystawa nie została uznana za wydarzenie. Nawet lista uczestników podana w *Przewodniku* Zachęty nie pokrywała się z twórcami biorącymi udział, niektórzy zrezygnowali w ostatniej chwili, inni umieszczali swoje dzieła poza wcześniej przygotowanym wykazem. Właściwym komentarzem do tej ekspozycji stała się niewielka rozprawka Winklera *Formiści polscy*, wydana mniej więcej w tym samym okresie co wystawa. Umieszczony w niej, symboliczny w swoim wyrazie, obraz Doskowskiego *Oczekiwanie (L'Attente)*, przedstawia monumentalną figurę zastygłą w bezruchu, lecz gotową do działania, jej twarz została ukryta za zgeometryzowaną

69 Mieczysław Treter (1883-1943), historyk, muzeolog, estetyk, autor rozpraw: *Muzea współczesne*, Kijów 1917; *Organizacja zbiorów państwowych Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 1922.

70 D. Wasilewska, *Mieczysław Treter – estetyk, krytyk sztuki oraz „szara eminencja” międzywojennego życia artystycznego w Polsce*, Kraków 2019.

71 *Polskie Życie Artystyczne w latach 1915-1939*, red. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 156. Wystawa w TZSP w Warszawie 7 V – VI 1926 r.

72 *Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 21*, TZSP Warszawa, III 1927 r.; J. Kleczyński, „Formiści” w Zachęcie, „Kurier Warszawski” 1927, nr 78, s. 19.



18. Józef Doskowsi
Oczekiwanie [Waiting], ok., [c.] 1927, zaginiony [lost], il: K. Winkler, *Formiści polscy* [Polish Formists], Warszawa 1927.

maską, a ciało skonstruowane z rytmicznych ostro uformowanych brył i płaszczyzn, zbliżone w budowie do robotów z *Alegorii wojny*. Siłę formy, wydobywającą się z konkretnych kształtów, autor obramował ciemną, gładką powierzchnią nieba, na którym ciała gwiazdne zostały ujęte w postaci nasyconych barwą trójkątów. Doskowsi, odwołując się do dualistycznej koncepcji świata, zawarł w obrazie przecucie zagrożenia, bliskiego uwolnienia tego co niekontrolowane, nadchodzącego wyzwolenia mocy, w których zwycięstwo mogą osiągnąć siły zła.

Wystylizowane *Oczekiwanie* nie spełniło jednak nadziei jakie wiązał z nim artysta, przesłanie ideowe nie zostało odczytane. Niemniej obraz będący dziełem symbolicznym, można uznać za pożegnanie Doskowskiego z formistyczną przygodą, widzieć w nim zmaterializowany przykład poszukiwań, które w tekście opracowania *Formiści polscy* Winkler nazywał niewzruszoną „ideą formy”, zrodzoną z instynktu – twórczą „wolą formy”:

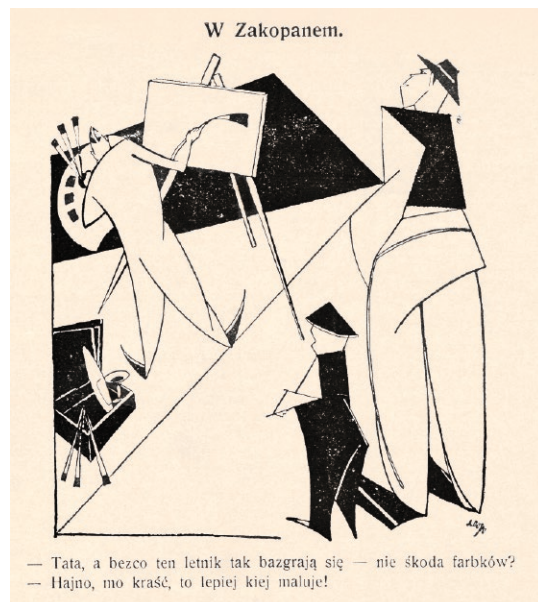
Przyszłość będzie dla formistów sprawiedliwsza. Nie ulega już bowiem żadnej wątpliwości, że w ciągu tych kilku lat zaledwie, mała garstka formistów więcej zrobiła dla świadomości artystycznej polskiego ogółu od setki krótkowzrocznych krytyków i estetyków, świadomie ignorujących ze szkodą dla rodzimej kultury ów arcyważny, bo stylotwórczy ruch artystyczny w Polsce⁷³.

Twórczość Doskowskiego w następnej dekadzie została już całkowicie podporządkowana literaturze. Mogły mieć na to wpływ wypowiedzi krytyczne o sztuce formistów, ale zdecydowało zapewne trwałe zainteresowanie pisarstwem i teatrem, które w jego opinii odniosło zwycięstwo nad plastyką. W działaniach artysty można odnaleźć pewien anachronizm myśli, zawieszenie między poetyką Leopolda Staffa i Jana Kasprówicza a dążeniem do wyrażenia idei „czystej formy”, w której starał się przekroczyć zestawy znaków zawarte w dziełach Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wśród wielu szkiców teatralnych, wizji piekła, fantastycznych wnętrz i pejzaży, jakie Doskowsi pozostawił w tece swoich akwareli i rysunków, znalazły się studia do *Scen tanecznych*, *Alegorii wojny*, *Autoportretu*, *Widoków Strzeszkowic* (?) i symbolicznych przedstawień odwołujących się do przygotowywanych tekstów, jak na przykład *Ubogi kraj* (*duchowo*), *Piekielne bohomyzy*, *Diabelski tron zbudowany z bezosobowego trwania*, *Metafizyczne samozniszczenie*. W swobodnie malowanych studiach na papierze pojawiają się wizerunki pojedynczych osób lub par, ujętych w uproszczonej formie. Można w nich odnaleźć aktorów dualistycznej koncepcji istnienia, katalog automatycznie wykonywanych gestów, wiotkie kobiety ujmowane w sztucznie wystudiowanych pozach, siedzące, stojące, odpoczywające, kuszące, pogrążone w rozmowie.

⁷³ K. Winkler, *Formiści polscy*, dz. cyt., s. 19.



19. Józef Doskowski
Pościg [Chase], 1924.



20. Józef Doskowski
W Zakopanem [In Zakopane], 1924.

Doskowski umieszczał wykreowane postaci w chaosie współczesnego świata, rozważał całokształt wrodzonych i nabytych dyspozycji duchowych. Wielokrotnie na odwrocie szkiców umieszczał fragmenty tekstów lub luźne uwagi jak na przykład: „życie jest jednak tylko życiem”, „słońce zeszło na ziemię”, „nie ma co trzeba móc”. Poszczególne inskrypcje zwracały uwagę na aspekt metafizyczny, zagubienie poszczególnych osób niekiedy w rajskiej, a czasem piekielnej przestrzeni. Wykorzystywał tezy psychoanalityków, starał się określić rodzaj przekształceń duchowych w obrębie poszczególnych osobowości. Podstawą obrazowania

poznawanej przez niego rzeczywistości, stawała się analiza automatyzmu odnalezionych zachowań i działań. Niektóre zapiski na odwrocie rysunków stanowiły prawdopodobnie drobne cząstki pisanej przez niego powieści, dotyczyły rozdwojenia duchowego, dylematu między prawdą a kłamstwem „masek” i „pozorów”. Hipotetycznie badał utworzone w ten sposób metafizyczne odmiany odczuć wpływające na procesy przemian, zawsze zależne od zmiennych stanów ducha. W odróżnieniu od legendy Fausta zakładał możliwość oddawania ułamków „duszy” nie poprzez układy z diabłem, lecz świadome przekazywanie ich innym osobom. Sugerował sposoby umożliwiające transmisję duchowych właściwości i przymiotów, przechodzenie ich z jednej osoby na drugą. Opisywał efekty przemian wynikających z ofiarowywania części własnej duchowości, ewentualne możliwości wymiany, zwrotu lub ich zawłaszczania. Co w rezultacie mogło mieć trwały wpływ na wymiar przejmowanych odczuć i wartości, oddziaływać na osobiste postrzeganie świata, a kiedy indziej sztuczne narzucenie komuś własnego widzenia. Odnajdywanie w sobie cech obcej świadomości, mogło determinować całkowicie odmienne rozpoznawanie walorów lub wad najbliższych osób:

Byłem prawie pewien, że urodziłem się, jednakże ryzykiem było spojrzeć, które części życia należą [do mnie, wchodzą] w skład mej indywidu [idyalności]. Nie było wykluczonym, że partie mego odczucia należały do tamtego człowieka⁷⁴.

Józef Doskowski po II wojnie światowej nie powrócił do malarstwa. Wybrał pracę pisarza. Pisał powieść, o której niechętnie się wypowiadał. Ankieta dotycząca historii karykatury polskiej rozesłana przez Eryka Lipińskiego na początku lat siedemdziesiątych, nie skłoniła go do szerokiego ujawniania źródeł pracy twórczej. Na prośbę Lipińskiego udzielił ogólnych wyjaśnień o motywach, jakie skłoniły go do wykonywania rysunków:

Prace przesyłane do pism satyrycznych stanowiły stronę ilustracyjną tego, co tkwiło we mnie jako ziarno przyszłej konieczności parania się piśmiennictwem. Owszem w okresie odnośnym pisałem już, ale to nie był jeszcze okres rozważania – rozwiązywania problemów formy i stosunku jej do rzeczywistości⁷⁵. Albowiem rysunki, a nawet... hm, lekkie, dorywczo pojęte rysunekzki (łącznie z miniaturowymi przerywnikami w tekście) – stanowiły (tam w głębi mojego sumienia) – stronę ilustracyjną dzieła sztuki pod znaku: LITERATURA. A życie szło swoim torem. Przekuwałem linię i barwę na SŁOWO⁷⁶.

⁷⁴ J. Doskowski, *Siedząca*, gwasz, papier, wym.: 22,5 x 31 cm, zapis na odwrocie karty.

⁷⁵ List J. Doskowskiego do E. Lipińskiego z dnia 4 V 1972 r., Archiwum Muzeum Karykatury im Eryka Lipińskiego.

⁷⁶ Jak wyżej, list z dnia 5 XI 1971 r.

Zapytany o swoją twórczość odpowiedział: „Przyszła mi na myśl sylweta – postać Witkacego, w jego towarzystwie – gdyby dawano mi pytania dotyczące sztuki – literatury – również byłbym najgłębiej skrepowany”⁷⁷. W kręgu przyjaciół zyskał sobie określenie „milczkawy malarz”. Wyrażając swoje poglądy na całość sztuki ograniczył się do stwierdzenia: „pojęcie formizmu dotarło do mojej wyobraźni” – „jestem formistą”⁷⁸. W lapidarny sposób określił kierunek swoich twórczych działań, uważał, że artysta poprzez osobiste dokonania kreuje na użytek odbiorców właściwy wyłącznie jemu: „EKARAN SAMEGO SIEBIE”⁷⁹.

