

Libris N E D  
.RO

Respect pentru oameni și cărți

B E A U M A N

# *Accident la teleportare*

R O M A N

Traducere din engleză și note de  
Luana Schidu

*literary* FICTION



BIBLIAN 1031

## PARTEA I:

### *Realism literar*

## BERLIN, 1931

O zaharniță vărsându-se pe covorul gazdei tale este o parodie a avalanșei care i-a omorât mama și tatăl, tot așa cum ciocul de rață pe care-l formează buzele noii tale iubite când încearcă un botic seducător este o citare a măcănitului pe care-l scotea fosta ta iubită în timpul sexului. Telefonul sunând în toiul nopții pentru că un străin i-a cerut operatoarei un număr greșit este un omagiu adus nepotrivitei înlocuiri de telegrame care a pus capăt căsniciei verișoarei tale adulterine, după cum adâncitura accentuată dintre claviculele noii tale iubite este o negare a evidentei frumuseți a decolteului mai cărnos al fostei. Sau în orice caz așa i se părea lui Egon Loeser, pentru că subiectele care îi amenințau cel mai mult impresia că viața omului este în esență o întreprindere stabilă, inteligibilă și newtonian-mecanică erau accidentele și femeile. Și uneori i se părea că singurul mod de a împiedica această pereche de temut să-l facă s-o ia razna era să o trateze nu ca pe ceva ieșit din comun, ci mai degrabă ca pe niște texte de studiat. De unde și principiul: accidentele, ca și femeile, fac aluzii. Aceste aluzii nu sunt mai puțin inteligente sau șirete pentru că sunt inconștiente; de fapt, ele sunt într-o și mai mare măsură astfel, ceea ce constituie unul dintre motivele pentru care este probabil o greșeală să le construiești deliberat. Celălalt motiv este că toată lumea ar putea conchide că ești un idiot absolut.

Și asta a fost ultima îngrijorare care a trecut prin mintea lui Egon Loeser înainte de a trage de maneta Aparatului său de Teleportare, într-o dimineață de aprilie a anului 1931. Dacă mergea prost, toți aveau să spună: de ce naiba ți-ai numit

prototipul experimental de scenă după cel mai dezastruos prototip experimental de scenă din istoria teatrului? De ce să faci această aluzie? De ce să legi laolaltă acești doi cai? Desenează diavolul pe perete și diavolul va veni, după cum știe până și un copil. Sau, ca să reducem expresia germană la una englezească, nu ispiti soarta. Dar Loeser era atât de nesuperstițios, încât era superstițios în legătură cu asta. Odată, s-a urcat pe scena de la Allien Theatre cu jumătate de oră înainte de spectacol și a strigat „Macbeth!“ până când a răgușit. Iar unul dintre pacienții de lungă durată ai tatălui său, psihiatru, fusese un finanțist american care-și numise iahtul *Titanic*, fiecele, Goneril și Regan, iar compania, Roman Empire Holdings, în același spirit. Așa că el nu putea da crezare expresiei englezești ce caracteriza soarta ca fiind un dramaturg prost care nu pierdea nicio ocazie de a inventa gaguri tâmpite, așa cum nu putea fi de acord nici cu definiția în germană a diavolului ca fiind un actor spilcuit care studiază în fiecare dimineață toate rubricile de bârfe mondene ca să vadă dacă e pomenit în vreuna (deși poate că Dumnezeu așa era). Accidentele fac aluzii, dar nu maimuțăresc. Numirea unui lucru după un altul nu poate, în mod logic, să sporească șansele ca primul să iasă la fel ca al doilea. Dar dacă testul de astăzi va fi compromis, oamenii tot vor spune că n-ar fi trebuit să-l denumească Aparat de Teleportare.

