

Katarzyna Nowakowska-Sito

Muzeum Historii Polski

DOI 10.18778/2084-851X.07.05

Maria Lednicka-Szczytt – kariera polskiej rzeźbiarki we Włoszech, 1924–1934

Streszczenie. Twórczość Marii Lednickiej-Szczytt (Maryli Lednickiej), uczennicy Antoine'a Bourdelle'a, uważanej w okresie międzywojennym za jedną z najbardziej znanych polskich artystek za granicą, jest dziś w zasadzie nieznana. W rekonstrukcji artystycznej biografii, skupiam się na okresie włoskim jako najbardziej owocnym w jej karierze. Za daty graniczne tego okresu przyjęłam 1924 – rok pierwszej indywidualnej wystawy artystki w mediolańskiej Galerii Pesaro, za końcowy, rok 1934 – datę pierwszej indywidualnej wystawy w nowojorskiej Wildenstein Galleries, inicjującej przenosiny pracowni artystki za ocean.

Urodzona w Moskwie, córka jednego z najważniejszych polskich polityków w carskiej Rosji Aleksandra Lednickiego, została wcześniej dostrzeżona jako sprawna organizatorka i aktywna uczestniczka polskiego życia artystycznego nad Sekwaną. Zyskała dowody oficjalnego uznania w postaci życzliwych recenzji popularnych krytyków (jak Woroniecki czy Vauxcelles) oraz przyjęcia w 1921 roku w poczet członków Salon d'Automne, a w 1925 roku członka warszawskiego TZSP. W początku lat 20. rozpoczęła współpracę z Adrianną Górską (Adrienne Gorską), siostrą Tamary Łempickiej, z którą wykonała projekty fontann i małej architektury, a także nagrobek rodziny Lednickich na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (1923–1925).

Okres włoski, w którym Lednicka stworzyła wiele portretów osobistości ze świata sztuki, arystokracji i polityki, upłynął pod znakiem ówczesnych protektorów rzeźbiarki – małżeństwa Teoplitów. Józef (Giuseppe), pochodzący z warszawskiego rodu żydowskiej burżuazji, wpływowy prezes Banca Commerciale Italiana, oraz jego żona – gwiazda scen krakowskich ok. 1900 roku i podróżniczka – Jadwiga Mrozowska, prowadzili w Mediolanie artystyczny salon, promujący młodych artystów. Zaprzyjaźnieni z d'Annunziem i czołowymi postaciami ówczesnych Włoch, ułatwiali sukcesy swej podopiecznej, a także promowali związane z nią uzdolnione kobiety (Adrienne Gorska, Tamara de Lempicka).

Współpracując w latach 30. przy dekoracji kilku włoskich transatlantyków, Lednicka biegle opanowała technologię prac w różnych materiałach – od ulubionego drewna, po rozmaite gatunki kamienia, płaskorzeźbę i panele dekoracyjne. Dorobek artystki dziś zupełnie rozproszony (w Polsce w zbiorach muzealnych zaledwie 3 rzeźby) i zapo-

mniany, byłby dziś niemożliwy do odtworzenia gdyby nie materiały archiwalne przekazane w latach 60. XX wieku przez brata artystki – Wacława, do Muzeum Narodowego w Warszawie.

Funkcjonując w różnych krajach i środowiskach, była Lednicka zawsze ambasadorką polskiej kultury, organizatorką wystaw i uczestniczką wydarzeń, W 1932 roku na pokładzie statku – Conte di Savoia – na który wykonała popiersie żony następcy tronu, Księżnej Piemontu, odbyła pierwszą podróż do Ameryki, która wzbudziła fascynację tym krajem i decyzję o przeprowadzce za ocean. Wybuch drugiej wojny światowej, zmieniający radykalnie oblicze świata, w którym Lednicka miała uznaną pozycję, stał się przyczyną załamania zdrowia, depresji i samobójczej śmierci w roku 1947.

Choć szczerkowane zachowanie twórczości Lednickiej, utrudnia dziś przywrócenie jej trwałego miejsca w historii polskiej rzeźby dwudziestolecia, rekonstrukcja artystycznej biografii rzeźbiarki zdaje się dopełniać w wielu aspektach obraz epoki, w której funkcjonowała. Wydobywa z mroku powiazania i nieoczekiwane związki, wzbogacając obraz polskiego międzywojnia. Niczym papierek lakmusowy lub brakujący kawałek układanki, przywrócona obecność Lednickiej pozwala odczytać ukryte sensy większej struktury.

Słowa kluczowe: sztuka kobiet, rzeźba, sztuka polska I poł. XX w., polska emigracja.

Niemal nikt nie wie obecnie, kim była Maria Lednicka-Szczytt (1895–1947), choć w roku 1928 popularny tygodnik „Świat” określał ją „bez wątplenia najbardziej znaną rzeźbiarką polską zagranicą”¹, a w 1947 roku pisano, iż nazwisko jej „przejdzie do historii rzeźby polskiej”². Do zapomnienia przyczyniło się rozproszenie, a niekiedy zagłada jej prac, zachowanych jedynie na archiwalnych fotografiach, oraz ich brak w kolekcjach krajowych, nad czym ubolewano już w okresie międzywojennym. Wykonywane na zamówienia portrety i rzeźby architektoniczne szybko opuszczały pracownię Lednickiej, trafiając do zbiorów prywatnych. Zamówiona w 1938 roku przez władze Warszawy fontanna z postacią stojącej kobiety, przeznaczona do parku Lelewela na Żoliborzu, nie przetrwała wojny. W Polsce znajdują się zaledwie cztery rzeźby, z których jedna – wykonana w granicie *Madonna* – zdobi rodzinny nagrobek Lednickich na warszawskich Powązkach (1923–1925)³. Trzy pozostałe są własnością muzeów. Do Muzeum Narodowego w Warszawie trafiły rzeźby *Święty Franciszek* (1928)⁴ i *Kłęczący anioł*

¹ KASTERSKA 1928a, s. 3.

² PIOTROWSKA 1947, s. 6.

³ Kamienna replika rzeźby w drewnie wystawionej w 1921 roku na Salonie Jesiennym.

⁴ *Święty Franciszek*, marmur, wys. 38 cm, dar Wacława Lednickiego 1963, nr inw. Rz.W.895. To prawdopodobnie rzeźba wystawiana na wystawach sztuki polskiej w Brukseli (1928) i w Hadze (1929) oraz w Dziale Sztuki na PWK w Poznaniu (1929), odznaczona złotym medalem wystawy sztuki religijnej w Padwie w roku 1931.



1. Maria Lednicka-Szczytt, lata 40. XX w.,
fot. archiwalna MNW



2. Maria Lednicka-Szczytt, Adrianna Gorska, Nagrobek rodziny Lednickich, cmentarz Powązkowski w Warszawie, 1923–1925, granit, fot. NAC

(ok. 1931)⁵, natomiast Muzeum Teatralne w Krakowie posiada popiersie aktorki Jadwigi Mrozowskiej (1925)⁶.

Mimo że nazwisko Lednickiej pojawia się w publikacjach słownikowych, a także poświęconych polskiej rzeźbie dwudziestolecia i środowisku artystów polskich w Paryżu⁷, wydobyć z mroku twórczości rzeźbiarki byłoby niemożliwe, gdyby nie przekazane przez jej brata w latach 60. XX wieku do Muzeum Narodowego w Warszawie materiały archiwalne, będące świadectwem niegdyś znaczącej, a dziś kompletnie zapomnianej kariery. Stały się one podstawą niniejszego opracowania.

Choć Lednicka urodziła się w Moskwie, debiutowała w Paryżu, a zmarła tragicznie w Nowym Jorku⁸, szczególną uwagę warto poświęcić jej okresowi włoskiemu, uznawanemu zarówno przez krytyków, jak i samą rzeźbiarkę za najowocniejszy i najszcześniejszy⁹. W publikowanych po śmierci artystki wspomnieniach powtarza się opinia, że „kilkuletni pobyt we Włoszech był okresem jej największego rozwoju artystycznego i kulminacyjnym punktem sukcesów towarzyskich”¹⁰. Istotnie w ciągu prawie 11 „włoskich lat” zyskała prestiżowe zamówienia oraz stworzyła galerię portretów najważniejszych osobistości ówczesnych Włoch: począwszy od artystów i arystokracji, po rodzinę królewską i Benito Mussoliniego.

W latach 20. artystka posługiwała się przeważnie podwójnym nazwiskiem, złożonym według krytyków włoskich „niemal z samych spółgłosek”, będącym pamiątką ślubu z Władysławem Szczyttem, zawartego w 1917 roku i po dwóch latach zakończonego separacją¹¹. W przeciwieństwie do małżeńskich, niebagatelną rolę odegrały w życiu Lednickiej więzy rodzinne, które nie tylko ukształtowały jej osobowość, ale zapewne ułatwiły wiele kontaktów i znajomości.

