

## Jacek Roy

# falszeryz w złotych ramach

Opowieść o największym falszeryzu w historii światowego malarstwa i należy poprzedzić kilkoma słowami wstępu z dziejów samej sztuki podrobienia obrazów, popartego konkretnymi przykładami, które najlepiej pozwolą pojąć całą złożoność problemu. Falszować dzieła malarskie nie jest łatwo, to oczywiste, ale jeszcze trudniej jest odróżnić falsyfikaty od autentyków. Nawet nowoczesne metody naukowe, poparte najdoskonalszą techniką, nie pozwalają niekiedy — przynajmniej od razu — orzec, że jakiś doskonale podrobiony obraz nie jest prawdziwy. W podobnych przypadkach wątpliwości jest zazwyczaj dużo i najwybitniejsi eksperci myślą się lub różnią w swoich ocenach. A pokus dla falszeryzów jest wiele, głównie natury materialnej; prace niektórych artystów osiągają bowiem ceny zawrotne. W roku 1970 na przykład za obraz „Portret Juana de Poreya” siedemnastowiecznego mistrza hiszpańskiego Velazqueza zapłacono w Londynie — nabywcą był Alec Wildenstein, syn najbogatszego handlarza obrazów na świecie — dwa miliony trzysta tysięcy funtów szterlingów. Prasa angielska z rozgoryczeniem pisała, że za ów „kawałek płótna pokryty farbami” można by było zbudować siedem tysięcy domów dla mieszkańców slumsów lub wyżywić przez rok /prawie dwieście tysięcy głodujących ludzi. 'A przeciętny Anglik musiałby na sumę sprzedaży obrazu pracować aż... tysiąc osiemset lat! Wielu ludzi interesu uważa, że kupowanie dzieł sztuki jest w dzisiejszych czasach kryzysów, inflacji i dewaluacji najlepszą lokatą kapitału. Zaiste, głęboka jest woda, w której pływać mogą falszeryze obrazów. Głęboka i mętna... *Mona Liza* — obraz jeden z najslawniejszych i najdroższych na świecie, znajduje się w paryskim Luwrze, jego autentyczność nigdy nie była kwestionowana, ale...

Otóż kiedy w roku 1972 władze miejskie Londynu zwróciły się do Luwru o wypożyczenie dzieła, które chciano pokazać londyńczykom na specjalnej ekspozycji — zarząd paryskiego muzeum wystosował odpowiedź z sugestią, aby Anglicy wystawili sobie... inny portret Mony Lizy, stanowiący własność lorda Brownlowa, jednego z najwybitniejszych parów Anglii, przyjaciela •zmarłego niedawno księcia Windsoru. Lord ze swej strony zastrzegł się, że nigdy nie kwestionował autentyczności obrazu znajdującego się w posiadaniu Luwru, wie jednak z pewnością, że „jego” Giocondę malował na drzewie nie kto inny, jak sam Leonardo da Vinci. Swoją wypowiedź przekazał zdenerwowany lord Brownlow dziennikarzom na specjalnej konferencji prasowej. Zdenerwowanie Anglika wynikało być może stąd, że zaraz po tej odpowiedzi dyrekcji Luwru on sam otrzymał inną ofertę z Francji, zachęcającą do wystawienia jego dzieła w Paryżu na ekspozycji prezentującej... najgłośniejsze falsyfikaty świata. Oburzony lord odmówił, rzecz jasna, wypożyczenia portretu. Złożył też jednocześnie oświadczenie,



*Portret Mony Lizy* Leonarda da Vinci. Z prawej — stalowy klimatyzowany pojemnik, w którym obraz został przewieziony w 1974 roku na wystawę do Tokio

że Leonardo da Vinci mógł, jak wszyscy współcześni mu malarze, wykonać kilka wersji portretu jednego modela.

A potem jeszcze zgłosił się kolejny właściciel rzekomo autentycznej *Mony Lizy*, niejaki dr

Pulitzer, były dworzanin albańskiego króla Achmeda Zogu. Ten znów oświadczył, że posiada niezbite dowody świadczące o tym, że jego obraz wyszedł spod pędzla Leonarda. A więc dwie czy trzy Mony Lizy? Zdaniem ekspertów nie można oczywiście wykluczyć, że genialny Włoch namalował więcej niż jeden portret Giocondy, sęk w tym, że wszystkie dostępne i znane źródła mówią tylko o jednym takim dziele. I jakkolwiek iniedorzecznością byłoby kwestionować autentyczność paryskiej Giocondy — fakt pozostaje faktem: historia fałszowania dzieł malarskich jest tak stara jak samo malarstwo. Istnieje na to wiele dowodów i aby nie wnikać zbyt głęboko w przeszłość — ograniczmy się do konkretnych' (przykładów, dodając kilka słów na temat samej istoty podrabiania dzieł malarskich i sposobów pozwalających na odróżnienie oryginału, autentyku od falsyfikatu i kopii. Falszerek, przystępując do podrabiania starego płótna — ma do wyboru, ogólnie rzecz biorąc, cztery różne metody:

2. Może użyć prawdziwego starego obrazu ma lowanego na płótnie, drewnie lub metalu. Pierwotne malowidło usuwa wtedy całkowicie lub częściowo i wówczas powstaje całkowicie lub częściowo nowy obraz na starym podobraziiu.

3. Może wykorzystać materiał co prawda stary, ale niedokładnie odpowiadający wiekiem zamierzonemu falsyfikatowi; dopiero specjalne zabiegi nadają mu taki wygląd, jak gdyby pochodził z wymaganego okresu.

4. Posługuje się wprawdzie starym, ale pierwotnie służącym całkiem innym celom materiałem, na przykład tylną ścianę wiekowego mebla przerabia na deskę do swego przyszłego obrazu; albo napina na blejtram starą tkaninę; albo za podkład używa starej, starannie wygładzonej miedzianej blachy.

5. Odpowiednio „postarza” mniej lub bardziej nowy materiał.

Może wreszcie sfalszować całe dzieło lub jego fragment, może złączyć kilka fragmentów z różnych dzieł jakiegoś mistrza w jeden obraz itd., itd. Ma zatem wielką obfitość sposobów i możliwości...

## 8

Jak pisze w swoim dziele „Sztuka fałszerzy — fałszerze sztuki” Frank Arnau... „cokolwiek fałszerek zamierza sfalszować, pierwszym krokiem jest zaopatrzenie się w odpowiedni materiał. Stosownie do mistrza lub szkoły, którym ma się przypisać naśladownictwo, należy podrobić odpowiednie podłoże. Masa zaprawy i farby muszą możliwie jak najbardziej przypominać dawne mieszanki, na które przepisy są zmaine. Wkład pracy i staranność wykonania — to podstawowe warunki, od których zależy wyższa lub niższa cena falsyfikatu. Po rozwiązaniu zagadnienia materiału zaczyna się właściwa praca artysty. Może ona polegać na: stworzeniu własnej koncepcji, odtworzeniu obcej, wreszcie na skomponowaniu nowej całości z poszczególnych elementów kilku oryginałów... Kwalifikacje artystyczne fałszerza muszą więc objąć zarówno znajomość materiałów, jak i umiejętności techniczne...” Jak przekonamy się z następnego rozdziału książki, takie kwalifikacje miał nasz bohater — Eknyr de Hory bardzo wysokie. Najpotężniejszymi wrogami podrabiaczy są czas i nowoczesna technika. Jak formułuje Frank Arnau: „Mimo, że z pomocą środków chemicznych i fizycznych można w niebywałym skrócie, w przeciągu dni, tygodni lub miesięcy, wywołać zmiany zachodzące normalnie w okresie całych stuleci — i to zarówno na powierzchni, jak i wewnątrz przedmiotu — sukces będzie jednak tylko pozorny. Gwałtowne skrócenie jakiegoś długiego procesu naturalnego zdoła wprawdzie upozorować jego skutki, ale nigdy nie zastąpi go tak dalece, by nie można było udowodnić przeprowadzonego zabiegu. Nawet wtedy, gdy mimo braków w porównaniu z oryginałem, nie da się stwierdzić

## 9

fałszerstwa z punktu widzenia stylu i estetyki, w większości wypadków da się wyśledzić je sposobem doświadczalnym. Można nadać imitacjom pozory, które przesuną ich wiek o dziesiątki, a nawet o setki lat, lecz najrzeczniejsze choćby zabiegi potrafią je jedynie względnie zantykizować. Kurz, który fałszerek współczesny wciera w sztucznie wytworzone krakelury (siat-

ki spekań — przyp. aut.) jest w każdej swojej cząsteczce jedynie kurzem XX wieku, a nie XIX czy XVIII. Nowoczesne, niezwykle wyczulone metody badawcze zdemaskują nie tylko sztucznie wywołane spekania, lecz dokładnie określą wiek cząsteczek brudu, który ma umocnić autentyzm imitacji. Oczywiście, tym trudniej ustalić wiek falsyfikatu, im bardziej zbliża się on do wieku oryginału i im bardziej «prawdziwe» wiekiem i składem chemicznym są stosowane w nim materiały. Oto odpowiedź na ciągle i słusznie powtarzane pytanie — jak to jest możliwe, że dzieła sztuki, uznane za oryginały przez wybitnych rzeczoznawców i poddane ściśle naukowym analizom, okazują się falsyfiatami: można oszukać oko ludzkie; badania ściśle naukowe — pomijając zupełnie wyjątkowe wypadki — wykrywają te oszustwa. Wyniki badań mogą udowodnić, że dzieło sztuki jest falsyfikatem. Jeżeli jednak nie da się wykryć żadnych znamion fałszerstwa, nie jest to jeszcze dowodem autentyczności (podobnie jak lekarz, który nie umie operować, nie jest tym samym dobrym internistą)".

Tyle Frank Arnau. Osiągnięcia współczesnej nauki i techniki zostały jednak użyte do walki przeciwko fałszerzom i falsyfikatom stosunkowo niedawno, natomiast sztuka podrabiania obrazów — jak już wspomniano — jest tak stara jak

10



Płótna nie tylko się fałszuje, ale i kradnie. 18 płócien skradziono w 1970 roku z kolekcji Chairdeau. Cenne abraizy aaswały znalezione na schodach wejściowych jednej ze stacji paryskiego metra po anonimowym telefonie na posterunek policji. Na zdjęciu odzyskane obrazy w komendzie (policji)

samo malarstwo. I w tym miejscu warto podać nieco faktów, pochodzących z cytowanej pracy Franka Arnau bądź z doniesień prasy codziennej. Niechaj owe przykłady zaświadczą z jednej strony o 'bogatej przeszłości fałszerstw dzieł malarskich i o trudnościach, jakie istnieją w walce z tym zjawiskiem, z drugiej zaś niech ukazą, jak wielki talent musi posiadać fałszerz tej klasy co Elmyr de Hory, by móc w sposób niemal genialny podrabiać obrazy największych mistrzów. Apelles, który w IV wieku p.n.e. wykonał dla świątyni Diany w Efezie portret Aleksandra Wielkiego, popierał malarza Protogenesa w ten sposób, że sygnował własnym nazwiskiem szereg obrazów

11

młodego artysty, aby umożliwić mu uzyskanie wyższych cen za zbywane dzieła. Jan Stephan van Calcar pracował u Tycjana około roku 1536. Jego drzeworyty do *Anatomii* Vesaliusa przypisywano czasem samemu mistrzowi, gdyż Calcar malował tak ładząco podobnie, że powstały „tycjanowskie obrazy pędziła Calcara". Działający w Bolonii Holender Dionys Calvaert (1540—1619) tworzył w stylu Michała Anioła i Rafaela. Zleceniodawca Calvaerta Pomponio postarzał jego ryciny i rozprawadzał jako oryginały. Szereg takich calvaertowskich rysunków Michała Anioła i Rafaela nabył do swojej kolekcji kardynał d'Este. Wyglądało na świetny żart, kiedy książę kościola, dumny ze swych zdobyczy, przedłożył je do oceny... Calvaertowi, który był ich twórcą.

W roku 1603 książę Mantui w dowód szczególnej przyjaźni ofiarował księciu Lerma kilka cennych kopii obrazów współczesnych mistrzów. Dar ten mieli przekazać mantuański poseł Annibale Iberty oraz malarz Peter Paul Rubens. Obrazy, nie zabezpieczone odpowiednio, przybyły do Madrytu mocno podniszczone. Marszałek dworu oświadczył, że nie można ich przekazać księciu w tak złym stanie — Rubens ma je odrestaurować. Mistrz zatem naprawił wszystkie uszkodzenia, a dwa obrazy namalował nawet na nowo. Kolekcja ofiarowanych obrazów wywarła na księciu Lerma doskonale wrażenie. Dzięki „zręcznym retuszom zyskał jeszcze ogólny wygląd obrazów, uwidoczniona została ich starość" — stwierdził z zadowoleniem

Rubens. Wiele z tych kopii uznano później za oryginały, mimo' że sam Rubens tak ich nie określił. Nie uznał ich jednak również za naśladowstwa. Annibale Iberti doniósł więc swemu

12

władcy, że na zlecenie księcia Lenna malarz nadworny Carducci dokonał oceny ofiarowanych obrazów stwierdzając, że wszystkie są doskonałe. Towarzysz Rubensa nie zataił faktu, że obaj zostali wcześniej poinformowani o powierzeniu Carducciemu ekspertyzy, tak iż postarano się o to, aby ton orzeczenia Carducciiego dostosowany został do radości, jaką dar sprawił księciu Lerma.

W inwentarzu dzieł sztuki Karola I z 1659 roku co najmniej 15 falsyfikatów Durera oznaczono jako oryginały. Znalazła się tam również *Koronacja Marii Panny* z zamalowanym podpisem Kulmbacha i naniesioną wyraźnie sygnaturą Durera.

Luca Giordano (1632—1705) swój obraz *Chrystus uzdrawiający kaleki* sprzedał jako autentyczne dzieło Durera. Zbieracz, który nabył od handlarza tego „Durera”, zaczął wątpić w jego autentyczność. Na eksperta powołał więc... Lukę Giordano. Doszło do procesu i Luca z dumą pokazał sędziemu swój podpis ukryty na obrazie „Durera”. Zapadł wyrok iście salomonowy: uwalniał on oskarżonego od winy i kary, ponieważ — jak stwierdził sąd — nie można karać Luki Giordano za to, że maluje równie dobrze jak Diirer. W Paryżu Sebastian Bourdon (1616—1671) i Jean Michelin (1626—1696) cieszyli się dużym powodzeniem jako naśladowcy włoskich mistrzów. Bankier Jabach sprzedał za 1500 funtów *Madonnę*, sygnowaną Annibale Carraci. Był to falsyfikat wykonany przez Sebastiana Bourdona. Ponieważ dzieła de Hoogha współcześni cenili wyżej od prac Vermeera, jeden z obrazów tego ostatniego — *Malarz w swojej 'pracowni* — opatrzone fałszywym podpisem Pietera de Hoogha.

13

Z taką sygnaturą powędrował on do zbiorów tor. Czerninów, a stamtąd — już bez owego podpisu — do Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Z końcem XVII wieku rada miejska Norymbergi zezwoliła pewnemu malarzowi skopiować malowany na drewnie *Autoportret* Diirera, który zaliczał się do najcenniejszych spośród przechowywanych w ratuszu skarbów sztuki. Na odwrocie oryginału umieszczono przezornie pieczęć. Mimo to do ratusza powróciła tylko doskonała kopia. Kopista przepiłował wzdłuż deskę i nakleił swój falsyfikat na jej tylną część z pfeczęcią, oryginał zaś sprzedał w Monachium.

W roku 1797 kupiec Jendwine wniósł skargę przeciwko handlarzowi Slade o „wypłacenie pewnej sumy jako wyrównania straty, którą poniósł nabywając od sprzedawcy sfalszowane obrazy Claude Lorraina i Teniersa”. Sędzia lord Kenyon orzekł — a według Barnetta Hollandera był to pierwszy proces o fałszerstwo dzieł sztuki przed angielskim sądem — że „w wypadku tego rodzaju nie da się zagwarantować autentyczności obrazów, których twórcy działali w dawno minionych czasach, nie ma bowiem możliwości, by prześledzić wstecz ich proveniencję, a ocena będzie zawsze jedynie kwestią zapatrywania”. Odpowiedź na to zaś, kto mógł dany obraz namalować „znajduje się nie w katalogu, lecz wyłącznie w przeświadczeniu samego nabywcy”.

Franz Wolfgang Rohrich (1782—1834) namalował *Saską księżniczkę Zofię z małym księciem Janem Fryderykiem*. Portret ten sprzedał jako obraz Lucasa Cranacha. Pełna wdzięku kompozycja miała takie powodzenie, że Rohrich powtarzał ją z małymi wariantami trzydzieści razy i sprzedawał zawsze jako pracę Cranacha.

14

Malarz i rysownik Trouillebert specjalizował się w podrabianiu Corotów. Naśladował znakomicie mistrza, za którego prace już około 1885 roku płacono wysokie ceny. Ponieważ jednak nie umiał jednym pociągnięciem pędzla podrobić jego podpisu, dawał specjalistom od sygnatur „uwierzytelnić” swoje dzieła nazwiskiem Corota. Nawet tak ostrożny zbieracz jak Aleksander Dumas nabył w bardzo dbałej o swe dobre imię Galerii Georges Petit „Corota” Trouilleberta. *Intronizacja arcybiskupa Dublina* uchodziła w roku 1906 za najwcześniejsze dzieło Jana van Eycka, ponieważ obok sygnatury widniała data: Anno MCCCC21. 30. Octobris. Badania ustaliły ponad wszelką wątpliwość, że owo arcydzieło z 1421 roku namalowano lub co najmniej przemalowano i podsygnowano dopiero po roku 1800. Upiorne obrazy Hieronymusa Boscha osiągnęły w XVI wieku tak wysokie ceny, że sławny marszand antwerpski Hieronymus Cock — dla zaspokojenia popytu — kazał odtworzyć w miedziorycie obraz Pietera Birueghela *Duże ryby pożerają małe ryby* i sygnować go nazwiskiem Boscha. To „dotychczas nie znane oryginalne dzieło” mistrza zdobyło niebywałe powodzenie. Ponieważ jednak kilka lat późniiiej prace Pietem Bnueghela przewyższyły w cenie prace Boscha, sporządzono replikę płyty Cocka,

teraz już z podpisem Brueghela. W listopadzie w roku 1908 rozpoczął się w Monachium proces przeciwko fałszerzowi obrazów — i malarzowi Gustavowi Thiege i jego towarzyszym, oskarżonym o rozprowadzanie fałszywych obrazów współczesnych artystów. Thiege został skazany na trzy lata i sześć miesięcy ciężkiego więzienia, współnicy — na kary więzienia. Obrazy pущzone w obieg przez Thiegego i jego współni-

15

ków jako dzieła Lenbacha, Menzla, Leibla, Bock-lina, Defreggera, Kaulbacha, Spitzwega, Cour-beta oraz innych mistrzów weszły za pośrednictwem marszandów do różnych kolekcji. Udało się wychwycić jedynie część tych fałszyfikatów. Nie sposób ustalić, gdzie dziś jeszcze obrazy Thiegego wiszą jako autentyki.

W Mauritshuis w Hadze obraz Verimeera *Diana* nosi również podpis Nicolaesa Maesa. Jedna *Madonna w grocie* Leonarda da Vinci wisi w Luwrze, druga — w londyńskiej National Gallery. Historyk sztuki tej miary co Waagen uznał paryski obraz za kopię londyńskiego oryginału. Z kolei Hildebrandt, znawca Leonarda da Vinci oświadczył, że „twierdzenie, iż kompozycja londyńska jest oryginałem, to jedna z owych niepojętych historycznych osobliwości, które utrzymują się do dzisiaj”.

Jeden z najbogatszych ludzi amerykańskiego Zachodu, Henry E. Huntington, który za 620 tysięcy dolarów kupił *Błękitnego Chłopca* Gainsborougha, nabył w roku 1912 od firmy Lewis and Simmons za 20 tysięcy funtów *Portret Mrs. Siddons i jej młodszej siostry Miss Camble* pędzla Romneya. Niebawem w bibliotece londyńskiej Royal Academy odnaleziono dwa rysunki Oziasa Humphreya, które stanowiły szkice do portretu obu dam. Marszandzi byli zmuszeni zwrócić Huntingtonowi cenę kupna, procent i koszty, a „humphreyowski Romneya” ofiarowali do National Portrait Gallery.

W zbiorach obrazów Cooka znajdowało się weneckie malowidło *Madonna z Dzieciątkiem*, sygnowane „Antonello da Mesisina”. Po starannym oczyszczeniu znikło nazwisko mistrza, a na jego miejscu wystąpił podpis Giovanniego Mansueti

16

(1465—1530). Fałszerz wykorzystał podobieństwo (nazwisk, przekształcając Mansueti na Messina. Kiedy w roku 1910 w pewnym procesie fałszerskim Maurice Vlaminck miał zaopiniować szereg sygnowanych jego nazwiskiem obrazów, które akt oskarżenia określał jako niewątpliwie fałszyfikaty, artysta oświadczył, że o żadnym z nich nie może twierdzić na pewno, że nie jest jego dziełem. Na pełne niedowierzania pytanie prokuratora Vlaminck wyznał szczerze, że sam kiedyś dla żartu namalował obraz a la Cézanne, który później dostał się do handlu z podrobioną sygnaturą cezannowską i który sam Cézanne uznał za własne dzieło. Po śmierci francuskiego kolekcjonera doktora Jousseauime w jego masie spadkowej znalazło się 2414 „oryginalnych dzieł Corota”. Mieściły się w nich fałszyfikaty zarówno prymitywne, jak i znakomite. Wiele z nich miało „odręczne” zapiski malarza, z podaniem miejscowości i daty. Ponieważ obrazów tych nie zabezpieczono, wiele fałszyfikatów rozeszło się jako autentyczne Coroty. Trybunał de la Seine w Paryżu skazał w lutym 1924 roku handlarza dziełami sztuki i anitykwarem Edouarda Gerbineau za sprzedaż obrazu Renoira, o którym wiedział, że jest fałszyfikatem, a dla którego postarał się o nie budzącą wątpliwości ekspertyzę.

W roku 1930 rynek paryski został po prostu zasypany obrazami Francoda Milleta, którego nazwisko łączy się nierozdzielnie z obrazem *Anioł Pański*. Pojawiły się również w zadziwiającej ilości obrazy Corota, Diaza, Degasa i innych cenionych malarzy. Po żmudnych poszukiwaniach udało się policji ująć Jean-Charles Milleta, wnuka mistrza, który okreśną drogą, przez pozbawionych skrupułów handlarzy, wprowadzał na rynek

2 — Fałszerz

17

„arcydzieła” produkowane masowo przez malarza Caseau. Młody Millet spłacał w ten sposób długi zaciągnięte u niego. Został wciągnięty w tryby fałszerskiego procederu mając nadzieję, że tą drogą uda mu się zwrócić zaciągnięte pożyczki. Na trop fałszerskiego warsztatu naprowadziło sprzedanie do Londynu obrazu Milleta produkcji Caseau za 1,5 miliona franków. W procesie, który zakończył tę historię, Millet i Caseau skazani zostali na kary więzienia. Ci, którzy z owych fałszywych arcydzieł wyciągnęli największe korzyści, pozostali w ukryciu. Nie wiadomo, ile jeszcze z tych płócien do dzisiaj zdobi w charakterze oryginałów światowe zbiory.

W londyńskim Victoria and Albert Museum portret króla Edwarda VI (1537—1553) poddano badaniom przy użyciu różnych metod prześwietlania. Próbkę farb obrazu poddano chemicznej

analizie. Wyniki ustaliły ponad wszelką wątpliwość, że portret szesnastowiecznego -monarchy namalowano najwcześniej w XVII wieku na obrazie pochodzącym z tego okresu, przedstawiającym małą dziewczynkę. Twarz jej przekształcił artysta w twarz młodego króla. W roku 1937 R. Sanpaolesi w „Bolletino d'Arte”, a w 1925 E. Miiller w „Belvedere” uznali *Autoportret* Leonarda da Vinci, jeden z najcenniejszych skarbów Uffizich, za fałszerską przeróbkę wizerunku świętego, namalowanego w początkach XVIII wieku. Czasopismo „New Statesman” w swoim wydaniu z 20 sierpnia 1938 roku opublikowało list Lucien Pissarra, który zaprotestował publicznie przeciw wystawieniu w Londynie na sprzedaż obrazu z podrobionym podpisem jego ojca. Starał się interweniować sędownie w tej sprawie, ale wi-

18

docznie nie było odpowiedniego paragrafu uprawniającego do usunięcia choćby nawet podrobionego podpisu. Mimo sprzeciwu Lucien Pissarra obraz sprzedano jako dzieło jego ojca, Camille'a. W 1947 roku malarce Claude Latour, znanej pod pseudonimem Zazie du Montparnasse, udowodniono masową produkcję obrazów Picassa i Utrilla. Zleceniodawcą był 22-letni Jacques Marisse, który płacił za obraz od stu do trzystu franków. „Wyroby” te osiągnęły rynkowe ceny do 70 tysięcy franków. Kiedy Utrillo miał przed sądem oznaczyć, które obrazy są falsyfikatami, musiał wyznać, że nie w każdym przypadku potrafi odróżnić falsyfikat od autentyku. Oświadczył: „Co do niektórych prac wydaje mi się, że namalowała je Zazie, jednak możliwe, że to ja sam je namalowałem”. We wrześniu 1958 roku podczas procesu przeciwko hamburskiemu kupcowi owoców Rudieimu Con-ventzowi salę nr 377a gmachu sądowego, w której odbywała się rozprawa — zamieniono w istne muzeum. Na ścianach porozwieszano obrazy wielkich mistrzów od Tycjana przez Rembrandta i Lucasa Cranacha aż do Lovisa Corintha. Oskarżony Oonvent posługiwał się obrazami w swoich transakcjach finansowych. Docent historii sztuki na uniwersytecie w Halle, profesor .Kahn, atestował obrazy tej galerii i kierując się swoją najlepszą wiedzą i przekonaniem oceniał je jako oryginały. Przewód procesu ustalił, że wszystkie dzieła były albo\* zręcznymi, albo prymitywnymi czy wręcz prostackimi falsyfikatami. Stwierdzono również, że 71-letni profesor Kahn wydając swoje orzeczenia był już na wpół niewidomy. Policja w Oslo zatrzymała artystę-stolarza Cas-para Caspersena posądzonego o fałszowanie obrazów norweskiego malarza Edvarda Muncha.

19

Caspersen sprzedawał marszandoni malowane przez siebie obrazy, które odsprzedawano dalej jako oryginalne dzieła Muncha — po bardzo wysokich cenach. Caspersen oświadczył, że obrazy te sprzedawał jako prace własne, a nie jako oryginały Muncha. Ponieważ nie wierzono, aby stolarz potrafił tworzyć obrazy, które najlepsi znawcy uznali za dzieła Muncha, Caspersen oświadczył, że może namalować je w dyrekcji policji w Oslo, pod nadzorem policji i rzeczoznawców. Stolarz zdał „egzamin mistrzowski”. Postępowanie przeciwko niemu umorzono: obraz Caspersena — wykonany pod nadzorem — był jeszcze jednym Munchem.

W kwietniu 1959 roku na aukcji u Sotheby'ego w Londynie zapłacono najwyższą cenę za pracę współcześnie żyjącego malarza: akt Picassa *La Belle Hollandaise*, namalowany w roku 1905, przyniósł 660 tysięcy marek zachodnioniemieckich. Na tej samej aukcji miano również licytować obraz francuskiego impresjonisty Paula Signaca, z ceną wywoławczą 47 tysięcy marek. Tuż przed licytacją obraz wycofano, okazał się bowiem bezspornym falsyfikatem. Dom aukcyjny Sotheby odmówił podania nazwiska jego dostawcy.

Tyle przykładów, na koniec anegdota. W roku 1972 pewien kolekcjoner francuski nabył w Madrycie nieznane dzieło El Greca. Ponieważ obraz podlegał ustawie o ochronie dzieł sztuki, przebiegły Francuz zastosował chwyt szczególny: na El Grecu kazał wymalować portret hiszpańskiego następcy tronu Carlosa i w ten sposób płótno przeszło gładko kontrolę graniczną. Kiedy w Paryżu dumny właściciel El Greca polecił konserwatorowi zmyć z oryginału maskujący go portret i ten to

20

uczynił — pojawiło się na płótnie oblicze... generała Franco. I jeszcze jeden fakt z historii malarstwa: jak twierdzą autorytatywnie wszyscy najwybitniejsi znawcy, opierając swój sąd na sumiennych danych dostarczonych przez historyków sztuki, Corot stworzył około 3 tysięcy dzieł. Tymczasem w samych tylko Stanach Zjednoczonych znajduje się ponad 5 tysięcy Corotów... Dzisiaj wiadomo, że dobroduszny i zycliwy Corot sygnował prace

swych nie cieszących się powodzeniem, a malujących lub rysujących w jego stylu kolegów własnym nazwiskiem, oczywiście po to, aby mogli je łatwiej i drożej sprzedać. Był więc z punktu widzenia współczesnego prawa autentycznym fałszerzem...

Z bardzo współczesnego okresu należy wspomnieć o genialnym fałszerzu holenderskim Hanie van Meegerenie, który specjalizował się w podrabianiu dzieł Jana Vermeera van Delft, a który tuż po wojnie sam przyznał się, że podrobił 14 dzieł klasycznych mistrzów holenderskich, a z tych 9 puścił w obieg handlowy zarabiając 7 milionów 167 tysięcy guldenów. Jeszcze lepszym fałszerzem był Dawid Stein, który z kolei namalował i sprzedał do prywatnych kolekcji i sławnych galerii około 400 (!) fałszywych obrazów Picassa, Modiglianiego, Matisse'a, Lsgera i innych. Jak znakomitym był fałszerzem, niechaj świadczy fakt, że sam Picasso autoryzował jeden z przedstawionych mu przez Steina rysunków, a wystawę dzieł Chagalla, które niemal wszystkie były wykonane przez Steina, zaszczylił swoją obecnością sam... Chagall! Steina aresztowano w roku 1967 w Nowym Jorku. Opuścił więzienie za kaucją i wystawił w jednej z nowojorskich galerii obrazy Picassa, Matisse'a,

21



Dawid Stein szkicuje portret aktorki Helgi Andeirsson na „swoją” wyatawę

Dufy'ego, Modiglianiego i Cocteau, które tym razem sygnował własnym nazwiskiem. Zwrócił się też do Sądu Najwyższego USA i uzyskał zezwolenie na wystawienie „swoich” obrazów. Jego wystawy objechały następnie cały świat, nawet księżna Kentu kupiła cztery płótna Steina do Webster Gallery. 5 sierpnia 1969 roku Stein został jednak na mocy wyroku sądowego wydany ze Stanów Zjednoczonych i powrócił do Francji, gdzie musiał odsiedzieć jeszcze dwa wyroki za sfalszowanie obrazów van Dongena i Cocteau. W więzieniu w Tuluzie wolna była cela śmierci i w niej urządził sobie Stein atelier. Zaczął się od razu specjalizować w podrabianiu El Greca. W roku 1972 opuścił tę najoryginalniejszą z oryginalnych

## 22

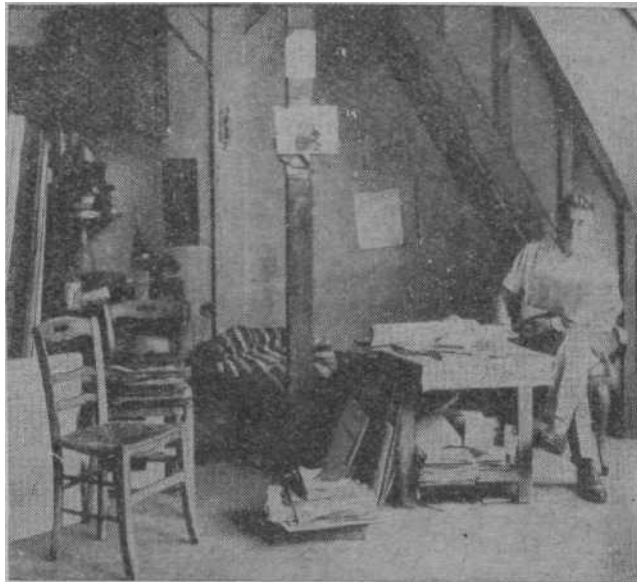
pracownię i zainstalował się pod Paryżem, cały czas poświęcając na wykonywanie falsyfikatów; żadne bowiem prawo na świecie nie zabrania ich malowania.

Ale co by nie mówić o Steinie, van Meegerenie i stu innych fałszerzach dzieł malarskich, mniej czy bardziej genialnych — żaden z nich nie umywał się nawet do Elmyra de Hory'ego i to zarówno jeśli chodzi o jakość podrabianych dzieł, jak i zakres przestępczej twórczości.

Winnice nad Balatonem są zawsze piękne; zielone latem i wiosną, jesienią i zimą mienią się kolorami, jakich nie tylko żaden malarz nie wymyśli, ale i nie nazwie. Brąz schnących liści przenika jaskrawy żółcień, złoto wędnących łodyg miesza się ze zgniłą zielenią, niektóre liście skrzę się amarantem, karminem i fioletem. Cała ta orgia barw tworzy przepiękne naturalne dywany, pokrywające zbocza i stoki łagodnych wzgórz rozpościerających się nad najbliższym pod słońcem „węgierskim morzem”. Właśnie w otoczeniu takich winnic stał obszerny dom z białego piaskowca, w którym w roku 1906 przyszedł na świat Elmyr de Hory. Do szesnastego roku życia chłopiec mieszkał i wychowywał się nad Balatonem. Majątek rodziców, ojca — ambasadora c. k. monarchii i matki — córki bankiera, zapewniał mu życie w

dostatku i luksusie; młody Elmyr nie wiedział, co to troski. Rósł niczym zdrowe drzewo na dobrej glebie, całymi dniami włóczył się lub jeździł konno po terenach ogromnego majątku rodziców, umysł miał chłonny, a wyobraźnię rozbudzoną samotnością, nic więc dziwnego w tym, że w pewnym momencie odczuł coś w rodzaju artystycznego powołania. Zapragnął mianowicie zostać malarzem.