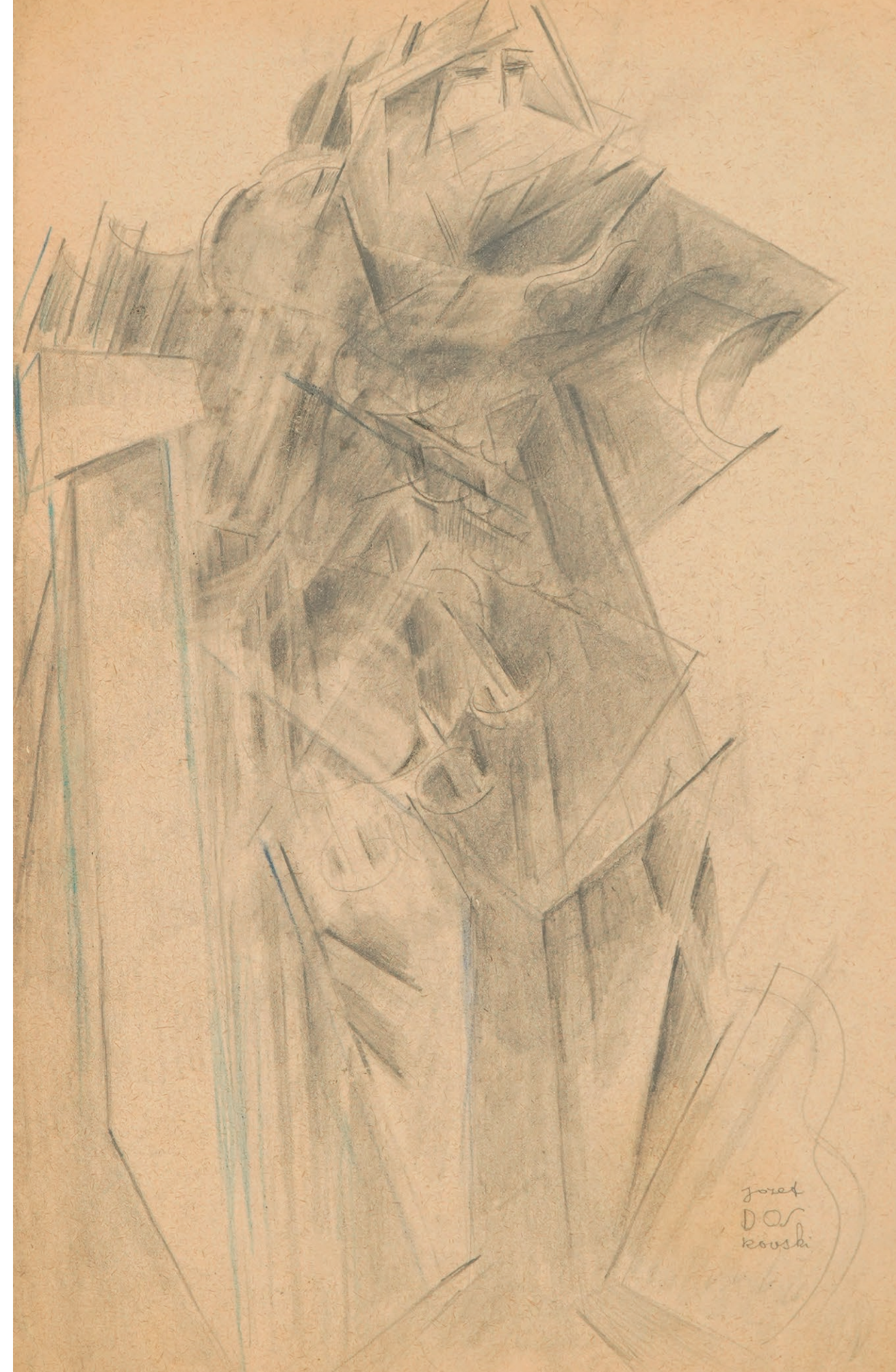
77 Jak wyżej, list z dnia 2 VI 1972 r.

78 Jak wyżej, list z dnia 5-6 V 1972 r.; Ankieta E. Lipińskiego..., dz. cyt.

79 Jak wyżej list z dnia 19-20 V 1972 r.

21. Józef Doskowski

Szkic do Alegorii wojny [Sketch for an Allegory of War], ok. [c.]1924.



Art is the direct expression of the most essential quality of existence: of unity in multiplicity. In art, this unity in multiplicity manifests itself to us in a pure state, be it in spatial or temporal multiplicity, be it in whole entities composed of simple or complex elements - it does not really matter. The arts share elements between each other, which are not relevant for them, yet necessary: feelings in life, the external world, the conceptual content as such, etc. They are united by common metaphysical content, expressed in a pure structure which acts directly, that is Pure Form.

Stanisław Ignacy Witkiewicz¹

Józef Doskowski's work has been unjustly dismissed by historians. It is difficult to logically explain the absence of this artist in most studies of Polish art of the 20-year interwar period. I came across a trace of his paintings while preparing documents and works for an exhibition and a research session, commemorating the fortieth anniversary of the International Collection of Modern Art², which was deposited in February 1931 by the "a.r." art group in the Łódź Museum of History and Art on indefinite deposit. Among the avant-garde works by prominent European and American artists, Doskowski's painting *The Ballerina*, lost during World War II, has been mentioned. Władysław Strzemiński, the initiator and main organiser of the unique collection, regarded this work as an important example of the search for 'pure form', an essential addition to the achievements of the world avant-garde. In Doskowski's paintings, he saw "the saturation of the image with form", creating a separate "rhythmic" reality. He regarded Formism as "beginnings of modern art in Poland", a synthesis of experiences resulting from expressionism, cubism and futurism³. He met Doskowski during his collaboration with the avant-garde magazine *Zwrotnica*, edited by Tadeusz Peiper⁴, with the programme's subtitle 'direction - art of the present'. Both contributed to the development of knowledge of modern art by making their work available to the editors. In 'Zwrotnica' Doskowski included a programme drawing made with straight lines, in which, equipped with the attributes of a painter: brushes and a palette, he took a prominent place, above the inscription 'tradition'⁵.

1 S. I. Witkiewicz included the above definition of modern art in the novel *The Only Exit, Hi, I, Friends*, written in 1932-1933, published posthumously, Warsaw 1968, pp. 151-152. The first theoretical formulations concerning "Pure Form" were included in the publications: *New forms in painting and the resulting misunderstandings*, Warsaw 1919; *Introduction to the theory of Pure Form in the theater*, "Skamander"; 1920, No. 1-3.

2 *The "a.r." Group. 40th Anniversary of the International Collection of Modern Art*, Museum of Art in Lodz, V 1971; *Materials from a Research Session on the 40th Anniversary of the International Collection of Modern Art in Lodz*, Museum of Art in Lodz, 22-23 V 1971 r.

3 W. Strzemiński, *Modern Art in Poland*, [in:] Jan Brzękowski, Leon Chwistek, Przemysław Smolik, Wł. Strzemiński. *O sztuce nowoczesnej*, Towarzystwo Bibliofilów w Łodzi, Łódź 1934, pp. 61-63.

4 Tadeusz Peiper (1891-1969) - poet, playwright, art theoretician, editor of the periodical "Zwrotnica".

5 J. Doskowski's drawing *Tradition* was published together with W. Strzemiński's work *Poeta tresujący psa / The Poet Training the Dog*, in "Zwrotnica" 1926, no. 9, pp. 221-222.

The Ballerina composition did not make it through the war, the materials regarding the author's works have been destroyed; the first inventory included only the dimensions and technique of the donated work. The museum in Łódź did not know the post-war fate of Doskowski; according to information obtained by Marian Minich⁶, it was impossible to establish any form of contact with the artist.

One of the photographs taken in 1938, documenting the gallery of the J. and K. Bartoszewicz City Museum of History and Art in Łódź, located on the first floor of the classicist building of the former city hall⁷, shows an exhibition of formalist works of art, mostly from the International Collection of Modern Art. Next to the geometric shape of *The Pieta* sculpture by Zbigniew Pronaszko and *The Multifaceted Image* by Tytus Czyżewski, one can see a dynamic composition cut in half by the edge of the print. The composition is considered by Janina Ładnowska, curator at the Museum of Art in Łódź, and Paweł Brożyński, who is working on the research work of Marian Minich⁸, to be a lost work by Leon Chwistek. The view presented by both historians can no longer be held today. The black and white reproduction of this painting that I found, with a signature near its lower edge: "Józef Doskowski 922", perfectly coincides with its part visible on the photograph, registering a part of the museum exhibition⁹. Thanks to this discovery, the idea of the work being donated the work donated by the artist to the Łódź collection ceased to be a secret and confirmed the legitimacy of Władysław Strzemiński's decision to invite the young artist to the international group of artists with outstanding achievements.

In *The Ballerina*¹⁰, Józef Doskowski compared human life, perhaps his own, to a multi-figured dance that can be expanded at any time by adding new elements. The main focus of the action played out on the canvas was the energetic figure of the main character, the performer of a dynamic show on a stage filled with magical lighting. The dancer's partner stepped back into the shadows, blending into the rhythmic pattern of forms that complemented the central position occupied by the ballerina. The structure of the painting seems to suggest that he has been given the important role of observer of the stage, filled with traces of swirling arcs, lines and curved

6 Marian Minich (1898-1965) - art historian, after Przemysław Smolik took over the management of the J. and K. Bartoszewicz City Museum of History and Art. After the war, he was director of the Museum of Art in Łódź.

7 City Museum of History and Art named after J. and K. The Bartoszewicz in Łódź was opened on 30 April 1930 in the town hall. 1930, in the town hall, designed by Bonifacy Witkowski was built in 1827.

8 M. Minich, *For a new type of art museums*, by P. Brożyński, M. Kunińska, Kraków 2018. In illustration 4, showing a fragment of a 1938 room with works by the Formists, *Ballerina* by J. Doskowski is misidentified as a painting by L. Chwistek.

9 I had passed the information that it was not a painting by Chwistek to Janina Ładnowska in the 1980s, but this did not change her view and the description of the 1938 photograph remained the same.

10 J. Doskowski, *Ballerina*, 1922, oil on canvas, size: 110 x 75 cm, signed p. d.: "Józef Doskowski 922".

triangles, which determine the intensity of the dance and direction of movement. The work selected by Strzemiński suggestively combined symbolic undertones of existential matters with Formist simplifications of geometric shapes, as well as the progression of painterly matter in space, typical of futurist paintings. It emphasized the impetuosity of artistic endeavours, the dynamism of transformations which were the output of the avant-garde in the first decades of the 20th century. In the International Collection of Modern Art, the composition formally closest to Doskowski's *Ballerina* was *Tarantella* by the Italian Futurist Enrico Prampolini.

The agreement concluded on February 15, 1931, between the Department of Education and Culture of the Łódź City Magistrate and the "a.r." group, along with the accompanying list of 21 paintings, did not yet include Doskowski's works. In this first document only the works of Tytus Czyżewski have represented Formism, *The Ballerina* became part of the collection at the beginning of 1932. In the introduction to the catalogue, published in March 1932, Przemysław Smolik¹¹, the Head of the Education and Culture Department of the City Magistrate in Łódź and, at the same time, the curator in charge of organizational and popular-scientific activities of the museum, described the general rules of donating works to the International Collection of Modern Art. Doskowski's *Ballerina* occupied position no. 23¹² on the list, placed between paintings by Theo van Doesburg and Max Ernst:

Without exception, all of the works in the collection have been altruistically donated by their creators under the only condition that they must be housed in an appropriate public institution, accessible to anyone with an interest in art. [...] Thus, the International Collection of Modern Art in Łódź is a collectivist and social act in every possible sense. The aim of both the initiators, artists and artists-contributors was to bring the nations closer together and to get to know each other through the exchange and learning about the most precious of goods - the heritage of spiritual culture.

This act of European artists deserves our respect and special gratitude, not only because it is selfless, but even more so because the Łódź collection makes it possible, for the first time in Poland, to take a serious and close look at the face of this profound and still poorly understood revolution that has been taking place in European art for the last twenty-five years¹³.

11 Przemysław Smolik (1877-1947) - doctor of medicine, publicist, social activist, founder of the Lodz museum.

12 *International Collection of Modern Art / Collection Internationale d'Art Nouveau*. Catalog no. 2, City Museum of History and Art named after J. and K. The Bartoszewicz in Łódź, Łódź 1932: "J. Doskowski, Poland, 23 Ballerina".

13 P. Smolik, Preface, [in:] *International Collection...*, as above.

Illustrated with a selection of 32 photographs of works donated to the collection, the catalog lists the artists and 75 works collected over a year and a half, including: Hans Arp, Willy Baumeister, Alexander Calder, Serge Charchoune, Sonia Delaunay, Theo van Doesburg, Max Ernst, Franz Foltyn, Albert Gleizes, Jean Gorin, Jean Helion, August Herbin, Vilmos Huszar, Fernand Léger, Jean Lurçat, Amedée Ozenfant, Pablo Picasso, Enrico Prampolini, Sophie Täuber-Arp, Hans Rudolf Schiess, Kurt Schwitters, Kurt Seligman, Juan de Torrès Garcia, Georges Valmier, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Hendrik Nicolaas Werkman. Among the works of 15 Polish artists, besides the members of the “a.r.” group: Katarzyna Kobro, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, works by Maria Nycz-Borowiakowa, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Józef Doskowski, Wanda Grabowska-Chodasiewicz (Nadia Léger), Stanisław Grabowski, Karol Hiller, Maria-Ewa Lunkiewiczowa, Louis Marcoussis, Aleksander Rafałowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Stanisław Zalewski have been included in the International Collection. The selection of works by Polish artists clearly shows the élite nature of Strzemiński’s first choice, which was supplemented in subsequent years¹⁴. He singled out only four painters from the circle of Formists: Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Józef Doskowski, and Stanisław Ignacy Witkiewicz. The assumptions of Formism were summarized by Strzemiński in the article *Sztuka nowoczesna w Polsce [Modern Art in Poland]*, a study that provides a synthesis of the process of forming the Polish avant-garde:

The main concept of Formism was “pure form”. This is what distinguished Formism from other art movements of its contemporaries and what enabled its successors in the future to make such a relatively easy transition from object art to abstract art. The moment one says “pure form” one ends up with pure form liberated from the object, with pure plasticity¹⁵.

