

Teleportová
nehoda / NED BEAUMAN

INAQUE


PRO LIBRIS

NED BEAUMAN

TELEPORTOVÁ NEHODA

*z angličtiny preložila
Aňa Ostrihoňová*

INAQUE.SK
2015

Vydanie tejto publikácie v rámci edície PRO LIBRIS finančne podporila spoločnosť SLOVNAFT a Stredoeurópska nadácia. Grantový program PRO LIBRIS – Cesta pre knihu sa realizuje v spolupráci s Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky.



Copyright © Ned Beaman 2012
First published in Great Britain in 2012 by Sceptre

Translation © Aňa Ostrihoňová 2015

Slovak edition © Inaque.sk 2015

ISBN 978-80-89737-12-3

ISBN E-BOOK 978-80-89737-20-8

*Nenávidím politiku a vieru v politiku: ona spôsobuje,
že ľudia sú arogantní, bigotní, tvrdohlaví a neľudskí.*

—THOMAS MANN
Názory nepochitika

*... stačilo zísť do metra. Tam dole bolo ako na rybačke.
Schádzal som do metra a vychádzal s nejakým dievčaťom.*

—PHILIP ROTH
Ľudská škvrna

I. ČASŤ

LITERÁRNY REALIZMUS

BERLÍN 1931

Ako cukor, čo sa vysype z cukorničky na koberec v dome hostiteľa, je paródiou na lavínu, pod ktorou mu zahynuli rodičia, tak aj ústa tvojej priateľky, zvodne našpúlené ako kačací zobák, sú narážkou na to, že tvoja bývalá pri sexe kvákala. Ako vyzváňanie telefónu uprostred noci, keď neznámy volajúci nadiktoval spojovateľke zlé číslo, predstavuje poctu nečakanej zámene telegramov, čo ukončila manželstvo tvojej podvádzanej sesternice, tak aj duté vŕzganie kľúčnej kosti tvojej novej priateľky len zdôrazňuje zjavnú krásu plnšieho dekoltu tej bývalej. Alebo aspoň takto sa to javilo Egonovi Loeserovi, pretože podľa neho ľudský život, ktorý inak chápal ako v zásade stabilný, zrozumiteľný a newtonovsky mechanický projekt, najnepríjemnejšie ohrozujú práve nehody a ženy. A mnohokrát mal pocit, že jediný spôsob, ako zabrániť tomu, aby ho táto dvojica priviedla do šialenstva, je nevnímať ich ako zázrak, ale skôr ako text hodný analýzy. Z toho vyvodil svoj princíp: nehody sú, rovnako ako ženy, alúziami. A takéto alúzie nebudú o nič menej ľstivé a rafinované len preto, že sú nevedomé, práve naopak, a tak je zrejme chyba vytvárať ich vedome. A okrem toho si ľudia o vás môžu pomyslieť, že ste totálny idiot.

To bola posledná obava, čo preletela Egonovi Loeserovi hlavou, keď jedného aprílového rána roku 1931 potiahol páku Teleportového zariadenia. Ak by to dopadlo zle, všetci by hovorili: preboha, prečo si pomenoval svoj experimentálny scénický prototyp podľa najkatastrofickejšieho scénického prototypu v dejinách divadla? Načo taká alúzia? Prečo takto okato privolávať pohromu? Maľuj čerta na