24



Fernand Leger w swojej pracowni

Studia na Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie rozpoczął Elmyr w roku 1922, a więc gdy miał zaledwie 16 lat. Przyjęto go na nie nie tylko dzięki pieniądзом ojca, który w tym samym czasie rozwiódł się z żoną, ale przede wszystkim dla zgoła wyjątkowych zdolności. Były duże, nawet bardzo duże, wielkie, bezsporne. Elmyr miał wspaniałą wyobraźnię, zmysł obserwacji, lubił też — co nie najmniej ważne — pracować, był pilny i staranny. Potem młody Węgier przeniósł się do Niemiec, do Monachium, gdzie kontynuował naukę trudnej sztuki. Wreszcie udał się do Mekki malarzy — Paryża i tam podjął pracę u jednego z naj-

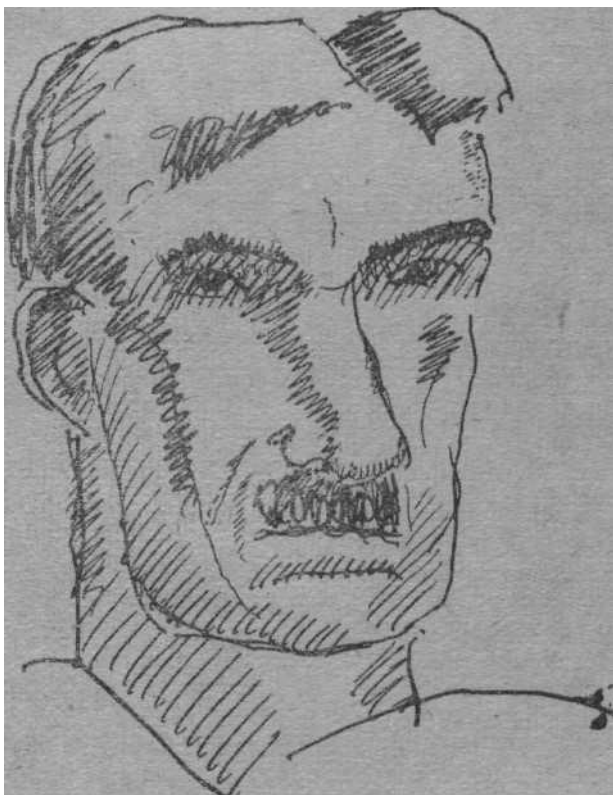
25

sławniejszych malarzy francuskich Fernanda Le-gera (1881—1955), który w owym ■ czasie — otrząsnąwszy się z fascynacji twórczością Cezanne'a i przeszedłszy przez etap kubizmu czy też cylindryzmu — zaczął interesować się ruchem postaci tworząc jednak nie realny obraz świata, lecz własny, z wyeliminowaniem nieistotnych dla siebie momentów formy, ruchu i wyrazu psychologicznego. Pojętny, o chłonnym umyśle Hory dużo skorzystał na współpracy z Lsgerem; poznał też nie tylko wielu najwybitniejszych malarzy tamtego okresu, ale i... tajemnice ich warsztatów twórczych. Czy myślał wówczas, że przyjdzie mu fałszować ich dzieła? Nie, z całą pewnością nie. •— Była to wielka epoka Montparnasse'u — opowiadał później. — Należałem do jej uczestników i zarazem świadków; jak większość młodych malarzy tej dzielnicy spędzałem wiele nocy w kawiarniach Dôme i Rotonde, i osobiście znałem wszystkich: Vlamincka, Deraine'a, Mati;sse'a Picassa i oczywiście mojego mistrza Legera. Do kręgu ludzi, wśród których się obracałem, należeli także Gertruda Stein, Hemingway, Peggy Guggenheim, Fonjita i Man Ray, byłem również przedstawiony Joyce'owi.

Elmyr sporo pracował, chociaż nie musiał; ale lubił malować, marzył o wielkiej karierze, do zrobienia której miał większe warunki. W roku 1926, a więc gdy miał zaledwie dwadzieścia lat, jedno z jego płócien — pejzaż morski utrzymany w szaroniebieskim tonie, nastrojowy — przyjęto nawet na Salon Jesienny, ekspozycję liczącą się na międzynarodowej giełdzie. Dzieło młodego Węgra wisiało na wystawie obok płótna samego Vlamincka. Maurice Vlaminck, jeden z najwybitniejszych fowistów, żyjący w owym czasie w blas-

26





Fernand Leger *Autoportret*

ku zasłużonej sławy, który na pytanie „Co to jest fowizin?” miał zwyczaj odpowiadać: „To jestem ja, moja maniera z tego okresu” — zetknął się

27



Maxime Ernst *Pejzaż z Auvers*

zatem, poprzez swoje obrazy, z Elmyrem de Ho-rim. Nie było to ostatnie tego rodzaju spotkanie tych dwóch artystów, następne miały mieć miejsce później. I częściej...  
Wracając do ekspozycji na Salonie Jesiennym: o czym myślał młody Węgier, gdy godzinami stał z boku, ukryty za filarem, i patrzył na swój morski pejzaż wiszący obok płótna wybitnego Francuza? Że chciałby malować tak jak on? A może o tym, że chciałby malować lepiej? Inaczej

? A może wierzył, że już wtedy potrafi malować lepiej? Zdawał sobie sprawę, że aby w malarstwie dojść do czegoś, osiągnąć więcej niż inni, zdobyć sławę — nie wystarczy tylko mieć talent i posiadać techniczne umiejętności, należało — być może przede wszystkim —

## 28

— stworzyć coś nowego, innego, coś, czego jeszcze nie było, jednym słowem, styl. Osobisty i indywidualny, ale nie sztywny, lecz żywy i giętki. Stworzył własny styl wielki geniusz włoskiego odrodzenia, wspaniały artysta i myśliciel Leonardo da Vinci; malując swoje obrazy ukazał on całą ludzką naturę, wyraził ją czystymi, nieskazitelnymi formami i idealnymi kształtami przedstawianych kompozycji. Jego obrazy są szczytami powściągliwości, spokoju i głębokiej mądrości filozofa. Stworzył własny styl Michał Anioł, w którego dziełach, zwłaszcza zaś w niezapomnianych freskach w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie, malowanych na zamówienie papieża Juliusza II, szaleje gwałtowna burza, a postacie proroków i świętych ze Starego i Nowego Testamentu napinają mocne mięśnie, są przepełnione napięciem, tchną żywiołem i groźbą. Mieli własny styl i inni wielcy malarze, chociażby ten Ylaminck... Czy on, Elmyr de Hory, będzie zdolny do stworzenia własnego stylu? O tym i o wielu innych rzeczach myślał młody malarz obserwując swój pejzaż morski, ale jeszcze nie o tym, żeby obrazy sławniejszych od siebie artystów... podrabiać.

Właśnie w tamtych latach wybuchła głośna w całej Europie, wielka afery z podrobieniem 30 obrazów Vincenta van Gogha przez niejakiego Ottona Wackera. Ponieważ historia ta pozostawiła w psychice młodego, bądź co bądź początkującego artysty — jak sam to określił — „głębokie i niezatarte ślady” — przedstawimy ją szerzej. Otóż w roku 1927, przy wytwornej i starej ulicy Victoriastrasse w Berlinie, pod numerem 35, niejaki Otton Wacker — były tancerz kabaretowy i współwłaściciel przedsiębiorstwa taksówkowego,

## 29

jego pieniądze pochodziły z niewiadomych źródeł — zaprezentował podczas pewnej wystawy, zorganizowanej w sławnej galerii nieżyjącego już, niepospolitego marszanda Paula Cassirera kilka sensacyjnych, nieznanych płócien wielkiego mistrza holenderskiego. Takiego zestawu dzieł van Gogha nie widziano już dawno. Otton Wacker poinformował zainteresowanych „w największej tajemnicy”, że płótna van Gogha pochodzą ze zbiorów pewnego księcia, a że dzieła genialnego malarza stanowiły nie tylko bezpieczną, ale i rentowną lokatę kapitału — szybko zostały rozkupione. Zastępowały je natychmiast nowe „van Goghi”; kupowano je także od razu, zwłaszcza, że autentyczność obrazów poparło orzeczenie kilku wybitnych specjalistów, m.in. Meier-Graef-fego, Bremmera, Rosenhagena, Blumenreicha. Nie wątpił w nią również dr Baart de la Faille — wybitny znawca malarstwa holenderskiego, autor podstawowej pracy — „Katalogu dzieł van Gogha”. Wszystkie trzydzieści płócien Ottona Wackera a figurowało w tym katalogu... Dopiero rok później doktor de la Faille opublikował następujące oświadczenie: Poczuję się do obowiązku opublikowania aneksu do swej pracy i jestem zmuszony uznać za podejrzaną falsyfikaty trzydzieści dzieł wymienionych w katalogu jako autentyczne. Do owego przekonania doszedłem po wnikliwych studiach, a pomyłkę wyznaję z głębokim żalem.

Nie ma potrzeby, zwłaszcza w tym miejscu, aby szerzej rozwodzić się nad przyczynami, które skłoniły znanego eksperta do przyznania się do tak fatalnej pomyłki. W każdym razie od paru miesięcy szerzyły się pogłoski, że wśród sprzedanych przez Ottona Wackera van Goghów znajdo-

## 30

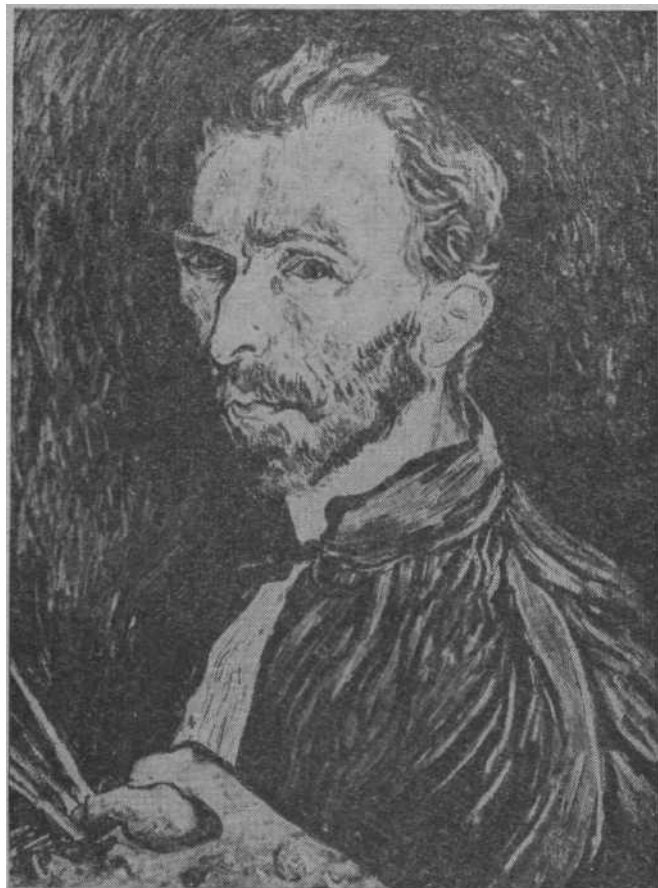
wały się obrazy o wątpliwej autentyczności. Każdy, kto posiadał obraz tego malarza, z niecierpliwością oczekiwał dokładnych wyjaśnień; ciekawość, które dzieła uznane zostały za falsyfikaty, wzrastała każdego dnia, w miarę jak rozszerzały się pogłoski i plotki. W końcu amsterdamskiej gazecie „Telegraaf” udało się zdobyć i opublikować trzymany dotychczas w ścisłej tajemnicy pełny wykaz owych trzydziestu obrazów uznanych przez dr. de la Faille'a za falsyfikaty. Okazało się, że wszystkie pochodziły ze zbiorów... Ottona Wackera.

Sprawa stała się głośna, pierwsi nabywcy zażądali zwrotu pieniędzy. Jedna z firm handlujących van Goghami Wackera odmówiła zadośćuczynienia żądaniu swojego klienta motywując to tym, że „de la Faille za pierwszym razem właściwie ocenił obrazy, a pomylił się dopiero wtedy, gdy uznał je za falsyfikaty”.

Otto Wacker opublikował w prasie oświadczenie, iż wniesie przeciwko doktorowi de la Faille skargę. Żądał też, aby ekspert odwołał twierdzenie, że jego obrazy są falsyfiatami; podjął także inne kroki, nie wyłączając wyjazdu do Holandii w celu „zebrania wszystkich dowodów na to, że

sprzedawane płótna były autentyczne". Taka gra na zwłokę ciągnęła się kilka lat, Otto Wacker wezwany na policję nie był w stanie podać źródła zakupu owych trzydziestu obrazów, przyciśnięty do muru... zachorował i zamiast w więzieniu znalazł się w szpitalu w Lejddzie. Afera „Wacker — van Gogh” zniknęła ze szpałt prasy, postępowanie sądowe zostało zawieszono. Dopiero po prawie trzech latach, to znaczy w roku 1931, dokładnie 4 września, prokuratura I Okręgu w Berlinie podała, że „na podstawie skargi Ga-

31



Vincenit van Gogh *Autoportret*

lerii Matthiesena wnosi oskarżenie przeciwko artyście malarzowi Ottonowi Wackerowi o wielokrotne popełnienie oszustwa i naruszenie prawa

32

zasiewu". Według aktu oskarżenia „w latach 1925—1928 Wacker sprzedał po przeciętnej cenie ponad 10 tysięcy marek trzydzieści płócien van Gogha, co do których ustalono, że ani jedno nie zostało namalowane przez van Gogha". Nazajutrz policja berlińska doniosła, że w Diissel-dorfie, w mieszkaniu konserwatora Wackera, brata Ottona, zarekwirowała fałszywy obraz z sygnaturą van Gogha; szkic do tego obrazu znaleziono u Ottona Wackera. 6 kwietnia 1932 roku przed sądem przysięgłych w Berlinie rozpoczął się proces karny przeciwko 38-letniemu fałszerzowi. Oświadczył on, że sprzedawane obrazy uważał za autentyczne dzieła van Gogha i nadal je za takie uważa. Co do nazwiska arystokraty, od którego miał je nabyć — odmówił jego ujawnienia.

Bohater naszej książki Elmyr de Hory był na tym procesie, przyjechał nań z kilkoma przyjaciółmi z Paryża. Siedział w tłumie ciekawskich i słuchał, a na sali sądowej mówiono wiele i zajmująco. Między innymi obrońca oskarżonego dr Goldschmidt zwrócił się do zeznającego w charakterze świadka Vincenta Wilhelma van Gogha, bratanka malarza z zapytaniem, czy „rzeczywiście na strychu domu Vincenta wały się stopy obrazów traktowane jak makulatura, dostępne dla niezliczonych, mniej lub więcej

zainteresowanych sztuką ludzi, a następnie sprzedawano je na ulicach, wprosił z taczek, jak starzyznę". Vincent Wilhelm van Gogh odpowiedział twierdząco, dodał jednak, że chodziło jedynie o obrazy z brabanckiego okresu van Gogha.

Sprytny adwokat zwrócił od razu uwagę sądu na paradoksalność sytuacji, w której z jednej strony

3 — Falszerz

### 33

obrazy van Gogha zostały skatalogowane, a z drugiej sprzedawano je jak rupiecie z poddasza. Przesłuchanie doktora de la Faille'a wykazało, jak chętnie łatwowierny historyk sztuki gotów był uwierzyć w bajki, które mu opowiadano. Na pytanie przewodniczącego, czy historia o tajemniczym księciu nie nasunęła mu żadnych podejrzeń, de la Faille odparł, że „na świecie żyje wielu tajemniczych ludzi, a wśród nich równie dobrze mogą znaleźć się książęta”. Przed opuszczeniem sali sądowej świadek przedłożył przewodniczącemu pisemną deklarację, która po rozmaitych zeznaniach różnych świadków, zeznaniach raczej barwnych niż wyjaśniających zasadnicze wątpliwości sprawy, niemal wstrząsnęła umysłami obecnych. Brzmiało bowiem tak:

„Oglądając codziennie prostackie falsyfikaty straciłem jasność sądu. Po ponownej analizie i konfrontacji z listami van Gogha oświadczam, że w roku 1928 sądząc, iż wpłątano mnie w oszukańczą aferę, poddałem się głębokiemu sceptycyzmowi i straciłem wszelki obiektywizm. Z tego względu oświadczam obecnie, że zmieniłem zdanie co do pięciu spośród trzydziestu płócien i odwołuję twierdzenie, jakoby były one falsyfikatami”. Następnie dr de la Faille dokładnie opisał owe pięć obrazów oznajmiwszy, że „w najbliższym czasie uzupełni odpowiednio swój «Katalog dzieł van Gogha»”.

Historyk sztuki Meier-Graefe złożył z kolei następujące oświadczenie: „Niektóre obrazy van Gogha będące w posiadaniu Wackera cechuje tak wysoka jakość, że nawet dowód, iż są one falsyfikatami wyklucza w dalszym oiągu wszelką możliwość odróżnienia van Goghów prawdziwych od fałszywych”.

### 34



Vincent van Gogh — szkic do *Zjadaczy kartofli*

Holenderski rzeczoznawca Bremmer stwierdził, że „istnieją setki fałszywych van Goghów, tak jak istnieją tysiące fałszywych obrazów innych malarzy”. Według niego część wackerowskich van Goghów była przypuszczalnie autentyczna, część prawdopodobnie fałszywa, a reszty nie da się określić.

Artysta malarz von Kónig uznał niektóre obrazy za falsyfikaty, niektóre zaś za oryginały. Ekspert, technolog Wehlta, na podstawie własnych badań rentgenowskich ustalił, że obrazy Wackera malowano o wiele później niż porównywane z nimi bezsporne obrazy van Gogha. Różniły się w nich znacznie sposób prowadzenia pędzla i technika malarska, ponadto farby na obrazach Wackera były przypuszczalnie sztucznie wysuszone. Profesor Justi swą udokumentowaną ekspertyzę



J.M.W. Turner *Zjadacze kartofli*

zamknął następującym zdaniem: Wszystkie obrazy, które oskarżony Wacker wprowadził na rynek jako autentyczne van Goghi, są falsyfikatami późniejszego gatunku. Meier-Graefe po zeznaniach w charakterze świadka wystąpił ponownie, tym razem jako rzeczoznawca. Najistotniejszy sens wypowiedzi tego wybitnego historyka sztuki był mniej więcej taki: „Ten, kto kupuje obrazy jedynie na podstawie ekspertyz i płaci za nie horrendalne sumy, zasługuje na to, by go oszukiwano”. 19 kwietnia 1932 roku sąd przysięgłych skazał Ottona Wackera na rok więzienia „za wielokrotnie popełnione oszustwa, częściowo w powiązaniu z wielokrotnym poważnym fałszowaniem dokumentów”; z zarzutu naruszenia prawa zastawu oskarżony został uniewinniony.

### 36

Formalnie zatem uzasadnienie wyroku odnosiło się do przestępczej działalności oskarżonego, w sensie ogólnym — uderzało w cały niezdrowy proceder ekspertyz oraz w tę kategorię kolekcjonerów, którzy nabywali obrazy nie dlatego, że im coś mówiły, że wartość ich polegała na pięknie, ale dlatego, że cenili w obrazie jedynie położony pod nim podpis i dołączone orzeczenie eksperta, jednym słowem — wartość handlową. I Wacker, i prokuratura złożyli odwołanie; nowa rozprawa odbyła się przed wielkim trybunałem I Sądu Krajowego w Berlinie. W II instancji skazano Ottona Wackera na rok i siedem miesięcy więzienia, 30 tysięcy marek grzywny oraz utratę praw obywatelskich na przeciąg lat trzech. Aresztowano go na sali sądowej. Ale tego nie widział już Elmyr de Hory, fałszerz obrazów, u którego Otto Wacker i jemu podobni mogli co najwyżej terminować w charakterze początkujących praktykantów. Co zapamiętał młody Węgier z pierwszej rozprawy? Sporo. Między innymi to, że dobremu fałszerzowi — a za takiego Wackera nie uważał — jest bardzo trudno, o ile nie niemożliwe udowodnić winę, zwłaszcza w sytuacji, w której sam nie będzie sprzedawał wyprodukowanych przez siebie obrazów. Na ten temat dyskutowali szeroko z przyjaciółmi: malarzami, historykami sztuki i handlarzami. Myślał też o tym, że jest wielką i jaskrawą niesprawiedliwością płacić za dzieła jednego malarza krociowe sumy, a za prace drugiego, niewiele lub zgoła wcale nie gorsze — nędzne grosze. Owej refleksji nie odnosił przy tym do siebie, nie, pieniędzy miał dużo i nigdy mu ich nie brakowało. W odróżnieniu od innych młodych, początkujących malarzy Elmyr otrzymywał od rodziny pie-

### 37

niędzy, mógł więc sobie pozwolić na prowadzenie luksusowego trybu życia. Artysta — playboy i utalentowany młodzieniec, odznaczający się elegancją i pewnością siebie dobrze urodzonego homoseksualisty, aż do 1938 roku obracał się w dwóch różnych światach: cyganerii i bogatego, kosmopolitycznego towarzystwa. Malował dużo, ale jeszcze więcej studiował, chodził na wszystkie ważniejsze wystawy, po kilku latach takiego życia znał się na malarstwie i obrazach jak dobry marszand. Zachłusnął się w owym czasie dwiema sprawami: impresjonizmem i Modiglianem. Twórczość i sztuka tego ostatniego miały w życiu Elmyra odegrać niepoślednią rolę. Genialny Włoch, żyjący w latach 1887—1920, jak wiemy, stworzył niepowtarzalny styl. W jego aktach i kubizujących portretach o całkowicie własnym wyrazie artystycznym przejawiała się wielka i niezależna indywidualność. W swych

pracach nawiązał, zresztą z wielką dyskrecją, do egzotycznej sztuki ludów pierwotnych, a w uproszczeniach szerokich płaszczyzn, intensywnie zabarwionych, obwiedzionych konturem, zawarł reminiscencję ikon bizantyjskich i średniowiecznych manuskryptów. Obrazy Modiglianiego — przynajmniej dla zachwyconego nimi Węgra — były czymś zgoła wyjątkowym. Rosły też w sposób nieprawdopodobny w cenę. Kiedyś Elmyr stanął na jakiejś ekspozycji przed słynnym aktem namalowanym przez artystę w latach 1917—1918. Obraz przedstawiał młodą dziewczynę, całkowicie naga, leżącą z rękami podłożonymi pod głowę; miała duże oczy i wyraźnie zarysowane, pełne usta. Stanął i patrzył; technicznie płótno było nieskomplikowane, artystycznie najwyższej klasy. „Przecież bez trudu mógłbym namalować coś podobnego” — pomyślał młody ma-

38

larz, jednocześnie jednak naszyły go inne refleksje; O tym, że aby stać się sławnym, należy wynaleźć „coś innego”; i o tym, że aby drogo sprzedawać własne prace, trzeba stać się „modnym”, najlepiej za życia, inie tak jak Modigliani.

W roku 1938 Elmyr powrócił na Węgry, bo zmarła jego matka, a i ojciec także ciężko zachorował. Po kilku dniach pobytu w ojczyźnie został aresztowany przez policję węgierską za błahe przestępstwo paszportowe, naubliżał policjantom i następnie sądowi, łączny wyrok opiewał na... trzy lata więzienia. Za kratami przebywał aż do wybuchu wojny, po czym wyjechał do Niemiec i tam wpadł w ręce gestapo. Co hitlerowcy robili z nieszczęśnikami — homoseksualistami, wszystkim wiadomo. Węgrowi jednak udało się cudem zbiec z berlińskiego szpitala i ukryć u pewnego urzędnika. W ukryciu przeczekał ponure lata\*wojny, po Jej zakończeniu ponownie znalazł się w Budapeszcie. Nie żył już także jego ojciec, Elmyr został sam i... bez grosza w kieszeni; fortunę rodzinną skonfiskowali Niemcy, a nadbalaatońskie winnice, nadal piękne i kolorowe, zwłaszcza jesienią, zostały upaństwowione. Z wielkim trudem udało się Elmyrowi zdobyć fałszywy szwedzki paszport

I wrócić do Paryża, z niemniejszą też radością odnalazł dawnych przyjaciół. Niestety, nie witano go już entuzjastycznie; do biednego, a właściwie gołego uciekiniera z kraju, który zaczął budować nowy porządek — niemal wszyscy odnieśli się chłodno.

Elmyr de Hory wynajął za psie pieniądze skromniutki pokój przy ulicy Jacob i zaczął prowadzić życie artysty, któremu się nie powiodło, i węgierskiego arystokraty na emigracji. W kąci pokoju, zamienionego na arcyskromną pracownię, malował

39



Mimo śniegu Place du Tertre w Paryżu w dzielnicy Mont-maitre pełni funkcję swoistej galerii sztuki malarzy amatorów. Kupujących jednak nie widać

pejzaże i martwe natury, rysował, szkicował i wreszcie z nie małym wysiłkiem udało mu się sprzedać za marne grosze kilka prac, ich nabywcami byli dawni przyjaciele: Tommy Esterhazy i

Filip Rotschild. Przeważnie jednak dawał swoje prace jakiemuś przygodnemu handlarzowi — amatorowi, który za kilkanaście lub najwyżej kilkaset franków sprzedawał je na ulicy lub w kawiarni i sam zabierał przynajmniej połowę zysku. Parę razy dał się Hory namówić na wykonanie jakiegoś kiczowatego portretu lub aktu, pozwoliło mu to wieść skromny żywot i dalej wynajmować mały pokoik na ulicy Jacob. W podobnej sytuacji zastał go rok 1946. Skończył akurat czterdzieści lat, wyglądał wprawdzie młodo, najwyżej na

40

dwadzieścia pięć lub sześć, ale był zmęczony psychicznie. Ciężkie przeżycia wojenne, śmierć rodziców i strata majątku wywołały ujemne skutki w nieodpornej osobowości, był zrezygnowany, malował coraz mniej, godzinami leżał na starej kozetce i myślał o niczym.

Pewnego sobotniego popołudnia opuścił swoje mieszkanie, wolał się dwie, trzy godziny po bulwarach Sekwany, wstąpił do małej knajpki przy jednej ze słabo oświetlonych ulic. W kieszeni miał ostatnie pięćdziesiąt franków, była to na owe czasy suma więcej niż mała; zamówił lampkę taniego wina, usiadł pod ścianą, zadumał się nad własnym losem. Był ponadto głodny, od kilku dni jadł raz dziennie albo wcale. Wyszczęzył napój i smętnie popatrzył na pustą szklankę. Barmanka, podstarzała kobieta bez śladów dawnej urody, patrzyła w jego stronę z wyraźną zachętą do zamówienia nasitopnej porcji, wreszcie niedwuznacznie skinęła głową unosząc w ręce pełną butelkę. Elmyr rozłożył bezradnie dłonie. Mimo to wezwała go do bufetu wskazującym palcem. Podszedł z niechęcią, nie lubił gdy rozprawiano o jego biedzie, a jeszcze bardziej, gdy się nad nim litowano.

- Napije się pan jeszcze? — zapytała kobieta bez ceregieli.
- N... nie, niestety — odparł Elmyr cicho, chociaż w pobliżu nikogo nie było. — Nie mam pieniędzy.
- Na mój rachunek — oświadczyła wtedy rozchyłając grube wargi w grymasie, który tylko przy dużej dozie dobrej woli można było nazwać uśmiechem.
- Ale dlaczego? — zdumiał się Węgier odwykły od ludzkiej życzliwości.
- Żał mi takich biedaków jak pan — odpowie działa wprost barmanka i pochwyciwszy pustą

41

szklankę napełniła ją ciemnoczerwonym płynem.

— Proszę, niech pan pije!

Wyszczęzył przy barze trzy szklanki, prawie się upił, nawet nie wiedział jak i dlaczego znalazł się w mieszkaniu kobiety, które znajdowało się nad barem i składało z trzech mocno zagraconych pokoiów i dużej, przestronnej kuchni. Otrzeźwiał i z rezygnacją głodnego clocharda jadł spóźnioną kolację, czy też wczesne śniadanie, jadł i z uwagą słuchał opowiadania podstarzałej Francuzki. O tym, że jej mąż zginął w czasie wojny, nie, nie w żadnej tam walce z hitlerowcami, ale w wypadku samochodowym, upił się i wpadł pod ciężarowe auto, i o tym, że nie miała dzieci, chociaż bardzo chciała, i o wielu jeszcze innych rzeczach, zwyczajnych, ludzkich, niezbyt ciekawych. Nagle Hory drgnął, jego zmęczony wzrok zatrzymał się przez moment na małym obrazku wiszącym skromnie z boku, wśród dużych olejnych land-szaftów. Był to portret dziewczyny o długich, smutnych oczach i wąskim nosie, dziewczyna miała jaskrawo kasztanowate włosy i długą szyję, w ogóle to prawie wszystko na tym płótnie było wydłużone, dekolt, ramiona i zarys okna za plecami modela. Elmyr westchnął, nawet nie przyglądając się obrazowi z bliska był pewien, że wyszedł spod pędzla ukochanego Modiglianiego.

- Skąd pani to ma? — zapytał z niejaką emocją; myślał o tym, że mając ten kawałek płótna zamałowany farbą mógłby na bardzo długi czas pozbyć się kłopotów materialnych.
  - Ten portrecik? To jestem ja — odparła skromnie kobieta. — Wykonał go pewien malarz, w siedemnastym albo w osiemnastym roku. Ładna byłam, prawda?
- Elmyr zbliżył się do obrazu i zdjął go ze ściany.



Amadeo Modigliani *Br&de and Groom*

Tak, nie mogło być żadnych wątpliwości, miał w ręku autentycznego Modiglianego. Spojrzał

Francuzkę — zatem musiała mieć znacznie mniej lat niż wyglądała, zastanawiał się, czy nie powiedzieć jej jakiegoś komplementu, była dobra i zasługiwała nań, nie mógł jednak nic wymyśleć. — Zna pani nazwisko tego malarza?

na

— Nie. Przychodził do tego baru i pił, przeważnie na umór, interes w tamtych czasach należał jeszcze do mojego ojca. Zaraz, pamiętani, że kazał mówić na siebie Modi, czy jakoś podobnie. Namałował mnie za kilka butelek wina...

Wielkiego Włocha rzeczywiście nazywano M«di. Elmyr znów zaczął przyglądać się obrazowi, myśląc tylko o jednym: w jaki sposób wejść w jego posiadanie; oczywiście brał pod uwagę tylko uczciwe sposoby.

- Nie chciałaby pani sprzedać mi tego obrazu?
- Sprzedać? Przecież nie ma pan pieniędzy. Poza tym po co panu mój portret?
- Chciałbym... chciałbym mieć jakąś pamiątkę, pani była taka...
- Nie trzeba, nie jestem wcale dobra. Jesteś sentymentalny, mój drogi chłopcze — wygląd Elmyra musiał kobietę naprawdę zmylić. — Przypominasz mi trochę męża. Mogę ci dać ten obrazek, tylko będzie bieda, widzisz tę plamę na ścianie? Nie będę miała jej czym zakryć.
- Namaluję pani coś innego — szybko powiedział Węgier. — Jakiś pejzaż, kwiaty, co pani zechce...
- Jesteś malarzem? — zdziwiła się Francuzka.

43



- Tak.
- Potrafisz namalować obraz z fotografii?
- Oczywiście!
- To doskonale! Chcę mieć portret nieboszczyka męża, byłam kiedyś nawet u takiego jednego malarza, ale zażądał zbyt dużo, czekaj... — kobieta zaczęła szperać w jednej z szuflad wielkiej, brązowej sekretery, podała Elmyrowi poźółtkę zdjęcie. Przedstawiało mężczyznę jeszcze młodego, typowego Francuza. — Dam ci ten obraz i trochę pieniędzy; mój biedny Jacques, będzie mu lżej na tamtym świecie. Albo możesz przychodzić do mnie

#### 44

na obiady, jak długo zechcesz, ale żeby portret był duży, o, jak tamten pejzaż, i żeby Jacques był na nim piękny, i żeby miał czarne włosy, i żeby... Ebnyr wykonał portret, na którego widok Francuzka aż jęknęła z zachwytem. Miała swojego Jacqu-esa, wielkiego i pięknego, kolorowego, z czarnymi włosami. Elmyr miał za to obiady i... sto tysięcy franków, za tyle bowiem sprzedał obraz Modi-glianiego. Ale ówczesny pieniądz nie miał wielkiej wartości, zaś Węgiel nigdy do oszczędnych nie należał, nic więc dziwnego, że po kilku miesiącach znów był bez grosza. Zmuszony koniecznością postanowił odwiedzić szczęśliwy dla siebie bar. Niestety kobieta już nie żyła, a nowy właściciel nie znał się na malarstwie i nie miał, co gorsza, wcale zamiaru żywić kogokolwiek za darmo. Znów zaczęła się bieda...

Owo życie, a właściwie wegetacja de Hory'ego trwało do lata 1946 roku. Nie wiadomo jak potoczyłoby się dalej; czy zostałaby w Paryżu, czy gdzieś wyjechał, czy marzenia o wielkiej sławie spełniłyby się czy rozwiały, dość, że zwrot, jaki nastąpił, wynikł z przypadku. Ale co w życiu człowieka nie jest przypadkiem? Jeśli nie wszystko — to w każdym razie sporo.

Tego czerwcowego popołudnia 1946 roku Elmyr leżał na pachnącej naftaliną kozetce i spoglądał na rząd swoich prac, które chętnie oddałby za kwotę umożliwiającą kupno jakiegoś ubrania lub przynajmniej kolacji w porządnej restauracji. Ktoś zastukał w drzwi. Zwlókł się niechętnie z legowiska. Jeśli ktoś go odwiedzał, to przeważnie właściciel kamienicy dopominający się o komorne albo wierzyciele; szczęściem długi miał przeważnie małe, takie na obicie gęby, nie na sprawę sądową i areszt. Ale teraz na progu pojawiła się kobieta — nawet dystygowana — angielska lady Malcolm Campbell. Znali się jeszcze z dobrych, przedwojennych czasów, uważali się nawet za przyjaciół.

— Jak się masz, Elmyr? — zapytała Angielka rozglądając się po zagraconym pokoju. — Przejeżdżałam tą uliczką przypadkowo i pomyślałam, że dobrze byłoby cię odwiedzić, adres dostałam od Esterhazy'ego...

Malarz wskazał niespodziewanemu gościowi krzesło, które lady zajęła nie bez oporów; było zakurzone tak, jakby od czasu wyprodukowania nikt go nie wycierał. Elmyr milczał. Orientował się, że starzejąca się Angielka sama wyszukiwała sobie chłopców i mężczyzn, rzecz jasna biednych,

#### 46

tak o niej mówiono. Za spędzone z nią noce płaciła podobno nieźle, cóż, jej uroda nie była wysokiej klasy; miała duży, spiczasty nos i męską grdykę. Popatrzył na dawną znajomą z zażenowaniem, nie poczęstował winem ani nawet herbatą, bo nie miał ani tego ani tego, nie miał też cukru. Osądził w duchu ze smutkiem, że jego sytuacja naprawdę musiała być fatalna, bo przecież... tak, lady Campbell musiała orientować się, że nie przepadał za kobietami... Mimo to przyszła.