During World War II, a number of important works from the International Collection have been lost or destroyed. Not found among others: Configuration - Arp, Mobil - Calder, Still Life - Gleizes, Composition No. 2 Series I – Goren, Guitar – Picasso, Composition - Vordemberge-Gildewart, as well as a significant number of works by Polish artists. Among the significant war losses of 1939-1945 is a painting by Józef Doskowski, *Ballerina*.

In studies, as well as at art exhibitions organized by historians and associated with the Formist experiments held simultaneously in Cracow, Lviv and Warsaw, Doskowski’s achievements are very rarely mentioned, even the artists’ name is mentioned sporadically. Joanna Polakówna, in her doctoral dissertation prepared at the Art Institute of the Polish Academy of Sciences

¹⁴ In the end, 111 works were included in the International Collection of Modern Art.

¹⁵ W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce... [Modern Art in Poland...]*, op. cit., p. 62.

under the supervision of Professor Juliusz Starzyński, justified the omission of his work by the painter’s late appearance on the art scene. The author, referring to the suggestion of crisis of Formism as expressed, among others, in the theoretical deliberations of Leon Chwistek¹⁶, was too quick to consider 1922 as a definitive end of the comprehensive activity of the Polish Futuro-Cubo-Expressionists under Formism:

In the spring of 1923 [...] there was no more talk of Formism; however, Karol Winkler had not forgotten about it¹⁷. Re-activation of the movement had always been in his heart. Already in 1923, he had been looking for new adepts. His gaze fell upon, among others, the young painter Józef Doskowski, who used simplified form in his linear compositions, expressing ideas close to symbolism, eagerly rhyming and rhythmizing contours. In 1927, he would be drafted into the superficially created group of the Formists. For it was then, in 1927, that the legend of Formism would be born¹⁸.

The same premise as Polakówna’s - the turning point of 1922 marking the closure of the Formist movement - was adopted, with few exceptions, by Irena Jakimowicz. In a group exhibition of the Formists prepared in April 1985 at the National Museum in Warsaw, she tried to fulfill the postulates included, as she wrote, in “an excellent book by Joanna Polakówna”¹⁹. In her catalogue, published four years later, which included 1,328 paintings, sculptures, drawings and prints, and its accompanying appendix (24 items), she also did not include Doskowski’s work²⁰.

My direct encounter with Józef Doskowski’s paintings took place almost 20 years after the Łódź presentation on the 40th anniversary of the International Collection of Modern Art, at the National Museum in Warsaw at the end of the 1980s, shortly after I took charge of the Contemporary Art Gallery. Elżbieta Rzeczkowska on behalf of the artist’s family approached me with an offer to purchase his works for the museum collection. The following works by Doskowski, mostly from the first half of the 1920s, were presented for purchase at that time:

1. *Dancer*, oil, cardboard, wood, size 57 x 45.5 cm (the painted frame was an integral part of the composition).
2. *Interior*, oil, cardboard, wood, 44.5 x 54.5 cm (the painted frame was an integral part of the composition).

¹⁶ L. Chwistek, *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu [Tytus Czyżewski and the crisis of formism]*, Kraków 1922.

¹⁷ Karol Winkler (1882-1962) - painter, art critic and theoretician, author of the following studies: *Formism against the background of contemporary trends in art*, Krakow 1921; *Polish Formists*, Warsaw 1927.

¹⁸ J. Polakówna, *Formists*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, National Institute of Osolinski, Polish Academy of Sciences 1972, p. 180.

¹⁹ I. J. [Jakimowicz], *Formists - A Guidebook*, curator I. Jakimowicz, National Museum in Warsaw, April-June 1985.

²⁰ *The Formists*, ed. I. Jakimowicz, The National Museum in Warsaw, Warsaw 1989.

3. *Composition with a rider (Lady Godiva)*, gouache, cardboard, size 18 x 29 cm.
4. *The artist's album*, 1922-1928, 22 cards of various sizes, leather binding, size 28 x 22 cm.

With some knowledge of the artist's work, which I tried to expand on twenty years ago, I have been a strong advocate for the purchase of all the works featured. I also approached Irena Jakimowicz with a suggestion that the newly acquired works by Doskowski be included in the as yet unpublished catalogue of the exhibition *The Formists*. Apart from the paintings, I found the artist's album extremely interesting. It contained press cuttings, inscriptions and documents, including a complimentary ticket of the Polish Airline Aerolloyd²¹ issued in 1924 for "His Excellency Mr Doskowski residing in Lviv", for flights between Lviv and Warsaw. I made some small notes from other notes and pasted fragments of texts in order to use the available materials to prepare basic information about Józef Doskowski's work for the Purchase Committee of the National Museum. The review I prepared had repeated information about his life that was disputable, as it turned out now, and whose main source were answers to questions included in the artist's questionnaire kept in the archives of the Academy of Fine Arts in Cracow²². A brief overview of Doskowski's work, summed up the conclusion:

All works proposed for purchase constitute a unique set of works by a Futurist artist - a set that is an important contribution to the Polish visual arts of the early 1920s, perfectly complementing the collection of "Polish Formists" assembled at the National Museum²³.

At its meeting held on April 11, 1988, the commission qualified the following paintings for purchase: *Dancer, Interior, Composition with Rider (Lady Godiva)*. *The artist's album*, from 1922-1928, containing documents from the 1920s and collages of Doskowski's texts, was placed in the Cabinet of Graphics and Contemporary Drawings, National Museum in Warsaw²⁴.

There are still many uncertainties regarding Doskowski's life and work, even his place of birth - Przemyśl (?) or Strzeszkowice (?) is a matter of doubt. The book *International Collection of Modern Art by the "a.r." group*, published at the Museum of Art in Lodz in 2019, although it already acknowledges the presence of Doskowski's painting in the Formism Room in 1938, does not bring the knowledge of his paintings any further to the general public. The statement that

21 Polish Aerolloyd Airline, established in mid-1922, connecting Gdańsk, Warsaw and Lwów, using Junkers F-13 aircraft; in May 1925, it was transformed into Aerolot, based in Warsaw.

22 Józef Doskowski stated that he was born in Przemyśl, while other informants indicated Strzeszkowice, in the Jędrzejów County of the Kielce Governorate of the Russian Empire, as the artist's place of birth.

23 J. Zagrodzki, *Józef Doskowski. Opinion for the Committee of Purchase of the National Museum in Warsaw*, 11 IV 1988.

24 I. Jakimowicz and A. Żakiewicz, *Calendar*, [in:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939. Catalog of paintings*, National Museum in Warsaw, Warsaw 1990, p. 40.

he was a member of the Formists, is misleading. The artist has always worked individually, making use of the achievements of his contemporaries, he recognized that the search for new forms in art, the pursuit of "pure form" is the main goal of creative practice, in this he was close to the views of Stanisław Ignacy Witkiewicz and Władysław Strzemiński. A small biographical note of Józef Doskowski included in the publication of the Łódź Museum, written by Marek Igor Skrzyński, indicates Przemyśl as the place of his birth but does not give any information about Strzeszkowice. Silent about the artist's family relations, it only confirms what has influenced his absence from Polish art: "after the war Józef Doskowski found himself on the margins of artistic life", "he decided to move his activity to the field of literature, where he undertook an insightful satire of communist reality, which was not accepted by the decision-makers of the time"²⁵.

25 M.I. Skrzyński, *Józef Doskowski (1894-1979)*, [in:] *The International Collection of Modern Art of the "ar" group*, editors: P. Kurc-Maj, A. Saciuk-Gąsowska, Muzeum Sztuki in Łódź, Łódź 2019, p. 101 .

Snippets of life

Józef Doskowski was born on July 28, 1894 most likely in Strzeszkowice in Jędrzejów County, Kielce Governorate, Nadwiślański Land, which in the Russian Empire was a semi-official name of the now withdrawn term Kingdom of Poland. After World War II he lived in Cracow, died on May 12, 1979, and was buried at the Rakowicki Cemetery. In his handwritten questionnaire, which constituted the first document on his artistic path, the so-called “lineage” of future students of the Academy of Fine Arts in Cracow, then still the Imperial and Royal Academy, the artist listed Przemyśl as his place of birth, located on the territory of the Kingdom of Galicia and Lodomeria, which, like the Grand Duchy of Cracow, was part of the Austro-Hungarian Empire, probably because he did not want to be regarded as a “Kievan” - a subject of the Russian Tsar:

C. K. ACADEMY OF FINE ARTS IN CRACOW

Surname, first name: *Józef Doskowski*

Age, year of birth, place, religion: *r. b. 1894 in Przemyśl. Roman Catholic.*

Country and municipality affiliation: *Przemyśl.*

Parents' Address and Post Office: *Przemyśl, Franciszkowska 2.*

What documents show where he was educated before: *4 kl. gymnasium. 3 years decorative course in Cracow²⁶.*

What kind of work does he show: [no answer].

To which school professor he wants to be assigned: *To Professor Dębicki's school.*

Where he has chosen to live: *Garbarska 10 Ip.*

Cracow, on: *18 X 1913*

Student's signature: *Józef Doskowski²⁷*

The change of the place of birth is confirmed by the address of the artist's parents given in the questionnaire, which raises considerable doubts. There was no Franciszkowska Street in Przemyśl, and the house at no. 2, Franciszkańska Street, was owned by the Roman Catholic

²⁶ Doskowski extended this information in a survey prepared by E. Lipiński in connection with the development of the history of Polish caricature (October 28, 1971). He studied at the School of Art Industry in Krakow, among the lecturers he mentioned: Antoni Procajłowicz, Jan Raszka, Wiesław Zarzycki and Jan Bukowski. Archives of the Museum of Caricature Eryk Lipiński in Warsaw.

²⁷ *Józef Doskowski - Family History and Testimonies*, Archive of the Academy of Fine Arts in Cracow, inv. no.: KS6, 10, 14; T19B.

Church from the mid-19th century and no apartments were rented there. Nevertheless, the artist consistently identified Przemyśl as his hometown, he maintained this as his responses to a survey prepared by Eryk Lipinski in the 1970s²⁸.

Doskowski's first year at the Academy of Fine Arts in Cracow was concluded with certificates from the first and second semesters of the school year 1913/1914, evaluating the student's progress in drawing, painting and composition competitions. Professor Stanisław Dębicki, who runs the “school” of decorative painting, graded him as “good”. After the second semester ended in June 1914, Doskowski interrupted his studies. He considered continuing his studies in Prague, and even took the exam, but the assassination of the successor to the throne of the Austro-Hungarian Empire (June 28) and the growing hostility between the powers ruling Europe did not allow him to study in the capital of the Kingdom of Bohemia. The events unfolded exceptionally quickly, with the first hostilities occurring as early as July 28, 1914. The decision to interrupt his studies was directly related to the outbreak of World War I is confirmed by the moment of Doskowski's return to the Kraków Academy of Fine Arts. The return to studying almost coincides with the date of the agreement signed at Compiègne on November 11, 1918 - the end of the war and Poland's independence. He continued his studies in 1918/1919 and 1919/1920 at the school of Professor Stanisław Dębicki and finally obtained a “good” grade on June 30, 1920. He continued his education in the academic year 1920/1921 at Professor Teodor Axentowicz's school of painting and drawing and graduated on March 1, 1923.²⁹ He discontinued his studies immediately after the start of World War I and continued immediately after its end.