⁵ *Kłęczący anioł*, brąz, wys. 66,5 cm, dar Ireny Warden Cittadini 1967, nr inw. Rz.W.906. Rzeźba datowana jest w MNW na ok. 1934 rok, jednak reprodukuje ją „Tygodnik Ilustrowany” z roku 1931, nr 27.

⁶ *Portret Jadwigi Mrozowskiej*, marmur, wys. 73 cm, nr inw. MHK 2232/VI, pochodzi ze spuścizny po Jadwidze Toeplitz-Mrozowskiej.

⁷ Biogramy artystki w *Słowniku Artystów Polskich i Polskim Słowniku Biograficznym* oraz MELBECHOWSKA-LUTY 2007; MELBECHOWSKA-LUTY/BAL 2007; BARTNICKA-GÓRSKA/SZCZEPIŃSKA-TRAMER 2005; WIERZBICKA 2008.

⁸ Pojawiający się we wspomnieniach „tragiczny wypadek” był eufemistyczną nazwą samobójstwa.

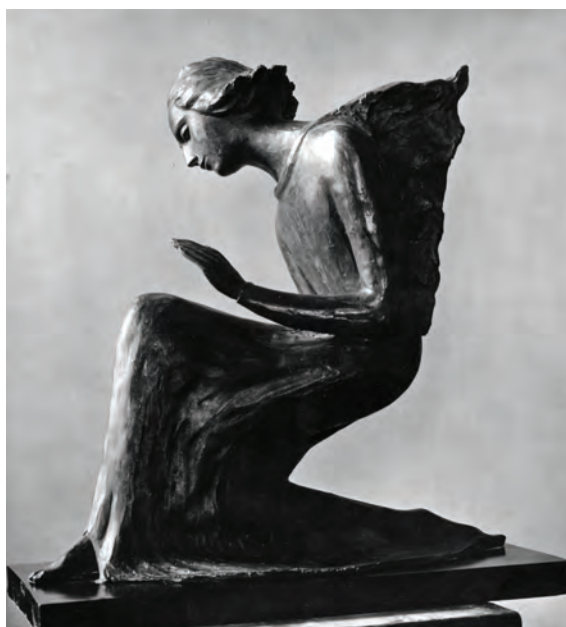
⁹ Jako daty graniczne „okresu włoskiego” przyjął pierwszą wystawę mediolańską (1924) oraz pierwszą indywidualną wystawę nowojorską w Wildenstein Galleries (1934). Dotychczas poświęcono jedynie uwagę „okresowi amerykańskiemu” Lednickiej, z koncentracją na rzeźbie religijnej; zob. KASA 2014.

¹⁰ SPITZER 1947.

¹¹ Władysław Niemirowicz-Szczytt h. Jastrzębiec był inżynierem, właścicielem ziemskim w powiecie lepelskim. Stronnik Piłsudskiego, członek POW, uczestnik rewolucji lutowej, zaprzyjaźniony z Aleksandrem Lednickim, po rozstaniu z Marią, pozostawał w przyjaznych relacjach z artystką i jej rodziną.



3. Maria Lednicka-Szczytt, *Czarny anioł*, 1922,
heban, fot. NAC



4. Maria Lednicka-Szczytt, *Kłęczący anioł*, ok. 1931,
brąz, MNW, fot. NAC

Maria, córka Aleksandra

Rzeźbiarka, wychowana w Moskwie, była córką jednego z najbardziej wpływowych polityków polskich carskiej Rosji – Aleksandra Lednickiego, współzałożyciela (w roku 1905) skupiającej liberalną burżuazję partii Konstytucyjnych Demokratów (Kadetów)¹², a po wybuchu rewolucji stronnika Aleksandra Kiereńskiego¹³. Syn średniego właściciela ziemskiego z okolic Mińska dotarł na szczyty rosyjskiej palestry. Wzięty adwokat i poseł do Dumy, a od 1910 roku prezes Zjednoczonego Banku w Moskwie, był przed I wojną jednym z najbogatszych obywateli cesarstwa. Działając społecznie, był w latach 1893–1917 prezesem Rzymsko-Katolickiego Towarzystwa Dobroczyńności, założycielem i animatorem wielu polskich organizacji społecznych i kulturalnych. W znacznym stopniu zawdzięczano mu budowę kościoła Nawiedzenia NMP w Moskwie, finansował też polską prasę.

Przewodząc utworzonej z własnej inicjatywy Radzie Zjazdów Polskich Organizacji Pomocy Ofiarom Wojny, w latach 1915–1917 położył Lednicki ogromne zasługi na rzecz opieki nad wygnańcami polskimi na terenie Rosji. Również jego żona – Maria Poczobutt-Odlanicka wyróżniała się aktywnością, kierując przez wiele lat Związkiem Kobiet Polskich w Moskwie. Dom Lednickich był w latach 1903–1917 polskim ogniskiem towarzyskim i wielkim salonem politycznym, dzięki czemu dzieci Lednickich – Maria oraz Wacław, późniejszy wybitny rusycysta, wyniosły z domu gruntowną edukację, a także zdolności organizacyjne i społecznikowskie. Dla Marii ważkim okresem były spędzone w Moskwie wojenne lata, gdy u boku ojca działała m.in. w szpitalu polskim oraz komitetach wystaw, z których zyski przeznaczano na pomoc dla ofiar wojny. Rzucony wówczas do Orenburga za Uralem Eugeniusz Geppert wspominał otrzymane w 1916 roku, podpisane przez Lednicką, zaproszenie do udziału w wystawie sztuki polskiej w Moskwie¹⁴.

O wystawie w galerii Lemercier pisał obszernie Andrzej Turowski, odtwarzając kontakty ze środowiskiem polskim biorącego w niej udział Kazimierza Malewicza¹⁵. Odnotowywał rolę Lednickiej w Komitecie organizacyjnym, który „ogłosił w październiku 1915 roku odezwę, opublikowaną na łamach moskiewskiego tygodnika ilustrowanego «Echo Polskie»”¹⁶, skierowaną do artystów Polaków. Ostatecz-

¹² Wprowadził do programu partii kadetów postulat nadania autonomii Królestwu Polskiemu. Po roku 1916 zaangażował się całkowicie w sprawy polskie. Z Narodową Demokracją poróżniła go akceptacja wielonarodowego charakteru imperium, a po wybuchu I wojny sprzeciw wobec idei formowania oddziałów polskich u boku armii carskiej, w obawie bratobójczych walk.

¹³ Kilka źródeł (m.in. SAP) podaje, że wyrzeźbiła ona popiersie Kiereńskiego, nie zachowała się jednak żadna jego fotografia.

¹⁴ GEPPERT 1968, s. 47.

¹⁵ TUROWSKI 2004, s. 229. Tamże podane nazwiska biorących udział w wystawie artystów.

¹⁶ Redaktorem naczelnym ilustrowanego tygodnika „Echo Polskie” (Moskwa, 1915–1916) był A. Lednicki.

nie *Wystawa obrazów rosyjskich i polskich artystów na rzecz Polaków, ofiar wojny* (*Vystavka kartin' russkih' i polskih' hudożnikov, ustroiennoj v pol'zu postradavšyh ot' vojny polákov*) została otwarta 11 kwietnia 1916 roku, w zaułku Sałtykowskim 8, koło Pietrowki.

O zaufaniu, jakim cieszył się wówczas Aleksander Lednicki, świadczy powierzenie mu przez zarząd Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w roku 1915 – wobec bliskiej perspektywy zajęcia Warszawy przez Niemców i obawy przed zniszczeniem – ewakuacji *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki do Moskwy. Choć informacji o tym brak w literaturze poświęconej historii obrazu¹⁷, z pamiętników Wacława Lednickiego wiemy, iż jego ojciec nie tylko współorganizował transport dzieła, ale także przechował obraz w ich własnym moskiewskim domu (Zaułek Kriwonikolski 8). W jednym z obszernych pokoi umieszczono metalową skrzynię, zawierającą zwinięte płótno, co „intrygowało każdego nowego gościa”¹⁸. Trudno dociec, dlaczego nazwisko Lednickiego zostało później skutecznie wymazane z dziejów obrazu. Być może przyczyną były konflikty Lednickiego ze środowiskiem endeckim (mającym wpływy w zarządzie warszawskiej Zachęty), którego apogeum stał się proces z Zygmuntem Wasilewskim, rozstrzygnięty na rzecz Lednickiego w roku 1920, lecz kładący się cieniem na jego reputacji¹⁹.

W międzywojennej Polsce pozbawiony fortuny Lednicki zamieszkał w Warszawie²⁰, będąc radcą prawnym kilku firm zagranicznych oraz członkiem wielu międzynarodowych organizacji. Niekiedy powierzano mu rolę „szarej eminencji”, wykorzystywanej przez rząd do trudnych dyplomatycznych misji, ze względu na rozległe osobiste kontakty łączące go z wpływowymi postaciami tego okresu, m.in. prezydentami Litwy, Łotwy, Estonii i Finlandii oraz licznymi politykami litewskimi i rosyjskimi.