- Nie częstuję cię niczym... — zaczął dyplomatycznie, ale Angielka pokręciła głową i wstała z krzesła wzbijając obłok kurzu, tysiące mikroskopijnych punkcików zawiroowało w słońcu, zderzyło się ze sobą. Elmyr z melancholią skonstatawał, że widok ów kojarzy mu się z obrazami starych mistrzów, z owym stonowanym światłem, półcieniem, mrokiem rozjaśnionym jedną wiązką promieni słonecznych. Najchętniej wziąłby tę dystygowaną lady za chudy kuper i wyrzucił na schody. Przyglądała się bacznie jednemu z ry

sunków wiszących na ścianie, wykonanym przez Elmyra w chwili gniewu; przedstawiał tę dziewczynę podtrzymującą z tyłu głowę uniesionymi rękoma. Narysował go stylizowaną kreską rzuconą na papier jakby od niechcenia. Podobnych rysunków, gdy chciał i miał jakie takie natchnienie, potrafił sporządzić w ciągu godziny nawet kilkadziesiąt.

- To Picasso, prawda? — rzuciła lady nie oglądając się.

Elmyr skrzywił się; jedynie kompletny laik mógł pomylić jego bazgroł, dość zresztą udany, z rysunkiem bardzo modnego, a co najważniejsze drogiego Picassa. Ale lady Campbell kompletnym laikiem nie była. Dobre dwadzieścia lat obracała

47

się w artystycznych sferach Paryża i Londynu, preferując w swoich niezaspokojonych chuciach malarzy, być może dlatego, że właśnie wśród nich znajdowało się najwięcej biedaków.

- Dlaczego tak uważasz? — odpowiedział pytanym artysta. Gdyby w owej chwili zaprzeczył, zaśmiał się, pokazał inne swoje rysunki, podobne tamtemu, może... nie zostałby fałszerzem? I może świat nie dowiedziałby się o jego istnieniu?

Ale chciał zakpić z bogatej Angielki, wyśmiać ją, upokorzyć, miała to być zemsta za te pieniądze, które miała, a których jemu tak brakło; ponad to chciał mieć i tę odrobinę satysfakcji, że ktoś pomylił jego rysunek z pracą wielkiego Picassa.

- Znam trochę dzieła Pabla — odparła zarozumiała kobieta. — Zналиśmy go zresztą oboje. Nie których rysunków nie podpisywał, ten jest bardzo dobry. Nie sprzedałbyś go?

Węgier pomyślał, że lady Campbell, być może, zapłaciłaby mu funtami. Pięć czy nawet dwa funty pozwoliłyby na zaspokojenie głodu. Decyzję powziął błyskawicznie i nie zastanawiając się absolutnie nad jej skutkami. Powiedział cicho:

— Jeśli ci się podoba...

Angielka wyjęła z torebki pieniądze i odliczyła osłupiałemu ze zdumienia i szczęścia Elmyrowi czterdzieści funtów. Był człowiekiem doskonale wychowanym, więc nie okazał owych nagłych uczuć. Dopiero gdy został sam, długo gniótł w rękach banknoty oglądając je, jakby były najcudowniejszymi obrazami. Tego wieczoru ubrany w nowy, elegancki garnitur jadł kolację w dobrej restauracji i nawet pozwolił sobie na jednofuntowy napiwek dla kelnera.

W jakiś czas później spotkał lady Campbell na coctailu u zaprzyjaźnionego malarza, z którym

48



Paiblo Picasso *Vehner*

znów nawiązał kontakt. Wzięła Węgra na bok i szepnęła:

— Mój drogi, muszę ci coś wyznać, idzie o rys-

4 — Falszerz

49

nek Picassa; potrzebowałam pieniędzy i zaniósłam go do znajomego marszanda, dał mi sto pięćdziesiąt funtów. Jestem ci winna jakieś zadośćuczynienie, zapraszam cię jutro na obiad do Ritza. Malarz do Ritza nie poszedł. Przez kilka dni w ogóle nie wychodził ze swojego pokoju. Najpierw gorączkowo przejrzał stare katalogi, potem zajął się wyszukiwaniem najbardziej podniszczonego kartonu, kolejne zaś godziny spędził zajęty podrabianiem rysunków Picassa z tak zwanego okresu klasycznego. Wiele rysunków Elmyr wykonywał kilkakrotnie, wiele z nich od razu niszczył. Ukazanie drapieżności picassowskich postaci ludzi i zwierząt, naśladowanie twórców genialnej pomysłowości malarza było rzeczą niezwykle trudną, ale pasjonującą. Kiedy owe falsyfikaty były gotowe, porozwieszał je na ścianach i długo, długo wpatrywał się w nie. Tak, to musiał być Picasso, to b y ł Picasso...

Różne uczucia opanowały Elmyra. Najpierw ogarnęło go coś w rodzaju zadowolenia z wykonania udanej pracy, radość, że wszystko poszło tak łatwo; potem przyszła refleksja, że jednak potrafi rysować tak jak najwybitniejsi, a może jeszcze lepiej. Nie miał skrupułów, nie myślał

O tym, że jego falszerstwo może zostać odkryte.

Przetrawiał za to fakt, że będzie miał wkrótce trochę pieniędzy i że skończą się dokuczliwe kłopoty materialne. Wiedział zarówno ze studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie, jak i z nauk pobieranych w Monachium, że niejeden prawdziwy, a niedoceniany artysta zaczynał tworzyć w „manierze” wielkich mistrzów, przeżywał satysfakcję, że jego dzieła pod firmą sławnych

nazwisk zdobywają uznanie, że wreszcie może zakpić z zawsze mądrzących się ekspertów. Co za

50

rozkoszny moment — ośmieszyć historyków sztuki i znawców, którzy określali jego prace jako dyletanckie, uważali je za nic nie warte czy wręcz złe, gdy podpisywał je własnym nazwiskiem, a piali z zachwyty, kiedy przedstawiał je jako dzieła innych. O, przewrotności i ironio losu! Przeciwko komu odwrócisz teraz swoje ostrze? Czyż nie ku tym nadętym matołom i snobom, którzy za jeden obraz gotowi byli płacić grube tysiące, a drugi zszargać, opluć, ośmieszyć orzekając, że nie jest wart ani centa? De Hory sięgnął po ostatnią butelkę ulubionego bordeaux. Pijąc wino jeszcze iraz rozważył to, co zrobił; targnęły nim wątpliwości. Spojrzał na swoje prace, w których nikogo nie naśladował. Wisiały na ścianach lub walały się po kątach od miesięcy, oglądały je dziesiątki, ba, setki osób; nikogo nie zachwyciły, nikt nie ofiarował za którąś nawet stu marnych franków. Węgier pokiwał smutno głową. Był przekonany, że prace były dobre, przynajmniej dobre, zdążył się jednak przyzwyczaić do tego, że uznawano je za słabe, niegodne pochwały i kupna. Nie ma pewnie nic gorszego i smutniejszego na świecie, niż artysta zepchnięty na boczny tor, skierowany w ślepą uliczkę obojętności i pogardy. On, Elmyr de Hory, student dwóch akademii i prawdziwy malarz, błądził w takiej uliczce od lat. Wiedział, że gdyby miał pieniądze, dużo pieniędzy, bez trudu zorganizowałby wystawę swoich dzieł, wydałby katalogi i zapewnił potrzebną reklamę. W ten sposób zdobyłby nazwisko i stał się sławny; może dopuściłby się jakiejś ekstrawagancji, aby zwrócić na siebie oczy znudzonych snobów, może zrobiłby coś innego, tak czy inaczej jego obrazy, własne, niepowtarzalne zostałyby rozchwyte. A tak gnify w tym

ś

51

ciasnym, przeklętym pokoiku położonym<sup>1</sup> przy nędznej paryskiej uliczce Jacob! Co decydowało o powodzeniu malarzy? Jakie przeklęte moce, jakie czynniki? Dlaczego na niektórych poznawa no się nie od razu, ale często sto, dwieście albo 1 więcej lat po śmierci? Rzadko za życia... A mo że to była zmowa całej tej zgrai ekspertów, historyków sztuki, handlarzy, snobów i zwyczajnych gapiów, którzy umyślnie, z premedytacją czekali na śmierć artysty, aby go po niej wykorzystać? Zarobić na nim? I to zarobić nieźle?

Wypiwszy pół butelki bordeaux Elmyr zaśmiał się głośno. Stał się fałszerzem. Przekroczył barierę wstydu i obawy przed rozszyfrowaniem i napiętnowaniem. Wiedział zresztą, że w ten sposób znalazł się w nienajgorszym towarzystwie; ze studiów pamiętał, że wątpliwymi machinacjami artystycznymi nie gardził sam Michał Anioł, Ru-bens na zlecenie wysoko postawionych osobistości „opracowywał” obrazy innych malarzy i wykonywał kopie, Andrea da Sarto namalował „na zamówienie” obraz niejakiego Raffaeła Santi. Historię Michała Anioła Elmyr znał doskonale, opowiadali ją sobie zapewne wszyscy studenci pierwszych lat wszystkich akademii malarskich na całym świecie; była jak najbardziej autentyczna i potwierdzona przez podręczniki. Otóż kiedyś jego nauczyciel, Domenico Ghirlandaio, dał mu — praktykowanym powszechnie zwyczajem — skopiować mistrzowsko wykonany rysunek głowy. Michał Anioł, w owym czasie jeszcze bardzo młody, tak znakomicie wywiązał się ze swojego zadania, iż nie można było odróżnić oryginału od kopii. Późniejszy nabywca uważał się za szczęśliwego posiadacza oryginału, mając tylko kopię, zaś przysły geniusz strzegł oryginału — dzieła ukocha-

52

%

nego mistrza niczym skarbu. Tajemnicy jednak zachować nie umiał, opowiedział kiedyś kolegom w pracowni o całej historii i jeden z nich doniósł o tym nabywcy. Ten przybiegł do Ghirlandaia, żądając wydania oryginalnego rysunku. Michał Anioł zaprzeczył posądzeniu. Zestawiono obie prace, niestety nikt nie potrafił odróżnić kopii od oryginału, tym bardziej że Michał Anioł swoją kopię przeczornie postarzył przewydając ją dymem. Tylko on sam mógł rozróżnić oba rysunki. W końcu jednak wydał oryginał, a jego współczesny, Condivi, pisze, że zajęcie to „przysporzyło uczniowi wielkiej sławy”. A co by było, gdyby nabywca przewidział, że już za kilkanaście lat kopia rysunku przewyższy ceną wartość oryginału... kilkasetkrotnie? Żądałby zamiany? Następnego dnia koło południa %e Hory wszedł do jednej z galerii przy Rue de la Seine, trzymając pod pachą teczkę z trzema rysunkami. Przeszedł próg i... zawahał się, chciał zawrócić i uciec, był spocony, szumiało mu w skroniach, z trudem się opanował i podszedł do właściciela.

- Picasso? — zdumiał się marszand obejrzwawszy rysunki. — Bardzo ładne, skąd pan je ma?
- Znałem Pabla jeszcze przed wojną — wyjaśnił zgodnie z prawdą Elmyr. — Ofiarował mi kiedyś te szkice... Teraz jestem, no... w ciężkiej sytuacji, rozumie pan, szkoda mi się z nimi rozstać, ale...

Marszand jeszcze raz przejrzał rysunki i w kilka minut później de Hory opuszczał galerię bez nich. Miał za to w kieszeni dwieście tysięcy franków. Wrócił do domu i położywszy stos pieniędzy na starym, brudnym stole przyglądał im się przez dłuższą chwilę. A więc przestał być nędzarzem? Nie będzie już głodował, jadł zup w jadłodaj-

53

niach dla ubogich, pożyczal od kolegów po kilkadziesiąt franków, czekał, aż ktoś mu zafunduje jakiś posiłek? Nie będzie chodził w podartych skarpetach i rozsypujących się butach, donaszał starych garniturów? Nie będzie mieszkał w tym ciemnym, cuchnącym pokoiku? Zacznie malować, malować swoje własne obrazy, wystawi je, będzie sprzedawał, nazwisko de Hory stanie się sławne, zapłacą mu jak Picassowi i innym, sława, splendor, powszechny szacunek spłyną nań niczym obłok.

Nie czuł wyrzutów sumienia. Wszystko poszło łatwo. W głębi ducha pomyślał, że w przypadku jakichkolwiek trudności finansowych będzie mógł zawsze odwołać się do tej osobliwego rodzaju „polisy ubezpieczeniowej”.

Później zabrał się do malowania własnych pejzaży. Wykonał ich kilkanaście, niestety żadnego nie udało mu się sprzedać, pomimo że żądał w końcu wprost śmiesznie niskich cen. Pieniądze topniały, minął jeden miesiąc, drugi i trzeci, we wrześniu znów był bez grosza. Zwierzył się z kłopotów bliskiemu przyjacielowi Jacquesowi Chamberlinowi, ale ten rozłożył ręce, sam także był goły. Wtedy Elmyr przyznał się do sfałszowania trzech rysunków Picassa i do tego, że je sprzedał.

- Co?! — zdumiał się młody człowiek. Jego zmarły ojciec, przemysłowiec z Bordeaux, miał znaną kolekcję dzieł impresjonistów, rozkradzioną podczas wojny przez Niemców, stąd chłopak znał się co nieco na malarstwie. — Potrafiłeś?! Węgier wzruszył ramionami. Na upartego podrobiłby dzieło każdego malarza.
- Wiesz co? — powiedział Jacques Chamberlin.
- Chodźmy do Cafe Flore, mam ostatnie pięćset

54

franków, napijemy się czegoś i pogadamy, przyszedł mi do głowy pewien pomysł... Po paru butelkach wina młody Francuz wyjawiał go. Nie był odkrywca.

— Ty robisz rysunki, a ja je sprzedaję. Będę mówił, że to resztki kolekcji mojego ojca. Zawiązała się spółka i w ten sposób Picasso stał się pierwszym malarzem, którego prace Elmyr de Hory podrobił. Tym razem zabrał się do roboty lepiej przygotowany, wykonał ją też staranniej. Zwiedził wystawę dzieł Picassa i przestudiował niejedną książkę poświęconą mistrzowi. Ponieważ zauważył, że handlarz z Rue de la Seine oglądał rysunki pod światło, aby odnaleźć znaki wodne, po dłuższych poszukiwaniach wyszperał w przecenie zapas przedwojennego papieru rysunkowego o pożółkłych już brzegach, potem zamknął się w pracowni i w ciągu tygodnia sporządził tuzin „picassów”. Poszły jak woda, Jacques Chamberlin zacierał ręce i uczciwie dzielił pieniądze według wcześniej ustalonego systemu: jedną trzecią zysku dla siebie, dwie trzecie dla wykonawcy. Znów nastały piękne dni i znów Elmyr dał się nieść wirowi życia towarzyskiego. Razem z przyjacielem, z którym łączyło go nie tylko przestępstwo, z francuskim paszportem dostarczonym przez Jacquesa objechał całą Europę, zwiedził i poznał Londyn, Madryt, Lizbonę, Amsterdam, Monachium i Genewę. Picasso był wszędzie modny i drogi, a Hory miał już bardzo wprawna rękę i... jeszcze dużo starego kartonu. Kilka godzin spędzonych każdego ranka w hotelowych pokojach pozwalało zaspokoić żądanie klientów. Marszandzi czuli, że prace Picassa z każdym rokiem będą droższe, płacili dobrze, Jacques Chamberlin stawał się z każdą transakcją coraz bardziej bez-

55



Pablo Picasso wśród swoich obrazów

czelny. Zawsze gdy dobijali interesu starali się to godnie uczcić, bawili się w najlepszych i najdroższych lokalach, po czym opuszczali miasto pozostawiając w nim część gotówki i kilka dzieł „Picassa”...

W końcu Elmyr zaczął podejrzewać, że młody i bardzo przedsiębiorczy przyjaciel go okrada. Rozeszli się w kwietniu 1947 roku bez żalu, bez pretensji, jak prawdziwi dżentelmeni. Malarz wyjechał do Sztokholmu, gdzie sprzedał pięć rysunków „Picassa”, ocenianych przez trzech specjalistów, w tym kustosa miejscowego muzeum. Zapłacono za nie nadspodziewanie dobrze, Węgier poczuł aż ucisk w skroni, gdy nabywcy wymienili sumę — sześć tysięcy dolarów. Skrzywił się nawet, tamci zrozumieli to opacznie, szybko dorzucając jeszcze pięćset dolarów; zgodził się, oczywiście.

Stawszy się tak nagle właścicielem znacznej gotówki Hory zaczął zastanawiać się nad swoją przyszłością. Przekroczył czterdziestkę i miał dość starej, zniszczonej wojną Europy, która się na nim nie poznała. Postanowił wyjechać jak najdalej. Po długim namyśle wybrał na mapie punkcik nazywający się Rio de Janeiro. Miasto miało wiele zalet, zwłaszcza na mapie; leżało bardzo daleko od Starego Kontynentu, nad ciepłymi wodami Atlantyku, zamieszkiwali je, jak słyszał, weseli i życzliwi każdemu ludzie, a wśród nich wielu bogaczy. Nie kupił biletu powrotnego, nie zostawił nic, co by obligowało go do powrotu. Przybywając do Rio z pierwszą powojenną falą bogatych Europejczyków przyjęty został przez brazylijski high-life z otwartymi ramionami. Przedstawił się jako malarz i rychło posypały się zamówienia. Wykonał kilka portretów miejscowych osobistości

57

i dobrze mu za nie zapłacono; szły nawet pejzaże, martwe natury, rysunki. Szybko jednak znudził się miastem i po dwóch miesiącach wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Nowy Jork powitał go Statuą Wolności, drapaczami chmur i nienasyconym rynkiem zbytu.

Wystarczył niecały miesiąc, by został wprowadzony we wszystko, co w tym miejskim molochu było godne uwagi. Gdy wydał przyjęcie w swym eleganckim mieszkaniu przy 78 Ulicy w

Dzielnicy Wschodniej, wśród gości znajdowali się między innymi Zsa Zsa Gabor, Anita Loos, Averell Har-riman, Lana Turner i Renę d'Harmoncourt — ówczesny kustosz nowojorskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Elmyr de Hory zyskał niespodziewanie pewną sławę i znana galeria Lilienfelda zaproponowała mu wystawę. Zabrał się do pracy ostro, nie spał i rzadko jadł; przygotował kilkanaście obrazów i rysunków. Zrozumiał, że otwierają się oto przed nim niewidzialne drzwi, za którymi była wielka sława i wielka kariera. Otworzyć je, raczej pchnąć z rozmachem i przekroczyć próg przeciętności, a potem...

Wernisaż stanowił spory sukces towarzyski, niestety stał się absolutną finansową kląpą. Obrazów i rysunków nie rozchwytało, w rezultacie ani galeria Lilienfelda, ani sam malarz nie zrobili żadnego interesu.

— To był zły rok — ocenił Elmyr. — Inflacja, kryzysy, bezrobocie i ograniczenia dawały się we znaki wszystkim, nie tylko artystom. Słabą pociechą dla Węgry była okoliczność, że nawet Salvadore Dali, który wystawiał razem z nim, także nie sprzedał żadnej pracy. Znow znalazł się w biedzie.

## 58

Po raz któryś z rzędu odwołał się do swojej „polisy ubezpieczeniowej”. Tuż po nieudanej wystawie postanowił sprawdzić, czy i w Nowym Jorku sprawa przedstawia się tak prosto jak w Europie. Ponieważ nie miał francuskiego papieru rysunkowego, kupił stare francuskie albumy o wielkich formatach, z których starannie powycinał pierwsze strony. Wykonał na tym rysunek oraz bardzo ładny gwasz. Oba te „Picassy” sprzedał za tysiąc dolarów właścicielowi galerii Perlsa z 58 Ulicy. Na ironię losu zakrawa fakt, że Klaus Perls, który miał zostać prezesem amerykańskich mianszan-dów i w dziewiętnaście lat później jako jeden z pierwszych podważyć autentyczność kolekcji Meadowsa — wielkiej ofiary Elmyra i jego pośredników Legrosa i Lessarda — sam stał się taką ofiarą, pierwszą zresztą w Stanach Zjednoczonych. Bez oficjalnych źródeł utrzymania i bez konta w banku, z przeterminowaną wizą pobytową, którą bał się przedłużyć, aby go od razu nie wydalono, Elmyr i tak żył zresztą w niezgodzie z przepisami; szczęściem Ameryka, w której można było łatwo przenieść się z jednego stanu do drugiego i w której nikt nie pytał o dokumenty — stanowiła idealne miejsce schronienia. A de Hory przecież miał ważny atut w rękę: był wcieleniem europejskiego arystokraty, gatunku tyleż w Ameryce rzadkiego, co i poszukiwanego. Wyjechał do Kalifornii i jako hrabia de Hory zwiedził całe zachodnie wybrzeże: San Diego, Long Beach, San Bernardino, Oakland, San Jose, San Francisco, Fresno, Santa Barbara i wreszcie miasto marzeń, miasto rozpusty — Los Angeles. Zjawiwszy się tam w roku 1948, Elmyr natychmiast zabrał się do roboty. Ponieważ Picasso zaczął go nużyć, postanowił przerzucić się na Re-

## 59

noira i Matisse'a — dwóch wybitnych francuskich malarzy. Udana transakcją z Perlsem w Nowym Jorku upewniła go o własnym talencie i wielkiej łatwowierności zachłannych marszandów. Sprzedał trzy akty „Matisse'a” wykonane piórkiem nie narażając się na żadne pytania. A potem... A potem właściciel pewnej galerii w Los Angeles kupił wszystko, co mu Elmyr zaproponował, nie robiąc tego jednak z miłości do sztuki i z życzliwości do europejskiego, zubożalego arystokraty; tu liczył się tylko pieniądz, bussiness is bussiness, całą produkcję bowiem rozprzedał natychmiast wśród hollywoodzkich filmowców. Z pięćsetpro-centowym zyskiem... Wnętrza ekstrawaganckich willi znanych gwiazd filmowych, najpopularniejszych aktorów i najbogatszych reżyserów rozbłyły czystymi, matisse'owskimi barwami, zajaśniały świeżością obrazów impresjonistów; wspaniałe akty pędzla Renoira przyciągały wzrok śmietanki towarzyskiej Hollywoodu i tylko jeden człowiek wiedział, że autorem wszystkich tych prac był Elmyr de Hory.

Węgier postanowił rozszerzyć pole działania i zwiedzić Teksas. Okazja goniła okazję, akurat spotkał na jednym z przyjęć paryskiego dyktatora mody Jacquesa Fatha, który przyrzekł otworzyć mu drzwi pałaców i biur teksańskich milionerów. Także ich domy przyozdobiły wkrótce fałszywe Matisse'y, Renoiry i Picassy. Ale swojej największej ofiary, milionera Meadowsa, jeszcze wtedy Elmyr nie spotkał, Amerykanin wiercił tymczasem szyby naftowe i zbijał ogromny majątek.

Z nadejściem zimy de Hory powrócił do Los Angeles i tam doznał pierwszej porażki. Pech chciał, że ze strony brata swojej pierwszej ame-

## 60

rykańskiej ofiary, Franka Perlsa. Oto co na ten temat powiedział w kilkanaście lat później handlarz z Los Angeles:

— Pewnego dnia wszedł do mojej galerii elegancko ubrany dżentelmen i przedstawiwszy się jako Louis Reynold, krewny Maurice Reynolda — autora jednej z pierwszych prac o Picassie — zaproponował sprzedaż trzech Renoirów z wczesnego okresu, dwóch Picassów, kilku Matisse'ów z 1937 roku oraz portretu Soutine'a pędzla Modiglianie-go. Najpierw zdumiałem się niepomiernie, a potem zachwyciłem doskonałością Renoira. Dzieła Picassa także wydawały się cudowne. Ale gdy przyjrzałem się baczniej Modiglianemu, ogarnęło mnie nagle nieokreślone wrażenie, wydawało mi się, że obraz ten przypomina widzianego przed chwilą Renoira. Obejrzałem wszystkie prace jeszcze raz, dokładnie i starannie, i naraz pojąłem, że twórcą wszystkich jest jeden i ten sam człowiek. Uśmiechnąłem się i uprzejmie zagadnąłem gościa o adres powiedziawszy, że wszystkie obrazy kupuję. Po czym starannie zawiązałem teczkę z rysunkami i rzuciłem oszustowi w twarz. — Precz stąd! — krzyknąłem. — Daję panu dwadzieścia cztery godziny na opuszczenie miasta, mam pański adres, jeśli będzie pan tam jutro, zawiadomię policję! Każdy z tych rysunków jest fałszerstwem! — Wtedy dżentelmen uśmiechnął się błado i nie zbity z tropu odparł: Ale są dobre, prawda? Wystarczająco dobre — odrzekłem — by wprowadzić mnie w błąd na kilka minut! Elmyr de Hory opuścił niegościnną galerię z wielką ulgą. Z tym większą, że podał handlarzowi... fałszywy adres.

61

Znów trzeba było zacząć od zera. Wróciwszy do Nowego Jorku Elmyr zabrał się do Modiglianiego. Był to początek długiej i jakże owocnej „współpracy” z tym artystą. Miał do Włocha dziwną słabość, której nie odczuwał wobec żadnego innego malarza. — Doświadczenie to okazało się bardzo podniecające — wyznał później. — Mój pierwszy Modigliani stanowił ważny etap; był to portret młodej dziewczyny, jakich artysta namalował bardzo dużo. Pozwoliłem mu schnąć dwa miesiące, to znaczy o wiele za krótko. Pokazałem go wybitnemu aktorowi amerykańskiemu Montgomery Cliftowi i ten uznał, że jest wspaniały; nie chciałem jednak obrazu sprzedać, chociaż Clift nalegał. Najpierw dlatego, że był moim przyjacielem, a poza tym przestrzegałem zasady, aby sprzedawać tylko handlarzom. W Europie marszand praktycznie nie może ścigać fałszerza, powinien być ekspertem odpowiedzialnym za swoje oceny i decyzje. Po zwykłych targach i po zasięgnięciu opinii kilku znanych specjalistów dostałem za obraz sześć tysięcy dolarów. Kupił go właściciel jednej z większych galerii. Sześć tysięcy za płótno! W owym czasie był to dla mnie prawdziwy majątek.

62

Znajomość środowiska Montparnassu pozwalała Elmyrowi uprawdopodobnić odgrywaną przez siebie rolę arystokraty europejskiego i przyjaciela artystów, e tym samym wzbudzić wiarę w autentyczność sprzedawanych dzieł. W przypadku Modiglianiego na przykład oświadczył, że obraz należy do jego prywatnej niewielkiej kolekcji od roku 1933, wtedy bowiem ofiarowała mu go żona Kislinga, który z Modiglianem dzielił pracownię. Węgier wiedział też dokładnie, kto mógł kupować obrazy Picassa, Braque'a czy Lógera — byłego nauczyciela, nieobce były mu również nazwiska ważniejszych kolekcjonerów i marszandów europejskich.

— Nigdy nie namawiałem nikogo do kupna — wyznał de Hory po wpadce. — Spotkania z nabywcami zaczynały się bardzo światowo. Wymienialiśmy uwagi o malarzu, jego biedzie, o kawiarniach w jakich bywał, o tożsamości modela. Dopiero gdy dochodziło do ceny, z handlarza odpadał lakier kultury, stawał się wtedy tylko kupcem, który gotów jest walczyć zębami i pazurami po to, by kupić dzieło za grosze, a sprzedać za grube tysiące. Handlarze obrazów przypominali mi sprzedawców okazyjnych samochodów z tym, że ci ostatni znali jednak różnicę między fordami a cadillacami.

Elmyr nie znosił handlarzy obrazów niemal organicznie. Może dlatego, że nie chcieli kupować jego własnych prac? Może dlatego, że tak czy inaczej żyli z nieszczęść i biedy artystów? Że dorabiali się majątków kosztem ich ciężkiej pracy? W Nowym Jorku mieszkał Węgier dalsze trzy lata. Spędził je bez większych trosk materialnych, ale też i bez luksusów. Nadal marzył o tym, aby zrobić karierę za pomocą własnych obrazów. To-

63

też sporo malował samodzielnie, niestety jego twórczość nie stała się atrakcyjna nawet dla średnich marszandów. Wiosną 1952 roku zgłosił się do właściciela jednej z najważniejszych nowo\* jorskich galerii i wielkiego specjalisty od Picassa. Zaproponował temu wybitnemu znawcy pięć rysunków wielkiego malarza z klasycznego okresu. Wiedział, że igra z ogniem, ale było to wyzwanie rzucone całemu światu. Elmyr chciał, musiał mieć dowód potwierdzający jego talent, tyle lat niedoceniany.



Zdawał sobie sprawę z tego, że Picasso, którego sława zaczynała przyćmiewać już wszystkie inne nazwiska, stworzył coś, co on tylko naśladował. Ale jeśli człowiek, który od czterdziestu lat zajmował się tylko Picassem, uznałby jego rysunki za wystarczająco dobre, to oznaczałoby to, że technicznie dorównywały one rysunkom znakomitego artysty. Idąc dalej de Hory wykoncypował, że jego ręka nie była gorsza od ręki Picassa.

Wielki marszand i jeszcze większy znawca Picassa dał się nabrać wprawdzie nie od razu, ale w sumie jak sztubak; nabył wszystkie pięć rysunków i zapłacił za nie taką cenę, że Elmyrowi zakręciło się w głowie, oniemiał, suma była zawrotna — 50 tysięcy dolarów. Prawdziwy sukces! Nadeszła chwila, aby ostatecznie zrezygnować z fałszerskiej działalności. Postanowił zacząć od początku, od zera, za wszelką cenę chciał zostać malarzem samodzielnym i niezależnym. Wrócił do Los Angeles.

W małym pokoiku, za który płacił tylko jedenaście dolarów tygodniowo, jedząc byle co i obywając się byle czym — po raz pierwszy w życiu postanowił oszczędzać! — pracował bez wytchnienia, jak galernik całe sześć tygodni. Mało spał, naj-

64

wyżej drzemał, schudł i szerniał, ale zrobił to, co zamierzał. Potem udał się z tym, co namalował, na obchód galerii. Nie sprzedał ani jednego obrazu, nigdzie nie zaproponowano mu wystawy.

- Pan nie ma talentu, szkoda czasu i pieniędzy, to kicze nie obrazy, lepiej zająć się czymś innym
- oto, co przeważnie słyszał z ust handlarzy.

Wrócił do domu zdruzgotany. On nie miał talentu! Zebrał wszystko, co uznał w warunkach amerykańskich za szczególnie łatwe do upłynnienia: morskie pejzaże, martwe natury z różami, palmy na tle zachodzącego słońca i obszedł sklepy z meblami. Sprzedawał swój towar po dziesięć, najwyżej dwadzieścia dolarów sztuka. Dziesięć, dwa dziesięcia dolarów... Tymczasem za zwykłe rysunki Picassa płacono bez zastanowienia po kilka tysięcy! Pewien dekorator wnętrz, który cenił pejzaże Elmyra i kupił ich kiedyś kilka, zagadnął go te raz:

- Czy nie mógłby pan namalować na zamówienie serii różowych pudełków? Mam klientkę, która dobrze zapłaci...
- Proszę wybaczyć, mimo wszystko jestem malarzem — odparł z godnością Węgier. Pieniądze topniały jak wiosenny śnieg, życie w Stanach Zjednoczonych było arcydrogie, przez dłużanie wiza i wyszukiwanie fałszywych papierów, przekupywanie władz i policji pochłonęło rychło resztę oszczędności. Minęło kilkanaście miesięcy i Elmyr znów był bez pieniędzy. Z ciężkim sercem zabrał się do fałszerskiej pracy. Wykonawszy ją włożył najlepszy garnitur i udał się do galerii Hatfielda proponując mały autoportret Modiglianiego.
- Nie kupuję rysunków — oświadczył lekceważąco Hatfield. — Ale moja żona ma własną ma-

B — Falszeryz

65

łą kolekcję, wezmę to dla niej. Ile? Elmyr przyciśnięty potrzebą nie mógł żądać zbyt wiele, ale za niska cena mogła wzbudzić podejrzenia.

- Dwieście pięćdziesiąt dolarów — oznajmił spokojnie.
- Płacę dwieście gotówką.

Miesiąc później rysunek kupił James Alsdorf z Chicago, właściciel jednej z najważniejszych kolekcji prac Modiglianiego na świecie. De Hory dowiedział się o tym wydarzeniu w cztery mie-

siące później z gazety, z artykułu zatytułowanego „Odnaleziony autoportret Modiglianiego”. Rysunek wykonany przez Elmyra na połówkowej stronie książki z 1920 roku powitano jako arcydzieło. A więc miał talent?

Wiedziony ciekawością zadzwonił do znajomego właściciela galerii w Chicago, by dowiedzieć się, ile w przybliżeniu mógł zapłacić Alsdorf za obrazek. Marszand obliczył, że jakieś cztery tysiące dolarów. Węgier odłożył słuchawkę i westchnął, po czym zaklął. A więc Hatfield płacąc mu jak żebrakowi dwieście dolarów zarobił na jego pracy na czysto trzy tysiące osiemset dolarów, dziewiętnaście razy tyle! Nie wiadomo, czy myślał wtedy

O prawie i sprawiedliwości, ludzkiej uczciwości  
I wyrzutach sumienia, wiadomo jednak, że utwierdził się w postanowieniu dalszego fałszowania obrazów.

Udał się do Nowego Jorku i zaraz po przybyciu skontaktował się z marszandem, który poszukiwał obrazów Matisse'a. Handlarz zapalił się do kupna. Malarz wrócił do hotelu i zasiadł do roboty. W ciągu paru godzin wykonał trzy duże rysunki Matisse'a, praca szła łatwo, kreska francuskiego artysty była prosta i nieskomplikowana. Naza-

## 66

jutrz zachwycony handlarz kupił je płacąc po pięćset dolarów za sztukę. Elmyr wiedział, że marszand zarobi na nich w następnych dniach przynajmniej sto procent (dzisiaj jeden rysunek Matisse'a wart jest nawet do dziesięciu tysięcy dolarów).