In the middle of 1914 Doskowski may have gone to Strzeszkowice in the Kieleccyzna region, as the next available piece of information about his activities concerns the charitable event of Jędrzejów Association of Landladies that took place on February 19, 1915, for which, as a “local painter”, he would draw invitations.³⁰ In the *Address book for industry, commerce and agriculture of the Jędrzejów County / Adressen der Landwirtz nach Kreisen geordnet. Kreis Jędrzejów*, published by the General-Gouvernement Lublin in 1917, among the addresses of landowners listed by county is: “Doskowski Józef, Strzeszkowice”. Did a young artist actually become the owner of this property, being 21 years old at the time and having no experience in this field? The information contained in the address book is repeated in another census of landowners of the Republic of Poland published in Warsaw in 1922: “Doskowski Józef - Strzeszkowice

²⁸ Survey of E. Lipiński..., Archive of the Museum of Caricature in Warsaw, op. cit.

²⁹ As above.

³⁰ A. Toporski, *Zaangażowanie ziemian guberni kieleckiej i radomskiej w działalność organizacji społecznych w okresie I wojny światowej [Engagement of the landowners of the Kielce and Radom provinces in the activity of social organizations during World War I]*, “Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” [“Yearbook of the National Museum in Kielce”], vol. 29, Kielce 2014, p. 30.

estate, Wodzisław post office, Sędziszów station". According to other information, the future painter-innovator spent the period of World War I in the family estate (?). He probably joined the Polish Supplementary Corps that supported the Austro-Hungarian Army, the Eastern Legion organized in Lviv, which ultimately did not come into existence. In a questionnaire sent out by Eryk Lipiński, when asked, "What state or military decorations does the Polish Army have?" - he answered: "I do not hold any"³¹. Strzeszkowice was a medium-sized estate, which was divided among smallholders according to a law issued in 1925, which covered land estates over 180 hectares. According to some other information, there was also a stud farm in the Jędrzejów county run by the brother of the artist's father, Jan Doskowski. Manor house in Strzeszkowice, no longer existing, was surrounded by landscape park, established in second half of 19th century. Due to its natural attributes, preserved in its original form, the park was entered in the register of monuments of Świętorzyskie Voivodeship on May 12, 1957 and is now open to the public as an immovable monument.

Doskowski's first artistic performances were dispersed between Lviv and Cracow. He quickly became a recognized cartoonist, publishing his works in a characteristic simplified, geometric form in the Lviv satirical-political weekly "Szczutek", but also in Warsaw's "Mucha", and publishing the so-called "modern novellas" in the central organ of the Polish socialist party, "Naprzód", published from January 1918 in Cracow. He did not, however, engage in political activity, remaining an ironist who was aware of the meaning of facts and a careful observer of artistic and social life. In one of the publications devoted to the visual setting of Polish satirical magazines - *50 years of Polish caricature 1900-1950*, Ignacy Witz and Jerzy Zaruba drew attention to the distinctiveness of his way of seeing:

He was the first Polish caricaturist who manifested a cubist and expressionist worldview in his press drawings³².

Doskowski participated in many events that shaped the artistic world of Lviv, Cracow and later Zakopane as a follower of Futurism. In his paintings and drawings, he tried to capture the dynamics of dance, moving forms, horses, vehicles, bicycles, cars; he used the Aerolloyd airline to fly between Lviv and Warsaw. He exhibited at the Society for the Encouragement of Fine Arts in Warsaw, the Friends of Fine Arts Societies in Lviv and Cracow in 1923 and 1924. Together with the Formists Tytus Czyżewski, Karol Winkler, Jan Hrynkowski, and Stanisław Ignacy Witkiewicz, he took part in the Lviv Spring Salon in May 1924. Immediately after

31 Survey of E. Lipiński..., Archive of the Museum of Caricature in Warsaw, op. cit.

32 I. Witz, J. Zaruba, *50 Years of Polish Caricature 1900-1950*, Warsaw 1961, p. 34. The authors did not have direct contact with Józef Doskowski and mistakenly gave him the name "Jan".

the exhibition, he published a drawing in "Szczutek" with the title *Reflections* and an ironic quotation from a person he knew who attended the opening: "Now that I have understood Staś Witkiewicz's paintings, I do not regret that I gave myself to you when I was drunk"³³.

In Cracow, he remained in the circle of the magazine "Zwrotnica", where he encountered the work of Władysław Strzemiński for the very first time, and of many other artists who were involved in the "new art" movement. He made a series of works for Tadeusz Peiper, without shying away from self-depreciating humour, created drawings mocking the naïve statements about the magazine and about its editor, *Don Quixote*³⁴ and From a Review on *Zwrotnica*, completed with a quote from a critical article: "One must make a turn to Peiperism within oneself in order to be able to say anything about the pauperism of Peiper's *Zwrotnica*"³⁵. In a pyramid-shaped geometric drawing, a magazine editor holding up the slogan "Crossover" dominates a group of figures running between inscriptions: "tradition", "canons", "watulism"³⁶. Karol Winkler wrote an extensive article about Doskowski's paintings in "Zwrotnica"³⁷. Group exhibitions including his work were held in Cracow, Warsaw and Zakopane.

In the mid-1920s, Zakopane became a frequent place of Doskowski's visits. In January 1925, he joined the "Podhale Art Society" and then the newly formed "Theatre Society", established by the local intellectual circles. The founders' activities were inaugurated with a "futurist-formist-costume-mask-magic" ball at the restaurant in Kresy, which was decorated by the Society's artists: Winifred Cooper, Janusz Kotarbiński, Rafał Malczewski and Stanisław Ignacy Witkiewicz, constituting the main event of the Zakopane carnival. The dominant part of the visual arrangement in the ballroom were Doskowski's paintings, generally perceived to be a "focus of the Formist movement"³⁸.

The Formist Theater Department of the "Podhale Art Society" separated itself from the "Theater Society" fairly quickly, and Doskowski participated in its activities as well, even worked on his own plays, which, according to the information available, have not been realised.

An important place for artistic meetings in Zakopane was a villa in Harenda, purchased by Jan Kasproicz from Winifred Cooper in 1923. Among his various poetic and theatrical activities, Kasproicz translated Alfred Tennyson's poem *Lady Godiva*. A recall of a medieval Saxon

33 J. Doskowski, *Reflections*, "Szczutek. A Satirical and Political Weekly," 1924, no. 23, p. 5.

34 J. Doskowski, *Don Quixote*, „Szczutek. Satirical and Political Weekly,” 1924, no. 25, p. 2; no. 47, p. 2.

35 J. Doskowski, *From a review about Zwrotnica*, „Szczutek. Satirical and Political weekly”, 1924, no. 27, p. 8.

36 An art movement made up by Doskowski, suggesting the artificial pushing of ideas.

37 K. Winkler, *Krakow Exhibitions*, „Zwrotnica” 1923, No. 5, p. 155.

38 K. B. [Brudzińska], *Carnival Week in Zakopane*, „Głos Zakopiański”, 20 II 1925 r.

legend about the courage and moral strength of the wife of the Count of Mercia, Lord Leofric of Coventry, overlapped with Doskowski's recollection of the Cracow premiere of Leopold Staff's drama *Godiwa*. The focal point of the much-discussed performance at Cracow's Teatr Miejski³⁹ was the appearance of the main character on stage naked on horseback, covered only with red hair. The role of Lady Godiva was played by Irena Solska, and the horse was reined by the actress's husband Ludwik Solski, then director of the theater. The public speeches of the advocates of good manners, remembered from his early youth, about the "scandalous staging", which was a breach in the bourgeois realities of Cracow, prompted Doskowski to make visual attempts to commemorate this topic. The last known story of the fulfilment of a husband's whim, the passage of Lady Godiva naked through the city of the last known story of the fulfilment of a husband's whim, the ride of Lady Godiva naked through the city of Coventry, so that the ideal of womanly virtues could obtain the grace of mercy, was painted in Zakopane in 1938⁴⁰.

After Kasprowicz's death in 1926, Harenda continued to serve as an artistic salon run by the artist's wife - Maria née Bunin. Doskowski in the dining room at the villa in Harenda, made polychromes on door frames and planes. During his stay in Zakopane he also made other spatial arrangements, his vision of hell presented on the walls of the Jarczysko guesthouse gained particular interest. In Witkacy's posthumously published novel *The Only Way Out*, one of the protagonists, Marcei Kizior-Buciewicz, a painter whose emotional state was far from mental stability, anticipating his impending stay in hell, excitedly announced to the surrounding audience:

I would like to decorate the hell out of Józio Doskowski's pension Jarczysko in Zakopane on the road to Jaszczurówka.
When will I be able to go there?⁴¹

One of the found keepsakes of Józef Doskowski is an indestructible, as it turned out, bicycle: Hercules Werke G. m. b. H, made in 1936 on the occasion of the 50th anniversary of the bicycle factory in Norynberg and brought to Cracow by the artist. The painter rode it around Zakopane, to Harenda and even reportedly from Cracow to Zakopane. According to other information, in the thirties Doskowski has often visited Strzeszkowice⁴². He also spent there the period of German occupation during the Second World War. He joined the Home Army and accepted

39 The Krakow premiere of the play by Leopold Staff *Godiwa* took place at the Municipal Theater on May 2, 1908.

40 J. Doskowski, *Lady Godiva*, 1938, watercolor, paper, size: 21 x 30 cm, from a private collection.

41 S. I. Witkiewicz, *The Only Way Out - novel*, ed. for printing T. Jodełka-Burzecki, Warsaw 1968, p. 218.

42 R. Piasecka-Strzelec, *Spółeczeństwo powiatu jędrzejowskiego w latach 1918-1939 [The Society of the Jędrzejow County, 1918-1939]*, Kielce, 2000.

a job as a mailman, which was an excuse for numerous trips by bicycle, so that he could use this position to distribute reports and orders. He was a well-known figure in the entire region. Older residents of the Jędrzejów area, especially women, still remember the individual style of dress and other features that characterized the artist's distinctive personality:

This painter Doskowski used to ride a wonderful bicycle, nobody had such a bike, always in jackboots, he looked very noble, all the girls were after him, but he was a scandalist, we used to go and watch him bathing naked in a stream and we would run away squealing when he splashed us⁴³.

The meticulously protected bicycle, in excellent condition, was found after the artist's death in the attic of the house where he lived in Cracow.

Currently, Doskowski's artistic works are being taken care of by Marek Igor Skrzyński, who, when asked about the artist's legacy, paid special attention to the manuscripts he left behind:

I have been working on my uncle Doskowski's archive for 30 years and I have not systematized it to this day; even years ago I started a PhD dissertation at the Jagiellonian University on his literary output because I have several thousand pages of his manuscripts of futuristic plays written in an even more twisted convention than that of the Witkiewicz Theatre⁴⁴.

In the aforementioned modest biography, published in 2019, Skrzyński presented Doskowski as an artist "of a wide spectrum of undertaken activities", not only as a painter and writer, but equally as a "graphic designer, illustrator, stage designer, designer of interiors and functional forms, sculptor, and even satirist" who "refused to betray his Formist ideas in favor of Socialist Realism⁴⁵.

43 <http://archiwum.alegro.pl/oferta/zabytkowy-hercules...> [17 | 2018 r.].

44 M. I. Skrzyński's e-mail to J. Zagrodzki of the 25th of IX 2021

45 M. I. Skrzyński, *Józef Doskowski ...*, op. Cit., P. 101.

Body of work as a screen of the self

The beginning of the 1920s was a period of fierce disputes on the Polish art scene between the conservative circle of painters still referring to the motifs derived from the symbolism of Young Poland, occupying most exhibition halls and supported by critics, and a small group of artists paving the way to the newest art, to the explorations derived from Expressionism, Cubism and especially Futurism, still perceived as the main idea for the newcomers. *The Third Exhibition of the Formist Group in Warsaw*⁴⁶ caused numerous protests by the supporters of the former artistic criteria, and confirmed the decidedly negative stance of the members of the Zachęta Society of Fine Arts towards it. During a particular meeting, a motion was made and a resolution had been passed against exhibiting, in a place “designated for distinguished works of national art,” of those questionable manifestations of modern art:

The main building of the Society cannot be only an area of experiments and trials uncritically displayed to the public, but must be - as the name itself suggests - a place for works of art to stimulate and encourage Polish society to the cultivation of true art⁴⁷.