Și totuși, ce-i rămânea de făcut? Această mașină fusese creată inițial pentru a fi folosită într-o piesă despre viața lui Adriano Lavicini, cel mai mare scenograf al secolului al XVII-lea. Iar punctul culminant al piesei înfățișa cumplitul eșec al Extraordinarului Mecanism pentru Transportarea Aproape Instantanee a Persoanelor dintr-un Loc în Altul al lui Lavicini, mai cunoscut în discursul modern sub denumirea de Aparat de Teleportare. Cum Egon Loeser era, după propria-i părere, cel mai apropiat echivalent modern al lui Lavicini, și cum acest nou Aparat de Teleportare era cea mai bună inovație a lui, așa

cum vechiul Aparat de Teleportare fusese al lui Lavicini, a înăbuși paralela dintre cele două ar fi fost chiar mai pervers decât s-o lași să respire.

Oricum, Lavicini însuși desenase diavolul pe perete cu mult mai multă îndrăzneală decât ar fi putut s-o facă Loeser vreodată. În 1679, Aparatul de Teleportare nu primise permisiunea să fie testat. Precum o armă de asediu, el fusese construit într-un secret absolut. Niciun mașinist nu văzuse mai mult decât o singură piesă din puzzle-ul planurilor. Nici măcar lui Auguste de Gorge, patronul dictatorial al Théâtre des Encornets, nu i se dăduse voie să tragă cu ochiul, și nici măcar la repetiția generală a noului balet al lui Montand, *Printul șopârlelor*, nu fusese pusă în mișcare mașinăria, astfel că nici dansatorii, nici coregraful lor nu aveau idee la ce trebuiau să se aștepte în seara premierei. Dar Lavicini insista că funcționarea Aparatului de Teleportare era atât de precisă, încât asta nu conta, și că esențialul era să nu răsuflă niciun fel de zvonuri despre natura mașinăriei.

Comparația cu o armă de asediu era cu atât mai potrivită în acest caz, crezuse Loeser întotdeauna, cu cât, în secolul al XVII-lea, lupta pentru supremație între marile teatre și opere ale creștinătății semăna cât se poate de bine cu o cursă a înarmării. Pentru familia domnitoare a oricărui oraș important din Italia ar fi fost o catastrofă politică să rămână în urmă, și chiar și în Paris competiția era feroce; de aceea, un scenograf ca Lavicini, care avusese cândva chiar o slujbă la Arsenalul Venețian, ar fi trebuit să se aștepte la niște condiții de angajare la fel de stricte ca un cercetător în războiul biologic din secolul al XX-lea. (Salariul lui, firește, era destul de mare ca să-l recompenseze pentru asta.) Era o epocă în care publicul se aștepta la care trase de sfîncși, zei dansând în aer, lei care se transformau în fecioare, comete care distrugeau ziduri de cetăți — toate lucrurile bune, desigur, către mijlocul piesei,

pentru că în timpul actului întâi erai încă în drum spre teatru și până în actul al cincilea îți vei fi ridicat deja pălăria în fața unui platou cu stridii. Un libret publicat tipic putea să enumere cu mândrie toate cele nouăsprezece mașinării complicate care aveau să fie puse în mișcare în timpul unui spectacol, dar să neglijeze menționarea compozitorului. Impresarii dădeau faliment cu zecile, iar criticii luminați se plângeau că se renunțase la valorile dramatice autentice în favoarea acestei obsesii pentru „minunat“, continuând o dezbatere despre folosirea excesivă a efectelor speciale care începuse odată cu Reforma și avea să dureze, probabil, până când Hollywoodul avea să cadă în falia San Andreas.

Așadar, angajatorul lui Lavicini îl putea ierta pentru că voia să țină absolut secret Aparatul de Teleportare. Cu toate acestea, chiar și De Gorge, care cândva strangulase un om în timp ce dicta o scrisoare de amor, trebuie să fi fost ușor emoționat când întreaga elită prețioasă a Parisului, inclusiv, în cele din urmă, Ludovic al XIV-lea și regina sa, au sosit la Théâtre des Encornets pentru premiera *Prințului șopârlelor*, salutându-se cu sărutări de mâini atât de formalizate și ostentative, încât păreau ele însele niște baletе în miniatură. Trebuie să-și fi reamintit pentru a mia oară ceea ce-l învățase odinioară mentorul său, Lunaire: ca impresar, nu trebuie să te fletezi că ai ceva de-a face cu spectacolul. Nu poți să conjuri un hit. Treaba ta este doar să vinzi bilete. Și dacă ai făcut asta cât ai putut de bine, spunea Lunaire, atunci singurul lucru pentru care mai rămâne să te rogi este ca nimeni din public să nu vină cu un câine mai mare decât un copil sau un pistol mai mare decât un ciocan pentru tapițerie. Dar toată povestea asta fără să fi făcut nicio repetiție cu noua mașinărie — asta însemna să desenezi diavolul pe perete.