Przez kolejne dwa lata de Hory „współpracował” z galeriami sztuki i muzeami całych Stanów Zjednoczonych drogą korespondencyjną. Zamieszkał w Miami Beach na Florydzie pod nazwiskiem Louis Reynal, znalazłszy sobie na „sekretarza i szofera” przystojnego Jimmy Damiona, byłego mistrza bokserskiego. Nim opuścił Nowy Jork, zgromadził podręczną bibliotekę z reprodukcjami, które mogły być przydatne, kupił też ogromnie dużo starych albumów, z których czerpał papier do fałszerskiej produkcji. Jego dzień pracy kończył się w południe, resztę czasu spędzał z Jimmym na plaży, wieczorem szli do kawiarni lub restauracji, czasem do kina. Życie płynęło miło i spokojnie.

Elmyrowi szczególnie schlebiał fakt, że jeden jego rysunek Matisse'a zakupiło muzeum uniwersyteckie w Harvard. Skorzystał z tego i przesłał muzeum pewną liczbę rysunków Modiglianiego i Renoira — do wypożyczenia na wystawę. To był błąd. Rysunki wzbudziły bowiem podejrzenia pani Agnes Mongan, asystentki kustosa. Odesłała je Elmyrowi z listem, w którym kwestionowała ich autentyczność. Ponieważ Węgier nie rozwiązał jej wątpliwości ani nie przyznał racji — a mógł ukreślić sprawie głowę stwierdzając na przykład, że rysunki nie są jego własnością — dzielna kobieta zaczęła z czasem wątpić także i w autentyczność uprzednio zakupionego przez muzeum Matisse'a i na własną rękę wszczęła długie, trwa-

## 67

jące kilka lat śledztwo. Jednak nagromadzony materiał, w którym jeden ekspert przeczył drugiemu, jedna opinia obalała drugą, a obie różniły się od trzeciej — nie tylko nie pozwolił na przekazanie sprawy policji, ale i przytłoczył samą inspiratorkę. Rada nierada pani Mongan zrezygnowała wreszcie z dochodzenia prawdy. Całą historią naraziła się też dyrektorowi muzeum, który wypominał jej fakt niezakupienia rysunków Modiglianiego i Renoira, które „tamten cudzoziemiec chciał nam tak wspaniałomyślnie wypożyczyć”.

W owym złotym florydzkim okresie de Hory podrobił około 70 rysunków i płócien najwybitniejszych twórców XIX i XX wieku. Przyniosło mu to łączny zysk w wysokości około stu sześćdziesięciu tysięcy dolarów. Ile zarobili na tych dziełach pośrednicy i handlarze — nie wiadomo, w każdym razie na pewno drugie tyle. W Miami Beach nasz bohater zajął się bliżej malarstwem olejnym. Wymagało to zupełnie innej techniki. Akwarele, gwasze czy rysunki piórkiem schły szybko, obraz olejny pozostawał technicznie świeży przez kilka lat. Koniec igły nie ześlizgiwał się po nim, lecz wchodził w warstwę farby, a jeśli potarło się obraz kawałkiem waty zamoczonej w terpentynie — wata barwiła się lekko. Obrazy Modiglianiego i Matisse'a schły szybko; malowali oni cienkimi warstwami farb rozpuszczonych w terpentynie. Dlatego właśnie ich prace były pierwszymi fałszywymi olejami Elmyra. Także do ubogich w kolorze prac Braque'a i Picassa zabrał się Węgier dopiero na Florydzie, natomiast wspaniałe mieszaniny farb Vlamincka i Deraina zaczął naśladować później, gdy zamieszkał na hiszpańskich Balearach.

## 68

Problem papieru rysunkowego łatwiej było rozwiązać niż problem płótna i farb olejnych. Elmyr jeszcze w

Nowym Jorku i w innych dużych miastach Stanów Zjednoczonych zaopatrzył się szczęśliwie w znaczny zapas francuskiego papieru, który „postarzał” nacierając watą zamoczaną w herbacie. Płótno natomiast trzeba było sprowadzać z Francji, nawet ramy, na które je naciągał, także importował z Francji, bowiem różniły się one znacznie od amerykańskich. Wszystkie owe czynności przygotowawcze do samego malowania wykonywał własnymi rękami, sam, czerpiąc z ich pedanterii wiele przyjemności. Uważał zresztą w owym czasie, że podrobić genialnie jakieś wybitne dzieło jest znacznie trudniej niż je stworzyć. Rozochociony i rozzuchwalony nawiązał listowny kontakt ze znanym marszandem z Chicago, Josephem Faulknerem i najpierw sprzedał mu za pięć tysięcy trzysta dolarów serię rysunków Modiglianego i Matisse'a, a potem za siedem tysięcy dolarów olej Matisse'a i jeszcze jedno płótno tego malarza za pięć i pół tysiąca dolarów. Za każdym razem autentyczność tych dzieł sprawdzał Art Institute w Chicago. W owej wielkiej masie obrazów i rysunków wysłał Elmyr do nowojorskiej galerii Deliusa także dwie... reprodukcje Renoira wycięte ze starego albumu. Pomylił się, miał je przygotowane do wykonania „oryginałów”. Zafascynowani mnogością unikalnych dzieł eksperci galerii dopuścili owe reprodukcje na wystawę, ktoś im się przyjrzał — doszło do kompromitacji i unieważnienia ekspozycji. Rozsierdzony Delius napisał do Elmyra list z pogroźkami, powątpiewając dodatkowo w autentyczność zakupionego płótna Modiglianego. Także Joseph Faulkner zatelefonował do malarza zawiadamiając, że

69

dawny sekretarz Matisse'a poinformował go telegraficznie, iż przedłożone mu do oceny prace mistrza są fałszywe. Faulkner zażądał kategorycznie faktury Matisse'a oraz zaświadczenia o autentyczności. W jego głosie Elmyr wyczuł groźbę i już nazajutrz Louis Reynald opuścił w pośpiechu piękną Florydę. Faulknerowi w tej sytuacji nie pozostało nic innego, jak powiadomić swoich klientów, że obrazy są fałszywe i zwrócić im wszystkie pieniądze. Stracił na tym interesie osiemnaście tysięcy dolarów.

De Hory przez półtora roku włóczył się po całych Stanach Zjednoczonych oglądając się za siebie, czy nie śledzą go tajniacy z policji lub jakiś prywatny detektyw. I znów pieniądze topniały szybko. Aby nie wzbudzać podejrzeń w hotelach, trzeba było szastać na lewo i prawo przynajmniej dziesiątkami dolarów, bogatych nikt nie pytał, jak nazywają się naprawdę i nie interesował się tym, co zamierzają robić.

Ta przygoda spotkała Elmyra w Denver, ponad-milionowym mieście będącym stolicą stanu Colorado. Włóczył się już kilka dni bez celu wydając ostatnie dolary i rozglądając się za jakąś dorywczą pracą. Naruszył bowiem żelazną rezerwę i popadł w rozterkę; pozostać w Stanach Zjednoczonych bez pieniędzy znacząco dlań deportację lub więzienie, mógł to sprawić pierwszy lepszy kontakt z władzami lub policją, a biedak w tym bogatym kraju zawsze bywa narażony na taki kontakt. Wybrał się do miejscowego muzeum. Szacowna instytucja mieściła się w czteropiętrowym przysadzistym budynku w centrum miasta. Przy wejściu kobieta w uniformie wetknęła mu, podobnie jak innym gościom, kolorowy prospekt; rzucił nań okiem. Anonsował ekspozycję malar-

70

stwa europejskiego „z pierwszego trzydziestolecia naszego wieku” — jak to określono. Węgier zdziwił się mile, okres ów interesował go z wielu względów. Wystawę zorganizowano na drugim piętrze. Aby obejrzeć zgromadzone w niej dzieła, należało uiścić pięciodolarową opłatę, w Ameryce za wszystko trzeba było płacić. Westchnął i wykupił bilet; znalazłszy się w dużej sali natychmiast przestał żałować wydatku. Ze ścian i ustawionych na środku stelaży uderzały wszystkimi barwami obrazy i rysunki Moneta, Renoira, Picassa, Guillaumina, Signaca, Vuillarda, Bonnard, Matisse'a, Marqueta, Vlamincka, De-raina i Dufy'ego, wreszcie kilka płócien ukochanego Modiglianego; Elmyr nie widział jeszcze w Stanach tak bogatej ekspozycji.

Chodził od obrazu do obrazu, od rysunku do rysunku i wpatrując się w dzieła tak bliskich sobie artystów, z których wielu znał z okresu przedwojennego osobiście bądź z widzenia, przeżywał mieszane uczucia. Między innymi także żal, że nie wisi tutaj żadne z jego dzieł. Jego niemy zachwyj; i dłuższe przystawanie przed niektórymi obrazami zwróciło uwagę kustosa muzeum, który akurat wstąpił na wystawę. Pan Richard McKenzie wdał się z Węgrem w miłą pogawędkę, rychło skonstatował, że cudzoziemski gość, jeśli nie wie

I eksponowanych dziełach i ich twórcach więcej niż on sam, to co najmniej tyle samo. Zna nato miast znacznie więcej rozmaitych ciekawostek z życia europejskich malarzy. Zaproszony na obiad 2 podniecony wypitym alkoholem popisał się El

myr przed sympatycznym Amerykaninem częścią swojej rozległej wiedzy, wspominał też, że sam potrafi malować.

71

- Skończył p\*, ^ akademię? — zaciekał się kustosz.
  - Studiowałem na budapeszteńskiej i ukończyłem monachijską; niestety, wojna i konieczność wyemigrowania z Europy sprawiły, że nie zrobiłem wielkiej kariery, właściwie żadnej... Amerykanin w dalszej rozmowie bardzo dyskretnie i taktownie wyciągnął od Elmyra to, co chciał wiedzieć. Węgier zresztą szczerze przedstawił swoje trudności finansowe i paszportowe. W pewnej chwili usłyszał:
    - Za dwa miesiące, a może za miesiąc będzie w naszym muzeum wolne stanowisko konserwatora, przyjmę pana bez zastanowienia, dam dobrą pensję...
    - Dobrą pensję? — powtórzył jak echo de Horry; przez całe swoje burzliwe życie, czy był głodny czy nie, myślał o różnych źródłach dochodu, ale nigdy o stałej pracy. Dobra pensja? W tym kraju oznaczało to mieszkanie, dość wysoki, a przynajmniej średni standard życiowy i... ze zwolnieniem na stały pobyt, na dalszym etapie zaś nadzieję na otrzymanie obywatelstwa.
    - Tak — potwierdził Amerykanin — dam panu dobrą pensję, powiedzmy... tysiąc dolarów. Praca nie będzie trudna ani ciężka, zwłaszcza dla człowieka o pańskich kwalifikacjach. Biorę na siebie także sprawę pańskiego zezwolenia na pobyt, mam znajomości w policji, a nawet w urzędzie gubernatora...
- W tym momencie Elmyr zrozumiał, że musi powiedzieć „tak”. Wahanie się lub zastanawianie było w jego sytuacji jednoznaczne z samobójstwem. — Istnieje tylko jedna trudność — powiedział po krótkim namyśle — wspominał pan, że praca by-

72

łaby aktualna za dwa miesiące 1W za miesiąc, ja... ja mam tylko trzysta dolarów... Kustosz pomyślał jeszcze krócej.

- Dam panu małą robótkę, będzie to jednocześnie egzamin. Jeśli wywiąże się pan z tego zadania, w sposób zadowalający — możliwe, że dam panu wyższą pensję. Zgoda?
  - Co to za praca?
  - Trzeba wykonać kopię pewnego obrazu Modiglianiego, wisi tam na wystawie. Wypożyczyliśmy go z Nowego Jorku, chcemy mieć chociaż namiastkę, skoro nie możemy posiadać oryginału. Potrafi pan?
- Staruszek kustosz nie drwił, nie mógł drwić, skąd zresztą miał wiedzieć o fałszerskiej profesji obecnego gościa? Węgier skinął głową.
- Za wykonanie tej kopii zapłacę sto dolarów, jeśli to nie wystarczy, pomyślę o czymś innym. Kiedy zechce pan zabrać się do pracy?
  - Chociażby zaraz — odparł Elmyr wiedząc, że praktyczni i pracowici Amerykanie niczego tak

nie cenią, jak zamiłowania do pracy, solidności i obowiązkowości.

Zaprowadzono go do dużej pracowni, w której krzątało się kilku konserwatorów. Kustosz wydzielił mu kąć i kazał dać potrzebne materiały i przybory, wreszcie polecił przynieść sam obraz. Przypatrzywszy się bliżej i uważniej dziełu Modiglianiego — obraz przedstawiał smutnego mężczyznę w czarnym garniturze siedzącego na krześle z rękami założonymi na kolanach; model miał charakterystyczną bródkę w szpic, łukowate, opadające w dół wąsy i gładko uczesane czarne włosy — Elmyr drgnął, poczuł jak oblewa go rumieniec, całe szczęście, że twarz miał jeszcze ciemną od florydzkiej opalenizny. Nikt ni\*e

73

spozregł jego Viieszania, a nie było ono bez powodu: miał przed oczami... swoje własne dzieło! Był to jeden z jego pierwszych Modiglianich; sprzedał obraz nowojorskiemu marszandowi Perlsonowi za kilkaset dolarów, nawet dokładnie nie pamiętał sumy.

- I co? — podchwycił kustosz, gdy Węgier odwrócił głowę; jako prawdziwy koneser nie chciał przeskądzać drugiemu miłośnikowi i znawcy w oglądaniu obrazu i zachwycaniu się nim. — Piękny, nieprawdaż? Ile w tym prostoty, jakie surowe formy! To prawdziwa sztuka!

- Mistrzowska robota — potwierdził skromnie Elmyr; przemknęła mu myśl, co by było, gdyby wyznał Amerykaninowi, że obraz wyszedł spod jego ręki.

- Poradzi pan sobie z robotą?

- Chyba tak... Ile mam na to czasu?

- Tyle, ile pan zechce. Aha, i jeśli kopia będzie wierna, zapłacę dwieście dolarów.

Kopia była bardzo wierna. Identycznie taka sama, a może tak naprawdę to jeszcze lepsza. Elmyr wykonał ją w ciągu dwóch dni umyślnie nie spiesząc się, żeby nie wzbudzać podejrzeń. Kustosz ujrawszy jego pracę zaniemógł, oglądał olej chyba z pół godziny, ze wszystkich stron i w różnym oświetleniu, potem przez kilka minut wygłaszał pochwalny pean na cześć „nowego pracownika”. Niestety do kontraktu nie doszło, a to z tej prostej przyczyny, że de Hory z pewnością zwiął z gościnnego Denver. Zwiął dlatego, że do muzeum miał przyjechać... Perls, wprawdzie nie ten, który go rozszyfrował w Los Angeles, ale jego brat. Węgier jednak obawiał się, że i ten wie o próbie oszustwa! Błąkał się jeszcze ze dwa tygodnie po rozmaitych

74

miastach, wreszcie mając dość z^a w niepewności i strachu wyjechał do Meksyku, za ostatnie dwieście dolarów zamierzając tam spędzić wakacje. Był solidnie zmęczony. W Mexico City spotkał austriackiego emigranta Oskara Hernera, dyrektora galerii, w której znaleźć można było wszystko, a zwłaszcza to, co zaspokajało gusta amerykańskich turystów. Austriak należał do wielkich znawców malarstwa i jeszcze większych cwaniaków, od razu też powziął podejrzenia co do opowiadania Elmyra, przede wszystkim zaś nie uwierzył, że mógł on wywieźć z Europy tyle i tak wartościowych dzieł. Kiedy de Hory opuszczał Meksyk, pozostawił u Hernera w depozycie część swoich fałszywycrl prac, w tym płótno Matisse'a przedstawiające młodą dziewczynę z bukietem mimozy — częsty temat w twórczości tego malarza. Zażądał za wszystko dziesięć tysięcy zastawu i najbardziej nieoczekiwanie dla siebie otrzymał je.

Pół roku później, gdy znów znajdował się w Nowym Jorku, w którym miał własne mieszkanie

- przeczytał w pewnym fachowym miesięczniku, że ów obraz Matisse'a sprzedano w jednej z nowojorskich galerii. Zadzwoził tam i dowiedział się, że nabywca zapłacił zań ponad 60 tysięcy dolarów. Zatelefonował natychmiast do Oskara Hernera, do Meksyku. Austriak twierdził, że o niczym nie wie, że wszystkie płótna, które Elmyr u niego zostawił, są fałszywe i że musi mu zwrócić dziesięć tysięcy dolarów.

- Pan dobrze wie, Herner — odparł Węgier — że na razie nie dysponuję taką kwotą, tak samo

jak ja wiem, że jeśli nie wszystkie, to przynajmniej część z moich obrazów pan sprzedał i te z dużym zyskiem. Przyjadę do pana po mój udział.

75



Heniri Matisse *Martwa natura z magnolią*

— Nie sprzedałem żadnego obrazu! I chciałem pana poinformować, że tutaj jest bardzo niezdrowy klimat dla niepożądanych cudzoziemców. A każdy obcokrajowiec trudniący się fałszerstwem dzieł sztuki jest przestępcą. Za skromną opłatą można tu zresztą wynająć pistollero, który zabije każdego człowieka za kilkaset marnych dolarów, niepożądanego cudzoziemca nawet za kilkadziesiąt... Gdyby pan jednak chciał przyjechać po swoje bezwartościowe, fałszywe bohomyzy... Elmyr odłożył słuchawkę. Po raz pierwszy został oszukany jawnie i bezczelnie. Rzecz jasna ani myślał jechać do Meksyku.

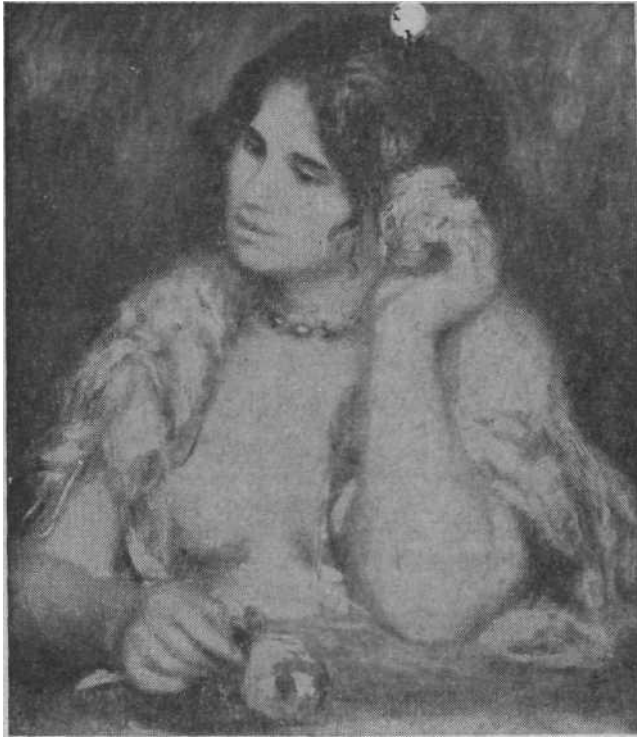
Jedno z płócien Matisse'a zdeponowanych u Her-nera przechodziło z rąk do rąk i wędrowało po >óżnych krajach, aż w końcu znalazło się znów w Stanach Zjednoczonych. Dopiero w trzy lata póź-

76

niej zostało publicznie uznane Ł fałszerstwo przez panią Duthuit, córkę Matisse^a.^łozmaicie mówiono o dalszych losach obrazu; jedni utrzymywali, że skonfiskowała go policja, według innych źródeł widziano go na jachcie pewnego armatora greckiego, który ponoć zapłacił za niego 165 tysięcy dolarów. O tym, żeby inne fałszyfikaty zostały rozpoznane i ujawnione, jakoś nie\_ mówiono; wszystko wskazuje na to, że do dzisiejszego dnia zdobią prywatne kolekcje i zbiory muzealne.

Również inne prace Elmyra dzieliłyby do dzisiaj ten zaszczytny los, gdyby w owym momencie życia zaprzestał fałszerskich praktyk. Do dziś większość z nich zdobiłaby ściany muzeów i prywatnych kolekcji, rosłaby w cenę, była opisywana przez znawców i podziwiana przez miłośników malarstwa. Ale o dalszych losach fałszerza, a tym samym o losach większości jego prac, miał zdecydować, jak często w życiu bywa — przypadek, zbieg okoliczności, a konkretnie pewne nieplanowane spotkanie. Było to podczas powitalnego przyjęcia, które de Hory wydał w swoim nowojorskim mieszkaniu po powrocie z Meksyku. Przyjęcie owo uświetniła swoją obecnością sama Marilyn Monroe. Szarmancki gospodarz podarował sławnej gwiazdzie filmowej średniej wielkości obraz Renoira, przedstawiający zamyśloną dziewczynę z różami. Malował ten obraz kilka godzin i w pewnym natchnieniu. Boska Marilyn obdarzyła go w zamian przepięknym uśmiechem oraz gorącym pocałunkiem w usta. Po raz pierwszy w życiu Elmyr poczuł wtedy do kobiety coś więcej niż zwykłą ciekawość... Ale naprawdę wszystko w tej scenie było fałszywe: uśmiech, pocałunek i... obraz Renoira. Na owym coctailu pojawił się pewien młody czło-

78



Auguste Renoir *Portret młodej kobiety*

wiek. Miał lekki zarost, rzadziejące czarne włosy i długi ostry nos; był średniego wzrostu i wyglądał, jakby kilka ostatnich miesięcy spędził na ławce w zaniedbanym parku. Nazywał się Fernand Legros i w życiu Elmyra miał odegrać mniej więcej taką samą rolę, jak on sam w historii fałszowania obrazów. Legros urodził się w Ismaili, w Egipcie, gdzie jego ojciec pracował jako urzęd-

nik w zarządzie R<sup>^</sup>.alu Sueskiego. Był znany jako osobnik co najmniej podejrzanej kondiuty. Pół Grek, pół Egipcjanin, miał kuzyna armatora, dzięki czemu mógł co jakiś czas przepływać bezpłatnie — albo w zamian za pracę — Atlantyk. Kiedy poznał Elmyra, nie odróżniał gwaszu od akwareli, Cézanne'a od Matisse'a, Rafaela od Tycjana. Był też zupełnie pozbawiony smaku, ale z biegiem czasu nabrał ogłady i poloru, maskując tym swoje prostactwo i trywialność. Z tym to człowiekiem związał się Elmyr w ostatnim okresie swojego pobytu w Ameryce. Trzecim w tej kompanii był Real Lessard, przystojny, piegowaty 19--latek o bujnej czuprynie i puciołowatej gębie. Co oznaczała dla Elmyra ta kompania? Wiele. Przede wszystkim ostateczne wejście na przestępczą drogę. Dlaczego ją wybrał? Odpowiedź na to pytanie jest złożona, w każdym razie nie odstraszył go casus niejakiego Hana van Meegerena, poza Dawidem Steinem — i oczywiście naszym bohaterem — i najgenialniejszego fałszerza obrazów na świecie, specjalisty od Vermeera. Prasa amerykańska, jak również europejska, wiele rozpisywała się w owych latach o van Meegerenie. Warto więc w tym miejscu przedstawić jego krótką historię. Otóż zaraz po wojnie członkowie jednej z alianckich komisji zajmujących się dziełami sztuki podczas badania obrazów ze zbiorów Göringa — tego największego rabusia dzieł sztuki w historii świata — natknęli się na obraz Vermeera *Chrystus i jawnogrzesznica*. Szybko ustalono, że był to oryginał, niewątpliwy autentyk. Skąd mogło pochodzić nie znane dotąd dzieło, jak nie z Holandii? Do akcji włączono policję, która wszczęła energiczne, aczkolwiek dyskretne śledztwo. W dokładnie przebadanych załącznikach

80

oraz notatkach dotyczących zb? >w sztuki Gorin-ga ciągle powtarzało się nazwisko niejakiego Aloisa Miedla, niemieckiego bankiera, udziałowca między innymi amsterdamskiego antykwariatu Goudstikkera, za którego pośrednictwem marszałek Rzeszy kompletował swoje zbiory. Przez Aloisa Miedla policja rychło ustaliła nazwisko

sprzedawcy bezcennego obrazu Vermeera; był malarzem i handlarzem obrazów, mieszkał w Amsterdamie przy Keizersgracht 321 i nazywał się Han van Meegeren. Zasięgnięto poufnych informacji o Holendrze. Okazało się, że był właścicielem licznych kamienic w Amsterdamie i w Laren, uchodził za obywatela zamożnego, hojnego i nieco ekstrawaganckiego, w swoim środowisku cieszył się ogólną życzliwością i sympatią mimo — jak na mieszczkańskie pojęcia — zbyt swobodnego trybu życia. Dowiedziano się także o bliżej niesprecyzowanych kontaktach van Meegerena z hitlerowskim okupantem. Złożyło mu wizytę dwóch urzędników w cywilu. Van Meegeren do tego stopnia nie budził podejrzeń, że smutni panowie usiedli z nim do stołu suto zastawionego jadłem i drogimi winami. Starym policyjnym zwyczajem gawędzili na rozmaite tematy, zadając starannie opracowane pytania dotyczące obrazu *Chrystus i jawno grzesznica*. Gospodarz jednak był dobrze przygotowany i udzielał odpowiedzi zdecydowanych i wyczerpujących. Oświadczył więc, że obraz Vermeera sprzedał jakiemuś Holendrowi cieszącemu się dobrą opinią i dopiero później dowiedział się, że jakiś nieznanymi pośrednikami odsprzedał z kolei płótno Göringowi. On, van Meegeren, miał nawet zamiar interweniować, ale dano mu do zrozumienia, że chodzi o sprawę leżącą w narodowym

## 6 — Falszerz

81

interesie Holandrii ^ Niemcy bowiem nie zapłacili w walucie niemieckiej, lecz dali w zamian kilka dzieł starych holenderskich mistrzów. Cena tych dzieł miała wielokrotnie przewyższać wartość obrazu Vermeera. Policjanci w cywilu wiedzieli, że tak mniej więcej było, interesowało ich jednak najważniejsze; skąd van Meegeren miał arcydzieło, jakiego nie miały nawet zbiory państwowe? Jeden z wielkiej trójki arcyfalszerzy światowego malarstwa był od dawna przygotowany na to pytanie. Poczestował więc zaciekawionych policjantów następującą opowieścią: obraz Vermeera odkrył we Włoszech, oglądając zbiory znakomitej, ale zubożałej rodziny patrycjuszowskiej, która z zastrzeżeniem absolutnej dyskrecji zamierzała sprzedać niektóre dzieła sztuki; dlatego też nie może pod żadnym pozorem wymienić jakiegokolwiek nazwiska.

Urzędnicy odeszli, chociaż odpowiedź była niezbyt zadowalająca. Han van Meegeren odetchnął: nie mógł wprawdzie udowodnić swojej włoskiej historii, ale też policja nie mogła jej zaprzeczyć. Już jednak następnego dnia znikł jego spokój; zjawilo się w jego domu dwóch innych funkcjonariuszy, tym razem z policji politycznej, i przedłożyło nakaz aresztowania. W kilka dni później sędzia śledczy oznajmił Hanowi, że ciąży na nim poważne podejrzenie o współpracę z wrogiem. W razie udowodnienia winy groził najwyższy wymiar kary. Siedząc w celi i mając dość czasu na spokojne przemyślenie Han van Meegeren zdał sobie sprawę z tego, że właściwie miał przed sobą dwie ewentualności: albo proces o kolaborację i licho wie co jeszcze i w perspektywie dożywotnie więzienie lub w najlepszym razie kilkanaście lat pozbawienia wolności, albo... niewielki, może na

82

wet z zawieszeniem — wyrok za fałszowanie obrazów. Podjął decyzję i złożył następujące zeznanie: podrobił czternaście dzieł dawnych mistrzów holenderskich, z tych zaś dziewięć puścił w obieg handlowy. Przyniosły mu one łączną sumę siedmiu milionów 167 tysięcy guldenów. Po odtrąceniu opłat za pośrednictwo jego czysty zysk wyniósł pięć milionów 460 tysięcy guldenów. Sędzia śledczy, co\* jest zrozumiałe, nie uwierzył w tę opowieść twierdząc, że Han van Meegeren jest wierutnym kłamcą, który woli małą karę więzienia za fałszerstwo niż ciężki wyrok za czynną kolaborację z okupantem. W końcu jednak podejrzany podał tyle wiarygodnych i sprawdzalnych szczegółów, że nie można było dłużej wątpić w jego zeznania. Dano mu ostatnią szansę i zadanie: aby w celi, w obecności rzeczoznawców namalował nowe klasyczne dzieło. Zgodził się, namalował, władze sądowe podały całą sprawę do wiadomości publicznej i w ten sposób afera van Meegerena obiegła prasę europejską, a następnie całego świata.

Ostatecznie, po wielu perypetiach z ekspertami i historykami sztuki, którzy znacznie różnili się w ocenie nie tylko stopnia winy Hana van Meegerena, ale i jego fałszerskiej twórczości — 12 października 1947 roku sąd skazał go na rok więzienia (prokurator żądał dwóch lat). Po ogłoszeniu wyroku skazany poprosił przewodniczącego sądu o zezwolenie na malowanie w więzieniu. Otrzymał zgodę i natychmiast zaczęły napływać zamówienia na różne prace, głównie portrety; człowiek, który malował „jak Vermeer” zainteresował kolekcjonerów, handlarzy i pośredników ze wszystkich większych centrów światowego malarstwa. Dlaczego? Dlaczego każdy chciał mieć



podrobionego Vermeera? Łagodny wyrok pokrzepił fałszerza duchowo, nadwątliły się jednak jego siły fizyczne; musiano go przewieźć do kliniki Valeriusa, w której zmarł 30 grudnia 1947 roku. Miał pięćdziesiąt osiem lat.

Elmyr de Hory za pośrednictwem prasy amerykańskiej zapoznał się bardzo dokładnie ze sprawą holenderskiego kolegi po facEu. Czy przejął się chociaż trochę wpadką van Meegerena? Nie, w ogóle się nie przejął, przede wszystkim dlatego, że uważał siebie za o wiele lepszego malarza niż Holender. Miał podstawy, aby tak myśleć. Górował nad tamtym nie tylko gruntownym wykształceniem malarskim, ale i zakresem zainteresowań historią sztuki, różnorodnością tematyki

— podrabiał dzieła nie jednego artysty, lecz kilku nastu! — wreszcie talentem, bezspornym, nie kwestionowanym przez najtęższych znawców.

Tak się złożyło, że na wspomnianym coctailu w nowojorskim mieszkaniu Elmyra — gospodarz przyjęcia rozmawiał o Hanie van Meegerenie. Dyskusja o holenderskim fałszerzu wywiązała się między nim a świeżo poznanymi ludźmi — Le-grosem i Lessardem, którzy z jednej strony prześcępczą profesję Węgra mieli wprowadzić na szczyty, a z drugiej przyczynić się do jego upadku.

- Głupi ten Holender — osądził Fernand Legros bezceremonialnie — gdyby zbywał swoje obrazy przez pośredników, nigdy by nie stanął przed sądem!
- Dlaczego? — zaciekawił się Elmyr.
- Kto by mu udowodnił, że podrabiał obrazy nie dla własnej przyjemności? A gdyby tak jeszcze kilka razy zmieniły właściciela? Prawo żadnego kraju nie karze za wykonywanie kopii.
- Żadnego! — potwierdził milcząco na ogół 19-

#### 84

-latak Real Lessard, uśmiechając się szeroko py-zatą gębą. Bez przerwy wpatrywał się z uwielbieniem w starszego kolegę, Węgier bez trudu wyczuł, że tych dwóch łączy coś więcej niż zwykła przyjaźń. — Żadnego! — powtórzył. — Czyż panu, hrabio, nie wolno namalować sobie — powiedzmy — Picassa i powiesić w mieszkaniu?

Elmyr drgnął, dziwnym zbiegiem okoliczności miał to, o czym mówił młodzieńki Francuz; namalował był kiedyś stylizowany akt Picassa i jakoś zapomniał go sprzedać, wisiał teraz ów falsyfikat w salonie wzbudzając zachwyt gości. Trzeba było coś odpowiedzieć.

- Chyba wolno — odparł z wahaniem. — Ale kopia różni się od falsyfikatu...
- Czym? Podpisem? — zaperzył się Real Lessard zwany przez swojego kolegę Pieniążkiem.
- Przecież wielu malarzy nie sygnowało swoich obrazów! Poza tym... poza tym... — zastanowił się przez moment, widać szanował własne słowa, co mogło o nim świadczyć tylko dobrze — wierna kopia, przynajmniej ja tak uważam, powinna za wierać także i podpis artysty, jak kopiować to wszystko! Mam rację, Fernandzie?
- Oczywiście — przyznał Legros. — Widziałem sporo kopii sławnych obrazów i zawsze miały podpis, oczywiście wtedy, gdy miał go oryginał.
- Kopię wykonaną dla uczciwych celów można odróżnić od oryginału — powiedział spokojnie Węgier. — I to z łatwością.
- Ma pan na myśli materiał? — zapytał Legros.
- Nie tylko. Ale to bardzo obszerny temat, nie wyczerpiemy go w ciągu dzisiejszego wieczoru. Wyczerpywać fałszerski temat miała cała trójka przez najbliższe lata, ściśle rzecz biorąc przez bardzo długie lata. Niemal do końca lat pięćdzie-

siaty Elmyr przebywając w Stanach Zjednoczonych utrzymywał ściśle kontakty z dobraną parą przyjaciół, Legrosem i Lessardem. Szybko rozszyfrowali źródło, z którego czerpał środki na dość wystawny tryb życia, szybko też zaczęli Węgrowi pomagać w przestępczym procederze wyręczając go w sprzedaży i rozprowadzaniu falsyfikatów. Nie była to jeszcze ta spółka, która nasyciła chłonny rynek dziełami malarskimi wartości kilkudziesięciu milionów dolarów, ale i tak amerykańskie galerie i kolekcje prywatne wzbogaciły się o przynajmniej czterysta falsyfikatów. Legros i Lessard, wykorzystując słabość Węgra, z każdym miesiącem coraz bardziej go sobie podporządkowywali; po dwóch, trzech latach o władnęli nim niemal całkowicie. Doszło do tego, że Legros — najsprytniejszy i najzuchwalszy z całej trójki — dyktował Hory'emu, co ma malować, kiedy i jak. Wynikało to stąd, że ten nieokrzesany hochsztapler w przyspieszonym tempie uzupełnił podstawowe braki w edukacji i potrafił odróżnić Cézanne'a od Degasa, a Renoira od Moneta. Ale potrafił coś jeszcze, coś, czego nie umieli ani pięćdziesięcioletni Elmyr, ani dwudziestolatek Les-sard-Pieniążek; umiał mianowicie sprzedać za niezłą cenę każdy obraz, każdy rysunek wykonany przez Węgra, sprzedać go, rzecz prosta, jako autentyk. Jak to robił — Hory i Lessard nie wiedzieli. Lata pięćdziesiąte — w interesującej nas dziedzinie — charakteryzowały się w Stanach Zjednoczonych ogromnym, nie notowanym dotąd wzrostem cen dzieł sztuki. Pojedyncze płótna starych mistrzów — Tycjana, Rembrandta, Velazqueza, Goyi i innych — osiągały na aukcjach zawrotne, idące w miliony dolarów sumy. Także prace nie-

## 86

dawno zmarłych lub wręcz żyjących artystów, zwłaszcza francuskich, kupowane były i sprzedawane za kwoty, o jakich nie marzyli ich autorzy. Zwykle rysunki Picassa na przykład szły jak przysłowiowa woda po kilkadziesiąt tysięcy dolarów. W modzie i w cenie był wreszcie Modigliani. Jego twórczość przeżywała oczywisty renesans, byle płócienko lub szkic stanowiło prawdziwą ozdobę każdej galerii i prywatnej kolekcji, w której się znajdowało.