The point of view of the new generation, painters, sculptors and poets, was decidedly different from the views of their dignitary guardians sitting in the highbrow societies in Warsaw, Cracow and Lviv, encouraging contact with art, according to methods tested in previous decades. “Zwrotnica” by Tadeusz Peiper, in a series of articles, attempted to bring closer the ideas of Futurism, the artistic path popular among young artists at the time. In his assessment of Futurism, Tytus Czyżewski considered the expression of feelings through dynamic color matter and the active formation of solids to be the only “truly living art” In his assessment of Futurism, Tytus Czyżewski considered the expression of feelings through dynamic color matter and the active formation of solids to be the only “truly living art” - a “new epiphany” thanks to which artists “have been fulfilling and continue to do so, as well as doing the work

46 *Third Exhibition of the F-9 Group of Formists*, Czesław Garliński Salon, Warsaw, IV 1922 r.

47 J. Szczepińska, *History and Program of the “Polish Formists” Group in the Years 1917-1922*, “Materials for Studies and Discussion” 1954, no. 3-4, p. 221

necessary, of the epoch-makers in the world and in Poland”⁴⁸. The poet Bruno Jasieński has attempted to summarize the new tendencies in art, and at the same time to demonstrate the state of decline of conventional criticism, in an extensive study entitled *Polish Futurism (summary)*⁴⁹:

In Poland the term “futurist” took on a specifically local connotation which has become offensive, causing distraction from its original meaning. It became a slur. [...]

Society closed itself off in the bastions of churches and editorial offices, from where buckets of dirty, pungent water were poured. [...]

The Formists made an impression on me as a kind of medieval guild of the seekers for a new form. Separated from the streets by the glass surface of their studios, they solved one painting problem after another, like one would solve a mathematical equation, with a stone-like determination and certainty of their own truth⁵⁰.

The artists-innovators have fully identified themselves with Peiper’s views and the main statement of “the art of the present” as the only strategic way of taking action. Czyżewski, and above all Jasieński, believed that Cracow had become a “mausoleum city” - a “panopticum of national mummies”⁵¹. Theoretical writings by the Formist painters, but also poets and playwrights, provoked outrage and violent protests. Doskowski, referring to Jasieński’s published volume of poems entitled *But w butonierce [Shoe in a Buttonhole]*, summed up the uncritical attachment to tradition, dominant in the circle of Cracow intellectuals, with an ironic drawing: *Let’s run away, there goes Jasieński carrying a “Shoe” in a “buttonhole”!*⁵². Another author, Konrad Winkler, wrote an iarticle on the exhibition of New Art in Krynica, prepared in July 1923 with Doskowski’s support, elaborating on his reflections on the “black and inaccessible city of Polish consciousness”:

The exhibition in Krynica, which I had organised mainly for propaganda purposes during my summer holidays with my friend Doskowski, would seem to testify to Peiper’s opinions. [...] Peiper claims that every new impulse in art can be felt only

48 B. Jasieński, *Polish Futurism (summary)*, „Zwrotnica” 1923, no. 6, pp. 177, 179, 181.

49 Bruno Jasieński (1901-1938), poet and playwright, author of Futurist publications: *But w butonierce*, Warsaw 1921; *Nuż w bżuhu. 2 jednodruwka futurystuw*. Wydańe nadzwyczajne, Kraków 1921.

50 B. Jasieński, *Polish Futurism (summary)*, „Zwrotnica” 1923, no. 6, pp. 177, 179, 181.

51 As above.

52 J. Doskowski, *Uciekajmy, idzie Jasieński niesie „But” w „butonierce” !! [Let’s run, there goes Jasienski carrying the “shoe” in the “buttonhole”!]*, „Szczutek” 1924, no. 31, p. 6.

by such beings that are capable of creativity in any form and manifestation. From this statement it would make sense that the most impaired individual in this respect, completely sterile and empty, and noisy as a bell, would be... an art critic.⁵³

A significant part of Doskowski's works were dispersed during the war, most of them probably lost or destroyed. Of the documents showing the form of the works that were closest to him, shown at the first exhibitions in Cracow and Lviv, only a few small photographs have survived. The works selected by the author, *In the Light* (1922), *The Ballerina* (1922) and *The Flower* (1924), form a complementary set of scenes that make up a story, built according to the rules of dramaturgy. The central place among these paintings is occupied by the already discussed *Ballerina*, honored by Strzemiński with inclusion in the Łódź exhibition of the International Collection of Modern Art. The piece titled *In the Light* can be seen as a scene immediately preceding the dance performance of *The Ballerina*. A pair of characters constructed from rhythmically arranged elements of lines, curves and planes, presented in full light, in a place surrounded by a draped curtain, are just preparing for a "multi-figure dance". The dynamic *Flower*, on the other hand, constitutes the peak of the event, structures the process of separating the individual stages of movement, defines the synthesis of the dynamics of the whirling dancer, and concentrates the energy of a futuristic composition. The interpenetration of lines, planes, sharply formed concrete blocks, indicating the directions in which the sensually perceived form would move, gives the shapes floating in space a magical "unity in multiplicity", comparable to the composition of a musical piece. The delivery is contained within the rhythm of abstract forms. The dancer becomes decomposed, the emphasis on dynamism allows a hint of the fourth dimension to come forth in the *Flower* painting.

The first exhibition of Doskowski's paintings in the Cracow headquarters of the Society of Friends of Fine Arts, in April 1923, was placed in a poorly lit side room and was not well received by critics and viewers. It was, as Winkler wrote ironically: "gracious accommodation in a dark room (as opposed to Wyspianski's day room)". Among the works shown at the exhibition were, not always known paintings: *Landscape*, *Meditation*, *In the Light*, *Ballerina*. Among these, *Landscape* in a palette of muted greens and blues, dated 1922, has survived and is now in the collection of the Museum of Central Pomerania in Słupsk⁵⁴, and is probably the earliest of Doskowski's known paintings. It can be considered an almost iconic example of formistic landscapes, with trees leaning over the surface of the water, with bent branches rhythmically arranged and given to the force of the wind, fulfilling the role of an ornament

53 K. Winkler, *Na marginesie wystawy Nowej Sztuki w Krynicy, [On the occasion of the New Art exhibition in Krynica]* „Zwrotnica” 1923, nr 6, p. 192-193.

54 J. Doskowski, *Landscape*, 1922, oil on canvas, 49.5 x 33 cm, Museum of Central Pomerania in Słupsk, inv. no. MPS-M-721.

for the sky emphasized with light and the shining surface of the lake. Winkler, who cautiously promoted Doskowski's debut in Cracow, did not use the word "Futurism" in his review, but pointed out to the "rhythmic combination" and "contemplative" character of the works shown, which enabled the artist, fascinated with the subject of dance, to "solve the painting problem in a decorative manner":

The exhibition of nearly unknown Józef Doskowski was a real surprise for us. His artistic work is extremely organised, almost fanatical, and at the same time extraordinarily contemplative and excitable. He creates his strange visions which he dresses up in a synthetically simplified range in a linear structure, especially when the compositional balance of the painting finds its justification in the rhythmical combination of individual formal elements with the basic motif of the painting. In this respect he is an almost completely mature artist. [...] This is why the thoughtless attack of some Cracow critics on Doskowski's exhibition is yet another proof of the ill will and corruption of our critics, for whom the "liquidation" of a new artistic movement is a real *pium desiderium*⁵⁵.

The exhibition fully confirmed the formist nature of Doskowski's works. The poetic manifestation of the artful phenomenon of dance was inscribed in the process of searching for "pure form" and became an important message, dominating the paintings shown in the *Spring Salon*, opened on May 4, 1924 in the Palace of Art in Lviv⁵⁶, which the artist remarked on with the already mentioned ironic drawing *Reflections*. While analyzing the works of artists from the circle of Formism, the critic of "Kurier Lwowski" drew attention to the works of Witkiewicz and Doskowski, emphasizing the links between the attitudes of both artists:

Masterly color and ornamental arrangement, decorative single plane characterizes the works of the theoretician of Polish Formism, Mr Ignacy Witkiewicz. [...] In some respects Mr Doskowski is akin to Witkiewicz. The visionary world of imagination appears to him in planimetric and spherical triangles. Doskowski wants to use them to convey the Irrealist content of the following notions: solitude, chivalry, the mood of victory... A great and difficult intention. [...] They are full of youthful poses, theatrical gestures, appearances, superficiality, the dominance of pattern. *Pod lampą / Under the Lamp, Nastrój / Mood, Taniec / Dance* seem to promise a change towards a deeper artistic expression⁵⁷.

55 K. Winkler, *Krakow Exhibitions*, "Zwrotnica" 1923, no. 5, p. 155.

56 *Spring Salon*, Palace of Arts, Lviv, 4 V – VI 1924.

57 *The Chronicle*, "Kurier Lwowski" 1924, no. 160, 14 VII.

In 1924, Doskowski expanded the subject matter of his paintings, taking up issues that would gradually become a noticeable feature of most of his new works. He began to paint a series of compositions called *Allegories of War*. Their genealogy stemmed from the author's negative attitude toward all military actions, even if they were provoked to achieve noble ideological goals. Each war is also fought on a psychological level. The mind is characterized by a predisposition to perpetuate the suffering experienced, the memory of senseless destruction. The activation of uncontrolled powers in which physical energy was released must have resulted in absurd destruction. Doskowski approached the subject beyond its literal meaning, giving it a conventional form. The most frequently mentioned composition from these series is *Victory*. The figure of the war hero, or rather a robot always ready for a fight, in an armor, hiding his true face behind a mask devoid of feelings, has been presented through a set of geometric, sharply bending forms. Angular contours, as if made of stone chips, emphasized the rawness of the matter, pointed to the limits of precision of the movements, their automatism, the performance of actions without any indication of their purpose. In the ominous figures the qualities of "chivalry" and "the victorious spirit" are nowhere to be found by the critic. The static, monumental figures of warriors recalled by Doskowski are actually representations of machines for destruction, allegories of the mindlessness of war. The construction of the composition shows the author's full control over the tiniest elements of the form, subject to each brush stroke and the construction of each block. The artist minimalizes colour, restricting it mainly to the valorous shaping of intensities, almost monochromatic color combinations.

Another presentation of Doskowski's paintings took place in October 1924 in the building of the Zachęta Society of Fine Arts in Warsaw. During the "current" exhibition in halls no. 6 and 7 a collection of his works⁵⁸ was shown. Among new works there were the following paintings, mentioned in the press and catalogues: *Flower, Sex, Relativity of Time, Composition, Solitude, Knight, Victory*. The exhibition was reviewed by Waclaw Husarski⁵⁹, considered a leading figure on modern art in Warsaw's critics' circles. The historian, who is also a painter, has referred to Doskowski's work twice. In his first text, written in September, he subjected the exhibited paintings to harsh criticism:

The compositions [of Doskowski] are so far a result of a lack of understanding, combining distant echoes of Cubism with reminiscences of Art Nouveau and memories of modern "journals"⁶⁰. The artist has, however, an unquestionable

58 *The collection of works by Józef Doskowski*, Zachęta Society of Fine Arts, Warsaw, 4-30 X 1924.

59 Waclaw Husarski (1883-1951), art historian, critic and painter, author of the publication *Modern Painting*, Warsaw 1924.

60 It is likely that W. Husarski had "Zwrotnica" in mind.

enthusiasm for contemporary means of expression, which allows us to believe that once this misunderstanding is cleared up, his work will develop in the right direction⁶¹.

Husarski's second review, written a month later, and without any relation to the meaning of the previous statement, recognized in Doskowski's work features of Futurism and even "complete abstraction". One could say that the critic discovered a completely different artist through his paintings:

Influenced by Italian Futurists, Doskowski shares with them an inclination for metaphysical concepts which for the time being have severely restrained his clear talent. His juxtapositions of lines and solids betray an unflinching sense of rhythm, the color scale is properly harmonized and related to the rhythm of the composition, but the fundamental flaw of this painting is its complete abstraction, unknown even to cubism or constructivism.⁶²

It is difficult to accept both Husarski's analysis of Doskowski's painting and the conclusions he draws. The critic omitted *Allegories of War* from his statements, but even the images he noted were far from "abstraction". They were characterized by theatricality of the painting space, expressed by form, color, but most of all by the poetics of narration chosen to present the problem addressed. An important role in Doskowski's painting had always been played by the title which clarifies the message and is a synthesis of the author's thoughts. The idea was determined by the action located in the central place of the composition, often emphasized by a geometric frame. The order of events, just like in the theater, exposed on a stage surrounded by ornamentation of freely composed forms, did not always clearly explain the conceptual message as thought by the artist. The final meaning of the arranged performance, the meaning of causally related motifs and threads was left to the imagination of the viewer.