Uczennica Bourdelle'a

Ujawnione wcześniej artystyczne zdolności – podobno pod wpływem zwiedzającego w wieku dziewięciu lat Muzeum Luksemburskiego – Lednicka rozwijała z poparciem rodziny. Edukację rozpoczęła prawdopodobnie na lekcjach rysunku i rzeźby prowadzonych w moskiewskiej pensji Wiaziemskiej, a następnie kontynuowała pod kierunkiem rzeźbiarza Władimira Domogackiego. W roku 1912 wyjechała do Paryża na wymarzone studia u Antoine'a Bourdelle'a, gdzie według

¹⁷ MICKE-BRONIAREK 2010, s. 49 – tamże podano, iż miejsce przechowywania obrazu w stolicy Rosji oraz jego losy w czasie rewolucji październikowej są nieznanne.

¹⁸ LEDNICKI 1967, s. 681–682.

¹⁹ Zob. *Orzeczenie sądu* 1920. Na temat poglądów strony przeciwnej zob. WASILEWSKI 1924. Mimo oczyszczenia Lednickiego z zarzutów stał się on odtąd obiektem ataków prasy endeckiej.

²⁰ Przy ulicy Pięknjej 3 m. 3.

wspomnień brata „w ciągu pół roku stała się jego ulubioną uczennicą”²¹. Zintegrowała się również szybko z kolonią polską, skupioną wokół charyzmatycznej postaci Władysława Mickiewicza, z którego siostrą byli skoligaceni Ledniccy. Pracownia Bourdelle’a w Académie de la Grande Chaumière była na początku XX wieku chętnie wybierana przez kształcących się we Francji Polaków; trafiało do niej zwłaszcza wiele kobiet, m.in. Jadwiga Bohdanowicz, Kazimiera Pajzderska-Mańczyńska i Luna Drexler. Przyciągała zarówno międzynarodowa sława mistrza, jak i przyjazny stosunek autora paryskiego pomnika Mickiewicza do „sprawy polskiej” i wielorakie więzy łączące go z polskim środowiskiem nad Sekwaną.

W przededniu światowego konfliktu Lednicka uczestniczyła w otwarciu Polskiej Akademii Malarstwa zorganizowanej przez Gustawa Gwozdeckiego w Paryżu, zwanej „malarnią polską”²². Wybuch wojny zastał ją na wakacjach w rodzinnym majątku Borek koło Smoleńska, zmuszając do spędzenia kilku lat w Rosji. Rzeźbiła wówczas we wspólnej moskiewskiej pracowni z Tadeuszem Breyerem, uczącym w latach 1916–1919 rysunku w Gimnazjum Komitetu Polskiego. W roku 1917 wyjechała do Londynu, skąd po krótkim pobycie w Warszawie²³ w początkach 1919 wróciła do Paryża, odnawiając kontakty z Bourdelle’em. Uczestniczyła w licznych wystawach, z widocznym powodzeniem, o czym świadczy wybór Lednickiej w 1921 roku na członka Salonu Jesiennego²⁴. W tym samym roku brała też udział w wystawie w Galerie Montaigne zorganizowanej przez Komitet Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce.

Popularna zarówno w środowisku polskim, jak i emigracji rosyjskiej, uważana była za sprawną organizatorkę. Była ona *spiritus movens* artystów organizujących wystawę *La Jeune Pologne* w Musée Crillon w 1922 roku, na której uwagę krytyki zwracały jej wykonane w drewnie rzeźby *Madonna* i *Czarny anioł*, prezentowane w sali formistów²⁵. Odnajdujemy ją wśród ważniejszych wystawowych inicjatyw i wydarzeń polskiego życia artystycznego nad Sekwaną, jak choćby założenie Związku Polskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy we Francji, którego była współorganizatorką i członkiem zarządu²⁶. To w pracowni Lednickiej, po oficjalnym otwarciu Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku, odbyło się przyjęcie dla polskich artystów i autorów pawilonu²⁷. Także inna wystawa – obszerna prezen-

²¹ *In memoriam* 1950, s. 1.

²² Patronowali jej Bourdelle i W. Mickiewicz; nt. „malarni” zob. *Paryż i artyści polscy* 1997.

²³ W 1919 roku Lednicka wystawiła w TZSP: *Studium* (gips) i *Ekstaza* (marmur), członkiem rzeczywistym Towarzystwa została w 1925.

²⁴ Udziały Lednickiej w Salonie Jesiennym i Tuileryjskim podają BARTNICKA-GÓRSKA/SZCZEPIŃSKA-TRAMER, *op. cit.*

²⁵ GEORGE 1922, s. 50, wysoko oceniał rzeźby Lednickiej, o mocnych formach opartych na eurytmii.

²⁶ BOBROWSKA-JAKUBOWSKA 2004, s. 135.

²⁷ GEPPERT 1968, s. 78.

tacja polskiej sztuki w ramach Salonu Jesiennego 1928 – nie byłaby pewnie możliwa bez pomocy rzeźbiarki, którą właśnie w tym roku zaproszono do udziału w jury²⁸.

Lednicka – podobnie jak inni członkowie jej rodziny – pełniła niejednokrotnie rolę ambasadorki polskiej kultury. Dobrym przykładem może być otwarcie w grudniu 1928 roku zorganizowanej przez Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej pośród Obcych (TOSSPO) wystawy sztuki polskiej w Brukseli, gdzie – obok komisarza Mieczysława Tretera i członków polskiego poselstwa oprowadzających króla i królową Belgów – widać rodzeństwo Lednickich²⁹.

Zmysł organizacyjny oraz techniczna sprawność umożliwiające samodzielne wykonywanie rzeźb w różnych materiałach zdawały się kontrastować z jej drobną posturą oraz nieco dziecinnymi rysami, na co zwracali uwagę autorzy poświęconych artystce artykułów. Recenzent „Kuriera Polskiego” opisywał: „paryską, chłopczykową sylwetkę rzeźbiarki jakby zgubionej wśród wielkich biustów z drewna i marmuru. Zdawałoby się raczej, że ona jest ich dziełem, (...) modnie ustylizowana na garsonkę, z fajeczką pachnącą raczej emeraude niż tytoniem”³⁰. Podsumowując przegląd mających pobudzić ciekawość czytelnika „osobliwości”, charakteryzował „interesujący typ kobiety o niezachwianej energii, umiejącej pracować i wywalczać sobie karierę”³¹.

Powyższy opis pasuje do zdjęcia ukazującego rzeźbiarkę w pracowni podczas portretowania Iris Tree. Ekscentryczna angielska poetka i modelka (m.in. Modiglianiego i Mana Raya oraz malarzy grupy Bloomsbury) była znaną osobowością międzynarodowego tygła ówczesnego Paryża. Z zachowanych informacji o aktywności Lednickiej widać, że lubiła portretować nietuzinkowe postacie świata artystycznego, zwłaszcza kobiety. Wśród jej paryskich modelek, oprócz Iris, znajdują się zarówno ówczesna gwiazda Folies Bergère, amerykańska tancerka Nina Payne, jak i reżyserka i producentka filmowa Germaine Dulac, autorka surrealizujących filmów i artykułów o tematyce feministycznej. Z kolei wśród portretowanych w początku lat 20. mężczyzn przeważali Polacy, tak artyści – na przykład pochodzący z Łodzi kompozytor Aleksander Tansman³² – jak i wojskowi – zapewne koledzy Władysława Szczytka odbywający nad Sekwaną studia militarne: hrabia Janusz Iliński i Władysław Bortnowski³³.

²⁸ Otwartą 15 grudnia wystawę sztuki polskiej w ramach Salonu Jesiennego roku 1928 zorganizowano dzięki Société des Echanges Littéraires et Artistiques entre La Pologne e La France oraz Cérclé des Artistes Polonais à Paris, którego członkiem była Lednicka.

²⁹ Brat rzeźbiarki, Wacław, kierował od 1928 roku jedyną w Polsce katedrą literatury rosyjskiej na UJ, od roku 1926 prowadził także wykłady z literatur słowiańskich na uniwersytecie w Brukseli.

³⁰ Chodziło prawdopodobnie o perfumy *Emeraude*, wprowadzone przez firmę Coty w 1921 roku.

³¹ Or. 1927.

³² Portret Tansmana reprodukuje „Świat” 1922, nr 26, s. 16.

³³ Nieznany z fotografii portret „comte Ilinski” pojawia się w recenzjach z wystawy w Musée Crillon w 1922 roku, natomiast portret Bortnowskiego reprodukuje (mylnie jako płk. Bartnowskiego) „Świat” 1923, nr 28, s. 4.