Fernand Legros orientował się doskonale w tej hossie i zgodnie z popytem ukierunkowywał fał-szerską twórczość Elmyra. W ten sposób amerykańska sielanka całej trójki trwałaby nie wiadomo jak długo, gdyby nie następny przypadek. Dopomógł mu jednak wydatnie zachłanny na pieniądze Legros. Otóż pewnego razu, a był to początek roku 1959 — Elmyr wyruszył do paru większych miast, aby wyszukać w antykwiariatach i lombardach zapas potrzebnego papieru ze starych albumów. Objechał niemal wszystkie większe miasta Stanów, odwiedził Boston, Buffalo, Baltimore, Waszyngton, Cincinnati i Cleveland, zawitał również do Detroit, Chicago i Saint Louis. Podróż była owocna, prawie w każdym mieście coś kupił. Wracając do Nowego Jorku czuł głębokie zadowolenie; miał podstawowego materiału przynajmniej na kilka lat.

W swoim mieszkaniu zastał tylko Reala Lessarda. Młody Francuz spał akurat na kozetce ustawionej w wielkiej wnęce; gdy de Hory usiłował go obudzić, poczuł silną woń alkoholu. Pokiwał głową i zanim wziął kąpiel, obszedł wszystkie pokoje. Dłużej zatrzymał się w pomieszczeniu, w którym była urządzona pracownia, najpierw policzył paczki nadsyłane z różnych miast — ich liczba

## 87

zgadzała się poza jedną, ale ta była jeszcze w drodze, wysłał ją wczoraj. Nagle drgnął i rzucił się ku szafie stojącej w kącie. Była otwarta. Oblał go zimny pot; w szafie trzymał zwykle olejne prace wymagające jeszcze ostatnich zabiegów, podstarzenia, suszenia i tak dalej. Nie zdarzało się, aby szafa była pusta. Jak teraz. Wbiegł do wnęki i szarpnął ramię Reala, Pieniążek zachrapał i przewrócił się na drugi bok; Elmyr znów szarpnął, chłopak otworzył oczy.

- Aaa... to ty? — zamknął oczy z powrotem, najwidoczniej nie zamierzał na dłużej przerywać snu. — Przyjechałeś wreszcie? Alkohol jest w barku, napij się i nie przeszkadzaj mi, popiliśmy wczoraj z Fernandem jak się patrzy...

- Co się stało z tymi obrazami Modiglianiego z szafy? — krzyknął Węgier.

- Z szafy? — wystękał Francuz. — Sprzeda... sprzedaliśmy je. Właściwie opchnął je Fernand.

De Hory złapał się za głowę. Widząc jego reakcję i wściekłość malującą się na twarzy — Real podniósł się z kozetki, zachwiał się, musiał oprzeć się o ramię przyjaciela.

- Czemu się denerwujesz, Elmyr? — powiedział.

- Fernand wziął za te obrazki dobrą cenę, na wet bardzo dobrą!

- Te płótna były niewykończone! — ryknął Węgier. — Rozumiesz? Niewykończone! Mój Boże, mój Boże... Komu je sprzedał?
  - Nie pamiętam, byłem pijany. Jakiemuś handlarzowi... Ale nie martw się, uwędziliśmy je trochę dymem, na tyle... na tyle jeszcze się znamy...
  - Znacie się tylko na wódce i narkotykach! — Elmyr nie ściszał głosu. — Obrazy były niewykończone, nie pojmujesz tego, skończony bałwanie? Nawet najgłupszy marszand od razu pozna, że ma do czynienia z falsyfikatami! I natychmiast zawiadomi policję! Młodego Francuza ostatnie słowo jakby otrzeźwiło, szeroko otworzył oczy i spojrzał z przestrachem.
  - Po co zaraz policja? — powiedział z głupia frant. — Ten marszand oglądał obrazy dokładnie, przysięgam.
  - Widocznie był ślepy! Kiedy je sprzedaliście?
  - Trzy dni temu, naprawdę nie ma powodów do obaw, chodź, Elmyr, napijemy się czegoś.
  - Gdzie Fernand?
  - Bawi się, znalazł sobie taką jedną dziewczynkę...
  - Wiesz, gdzie go szukać?
  - Czy to takie pilne? Napij się...
  - Przestań pleść głupstwa, durniu! W każdej chwili może tu przyjść policja i aresztować nas! Ubieraj się, musimy go odnaleźć i zabrać te płótna z powrotem!
- Młodzieniec wbił w Węgra ciężkie spojrzenie. Pokiwał przecząco głową.
- Ten numer nie przejdzie, Elmyr, płótna są dla nas stracone na zawsze, część forsy zresztą również.
  - Przehulaliście ją, łajdaki... — de Hory usiadł na wyścielanym krześle, kłótnia wytrąciła go z równowagi. Poczul się zmęczony i bezradny. Fernanda Legrosa szukali prawie dwa dni, przejrząli wszystkie meliny, znane Realowi, które znajdowały się przeważnie w okolicy Central Parku. Znaleźli go wreszcie na ulicy Ave of the Americas, dochodzącej do najwyższego na świecie budynku Empire State Building w dzielnicy Greenwich Village. Przebywał rzeczywiście w garsonierze młodej prostytutki, brązowskórej dziewczyny z Porto Rico. Jak się okazało, za pięć

89

niewykończonych obrazów Modiglianiego, przedstawiających akty i portrety kobiet, wziął Legros od fnarszainda Mike'a Towlandia, zresztą handlarza pośledniejszego gatunku, aż sto sześćdziesiąt tysięcy dolarów.

- Ale to nie wszystko — pochwalił się hochszta pler. — To tylko większa zaliczka, Towland oświadczył i tak to uzgodniliśmy, że później do płaci jeszcze czterdzieści tysięcy.

- Później — to znaczy kiedy? — zapytał Węgier.
- Po dokonaniu ekspertyzy przynajmniej przez dwóch speców, jestem pewien, że potwierdzą autentyczność. Twoja ręka, Elmyr...

Gdy usłyszał, że obrazy były niewykończone, zbladł, od razu odechciało mu się dziewczyn, wódki i narkotyków, minął mu również dobry humor. Ruszyli do marszanda; niestety wszystkie obrazy oddał akurat do oceny. Na trójkę współników padł popłoch, tym większy, że Legrosowi rozeszło się prawie

piećdziesiąt tysięcy dolarów.

- Musimy wiać i to szybko — poddał myśl Real Lessard. — Najlepiej do innego stanu, albo do Meksyku.
- Meksyk lepszy — poparł go Legros. — Za pieniądze, które mamy, przeżyjemy tam choćby i dwa lata, zresztą Elmyr znów coś...
- Zrywam z tym wszystkim! — i zdenerwował się Węgier. — A w Meksyku już byłem, jesteście w błędzie myśląc, że tam byłibyśmy bezpieczni. Taki Towland, jeśli już zawiedzie go policja i prywatni detektywi — wynajmie zawodowych morderców, którzy sprzątną nas za parę tysięcy dolarów! Jedźcie sobie do Meksyku, ja wracam do Europy. Tam przynajmniej nie strzela się do ludzi jak do kaczek!

\*

90

Kiedy we wrześniu 1959 roku, po trzynastoletniej nieobecności de Hory znów zawitał do Francji i zamieszkał w Paryżu — Legros i Lessard rychło podążyli za nim. Nie miał sił, by ich przepędzić, bał się zresztą, za dużo wiedzieli. Znów zaczęli eksploatować starzejącego się szybko malarza, wyciągając zeń resztę sił i pieniędzy. Wtedy Elmyr oznajmił, że wycofuje się z interesu, że nie ma już ani jednego falsyfikatu. Legros zaśmiał się i zapytał:

- Naprawdę? A co zrobiłeś z tymi, co miałeś tuż przed wyjazdem z Ameryki? Na przykład co się stało z tym małym, <uroczym Cezainine'em?
- Sam już nie wiem. Zdaje się, że został w depozycie w hotelu Winstor w Nowym Jorku — odparł Węgier zgodnie z prawdą; istotnie ostatnie dni w Stanach Zjednoczonych spędził w tym hotelu, zameldowani pod fałszywymi nazwiskami. Fernand Legros wrócił do swojego hotelu i za mówił rozmowę z Nowym Jorkiem, z hotelem Winstor. Podając się za Josepha Boutina — takiego bowiem nazwiska używał Elmyr przed opuszczeniem Stanów — zapytał, co słyhać z bagażem; odpowiedziano mu, że nadal znajduje się w przechowalni. Wówczas Legros oznajmił, że pewien młody człowiek nazwiskiem Fernand Legros przyjedzie za tydzień po kufer z listem Josepha Boutina. Podrobił list i podstemplował go fałszywą pieczęcią francuskiej policji, następnie, pożyczwszy sto dolarów na życie i pięćset na bilet, wsiadł w samolot odlatujący do Nowego Jorku. Bez większych ceregieli wydano mu bagaż, w którym znalazł prawdziwe skarby w postaci rysunków i akwarel francuskich mistrzów, wykonanych ręką Węgra. Zaczął nimi handlować i niebawem zdobył sobie opinię marszanda specjalizującego

91

się we francuskich postimpresjonistach. O właściwym autorze rysunków i akwarel jakby zapomniał.

W tym czasie Elmyr de Hory dokonał w Paryżu kilku transakcji na swój rachunek. Wrócił do przestępstwa; jego dobre intencje bowiem topniały razem z kontem bankowym. Był ponadto zmęczony życiem i ciągłymi włóczęgami, ciążył mu też wiek — 55 lat. Zaczął przemyślać o tym, aby znaleźć na starość jakąś spokojną przystań. Najczęściej myślał o wyspie Ibizie na Balearach, gdzie tak wspaniale wypoczywał ostatniego lata. W takim nastroju zastał go Fernand Legros, kiedy w październiku 1961 roku przyjechał ze Stanów Zjednoczonych do Paryża. Legros

wyglądał doskonale, nosił garnitury od dobrych krawców i drogie pierścienie na rękach, wydawał się jednym słowem prosperować znakomicie.

- Co u ciebie, Elmyr? — zapytał opowiadając szczerze o przywłaszczeniu obrazów i rysunków przyjaciela. — Jestem ci coś niecoś winien, ale to drobiazg, dziesięć tysięcy dolarów wystarczy?
- Jestem właściwie bez pieniędzy... Zrobiłeś tam majątek?
- Sporo handlowałem, ale przeważnie dziełami... autentycznymi — zarzął tamten. — Ale wracając do naszych spraw: stałeś się prawdziwym mist rzem. To, co mi pokazałeś przed chwilą, warte jest dużej forsy, sam jednak tego nie sprzedasz, brak ci odwagi i bezczelności, tak, mój drogi, zwyczaj nej, ordynarnej bezczelności. Ja ją mam, zresztą jak każdy handlarz obrazami. Chcesz, mogę prze jąć twoje interesy, pomoże mi Real, no jak?
- To ryzykowne, Fernand, w Paryżu i w ogóle w Europie znają się na malarstwie lepiej niż za oceanem.

92

- A kto powiedział, że będziemy sprzedawali tutaj? Poza tym ty niczym nie ryzykujesz. Po wiedz, czy nie wolno mi kupić od ciebie Matisse'a, Cezanne'a, Picassa i licho wie kogo jeszcze?
- Wolno, ale...
- Zadne ale, Elmyr! Prawo francuskie, ani jakie kolwiek inne, nie zabrania wykonywania kopii i sprzedawania ich, reszta — to moja głowa! Po nadto — nawet w razie wpadki, co z góry wykluczam, nie powiem przecież, że obrazy otrzymałem od ciebie, nic by mi to nie dało. Zajmiemy się z Pieniżkiem wszystkim. A ty będziesz spokojnie żył na tej swojej rajskiej wyspie, będziemy ci regularnie co miesiąc wypłacali kilkaset dolarów, a od każdej ważniejszej sprzedaży dostaniesz solidny procent. No jak?
- Hm... musiałbym się zastanowić — Węgier wrócił myślami do małego domku na Ibizie, w którym spędził uroczy miesiąc. Klimat wyspy był wprost wymarzony, nie odczuwał tam żadnych dolegliwości, nie zaznawał wielkomiejskich stresów. Zatręsknił nagle za zielenią bujnej roślinności i czystym błękitem nieba i wody. Ibiza przypominała mu miejsce, w którym spędził dzieciństwo i młodość: nadbalatońskie winnice.
- Nad czym tu medytować — kuł żelazo Fernand Legros. — Proponuję ci królewski interes, my nadstawiamy głowy i załatwiamy wszystko, ty siedzisz na wyspie i malujesz, nie musisz zresztą się przepracowywać! No jak, Elmyr? Myślę, że zaczniemy od serii akwarel Dufy'ego.
- Ależ ja nigdy nie robiłem Dufy'ego! — zapro testował Hory. — Nie potrafię!
- Ty nie potrafisz? — powiedział przeciągle Fernand Legros. Znał czułe punkty Elmyra, wiecej, znał go całego, jego marzenia i ambicje, dotąd

nieziszczone i niezaspokojone; wiedział o rozczarowaniach, upokorzeniach, artystycznych wzlotach i upadkach, o wszystkim. — Dla mnie jesteś największym malarzem, jaki w ogóle pojawił się w tej zasmarkanej cywilizacji, czekaj no, nie zaprzeczaj! Ci wszyscy Leonardowie da Vinci, Michały Anioły, Rembrandty, Rubensy, Picassy i ta cała zgraja artystycznych nieuków — nawet nie umywają się do ciebie, tak, to święta prawda! Potrafisz nie tylko malować jak każdy z nich, ale jak wszyscy razem wzięci, a więc lepiej od każdego z osobna, to przecież logiczne. Czyż bowiem Leonardo da Vinci potrafiłby malować tak jak Modigliani, a Modigliani jak Leonardo da Vinci? Nie! A ty potrafisz! Umiesz — praktycznie rzecz biorąc — malować jak każdy ze znanych artystów, jesteś więc prawdziwym geniuszem. Ze twoich własnych obrazów nie chcą kupować? To moda i snobizm, Elmyr, wiesz o tym tak samo dobrze jak ja, zmowa określonej grupy ludzi, którzy na pracy artystów zbijają krociowe majątki, żyją z nich jak jemioły z drzew, jak pasożyty. Lansują jednych, a niszczą drugich. Czy to normalne, żeby kawałek płótna zamazany farbą przez takiego Picassa kosztował milion dolarów, a taki sam kawałek płótna zamazany farbą na przykład przez ciebie — dziesięć dolarów? Poza tym ludzie chcą, żeby ich oszukiwać; powiadam ci, przyjacielu, niejeden raz widziałem w oczach marszandów powątpiewanie. Domyślali się, że coś nie jest w porządku, mimo to kupowali obraz, fakt, że płacili wtedy o wiele mniej niż żądałem. I ty masz skrupuły? Dlaczego masz na stare lata, wybaczone okrutne słowa, zdychać z głodu? Natura obdarzyła cię wielkim talentem, na którym z tych czy innych względów ludzie się nie poznali, czy masz

94

dlatego litować się nad nimi? Ty, który o malarstwie wiesz wszystko? Ty, który w malarstwie potrafisz wszystko?

Po tej tyradzie Legrosa Elmyrowi zabrakło sił do odmowy. Zapowiedział jednak stanowczo, że w przypadku prac olejnych płótna muszą schnąć przynajmniej dwa lata, wydusił też z tamtego przyrzeczenie, że nigdy nie zrobi kawału z niewykończonymi pracami, takiego jak w Nowym Jorku. Poczyniwszy odpowiednie przygotowania, w styczniu 1962 roku wrócił do małego domku na Ibizie, domku już teraz własnego, jako że otrzymał od przyjaciela zaliczkę na jego kupno. Fernand Legros był tak uczynny, że zobowiązał się nawet do załatwienia wszystkich formalności związanych z nabyciem parceli i budową willi. Jak wykazały najbliższe tygodnie i miesiące, ze zobowiązania tego wywiązał się bez zastrzeżeń; Węgier mógł wkrótce zamieszkać w luksusowej willi położonej nad samym morzem i otoczonej pięknym parkiem.

Wyspa Ibiza jest jedną z trzech dużych wysp Balearów, obok Majorki i Minorki, położona jest też najbliżej brzegów Hiszpanii, to znaczy przylądka Nao i zatoki Walenckiej. Śródziemnomorski klimat i suche wiatry z niezbyt odległej Afryki sprawiają, że ów zakątek odznacza się niemal rajskim klimatem. Wyspa urzeka przybysza bujną, przepyszną roślinnością, czystymi rzekami i strumykami, łagodnymi wzniesieniami pokrytymi wspaniałą zielenią. Wyspa ma 598 kilometrów kwadratowych powierzchni i w owym czasie liczyła niewiele ponad czterdzieści tysięcy mieszkańców, trudniących się głównie uprawą winorośli, oliwek, drzew cytrusowych oraz rybołówstwem. Najwięcej ludzi zamieszkiwało w mieście — porcie o takiej samej nazwie jak wyspa, Ibiza. Było w nim muzeum archeologiczne oraz liczne zabytki, w tym starożytne nekropolis, katedra z XIII wieku, fortyfikacje z XVI wieku i barokowy kościół San Domingo. Osiedliwszy się na Ibizie na stałe Elmyr de Hory przeistoczył się od razu we Francuza, Elmyra Dory-Boutina. Na takie nazwisko, brzmiące dostojnie i poważnie, miał wystawiony francuski paszport, fałszywy oczywiście. Na początek urządził w małym, lecz wygodnym domku dużą pra-

Vincent van Gogh — studium do *Zjadaczy kartofli*

cownię i oddał się wyczerpującej pracy. O środki na utrzymanie nie musiał się martwić; od Legrosa otrzymywał regularnie co miesiąc czterysta dolarów oraz czek na tysiąc dwieście dolarów jako premię. Po raz pierwszy w życiu nie miał żadnych, ale to żadnych kłopotów i był szczęśliwy. Legros i Lessard dostarczali z Paryża farby oraz stare obrazy kupowane na Pchlim Targu; płótna takie musiały pochodzić z żadanego dziesięciolecia, być zamalowane możliwie cienką warstwą farby i naciągnięte na oryginalne ramy. Elmyr specjalną mieszanką, nad której składem pracował swego czasu przez kilka lat, bardzo ostrożnie, nie uszkadzając płótna, zdejmował warstwę farby. Powiększenia fotograficzne pozwalały następnie na dokładne studiowanie techniki podrabianych mistrzów. Pasjonowała go ta praca. Wyjdzie — nie wyjdzie, w każdym przedsięwzięciu fałszer-

skim było coś z loterii; niekiedy z jakimś fragmentem obrazu męczył się parę dni, kiedy indziej szło jak po maśle i całe dzieło powstawało w kilka godzin.

W owym czasie, jak każdy wybitny w swojej specjalności fachowiec — a dla Węgry podrabianie obrazów stało się już zawodem — podchodził do pracy, jak to tak można określić, ze szczególną rzetelnością. Stał się przez to falszerzem uniwersalnym i... genialnym, umiał w tej dziedzinie wszystko; potrafił namalować zupełnie nowy obraz jakiegoś mistrza, wreszcie umiał stworzyć pastisz

— to znaczy przejąć szczegóły z różnych obrazów tego samego malarza i zestawić je zgodnie z jego stylem w jeden „nowy” obraz mistrza.

O zwyczajnych kopiach naśladowujących oryginały nie ma potrzeby wspominać — robił je znakomicie od dawna.

Kiedyś na Ibize wpadł na kilka dni Legros i El-myr będąc w dobrym nastroju zdradził mu wiele tajemnic swojego warsztatu. Tamten dziwił się

I kręcił głową: nigdy by nie przypuszczał, że podrabianie obrazów jest sztuką aż tak trudną.

— Jeśli chcę namalować obraz starego mistrza — wyjaśnił Węgier — muszę dokładnie poznać jego technikę. Jest na to wiele sposobów i nie ma potrzeby o nich wspominać, to nudne, ale podam ci przykład: w technice temperowej, w której spoiwem jest substancja organiczna — białko lub żółtko jaja, kazeina, mleko, klej lub żywica — najczęściej stosowano żółtko. Zmieszane z sokiem młodych pędów figowych i rozcieńczone wodą stawało się bardziej płynne i lepiej zemuglowane. Wielu mistrzów ostrzegało przed dodawaniem zbyt dużej ilości żółtka i zalecało jaja pochodzące od kur miejskich, ponieważ żółtka ich jaj „były

## 98

jaśniejsze i przydatniejsze”. Mieszano obowiązkowo równe ilości pigmentu i spoiwa żółtkowego, następnie rękami delikatnie rozcierano je w wodzie, dzięki czemu masa osiągała spoistość, jakiej nigdy nie uzyska się stosowanym obecnie tarcem maszynowym...

- I ty to wszystko robisz? — zdumiał się Legros.
- Nie tylko — odparł Węgier. — Muszę także pamiętać o stu innych rzeczach. Ale pozwól, że skończę; otóż przy wykonywaniu kompozycji malowano najpierw architekturę, następnie szaty i partie ciała, w ten sposób farby uzyskiwały swą pełną świetlistość, spoczywały bowiem bezpośre dno na białym podkładzie. Po lekkim zaznaczeniu konturów rysunku złamanym odcieniem zieleni tonowano go zielenią vert Veronese, na którą наносzono dwukrotnie warstwę bieli. Złamany odcień zieleni verdaccio powstawał przez domieszanie do niej czerni, bieli i ugru. Oczy, nos, usta i fałdy odzieży podkreślano tą samą farbą, którą zarysowywano kontury. Cieniowano obraz nakładając grubo vert Veronese. Karnację oddawały trzy odcienie: ten najjaśniejszy nadawała cinnabrese, jasnoczerwona...

— Przepraszam cię, Elmyr — przerwał słuchający dotąd cierpliwie Fernand Legros — to zbyt skomplikowane jak na mnie, i tak niewiele zapamiętam. Ale chyba z dziewiętnastowiecznym i dwudziestowiecznym malarstwem nie ma aż takich komplikacji?

Węgier zmierzył kompana pogardliwym spojrzeniem i wzruszył ramionami.

— Tak — mruknął z rezygnacją zły, że nie miał

z kim podzielić się owocem swoich długoletnich fałszerskich doświadczeń. — Rzeczywiście z nimi jest trochę łatwiej.

99

Przed opuszczeniem wyspy Legros zaczął nalegać na Elmyra, by wziął się za Matisse'a i za duże płótna, które według jego słów „szły jak święcona woda z Lourdes”. De Hory zaniepokoił się. Wiedział, jak niebezpiecznie jest sprzedawać płótna Matisse'a za życia córki malarza — pani Duthuit. Ale Fernand uparł się, obiecał być ostrożny. Wspomniawszy, że zamierzają zwiększyć malarzowi procent udziału w zyskach, nic nie mówiąc o fakcie, że to, co przysyłał do tej pory, stanowiło jedynie znikomą część ich zarobków. Na przykład pierwsze prace Dufy'ego sprzedał średnio po osiem tysięcy dolarów za sztukę, obrazy innych artystów zbywał, jeszcze drożej. Nic zatem dziwnego, że był już posiadaczem wysokiego konta bankowego, a ściany jego luksusowego paryskiego mieszkania zdobiły nie tylko płótna Deraina, Vlamincka i Matisse'a namalowane przez Węgra, ale i dwa autentyczne Obrazy Renoira i Vlamincka zakupione za dość wygórowaną cenę od innych handlarzy, zresztą dla zamydlenia oczu, aby nie budził zdziwienia fakt, że jakiś marszand wyłącznie sprzedaje obrazy. Tym swoim transakcjom nadał zresztą Legros odpowiedni rozgłos w prasie, co osiągnął łatwo przez przekupionych dziennikarzy. W świecie kolekcjonerów i handlarzy obrazów Fernand Legros zdobył dużą popularność, ale nadal czekał na swoją wielką szansę. Doczekał się jej zimą 1962 roku. Za jedno z wielkich płócien Matisse'a — było pastiszem i przedstawiało martwą naturę, stojący na komodzie wielki wazon z różnobarwnymi irysami (znany był prawdziwy obraz tego malarza *Wazon z irysami*) zaproponowano Legrosowi aż 75 tysięcy dolarów. Praca należała do wyjątkowo udanych i kilkunastu znakomitych fachowców dało się nabrać na matisse'-

100

owską manierę Elmyra; na ów realny, chociaż zdeformowany w swoisty sposób świat oraz na czar i poezję rygorystycznego transponowania rzeczywistości na język malarski za pomocą gry świetlistych barw. Legros nie mógł jednak sprzedać płótna bez zaświadczenia o autentyczności wydanego przez panią Duthuit, córkę artysty.

— Gdybym znalazł kogoś, kto poczęstowałby tę babę czekoladkami z arsenikiem, szybko zostali byśmy milionerami — powiedział Elmyrowi.

Od kiedy Legros zaczął sprzedawać wielkie i kosztowne płótna, konieczne stało się zdobywanie odpowiednich zaświadczeń. Handlarz nie myśląc wiele, zaczął po prostu przekupywać ekspertów. Jednych zadowalały sumy rzędu kilkuset dolarów, innych kilku tysięcy, jeszcze innych nie można było przekupić za żadne pieniądze; do tych ostatnich Fernand Legros oczywiście nie szedł. Wszystkich jednak w jakimś sensie przekonywała jakoś prac Węgra; nawet ci, którzy nie chcieli podpisać się pod żadnym świadectwem, nie zaprzeczali, że obrazy są autentyczne. Legros działał coraz bezczelniej. Raz odważył się nawet wysłać swojego pomocnika Reala Lessarda na Lazurowe Wybrzeże, do znanego malarza Keesa van Dongena, aby przedstawił artyście „jego własny” portret pięknej kobiety o zmysłowych ustach, ze sznurem błękitnych pereł na szyi. Była to kopia portretu wykonanego przez van Dongena w 1908 roku. Sędziwy malarz, który zbliżał się do dziewięćdziesiątki, starannie obejrzał portret i uśmiechnął się, wspominając swoją przeszłość uwodziciela.

— To były piękne czasy, młodzińcze — powie dział Pieniążkowi. — Nie spotyka się już dzisiaj takich kobiet, ani takich portretów. Tak, oczywiście-

101

cie, to mój obraz, z tą damą, która była... ech, gdzie te czasy, młodzińcze...

Potem poczęstował gościa wiekową anegdotą, która brzmiała mniej więcej tak: spytali pewną panią, czy pozowała kiedykolwiek do aktu; ta odparła: owszem, ale nigdy malarzowi. A jeszcze potem wydał Lessardowi odpowiednie zaświadczenie i w ten sposób „van Dongen” Elmyra uzyskał cenę prawie stu tysięcy dolarów. Podniecony tym zwycięstwem Fernand Legros zadzwonił na Ibizę i zażądał od de Hory'ego następnych obrazów tego malarza, ten jednak sprzeciwił się stanowczo:

- Naprawdę przesadzasz! Nie zrobię w takim tempie dobrych obrazów. Poza tym skończ z tym pośpiechem. Przestań stwarzać sytuację, że któryś z was przylatuje w poniedziałek, oznajmia, że wraca w czwartek i że do tego czasu chce mieć pięć Vlamincków, trzy van Dongeny i dwa Bonnardy. Absolutne szaleństwo!



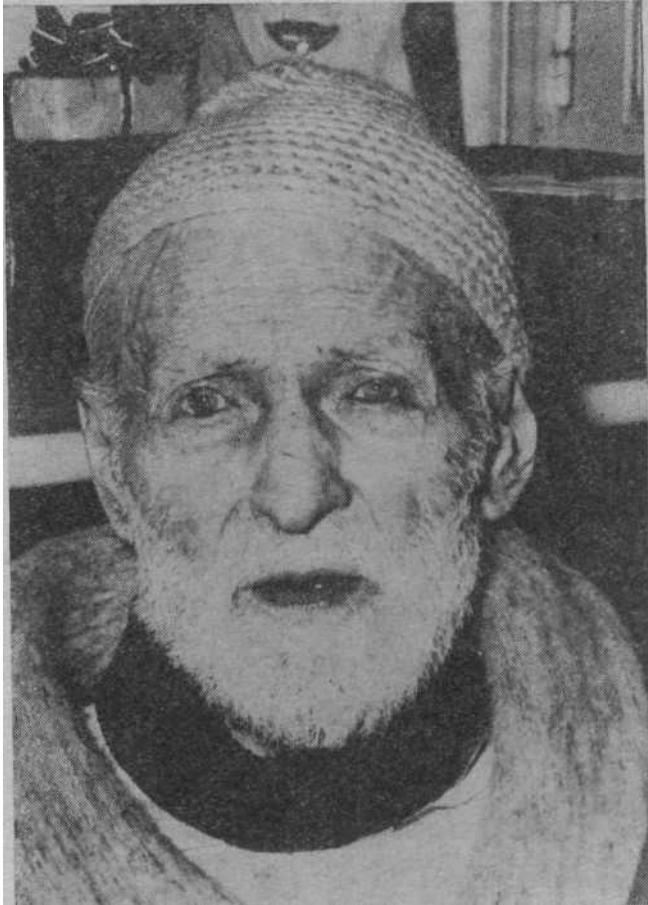
- Czyż nie przysyłam ci regularnie forsy? — użył starego argumentu Legros.

- Przysyłasz. Ale pamiętaj, że zbytńia chciwość zgubiła już niejednego, w końcu handlujesz dziełami sztuki, a nie garnkami lub mięsem!

Później Legros zrezygnował ze zdobywania zaświadczeń. Zamówił po prostu u pewnego Japończyka znakomicie podrobione oficjalne pieczęcie ekspertów i celników i stał się w ten sposób samowystarczalny. Poza tym wykorzystywał każdą nadarzającą się sposobność.

Dowodem autentyczności obrazu może być na przykład także zaświadczenie poprzedniego właściciela, musi nim być jednak stosunkowo znany kolekcjoner. Tę okoliczność Legros wykorzystywał także; znajdował w paryskim towarzystwie

102



Kees van Dongen w 1968 roku (liczył wtedy 91 lat)

przyjaciół pozbawionych zarówno pieniędzy, jak i skrupułów, wystarczyło odpowiednio zapłacić, aby

103

otrzymać żądane zaświadczenie. Kosztowniejsze prace, wycenione na 50 tysięcy dolarów i więcej, wystawiał oszust na aukcjach w Paryżu lub Nowym Jorku. Ten sposób sprzedaży należał do o tyle bezpiecznych, że właściciel pozostawał anonimowy. Jeśli obraz nie osiągał żądanej ceny, Legros odkupował go sam tracąc 10% komisowego, ale zapis i reprodukcja dzieła w katalogu znanej firmy przeprowadzającej aukcję stanowiły dlań oficjalny, nigdy nie podważany dokument nabycia.

Mieli jeszcze z Realem Lessardem opracowaną inną kombinację. Wyszukiwali u bukinistów rzadkie albumy z kolorowymi wklejanymi reprodukcjami i znajdowali w nich na przykład pod reprodukcją następujące dane: „Modigliani, akt leżący, 1918 rok, olej, 92X118, zbiory prywatne”. Zamawiali wówczas u Elmyra płótno odpowiadające ściśle reprodukcji i opisowi, po czym wykonywali kolorową reprodukcję gotowego obrazu i wklejali ją do albumu. Nie zdarzyło się, aby w takich wypadkach ktoś zwątpił w

autentyczność reprodukcji w starym albumie, a tym samym stawał się on najlepszym świadectwem oryginalności dzieła.

W latach 1963 i 1964 Legros i Lessard byli w Japonii, w Tokio, gdzie oprócz obrazów zbywanych prywatnym kolekcjonerem zdołali sprzedać do Muzeum Sztuki Nowoczesnej wielki olej Deraina, gwasz Dufy'ego i rysunek Modiglianiego. Opuścili Kraj Kwitnącej Wiśni mając w kieszeni ponad ćwierć miliona dolarów. Dla autora wszystkich tych obrazów kupili natomiast mały, przenośny telewizor, który miał stanowić premię i specjalną nagrodę za coraz sprawniejszą rękę. — Nie mogliśmy mu dawać za dużo pieniędzy

104

— wyjaśnił później Legros. — Nie tknąłby pędzla.

Kiedy miał pieniądze i pozbywał się kłopotów — nie widział powodu do pracy, malował własne bohemy. Dlatego zamiast dawać gotówkę, za chęliśmy kupować mu prezenty. Cieszył się nimi jak jiiiezepsute dziecko.

Mając tyle pieniędzy, Legros zaczął prowadzić książęcy tryb życia. Po powrocie z Japonii kupił mieszkanie, którego poprzednim właścicielem był król Maroka Hassan, i wydał kolosalne sumy na jego urządzenie. Zamieszkał w nim z Realem Lessardem, rzekomo adoptowanym synem. Apartament ów służył również różnym przygodnym przyjaciółom — homoseksualistom. Przed domem stało zwykle kilka luksusowych, najdroższych samochodów — cadiiiac Legrosa, alfa romeo Les-sarda Pieniążka i rozmaite auta tymczasowych rezydentów.

Kiedy Elmyr odwiedził to mieszkanie — a przyjechał do Paryża po prostu dlatego, że brakowało mu środków do życia — przeraził się. Z sufitów zwieszały się kryształowe kandelabry, zaś na olbrzymim marmurowym stole jadalni królował srebrny świecznik. To ostentacyjne, rzucające się w oczy bogactwo zdobiła kolekcja płócien. Węgier próbował wytłumaczyć Legrosowi, że wielcy mar-szandzi mieli zwyczaj eksponować obrazy na czarnym aksamicie, w możliwie przyciemnionych pomieszczeniach.