stenu a čert príde, to vie aj malé dieťa. Alebo ak odstredíme nemecký frazeologizmus v preklade do angličtiny – nepokúšaj osud. No Loeser bol poverčivý iba v tom, ako veľmi nedá na poveru. Raz vyliezol na pódium divadla Allien pol hodinu pred predstavením a vykrikoval „Macbeth!“, až kým nezachrípol. Navyše jeden z dlhodobých psychiatrických pacientov jeho otca bol americký finančník, ktorý z toho istého dôvodu pomenoval svoju jachtu Titanic, svoje dcéry Goneril a Regan a svoju spoločnosť Rímske impérium. A tak nemohol prikladať anglickému frazeologizmu, čo vykresľuje osud ako banálneho dramatika, ktorý si nikdy neodpustí spoluúčasť na trápnej blamáži, o nič väčší význam, než vykresleniu čerta v nemeckom frazeologizme, kde vystupuje ako nabubrelý herec, čo si každé ráno prezerá spoločenskú rubriku v novinách, či sa v nej náhodou neobjaví (hoci Boh je možno práve takýto). Nehody sú alúzie, no neopíčia sa po sebe. Pomenovať jednu vec po druhej predsa logicky nemôže zvýšiť pravdepodobnosť, že nová vec dopadne rovnako ako tá stará. No ak by sa dnešná skúška skončila totálnym fiaskom, ľudia by stále mohli povedať, že svoj stroj nemal nazvať Teleportové zariadenie.

Ale mal vari inú možnosť? Ten stroj plánoval použiť v hre o živote Adriana Laviciniho, najväčšieho scénografa sedemnásteho storočia. A vrcholom predstavenia malo byť príšerné zlyhanie Laviciniho Mimoriadneho stroja na takmer okamžitý prenos osôb z jedného miesta na druhé, dnes známeho ako Teleportové zariadenie. Keďže sa Egon Loeser považoval za Laviciniho novodobého pokračovateľa a jeho nové Teleportové zariadenie bolo presne ako to Laviciniho najsofistikovanejším dielom svojej doby, poprieť ich podobnosť by bolo zvrátenejšie, než ju priznať.

Tak či tak sám Lavicini namaľoval čerta na stenu oveľa jasnejšími ťahmi ako Loeser. V roku 1697 totiž nemohlo byť Teleportové zariadenie odskúšané vopred. Scénograf ho musel skonštruovať v úplnej tajnosti, akoby šlo

o obliehaciu zbraň. Žiadny kulisár nevidel viac ako jeden kus projektu. Ani Auguste de Gorge, autoritatívny majiteľ divadla Théâtre des Encornets, sa naň nesmel ani len pozrieť, ba ani na generálke nového Montandovho baletu *Jasteričí princ* nebol stroj v prevádzke, takže tanečníci ani choreograf nemali potuchy, čo môžu pri premiére čakať. No Lavicini nástoľčivo tvrdil, že na tom nezáleží, lebo Teleportové zariadenie funguje dokonale a najdôležitejšie je, aby na verejnosť neunikli žiadne reči o povahe stroja.

Prirovnanie k obliehacej zbrani bolo v tomto prípade najvyšš vhodné, pomyslel si Loeser, pretože v sedemnástom storočí pripomínal boj o nadvládu medzi veľkými divadlami a opernými domami celého kresťanského sveta preteky v zbrojení. Pre vládnuce rodiny v každom významnom talianskom meste by zaostávanie v tejto oblasti znamenalo politickú katastrofu a v rámci samého Paríža zúrila taká krutá konkurencia, že aj taký scénograf ako Lavicini, ktorý kedysi pracoval v benátskom Arsenali, bol viazaný pracovnou zmluvou ako nejaký vedec uprostred bakteriálnej vojny v dvadsiatom storočí. (Samozrejme, že naozaj štedrý plat mu to vynahradil.) Publikum vtedy od scény očakávalo vozy ťahané sfingami, bohov tancujúcich vo vzduchu, levy meniace sa na dievčatá, kométy ničiace mestské hradby – a najlepšie uprostred predstavenia, pretože počas prvého dejstva sa do divadla ešte len chystali a počas piateho už skladali komplimenty tanieru s ustricami. Typické libreto sa hrdilo zoznamom všetkých devätnástich originálnych strojov, ktoré mali byť uvedené do pohybu počas hry, no meno skladateľa sa v ňom neuvádzalo. Impresáriovia bankrotovali po tuctoch a osvietení kritici frflali, že pravé divadelné hodnoty podľahli posadnutosti „zázrakmi“, čím nadviazali na diskusiu o nadmernom používaní špeciálnych efektov, ktorá sa spustila počas reformácie a pravdepodobne sa neskončí, kým sa Hollywood neprepadne do zlomu San Andreas.