5. Wystawa sztuki polskiej w Brukseli 1928, Albert I w rozmowie z Wacławem Lednickim przy rzeźbie św. Franciszek, po lewej Mieczysław Treter, fot. NAC



6. Lednicka w pracowni wykonuje portret Iris Tree, wg „Świat” 1923, nr 27, s. 11

Syntetyczne wartości rzeźb Lednickiej, o uproszonych rytmicznych formach, predestynowały artystkę do poszukiwania sukcesu w rzeźbie architektonicznej, której tropy wiodą w jej przypadku do architektki Adrianny Górskiej, funkcjonującej we Francji jako Adrienne Gorska (Gorska de Montaut).

Maryla i Adrianna

Pierwszym uchwytnym świadectwem współpracy młodych artystek jest salon 1923 roku, na którym w sekcji L'Art Urbain (sztuka upiększania miast) zaprezentowano ich wspólne dzieło – *Fontannę* z cementu, ustawioną na tle zieleni w parku urządzonym przez Roberta Mallet-Stevensa. Według relacji prasowych stanowiła jeden z jego punktów centralnych, obok projektu pomnika Claude'a Debussy'ego autorstwa braci Joëla i Jana Martelów oraz kolumny zwieńczonej rzeźbą François Pompona³⁴. W tym samym roku Maria i Adrianna zaprojektowały nagrobek matki rzeźbiarki na warszawskich Powązkach, oparty na podobnej koncepcji, w której formy małej architektury współgrają harmonijnie z rytmami syntetycznie kształtowanej rzeźby³⁵. Świadectwem bliskich związków obu urodzonych w Moskwie Polek była też wystawiona przez Lednicką na Salonie Tuileryjskim 1924 roku drewniana rzeźba *Kobieta z psem*, identyfikowana w recenzjach jako Mlle Gorska³⁶.

Adrianna Górską, wspominaną dziś głównie w kontekście siostry – Tamary Łempickiej (de Lempickiej) jako autorka wewnątrz jej paryskiego mieszkania przy rue Méchain 7, była jedną z pierwszych kobiet architektek, które ukończyły regularne studia i prowadziły praktykę w zakresie budownictwa i dekoracji, współpracując często z Mallet-Stevensem, który był także projektantem studia jej siostry. Choć przyćmiła ją z czasem sława malarki, Adrianna pierwsza odnosiła sukcesy na paryskich wystawach, przy czym wczesny okres jej działalności, związany ze sztuką upiększania miast, łączył się ze współpracą z Lednicką.

Trudno stwierdzić, czy znajomość artystycznie uzdolnionych kobiet sięgała jeszcze czasów rosyjskich, czy została zawarta już w powojennym Paryżu. Nie była ona jednak epizodyczna³⁷, ponieważ wspólne realizacje będą kontynuować także po przeniesieniu się rzeźbiarki do Włoch, gdzie wykonają między innymi fontannę przy Via degli Omenoni z Mediolanie, a, jak zobaczymy poniżej, również prace związane z włoskimi protektorami Lednickiej – małżeństwem Toeplitzów³⁸.

³⁴ Zob. KASTERSKA 1924, s. 7. Pomnik braci Martelów, bardzo zbliżony do opisu ówczesnego projektu, stanął w 1932 roku w parku Debussy'ego w Paryżu.

³⁵ Szczęsny Rutkowski chwalił nagrobek w „Kurierze Polskim” 1925, nr 135 (17 V).

³⁶ KASTERSKA 1924, s. 6; WORONIECKI 1924a; WORONIECKI 1924b, s. 20.

³⁷ LEDNICKI 1973, s. 120, określał Adriannę przyjaciółką swojej siostry.

³⁸ Temat związku Lednickiej z siostrami Górkimi oraz wpływu Lednickiej na karierę Łempickiej podniosłam w NOWAKOWSKA-SITO 2011, w poszerzonej wersji zob. NOWAKOWSKA-SITO 2015. Hipotezy potwierdziła MORI 2013, s. 24.



7. Maria Lednicka-Szczytt, Adrianna Gorska, *Fontanna*, Salon Jesienny 1923, wg „Świat” 1924, nr 2, s. 7



8. Maria Lednicka-Szczytt, Adrianna Gorska, *Fontanna przy via Omenoni w Mediolanie*, 1930, rekonstrukcja w Banca Intesa, fot. wg Mori 2013



9. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Emanuele Castelbarco*, 1925, brąz, fot. archiwalna MNW

Mediolan

Po 1922 roku Lednicka zaczęła coraz częściej bywać w Mediolanie, przyciągana licznymi zamówieniami i zainteresowaniem sztuką włoską, zarówno dawną, jak i współczesną. W maju 1924 roku miała miejsce jej pierwsza wystawa indywidualna w mediolańskiej Galerii Pesaro. Wystawiła na niej 30 prac wykonanych w drewnie, marmurze, brązie oraz gipsowe studia. Sukces wystawy i napływające zamówienia – głównie portretowe – przesądziły wkrótce o przenosinach pracowni do Mediolanu, choć artystka nadal zachowała ożywione kontakty z Paryżem. W tekście do katalogu wystawy Waldemar George podkreślał zawarte w jej twórczości poszukiwanie stylu, w którym prymitywizm łączył się z inspiracjami rodzimą tradycją „gotyku nadwiślańskiego” oraz rzeźbami Trecenta³⁹. Szczególnie charakterystycznymi pracami były jego zdaniem *Czarny anioł* i *Madonna* – znane już z wcześniejszych wystaw paryskich. Wychodząc od wnikliwej obserwacji rzeczywistości, Lednicka – zdaniem George’a – podążając śladami Bourdelle’a, lecz nie imitując mistrza, dochodziła do syntetycznych form, będących jakby idealistyczną esencją wybranego motywu.

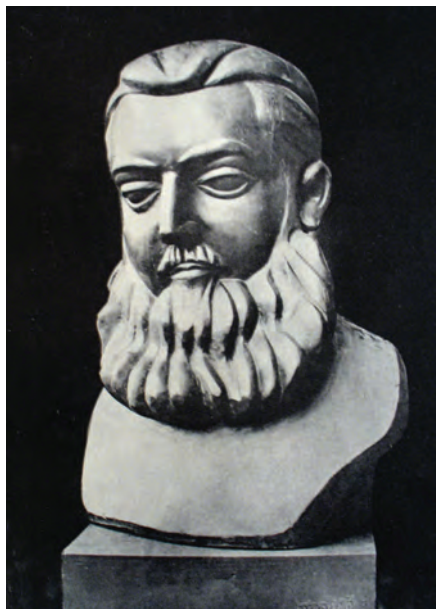
W styczniu 1926 roku odbyła się druga mediolańska wystawa rzeźbiarki, w elitarniej galerii Bottega di Poesia, którą założył w 1920 roku przy via Montenapoleone 14 hrabia Emanuele Castebarco Visconti Simonetta wraz z Walterem Toscaninim – synem słynnego kompozytora i dyrygenta. Duszą galerii i związanego z nią wydawnictwa był głównie Castelbarco, pisarz i poeta, obdarzony talentem malarzkim, ożeniony z córką Toscaniniego, Wally. Działalność galerii, której wnętrza urządził w eleganckim, oszczędnym stylu architekt Giuseppe De Finetti, inaugurowała w 1922 roku wystawa włoskiego rzeźbiarza Adolfo Wildta. Być może zwiedziła ją Lednicka, wiemy bowiem, że zaczęła wówczas bywać w Mediolanie, a Wildt należał do najbardziej cenionych przez nią rzeźbiarzy współczesnych.

Jak pisali włoscy krytycy, „podwójnie cierpkie nazwisko młodej rzeźbiarki (...) nie jest obce bywalcom wystaw mediolańskich”⁴⁰. Na wystawie znalazło się 19 rzeźb, wykonanych przeważnie w ostatnim roku, którym towarzyszyło kilka wcześniejszych, w tym pokazywany już w Galerii Pesaro *Czarny anioł*. Recenzenci podkreślali ewolucję, jaka nastąpiła w dość krótkim czasie w sztuce Lednickiej, łącząc ją jednomyślnie z oddziaływaniem na „słowiańską artystkę” sztuki włoskiej. W „Corriere della Sera” – znów aluzyjnie do nazwiska artystki – pisano, że „w tym półtorarocznym okresie, spędzonym między Florencją a Mediolanem, jej rzeźba złagodniała o kilka samogłosek o brzmieniu harmonijnym włoskim”. Chodziło o złagodzenie

³⁹ GEORGE 1924, s. 30. Nawiązanie do Trecenta jest wyraźne zwłaszcza w wystawionym na Salonie Jesiennym 1921 marmurowym *Buste de Mlle de Chrouschoff*.

⁴⁰ „Il Secolo” 7.01.1926. Cytat ten, podobnie jak inne cytaty podane bez numeracji stron, pochodzi z wycinków prasowych po artystce w Zbiorach Dokumentacji Fotograficznej i Ikonograficznej MNW.

ostrej stylizacji znanej z wcześniejszych prac oraz przejście do form pełniejszych i bardziej harmonijnych. Toteż zamiast celowej szorstkości i prymitywizującej ekspresji w najnowszych dziełach widziano „mocne wrażenie szczerości i czystości «latyńskiej» (...) które jest wskaźnikiem nie tylko ewolucji, ale (...) prawdziwej rewolucji smaku artystycznego, przez jaką przeszła ta obca rzeźbiarka w czasie swego pobytu we Włoszech”⁴¹.



10. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Alberta Viscontiego*, 1925, mahoń, fot. wg katalogu wystawy w Bottega di Poesia w Mediolanie 1926

„romańskich” korzeni wcielała najpełniej w swojej twórczości – założona w 1922 roku w Mediolanie – grupa Novecento, której obrazy często gościły w salach galerii przy *via Montenapoleone*⁴⁴.

Przegląd wystawionych w Bottega di Poesia portretów budzi zdumienie rozległością koneksji artystki w świecie mediolańskiej – zarówno arystokratycznej, jak i artystycznej – elity. Do pierwszej grupy portretowanych zaliczyć można: markiza Alberta Viscontiego, senatora Ettore’a Contiego czy byłego ambasadora Włoch we Francji barona Romana Avezzano oraz kilka „mediolańskich dam”, do drugiej – wła-

Relacje w innych dziennikach⁴² powtarzały powyższe opinie, będące echem głównych tez tekstu z katalogu wystawy, którego autorem był Carlo Carrà. Podkreślając wczesny debiut Lednickiej, wystawiającej już w wieku młodzieńczym z grupą Mir Iskustva, podnosił techniczną biegłość opracowania różnorodnych rzeźbiarskich materiałów⁴³. Chwaląc walory psychologiczne portretów, kreślił on przebytą przez rzeźbiarkę drogę – od stylizacji do form bardziej naturalnych, jednak bez porzucenia przyjętego arbitralnie kompozycyjnego rygoru. Teza ta odzwierciedlała, jak się wydaje, nie tylko ewolucję stylu Lednickiej, ale kierunek dążenia samego Carrà oraz ówczesnej sztuki włoskiej – od deformacji futuryzmu, ku tradycji i nowemu klasycyzmowi lat 20. Warto zaznaczyć, że ów powrót do rodzimych

⁴¹ „Corriere della Sera” 7.01.1926.

⁴² „L’Ambrosiano” 9.01.1926; „La Fiera Letteraria” 10.01.1926 (C.E. Mottini); „Avanti” 12.01.1926.

⁴³ CARRÀ 1926, s. 6.

⁴⁴ Grupa Novecento debiutowała w roku 1922 w Galerii Pesaro.

ściciela galerii Emanuele'a del Castelbarco, a także ożenionego z siostrą Toscaniniego skrzypka Enrico Polo, polskiego wirtuoza skrzypiec Józefa Turczyńskiego i wspomnianego wyżej architekta De Finnettiego. Mediolański sukces polskiej rzeźbiarki odnotowany został również w kraju. Recenzent „Wiadomości Literackich” donosił, że: „Z wystawy, którą urządziła w styczniu w salach Bottega di Poesia, nie zostało ani jedno dzieło w rękach artystki, te które nie były z góry zamówione, w lot rozkupiono. Wszystkie pisma dały bez wyjątku świetne oceny”⁴⁵.

Pod skrzydłami Toeplitzów

Osobą wprowadzającą rzeźbiarkę w krąg mediolańskich osobistości była dama, której portret w białym marmurze otwierał katalogową listę – Edwige Toeplitz Mrozowska, żona Giuseppe (Józefa) Toeplitza, bankiera o polsko-żydowskich korzeniach, prezesa Banca Commerciale Italiana, z siedzibą naprzeciwko La Scali⁴⁶. Jadwiga Mrozowska, której dom stał się włoską przystanią rzeźbiarki⁴⁷, sama była znaną aktorką i śpiewaczką, święcącą triumfy na polskich scenach przed I wojną światową⁴⁸. Odnosiła sukcesy zwłaszcza w repertuarze nowoczesnym (Strindberg, Wedekind, Przybyszewski, Wyspiański), a jej nieprzeciętna uroda i inteligencja zjednywały licznych wielbicieli, do których należał Tadeusz Boy-Żeleński⁴⁹. Popularna artystka – uwieczniona w szopce „Zielonego Balonika” na rok 1912 jako *Gwiazda* – próbowała także około 1910 roku kariery śpiewaczej, kształcąc głos we Włoszech i w Paryżu u Jana Reszke. Nie wyszła jednak poza repertuar operetkowy i partie lirycznego sopranu w pomniejszych włoskich teatrach operowych. Zawarte w 1918 roku małżeństwo z Toeplitzem otworzyło nowy okres w życiu Mrozowskiej. Po porzuceniu artystycznych ambicji poświęciła się prowadzeniu salonu towarzyskiego, służącego między innymi promocji wschodzących talentów (zwłaszcza muzycznych). Zasiadła też wkrótce wielką pasją podróżniczą i kolekcjonerską, możliwą dzięki fortunie męża⁵⁰.

⁴⁵ ORDYŃSKI 1926, s. 1.

⁴⁶ Toeplitz, obywatel włoski od 1912 roku, był współwłaścicielem Banca Commerciale Italiana – największej instytucji finansowej faszystowskich Włoch i dyrektorem filii mediolańskiej banku. Postać Giuseppe oraz jego syna Lodovico opisuje TOEPLITZ 2004.

⁴⁷ TOEPLITZ-MROZOWSKA 1963, s. 455.

⁴⁸ Zob. hasło artystki w *Słowniku Biograficznym Teatru Polskiego 1900–1980*, t. 2, PWN, Warszawa 1994.

⁴⁹ Tomik T. Boya-Żeleńskiego, *Markiza i inne drobiazgi* (1914) zawiera niemal wyłącznie utwory poświęcone Mrozowskiej. Bogato ilustrowana zdjęciami aktorki w jej najwybitniejszych kreacjach i utworami jej poświęconymi publikacja *Jadwiga Mrozowska* (listopad–grudzień 1913, wyd. nakładem „Teatru” Dwutygodnika Ilustrowanego) jest potwierdzeniem pozycji jednej w najbardziej cenionych aktorek ówczesnych scen polskich.

⁵⁰ Zob. TOEPLITZ-MROZOWSKA 1934; TOEPLITZ-MROZOWSKA 1964. Część kolekcji Mrozowskiej zasilila w formie daru Zbiory Sztuki Orientalnej Muzeum Narodowego w Warszawie.



11. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Jadwigi Toeplitz-Mrozowskiej*, 1925, fot. archiwalna MNW



12. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Orvietty Borromeo*, ok. 1930, marmur, fot. archiwalna MNW

Zapewne to Toeplitzowie, w których Lednicka znalazła oparcie, wprowadzili ją w krąg włoskich artystów oraz arystokracji, co także w późniejszej karierze rzeźbiarki zaowocowało ciekawymi realizacjami. Z architektem Giuseppe De Finnettim, wspomnianym jako autor wnętrz galerii, odniosła sukces w 1928 roku na Międzynarodowych Targach w Mediolanie. Zaprojektowany przez Finettiego Pawilon Produktów Spożywczych, ozdobiony przez Lednicką czterema kariatydami z szarego kamienia z Vicenzy (alegoriami obfitości bogactw naturalnych Italii), jak donosiła prasa, budził powszechny zachwyt i został zakupiony przez władze Mediolanu⁵¹.

Toeplitz, który być może znał Aleksandra Lednickiego (od 1910 roku prezesa Zjednoczonego Banku w Moskwie) jeszcze sprzed rewolucji, utrzymywał z nim zażyłe stosunki, podobnie jak z Marią i jej bratem Wacławem. Udzielał artystce porad życiowych i zdrowotnych, a także licznych rekomendacji oraz korzystał z architektonicznych usług jej przyjaciółki. Na zlecenie bankiera i jego żony Jadwigi Adrianna Gorska wykonała liczne prace w eklektycznych budowlach na terenie kompleksu ogrodowego Villi Toeplitz w Sant’Ambrogio w Varese, w tym kaplicę (z freska-

⁵¹ KASTERSKA 1928, s. 3. Kariatydy o 3,2 m wysokości ustawione były na postumentach z czerwonego kamienia. Ich reprodukcje znalazły się w tekście Marcina Samlickiego, *Polska kolonia artystyczna zagranicą*, [w:] *Dziesięciolecie 1928*, s. 720.



13. Maria Lednicka-Szczytt, *Kariatydy* z Pawilonu Rolnictwa na Targach w Mediolanie, 1928, wg *Dziesięciolecie 1928*, s. 720

mi Jana Rosena) i grobowiec rodzinny⁵². Kaplica widoczna jest na prasowym fotomontażu najnowszych realizacji Adrianny Gorskiej, zamieszczonym w 1929 roku w 52 numerze pisma „Świat” obok zdjęć paryskiego mieszkania markiza Guido Sommi Picenardi, znanego z portretu Tamary Łempickiej, którego apartament dekorowała Adrianna z Sarą Lipską⁵³. Prawdopodobnie nie jest dziełem przypadku, iż mediolański arystokrata, a także jego parająca się rzeźbą żona – Mananà Pignatelli, należeli do kręgu bliskich znajomych Toeplitzów...