Aparatul de Teleportare al lui Loeser, în schimb, urma să fie prezentat la micul teatru Allien din Berlin în fața a numai

doi oameni: Adolf Klugweil, reputatul protagonist al spectacolului *Lavicini*, și Immanuel Blumstein, reputatul scriitor-regizor. Cel de-al doilea, la patruzeci de ani, era destul de în vârstă ca să fi fost membru fondator al faimosului Novembergruppe<sup>1</sup>, ceea ce însemna destul de bătrân pentru cei doi colaboratori mai tineri ai săi. Pe la spatele lui, aceștia îi luau în derâdere chelia, îi luau în derâdere nostalgia și îi luau în derâdere obiceiul ca, ori de câte ori nu-și mai găsea portofelul sau pipa (adică mereu), să se pipăie cu atâta nerăbdare, atâta brutalitate și atâta indiferență față de localizarea reală a buzunarelor sale, încât începea să semene cu un fel de ritual de autoflagelare eroticoreligios — și totuși aveau un respect imens pentru refuzul mentorului lor de a lăsa convingerile din tinerețe să-l părească odată cu părul. Credința pe care o împărtășeau toți cei trei bărbați era că Expresionismul nu fusese dus destul de departe. „Expresionismul este o formă de teatru în aceeași măsură în care revoluția este o formă de Stat“, scrisese Fritz Kortner. Probabil, dar în acest caz revoluția fusese dusă prost. Noua Obiectivitate care înlocuise Expresionismul la mijlocul anilor '20 nu era decât vechiul Stat cu un cabinet nou. În replică, Neoexpresionismul ar fi vechea revoluție cu bombe noi.

Klugweil, în schimb, era un bărbat de douăzeci și patru de ani atât de lănced, încât părea de-a dreptul lichid, cu excepția momentelor în care ieșea pe scenă și dezlănțuia un fel de rezerve interioare de țipete și contorsionări, priviri sălbatice și dinți dezgoliți — ceea ce-l făcea perfect potrivit pentru jocul expresionist și aproape de nefolosit pentru orice alt tip de joc. Fusese coleg la universitate cu Loeser, care se întrebese întotdeauna cum era când făcea sex, dar nu se încumetase niciodată să îi interogheze iubita anostă.

---

<sup>1</sup> Grup de artiști expresioniști germani, constituit la sfârșitul anului 1918. Și-a luat numele de la Revoluția din Noiembrie din Germania, care a început în același an. (*N. trad.*)

— E gata toată lumea? a întrebat Loeser, care stătea pregătit, cu mâna pe manetă;

Teatrul Allien fusese un music-hall demodat înainte de a fi preluat de Blumstein, iar renovările erau abia la jumătate, așa că după câteva ore în culise hainele și părul îți erau atât de pline de stropi de vopsea, călți de praf, scame, puf, pânze de păianjen și așchii, încât te simțeai ca un cotlet de vițel îmbrăcat în pesmet.

— Da, dați-i drumul, a spus Blumstein, care stătea pe locul 3F din sala pustie.

— Chestia asta te pișcă la subraț, a zis Klugweil, care stătea pe scenă, înfășurat într-un ham ca un pilot de încercare fără avion.