A tak mohol zamestnávateľ Lavicinimu odpustiť tajnostkárstvo okolo Teleportového zariadenia. Hoci v tejto situácii bol určite aj de Gorge, ktorý kedysi zaškrtil muža, kým diktoval ľúbostný list, trochu nervózny, keď sa celá ošperkovaná elita Paríža, ba dokonca aj Ľudovít XIV. so svojou kráľovnou, dostavila do Théâtre des Encornets na premiéru *Jašteričieho princa* a zdravila sa bozkávaním rúk s takou teatrálnosťou a pompou, až sama pripomínala miniatúrny balet. Po tisíci raz si musel pripomínať, čo ho naučil jeho mentor Luneire: ako impresário si nesmieš naivne myslieť, že máš s predstavením niečo spoločné. Nemôžeš vyčariť úspech. Tvojou prácou je predávať lístky. Ak si urobil všetko, čo bolo v твоjich silách, vravieval Luneire, ostáva ti iba modliť sa, aby do divadla nikto neprišiel so psom väčším ako dieťa alebo s pištoľou väčšou ako čalúnnické kladivo. Ale toto všetko bez odskúšania nového stroja – to bolo maľovanie čerta na stenu.

Zato Loeserovo Teleportové zariadenie sa na skúšku pripravovalo v malom berlínskom divadle Allien za asistencie dvoch osôb: Adolfa Klugweila, údajnej hviezdy hry *Lavicini*, a Immanuela Blumsteina, údajného autora/režiséra. Ten druhý bol v štyridsiatke dosť starý na to, aby mohol byť zakladajúcim členom slávnej Novembrovej skupiny, čo pre jeho mladých spolupracovníkov znamenalo, že je starý až strach. Za chrbtom sa mu posmievali, že je plešatý, ťahovali si z jeho nostalgie a z toho, ako sa ohmatáva, keď má pocit, že stratil peňaženku alebo fajku (čo sa stávalo pravidelne); robieval to s takou netrpezlivosťou, brutalitou a úplnou bezohľadnosťou k umiestneniu svojich vreciek, až to vyzeralo ako nejaký eroticko-náboženský rituál sebabičovania. A napriek tomu s obrovským rešpektom prijímali, že ich mentor odmieta opustiť svoje mladícke ideály spolu s poslednými padajúcimi vlasmi. Všetci traja boli presvedčení, že expresionizmus nezašiel dosť ďaleko: „Expresionizmus nie je formou divadla, rovnako ako revolúcia nie je

formou štátu,“ napísal Fritz Korzner. Ktovie, ale možno v tomto prípade sa revolúcia nevydarila. Nová objektivita, ktorá nahradila expresionizmus v polovici dvadsiatych rokov, nebola ničím iným ako starým štátom s novým kabinetom. V reakcii na to mal byť nový expresionizmus starou revolúciou s novými bombami.

Klugweil bol dvadsaťštyriročný ochabnutý, ba priam zvädnutý mladík, až kým nevystúpil na pódium a z vnútornej izolácie neoslobodil výkriky a vreskot, divoký pohľad a vycerené zuby – čo znamenalo, že sa dokonale hodil na expresionistické divadlo, ale vo všetkom ostatnom bol nanič. Chodil na univerzitu s Loeserom, ktorý stále premýšľal, aký asi môže byť v posteli, no nikdy v sebe nenašiel toľko drzosti, aby sa na to opýtal jeho nudnej priateľky.

„Všetci pripravení?“ opýtal sa Loeser, ktorý stál medzi kulisami s rukou na páke. Divadlo Allien bola zastaraná koncertná sieň, ktorú prebral Blumstein a prestavba ešte nebola dokončená, takže po pár hodinách v zákulisí sa herci s vlasmi a šatami od farby, prachu, nitiek, výplne sedadiel, pavučín a pilín cítili ako hovädzie rezne obalené v strúhanke.

„Áno, poďme,“ povedal Blumstein zo sedadla číslo 3F v prázdnom hľadisku.