Polka z urodzenia – Włoszka z wyboru

Wybór Włoch jako miejsca działalności Maria Lednicka uzasadniała wieloma względami, wśród których do głównych należało zainteresowanie dawną i współczesną sztuką włoską, a przede wszystkim – pozytywny klimat, jaki odnajdowała tu dla swojej twórczości. Jak pisał Ryszard Ordyński, „ważnym czynnikiem łączącym

⁵² Nie była to zatem „przebudowa i aranżacja małego kościoła”, jak podaje ZIEMBIŃSKA, s. 257. Por. MORI 2013, s. 27.

⁵³ We współpracy z Sarą Lipską, zob. ZIEMBIŃSKA 2015. Wzmianki o wizytach u Sommich są liczne w korespondencji Toeplitza z Lednicką.

p. Szczytt-Lednicką w tej chwili z Włochami jest wielkie powodzenie, zarówno artystyczne jak i materialne, jakie sobie tutaj w czasie krótkim zdobyła”⁵⁴.

Istotnie, nie mogła narzekać na brak zamówień i znaczących sukcesów, pracując intensywnie i nie bez satysfakcji, o czym donosiła zarówno prasa polska, jak i włoska, określając Lednicką „polską rzeźbiarką, Włoszką z wyboru”⁵⁵. Była zapraszana do udziału w wielu wystawach zbiorowych. W pawilonie włoskim na weneckim Biennale 1928 roku wystawiła rzeźbę św. Franciszka w mahoniu⁵⁶ oraz portret młodej dziewczyny zatytułowany *Calendimaggio* (Wiosna), a w sali honorowej *Akt kobiety*, co uznano za zaszczytne wyróżnienie cudzoziemskiego artysty. W roku 1932 Lednicka była obecna w nowo otwartym pawilonie polskim, gdzie wystawiła m.in. rzeźbę *Młodzieniec* (brąz, obecnie zaginiony)⁵⁷. Jednym z największych sukcesów Lednickiej we Włoszech, obok powodzenia jej portretów, było zdobycie złotego medalu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie w roku 1931 za rzeźby *Czarny Anioł* i *Św. Franciszek*⁵⁸.

Uznanie, jakim cieszyła się artystka, oraz jej zainteresowanie rzeźbą architektoniczną przyniosły wiele zamówień, związanych z ożywieniem budowlanym we Włoszech, animowanym imperialnymi ambicjami Mussoliniego. Rozmowa zamieszczona w 1933 roku w piśmie „Świat” ujawnia podziw Lednickiej dla państwowego mecenatu, sprawowanego za pomocą licznych wystaw i konkursów, ogłaszanych przez syndykat artystów, któremu przewodził rzeźbiarz Antonio Maraini (od 1928 roku także sekretarz generalny Biennale w Wenecji)⁵⁹. W dalszej części wywiadu artystka tłumaczyła ówczesny rozkwit sztuki włoskiej

Przed wszystkim ścisłym zespoleniem sztuki z życiem. Najlepszym tego przykładem jest mediolańska wystawa Triennale, zorganizowana głównie dla odrodzenia ruchu freskowego. (...) Tak organizowane wystawy rozbudzają zainteresowanie społeczeństwa dziełami sztuki i społeczeństwo włoskie już dzisiaj nie wyobraża sobie większych budowli bez czynnej współpracy architekta z malarzem i rzeźbiarzem⁶⁰.

⁵⁴ ORDYŃSKI 1926, s. 1.

⁵⁵ *Scultrice polacca italiana d'elezione*, „Il Giornale d'Italia” (Roma), 7.11.1928.

⁵⁶ Rzeźbę św. Franciszka kupił polityk i dyplomata Raniero Paulucci di Calboli, kolekcjoner sztuki znany głównie jako przyjaciel i mecenas Adolfo Wildta. Znajduje się ona obecnie w Muzeum w Forli. Jak podaje KASTERKA 1928, postać świętego zafascynowała rzeźbiarkę, powracającą do aktywności twórczej po ciężkiej chorobie i rekonwalescencji.

⁵⁷ SOSNOWSKA 1999.

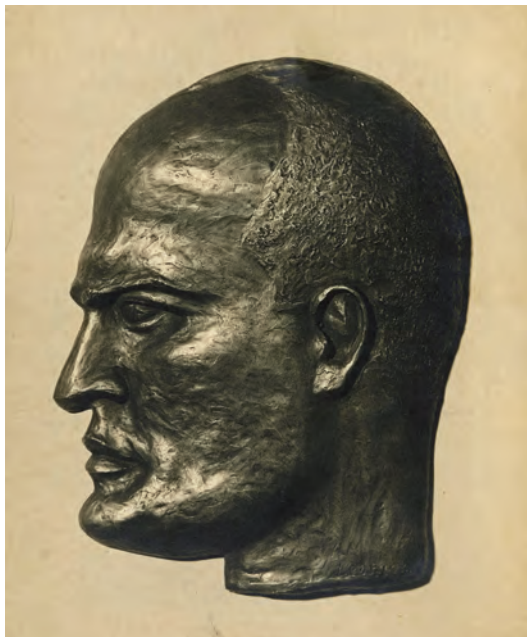
⁵⁸ KASTERKA 1928b pisze, że rzeźba powstała w czasie rekonwalescencji po długiej i ciężkiej chorobie rzeźbiarki.

⁵⁹ (ip.), *Rozmowa z p. M. Szczytt-Lednicką o współczesnej sztuce włoskiej*, s. 15.

⁶⁰ *Ibidem*.



14. Maria Lednicka-Szczytt, *Młodzieniec*, ok. 1932, brąz,
fot. archiwalna MNW



15. Maria Lednicka-Szczytt, *Portret Benito Mussoliniego dla m/s „Oceania”*,
fot. archiwalna MNW

Podobne zachwyty w nie były w tym czasie odosobnione. W obliczu światowego kryzysu i załamania wielu form mecenatu także artystów polskich pociągał włoski model opieki nad sztuką i artystami, zorganizowanymi w zawodowych syndykatach, oferujących wsparcie w formie zakupów, rent i systemu emerytalnego. W istocie faszyzm włoski pozostawił dość imponującą artystyczną spuściznę, która wymyka się jednoznacznej klasyfikacji. Jego „oficjalną kulturę” można bowiem – zdaniem Marli Stone – „najlepiej zdefiniować, posługując się kategoriami różnorodności, sprzeczności i dwuznaczności”⁶¹.

O ile niemiecki i radziecki model państwowego mecenatu zrażał toporną stylizacją i natrętnym propagandowym charakterem, model włoski zdawał się w latach 30. pociągający.

Budując strategię mecenatu opartą na wspieraniu różnorodności języków artystycznych – pisała o systemie włoskim Stone – reżim uzyskiwał legitymizację, wizualizację i autorytet w dziedzinie kultury. (...) Powagi i splendoru dodawała obecność na ważnych imprezach kulturalnych włoskiej rodziny królewskiej⁶².

Beneficjentką artystycznego mecenatu ówczesnych Włoch była także Lednicka, która związała się u progu lat 30. z budową włoskich statków transatlantycznych.

Zarząd linii okrętowych – donosiła krajowa prasa – powierzył naszej artystce cały szereg prac przy ozdabianiu tych wspaniale pomyślanych pod względem architektonicznych i jak najnowocześniejszych pod względem komfortu pałaców na wodzie⁶³.

Lednicka wykonała prace dla kilku włoskich statków pasażerskich, wśród których wymieniano: na „Vittorii” – panneau w drewnie palisandrowym, przedstawiające scenę z polowania, oraz rzeźbę w metalu przedstawiającą boginię zwycięstwa – opiekunkę okrętu; w hallu „Neptunii” umieszczono fontannę jej projektu, zaś na najszybszym statku świata, jakim był „Rex”, zdobywca błękitnej wstęgi oceanu – relief w drewnie w stylu settecento. Pracami, którymi szczególnie emocjonowała się krytyka zarówno polska, jak i zagraniczna, były: płaskorzeźbiony portret Duce, wykonany z modelu dla liniowca „Oceania”⁶⁴, oraz brązowy biust księżnej Piemontu, matki chrzestnej okrętu, przeznaczony dla modernistycznie urządzonego „Conte di Savoia”⁶⁵.