In the painting *Sex*, known only from photographs, the message does not cause any doubts for the viewer; the fleeting figure of the naked girl, entering the theatrical stage, has been surrounded by a dynamic composition of graphically drawn forms, forming a curtain, the folds of which, on both sides, form monstrous, expressive shapes of geometrized monsters, suggesting a permanent threat to the small figure symbolizing femininity. Of the other paintings created at the time and held at the National Museum in Warsaw, *Dancer*⁶³ reveals a futur-

61 W. H. [Husarski], *Artistic Chronicle*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924 (27 IX), no. 39, p. 639.

62 W. H. [Husarski], *Z wystaw Tow. Zach. Szt. Pięknych [From the Exhibitions from the Zachęta Society of Fine Arts]*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924 (25 X), no 43, p. 706.

63 J. Doskowski, *Dancer*, ca. 1924, oil, cardboard, wood, 57 x 45.5 cm, National Museum in Warsaw, Inv. No. MPW 3192.

istic rhythmicity of shapes developing in space, already present in the canvases discussed earlier, while *Interior*⁶⁴, attempts to convey a metaphysical meaning, a disturbing atmosphere resulting from the behaviour of the figures depicted. It emphasises the lack of understanding between the woman resting in the chair and the young man turned away from her. The freely drawn figures are additionally separated by a realistic painting vision of the manor buildings, possibly in Strzeszkowice (?), in the style of the school of Jan Stanisławski, visible through the open door. In contrast to this idyllic view, Doskowski has saturated the *Interior* with an objectless matter of color. The gray-ugro-green color palette, with a distinctive texture, enriched with accents of yellow and blue, was shaped with circular movements and decisive brush strokes. The barrel-shaped forms inscribed in the space, filled with a free arrangement of seemingly broken, bent colorful particles, resembling mini eruptions, formed a series of traces frozen on the surface. The artist extended the painting matter beyond the planes of the two paintings, the abstract polychrome enters the wooden frame, referring to the arrangement of arches, lines and colors of the interior.

From the beginning of 1925, Doskowski participated in meetings, lectures and discussions organized by the "Podhale Art Society" in Zakopane. At the same time, he was an active member of the newly formed theater group. The idea of realising "Pure Form" in the theater, announced on 13 July 1925 with Witkiewicz's lecture entitled *Nieporozumienia teatralne [Theatrical Disagreements]*, which took place in the hall of the Morskie Oko Hotel in Zakopane, was interrupted after two years of experimental work in mid-1927. At that time, the Formist Theatre ceased to exist; as Witkacy wrote, it was the lack of "artistic attitude" that decided, "the theater was unfortunately, definitively buried"⁶⁵. In February 1925, Doskowski prepared a solo exhibition in Zakopane. He presented there, among others, the paintings *Light, Prayer, Dance* and also compositions from the cycle: *Allegories of War - Duel, Knight, Victory*. He also took part in the Summer Exhibition of the "Podhale Art Society"⁶⁶ and in the Winter Exhibition of Paintings, Sculptures and Graphics of the "Podhale Art" Society⁶⁷. In visualizing symbolic overtones, lyricism and dramatic tension, he repeatedly invoked the medieval legend of Lady Godiva of Coventry⁶⁸. In his *Allegories of War* series, he concretized the anti-war message by simplifying shapes, combining them into elongated triangles, in a form of needles, and interpenetrating arcs and lines to emphasize the importance of the depicted subject matter. He differentiated the colour schemes of individual elements from unexpected contrasts to

64 J. Doskowski, *Interior*, around 1924, oil, cardboard, wood, 44.5 x 54.5 cm, National Museum in Warsaw, Inv. No. MPW 3191.

65 J. Degler, *Witkacy w teatrze międzywojennym [Witkacy in Interwar Theatre]*, Warsaw 1973, p. 100.

66 K. B. [Bruzdyńska], *Opening of the Summer Exhibition of "Podhale Art," "Głos Zakopiański" 1925*, no. 28, p. 3.

67 *Artistic Chronicle. Zakopane, „Sztuki Piękne” 1925/1926*, no. 5, p. 237.

68 J. Doskowski, *Composition with a Rider (Lady Godiva)*, c. 1927, gouache, cardboard, size 18 x 27 cm, The National Museum in Warsaw, inv. no. Rys 11417.

monochromatism. A distinctive feature of Doskowski's painting was always a striving for achieving a "pure form". The structure of his paintings was a search for the "most essential feature", leading to "unity in multiplicity", postulated both by Witkacy and Strzemiński.

In May 1926, Doskowski took part in a collective exhibition of the Society "Podhale Art", which was held in the Society Zachęta of Fine Arts in Warsaw, together with Stanisław Ignacy Witkiewicz, who showed 10 pastels typical of the activity of the *Portrait Company* and artists from Zakopane, among others: Teodor Birula-Białynicki, Winifred Cooper, Janusz Kotarbiński, Rafał Malczewski, mostly undertaking genre themes. Doskowski has presented four paintings, each of which exemplified a distinct theme he undertook in painting: *Sex, Knight, Dance*, and *Composition*. Perhaps it is because of the diversity of artistic attitudes of its participants that the exhibition did not receive positive reviews from critics. Mieczysław Treter⁶⁹, a historian and museologist, often named the "grey eminence" of Polish cultural activities⁷⁰, regarded the paintings of the "Zakopane dwellers" as "dilletant", devoid of any artistic value:

I do not know who was deciding about which works to include in the exhibition, the exhibition is of incomparably low artistic standard, it gives the impression of amateurish handiwork, and in some cases, it simply strikes with an unbelievable lack of artistic awareness and skill of the elementary principles of painting, drawing, the issues of form, etc., which are already common among artists.⁷¹

Only the work of Rafał Malczewski was excluded from this extremely critical opinion, unfortunately quite typical for cultural officials, exhibition organizers, and Polish artistic life's views on aesthetics.

In the late 1920s, Doskowski withdrew from his activity in the field of visual arts. It can be said that his crowning achievement was the inclusion of the painting *Ballerina* among the works comprising the International Collection of Modern Art, unique in its creative expression. The last exhibition which was particularly important for him was supposed to be a display of the achievements of the Formists, put together thanks to Winkler's efforts at the Zachęta Society of Fine Arts, and opened on March 5, 1927⁷². However, there was no breakthrough

69 Mieczysław Treter (1883-1943), historian, museologist, theorist of aesthetics, author of dissertations: *Modern Museums*, Kiev 1917; *Organization of the State Collections of the Republic of Poland*, Warsaw 1922.

70 D. Wasilewska, *Mieczysław Treter - aesthete, art critic and "gray eminence" of interwar artistic life in Poland*, Kraków 2019.

71 *Polish Artistic Life in 1915-1939*, ed. A. Wojciechowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, p. 156. Exhibition at the TZSP in Warsaw, May 7 - June 1926.

72 *Exhibition guide of the Zachęta Society of Fine Arts*, No. 21, TZSP Warszawa, III 1927; J. Kleczyński, "Formists" in *Zachęta*, "Kurier Warszawski" 1927, No. 78, p. 19.

in the reception of the painter's attempts to depict "pure form", the exhibition was not considered an important event. Even the list of participants given in the *Zachęta Guide* did not coincide with the participating artists, some resigned at the last minute, others placed their works outside the previously made list. The short essay *The Polish Formists* by Winkler became an appropriate commentary on the exhibition, published roughly in the same period as the exhibition. Doskowski's painting *Anticipation (l'Attente)*, placed there, symbolic in its expression, depicts a monumental figure frozen in stillness but ready for action, its face hidden behind a geometrized mask and its body constructed of rhythmic, sharply shaped blocks and planes, similar in structure to the robots from *The Allegory of War*. The strength of form, derived from the concreteness of shapes, has been framed by the dark, smooth surface of the sky, where stellar bodies have been depicted as triangles saturated with colour. Doskowski, referring to the dualistic concept of the world, has conveyed in the painting a sense of threat, an imminent release of what is uncontrollable, an impending liberation of powers where evil forces can achieve victory.

The highly stylized *Waiting*, however, did not make the artist fulfilled; the ideological message has not been received. Nevertheless, the painting, which is a symbolic work for Doskowski, can be regarded as his farewell to his adventure with the Formist movement, as well as a materialized trace of his artistic journey, which Winkler called an unshakeable "idea of form" born out of instinct; a creative "will of form": which he elaborated on in his study *Polish Formists*:

The future will be more fair for the Formists. It is without a doubt that in the last few years a small group of Formists have done more for the Polish artistic consciousness than hundreds of the short-sighted critics and theorists of aesthetics, purposefully ignoring such an important (because genre-defining) artistic movement in Poland and for its culture.⁷³

The work of Doskowski in the next decade has been entirely devoted to literature. What could have influenced him were the negative reviews by critics, however the decisive factor was probably his long-lasting interest in writing and theatre, which in his opinion won over his interest in visual arts. In the artist's work one can find a certain anachronism of thought, a suspension between the poetics of Leopold Staff and Jan Kasproicz and a striving to express the idea of "pure form", in which he tried to transcend the sets of signs contained in the works of Stanisław Ignacy Witkiewicz. Among the many theatrical sketches, visions of hell, fantastic interiors and landscapes that Doskowski left behind in his portfolio of watercolors and drawings were studies for *Dance Scenes*, *Allegories of War*, *Self-Portrait*, *Views of Strzeszkowice (?)*, and symbolic representations referring to texts in preparation, such as

73 K. Winkler, *Polish Formists*, op. Cit., P. 19.

Poor Country (Spiritually), *Infernal Bohomas*, *Devil's Throne Built of Impersonal Duration*, and *Metaphysical Self-Destruction*. In freely painted studies on paper, images of individuals or couples appear, framed in simplified form. They feature actors of a dualistic conception of existence, a catalog of automatically executed gestures, flabby women captured in artificially studied poses, sitting, standing, resting, tempting, immersed in conversation.

Doskowski placed the created characters in the chaos of the modern world, considered the totality of innate and acquired spiritual capacities. Many times he put fragments of texts or loose remarks on the back of his sketches such as: "life is just life after all", "the sun has gone down", "there is nothing one must do". Specific inscriptions drew attention to the metaphysical, the individuals being lost, sometimes in paradise and sometimes in hell. He used psychoanalytical theories tried to identify the type of spiritual transformations that happen within certain personalities. The basis for depicting the reality that he had learned, became the analysis of the automatism of the found behaviors and actions. Some of the notes on the back of the drawings were most likely small parts of the novel he had been writing, dealing with a spiritual split, the dilemma between the truth and the lies of "masks" and "appearances." He hypothesized that the metaphysical varieties of sensation thus created affect the processes of transformation, always dependent on changing states of the spirit.

Unlike in the Faust legend, it assumed the possibility of giving away fractions of one's "soul" not through agreements with the devil, but by consciously sharing them with others. He pointed out ways to enable the transference of spiritual qualities and attributes, passing them from one person to another. He described the transformative effects of giving out parts of one's spirituality, the possible possibilities of exchange, return, or appropriation. Which, as a result, could have a lasting impact on the scale of feelings and values taken over, affect personal perceptions of the world, and at other times artificially impose one's own worldview on someone. Finding in himself the qualities of a foreign consciousness, may have determined a completely different recognition of the qualities or defects of those closest to him:

I was almost sure that I had been born, but there was a risk in looking at which parts of my life had belonged [to me, were] part of my [in] dividuality. It was not impossible that parts of my feeling belonged to that same man.⁷⁴

74 J. Doskowski, *Sitting*, gouache, paper, dimensions: 22.5 x 31 cm, notation on back of card.

Józef Doskowski did not return to painting after World War II. He decided to pursue a career as a writer. He wrote a novel, on which he was reluctant to speak about. A questionnaire on the history of Polish caricature sent out by Eryk Lipiński at the beginning of the seventies did not encourage him to widely disclose the sources of his creative work. At Lipiński's request, he gave a rather general description of the motives that led him to make drawings:

The works sent to satirical magazines constituted the illustrative side of what stuck in me as the first seeds of the future necessity to deal with writing. Of course, in the relevant period I was already writing, but it was not yet a period of considering - solving problems of form and its relationship with reality⁷⁵.