„Ťahá ma to pod pazuchami,“ ozval sa Klugweil, ktorý stál na pódiu zviazaný v postroji ako pilot, čo zmeškal lietadlo.

Laviciniho Mimoriadny stroj na takmer okamžitý prenos osôb z jedného miesta na druhé bol, ako sa ukázalo, skutočne mimoriadny. Raz bolo treba na zmenu scény šesťnásť kulisárov, ktorí medzi sebou komunikovali pomocou písťaliiek. Vynález rotujúcej osi Giacoma Torelliho umožnil simultánny pohyb viacerých plôch, čím sa počet kulisárov zredukoval zo šesťnástich na jedného. Avšak tento skok vpred náhle zatienila veľkoleposť Laviciniho Teleportového zariadenia. Na konci prvej scény, keď sa pódium náhle

zdvihlo ako krdeľ vtákov, publikum tak mocne zalapalo po dychu, že by to pravdepodobne zaznamenal aj barometer. Obrovský ukrytý mechanizmus z povrazov, žeriavov, kľúk, kolies, pružín, koľajníc, ťahačov, mostíkov, závaží a protiváh dvíhal celú scénu do vzduchu – predstavoval ju v rýchlych presunoch a posunoch a otáčkach – a takmer nehluchne kládol späť na pódium. Tretí chrám jašterov vystriedala Dagonitská zátoka otrokov, skôr ako stihol ktokoľvek vydýchnuť. Všetci huslisti zmeškali nástup a jedna baletka odpadla, ale potlesk bol taký hlučný, že na tom nezáležalo. V kanceláriách divadla sa Auguste de Gorge rozhodol, že ak šiel po poslednej premiére do postele s ôsmimi štekami a po tej pred ňou s piatimi, dnes pôjde s trinástimi. (Nedávno mu niekto rozprával o Fibonacciho postupnosti a on to poňal ako výzvu.) Adriano Lavicini v zákulisí odstúpil od pák s úsmevom na tvári. Scénický stroj, taký dokonalý, že bol na nerozoznanie od mágie: to bolo maľovanie čerta na stenu.

Loeserovo Teleportové zariadenie, naopak, nemalo byť veľkolepé. Bolo len prostriedkom na dosiahnutie cieľa. Prvá polovica hry *Lavicini*, predtým ako hlavný hrdina emigruje do Paríža, sa mala odohrávať počas benátskeho karnevalu, keď si celé mesto založí masku – keď právnici chodili v maskách na súd, slúžky na trh a matky nasadili masky novorodencom – a väčšinou nielen masku, ale aj dlhý dominový plášť, takže kým človek neprehovoril, nebolo možné rozoznať muža od ženy. Ktokoľvek mohol ísť, kam len chcel, a každý sa mohol stretnúť s každým: „Knieža s poddaným,“ ako napísal Casanova, „obyčajný človek s významným mužom, nádherní so škaredými. Prestali jestvovať zákony aj zákonodarci“. Inkvizícia, po celý rok všadeprítomná a všemohúca, sa úplne vzdala. Pre Loesera a Blumsteina neboli pozlátka a podstata starého karnevalu ničím v porovnaní s jeho nepovšimnutým politickým radikalizmom. Kedy sa v dejinách odohral sociálny experiment

takéhoto rozmeru? Žiadny bolševik by na to nemal gule. V hrách, na ktorých Loeser s Blumsteinom spolupracovali, sa vždy zdôrazňoval pojem, ktorý nazývali ekvivalenciou: komunista bol vykreslený rovnako ako nacista, farár ako podvodník, manželka v kožuchu rovnako ako prostitútka vo vojenských čizmách. A tak sa im karneval dokonale hodil na stváranie témy. A takisto aj Teleportové zariadenie. Aj Loeserov stroj, podobne ako Laviciniho, využíval pružiny, kľuky a protiváhy, ale zatiaľ čo ten Laviciniho presúval scénu okolo hercov, Loeserov stroj presúval hercov okolo scény, čo bolo oveľa jednoduchšie. Predstavovali si to tak, že herec v popruhoch by mal výstup ako finančník v malej banke v pravej zadnej časti pódia, odišiel by zo scény a stroj by ho odlifroval do malého kasína v ľavej časti vpredu, kde by takmer vzápätí vstúpil na scénu ako posadnutý hráč. Toto by bol účinný, aj keď nie celkom delikátny spôsob, ako zdôrazniť, že tí dvaja sú rovnakí. A ak by v novej hre boli navyše aj výstupy s maskami a plášťami, čo by sa nasadzovali a vyzliekali, viete si predstaviť frapantnejší efekt?