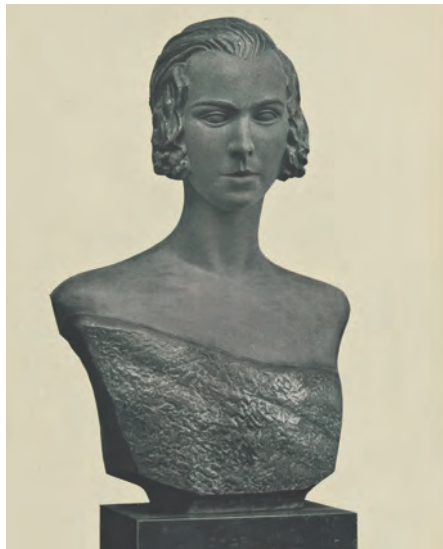
⁶¹ STONE 1998, s. 4.

⁶² *Ibidem*, s. 67.

⁶³ JABŁOWSKA 1933, z. 590, podaje, że portret został wykonany w ciągu dwóch kilkugodzinnych seansów, podczas których II Duce pozował artystce.

⁶⁴ Zob. „Express Poranny” z 7 lipca 1933.

⁶⁵ Wersja popiersia księżnej Piemontu w marmurze znajduje się w Pałacu Królewskim w Neapolu.



16. Maria Lednicka-Szczytt, *Popiersie księżnej Marii Piemonckiej dla statku „Conte di Savoia”, 1932,*
fot. archiwalna MNW

Na pokładzie tego statku Lednicka po raz pierwszy przepłynęła Atlantycką Ocean w roku 1932, udając się wraz z grupą innych dekoratorów w dziewiczym rejsie do Nowego Jorku. Rozpoczął się on bale, który rzeźbiarka zainicjowała w pierwszej parze z królem Umberto. Stany Zjednoczone przyniosły zachwyty intensywnością życia artystycznego, a także pierwsze sukcesy⁶⁶. Skala otrzymanych zamówień i ciekawe propozycje skłoniły artystkę raz jeszcze do (tym razem ostatniej) zmiany swojej przybranej ojczyzny. Okres „amerykański”, który wykracza poza temat niniejszego tekstu, nie okazał się jednak szczęśliwy. Fatalną passę rozpoczął cios spowodowany samobójczą śmiercią ojca w roku 1934. Pobyt za Atlantykiem, mimo początkowej aktywności i powodzenia (zwłaszcza w zakresie portretów osobistości świata sztuki i polityki), stracił urok w 1939 roku, gdy zamiast poczucia wyboru nowej ojczyzny artystkę czekał dożywotni pobyt w kraju bez silniejszych związków i przyjaźni.

Koniec drugiej wojny światowej przyniósł Lednickim kolejne po 1918 roku załamanie porządku świata, w wyniku czego – jak trafnie to ujął brat artystki Wacław – stali się „ludźmi bez tła”. Wydarzenia te Maria, używająca przeważnie w okresie amerykańskim imienia Maryla, przypłaciła depresją i załamaniem zdrowia, które szwankowało już w okresie włoskim⁶⁷, a ostatecznie – samobójstwem w roku 1947.

⁶⁶ Echa przychylnych amerykańskich recenzji docierały do Polski, zob. „Prosto z mostu” 1935, nr 1, s. 8 (65).

⁶⁷ Toeplitz w liście z 14 września 1927 roku informował artystkę: „ulcer Pani nie miał charakteru *złośliwego*”. Za skany korespondencji dziękuję panu Guido Montanariemu z archiwum Banca Commerciale Italiana.

Finał

Popiersie żony następcy tronu Marii Piemonckiej wieńczyło okres największych sukcesów Lednickiej, który, jak pisał Waław Lednicki: „był kulminacją jej sławy. We Włoszech zna ona wszystkich i wszyscy ją znają”⁶⁸. Mimo portretowania Mussoliniego i członków rodziny królewskiej sztuka Lednickiej – powściągliwa i daleka zarówno od monumentalizmu, jak i nadmiernej ekspresji i narracyjności, nie posiadała cech propagandowych. Wiodącymi liniami jej twórczości pozostawał nadal portret oraz – coraz bardziej pociągająca ją – rzeźba religijna, co wiązało się z fascynacją formami gotyku i wczesnego renesansu, skłaniających do skupionej medytacji. Charakteryzując twórczość Lednickiej, Irena Piotrowska pisała, że „choć zalicza się ona do szkoły nowoczesnej, jak większość artystów polskich nie uznawała przesadnych form modernistycznych – skrajnie antynaturalistycznych, które uważała za pozbawione harmonii”⁶⁹.

Choć w recenzjach prasowych nazywano Lednicką Polką z urodzenia, a z wyboru Włoszką, można równie dobrze stwierdzić, iż była ona z urodzenia Rosjanką, z wyboru Polką, a jednocześnie kosmopolityczną artystką, unifikującą różnorodne inspiracje w tyglu swej indywidualności. Z łatwością odnajdując się w różnych środowiskach i funkcjonując w wielu centrach artystycznych, przenosząc pracownie między krajami i kontynentami, jednocześnie w żadnym nie utrwaliła mocniej swej obecności. Mimo włoskich sukcesów, podobnie w kraju, tak i w ukochanej Italii jej niemały dorobek uległ destrukcji i rozproszeniu, a także zapomnieniu. Nie jest zapewne dziełem przypadku, że prace Lednickiej przetrwały głównie w kolekcjach bankowych. Nieistniejąca już na *via Omenoni fontanna* (wspólne dzieło Marii i Adrianny) została przeniesiona i zrekonstruowana w mediolańskiej siedzibie Banca Intesa⁷⁰. Z kolei jedna z najbardziej znanych rzeźb Lednickiej, *Czarny anioł*, pierwotnie nabyta w 1926 roku do kolekcji Riccardo Gualino, znajduje się obecnie w Banca d'Italia w Rzymie⁷¹. Lecz – o ironio losu! – została ona w książce poświęconej dziejom turyńskiej kolekcji, na podstawie źle odczytanej sygnatury, uznana za sensacyjny dowód rzeźbiarskiej aktywności Tamary de Lempickiej (!)⁷².

Choć szczątkowe zachowanie twórczości Lednickiej utrudnia dziś przywrócenie jej trwałego miejsca w historii polskiej rzeźby dwudziestolecia, rekonstrukcja

⁶⁸ W. Lednicki, *My Sister*, [w:] IN MEMORIAM, *op. cit.*, s. 2.

⁶⁹ PIOTROWSKA 1947, s. 7.

⁷⁰ MORI 2013, s. 26.

⁷¹ Kolekcja Gualino wchodzi obecnie w skład Galerii Sabaudzkiej w Turynie. Rzeźba została prawdopodobnie odkupiona przez Toeplitza w momencie załamania fortuny Riccarda Gualino w 1930 roku.

⁷² Rzeźba nosi błędny tytuł *Donna alata*, zob. MONFERINI 2006. Za informację dziękuję Gioi Mori.

artystycznej biografii rzeźbiarki dopełnia w wielu aspektach wizerunek epoki, w której przyszło jej funkcjonować. Postać Lednickiej zdaje się wydobywać z mroku nowe powiązania i nieoczekiwane związki, wzbogacając obraz sztuki polskiej międzywojnia i jej złożone konteksty. Niczym papierek lakmusowy lub brakujący kawałek układanki, jej przywrócona obecność pozwala odczytać ukryte sensy większej struktury.

Bibliografia

- BARTNICKA-GÓRSKA/SZCZEPIŃSKA-TRAMER 2008 – Hanna Bartnicka-Górska, Joanna Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*, Warszawa 2005.
- BOBROWSKA-JAKUBOWSKA 2004 – Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Artyści polscy we Francji w latach 1890–1918. Wspólnoty i indywidualności*, Warszawa 2004.
- BOTTEGHE DI EDITORIA 1998 – *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospeso libri, arte cultura a Milano 1920–1940*, katalog wystawy, red. A. Modena, Milano 1998.
- CARRÀ 1926 – Carlo Carrà, [tekst wstępny w:] *Marie Lednicka-Szczytt. Mostra personale*, katalog wystawy, Bottega di Poesia, Milano 1926.
- Dziesięciolecie 1928 – Dziesięciolecie Polski Odrodzonej. Księga pamiątkowa 1918–1928*, praca zbiorowa, Kraków 1928, s. 720.
- GEORGE 1922 – Waldemar George, *Le mouvement artistique. L'exposition de la „Jeune Pologne”*, „L'Amour de l'art” 1922, nr 2.
- GEORGE 1924 – Waldemar George, *Lednicka Szczytt*, [w:] *Mostre individuale del pittore Adolfo Feragutti Visconti / della scultrice polacca Lednicka Szczytt e della pittrice Regina Fradeletto*, katalog wystawy, Galleria Pesaro, Milano 1924.
- GEPPERT 1968 – Eugeniusz Gepert, *Moja droga*, Kraków 1968.
- IN MEMORIAM 1950 – *In Memoriam Maryla Lednicka*, red. Waław Lednicki, San Francisco 1950 (autorzy wspomnień: Jan Rosen, Sergei Scherbakoff, Jan Lechoń, Leon Kochnitzky, Waław Lednicki).
- (ip.) 1933 – [Irena Pokrzywnicka?], *Rozmowa z p. M. Szczytt-Lednicką o współczesnej sztuce włoskiej*, „Świat” 1933, nr 36, s. 15.
- JABŁOWSKA 1933 – Irena Jabłowska, *Artystka polska we Włoszech (Interwiew z p. Marią Szczytt-Lednicką)*, „Kobieta Współczesna” 1933, nr 30/9 z 24 IX, s. 589–591.
- KASA 2014 – Magdalena Kasa, *Wśród aniołów i świętych – ewolucja form rzeźbiarskich w pracach Maryli Lednickiej-Szczytt*, „Archiwum Emigracji” 2014, z. 1–2 (20–21), s. 351–363.
- KASTERSKA 1924 – Maria Kastarska, *Tegoroczny Salon Jesienny w Paryżu*, „Świat” 1924, nr 2, s. 6–8.
- KASTERSKA 1928a – Maria Kastarska, *Rzeźbiarka polska na obczyźnie*, „Świat” 1928, nr 34, s. 3.
- KASTERSKA 1928b – Maria Kastarska, *Maria Szczytt-Lednicka*, „Bluszcz” 1928, nr 41, s. 11–12.
- LEDNICKI 1967 – Waław Lednicki, *Pamiętniki*, t. 2, Londyn 1967.
- LEDNICKI 1973 – Waław Lednicki, *20 lat w wolnej Polsce*, Londyn 1973.
- LEMPICKA 2006 – *Tamara de Lempicka*, red. Gioia Mori, katalog wystawy w Palazzo Reale 2006/2007, Skira, Milano 2006.