- To wszystko jest okropnie nowobogackie — zakończył.

- Moi klienci też są nowobogacy — odparował Legros. — Chętniej kupują u mnie niż u innych.

A więc nie masz forsy, Elmyr?

- Nie mam. Farby i inne materiały ostatnio zdrożały, ponadto...

105

- Wiem, wiem, wszystko drożeje! — zaśmiał się Legros. — Nie wyłączając uciech doczesnych.

- Ty chyba dużo zarabiasz? — zapytał Węgier i Legros po raz pierwszy pomyślał, że malarz może zacząć działać na własną rękę. Swoim zwyczajem nie zastanawiał się długo. Odparł:

- Im mniej będziesz wiedział — tym lepiej dla ciebie. Oczywiście zarabiasz mniej od nas, ale żyjesz na spokojnej Ibizie, jak u Pana Boga za piecem, my zaś nieustannie ryzykujemy. Zresztą zgoda, dostaniesz trochę pieniędzy, weź się jednak poważniej za duże płótna.

Ofiarował jeszcze Węgrowi samochód i zaproponował, że zbuduje mu na wyspie wymarzoną willę. Na wiosnę 1964 roku kupił parcelę na nadmorskiej skale, nad miasteczkiem; rozciągał się stamtąd wspaniały widok na całą wyspę. Willa została zbudowana w krótkim czasie, wyposażono ją w basen kąpielowy i korty, a otoczył ją pięknie utrzymany ogród. Dom stał się najpiękniejszą rezydencją całej wyspy. Akt kupna parceli i dokumenty związane z budową domu podpisał sam Legros.

- Używasz fałszywego nazwiska i jesteś emigrantem — wyjaśnił Elmyrowi. — Gdybyśmy sporządzili akt notarialny na lewe nazwisko...

- Niech będzie, wierzę ci — zgodził się Węgier. Popełnił tym samym zasadniczy błąd, zdając się całkowicie na łaskę i niełaskę bezwzględnego oszusta i cynika.

Stawszy się, ale tylko we własnym przekonaniu, właścicielem superluksusowej willi i pewnej ilości gotówki, pomyślał Elmyr o sobie. Ufarbował włosy na czarno, kupił monokl na cienkim złotym łańcuszku, kilka pierścieni, złoty zegarek oraz uszył parę eleganckich garniturów. Przybrał też godność

106

barona i nazwisko Herzog. Tak przeistoczony podawał się za potomka arystokratycznej rodziny z Węgier, władającego rzekomo pięcioma językami — które w rzeczywistości, poza ojczystym i francuskim, znał bardzo słabo — co do profesji zaś twierdził, że jest amatorem sztuki i kolekcjonerem. Poznał całą kosmopolityczną — i snobistyczną! — kolonię Ibizy. Kupował czasem, dla kawału, kilka płócien od zaprzyjaźnionych malarzy, a nawet sam bawił się malowaniem akwarel. Oglądający je okazywali przeważnie pobłażliwość

— ot, zachciało się podstarzałemu arystokracji pobawić w malarza, zając się czymś innym niż bankiety i życie towarzyskie.

Któregoś dnia malarz Pierre Dmitrienko, który zdobył pewną pozycję po Biennale w Wenecji i Tokio, zauważył na biurku Elmyra rysunek tuszem. Był to niepodpisany akt.

— To pańskie? — zapytał żartobliwie.

Elmyr przytaknął i Dmitrienko przyjrzał się rysunkowi z większą uwagą.

• No, no, wcale niezłe. Naprawdę pan to sam rysował?

• Oczywiście-----powiedział zniecierpliwiony

Węgier bojąc się zaprzeczać, bo mogło to wzbudzić podejrzenia. — Bawię się rysowaniem od dziecka.

Mówi pan, że rysunek jest niezły?

• Jest doskonały, chętnie go wezmę i sprzedam.

Za dobrą cenę.

• Nie — sprzeciwił się Elmyr. — To byłoby poniżej mojej godności. Ofiaruję go panu za darmo. Wśród mieszkańców Ibizy krążyła o de Hory'm następująca plotka: ten bogaty nierób czerpie do chody z ogromnej rodzinnej kolekcji złożonej z obrazów Dufy'ego, Vlamincka, Renoira i innych mistrzów pędzla, potajemnie wywiezionej po woj-

107

nie z Węgier. W opinii mieszkańców wyspy „barona Herzoga” odwiedzali dwaj młodzi paryscy handlarze obrazów, Fernand Legros i Real Les-sard, ponieważ im właśnie powierzył sprzedaż sławnych, drogocennych płócien. O Legrosie, który w tym czasie skończył już trzydzieści trzy lata i odznaczał się nieco nachalnymi manierami, mówiono, że jest typem mężczyzny, który zaczepia o czwartej nad ranem na Pigalle'u ludzi proponując im pornograficzne zdjęcia. Dziwiono się nawet, że Real Lessard, młodszy o jedenaście lat, przystojny Francuz — dzieli życie z osobnikiem tak gburowatym i niesympatycznym. Wiedzano też ogólnie, że dwaj druhowie zajmują w Paryżu wspaniałe mieszkanie i podróżują po całym świecie handlując dziełami sztuki.

Elmyr, po wprowadzeniu się do willi i przyzwyczajeniu się do tej zasadniczej zmiany w jego życiu — jeszcze raz postanowił spróbować szczęścia we własnej twórczości. Uważał, że w obrazach nader istotną sprawą jest temat. Przez kilkanaście dni zastanawiał się nad jego wyborem. Najbardziej lubił malować pejzaże i martwe natury, ale -ten gatunek przyniósł mu w życiu same upokorzenia. Zastanawiał się nad portretami i aktami, ale rynek był nimi nasycony; pomyślał także

1 scenach rodzajowych, dochodząc do wniosku, że nie ma ku temu większych predyspozycji. Nie chciał także brać się do dzieł abstrakcyjnych. Po głębokim zastanowieniu Węgier doszedł do wniosku, że pozostają mu jedynie sceny historyczne 2 religijne, temat eksploatowany w średniowieczu, ale ciągle modny i poszukiwany, zwłaszcza w katolickiej Hiszpanii, do której należała Ibiza.

„Gdyby udało mi się, stworzyć kilka dobrych, monumentalnych dzieł i zorganizować wystawę w

108

Madrycie — zdobyłbym nazwisko i być może doceniono by moją twórczość. Gdybym był sławny,

mógłbym malować pejzaże i martwe natury, nawet kicze, a i tak handlarze rozkupywaliby moje prace" — doszedłszy do takiego wniosku zabrał się ostro do pracy. Malował dniem i nocą. Legros z Paryża upominał się o nowe falsyfikaty; zaspokajał go byle czym, jakimiś rysunkami i akwarelami, wykonywanymi w ciągu paru godzin. Większą część czasu poświęcał nareszcie swoim dziełom.

W ten sposób przez cztery miesiące powstało dziesięć dużych płócien przedstawiających sceny ze Starego i Nowego Testamentu oraz z historii Hiszpanii. Elmyr z przyzwyczajenia pracował szybko, co nie znaczy, że źle. Technika miała opanowaną do perfekcji, przy tym techniką niełatwą — starał się malować tak, aby obrazy przetrwały wieki, solidnie, nie żałując farby i wkładu pracy. Nie bez obawy postanowił pokazać obrazy współnikom. Zatelefonował do Paryża mówiąc Legrosowi, że ma dla niego niespodziankę i prosząc, aby razem z Lessardem przyjechał na wyspę.

- Co za niespodzianka? — zainteresował się Legros. — Dufy, Vlaminck, Renoir?
- Nie próbuj odgadnąć, nic z tego nie będzie.
- Piśnij chociaż słówko, do diabła!
- Nic nie powiem, przyjeżdżajcie.

Z Paryża do Barcelony nie jest daleko, a z Barcelony na Ibizę jeszcze bliżej; obaj dobrani kompani zjawili się na wyspie już następnego dnia. Z dziwnymi minami podążali za Węgrem. Zaprowadził ich na górę, do jednego z pokojów, gdzie w specjalnym oświetleniu porozwieszał na ścianach swoje obrazy.

— Proszę, wejdźcie — otworzył drzwi i zapalił

109

światło. Legros i Lessard przekroczyli próg i omiętli zdumionymi spojrzeniami ściany pomieszczenia.

- Co to jest? — wykrzyknął Lessard zwany Pieniążkiem.
- Przerzuciłeś się na średniowiecze? — wykrztusił Fernand Legros, dając po raz nie wiadomo który dowód swojej wielkiej ignoracji. — **Czyje to?**
- Zgadnijcie — powiedział spokojnie de Hory. Obaj hochsztaplerzy wymieniali wszystkich znanych im malarzy średniowiecznych i późniejszych tworzących w podobnym stylu, rzucali nazwiska na oślep, żadnemu jakoś nie mogło przyjść do głowy, że autor wszystkich obrazów stał przy nich. Stał i kiwał przecząco głową, coraz smutniej. Zaczynał żałować, że pokazał obrazy tym dwóm
- jak określił przyjaciół w ciuchu — arcydyletantom.
- Poddajemy się — pierwszy zrezygnował Real Lessard. — Podrabiasz jakichś nieznanymi malarzy...
- To nie pójdzie — skwitował Fernand Legros.
- No, czyje to?
- Moje.

Spojrzeli na Węgra, potem na siebie, potem znów na niego. Młodszy — Lessard — miał ogłupiały wyraz twarzy, Legros zmarszczył rzadziejące brwi.

- Twoje? — wycedził. — Jak to t w o j e?
  - Zwyczajnie — moje. Elmyra de Hory. Czy też barona Herzoga, wszystko mi jedno, w każdym razie moje. Nie falsyfikaty, oryginały.
- Fernand Legros zagryzł wargi, młody Lessard wybuchnął śmiechem.
- Oszalałeś, Elmyr! — wykrzyknął. — Po co to nabazgrałeś?

110

Legros uciszył go wzrokiem. Spojrzał na Węgra.

- Tak, właśnie, po co to nabazgrałeś?
- Liczcie się ze słowami, moi drodzy, to są prawdziwe obrazy. Chcę zrobić małą wystawę. W Madrycie.

Przez moment panowała cisza. Legros z Lessardem po raz któryś z rzędu oglądali obrazy, dotykali ich, stukali, ślinili palce i pocierali. Potem Legros zbliżył się do Węgra i powiedział:

- I ty zajmowałeś się tym przez ostatnie pół roku?
- Przez ostatnie cztery miesiące.
- To prawie wszystko jedno. Myślisz, że naprawdę ktoś kupi chociaż jeden z tych obrazów?
- Trzeba spróbować... — de Hory tracił pewność siebie z każdym słowem tamtego; w pewnej chwili zaczął żałować, że w ogóle podjął pracę.

Już następnego dnia miał naprawdę żałować straconego czasu. Otóż kiedy po małym pijaństwie i wielkiej kłótni Legros i Lessard odjechali — a w kłótni owej Legros wypomniał Elmyrowi między innymi to, że musi go utrzymywać — Węgier poszedł na górę, aby któryś raz z rzędu obejrzyć owoce własnej wyobraźni i żmudnej pracy. Gdy znalazł się w pomieszczeniu, w którym wisiały płótna — omal nie dostał apopleksji: pokój przedstawiał się jak pobojowisko, już tylko kilka obrazów wisiało na ścianie, a i te były pocięte jakby zniszczył je szaleniec; inne zostały wprost postrzępione, porwane, pokrojone w długie paski, ramy leżały w drzazgach, połamano je, rozbito, pokruszono w drobny mak. De Hory westchnął i złapał się za skronie. Zaszumiało mu w głowie. Musiał oprzeć się o drzwi, żeby nie upaść; przypadkowo natrafił ręką na kartkę przyklepioną do ściany. Zdjął ją i przeczy-

111

tał. Pozostawił ją Legros. „Skończony durniu! — pisał — zrobiliśmy ci wielką przysługę niszcząc te bohomyzy, za które nie dostałbyś nawet kilkudziesięciu franków. Poza tym czy pomyślałeś o tym, że ta twoja przeklęta wystawa zdemaskowałaby cię raz na zawsze? Weź się do uczciwej pracy, a wszystko zostanie po staremu”. Węgier podarł kartkę, zszedł na dół i wypił pół szklanki whisky, po raz pierwszy chyba od lat dwudziestu nie rozcieńczając jej wodą sodową. Potem położył się do łóżka. Ból głowy jakby ustąpił. Spał prawie dwa dni, budził się i wstawał z łóżka tylko na chwilę, głównie po to, by napić się whisky. Jako tako doszedł do siebie dopiero na trzeci dzień. Poszedł na długi spacer po plaży. Cały czas myślał o swoich obrazach i o tym, że nie obejrzał ich nawet jakiś pośledniejszy znawca, jakiś człowiek z ulicy, nikt. Zaczął zastanawiać się nad tym, jak by tu wyrwać się z łap Legrosa. Miał trochę pieniędzy, ale było to za mało, aby opuścić wyspę i urządzić się gdzie indziej. Potem naszły go refleksje jeszcze posepniejsze, bowiem dotyczyły sprawy najistotniejszej: czy nie jest za stary, aby zaczynać karierę.

Po tygodniu bezmyślnego nieróbstwa zabrał się, aczkolwiek z ciężkim sercem, do swojej normalnej, fałszerskiej pracy. Mijały miesiące...

Tymczasem Legros i Lessard poczynali sobie coraz bezczelniej. W końcu 1964 roku zorganizowali w galerii Pont-Royal w Paryżu wystawę zatyto-waną „Hołd dla Raoula Dufy'ego”, składającą się z 33 akwarel i obrazów olejnych. Rzeczywiście, jeszcze nigdy w historii żaden malarz nie został „uhonorowany” w taki sposób: 26 prac z wyeksponowanych na wystawie wykonał bowiem Elmyr de Hory, już pogodzony z pośrednikami i własnym fałszerskim losem. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem i dwaj oszuści zyskali dzięki niej nie tylko dalszą sławę, ale również porządnie zarobili. Swoistej pikanterii nabrała okoliczność, że prace Węgra zostały sprzedane szybciej i drożej niż autentyki.

- Ten cały Dufy mógłby u ciebie terminować! — rechotał Fernand Legros opowiadając malarzowi o wystawie. — I człowiek ma żałować tych nadętych bęcwałów! Płacą za kawałek płótna i trochę farby każdąkumę — czyste szaleństwo!
- Te kawałki płótna i trochę farby — to sztuka
- powiedział filozoficznie Elmyr i na tym poprzestał. Dyskusja z Legrosem o obrazach pod kątem ich wartości artystycznych była mniej więcej tym samym, co wymienianie poglądów na temat sztuki z kalabryjskim osłem.



Paul Gauguin *Autoportret z krucyfiksem*

Jeszcze tego samego roku Legros szukając nowych klientów udał się za ocean, do Stanów Zjednoczonych. Zjawił się w Dallas, gdzie po pewnym czasie zawarł znajomość z przedsiębiorczym multimilionerem naftowym i kolekcjonerem Algurem Hurtle Meadowsem. Wiedział o Teksasach tylko tyle, że kupił on uprzednio w Madrycie bardzo podejrzane obrazy Goyi i el Greca za milion dolarów. Lepszej ofiary wyrafinowany oszust nie mógł znaleźć...

W ciągu dwóch i pół lat zalał go też obrazami: sprzedał mu piętnaście Dufy'ych, siedem Modiglianich, pięć Vlamincków, osiem Derainów, trzy Matisse'y, dwa Bonnardy, jednego Chagalla, jednego Degasa oraz bliżej nieokreśloną ilość obra-

114

zów i rysunków Marqueta, Marii Laurencin, Gauguina i Picassa. Wszystkie te dzieła wyszły spod ręki Elmyra de Hory. W ten sposób Meadows stał się właścicielem największej na świecie prywatnej kolekcji fałszywych obrazów. Fernand Legros, odkrywszy żyłę złota w postaci właściciela teksańskich szybów naftowych, miał już bardzo dokładne wyobrażenie o tym, czego powinien dostarczać fałszerz snobizującym się na kolekcjonerów nowobogackim. W każdym razie żadnych niemieckich ekspresjonistów, na których chciał spróbować sił Węgiek; ich prace nie szły, a jeśli nawet je kupowano, to płacono grosze. Natomiast dobre płótno Dufy'ego zawsze mogło zyskać dobrą cenę. „Dufy jest taki błyskotliwy i wesoły, ludzie to uwielbiają” — mawiał oszust. Niechętnie też brał się za handel martwymi naturami, „nie można ich sprzedać ani w Nowym Jorku, ani nawet w Teksasie”. Najmniej cenił portrety osób historycznych — „nabywcy traktują je jak zdjęcia”, najwyżej — kompozycje z dużą ilością postaci ludzkich: „kupujący ma wrażenie, że nie wydał pieniędzy na próżno”. Bardzo dobrze sprzedawało mu się też prace niemal wszystkich malarzy francuskich z końca XIX i z początku XX wieku. Tych ostatnich zresztą Węgiek podrabiał najlepiej, sztuka fałszowania dzieł stosunkowo nowych była łatwiejsza od podrabiania płócien starych mistrzów stosujących trudną technikę tempery lub różne, często sobie tylko znane” techniki olejne. Poza tym Elmyr na pamięć znał wszystkie style i maniery impresjonizmu, ekspresjonizmu, fowizmu, kubizmu, abstrakcjonizmu i innych kierunków malarstwa tego okresu. Owszem, miał swoje sympatie i antypatie, jednym artystów lubił bardziej, innym

115

mniej, prace jednych podrabiał lepiej, drugich gorzej, największą jednak sympatią, ba, miłością darzył jednak pewnego artystę włoskiego: nie tylko go kochał, ale i naśladował najlepiej, niemal genialnie. Tym malarzem był Amadeo Modigliani. „Nie byłem taki jak on, ale mu dorównywałem”

— powie później Elmyr, gdy jego fałszerstwa wyjdą na jaw. Włoski artysta stał się też ostatnią oszukańczą przygodą w życiu Węgra.

Amadeo Modigliani, malarz żyjący w latach 1887—1920, urodzony w Livorno, w domu przy Via Roma, jako czwarte dziecko Eugenii Garsin i Flaminia Modiglianiego — stał się wielką pasją Elmyra. Artysta, bohater legendy kreującej go na alkoholika, narkomana i kobieciarza, na „księcia cyganerii” paryskiej, malarz żyjący w okresie największego rozkwitu licznych kierunków w sztuce, jednocześnie tworzący

własny styl opierający się skutecznie wszelkim modnym kierunkom — był dla Węgra uosobieniem jego własnych marzeń o wielkiej sławie.

Dlaczego genialny fałszerz upodobał sobie właśnie Modiglianiego? Może dlatego, że życie Modiglianiego było tak niezwykle, chaotyczne i bezładne, chociaż krótkie? Nikt z wielkiej rzeszy znawców i specjalistów, malarzy i ludzi interesujących się sztuką ze względów komercyjnych nie wiedział, kiedy Modigliani malował ten czy ów obraz, kto mu pozował do ogromnej liczby portretów i kiedy malował tę śliczną modelkę, która była jego kochanką, nikt nie miał pojęcia, w jakim okresie korzystał z której pracowni — a zajmował ich wiele na Montmartre i Montparnasse, kiedy odwiedzał rodzinny dom w Livorno i ile namalował tam obrazów, z których tak wiele było nie datowanych, że nie można było ustalić **chronologii**

116



Aimedeo Modigliani *Portret Guillaume Apollinaire'a*

— czy ten cały galimatias nie ułatwiał zadania Węgrowi? Poza tym nawet ze względów technicz-

117

nych łatwiej było fałszować dziwne, zniekształcone twarze, puste oczodoły, nosy jak klocki, długie szyje i przechylone na bok głowy z twarzami pełnymi smutku i rozmarzenia niż trudne technicznie, pełne delikatnego piękna portrety dawnych mistrzów. Ale nawet jeśli tak — to było to rzeczą drugorzędną, mniej istotną; Elmyr de Hory, człowiek prawdziwie uzdolniony i wirtuoz sztuki malarskiej, Modiglianiego prawdziwie kochał.

- Za innych "płaca lepiej — oponował Fernand Legros podając ceny obrazów Dufy'ego, Matisse'a, Renoira, Cézanne'a i innych.

- Nie spiesz się ze sprzedażą dzieł Amadeo — odpowiadał spokojnie Węgier — wkrótce jego

prace będą najdroższe, zresztą czy chodzi tylko o pieniądze?

- Na Boga, a o co? — wykrzykiwał zdumiony handlarz podejrzliwie przyglądając się twarzy Elmyra rozjaśnionej promiennym uśmiechem.

- Nie pojmiesz tego, Fernand; spójrz na ten rysunek — pokazał Legrosowi szkic do *Wioloncze listy*, akurat bowiem fałszował ten obraz. Na kartonie, obok ledwie zarysowanej postaci grajka widniała sentencja: „Życie jest darem: od nielicznych dla wielu, od tych, którzy wiedzą i mają, dla tych, którzy nie wiedzą i nie mają”.

- Przestań filozofować, Elmyr — zdenerwował się handlarz. — Niech będzie i Modigliani, na nim zarabia się także, ale zrób od czasu do czasu coś innego!

Węgier robił „coś innego”, ale coraz’ rzadziej. Włoski malarz pochłonął go całkowicie. Nie zniechęcały go opinie różnych krytyków, którzy — jak pewien krytyk włoski — określali twórczość artysty następująco: „Dwanaście brzydkich nie-foremnych głów, które mogłoby narysować pięcio-

118

letnie dziecko”. Niebawem jednak zaczęto doceniać wielkość Modiglianiego. Zaczęto też za jego obrazy płacić coraz drożej...

Elmyr postanowiwszy całkowicie poświęcić się naśladownictwu Włocha — wyruszył do portu w Ibizie, aby przyjrzeć się ludziom. Port był nieduży, lecz za to żywy i ruchliwy, do nabrzeży zawijało sporo statków towarowych i pasażerskich. Część nabrzeża zajmowali rybacy, ich pracę lubił de Hory obserwować najbardziej. Nie potrzebował szkicować. Jego wspinała wyobraźnia i fantastyczna pamięć wzrokowa pozwalały na dokładne zapamiętanie każdego szczegółu ubrania tragarzy portowych, żebraków, praczek, handlarzy ryb i owoców, prostytutek i obdartusów. Jak w czułym aparacie fotograficznym, tak w pamięci „Węgra utrwały się stosy kolorowych owoców zalegających stragany i morze kwiatów. Nawet ryby i kraby morskie sprzedawane ze straganów i ze stateczków mieniły się żywymi barwami. Odwiedzając port Elmyr przebierał się za zwykłego, niezbyt bogatego turystę, wkładał byle jakie spodnie i koszulę. Przez ramię przewieszał aparat fotograficzny, w którym nigdy nie było kliszy. Czasem udawał, że robi zdjęcie, aby zobaczyć zabawnie poważne miny rzekomo fotografowanych. Nie obawiał się spotkania z jakimś znajomym; ci, którzy znali go jako barona Herzoga, nie zapuszczali się nigdy w te rejony miasta. W ten sposób poznawał port dwa miesiące, kiedy miał dość — zabrał się do malowania.

Pochłaniał książki poświęcone Modiglianemu czy też Modiemu — jak zdrobniale nazywali artystę przyjaciele, a teraz także ci wszyscy, którzy o nim pisali. Książek takich wydano dziesiątki we Francji, w Niemczech, a nawet w Stanach Zjednoczo-

119

nych. Efekt owej czytelniczej pasji był taki, że poznał życie Modiglianiego jak swoje własne. Miał w tych Książkach ulubione rozdziały i fragmenty, wracał do nich często, niektóre znał na pamięć. Lubił bardzo książkę Berthe Weill o śmiesznym tytule „Pans! Dans l’Oeil!” („Paf! Prosto w oko!”).

Autorka miała w latach dwudziestych w Paryżu mały sklepik przy rue Victor Masse, tak maleńki, że wystawione w nim obrazy musiała wieszać na przeciągniętych przez środek drutach i mocować zaczepkami niby suszącą się bieliznę. Wystawiała w tym sklepiku akwarele Dufy’ego, obrazy Marqueta, Vlamincka, Utrilla, Pascina, Picassa i van Dongena. Pod koniec roku 1917 zgodziła się — jak sama pisze „z niemałym ociąganiem” — na urządzenie wystawy Modiglianiego. Artysta włoski miał przy tym zostać specjalnie uhonorowany: jego ekspozycję zorganizowano już w nowym lokalu, w Galerii Berthe Weill przy rue Taitbout 50. Wydano katalog, którego okładkę zdołał rysunek Modiglianiego — akt kobiety z długimi włosami, z głową przechyloną nieco w prawo, z ramionami skrzyżowanymi na piersiach i z wyraźnie widocznym trójkątem włosów między udami. Jak wiele innych przedsięwzięć, które dotyczyły Włocha i z którymi wiązano duże nadzieje, wystawa skończyła się całkowitą kląpą, wręcz klęską. Według Berthe Weill płótna rozwieszono w niedzielę, a w poniedziałek, 3 grudnia 1917 roku odbył się wernisaż. Zaledwie otwarto drzwi, na wystawie zebrał się tłum, wszystkich przyciągał jeden obraz — najbardziej sensacyjny z namalowanych przez Modiglianiego aktów. Dzieło specjalnie wyeksponowano, aby przechodnie mogli zobaczyć je przez okno. Ze znajdującego się naprzeciwko komisariatu policji



przysłano funkcjonariusza, aby sprawdził powód gromadzenia się tłumu. Kiedy komisarz dowiedział się, co było tego przyczyną, rozkazał policjantowi wrócić i usunąć z wystawy portret nagiej kobiety, a także poinformować Berthe Weill, że „pan komisarz wzywa ją do swojego biura”. Gdy w asyście policjanta przechodziła na drugą stronę ulicy „wśród wrzasków i sprośnych dowcipów tłumu” — drżała ze strachu jak osika.

- Pan komisarz mnie wezwał? — spytała zna laższy się przed urzędnikiem o nazwisku Rousselot.
- Tak! — wrzasnął komisarz. — I rozkazuję pani natychmiast usunąć te wszystkie plugastwa z wystawy!

Kobieta spróbowała argumentować.

- Na szczęście wielu znawców sztuki nie po dziela pańskiego zdania. Co pan widzi złego w tych aktach?
- To akty!?! — ryknął znów komisarz Rousselot.
- Te baby mają nieprzyzwoite włosy!!! A jeżeli mój rozkaz nie zostanie natychmiast wykonany, pošlę swoich ludzi i skonfiskuję wszystkie obrazy! Berthe Weill nie miała wyjścia; zamknęła sklep, zaryglowała drzwi i spuściła żaluzje. Wystawa Modiglianego została oficjalnie zamknięta, zanim ją oficjalnie otwarto, a na pocieszenie pozostał fakt, że jakiś mężczyzna kupił dwa rysunki. Elmyrowi sprawiało ulgę rozczytywanie się w niepowodzeniach życiowych Modiglianego. Ko jarzył je i zestawiał z własnymi perypetiami, w gruncie rzeczy podobnymi. Ale podczas kiedy po Włochu pozostały wspaniałe, chociaż docenione dopiero po jego śmierci dzieła — po nim nie zosta nie nic, to znaczy nic, co by mogło świadczyć, że gdzieś żył i tworzył Elmyr de Hory, Węgier uro-

dzony w 1906 roku nad Balatonem, student akademii w Budapeszcie i w Monachium. Pustka. Zostanie pustka, zejdzie z tego świata jako anonimowy artysta, fałszerz nieznan, nie pozostawiając nawet potomka. Legros z Lessardem pochowają go zapewne gdzieś pod murem miejskiego cmentarza i szybko zapomną o grobie. Modigliani umarł wieczorem, za dziesięć dziewiąta, 24 stycznia 1920 roku w lecznicy o nazwie Hôpital de la Charite na rue Jacob, tej samej, na której w swoich paryskich latach mieszkał Węgier. Zmarł „bez cierpień i nie odzyskawszy przytomności”, którą stracił w domu. Jak określiła w wielkiej rozpaczycy jedna z jego przyjaciółek: „Biedny Amadeo, przypadło mu zdechnąć jak psu”.

Jak już wspomnieliśmy, wartość dzieł Modiglianego — podobnie jak i innych wielkich malarzy

- szła szybko w górę. Wyczuł tę dobrą koniunkturę zachłanny Algur Meadows — teksański milioner, stojący na czele General American Oil Company. Chociaż miał opinię przebiegłego i przezornego businessmana, Legros i Lessard nabijali go w butelkę niczym dziecko. Oto co on sam opowiadał później o kontaktach z dwójką oszustów:
- Legros i Lessard proponowali mi na przykład obraz Modiglianego za sto tysięcy dolarów. Wie działem, że jest tyle wart. Odmawiałem. Nazajutrz schodzili do siedemdziesięciu pięciu, a ja wciąż odmawiałem. Trzymałem ich tak w napięciu przez kilka tygodni. Napastowali mnie nadal, aż w końcu oświadczałem: o nic was nie prosiłem, ale jeśli chcecie mi koniecznie sprzedać to płótno — daję za nie czterdzieści pięć tysięcy dolarów. Meadows płacił swoje czterdzieści pięć tysięcy do

larów zacierając z uciechy tłuste ręce; zarobił

122

przecież we własnym mniemaniu co najmniej drugie tyle. Legros i Lessard także nie mieli powodów do zmartwień: w końcu wiedzieli, że „dzieło” Modiglianiego, wykonane przez Węgra w dzień lub dwa, warte było najwyżej... kilkadziesiąt dolarów, to znaczy tyle co rama i płótno. Później Meadows „przyzwyczaił się” do Legrosa i Lessarda i kupował wszystko, co mu zaoferowali. Uważał to za wspaniałą lokatę kapitału, lokatę tym pewniejszą, że wartość dolara miała tendencję malejącą, co do złota zaś, szlachetnych kamieni, a nawet akcji i papierów wartościowych — z tym też bywało różnie.

A Elmyr malował „Modigliany” niemal seryjnie. Mimo tego, że przekroczył już sześćdziesiątkę i psychicznie czuł się stary — fizycznie wyglądał najwyżej na czterdziestolatka i sił witalnych miał bardzo dużo. Być może wpływał na to dość surowy tryb życia: pił mało i nie palił, z dziewczynami — jak wiadomo — nie zadawał się w ogóle, nie jadał prawie mięsa i wiele przebywał na powietrzu. Brunatna opalenizna na szczupłej twarzy, sportowy, sprężysty chód i smukła sylwetka nadawały Węgrowi wygląd mężczyzny w średnim wieku.

Dzień zaczynał się dla Elmyra bardzo wcześnie, bez względu na to czy pracował do dwunastej w nocy, czy do drugiej. Wstawał o piątej, a najpóźniej wpół do szóstej rano. Mył się, ubierał, wypijał szklanek zimnego mleka lub soku pomarańczowego i wchodził na chwilę do przestronnej, zalanej światłem porannego słońca pracowni. Oglądał swoje prace; malował przeważnie na raz kilka, a nawet kilkanaście płócien. Takie zaabsorbowanie umysłu i ręki było mu potrzebne. Od lat przywykł do intensywnego wysiłku, najlepiej

123

się czuł mając wiele obowiązków. Oglądając obrazy układał w myśli plan późniejszych zajęć; realizacja tego planu miała być nadzwyczaj ścisła i precyzyjna, wręcz pedantyczna. Niejednokrotnie w takich chwilach odruchowo chwycił jeden z licznych pędzli i dokonywał jakichś poprawek, drobnych, z pozoru nie znaczących. Następnie odkładał pędzel i uśmiechał się: to, co w nocy lub wczoraj wydawało się bardzo trudne, teraz wychodziło samo. Potem szybko opuszczał pracownię, zamykając ją na klucz; kobieta przychodząca do posług nie miała do tego sanktuarium wstępu, pracowała zresztą tylko dwie godziny rano. Do willi Elmyra dochodziła z pobliskiej osady.

Następnie schodami wykutymi w jasnobrazowej skale schodził na plażę. Piasek był miękki niczym puch, a żółty jak hiszpańska cytryna, jaśniał w zestawieniu z przezroczystym błękitem czystej wody i raził oczy, przywołując na pamięć błękit ukochanego Balatonu. Wspomnienia prześladowały go coraz częściej. Starość od dzieciństwa nie jest tak odległa, jak to się niektórym ludziom wydaje; dla Elmyra ta rozpiętość kurczyła się z każdym rokiem, z każdym miesiącem. Zostawiał na brzegu sandały i zakasawszy nogawki spodni wchodził do wody. Stał w niej parę chwil zadumany, zapatrzony bezmyślnie przed siebie. Ocknąwszy się szedł kilka kilometrów nagrzewając się plażą. Nie myślał o niczym. Chłonał wzrokiem krajobraz wyspy, łagodne zbocza pokryte zagonami winorośli, lasami oliwek i drzew cytrusowych oraz łąkami przepysznych kwiatów, przy których barwach gasły nawet kolory obrazów impresjonistów francuskich. Z zieleni wynurzała się co jakiś czas plama białopiaskowej willi

124

lub zwyczajnego domku zbudowanego z miejscowego kamienia. Morze było przeważnie spokojne, jego nieruchomą toń rzadko tylko marszczył powiew wiatru wiejącego od przylądka Nao lub od zatoki, nad którą leżała Walencja. Potem, zmęczony marszem po miękkim piasku, siadał na pierwszym lepszym kawałku skały i znów gapił się na morze. Następnie wracał do swojej luksusowej willi, brał kąpiel i zimny natrysk. Jadł powoli śniadanie składające się z ryb, krabów i owoców. Kiedy gospodyni kończyła swoją pracę i opuszczała dom — zamykał się na długie godziny w pracowni. Nigdy nie wyszedł z niej nie ukończywszy przynajmniej jednego obrazu lub kilku rysunków, czy trzeba było czy nie, bez względu na to, czy Legros przynaglał: wewnętrzna konieczność sprawiała, że Elmyr musiał rozprawić się ostatecznie chociaż z jedną pracą. Przy malowaniu nie czuł zmęczenia, wprost przeciwnie; zmaganie się z płótnem i farbami wyzwalało w nim nowe siły, spotęgowane chęcią nie tylko dorównania wielkim mistrzom, ale i przewyższenia ich, pobicia. Ta rywalizacja sprawiała, że pod względem technicznym — jak zgodnie orzekli późniejsi liczni fachowcy i eksperci — obrazy Węgra były lepsze niż oryginały. Jeśli chodzi o technikę malarską Modiglianiego, Elmyr rozszyfrował ją i naśladował w sposób doskonały, zarówno prace z wczesnego okresu, jak i późniejszego, oleje i rysunki. Pod wpływem Modiglianiego zaczęli go interesować wyłącznie ludzie i ich osobowości, zaczął skupiać uwagę na twarzy i ciele ludzkim, badać naturę człowieka, sekrety utajone w głębi oczu, w kształcie głowy, w nachyleniu ramion. Elmyr wiedział, że żaden z malarzy, wcześniejszych czy późniejszych, nie

rysował w tak szczególny sposób jak Modigliani. Wykonywał on rysunki z natury na papierze, przed wykończeniem podkładał pod rysunek kalkę oraz drugi arkusz" papieru i przenosząc nań zarysy pierwotnego szkicu robił jego uproszczoną wersję. Rysunki te wydawały się przesadnie wydłużone i zmanierowane, ale dzięki temu osiągały ową niedoścignioną czystość i prostotę niespotykaną u innych artystów. Węgier podrabiał rysunki Modiglianiego taką samą metodą. Jeśli chodzi o prace olejne, to tak jak Modigliani — sporządzał tylko niewielkie portrety i akty, używając rozcieńczonych farb, które kładł niekiedy na bardzo szorstkie płótno, a niekiedy na gładki karton. Utrzymane były głównie w szarawozielonej tonacji. Aby nadać obrazom większą przejrzystość, tak charakterystyczną dla obrazów włoskiego malarza — Elmyr pokrywał je, gdy wyschły, kolorowym werniksem, niekiedy aż dziesięcioma jego warstwami; wtedy ich przezroczysty opalizujący ton przypominał dawnych mistrzów.