Keď sa v Théâtre des Encornets končilo druhé dejstvo, bolo Teleportové zariadenie novinkou už viac ako dvanásť minút, a napriek tomu ním parížska smotánka ešte nebola unudená na smrť. Montandov nádherný tanec morskej panny sa chýlil ku koncu, tanečníci odchádzali z pódia, aby uvoľnili priestor pre orchestrálnu medzihru, a scéna sa začala opäť dvíhať do vzduchu. A vtom sa ozval rachot, akoby udrel hrom. Nikto sa nezhodol na tom, čo presne sa stalo. Zmätok bol pochopiteľný. Loeser vedel len toľko, že Théâtre des Encornets sa začalo rúcať – našťastie nie celá budova, len jej juhovýchodná časť, čiže jedna strana pódia a niekoľko príľahlých súkromných lôží. Zavládla panika, a aj po toľkých storočiach si človek azda aj so slzou v oku spomenul na tragickú a nezmyselnú obeť niektorých najbláznivejších nádherných kulís zo začiatku dejín tejto umeleckej formy. Väčšina z tých, ktorých chránili kulisy,

vyviazla z nešťastia bez zranení – hudobníkov zachránilo pred rúcajúcim sa mramorom pódium, pod ktorým hrali, a baletky mali to šťastie, že zo scény odišli na ľavú a nie na pravú stranu. Počítanie mŕtvych sa nakoniec zastavilo na dvadsiatich piatich divákoch zo súkromných lôží pri pódii, ktorých vyhrabali zo sutín, až keď uhasili požiar, no v takom zlom stave, že ich nebolo možné identifikovať; ďalej to neprežila jedna baletka, ktorá omdlela a nebola teda v zá-
kulisí s ostatnými, ale spamätávala sa na gauči za scénou; ešte Pán Hovienko, kocúr z Théâtre des Encornets, a sám Adriano Lavicini.

Teleportové zariadenie skonalo spolu s budovou. Nepodarilo sa zachrániť vôbec nič, z čoho by sa dalo zistiť, kde sa mohla stať chyba, a ani v Laviciniho dielni sa nenašli žiadne plány ani nákresy. Auguste de Gorge, samozrejme, zbankrotoval a Ľudovít XIV. už nikdy divadlo nenavštívil.

O dvestopäťdesiat rokov neskôr sa v divadle Allien pružina napružila. Protiváha vyvážila váhu. Herec preletel ponad pódium. A ozval sa výkrik.

Pôvodné Teleportové zariadenie sa nepreslávilo iba tým, že jediný raz v dejinách scénograf takto nezvratne a samovražedne zdemoloval divadlo a zlikvidoval časť publika. Preslávili ho aj tvrdenia, čo sa objavili v niektorých správach o pohrome. Niekoľko dôveryhodných svedkov si spomenulo, že krátko pred koncom druhého dejstva zacítili smrad, čosi medzi nahnitým kovom a zhrdzaveným mäsom. Iní pocítili závan ľadového vzduchu, čo sa prehnal hladiskom. A jeden (neveľmi dôveryhodný markíz) svojim priateľom tvrdil, že keď utekal, zbadal sivé chápadlá, hrubé ako dórske stĺpy, klzko sa plaziace spoza scény. Začali sa šíriť reči, že – teda že spomínaný nemecký frazeologizmus sa tu dal uplatniť doslovnejšie, než by bol ochotný pripustiť akýkoľvek postsovietenský historik. Koniec koncov Laviciniho pred smrťou prezývali „Čarodejník“.