Extraordinarul Mecanism pentru Transportarea Aproape Instantanee a Persoanelor dintr-un Loc în Altul al lui Lavicini era, după cum s-a văzut, cu adevărat extraordinar. Pe vremuri, era nevoie de șaisprezece mașiniști care comunicau prin fluierături ca să schimbe o scenă. Invenția lui Giacomo Torelli, cu un singur ax rotativ, făcuse posibilă între timp mișcarea simultană a mai multor planuri, reducând acest număr de la șaisprezece la unu. Dar acest salt înainte a devenit brusc irelevant prin apariția magnificului Aparat de Teleportare al lui Lavicini. La sfârșitul primei scene, publicul a scos un suspin atât de puternic, încât l-ai fi putut marca pe un barometru, când scena și-a luat deodată zborul ca un stol de păsări. Un vast ansamblu ascuns format din sfori, macarale, manivele, roțițe, arcuri, șine, schele, scripeți, greutăți și contragreutăți ridica fiecare parte a decorului în aer — îl rearanja într-un vârtej de picaje, schimburi și rotații — și îl lăsa din nou jos, cu o bufnitură abia auzibilă. Cel de-al Treilea Templu al Șopârlilor a fost înlocuit de un golf al sclavilor dagonit înainte ca vreunul dintre cei prezenți să fi îndrăznit măcar să expire. Toți violoniștii și-au ratat intrarea și o balerină a leșinat, dar apoi aclamațiile au fost atât de zgomotoase, încât n-a mai contat. În spatele teatrului, Auguste de



Gorge a hotărât că, deoarece se culcase cu opt târfe după ultima premieră și cu cinci târfe după cea de dinainte, în seara asta se va culca cu treisprezece. (Nu cu mult timp în urmă, cineva îi povestise despre șirul lui Fibonacci, și el interpretase asta ca pe o provocare.) În culise, Adriano Lavicini a plecat de la comenzi cu un surâs reținut. O mașinărie de scenă atât de ambițioasă, încât se confunda cu magia: asta însemna să invoci diavolul.

Prin contrast, Aparatul de Teleportare al lui Loeser nu se voia spectaculos. Era doar un mijloc pentru a sluji unui scop. Prima jumătate din *Lavicini*, înainte de emigrarea protagonistului la Paris, se petrecea la Carnavalul venețian, când întregul oraș își punea măști — avocații purtau măști ca să-și susțină pledoariile în sala de tribunal, servitoarele își puneau măști ca să plece la piață, iar mamele le puneau măști nou-născuților — și, în majoritatea cazurilor, nu doar măști, ci și pelerine lungi, cu glugă, astfel că era imposibil să deosebești un bărbat de o femeie până când începea să vorbească. Oricine se putea duce oriunde și oricine se putea amesteca cu oricine: „prinț și supus“, după cum scria Casanova, „om simplu și personaj remarcabil, încântător și hidos la un loc. Nu mai erau legi valabile, și nici legiuitori“. Inchiziția, omniscientă și omnipotentă tot restul anului, se retrăgea total. Pentru Loeser și Blumstein, strălucirea și misterul vechiului Carnaval nu erau nimic în comparație cu radicalismul lui politic nedeclarat. În ce alt moment din istorie avusese loc un experiment social la o asemenea scară? Niciun bolșevic n-ar fi avut curaj. Piesele la care colaborau Loeser și Blumstein scoteau în evidență întotdeauna un concept pe care ei îl numeau Echivalență: se arăta că nu e nicio diferență între comunist și nazist, între preot și gangster, între nevasta înfășurată în blănuri și prostituata în cizme militarești. Carnavalul se potrivea, așadar, perfect temelor lor. La fel și Aparatul de Teleportare. Ca și mașina lui Lavicini, mașina lui Loeser folosea arcuri, scripeți și contragreutăți, dar în vreme ce a lui Lavicini

mișca decorul în jurul actorilor, cea a lui Loeser mișca doar actorii în jurul decorurilor, ceea ce era mult mai ușor. Ideea era ca un actor prins în niște hamuri putea să țină un discurs de agent de bursă în băncuța din dreapta sus a scenei, să iasă din raza vizuală și să fie aruncat direct în micul cazinou din stânga jos, de unde putea ieși din nou la vedere, aproape instantaneu, ca un jucător împătimit. Acesta ar fi fost un mod eficient, deși deloc subtil, de a sugera că cei doi erau exact la fel. Iar dacă în această nouă piesă apărea și ceva cu măști și pelerine care se puneau și se scoteau, efectul putea fi și mai izbitor.