Aby lepiej poznać styl Modiego, który nawiązywał do egzotycznej sztuki ludów pierwotnych, sprowadził sobie de Hory kilkadziesiąt przedmiotów sztuki afrykańskiej; miski, figurki, posążki Murzynek, Murzynów i różnych bóstw wypełniły niemal pół pracowni. Kiedyś na targu w miasteczku zobaczył sporą, prawie czterdziestocentymetrową figurkę murzyńskiej dziewczyny. Dowiedział się od handlarza, że zastawił mu ją jeden z rybaków. Zapytał, ile kosztuje; kupiec spodziewając się zawziętych targów wymienił cenę trzystu dolarów. Węgier wyjął pieniądze i zapłacił. W domu ustawił posążek w dyskretnym oświetleniu i usiadłszy przed nim na krześle długo przyglądał się rzeźbie.

126

— Boże! — szepnął w pewnej chwili. — Jakaż ona piękna!

Zbliżył się do statuetki i poglądził gładkie drewno. Dziewczyna była naga. Przesuwając dłoń po tej bezpłciowej figurce zauważył wąskość lekko spłaszczonej głowy, wyczuł włosy zaznaczone wydrapanymi linijkami, dotknął szparek oczu i wreszcie uproszczonego, klockowatego nosa, grubych warg złożonych jakby do pocałunku. Przy mocniejszym dotyku powierzchnia rzeźby okazała się nieco szorstka. Widać artysta, który ją wykonał, posługiwał się prymitywnymi narzędziami. Dzieło było pierwotne, w szczegółach brzydkie, niemal szkaradne, w całości jednak — piękne. To właśnie najbardziej zadziwiło Elmyra. Figurka miała jakąś swoistą doskonałość, przekreślała wszelkie wyobrażenia Węgra o istocie kobiecej. Jej puste oczy i wywinięte wargi wyrażały łagodność i subtelność, niosły wielką tajemnicę, zwłaszcza dla niego, który nie zwracał do tej pory w ogóle uwagi na istoty odmiennej płci. Niewielki posążek z Afryki stał się dla malarza ołtarzem, przed którym odprawiał codzienne modły, któremu zwierzał się z udrekiem, był fetyszem, symbolem czegoś niedoścignionego, nieznanego, a jednak... pożądanego. Pod wpływem posążka zapragnął kobiety, zapragnął tak silnie, że niemal do bólu. Efekt natchnienia wynikającego bezpośrednio z kontaktu z figurką był dla Elmyra taki, że w ciągu dwóch miesięcy namalował aż czterdzieści siedem „Modiglianów”. Były to portrety i akty zawsze tej samej dziewczyny, która na obrazach wydawała się niekiedy odpychająca, niekiedy pociągająca, raz martwa, raz żywa, ale zawsze była piękna. Legros i Lessard przyjechali na Ibizę bez uprze-

127

dzenia, znów zaniepokojeni dłuższym milczeniem Węgra, kiedy jednak ujrzeni tyle portretów i aktów będących — jak orzekli od razu — „najprawdziwszymi Modiglianami”, rzucili się do malarza z gratulacjami i uściskami. Odepchnął jednego i drugiego niemal ze wstrętem; zdziwili się, ale obrazy zabrali pozostawiając ich autorowi pięćdziesiąt tysięcy dolarów.

Jeszcze w tym samym tygodniu dwaj oszuści polecili do Stanów Zjednoczonych. Wszystkie płótna kupił od ręki milioner Meadows płacąc za nie sumę półtora miliona dolarów, najwybitniejsi eksperci nowojorscy orzekli bowiem zgodnie, że płótna były autentyczne. W ten sposób Meadows powiększył swoją kolekcję fałszywych obrazów, a Legros i Lessard stali się bez wątpienia największymi w historii handlarzami fałszywkami. W tym okresie samemu tylko Teksańczykowi sprzedali dzieł za prawie pięć milionów dolarów, a w ogóle — prawie za sześćdziesiąt milionów dolarów.

Znajdując się u szczytu powodzenia jako rzekomy właściciel wielkiej kolekcji, zbierał Elmyr z całego świata wyrazy uznania, ba, niemal podziwu. Goszczenie „barona Herzoga” było dla towarzyskiej śmietanki wyspy zaszczytem; nikt się nie domyślał, że dystygnowany arystokrata z monoklem w oku, źle ubrany, podstarzały mężczyzna wałęsający się po portowych zakamarkach i malujący w swojej pracowni fałszerz — to jedna i ta sama osoba. Otrzymywał listy z różnymi propozycjami, nawet matrymonialnymi. W 1966 roku ambasada amerykańska w Madrycie zwróciła się do niego z pytaniem, czy zgodzi się gościć w swojej willi córkę prezydenta USA Lyndę Johnson podczas jej wizyty na Ibizie. Hory odmówił dowiedziawszy

128

się w ostatniej chwili, że towarzyszyć jej będą agenci policji, którzy mieli zwyczaj — zanim chroniona przez nich osoba pojawiła się na miejscu — przeszukiwać i przetrząsać wszystkie

pomieszczenia.

9 — Falszerz

**8**

Tę dziewczynę spotkał Elmyr przypadkowo. Chodził po rynku właściwie bez celu przyglądając się przekupkom i turystom, których na wyspie pojawiała się z każdym rokiem więcej. Stała za ogromnymi bukietami kwiatów, schowana za nimi i ukryta dodatkowo pod barwnym płótnem zakrywającym jej budkę. Węgier zbliżył się i przyjrzał dziewczynie. Była mulatką. Spłoszyła się, gdy wpił w jej twarz ciężkie spojrzenie. Elmyr drżał. Podobieństwo dziewczyny do tamtej figurki było nieprawdopodobne, miała te same oczy — wąskie i brązowe, i pełne, czerwone usta, nawet włosy zwijały się tak samo w śmieszne kędzierzawe loki.

— Pan... chce... kwiaty? — spytała niepewnie dziewczyna nie wiadomo czy dlatego, że słabo znała hiszpański, czy ze strachu, pytanie poza tym nie miało sensu, bo na straganie znajdowały się <tylko kwiaty.

- Tak, chcę kupić kwiaty, wszystkie. Jak się nazywasz?
- Consuela —> odparła dziewczyna i uśmiechnęła się profesjonalnie; na tym targu uśmiechały się

wszystkie handlarki, młode i stare, nawet zupełnie staruchy, szczerząc żółte i połamane zęby bez przerwy.

130

- Nigdy cię tu nie widziałem — powiedział de Hory zastanawiając się, w jaki sposób nawiązać z dziewczyną rozmowę.
- Sprzedaję dopiero czwarty dzień. Naprawdę chce pan kupić wszystkie kwiaty?
- Tak. Ile za nie chcesz?
- Zaraz, niech policzę — zaczęła dotykać wskaźującym palcem poszczególnych wiązek i odkładać jakieś sumy na palcach drugiej ręki. Nie szło to jej łatwo, co jakiś czas podnosiła oczy do góry i marszczyła śmiesznie nos, w końcu jakoś sobie poradziła. Wyciągnęła do Węgra rozcapierzone dłonie i potrząsnęła nimi dwukrotnie.
- Dwadzieścia dolarów? — upewnił się Elmyr sięgając po portfel.
- Ależ dkaćL, (proszę piana, diwiadziieściia peset! — wykrzyknęła dziewczyna.
- Dla mnie to warte dwadzieścia dolarów, masz, te kwiaty są wyjątkowo piękne. Spłoszyła się jeszcze bardziej niż na początku, widocznie ofiarowywana suma przedstawiała dla niej spory majątek. —< To za dużo, proszę pana, ja nie mogę... — Masz, bierz! — wcisnął dwa dziesięciodolarowe banknoty w brunatną dłoń niemal siłą. — Kupisz sobie sukienkę, ta, w której chodzisz, jest podarta... Trzymała pieniądze w zaciśniętej pięści i spoglądała na Węgra z wielkim zdumieniem. Nie wiedziała czyby nie uciekła, gdyby zza jej pleców nie wyrzała druga głowa, o wiele ciemniejsza i o wiele brzydsza. Była to głowa starej Murzynki, matki dziewczyny. Musiała słyszeć rozmowę, bo wiem bez ceregieli zabrała córce pieniądze i ukryła je w jednej z licznych fałd obszernej spódnicy. Dopiero potem wybałuszyła na Węgra wyblakłe oczy.

131

- To za kwiaty — stwierdzała chytrze. — Na sukienkę dla Consueli może pan dopiero dać, ale uprzedzam, to porządna dziewczyna.
- Nie wątpię w to — Elmyr znów sięgnął po portfel i zmów diał dEie|wczyniie dwadzieścia dolarów, które marfJka wyrwała jej jeszcze szybciej niż tamte.
- Podoba się panu moja córka? — zaskrzeczała.
- Tak, ale nie w tym sensie, w jakim myślisz.
- Starszym mężczyznom podobają się młode dziewczyny zawsze w tym samym sensie, he, he, he! Może pan mieć Consuelę, ale to będzie drogo kosztowało!
- Mamo... — próbowała opanować dziewczyna, ale starucha nie pozwoliła jej dokończyć.
- Milcz, głupia! — syknęła. — To Tbogarty i hojny pan, da ci za jedną noc więcej, niż zarobiłabyś tu przez cały rok! Prawda, proszę pana? Da pan sto dolarów?
- Dam, ale mnie nie chodzi o to, o czym myślisz,

przysięgam. Jestem malarzem i chciałbym twoją córkę malować...

- Co? Malarzem? — starucha znów popatrzyła na dziewczynę. — Hm... Consuela jest piękna, oczywiście, może ją pan namalować, ale to będzie kosztowało jeszcze drożej...
- Zgadzasz się, Consuelo? — Węgier zwrócił się bezpośrednio do dziewczyny.
- Jeśli mama każe...
- Każe, każe! Zapłaci pan dwieście dolarów i może ją pan zabrać chociażby na zawsze, sama dopilnuję interesu. O, wybuduję sobie kiosk, taki duży jak tamten — wskazała na kolorową budę stojącą po drugiej stronie placu. —< Będę okropnie bogata i... Przerwała i zamilkła. Węgier nie miał się dowie-

132

dzieć, co zamierzała zrobić, gdy zostanie bogata. Po raz trzeci sięgnął do kieszeni, wyjął dwa banknoty studolarowe, a po krótkim namyśle trzeci; zanim dał je Murzynce, zapytał:

- Kiedy będę mógł zabrać Consuelę?
- Od razu! Idź z panem, moje dziecko, no, szybko cie!
- A sukienka?

Starucha schowała wszystkie pieniądze i zatrzepotała chudymi rękami.

— Ten pan ci kupi, sukienkę, pantofle i może na wet korale, idź, Consuelo, szybko, a teraz pieniądze!

Hory wziął dziewczynę za rękę i pociągnął za sobą, uśmiechnęła się i nawet nie obejrzała za matką. Wsadził ją do samochodu i podjechał pod sklep z odzieżą, potem z obuwiem, wreszcie odwiedził jubilera, kupił mulatce prawdziwe perły za osiemset dolarów. Kiedy jechali do willi, Consuela streściła swój krótki życiorys; jej matkę, Murzynkę z Dahomeju, poznał pewien rybak z Ibizy w niedalekim Algierze i przywiózł ją na wyspę, aby mu prowadziła dom. Był wdowcem i nie miał nikogo, ale się nie ożenił. Ona, Consuela, ma piętnaście lat i jest dorosła, mężczyźni się boją, ale jego nie, jest taki dobry.

- A co z twoim ojcem? — zapytał Elmyr.
- Zginął na morzu przed rokiem, jego koledzy wyrzucili mnie i matkę z domku i zamieszkałyśmy w szałasie na placu. Dobrze, że władze pozwoliły handlować kwiatami...

Oglądała willę i jej otoczenie z zachwytem dziecka, które znalazło się pierwszy raz w lunaparku. Znalazłszy się nad basenem klasnęła w ręce i zapytała, do czego służy; zdziwiła się słysząc, że do kąpieli.

133

- Do kąpieli? Przecież można kąpać się w morzu!
- Morze bywa wzburzone, poza tym basen jest pod ręką. Lubisz pływać?
- O tak! Można? — po dziecinnemu rozebrała się do naga i wskoczyła do wody. Pływała jak ryba, nurkowała, ciało miała jak dorosła dziewczyna, zresztą, jak wyjaśniła po drodze, jej rówieśnicy w dalekim Dahomeju wychodziły za mąż w wieku lat trzynastu i wcześniej, rodziły dzieci same mając po czternaście, piętnaście lat. Największy jednak zachwyty wywołała u dziewczyny kolekcja obrazów Węgra, zbiór składający się w dziewięćdziesięciu procentach z jego własnych prac. Było zapewne dziełem zwykłego przybłądka, że najdłuższą stała przed „Modiglianami”,

możliwe jednak, że w jej nieskomplikowanej psychice proste i wyraźne formy znalazły najszybciej właściwe odbicie.

- Pan to wszystko malował? — zapytała z zachwytem.
- Nie, tylko niektóre. Ale gdy będziesz mi pozowała — namaluję jeszcze piękniejsze obrazy.
- Czy potrafisz?
- To bardzo łatwe, Consuelo, trzeba po prostu przyjąć odpowiednią pozę i wytrzymać w niej jak najdłużej, zupełnie nieruchomo.

Była modelem idealnym, takim, o którym marzą wszyscy malarze. Posłusznym, cierpliwym, zamyślonym lub uśmiechniętym w zależności od potrzeby. Mogła leżeć bez ruchu godzinami. Nie odczuwała też żadnego wstydu, gdy przyszło jej pozować nago.

„Tworzyć jak bóg, władać jak król, pracować jak niewolnik” — ta maksyma Modiglianiego pasowała do tego, co robił i jak się czuł Elmyr w dniach, które nastąpiły po poznananiu Consueli. Jak napisał

134

Malraux, „artysta dlatego tak pilnie studiuje formy życia, że stara się odkryć w ich nieskończonej różnorodności elementy, które umożliwią mu dokonanie metamorfozy form już przez sztukę osiągniętych — na przykład takich jak oczy, które można zamknąć. W jaskini świata są nieprzebrane skarby, ale żeby je znaleźć, artysta musi przyjść z własną lampą”. Taką lampą stała się dla Elmyra brązowoskóra, smukła i młodzieńcza Consuela. Jak przebiegałaby jego kariera i całe życie, gdyby spotkał podobną dziewczynę w wieku dwudziestu kilku lat, w szczęśliwym okresie paryskim? Czy fałszowałby wtedy obrazy?

Już pierwsze portrety i akty Consueli, namalowane jeszcze na modłę Modiglianiego — przekonały Węgra, że wreszcie znalazł to, czego szukał bezskutecznie całe życie. Tym czymś był własny styl, własna maniera, odrębna, nie do odnalezienia nawet we fragmentach w dziełach żadnego artysty. Następne prace nie miały już nic wspólnego z Modiglianem, a mimo to urzekały pięknem, prostotą formy, czystością tła, były jednym słowem znakomite. Rzecz zrozumiała, że sygnował je własnym nazwiskiem — de Hory, nie zastanawiając się nawet nad tym, że nosił aktualnie inne, Herzog.

Tym razem nie popełnił poprzedniego błędu — nie powiedział o swoich obrazach Legrosowi i Lessardowi. Skontaktował się z jedynym na wyspie człowiekiem, który znał się na malarstwie, który sam był niezłym artystą. Malarz Pierre Dmitrienko, zaproszony przez Węgra w wielkiej tajemnicy, pierwszy — jeśli nie liczyć Consueli — obejrzał wszystkie płótna Elmyra. Nie było wśród nich tych pierwszych przypominających Modiglianie-

135

go. Oglądał je długo, uważnie, z wielkim zainteresowaniem.

- De Hory? — powiedział na koniec przyjrzący się podpisom. — Nie słyszałem. Kto to jest?
- To nieważne. Czy obrazy są dobre?
- Są bardzo dobre. Skąd je pan ma, na Boga? Malowano je niedawno, farba jeszcze nie wyschła.
- Zgadza się, to świeże obrazy. Czy może pan powiedzieć o nich coś jeszcze?
- Są doskonałe, mają... mają... — przez chwilę malarz szukał odpowiedniego określenia — ...mają... własny styl, tak, własny styl. Nie wiem, nie jestem ekspertem, ale... chyba nie są gorsze niż prace Modiglianiego, może nawet lepsze...
- Modiglianiego? Dlaczego Modiglianiego?
- Bo nikt lepiej nie malował portretów i aktów, dopiero ten de Hory, niebywałe. Sądzę, baronie Herzog, że udałoby się za nie otrzymać dobrą cenę.
- Naprawdę?
- Bez wątplenia. Mogę podjąć się tego, ale pod jednym warunkiem: muszę znać autora lub przy

najmniej wiedzieć, kim jest.

- Zna pan go dobrze.
- Nie rozumiem.
- To są moje prace.

Pierre Dmitrienko pewnie nigdy w życiu nie był tak zdumiony. Mierzył Węgra uważnym spojrzeniem chyba z minutę, potem pokręcił głową, co równie dobrze mogło oznaczać niedowierzanie, jak i zdziwienie. Oznaczało jedno i drugie.

- Pan wybaczy, nie mogę uwierzyć. Pamiętam wprawdzie tamte pana rysunki, ale te obrazy tu są arcydziełami, tak, nie waham się użyć tego słowa!
- Dziękuję, to właśnie chciałem od pana usłyszeć. Jeśli pokażę panu modelkę — uwierzy pan?

136

— Tak.

Węgier wyszedł z pokoju i po chwili wrócił z Con-suelą. Przedstawił dziewczynę malarzowi, który oglądał ją z nie mniejszą ciekawością niż jej portrety i akty.

— Mój Boże, to rzeczywiście ona! Baronie Herzog, pan jest genialnym artystą!

Jeśli Elmyr nie uściskał sympatycznego Rosjanina, to tylko dlatego, że nie miał zwyczaju okazywać swoich uczuć. Pili w każdym razie prawie bez przerwy trzy dni; zaczęli w willi, a skończyli w najlepszej restauracji w miasteczku. Mimo wszystko de Hory nie zdecydował się sprzedać swoich obrazów. Zbył Dmitrienkę tym, że na razie nie chce się ich pozbywać. W wymówce tej kryło się zresztą nieco prawdy, ale główną przyczynę stanowiła obawa. Sprzedane prace mogły rozejść się po całym świecie i trafić nawet do Stanów Zjednoczonych, do tych, którzy pamiętali go z innego rodzaju działalności, na przykład do jednego z Perlsów, a wówczas...

W Consueli sześćdziesięcioletni przeszło Elmyr zakochał się jak sztubak. Była to miłość nie tylko wielka, ale i pierwsza. Jak nazwać podobne uczucie? Dziwnym, występym, głupim, niepotrzebnym, śmiesznym? W takim razie także Goethego trzeba by nazwać głupcem i dziwakiem, podobnie jak setki, tysiące i dziesiątki tysięcy innych starych mężczyzn, którzy u schyłku swojego żywota potracili głowy dla młodych dziewczyn. W wypadku Węgra w grę wchodziły jeszcze dodatkowe czynniki, dość skomplikowane i trudne do określenia. Consuela była jego pierwszą miłością, pierwszą dziewczyną, może dlatego czuł się jak człowiek zdzielony z nagłą obuchem w głowę. Ustawiając dziewczynę do pozowania dotykał jej ciała, ramion,

137

pleców, nóg, gładził włosy, twarz, szyję. Consuela sprawiała wrażenie, że czeka na pocałunek, który jednak nie nastąpił, ani po pierwszym dniu, ani po tygodniu, ani nawet po miesiącu. Stary człowiek bał się, bał się głównie samego siebie i swojej bezsilności. Za to malując dziewczynę, obojętnie czy był to portret czy akt, przeżywał rozkosze niemal równie intensywne jak doznania cielesne. Obrazy były coraz lepsze.

Zaczął marzyć o własnej, wielkiej wystawie w Paryżu. Postanowił zorganizować ją za rok, a najpóźniej za dwa. Ułożył sobie, że pojedzie na nią razem z Consuelą, dziewczyna niewątpliwie stałaby się niełichą atrakcją, zaprosiłby dziennikarzy i reporterów telewizji, sława... Zabrał się znowu do intensywnej pracy. Chciał dojść do dwustu obrazów, aby z nich wybrać najlepsze, może pięćdziesiąt, może czterdzieści...

- Nie podobam się panu? — zapytała kiedyś dziewczyna. Leżała na zielonej kozetce zupełnie naga i bezwstydna, malował akurat kolejny akt. Hory milczał dłuższą chwilę. Pragnął dziewczyny jak niczego w życiu, ale strach był silniejszy.
- Bardzo mi się podobasz, Consuelo. Gdybym był młodszy, ożeniłbym się z tobą.
- Wiek nie ma żadnego znaczenia! — wykrzyknęła i zerwawszy się z kozetki podbiegła do Elmyra i zarzuciła mu ręce na szyję. Uwolnił się z uścisku delikatnie, ale stanowczo; wybuchnęła głośnym szlochem i wybiegła z pracowni.



Tymczasem nad rajsłą Ibizę nadciągały groźne chmury. Zaczęło się wszystko od niesnasek i kłótni między Legrosem i Lessardem, które wynikły na tle pieniędzy. Pod koniec roku 1965 zaczęły one przybierać na sile, paradoksalnie umac-

138

niając pozycję Elmyra, o którego względy poróżnieni wspólnicy zaczęli teraz zabiegać jak dwaj rywale o rękę pięknej dziewczyny. Lessard w oszukańczej spółce zawsze był tym, który zajmował się transakcjami, rachunkami i dokumentami. Korzystając z faktu, że Legros nigdy nie orientował się, ile ma na koncie pieniędzy — Real Pieniążek... pożyczał mu na lichwiarski procent sumy, na które zawsze żądał weksli. W ten sposób oszust oszukał oszusta, do tego jeszcze za pomocą jego własnych pieniędzy pochodzących także z oszustwa. Kiedy dług Fernanda Legrosa sięgał już kwoty prawie stu tysięcy dolarów i kiedy antagonizmy między dwójką dobranych kompanów wzmożyły się — Real Lessard przekazał sprawę komornikowi. Miał o tyle pecha, że egzekutor zjawił się w mieszkaniu Legrosa w niezbyt odpowiedniej chwili, wtedy mianowicie, gdy między przyjaciółmi trwało akurat zawieszenie broni i gdy przy blasku świateł zasiedli starym zwyczajem do wystawnego obiadu. Urzędnik wyjął z czarnej teczki dokument pytając, czy ma do czynienia z Fernandem Legrosem, a kiedy ten potwierdził, zakomunikował:

— W imieniu pańskiego wierzyciela Reala Lessarda muszę dokonać zajęcia mieszkania i nieruchomości. Fernand Legros zbladł, a Lessard rzucił się ku 'drzwiom; znał porywczosć swojego przyjaciela. [Ostatecznie dwaj superoszuści zgodzili się na kompromis; Legros miał podzielić się z Lessardem pieniędzmi i niesprzedanymi jeszcze obrazami, a ten zobowiązał się zniszczyć weksle i wycofać skargę. Podpisano nawet odpowiednią umowę. Kładąc swój podpis Fernand Legros myślał tylko o jednym: jak zemścić się na kompanie. Postano-

139

wił czekać na sprzyjającą okazję. Nadarzyła się niebawem.

W styczniu 1966 roku nastąpiło ostateczne zerwanie. Real Lessard zakochał się w młodej Francuzce Anouk Jantille i wyprowadził się od Legrosa. Odwiedzał go czasem żądając pieniędzy, zamiast których otrzymywał przeważnie tegie lanie. Rozpoczęli wojnę podjazdową. Nie obyło się w niej bez gróźb i szantażu, wreszcie Legros odwołał się do pomocy trzech marsylskich bandytów. Choć opłacił ich sownie — Lessard przekupił oprysz-ków i uratował głowę.

26 stycznia tego roku, w dzień swoich 35 urodzin,

*l*

z domu pełnego eleganckich gości, Fernand Legros zatelefonował do jednego z paryskich komisariatów policji sugerując anonimowo, aby przeprowadzono rewizję u — jak się wyraził — „niejakiego Reala Lessarda, zwanego Pieniążkiem, mieszkającego w hotelu Montalembert". Ponieważ podał jednocześnie takie szczegóły, które nawet dla najgłupszego stróża francuskiej sprawiedliwości musiały wydać się podejrzane — policja zarządziła rewizję, której wyniki przeszły najśmielsze oczekiwania. W bagażach Lessarda znaleziono walizkę zawierającą cztery obrazy van Dongena, jeden Marqueta, jeden Bonnarda oraz paczkę sfabrykowanych w Tokio pieczęci francuskich, między innymi celnych. Tego samego dnia Real Lessard został aresztowany. Nie podejrzewając przyjaciela nie sygnął go, nic by mu to zresztą nie dało. W śledztwie łąał jak zawodowy kryminalista i ponieważ żadnych dalszych dowodów przeciwko niemu nie znaleziono — pod koniec lutego został wypuszczony za kaucją. Fernand Legros życzliwie wyraził mu współczucie, a w duchu śmiał się

140

z ciosu zadanego wspólnikowi nie wiedząc, że i jego czekają niebawem ciężkie chwile. W Teksasie milioner Meadows dowiedział się właśnie, że autentyczność kilku obrazów hiszpańskich mistrzów z jego zbiorów jest więcej niż wątpliwa, postanowił więc zaprosić pięciu ekspertów, którzy bawili w stolicy Teksasu — Dallas z okazji wystawy dzieł Picassa, do zbadania całej kolekcji. Dokładnego i wnikliwego. Eksperci nie mieli łatwego zadania. Badali obrazy długo i bardzo starannie. Kiedy skonfrontowali swoje spostrzeżenia oraz wnioski i przedstawili je Meadowsowi — ten zadrzał; fachowcy uznali, że większość posiadanych przez niego dzieł jest fałszywa. Nie mieli jednak pewności, czy wszystkie obrazy malował jeden i ten sam człowiek, raczej uważali to za niemożliwe. Po dalszych konsultacjach z innymi znawcami teksański milioner zdecydował się wnieść sprawę do sądu. Poróżnieni oszuści o niczym jeszcze nie wiedzieli, tak samo zresztą jak żyjący niczym u Pana Boga za piecem de Hory. W tym czasie, wskutek zaabsorbowania Legrosa i Lessarda innymi sprawami Węgier nie otrzymywał od nich żadnych pieniędzy, oszczędności topniały szybko, a przecież Consueli nie mógł odmówić niczego — spróbował więc sprzedać coś na własną rękę. Wybrał „wspaniałą akwarelę Dufy'ego" pochodzącą z własnej kolekcji i

usiłował zbyć ją pewnemu Anglikowi. Był on, podobnie jak Meadows, milionerem, ale nieco roztropniejszym; odrzucił propozycję Węgra, ponieważ... obraz był za tani. Wtedy właśnie zjawił się na Ibizie Fernand Legros. Przyjechał z czekiem na dwa tysiące dolarów, żądając w zamian kilku akwarel Dufy'ego, Vlamincka z wczesnego okresu, Deraina i Marqueta. Jak

141

twierdził — zamierzał pod fałszywym nazwiskiem wystawić sześć obrazów na aukcji w pierwszej połowie kwietnia licząc, że przyniosą mu one około 160 tysięcy dolarów, z których jedna trzecia miała przypaść Elmyrowi. Póki co — uzależnił wypłacenie czeku na dwa tysiące od wykonania pracy. De Hory nie miał wyjścia, przydałyby się i dwa tysiące, ponadto perspektywa dalszych pięćdziesięciu kilku...

— Zrobię to w ciągu trzech dni — przyrzekł — ale pod jednym warunkiem; zamieszkaż w hotelu w mieście.

Hochsztapler zdumiał się, w lot zrozumiał, że Węgiel coś przed nim ukrywa. Znajdując się w przygodnej sytuacji nie chciał z nim zadzierać, mimo to miał ochotę poznać tę tajemnicę. Zagrał wprost.

• Elmyr, stary przyjacielu, mnie się boisz? Chyba znów namalowałeś coś sam? No, przyznaj się, przysięgam, że nawet nie dotknę tych płócien, więcej — jeśli są dobre, mogę je spróbować sprzedać.

• Nie musisz sprzedawać, wystarczy, żebyś nie dotykał. Chodź, pokażę ci.

Pomimo kilkunastoletnich, codziennych kontaktów ze sztuką Fernand Legros znał się na obrazach bardzo powierzchownie, ale nawet przy całym swym dyletantyzmie stanął przed portretami i aktami Consueli w zdumieniu i uwielbieniu. De Hory obserwując jego reakcję przeżył kolejny moment uzasadnionej satysfakcji, nic to, że graniczącej z próżnością.

Po słowach zachwyty, pochwałach i superlatywach Fernand Legros doznał kolejnej niespodzianki; zobaczył Consuelę. Miała zresztą powody do zdu-  
mienia: dziewczyna ubrana w elegancką sukien-

142

kę i zadbana wyglądała naprawdę uroczo. Zaczął jej nadskakiwać, a wreszcie namówił Elmyra do zorganizowania uroczystej kolacji.

• Trzeba to uczcić, powitać cię jako prawdziwego malarza! Koniecznie trzeba zorganizować ci wystawę w Paryżu, zajmę się tym, dobrze?

Uszczęśliwiony Węgiel za ostatnie pieniądze kupił drogich alkoholi i różnych smakołyków. Ucztowali kilka godzin, namówili nawet na kilka kieliszków zwykle nie pijącą Consuelę. Elmyr odpadł pierwszy, w czym mu wydatnie dopomógł środek na senny wsypyany do jego kieliszka przez Legrosa.

Spał twardo i długo, do następnego wieczora. Nikt go nie budził, ponieważ po wprowadzeniu się Consueli wymówił gospodyni, a dziewczyna przejęła jej obowiązki. Kiedy zwłókł się z tapczanu i szedł na dół, przekonał się z przerażeniem, że dom był pusty. Pobiegnął do pokoju Consueli, nie zastał w nim dziewczyny; rzucił się do pokoju, w którym porozwieszał swoje obrazy i odetchnął

• wisiąły na ścianach jak przedtem. Legros za to zabrał wszystkie inne prace, nawet niedokończone rysunki.

Doprowadził się do porządku i pojechał do miasta. Niestety nie odnalazł ani matki dziewczyny, ani jej

samej; jak oświadczyła jedna z handlarek kwiatami, obie — matka i córka zwinęły w południe stragan i wyniosły się gdzieś. Zrozpaczony wrócił do domu i zamówił rozmowę telefoniczną z Paryżem. Legrosa w domu nie było. Połączył się z nim dopiero nazajutrz w południe.

- Co z Consuelą? — rzucił pierwsze pytanie.
- Z tą dziewczyną? Nie wiem, została, próbowałam cię obudzić przed odjazdem, ale nie mogłam. Co, okradła cię?
- Sam jesteś złodziej! Nakarmiłeś mnie tablet-

143

karni nasennymi. Koniec z nami, Fernand, wiem, że zarobiliście z Lessardem miliony traktując mnie jak dojną krowę. Koniec, koniec z tym wszystkim! Z tamtej strony kabla rozległ się drwiący chichot i de Hory cisnął słuchawkę na widelki. Pojechał do banku, gdzie wyprowadziła go z równowagi wiadomość, że czek wystawiony przez Legrosa nie ma pokrycia. Wrócił do domu. Wieczorem wyszedł na długi spacer, myślał nawet o samobójstwie. Z wielkim wysiłkiem otrząsnął się z przeżytego szoku. Wracając zastanawiał się, co dalej robić. Wiedział, że Consueli już nie zobaczy, nieraz mówiła, że chce z matką wrócić do Afryki, bo „on jej nie kocha”.

Tymczasem Legrosowi zabrakło jednego obrazu Vlamincek, którego Węgier nie zdążył namalować, a który figurował już w katalogu aukcji w Pontoise. Zastąpił go w ostatniej chwili olejnym pejzażem namalowanym przez Elmyra mniej więcej przed rokiem, nie wiedząc, że jego współnik Lessard „postarzył” onegdaj ów obraz pociągając go brunatnym werniksem.

Urzędnik aukcyjny uznał, że obraz jest zbyt brud-

b

ny i kazał ostrożnie zetrzeć brunatną warstwę pokrywającą niektóre partie płótna. Oglądając szmatkę z przerażeniem dojrzał na niej, poza brunatną barwą, także błękitne ślady świeżej farby nieba z obrazu Vlamincek, namalowanego rzekomo w 1906 roku...

Kierownik aukcji natychmiast wezwał policję. Fernand Legros nie czekał na wynik ekspertyzy, tym bardziej, że kilka dni wcześniej pewien paryski antykwariusz, klient oszusta, przedstawił do zidentyfikowania wdowie po Marquecie obraz i dowiedział się, że jest on fałszywy. Kariera Legrosa jako handlarza obrazów była raz na zawsze

144

• A

skończona, nie tylko zresztą w Paryżu. Akurat w tym czasie wybuchł za oceanem skandal z kolekcją Meadowsa; jego echa szybko doszły do Europy, do Paryża i na Ibizę. A na wyspie doskonale znano Legrosa i Lessarda, wiedziano też, że często odwiedzali willę de Hory'ego...