Nech je už pravda akákoľvek, toto bola Laviciinho Teleportová nehoda. Pokiaľ ide o Loeserovu Teleportovú nehodu, tá zďaleka nebola taká hrozná. Nikto nezomrel. Divadlo Allien sa nezrútilo. Iba Klugweil si vyklbil obe ramená.

To sa však hneď na začiatku nevedelo. Keď sa Loeser a Blumstein rozbehli k hercovi, videli len, ako visí z popruhov s vykrútenými rukami a nohami, bielou tvárou, vygúlenými očami. Celkový obraz Loeserovi pripomínal veľké bledé mužské genitálie bolestivo napchaté v trenírkach.

„Preboha, prečo si to musel nazvať Teleportové zariadenie, čo si totálny debil?“ zasyčal Blumstein na Loesera, keď sa snažili herca vyslobodiť. „Ja som vedel, že sa to stane.“

„Nebud' iracionálny,“ povedal Loeser. „Pokazilo by sa to, aj keby som to nazval hocijako inak.“ Čo po údere do hlavy, ktorý schytal od zaveseného Klugweilovho zadku, nebola veľmi uspokojivá odpoveď.

O dve hodiny nato vošiel Loeser do baru Wild West v budove Haus Vaterland na Postupimskom námestí, kde našiel svojho najlepšieho kamaráta, ktorý tam už na neho čakal.

„Čo to máš s nosom?“ opýtal sa Achleitner.

„Aby som ti odpovedal na otázku,“ začal Loeser poloseptom, „nemyslím, že dnes večer dostaneme od Klugweila všetok ten koks, ako sme plánovali.“ Zapálil si a znechutene sa poobzeral. Haus Vaterland, ktorý predminulý rok otvoril pochybný podnikateľ menom Kempinski, bol zábavný komplex, gýčový Babylon plný barov, kín, pódii, pasáží, reštaurácií a tanečných sál, zdobených tematicky podľa jednotlivých národov (taliansky, španielsky, rakúsky, maďarsky a tak ďalej, s výnimkou britskej a francúzskej výzdoby, kvôli dohode z Versailles) a ich hudby, odevu a jedla. Hore v bare Wild West, kde teraz sedeli Loeser s Achleitnerom, hrala mrzutá džezová kapela černochohov v kovbojských klobúkoch, čím chcel Haus Vaterland ukázať, ako tvrdošíjne si plní svoj záväzok voči kultúrnemu realizmu, zatiaľ čo

dole ste sa mohli vydať na „Plavbu po Rýne“ pod umelým osvetlením, hromobitím a dažďom ako v jednej z Lavici-niho opier. Vyzeralo to tam ako v nejakom nemodernom okruhu pekla, kde si noví obyvatelia vytvorili náhodnú topografiu malých územných get vyzdobených tak, aby im pripomínali rodnú hrudu, na ktorú si po tisíc rokoch v očistci už veľmi nespomínali. Chodilo sem množstvo turistov z vidieka, ktorí sa prechádzali a zastavovali a otáčali a zase prechádzali a zastavovali bez zjavného dôvodu, akoby nacvičovali nejaký zatuchnutý vojenský pochod, a hučalo to tam ako sto detských ihrísk dokopy. Achleitner však trval na tom, aby sa stretli práve tu, pretože podľa neho je to dobrá príprava na život v budúcnosti. Loeser si vraj môže myslieť, že celé dvadsiate storočie bude vyzeráť ako obraz od Georga Grosza, samý tučný vojak s monoklami, tortami a bez zubov a ponuré ulice dláždené mačacími hlavami, ale táto vízia temnoty a skorumpovanosti, tento gotický Berlín bol len umelo vytvorený a sentimentalizovaný ako dielo hociktorého amatérskeho krajinkára. Keď Loeser spochybnil Kempinského vizionárstvo, stačilo, aby Achleitner spomenul Loeserovu bývalú priateľku Marlene.