La Théâtre des Encornets, când actul al doilea se apropia de sfârșit, Aparatul de Teleportare era o noutate veche de peste douăsprezece minute, și totuși spuma Parisului nu se plictisise încă de moarte de ea. Încântătorul Dans al Jumătății de Pește al lui Montand s-a terminat, dansatorii au părăsit scena fluturând din brațe pentru a face loc unui interludiu orchestral, iar decorul a început să se ridice din nou în aer. Și atunci s-a auzit un zgomot răsunător, ca de tunet pisat cu mojarul.

Nu au existat nici măcar două relatări care să semene despre ceea ce s-a întâmplat apoi. Confuzia era de înțeles. Loeser știa doar că Théâtre des Encornets a început să se prăbușească — din fericire nu toată clădirea, ci doar colțul ei de sud-est, ceea ce însemna o latură a scenei și mai multe loje private de lângă aceasta. A urmat panica și, chiar și după atâtea secole, oamenii își amintesc probabil cu ochii umezi de sacrificarea tragică și lipsită de sens a unora dintre cele mai delirant de frumoase costume din istoria timpurie a acestei arte. Majoritatea locuitorilor acelor costume au scăpat nevătămați — la fel și muzicienii, pe care fosa orchestrei îi apăraseră de marmura ce se prăbușea, și dansatorii, care printr-un mare noroc tocmai ieșiseră de pe scenă prin dreapta în loc să iasă prin stânga. Numărătoarea morților a ajuns, în cele din urmă, la circa douăzeci și cinci de persoane din public, din lojele private cele mai apropiate

de dezastru, care au fost scoase din moloz după ce a fost stins focul, dar toate mult prea zdrobite pentru a mai putea fi identificate; balerina leșinată, care nu era în culise cu suratele ei, ci zăcea pe o canapea mai în spate, monsieur Merde, motanul de la Théâtre des Encornets și Adriano Lavicini însuși.

Aparatul de Teleportare se aneantizase odată cu clădirea. Nicio parte a lui nu putuse fi salvată pentru cercetările cu privire la cauza celor întâmplate și nu au fost găsite planuri sau schițe în atelierul lui Lavicini. Auguste de Gorge a fost, bineînțeles, ruinat. Iar Ludovic al XIV-lea nu s-a mai dus niciodată la teatru.

Două sute cincizeci de ani mai târziu, la teatrul Allien, a sărit un arc. A căzut o contragreutate. Un actor a tras cu pistolul pe scenă. Și s-a auzit un țipăt.

Accidentul la Teleportare original nu a fost notoriu numai pentru că, din câte se știe, a fost singura dată când un scenograf a distrus nefericit și suicidal un teatru și a strivit părți din public. A fost notoriu și datorită afirmațiilor apărute în anumite relatări despre cataclism. Câțiva martori de încredere își aminteau că exact înainte de actul al doilea detectaseră o duhoare, ceva între metal putrezit și carne ruginită. Alții simțiseră un curent înghețat săgetând prin teatru. Iar un marchiz (nu foarte de încredere) insista în fața prietenilor că, în timp ce fugea, văzuse niște tentacule cenușii groase cât columnele dorice târându-se umed pe după arcul prosceniumului. Au apărut zvonuri cum că, ei bine, o sus-menționată zicală germană era mai literal aplicabilă aici decât ar fi fost dispus să admită orice istoric postiluminist. În definitiv, înainte de a muri, Lavicini fusese poreclit „Vrăjitorul“.

Oricare ar fi adevărul, acesta a fost Accidentul la Teleportare al lui Lavicini. Cât despre Accidentul la Teleportare al lui Loeser, acesta n-a fost nici pe departe atât de grav. N-a murit nimeni. Teatrul Allien n-a fost spulberat. Doar Klugweil și-a dislocat vreo două membre.

Toate acestea au fost confirmate însă abia mai târziu. Tot ce au văzut Loeser și Blumstein când au dat fuga a fost că Klugweil atârna pe jumătate ieșit din ham, cu membrele răsu-cite, alb la față și cu ochii ieșiți din orbite. Efectul de ansamblu i-a amintit lui Loeser, mai mult decât de orice altceva, de un set de organe sexuale bărbătești mari și palide, așezate greșit — și dureros — într-un chilot de atlet.