Because drawings, and even... ahem, light, casual drawings (including miniature interludes in the text) - constituted (there, deep in my conscience) - the illustrative side of the art department under the sign: LITERATURE.

And life took its course. I was converting line and colour into a WORD⁷⁶.

When asked about his work, he replied: "A silhouette came to my mind – the figure of Witkacy; in his presence – if I were asked questions about art or literature - I would be most likely uncomfortable"⁷⁷. In his circle of friends he made himself known as "the silent painter". In expressing his views on art as a whole, he constrained himself to the statement: "the concept of Formism has reached my imagination" - "I am a Formist"⁷⁸. In a succinct way he defined the direction of his creative actions, he believed that an artist, through their personal achievements, creates a "SCREEN of the self" for the audience's benefit, which is peculiar to them⁷⁹.

75 Letter from J. Doskowski to E. Lipiński dated 4 V 1972, Archive of the Eryk Lipiński Museum of Caricature.

76 As above, letter dated 5 XI 1971.

77 As above, letter dated 2 XI 1972.

78 As above, letter dated 5-6 V 1972; Survey of E. Lipinski..., op. cit.

79 As above, letter dated 19-20 V 1972.



22. Józef Doskowski
Szkic do Alegorii wojny [Sketch for the Allegory of War], ok. [c.] 1924.



23. Józef Doskowski
Szkic do Alegorii wojny. Taniec [Sketch for an Allegory of War. Dance], ok. [c.] 1924.



26. Józef Doskowski
Taniec [Dance], ok. [c.] 1924.



24. Józef Doskowski
Studium do Alegorii wojny [Study for an Allegory of War],
 ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper],
 wym. [size]: 24 x 17.5 cm.



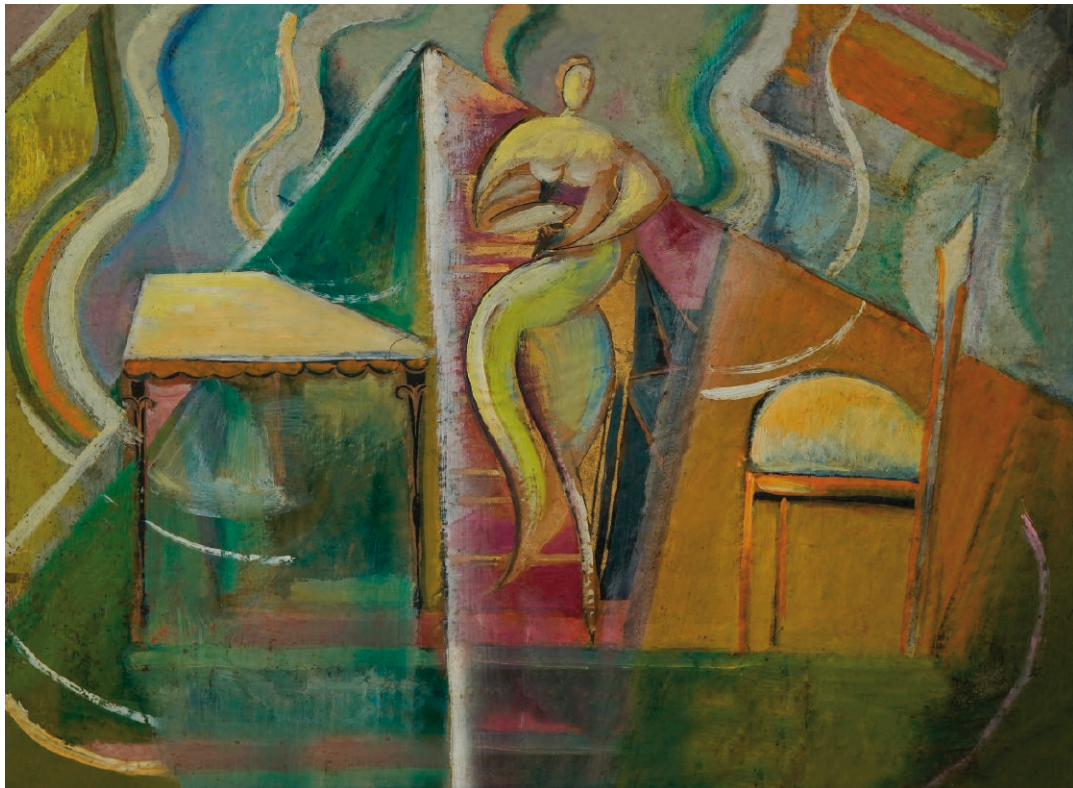
25. Józef Doskowski
Studium do Alegorii wojny. Wybuchy [Study for an Allegory of War. Explosions],
 ok. [c.] 1924.



27. Józef Doskowski
W Strzeszkowicach [In Strzeszkowice], ok. [c.] 1924.



28. Józef Doskowski
Przejażdżka [Ride], ok. [c.] 1924.



29. Józef Doskowski
W salonie [In the Living Room], ok. [c.] 1924.



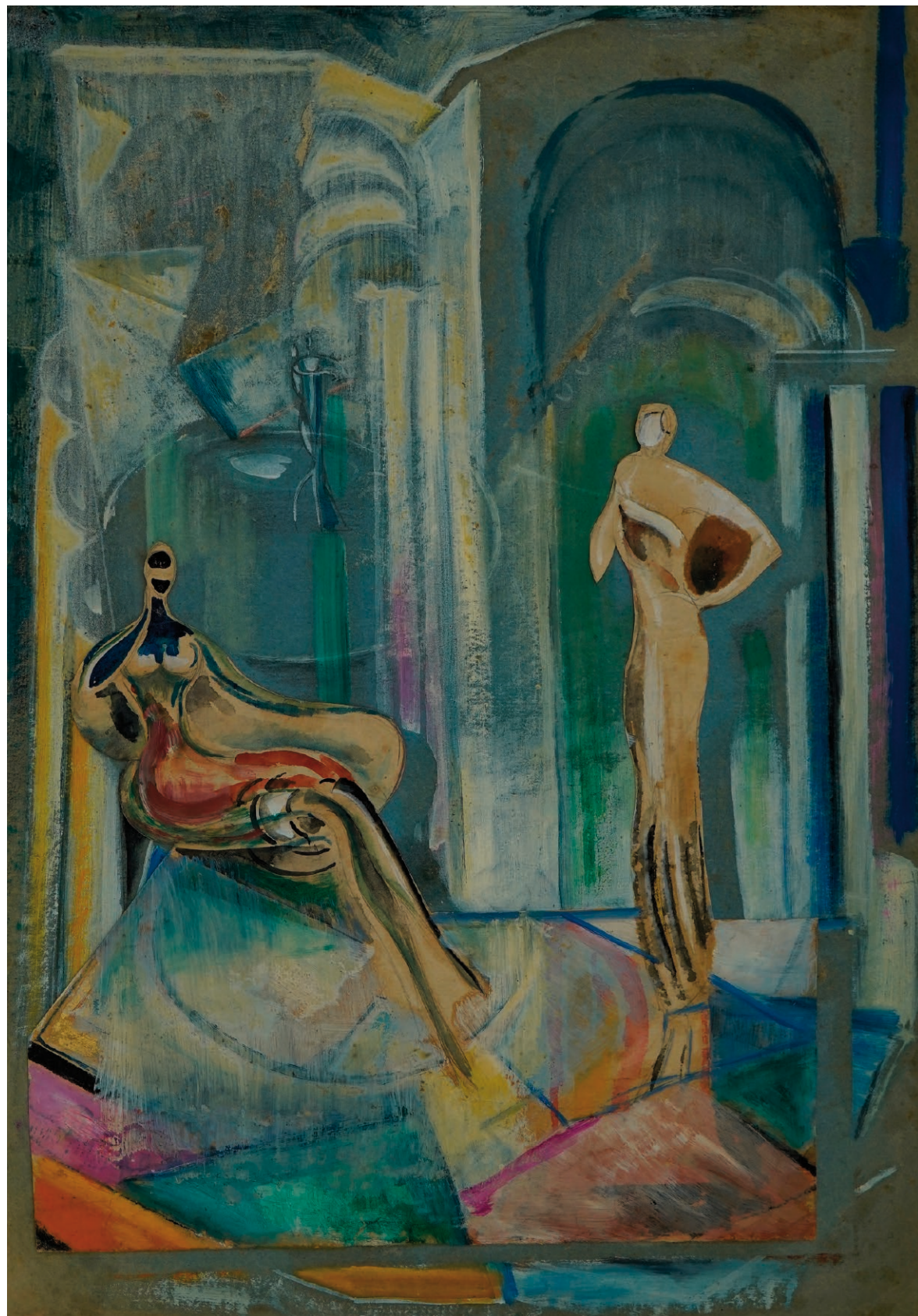
30. Józef Doskowski
Siedząca [Sitting], ok. [c.] 1924.



31. Józef Doskowski
We wnętrzu [Inside], ok. [c.] 1924.



32. Józef Doskowski
Na scenie [On stage], ok. [c.] 1924.



33. Józef Doskowski
Rozmowa [Conversation], ok. [c.] 1924.



34. Józef Doskowski
Szkie do autoportretu
[Sketch for a Self-Portrait],
ok. [c.] 1924.



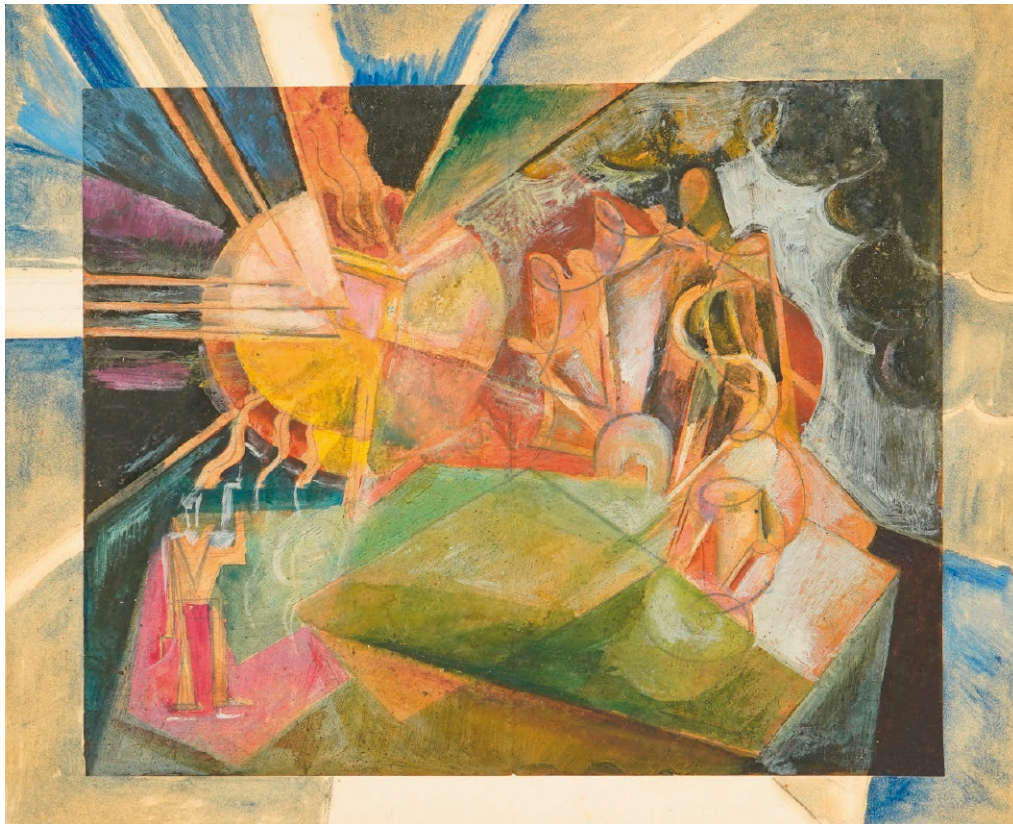
35. Józef Doskowski
Autoportret z muzą
[Self-portrait with Muse],
ok. [c.] 1924.