Loeser sa s Marlene Schibelskou rozišiel pred tromi týždňami po sedem či osemmesačnom vzťahu. Bola povrchná a Loeser vedel, že by sa nemal uspokojiť s povrchnými dievčatami, ale bola dobrá v posteli, takže sa rozhodol, že kým Mozog alebo Penis nezíska nadpolovičnú väčšinu v jeho vnútornom Reichstagu, neexistuje nádej, že sa niečo zmení. Bezvýchodiskovú situáciu nakoniec vyriešil malý herecký večierok v kaviarni v Strandowe. Neskoro v noci Loeser začul útržky rozhovoru o diletantstve berlínskeho kultúrneho života pri vedľajšom stole, kde sedel skladateľ Jascha Drabsfarben s piatimi či šiestimi ľuďmi. Bolo to prekvapujúce z dvoch dôvodov. Po prvé bolo divné, že Drabsfarben vôbec prišiel na večierok, lebo na žiadne nikdy nechodil. A po druhé bolo zarážajúce, že rozhovor dospel

práve k tejto téme, keď tam sedel Drabsfarben, pretože v akejkolvek diskusii o diletantstve berlínskeho kultúrneho života bol sám Drabsfarben zrejším a neopomenuteľným dôkazom opaku, takže v istom momente by niekto musel spomenúť Drabsfarbenovo renomé v prítomnosti samotného Drabsfarbena, čo by bolo pre všetkých nepríjemné, pretože by to znelo podlízavo a mužom ako Drabsfarben sa nepodlizuje, a to by bolo tiež pre všetkých nepríjemné, pretože vynechať takúto poznámku v prebiehajúcej diskusii by bolo čoraz podozrivejšie.

Loeser ako väčšina jeho priateľov bol svojimi umeleckými pokusmi mierne nadšený tým zvyčajným spôsobom, ale o Drabsfarbenovom priam hrozivom nasadení sa všeobecne vedelo a ak by stroškotal na kamenistom ostrove, radšej by si z rozsušeného vraku a kostí mŕtvych čajok vyrobil klavír, než by si dovoľil prerušiť prácu čo i len na jedno popoludnie. Sex pre neho nič neznamenal; politika pre neho nič neznamenal; sláva a ani spoločnosť ho nezaujímali, pokiaľ sa nedomnieval, že konkrétny režisér, propagátor alebo kritik by mu mohol pomôcť presadiť jeho dielo; v takom prípade sa objavil na toľkých večeriach a recepciách, koľko bolo na získanie dotyčného treba. Jeho najnovším dielom bol atonálny klavírny koncert skomponovaný na základe poistnej tabuľky so štatistikou o nehodách teplovzdušných balónov, a vôbec väčšina jeho hudby zjavne vyžadovala, aby intelektuálna húževnatosť poslucháčov presahovala inteligenciu jej tvorca. Inými slovami, Loeser si pri Drabsfarbenovi pripadal trochu ako podvodník. Avšak za normálnych okolností sa nad tým nepohoršoval. V skutočnosti mal niekedy pocit, že Drabsfarben je pravdepodobne jediný muž v Berlíne, ktorého naozaj rešpektuje. Preto bolo také zdruvujúce počuť Hechtove slová: „Tak veľa ľudí sa dá na divadlo v prvom rade preto, že si riešia vlastný narcistický spoločenský život – viete, ako... ako...“ A vtom Drabsfarben, ktorý bol až do tej chvíle takmer ticho, povedal: „Ako Loeser?“

Keby bol Loeser triezvy, vedel by to prehliadnuť, ale po dvoch fľašiach zlého červeného vína sa zmenil na emocionálny ekvivalent tých zvláštnych peruánskych žiab s priehľadnou kožou, pod ktorou vidieť ich búšiace srdiečka. Zdrhol von a Marlene za ním vybehla do chladnej ulice, kde ho našla sedieť na obrubníku s nohami v stoke a plakať, ba priam vzlykať. „Toto si o mne všetci myslia? Toto si o mne naozaj myslia?“ Napriek tomu, že by na túto malú krízu do nasledujúceho rána či do konca večierka zabudol, urobila všetko preto, aby ho uchlácholila.