— De ce Dumnezeuului a trebuit să-l numești Aparat de Teleportare, idiotule? a șuierat Blumstein spre Loeser în timp ce se străduiau să-l descâlcească pe actor. Știam că o să se întâm-ple asta.

— Nu fi irațional, a zis Loeser. N-ar fi mers oricum i-aș fi spus.

Ceea ce, judecând după capul pe care i l-a tras în momen-tul acela pendulândul Klugweil, nu a fost receptat drept un răspuns foarte satisfăcător.

Două ore mai târziu, Loeser a ajuns la Barul Vestului Sălbatic, în Haus Vaterland, Potsdamer Platz, unde l-a găsit pe cel mai bun prieten al său așteptându-l deja.

— Ce-ai pățit la nas? a zis Achleitner.

— Să zicem că nu cred că o să căpătăm cocaina aia de la Klugweil diseară, cum era stabilit, a spus Loeser printre dinți.

Și-a aprins o țigară și a privit în jur cu dezgust. Haus Vaterland, care fusese deschis cu doi ani în urmă de un antreprenor dubios pe nume Kempinski, era un complex de dis-tracții, un Babel kitsch, plin de baruri, cinematografe, scene, arcade, restaurante și săli de dans, fiecare încăpere cu temă nați-onală (italiană, spaniolă, austriacă, maghiară și așa mai departe, dar nu britanică ori franceză, din motive de Versailles), având decor, costume, muzică și mâncare proprii. În Barul Vestului Sălbatic, unde stăteau acum Loeser și Achleitner, negrii care constituiau formația de jazz îmbufnată de pe scenă purtau pălării de cowboy, ceea ce dădea o idee despre devotamentul

obtinat al complexului Haus Vaterland față de veridicitatea culturală, în timp ce jos puteai să faci o „Croazieră pe Rin“ cu fulgere și tunete artificiale și cu ploaie, ca într-una dintre operele lui Lavicini. Era ca și cum, într-un cartier rău famat din iad, noii sosiți stabileau o topografie întâmplătoare a micilor ghetouri teritoriale, fiecare decorat astfel încât să semene cu o patrie de care, după o mie de ani în purgatoriu, își mai aminteau doar pe jumătate. Întregul loc era plin de turiști din provincie, care se tot plimbau, se opreau, se întorceau, se plimbau și se opreau din nou, fără niciun motiv aparent, de parcă ar fi practicat un exercițiu militar demodat, și era zgomot cât pe un teren de joacă cu o sută de copii. Dar Achleitner insista să vină aici, susținând că era o bună repetiție pentru viața în viitor. Loeser, spunea el, credea poate că întregul secol XX avea să arate ca o pictură de George Grosz, tot numai soldați grași cu monoclu, curve fără dinți și sumbre străzi pietruite, dar această viziune a întunericului și a corupției, acest Berlin gotic era tot atât de artificial și sentimentalist, în felul său, ca opera oricărui acuarelist amator de la țară. Când Loeser contesta profetismul lui Kempinski, Achleitner făcea doar o aluzie la fosta prietenă a acestuia, Marlene.

Loeser se despărțise de Marlene Schibelsky cu trei săptămâni în urmă, după o relație de șapte sau opt luni. Era o fată superficială, și Loeser știa că nu trebuia să se mulțumească cu fete superficiale, dar era bună la pat și, până în ziua când fie Creierul, fie Penisul avea să câștige o majoritate viabilă în Reichstagul său interior, părea că nu sunt prea multe speranțe de schimbare. Ceea ce a tranșat lucrurile a fost ceva ce s-a întâmplat la o mică petrecere de actori, într-o cafenea din Strandow.

Târziu în noapte, Loeser auzise un fragment dintr-o conversație dintr-un separeu din apropiere, despre diletantismul în viața culturală berlineză, iar unul dintre cei cinci sau șase ocupanți ai aceluia separeu era compozitorul Jascha Drabsfarben.