- MELBECHOWSKA-LUTY 2005 – Aleksandra Melbechowska-Luty, *Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2005.
- MELBECHOWSKA-LUTY/BAL 2007 – Aleksandra Melbechowska-Luty, Irena Bal, *Teoria i krytyka. Antologia tekstów o rzeźbie polskiej 1915–1939*, Warszawa 2007.
- MICKE-BRONIAREK 2010 – Ewa Micke-Broniarek, *Bitwa pod Grunwaldem – historia i mit* [w:] *Jana Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”. Nowe spojrzenia*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa 2010.
- MONFERINI 2006 – Augusta Monferini, *La collezione Gualino e le sue testimonianze presso la Banca Italiana*, [w:] *L'Arte a palazzo Koch – Banca d'Italia*, Skira 2006.
- MORI 2013 – Gioia Mori, *Tamara de Lempicka. La Reine de l'Art déco*, katalog wystawy, Pinacothèque de Paris, Skira 2013.
- NOWAKOWSKA-SITO 2011 – Katarzyna Nowakowska-Sito, *Tamara de Lempicka e la Polonia*, [w:] Gioia Mori, *Tamara de Lempicka. Regina del Moderno*, katalog wystawy, Rzym, Complesso del Vittoriano, 2011, Skira 2011, s. 64–95 (także w wersji angielskiej katalogu: *Tamara de Lempicka. The Queen of Modern*).
- NOWAKOWSKA-SITO 2015 – Katarzyna Nowakowska-Sito, *Tamara Lempicka: The Polish Contexts*, „Ikonotheka” 2015, nr 25, s. 245–263.
- ORDYŃSKI 1926 – Ryszard Ordyński, *Polska rzeźbiarka w Mediolanie*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 15 z 1 IV 1926.
- Or. 1927 – [Ryszard Ordyński], *Polska rzeźbiarka w Paryżu*, „Kurier Polski” 1927, nr 195 z 18 VII.
- Orzeczenie sądu 1920 – Orzeczenie sądu 1920 obywatelskiego w sprawie zarzutów publicznie stawianych Aleksandrowi Lednickiemu*, Warszawa 1920.
- Paryż i artyści polscy 1997 – Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a*, katalog wystawy pod red. Elżbiety Grabskiej, Warszawa, Muzeum Narodowe, 1997.
- PIOTROWSKA 1947 – Irena Piotrowska, *Maryla Lednicka 1895–1947*, „Tygodnik Polski/The Polish Weekly”, New York 1947, nr 14 (22) z 8 VI, s. 6–7.
- SOSNOWSKA 1999 – Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.
- SPITZER 1947 – Tadeusz B. Spitzer, *Maryla Lednicka. Wspomnienie pośmiertne*, „Robotnik Polski/The Polish Worker”, Nowy Jork, z 14 IX 1947.
- STONE 1998 – Marla Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998.
- TOEPLITZ 2004 – Krzysztof Teodor Toeplitz, *Rodzina Toeplitzów. Księga mojego ojca*, Warszawa 2004.
- TOEPLITZ-MROZOWSKA 1934 – Jadwiga Toeplitz-Mrozowska, *Moja wyprawa na Pamiry*, Lwów 1934.
- TOEPLITZ-MROZOWSKA 1963 – Jadwiga Toeplitz-Mrozowska, *Słoneczne życie*, Kraków 1963.
- TUROWSKI 2004 – Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie*, Kraków 2004.
- WASILEWSKI 1924 – Zygmunt Wasilewski, *Sprawa Lednickiego*, Warszawa 1924.
- WIERZBICKA 2008 – Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900–1939*, Warszawa 2008.
- WORONIECKI 1924a – Edward Woroniecki, *Polacy w Salonie Tuileryjskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 37, s. 603–604.
- WORONIECKI 1924b – Edward Woroniecki, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1924, 1 IX, s. 20.
- ZIEMBIŃSKA 2015 – Ewa Ziemińska, *Sara Lipska i Adrianna Gorska. Dwie drogi twórcze krzyżujące się w Paryżu, dom Barbary Harisson w Rambouillet*, [w:] *Polscy i rosyjscy artyści i architekci w koloniach artystycznych zagranicą*, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash i Dominik Ziarkowski, Warszawa–Toruń 2015, s. 255–259.

Maria Lednicka-Szczytt – career of a Polish sculptress in Italy, 1924–1934

The work of Maria Lednicka-Szczytt (Maryla Lednicka), a student of Antoine Bourdelle, who in the interwar period was considered one of the most famous Polish artists abroad, is basically unknown today. In the reconstruction of the artistic biography, I focus on the Italian period as the most fruitful in her career. I assumed 1924 – the year of the artist's first individual exhibition at the Pesaro Gallery in Milan and 1934 – the date of the first individual exhibition at the Wildenstein Galleries in New York, initiating the transfer of the artist's studio overseas, as the border dates of this period.

Born in Moscow, the daughter of Alexander Lednicki, one of the most important Polish politicians in tsarist Russia, she was noticed early as an efficient organizer and active participant of Polish artistic life on the Seine. She gained evidence of official recognition in the form of friendly reviews of popular critics (such as Woroniecki or Vauxcelles), or memberships: 1921 of Salon d'Automne, in 1925 of the Warsaw TZSP. In the early 1920s, she began working with Adrianna Górska (Adrienne Gorska), sister of Tamara Łempicka, with whom she designed fountains and street furniture, as well as the tombstone of the Lednicki family at the Powązki Cemetery in Warsaw (1923–1925).

The Italian period, during which Lednicka created many portraits of personalities from the world of art, aristocracy and politics, was marked by the then sculptors' protectors – the Teoplitz: Józef (Giuseppe), from the Warsaw family of the Jewish bourgeoisie, the influential president of Banca Commerciale Italiana, and his wife – star of the Krakow stages around 1900 and traveler – Jadwiga Mrozowska, ran an artistic salon in Milan promoting young artists. Friends of d'Annunzio and leading figures of contemporary Italy, facilitated the success of their mentee, and also promoted talented women associated with her (Adrienne Gorska, Tamara de Łempicka).

Collaborating in the 1930s on decorating several Italian ocean liners, Lednicka has fluently mastered the work in various materials – from favourite wood, to different types of stone, bas-relief and decorative panels. Artistic achievements that today has completely dispersed (in Polish museums there are only 3 sculptures) and been forgotten, today would be impossible to compile if not for the archival materials transferred in the 1960s by the artist's brother – Waław, to the National Museum in Warsaw.

Operating in various countries and environments, Lednicka has always been an ambassador of Polish culture, exhibition organizer and participant of events. In 1932 on board the ship – Conte di Savoia – for which she created a bust of the wife of the heir to the throne, Princess of Piedmont, made her first trip to America, which brought fascination with this country and the decision to move overseas. The outbreak of World War II, radically changing the face of the world in which Lednicka had a recognized position, brought a collapse of health, depression and suicide in 1947.

Although the rudimentary preservation of Lednicka's work, today makes it difficult to restore its permanence in the history of Polish sculpture of the twentieth century, the reconstruction of the artistic biography of the sculptor seems to complement in many respects the image of the era in which she worked. It brings out of the dark connections and unexpected relationships, enriching the image of the Polish interwar period. Like litmus paper or a missing piece of the puzzle, the restored presence of Lednicka allows to read the hidden senses of a wider structure.

Keywords: female artists, sculpture, female sculpture, Polish art 1st half 20th c., Polish emigration.