Wszyscy tu byli przekonani, że jest on wmieszany w całą sprawę, nie wiedziano jednak, w jaki sposób i w jakim stopniu. Czy to on, zawsze szastający pieniędzmi, bogaty arystokrata — emigrant finansował owe oszukańcze operacje? Czy fałszywe płótna pochodziły z jego, podobno przebogatej, kolekcji? Czy jego zbiór w ogóle istniał?

O skandalu z obrazem Vlamincek, z którego farba zlaźła jak skóra z gotowanego ziemniaka, prasa paryska rozpisła się z właściwą sobie swadą i humorem. Po kilku dniach okazało się, że i pozostałe płótna zgłoszone przez Fernanda Legrosa — obrazy Dufy'ego, Deraina i Marqueta — były fałszyfikatami. W tydzień później członek japońskiego parlamentu podniósł publicznie problem autentyczności trzech płócien — Deraina, Dufy'ego i Modiglianiego — kupionych w roku 1964 przez Muzeum Narodowe Sztuki Zachodniej w Tokio. Sprzedawcą tych obrazów był oczywiście Fernand Legros.

Kiedy w zamkniętym kręgu snobistycznego towarzystwa Ibizy — po aferze z Legrosem w Paryżu, USA i Tokio — zaczęły krążyć plotki, siłą rzeczy tak czy inaczej zahaczające o osobę Węgra, młoda malarka niemiecka Edith Zommer przypomniała sobie, że Elmyr powiedział jej kiedyś: — Gdybym powierzył pani swoją tajemnicę, byłaby nią pani równie zdumiona jak gdybym oświadczył, że jestem Martinem Bormannem.

10 — Falszeryz

145

Niech się pani nie boi, nie jestem mordercą, ale powiadam, pani byłaby pani, nie mnie, zdumiona. Ktoś inny przypomniał sobie, że widział kiedyś u de Hory'ego olejny obraz „podobny do złej kopii złego Matisse'a”, ktoś znów widział go przy pracy.

Zaczęto szeptać, że to on jest autorem części lub  
większości fałszywych obrazów z Dallas, Pontoise  
i Tokio. Sceptyczny pozostał tylko architekt Erwin  
Broner, projektant domu Elmyra, który często widywał go przy sztalugach.  
— Nigdy nie uwierzę w te łgarstwa — powiedział  
Węgrowi. — 'Widziałem twoje dzieła nie raz i nie  
dwa; nigdy nie potrafiłbyś wyprodukować takich  
plócien. Trzeba na to solidnego talentu.  
To, że przenikliwość architekta warta była funta  
kłaków — nie pomogło malarzowi ani w poprawie  
samopoczucia, nadzwyczaj podłego, ani w przecię  
ciu fali plotek otaczających go niby ciasny mur.  
Nie pomogło mu też to, że najlepszy malarz Ibizy  
Pierre Dmitrienko ani słowem nie skomentował  
ostatnich sensacji. Zachował się tak dlatego, że  
wiedział, na co stać de Hory'ego.  
Ten, załamany fizycznie i psychicznie, postarzały  
w ciągu miesiąca o lat dziesięć, wyjechał do Ma  
drytu i za pieniądze zdobyte ze sprzedaży kilku  
cennych drobiazgów z willi wynajął skromny  
pokoik w hotelu na peryferiach. Postanowił ukryć  
się w nim pod przybranym nazwiskiem i przece  
kać najgorsze. Liczył, że uda mu się później sprze  
dać willę i posiadłość na Ibizie i za te środki urzą  
dzić sobie mieszkanie w jakimś spokojnym, hisz  
pańskim mieście. Resztę swoich dni chciałby spędzić  
na malowaniu Consueli.  
W międzyczasie Fernand Legros, spaliwszy po  
spiesznie fałszerską dokumentację znajdującą się  
w paryskim mieszkaniu, wypełnił ubraniami i

146

I

cennymi przedmiotami dziesięć walizek i wyjechał na... Ibizę. Miał zapasowe klucze do willi wykonane w  
tajemnicy przed Węgrem, nic też dziwnego że rozgościł się w niej jak we własnym domu. Bez ceregieli  
zniszczył natychmiast wszelkie do\* wody fałszerskiej działalności Węgra, spalił blejtremy,  
zapasy płótna i papieru, zakopał farby i rozmaite substancje służące do podstarzania obrazów. Rozprawił  
się też, aczkolwiek z pewnym smutkiem i melancholią, z wykończonymi już dziełami różnych  
malarzy, zniszczył portrety i akty Consueli. Na drugi dzień w willi na próżno byłoby szukać  
najmniejszego śladu jakiegokolwiek działalności, jeśli nie liczyć kilku oryginalnych prac, małych  
zresztą i niespecjalnie cennych, Matisse'a, Renoira, Modiglianiego i Dufy'ego. Kiedy Elmyr  
wyczerpany jałowym pobylem w Madrycie i brakiem pieniędzy wrócił na wyspę, zastał w willi Legrosa  
i... paru młodych chłopców uzbrojonych w noże. Nie wpuszczono go do domu, Legros pokazywał jakieś  
dokumenty własności. Malarz lepiej niż kto inny zdawał sobie sprawę z tego, że podrobienie ich nie  
sprawiłoby tamtemu większych kłopotów, udał się więc na policję. Władze Ibizy jednak stwierdziły, że  
cała posiadłość, willa wraz z urządzeniem i wyposażeniem, stanowi własność Fernanda Legrosa,  
oznajmiły to i... umyły ręce od całej historii. Węgier znów poszedł do hotelu. Po dwóch miesiącach, w  
czasie których niemal codziennie próbował nawiązać kontakt z Legrosem, by uzyskać chociaż jakąś  
skromną pożyczkę — opuścił wyspę. W willi względny spokój nie trwał jednak długo. W lipcu przybył z  
Paryża Real Lessard. Usiłował pertraktować z byłym współnikiem, wysuwał żądania i propozycje, groził i  
szantażował, w końcu

147

doszło do bójki. Pieniążek wniósł skargą do sądu, Legrosowi nie pozostało nic innego, jak pójść  
jego śladem. Zniecierpliwione władze wyspy skazały obu niesfornych dżentelmenów na dwa ty-  
godnie aresztu; Real Lessard uciekł eskortującym go policjantom kuchennymi schodami z hotelu  
i wsiadł w samolot do Paryża, Fernand Legros, nie mając innego wyboru, poszedł na czternaście  
dni za kratki. Gdy Wyszedł na wolność, dowiedział się od jednego z francuskich kolegów, że  
rozsierdzony milioner amerykański Meadows wysłał za nim międzynarodowy list gończy.  
Szybko zatem spakował walizki i uciekł pierwszym samolotem do Kairu. Spędził tam trzy  
miesiące i odnowił obywatelstwo egipskie, dzięki czemu uniknął ekstradycji do Francji. Mógłby

w Egipcie żyć spokojnie, chociażby do dnia sądu ostatecznego, gdyby nie jeden wypadek. Otóż pewien młodzieniec legitymujący się paszportem na nazwisko Andre-Charles Martin upłynął w Szwajcarii fałszywe czeki na sumę 12 tysięcy dolarów. Przyciśnięty przez policję do muru, wyznał że naprawdę nazywa się... Real Lessard. Zgodnie z prawem miał przywilej powiadomienia o swoim aresztowaniu kogoś z bliskich. Wybrał... byłego współnika, o którym wiedział, że jest w Egipcie i jak się tam nazywa.

Mimo wzajemnych pretensji i żalów Fernand Legros żywił resztki przyjaźni do dawnego protegowanego. Być może lękał się także jego niebezpiecznych zeznań na temat handlu podrabianymi obrazami, tak czy inaczej poczuł się zobowiązany do udzielenia mu pomocy. Próbował rozmaitych sposobów, dość na koniec powiedzieć, że w kwietniu 1968 roku pewien mężczyzna o jasnych włosach i ciemnej cerze, właściciel

148

brytyjskiego paszportu na nazwisko Fernand McDonald, zatrzymał się w jednym z genewskich hoteli. Zachowywał się tak osobliwie, że aż zwrócił uwagę obsługi, a następnie właściciela hotelu. Spędzał mianowicie całe dnie telefonując do Paryża i gdzie się tylko dało, próbując uzyskać zwolnienie z więzienia niejakiego Reala Lessarda. Hotelarz powiadomił policję, a ta podłączyła się do telefonu dzentelmena o jasnych włosach. Nazajutrz przez głośnik restauracji hotelowej rozległo się wezwanie: „Pan Fernand Legros proszony do telefonu”. Po krótkim wahaniu, otrząsnąwszy się z zaskoczenia, największy w historii handlarz fałszywymi obrazami podniósł się od stolika. Na widok policjantów próbował uciec, po drodze zgubił ciemne okulary i blond perukę, ale nic mu to nie pomogło — został zatrzymany.

j Legrosa i Lessarda władze szwajcarskie mogły oskarżyć jedynie o posługiwanie się fałszywym paszportem. Długotrwałe wysiłki władz francuskich o ekstradycję Legrosa spełzły w końcu na niczym.

śf — Nie wiem nawet, czy będziemy go mogli oskarżyć — powiedział komisarz paryskiej policji Gerard Lorin dziennikarzom na specjalnej konferencji prasowej zwołanej w lutym 1969 roku. —

i Zebranie dowodów okazało się nie tyle trudne, ■f co niemożliwe, a ci, którzy do niedawna gotowi V byli go powiesić — nie chcą obecnie przeciwko niemu świadczyć, prawdopodobnie z obawy o swoje tak zwane dobre imię i wartość posiadanych obrazów. Jeśli zaś idzie o człowieka, który nazywa się Elmyr de Hory, czy licho go wie jak — jest to po prostu niemożliwe. Musielibyśmy mieć

. świadków, którzy widzieli go, jak malował, jak fałszował podpisy i przekazywał podrobione

f

149



Pablo Picasso *Guernica*

obrazy Legrosowi i Lessardowi. Ponadto musielibyśmy dowieść, że z jego wiedzą płótna te były

sprzedawane jako autentyczne obrazy Modiglianego, Vlamincka, Dufy'ego, Picassa i innych, a nie jako kopie czy też po prostu do powieszenia w mieszkaniu Legrosa. Nasze francuskie przepisy, a pewnie i prawo innych państw, nie zabraniają posiadania falsyfikatów czy kopii. Szczerze mówiąc, rzecz dla nas jest całkowicie stracona... Straciła nie tylko paryska policja. Przynajmniej dwa tysiące obrazów namalowanych przez Węgra do dziś zdobi nie tylko prywatne kolekcje, ale i muzea państwowe. Nie zdarzyło się, aby ktoś zniszczył posiadany przez siebie falsyfikat, nie zdarzyło się także, aby ktoś publicznie przyznał — poza jednym Meadowsem — że został nabity w butelkę na ileś tam tysięcy dolarów. A sam Meadows? Kiedy w roku 1969 nowojorski

150

dziennikarz Randolph Stacke usiłował dociec, co stało się z fałszywą kolekcją milionera — ten wyrzucił go za drzwi i odmówił wszelkich wyjaśnień. Może przed podstawione osoby lub pośredników pozbył się falsyfikatów? A jeśli tak — to za jakie kwoty? A co z innymi posiadaczami „dzieł” Elmyra de Hory'ego? Teksański nabab kupił ich kilkadziesiąt, za ledwie kilkadziesiąt, a co z resztą?

Zapewne nigdy nie będzie wiadomo, jaka była ogólna wysokość obrotów spółki Legros — Lessard. Francuska prasa oceniła, że dwaj oszuści sprzedali w latach 1961—1967 fałszywych dzieł sztuki produkcji Elmyra de Hory'ego za sumę 60 milionów dolarów! A przecież Węgier sam także sprzedawał własne prace... Najpłodniejszy i najdoskonalszy w dziejach historii sztuki fałszerz obrazów pracował dwadzieścia lat, zanim został zdemaskowany; sprzedawał obrazy — jeśli nie liczyć Legrosa i Lessarda — pod tyłoma pseudonimami, że najteżsi specjaliści nie byli w stanie ustalić, jaki związek istniał między Elmyrem de Hory z Nowego Jorku w roku 1949, baronem Herzogiem z lat pięćdziesiątych i Louisem Reynaldem z Muzeum Fogg w Bostonie z 1955 roku, Josephem Boutinem z Londynu w roku 1961 i człowiekiem z Ibizy, który tak szczerze zaopatrzył w obrazy amerykańskiego milionera Meadowsa.

— Znałem de Hory'ego — oświadczył Klaus Perls, były prezes związku amerykańskich marszandów. — Był to bardzo dobry, niemal wybitny rysownik.

Ow Klaus Perls, jak sobie przypominamy, właściciel galerii noszącej jego nazwisko, a mieszczącej się przy 58 ulicy w Nowym Jorku, kupił w roku 1947 od Węgra gwasz „Picassa” płacąc zań tysiąc

151

dolarów i stając się w ten sposób pierwszą amerykańską ofiarą genialnego fałszerza.

- Reynold? — zdumiał się nagabywany przez dziennikarzy Stephen Hahn, właściciel dużej nowojorskiej galerii. — Fałszerz nad fałszerze, prawdziwy artysta! Wezmę każdą jego pracę...
- To geniusz! — ocenił z kolei F. R. Fehse, szwajcarski kolekcjoner i znawca sztuki. — Nikt tej klasy nie istniał przed nim i proszę Boga, by już nigdy więcej nie pojawił się fałszerz podobnego formatu!
- Elmyr de Hory albo baron Herzog? — zdumiał się malarz Pierre Dmitrienko zagadnięty przez reportera „Paris Match”. — Znałem go bardzo dobrze, lepiej niż kto inny... Nie, nic o nim nie po wiem, w każdym bądź razie widziałem kilkanaście jego własnych portretów i aktów, tak, własnych, malowanych w niepowtarzalnym stylu. Były lepsze niż prace Modiglianego. Nie, nie bluźnię, daję na to słowo honoru!

Jakie były dalsze losy Elmyra de Hory'ego? Otóż po wyjeździe z Ibizy udał się do Paryża. Wegetował w stolicy Francji pod przybranym nazwiskiem i bez środków do życia kilka miesięcy, zarabiając na skromne utrzymanie doraźnym wykonywaniem rysunków i obrazków; robił też portrety przygodnym klientom. Potem włóczył się niemal po całej zachodniej Europie, był w Republice Federalnej Niemiec, w Monachium i w Hamburgu, w Szwajcarii, Holandii, Belgii, zawiątał nawet do Szwecji, a wreszcie do Portugalii, gdzie powodziło mu się jeszcze stosunkowo najlepiej. Po tej włóczędze wrócił w 1969 roku na Ibizę; przygnała go na wyspę tęsknota i wspomnienia lat na niej spędzonych, które uważał za najszcześniejsze w swoim bujnym życiu. Liczył też na pomoc finansową

152



Typowy obrazek paryski — malarze na Montmairtrze

Fernanda Legrosa, który zdobył majątek dzięki jego pracy. Bardzo potrzebował pieniędzy, czuł się źle, skończył w tym czasie 64 lata. Władze wyspy nie powitały go z otwartymi ramionami; został oskarżony o homoseksualizm, kontakty z notorycznymi przestępcami i utrzymywanie się z niewiadomych źródeł. Ostatecznie jednak nie wydalono go z terytorium Hiszpanii, skazano tylko na dwa miesiące więzienia... Opuścił je w październiku 1969 roku, zmęczony i stary. Nie miał pieniędzy ani przyjaciół, był znów sam. Poszedł obejrzeć willę, w której mieszkał; zajmował ją obecnie jakiś Hiszpan, który odkupił całą posiadłość od Legrosa. Wśród nabytych ruchomości znajdowała się także bogata biblioteka dzieł o światowym malarstwie, warta grube tysiące dolarów, kompletowana przez Węgra przez całe życie.

153

Nowy właściciel willi cierpliwie wysłuchał starego człowieka, zaprosił go przedtem do środka i poczęstował śniadaniem. Kiedy de Hory oświadczył delikatnie, że cała biblioteka jest jego własnością i że mógłby dochodzić swoich praw w tym względzie — Hiszpan pokazał dokument kupna, z którego wynikało, że zbiór nabył od Fernanda Legrosa zupełnie legalnie. Na pytanie, czy nie znalazł w willi jakiegoś obrazu, aktu lub portretu młodej mulatki — Hiszpan rozłożył ręce i pokręcił przecząco głową. Na koniec wręczył niespodziewanemu gościowi kilkaset dolarów i zachęcił do jak najszybszego opuszczenia wyspy. Zanim Elmyr to uczynił, wałęsał się chyba ze dwie godziny po porcie i targowisku Ibizy. Miasteczko nic się nie zmieniło, tylko na miejscu straganu matki Consueli stała duża buda, w której sprzedawano owoce. Wracając na lotnisko stary człowiek miał łzy w oczach. Jeszcze tego samego dnia, z małą walizką w ręce, odleciał Elmyr de Hory samolotem do Portugalii. Był koniec roku 1969. Od tamtej pory zaginął po nim wszelki ślad. Może zmarł w jakimś przytułku dla bezdomnych, może skonał w jakiejś biednej wiosce, może umarł siedząc na ulicy i czekając na klienta, który pozwoliłby się sportretować za parę marnych groszy? Nie wiadomo... W każdym razie teraz, gdyby żył, najgenialniejszy fałszerz obrazów miałby już siedemdziesiąt lat...

### **SYLWETKI MALARZY, KTÓRYCH DZIEŁA FAŁSZOWAŁ ELMYR DE HORY**

#### **Pierre BONNARD (1867—1947)**

Malarz i grafik francuski. Podczas studiów związał się z grupą nabistów; znajdował się wtedy pod wpływem malarstwa Gauguina i drzeworytów japońskich. Stosował płaskie kompozycje z form obwiedzionych dekoracyjnym konturem, wypełnionych nasyconym kolorem. Po roku 1892 kolorystyka

Bonnarda uległa przytłumieniu; po 1900 roku artysta porzucił płaską plamę barwną i zaczął stosować jasne, ciepłe kolory, starając się za ich pomocą określić formę przedmiotu, modelunek i światło. Malował głównie akty, pejzaże i martwe natury.

### **Georges BRAQUE (1882—1963)**

Malarz, grafik i rzeźbiarz. Początkowo uległ wpływom neoimpresjonizmu, potem — przez krótki czas — fowizmu. Następnie, inspirowany przez malarstwo Cezanne'a i Picassa, zajął się problemem przedstawienia bryły i przestrzeni, którego rozwiązania szukał w geometryzacji przedmiotów (pejzaże z L'Estaque 1907—1908). Właściwy okres

155

kubizmu Braque'a to ścisła współpraca z Picassem. W tym okresie Braque wprowadza technikę zwaną collage; stosuje też charakterystyczne efekty liter, cyfr i instrumentów muzycznych. Stosuje monochromatyczną kolorystykę, opartą na sza-rościach i brązach. Po I wojnie światowej Braque odszedł od kubizmu na rzecz form neoklasycystycznych; od roku 1939 tworzy także liczne rzeźby, przeważnie zwierząt.

### **Paul CEZANNE (1839—1903)**

Twórczość tego malarza ma przełomowe znaczenie dla rozwoju malarstwa w XX wieku. Studiując w Paryżu w latach 1861—1864 obraca się w kręgach impresjonistów, pozostając jeszcze pod wpływem malarstwa klasycznego. Uwidocznili się to we wczesnej twórczości Cezanne'a — kompozycjach o ekspresyjnym ujęciu tematu, gwałtownych kontrastach światła i cienia i bogatej fakturze. Zetknawszy się z malarstwem impresjonistów, wprowadza Cezanne do swoich prac charakterystyczne współzależne traktowanie bryły i plamy barwnej. Studiując naturę w plenerze, co przynosi oczyszczenie i rozjaśnienie palety, wzbogacenie wibracji barwnej. Przewycięża jednostronność impresjonizmu, interesując się przestrzenią i formą. Barwa staje się dla niego środkiem, a nie celem; służy jako budulec kształtu. Malarstwo Cezanne'a osiągnęło przejrzystość i równowagę kompozycyjną, zdyscyplinowanie faktury; budował on konstrukcję przestrzeni poprzez plany narastające jeden na drugim; strukturę przedmiotów określał przez geometryzację. Obrazy Cezanne'a, wysyłane na salon oficjalny w 1864 roku, były systematycznie odrzucane. Od 1890 roku niedoceniany artysta pędzi życie sa-

156

motnika w Aix-en-Provence. Malarstwo jego znalazło zrozumienie dopiero w ostatnich latach życia, po wystawie zorganizowanej u Yollarda (1895); od tej pory zaczął się jego ogromny wpływ na awangardę malarską, który trwa do dziś. Nazywają go „ojcem współczesnego malarstwa”.

### **Marc CHAGALL (ur. 1887)**

Pochodzi z rodziny żydowskiej z Witebska. Do Paryża przybył po raz pierwszy w 1910 roku. Mimo bliskich kontaktów z kubistami i wpływów symbolizmu, ekspresjonizmu i surrealizmu stworzył całkowicie indywidualny styl, przedstawiając w swych obrazach baśniową rzeczywistość, świat liryzmu i pogodnej poetyckiej metafory, rządzący się własną logiką. Przebogata symbolikę swoich dzieł czerpie z realiów ubogiego witebskiego dzieciństwa, z egzotycznego, barwnego folkloru małego rosyjskiego miasteczka i żydowskich obrzędów i obyczajów. Podkreśla to żywym kolorytem i niezwykłą deformacją.

### **Edgar DEGAS (1834—1917)**

Twórczość jego jest początkowo pod silnym wpływem klasycyzmu. Po nawiązaniu kontaktu z impresjonistami (bierze udział w ich wystawach) zaczyna interesować się problemami ruchu; prowadzi w związku z tym wnikliwe studia nad fotografią i drzeworytami japońskimi, jednocześnie dużo rysując. Dąży do uchwycenia przelotnych wrażeń i migawkowych momentów. Tematyką jego prac były głównie realistycznie potraktowane sceny z życia wielkomiejskiego (*Absynt* 1876, *Na giełdzie* 1879), ze środowiska teatru, baletu, music-hallu (*Klasa tańca* 1876, *Rodzina Manie* 1889). Uwydatniał rolę rysunku

157

i formy; rzadko malował w plenerze, woląc efekty sztucznego światła. Jedną z charakterystycznych cech jego prac była zamierzona przypadkowość i wycinkowość kompozycji. W twórczości swojej korzystał z wielu różnych technik; pod koniec życia także rzeźbił.



### **Andre DRAIN (1880—1954)**

Należał do głównych przedstawicieli fowizmu wraz z Vlaminckiem i Matisse'em. W tym okresie malował przede wszystkim pejzaże miejskie o czystych, jaskrawych barwach, stosowanych w sposób abstrakcyjny; plama barwna stanowiła środek ekspresji i kompozycji. W latach 1908—1910 zbliżył się do kubizmu, aby po 1912 roku nawiązać do sztuki dawnej — mistrzów z XVI wieku, a także do sztuki ludowej. Oprócz malarstwa zajmował się także grafiką, ceramiką, rzeźbą, scenografią i ilustracją książkową.

### **Kees van DONGEN (1877—1968)**

Malarz francuski pochodzenia holenderskiego, w Paryżu od 1897 roku. Początkowo jego twórczość była pod silnym wpływem impresjonistów i van Gogha, następnie (od 1905 roku) przyłączył się do fowistów. Po pierwszej wojnie światowej stał się jednym z najmodniejszych portrecistów salonów [paryskich, środowiska Montmartre'u i Mont-parnasse'u. Oprócz portretów malował także pejzaże i martwe natury. Był radykalnym kolorystą; w obrazkach swoich stosował jaskrawe, dysonansowo zestawione, ekspresyjne barwy, szeroką, pełną rozmachu fakturę i silną stylizację. Zajmował się również grafiką i ilustracją książkową.

158

### **Raoul DUFY (1877—1953)**

Malarz i grafik francuski. Wczesne jego prace wykazują silny wpływ impresjonizmu. Stopniowo wprowadzał do nich coraz intensywniejsze, jaskrawe barwy. Na krótko (1906—1908) związał się z fowizmem (*14 lipca w Hawrze* 1906), przeszedł także przez okres nawiązywania do kubizmu, co ograniczyło jego paletę barwną. Po I wojnie światowej rozwinął własny, indywidualny styl, charakteryzujący się połączeniem czystych, jasnych, świetlistych kolorów z finezyjnym, subtelnym rysunkiem. Uzyskiwał w ten sposób niepowtarzalny, radosny, zmysłowy nastrój swoich obrazów, akwarel i rysunków. Malował najchętniej pejzaże z Lazurowego Wybrzeża, jachty, sceny z wyścigów konnych i widoki wnętrza (*Kasyno w Nicei* 1927, *Paddock, Niedziela* 1943). Zajmował się oprócz malarstwa także grafiką, ilustracją, ceramiką, scenografią, projektowaniem tkanin i modeli dla domów mody.

### **Paul GAUGUIN (1848—1903)**

Jeden z największych malarzy przełomu XIX i XX wieku. Początkowo malował jedynie po amatorsku i dorywczo, jednak od 1883 roku poświęcił się wyłącznie malarstwu, rezygnując z dotychczasowego ustabilizowanego życia. Początkowo pod wpływem impresjonistów, poszukiwał własnego wyrazu artystycznego poprzez kontakt z pierwotną naturą i ze sztuką prymitywów. Jeździ w tym celu do Bretanii (1886, 1888, 1890), do Panamy i na Martynikę. W Bretanii opracował założenia tzw. syntetyzmu, polegające na radykalnym uproszczeniu form otoczonych wyrazistym konturem i stosowaniu płaskiej, jednolitej plamy czystego, nasyconego koloru; odrzucał też per-

159

spektywę i malowanie z natury. W tym okresie prace Gauguina, obok wymienionych cech, zaczynają przejawiać nurt poetyckiego symbolizmu (*Żółty Chrystus* 1889, *Piękna Angele* 1889). Nurt ten wzbiera na sile w okresie pobytu Gauguina na wyspach Oceanii (*Never more* 1897, *Skąd przybywamy? Kim jesteśmy? Dokąd idziemy?* 1897, *Królowa Areois* 1892). W latach 1891—1892 mieszkał na Tahiti; powrócił w skrajnej nędzy do Francji, aby już w 1895 roku wrócić na Tahiti, a następnie na Markizy, gdzie umarł, chory i opuszczony przez wszystkich. Jego twórczość dała początek wielu nurtom współczesnej sztuki, przede wszystkim dekoracyjnej.

### **Vincent van GOGH (1853—1890)**

Malarz holenderski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa schyłku XIX wieku. Będąc sprzedawcą dzieł sztuki w antykwariatach Hagi, Londynu i Paryża zetknął się z malarstwem. Następnie studiował teologię, aby potem pracować jako kaznodzieja w belgijskim zagłębiu węglowym Borinage. Żyjąc tam w skrajnej nędzy, rysował pejzaże i sceny z życia górników. Następny etap jego twórczości — to wzorowane na holenderskim malarstwie XVII wieku realistyczne rysunki i lobrazy o zimnym kolorycie — martwe natury, pejzaże, sceny z życia chłopów brabanckich. W 1866 roku udał się do Paryża. Zamieszkał tam u brata Theo, który odgrywał w jego życiu rolę przyjaciela i powiernika, a także pomagał mu finansowo. Zetknął się z malarstwem impresjonistów; pod ich wpływem rozjaśnił paletę i wzbogacił fakturę na wzór pointylistów. W 1888 roku wyjechał do Arles; tamtejsze słońce i przyroda ukształtowały ostatecznie jego styl. Obrazy jego

160

byli ogromnie ekspresyjne i dramatyczne w ko-  
lorze i fakturze; nadawał tematów obrazów zna-  
czenie symboliczne. Malując, uzewnętrzniał  
nurtujący go niepokój i pesymizm. Krótki okres  
współpracy z Gauguinem w Arles zakończył się  
dla van Gogha silnym rozstrojem nerwowym,  
który zaprowadził go do zakładu dla nerwowo-  
> chorych w Saint-Remy. Po opuszczeniu zakładu  
malował jeszcze przez krótki czas w Auvers-sur--Oise, gdzie w stanie silnej depresji psychicznej  
popenił samobójstwo w lipcu 1890 roku. Twórczość van Gogha, niedoceniana za jego życia, .  
wywarła ogromny wpływ na liczne pokolenia artystów XX wieku.

#### **Albert MARQUET (1875—1947)**

Malarz i grafik francuski. We wczesnym okresie  
twórczości związał się z f o wistami, stosując jed-  
nak delikatniejszą, spokojniejszą niż inni gamę  
barwną. W późniejszych pracach jeszcze bardziej  
ściszył i wy subtelni! koloryt; jego pejzaże są  
jasne, czyste i pełne osobliwego światła. Charak-  
terystyczne dla jego twórczości są widoki ulic  
i bulwarów paryskich z sylwetkami ludzi i po-  
jazdów oraz widoki portów.

#### **f Henri MATISSE (1869—1954)**

Malarz, grafik. Około 1900 roku, będąc pod wpływem impresjonizmu, rozjaśnił paletę, co dopro-  
wadziło go do stosowania jaskrawych zestawień barwnych. Był w latach 1899—1907 czołowym  
przedstawicielem grupy fowistów. W okresie „fowistycznym” malował płaskimi plamami  
czystego, ostrego koloru, traktowanego jako podstawowy element kompozycji i środek ekspresji;  
stosował płynny kontur, dążący do dekora-

161

cyjności (*Otwarte okno, Radość życia*). Dekoracyjnie uproszczoną formę rozwijał zresztą w swej  
dalszej twórczości. Około 1913 roku znalazł się na krótko pod wpływem kubizmu, a nawet  
zbliżył się do sztuki abstrakcyjnej, aby po 1918 roku powrócić do realizmu. Prace z tego okresu  
odznaczają się żywą, wesołą kolorystyką, dekoracyjnością i oszczędnym konturem. Ulubionym  
tematem, obok martwej natury, była postać kobieca we wnętrzu. Tworzył też znakomite rysunki.

#### **Amadeo MODIGLIANI (1884—1920)**

Włoski malarz i rzeźbiarz, zamieszkały od 1906 roku w Paryżu. Obracał się tam w kołach awan-  
gardy artystycznej. Pod wpływem Brancusiego przez pewien czas (1909—1910) zajął się rzeźbą,  
w której wypracował syntetyczną, zwartą formę, nawiązującą do sztuki murzyńskiej. Po 1910  
roku poświęca się wyłącznie malarstwu figuralnemu, malując portrety i akty. Miały one silnie  
uproszczoną formę, z charakterystyczną deformacją polegającą na wydłużeniu proporcji ciała z  
jednoczesnym zachowaniem indywidualności modelu. Odznaczały się statyczną kompozycją,  
subtelną, pełną wdzięku linią i jasnym, przejrzystym kolorytem. Malarstwo Modiglianego jest  
pełne swoistej poezji i lirycznego, melancholijnego nastroju; za życia nieznanie i niedoceniane,  
zyskało sławę po śmierci artysty.

#### **Pablo PICASSO (1881—1974)**

Malarz hiszpański, osiadły na stałe w Paryżu (od 1906 roku). Nazwisko jego stanowi niejako  
symbol współczesnego malarstwa; był jednym z najbardziej aktywnych i wszechstronnych  
twórców XX wieku. Przechodząc przez wpływy najróżniej-

162

szych kierunków malarskich, już około 1901 roku wypracował własny styl — tzw. błękitny. Następnie  
malarstwo jego przeszło ewolucję poprzez okres „różowy” do „prekubizmu” (*Portret Gertrudy Stein*) i do  
przełomowych *Panien z Avignon* (1906—07). Picasso znajdował nowe możliwości przestrzennego  
pokazania przedmiotu poprzez wprowadzanie ostrych, łamiących powierzchnię krawędzi,  
przemieszczanie i zmianę proporcji segmentów. W ciągu roku 1909 rozbijając przed-imiot na

geometryczne elementy, przeszedł do kubizmu analitycznego, a potem do syntetycznego (wspólnie z Braque'em). Podczas wojny 1914—1918 środowisko Picassa rozproszyło się, a on sam zaczął interesować się scenografią, współpracując m.in. z Diaghilewem. Zwrócił się przejściowo do manieri „klasycznej” (*Kobiety przy fontannie* 1921). Dzieła z okresu następnego cechuje wzmożony dynamizm i ładunek poetyckiego napięcia, jak np. w obrazie *Guernica*, będącym twórczą reakcją na wypadki wojny domowej w Hiszpanii. Ta zaangażowana postawa Picassa doprowadziła go do udziału w ruchu obrońców pokoju (popularne plakaty z motywem gołębia itd.). W twórczości powojennej powstają nowe cykle malarskie i rysunkowe; wiele uwagi poświęca też artysta rzeźbie i ceramice. Zmarł zostawiając po sobie ogromny dorobek twórczy.

#### Auguste **RENOIR** (1841—1919)

Francuski malarz i rzeźbiarz, jeden z głównych przedstawicieli impresjonizmu. Źródłem inspiracji twórczej był dla niego plener podparyski i malarstwo muzealne. Przechodził stopniowo od realistycznych, ciemnych w donacji kompozycji figuralnych do obrazów pastelowych w kolorycie,

163

przesyconych łagodnym światłem. Malował pejzaże, martwe natury i kwiaty, ale przede wszystkim portrety i sceny rodzajowe oraz — w późniejszym okresie — akty. Obrazy z okresu impresjonistycznego pełne były zmysłowej radości życia; następny okres — po 1881 roku — to większa dyscyplina kompozycyjna, wyraźny kontur, chłodny koloryt. Po 1886 roku artysta wraca do poprzedniego sposobu malowania, osiągając pełną równowagę barwy i formy. Pod koniec życia dużo **rzeźbił**.

#### **Maurice de YLAMINCK** (1876-1958)

Francuski malarz i grafik. Był jednym z czołowych przedstawicieli fowizmu. Malował kwiaty, pejzaże, martwe natury, używając jaskrawych, intensywnych kolorów; stosował uproszczony rysunek i płaszczyznowo ujętą kompozycję. Około 1908 roku odszedł od fowizmu, aby na jakiś czas zainteresować się kubizmem. Od 1914 roku pracował głównie nad problemami światłocienia.



## 8 Jacek Roy

# I fałszerz

# I w złotych ramach