Acest lucru era surprinzător din două motive. În primul rând, era surprinzător să-l vadă pe Drabsfarben la o petrecere, pentru că Drabsfarben nu mergea la petreceri. Iar în al doilea rând era surprinzător să auzi acel anume subiect pomenit în fața lui Drabsfarben, deoarece, în orice discuție despre diletantism în viața culturală berlineză, acesta era el însuși contraexemplul evident și inevitabil, astfel încât fie la un moment dat cineva trebuia să invoce reputația lui Drabsfarben în prezența lui, ceea ce ar fi fost inconfortabil pentru toată lumea, fiindcă suna a lingușire, și nu lingușești un om ca Drabsfarben, fie nimeni n-o făcea, ceea ce ar fi fost de asemenea inconfortabil pentru toată lumea, pentru că această omisiune ar fi apăsător mai evident pe măsură ce discuția ar fi înaintat.

Ca majoritatea prietenilor lui, Loeser era ușor entuziast în legătură cu propriile-i preocupări artistice, atât cât era normal, dar despre Drabsfarben se știa că abnegația lui era atât de covârșitoare, încât, dacă ar fi naufragiat pe o coastă stâncoasă, probabil că mai degrabă ar fi construit un pian din alge uscate și oase de pescăruși decât să permită ca munca să-i fie întreruptă fie și numai o după-amiază. Sexul nu-l interesa; politica nu-l interesa; faima nu-l interesa; nici societatea nu-l interesa decât dacă i se părea că un anumit regizor, impresar sau critic îl putea ajuta să-și facă auzită opera — caz în care apărea la câte dineuri și recepții era nevoie pentru a-l atrage pe individul respectiv de partea lui. Lucrarea sa cea mai recentă era un concert atonal pentru pian derivat dintr-un tabel cu statistica accidentelor de balon și, de fapt, cea mai mare parte a muzicii sale părea să necesite ca tenacitatea intelectuală a ascultătorilor s-o egaleze pe cea a creatorului. Drabsfarben, cu alte cuvinte, îl făcea pe Loeser să se simtă un pic șarlatan. Dar în mod normal pe Loeser nu-l deranja asta. De fapt, uneori i se părea că s-ar putea ca Drabsfarben să fie singurul om din Berlin pe care-l respecta cu adevărat. De aceea a fost atât de supărat când Hecht a spus:

— Atâția oameni par să se fi apucat de teatru doar pentru că au un soi de țel social narcisist... știți, ca... ca...

Și apoi Drabsfarben, care tăcuse aproape tot timpul până atunci, a spus:

— Ca Loeser?

Dacă ar fi fost treaz, Loeser poate că ar fi ignorat asta, dar două sticle de vin roșu prost îl transformaseră în echivalentul emoțional al uneia dintre acele bizare broaște peruviene a căror piele transparentă expune vederii inimioara lor săltăreață. A plecat valvârtej de la petrecere, iar Marlene l-a urmat în frigul străzii, unde l-a găsit stând pe bordură, cu călcăiele în rigolă, plângând, aproape scâncind.

— Asta cred toți despre mine? Asta cred de fapt toți despre mine?

Deși probabil că ar fi uitat complet de această mică criză până a doua zi dimineața, ba chiar până la sfârșitul petrecerii, ea a făcut tot ce-a putut să-l consoleze.

Și atunci a spus-o.

— Nu te cufunda în întuneric, dragul meu. Nu te cufunda în întuneric.

Cu toate că era beat, Loeser a recunoscut imediat aceste cuvinte. Erau dintr-o cumplită melodramă americană intitulată *Cicatrici ale dorinței*, pe care o văzuseră la cinematograful de pe Ranekstrasse. Loeser luase în derâdere filmul pe tot parcursul cinei și pe tot drumul până acasă la el, crezându-se atât de amuzant, încât se gândea să scrie un articol satiric pentru vreo revistă, convins că Marlene era de acord cu el, până când o observase în cele din urmă că suspina încet, și ea îi mărturisise că filmul îi plăcuse foarte mult și simțise că era „făcut special pentru [ea]“. El abandonase subiectul. Marlene s-a dus să vadă *Cicatrici ale dorinței* de încă patru ori, de două ori cu niște prietene, de două ori singură. Pe scurt: către sfârșitul filmului, romanticul protagonist are o criză morală privind căsătoria lui