A vtedy to povedala. „Neupadaj do temnoty, miláčik. Neupadaj do temnoty.“

Aj keď bol Loeser opitý, tie slová ihneď rozpoznal. Boli zo známej americkej melodrámy s názvom *Jazvy túžby*, ktorú videli v kine na Ranekstrasse. Loeser si z filmu ťažoval ešte pri večeri aj cestou k nemu, pripadal si taký vtipný, že mal chuť napísať satirický článok do nejakého časopisu, a bol spokojný, že Marlene s ním súhlasí, až kým si nevšimol, že potichu plače. Priznala sa mu, že sa jej ten film strašne páčil, akoby bol natočený „len pre ňu“. Nechal to tak. Marlene šla na *Jazvy túžby* ešte štyrikrát, dvakrát s kamarátkami a dvakrát sama. Na vysvetlenie: hlavný romantický hrdina má pred koncom filmu morálnu dilemu, týkajúcu sa sobáša s romantickou hrdinkou, ktorá bola predtým zasnúbená s jeho bratom, ktorý zahynul vo vojne. Rozplače sa a kope do nábytku a my si uvedomíme, že v skutočnosti sa nehnevá na svoju novú snúbenicu, ale na bratovu zbytočnú smrť. Hlavná hrdinka ho privedie naspäť k rozumu, keď mu šepne: „Neupadaj do temnoty, miláčik. Neupadaj do temnoty.“

Nevadilo mu, že Marlene citovala z filmu, aj keď to bolo dosť hrozné. Problém bol v tom, že to nepovedala ako repliku z filmu, ale ako niečo, čo vychádzalo z hĺbky jej srdca. Prisvojila si lenivé slová nejakého lenivého scenáristu do takej miery, že si už vôbec neuvedomovala ich komerčný

pôvod. *Jazvy túžby* sa do jej osobnosti zavrtali ako umelo-hmotná protéza.

Prirodzene sa s ňou na druhý deň rozišiel.

„Takže mi chceš povedať, že Marlene je tiež svojím spôsobom vtelením dvadsiateho storočia,“ povedal Loeser a odpísal si šnapsu.

„Áno,“ povedal Achleitner. „Pretože si pestuje pocity, ktoré jej niekto predal, ako svoje vlastné. Možno dokonca ešte starostlivejšie. Ako straka zlacnené kukučie vajcia. Priviedol si ju niekedy sem?“

„Raz, nepamätáš? Bol si s nami.“

„Páčilo sa jej tu? Myslím, že by sa tu mohla cítiť ako doma.“

Džezová kapela dohrala *Georgia on my mind* a odišla z pódiu, pravdepodobne rovno do nejakého bordelu v štýle art deco. „To je kruté,“ povedal Loeser. „Vieš, že dnes asi bude na nejakom večierku? Preto nechcem nikam ísť, kým nezoznením nejaký koks.“

„Egon, prečo vždy, keď máš byť so svojou bývalou v jednej miestnosti, musíš z toho robiť takú drámu? Je to neuveriteľne otravné.“

„Ale no tak. Vieš, ako to chodí. Zahliadneš starú lásku a zrazu si v čudnom křči bez dychu ako líška, ktorú zavreli do klietky s chrtom. Potom sa celý večer snažíš vyzeráť ľahkovážne a úspešne a povznesene, vieš, že sa pretvaruješ, ale nedokážeš si pomôcť, hoci si uvedomuješ, že bývalé vedia zo všetkých ľudí na svete najlepšie, že v skutočnosti si stále ten istý nešťastný hajzel.“

„Nebuď detinský. Pri tejto svojej neuróze z bývalých mileniiek môžeš byť rád, že ich nemáš veľa, ale to sa dá vlastne predpokladať. Je to elegantný samoregulačný systém, ktorý sa tak často vyskytuje v prírode.“

„V tomto rozchode nesmiem prehrať. Všetci vieme, čo sa stane porazeným.“

„Veď si ju ani nemal rád.“