36. Józef Doskowski
Szkie scenograficzny. Dyskusja
[Scenographic sketch. Discussion],
ok. [c.] 1926.



37. Józef Doskowski
Szkie scenograficzny. We wnętrzu [Scenographic sketch. Inside], ok. [c.] 1926.



38. Józef Doskowski
Studium scenograficzne [Scenographic Study], ok. [c.] 1926.

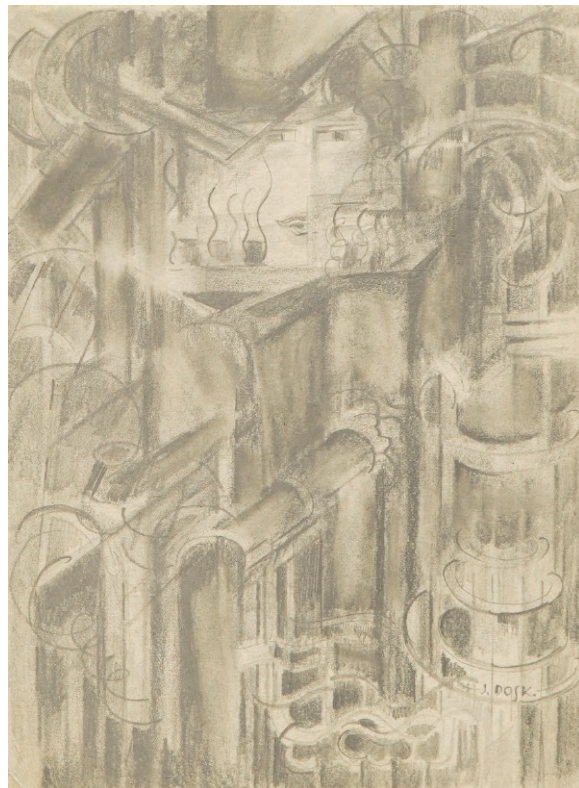


39. Józef Doskowski
Szkie scenograficzny. Na ganku
[Scenographic sketch. On a porch],
ok. [c.] 1926.

40. Józef Doskowski
Fantazja scenograficzna z kobietą i pomnikami Don Kichota
[Scenographic Fantasy with Woman and Don Quixote Statues],
ok. [c.] 1926.



41. Józef Doskowski
Fantazja scenograficzna z pomnikiem diabła. Biesiadnia Nr 3? Co to takiego?
[Scenographic Fantasy with Devil Statue. Feast No. 3? What is it?],
ok. [c.] 1926.



42. Józef Doskowski
*Fantazja scenograficzna [Scenographic Fantasy],
 Wizja piekła [Vision of hell],
 ok. [c.] 1926.*

43. Józef Doskowski
*Fantazja scenograficzna [Scenographic Fantasy],
 ok. [c.] 1926.*

44. Józef Doskowski
Zagubiony [Lost], ok. [c.] 1928.

45. Józef Doskowski
Ubogi kraj (duchowo) [Poor Country (Spiritually)], ok. [c.] 1928.

Spis ilustracji

List of illustrations

1. Józef Doskowski, ok. 1924, fotografia [photograph], Narodowe Archiwum Cyfrowe [National Digital Archive].
2. Józef Doskowski, *Tradycja* [Tradition], tusz, papier [ink, paper], „Zwrotnica” 1926, no. 9, p. 221.
3. Władysław Strzemiński, *Poeta tresujący psa* [A poet training a dog], tusz, papier [ink, paper], „Zwrotnica” 1926, nr 9, s. 222.
4. Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, fragment sali z dziełami [J. and K. Bartoszewicz Municipal Museum of History and Art, fragment of a room with works by]: J. Doskowskiego, L. Chwistka, Z. Pronaszki i T. Czyżewskiego, Łódź 1938 r., Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi [Archive of the Museum of Art in Łódź].
5. Józef Doskowski, *Balletnica* [Ballerina], 1922, olej, płótno [oil on canvas], wym. [size]: 110 x 75 cm, sign.: „Józef Doskowski 922”, zaginiony [lost], fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].
6. Józef Doskowski, *Refleksje* [Reflections], tusz, papier [ink, paper], „Szczutek”, 1924, no. 23, p. 5.
7. Józef Doskowski, *Z recenzji o Zwrotnicy* [From a review on Zwrotnica], tusz, papier [ink, paper], „Szczutek”, 1924, no. 27, p. 8.
8. Józef Doskowski, *Don Kichot* [Don Quixote], tusz, papier [ink, paper], „Szczutek”, 1924, no. 25, p. 2.
9. Józef Doskowski, *Lady Godiva*, 1938, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 21 x 30 cm, sign. „J. Doskowski / Zakopane 1938”, kolekcja prywatna [private collection].
10. Józef Doskowski, *Uciekajmy, idzie Jasieński niesie „But” w „butonierce” !!* [Let's Run Away, Jasieński Goes Carrying a Shoe in a Buttonhole !!], kredka, papier [crayon, paper], „Szczutek”, 1924, no. 31, p. 6.
11. Józef Doskowski, *W świetle* [In the Light], 1922, olej, płótno [oil on canvas], sign.: „Józef Doskowski 922”, zaginiony [lost], fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].
12. Józef Doskowski, *Kwiat* [Flower], 1924, olej, płótno [oil on canvas], sign.: „Józef Doskowski 924”, zaginiony [lost], fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].
13. Józef Doskowski, *Dynamizm rowerzysty* [Dynamism of a Cyclist], ok. [c.] 1924, ołówek, kredka, papier [pencil, crayon, paper], wym. [size]: 21 x 30 cm, rysunek dwustronny [two-sided drawing], kolekcja prywatna [private collection].
14. Józef Doskowski, *Kompozycja z piramidą i skrzypcami* [Composition with Pyramid and Violin], ok. [c.] 1924, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [size]: 21 x 33.7 cm, kolekcja prywatna [private collection].
15. Józef Doskowski, *Dynamika formy* [Dynamics of Forms], ok. [c.] 1924, ołówek, kredka, papier [pencil, crayon, paper], wym. [size]: 15 x 21 cm, kolekcja prywatna [private collection].
16. Józef Doskowski, *Z cyklu Alegorie wojny: Zwycięstwo* [From the series War Allegories: Victory], 1924, olej, płótno [oil on canvas], zaginiony [lost], fotografia, Narodowe Archiwum Cyfrowe [photograph National Digital Archives].
17. Józef Doskowski, *Płeć* [Sex], 1924, olej, płótno [oil on canvas], sign.: „Józef Doskowski 924”, zaginiony [lost], fotografia, kolekcja prywatna [photograph private collection].
18. Józef Doskowski, *Oczekiwanie* [Waiting], ok., [c.] 1927, olej, płótno [oil on canvas], zaginiony [lost], il: K. Winkler, *Formiści polscy* [Polish Formists], Warszawa 1927.
19. Józef Doskowski, *Pościg* [Chase], tusz, papier [ink, paper], „Szczutek”, 1924, no. 2, p. 3.
20. Józef Doskowski, *W Zakopanem* [In Zakopane], tusz, papier [ink, paper], „Szczutek”, 1924, no. 26, p. 6.
21. Józef Doskowski, *Szkic do Alegorii wojny* [Sketch for an Allegory of War], ok. [c.] 1924, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [size]: 35 x 25 cm, sign.: „Józef / DOS / kowski”.
22. Józef Doskowski, *Szkic do Alegorii wojny* [Sketch for the Allegory of War], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 31 x 18.5 cm.
23. Józef Doskowski, *Szkic do Alegorii wojny. Taniec* [Sketch for an Allegory of War. Dance], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 20 x 30.5 cm.
24. Józef Doskowski, *Studium do Alegorii wojny* [Study for an Allegory of War], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 24 x 17.5 cm.
25. Józef Doskowski, *Studium do Alegorii wojny. Wybuchy* [Study for an Allegory of War. Explosions], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 30 x 21 cm.
26. Józef Doskowski, *Taniec* [Dance], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 29 x 37 cm.
27. Józef Doskowski, *W Strzeszkowicach* [In Strzeszkowice], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 21 x 34 cm, na odwrocie tekst [on the back text].
28. Józef Doskowski, *Przejażdżka* [Ride], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 16 x 23.5 cm, sign.: „Józef Doskowski”.
29. Józef Doskowski, *W salonie* [In the Living Room], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 21 x 34 cm.
30. Józef Doskowski, *Siedząca* [Sitting], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 22.5 x 31 cm, tekst na odwrocie [text on the back], kolekcja prywatna [private collection].
31. Józef Doskowski, *We wnętrzu* [Inside], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 20.5 x 33.5 cm, tekst na odwrocie [text on back].
32. Józef Doskowski, *Na scenie* [On stage], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 21.5 x 33.5 cm.
33. Józef Doskowski, *Rozmowa* [Conversation], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 45 x 31.5 cm.
34. Józef Doskowski, *Szkic do autoportretu* [Sketch for a Self-Portrait], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 31.5 x 45 cm.
35. Józef Doskowski, *Autoportret z muzą* [Self-portrait with Muse], ok. [c.] 1924, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 36 x 43.5 cm.

36. Józef Doskowski, *Szkic scenograficzny. Dyskusja* [*Scenographic sketch. Discussion*], ok. [c.] 1926, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 41.5 x 31.5 cm.
37. Józef Doskowski, *Szkic scenograficzny. We wnętrzu* [*Scenographic sketch. Inside*], ok. [c.] 1926, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 45 x 70 cm.
38. Józef Doskowski, *Studium scenograficzne* [*Scenographic Study*], ok. [c.] 1926, akwarela, papier, kolaż [watercolor, paper, collage], wym. [size]: 20.3 x 25 cm.
39. Józef Doskowski, *Szkic scenograficzny. Na ganku* [*Scenographic sketch. On a porch*] ok. [c.] 1926, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 45 x 70 cm, na odwrocie tekst [on the back text].
40. Józef Doskowski, *Fantazja scenograficzna z kobietą i pomnikami Don Kichota* [*Scenographic Fantasy with Woman and Don Quixote Statues*], ok. [c.] 1926, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [size]: 30 x 21 cm, sign.: „J. DOSK”.
41. Józef Doskowski, *Fantazja scenograficzna z pomnikiem diabła. Biesiadnia Nr 3? Co to takiego?* [*Scenographic Fantasy with Devil Statue. Feast No. 3? What is it?*], ok. [c.] 1926, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [side]: 29.5 x 20.5 cm.
42. Józef Doskowski, *Fantazja scenograficzna. Wizja piekła* [*Scenographic Fantasy. Vision of hell*], ok. [c.] 1926, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [size]: 30 x 21 cm.
43. Józef Doskowski, *Fantazja scenograficzna* [*Scenographic Fantasy*], ok. [c.] 1926, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [size]: 23 x 16,5 cm, sign.: „J. DOSK”.
44. Józef Doskowski, *Zagubiony* [*Lost*], ok. [c.] 1928, ołówek, papier [pencil, paper], wym. [size]: 32 x 20 cm.
45. Józef Doskowski, *Ubogi kraj (duchowo)* [*Poor Country (Spiritually)*], ok. [c.] 1928, akwarela, papier [watercolor, paper], wym. [size]: 45 x 31,5 cm, na odwrocie tytuł on the back the title: „*Ubogi kraj (duchowo)*».

Spis treści

Contents

Wprowadzenie	5
Urywki z życia	15
Twórczość jako ekran samego siebie	23
Introduction	46
Snippets of life	53
Body of work as a screen of the self	60
Spis ilustracji List of illustrations	94

Janusz Zagrodzki
Józef Doskowski – Formista

Olszewski Gallery

Tłumaczenie: Wojciech Szczerbetka

Korekta: Ewa Gruszecka

Fotografie: Narodowe Archiwum Cyfrowe, Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi,
Filip Skuza, Anna Zagrodzka, kolekcje prywatne.

Projekt graficzny: Sławomir Iwański

Współpraca: Mirosław Łukasiewicz

Na okładce wykorzystano fragment obrazu Józefa Doskowskiego
Na scenie [On stage], ok. [c.] 1924.

Copyright by Janusz Zagrodzki

Projekt graficzny: Copyright by Sławomir Iwański

Copyright by Olszewski Gallery, 2022

ISBN 978-83-952932-0-7

Wydanie I, 2022



**OLSZEWSKI
GALLERY**

00-031 Warszawa, Szpitalna 8A/6

tel. 48 510 432 343

info@olszewskigallery.com