

ΔΕΚΑΕΠΤΑ ΔΕΥΤΕΡΟΛΕΠΤΑ

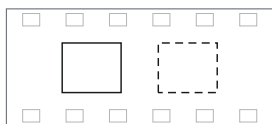
Νουβέλα μυστηρίου



Νίκος Χαλιδιάς

Καζαμπλάνκα

ΔΕΚΑΕΠΤΑ ΔΕΥΤΕΡΟΛΕΠΤΑ



Νουβέλα

Καζαμπλάνκα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

To Alhambra



Η βροχή είχε αρχίσει λίγο πριν από τις οκτώ. Μέχρι να φτάσουν οι τρεις γυναίκες στη λεωφόρο Μοχάμεντ Ε΄, είχε απλώσει πάνω στις πλάκες εκείνη τη λεπτή γυαλάδα που κάνει την Καζαμπλάνκα να μοιάζει σαν να έχει μια δεύτερη πόλη κάτω από την πρώτη, φτιαγμένη από αντανακλάσεις, σπασμένες επιγραφές και παραμορφωμένα φώτα ταξί. Το Cinéma Alhambra στεκόταν ανάμεσα σε δύο νεότερα κτίρια που το έκαναν να φαίνεται μικρότερο απ' όσο ήταν, όμως η παλιά του πρόσοψη, με τις κάθετες αρντεκό γραμμές και το βαθύ σκέπαστρο πάνω από την είσοδο, εξακολουθούσε να κρατά κάτι από την εποχή που ένας κι-

νηματογράφος μπορούσε να μοιάζει με δημόσια υπόσχεση και όχι απλώς με αίθουσα προβολής.

Η Λεϊλά Χαντάντ σταμάτησε πριν περάσει κάτω από τη μαρκίζα, όχι επειδή την εντυπώσισε η αφίσα της επετειακής προβολής αλλά επειδή τα γράμματα της επιγραφής είχαν καθαριστεί τόσο προσεκτικά ώστε η πατίνα γύρω τους να έχει χαθεί. Η Σάλμα Ελ Μανσούρι, που είχε γνωρίσει αυτή τη μικρή εμμονή της φίλης της από την εφηβεία, κατάλαβε αμέσως τι την κρατούσε έξω στη βροχή και δεν χρειάστηκε να ρωτήσει. Έστρεψε απλώς το βλέμμα της στη Νάντια Μπεντζελούν, η οποία είχε ήδη κλείσει την ομπρέλα της και μελετούσε την πρόσοψη όπως ένας γιατρός κοιτάζει παλιά ακτινογραφία.

Η Λεϊλά δούλευε στην αποκατάσταση κινηματογραφικού υλικού και είχε αποκτήσει με τα χρόνια την ενοχλητική, για όσους την αγαπούσαν, συνήθεια να αντιμετωπίζει κάθε αντικείμενο σαν να έπρεπε πρώτα να υπερασπιστεί το δικαίωμά του να έχει φθαρεί. Η Νάντια, αρχιτέκτονας συντήρησης, διαφωνούσε μαζί της αρκετά συχνά ώστε η διαφωνία να έχει γίνει τρόπος οικειότητας, ενώ η Σάλμα, καθηγήτρια αρχαίας φιλο-

σοφίας, θεωρούσε ότι οι δύο άλλες είχαν επιλέξει επαγγέλματα που τους επέτρεπαν να μαλώνουν με νεκρούς τεχνίτες χωρίς εκείνοι να μπορούν να απαντήσουν.

Μπήκαν στο φουαγιέ μέσα σε ένα μικρό κύμα θεατών που έφερναν μαζί τους βρεγμένα παλτά, κρύο αέρα και την ανυπομονησία όσων είχαν έρθει για κάτι που παρουσιαζόταν ως μοναδικό. Στους τοίχους υπήρχαν φωτογραφίες από τα γυρίσματα της *Les Ombres de la Mer*, μιας γαλλομαροκινής ταινίας του 1996 που ο Ανρί Μπελασέν είχε γυρίσει στην Καζαμπλάνκα λίγο πριν εξαφανιστεί από τη μεγάλη κυκλοφορία και γίνει, με τον αργό τρόπο που συμβαίνει σε ορισμένα έργα, αντικείμενο λατρείας για ανθρώπους που εκτιμούσαν περισσότερο την ατέλειά του από την επιτυχία του. Η αποψινή προβολή διαφημιζόταν ως η πρώτη δημόσια παρουσίαση μιας κόπιας 35mm που είχε βρεθεί σε ιδιωτική συλλογή στη Ραμπάτ, σε κουτιά χωρίς πλήρη καταγραφή και με ετικέτες διαφορετικών εποχών.

Σε ένα χαμηλό τραπέζι κοντά στη σκάλα του θαλάμου προβολής είχε στηθεί μικρή έκθεση με σημειωματάρια, φωτογραφίες και ένα κομμάτι

φιλμ μέσα σε γυάλινη προθήκη. Η Σάλμα σταμάτησε μπροστά σε μια χειρόγραφη φράση του Μπελασέν, όπου ο σκηνοθέτης έγραφε ότι η εικόνα δεν ψεύδεται· οι άνθρωποι είναι εκείνοι που της μαθαίνουν ποια ερώτηση να απαντά. Η διατύπωση της φάνηκε αρκετά επιδεικτική ώστε να την κάνει να χαμογελάσει, αλλά πριν προλάβει να πει κάτι, η Νάντια πρόσεξε έναν άντρα που στεκόταν λίγο πιο πέρα, μόνος, χωρίς πρόγραμμα και χωρίς να κοιτάζει καμία από τις φωτογραφίες.

Ήταν γύρω στα εβδομήντα, ίσως περισσότερο, με ένα παλιό αδιάβροχο που έμοιαζε να έχει χάσει το αρχικό του χρώμα και με πρόσωπο που δεν εντυπωσίαζε με την πρώτη ματιά, αλλά έμενε στη μνήμη. Δεν έκανε τίποτε που να τραβά την προσοχή. Δεν χαιρετούσε κανέναν, δεν έδειχνε ανυπόμονος να μπει στην αίθουσα και δεν κοιτούσε την έκθεση· κοιτούσε μόνο τη στενή σκάλα προς τον θάλαμο προβολής, σαν να περίμενε από εκεί να κατέβει κάποιος.

Η Νάντια ρώτησε χαμηλόφωνα αν οι άλλες τον γνώριζαν. Η Σάλμα όχι. Η Λεϊλά χρειάστηκε λίγα δευτερόλεπτα, περισσότερο επειδή είχε ακούσει το παρατσούκλι παρά επειδή είχε δει τον άν-

θρωπο.

Στον παλιό κόσμο των κινηματογραφικών συνεργειών υπήρχε, είπε, ένας άντρας που όλοι αποκαλούσαν ο *Καζαμπλάνκας*. Κανείς δεν φαινόταν βέβαιος για το πραγματικό του όνομα. Άλλοι έλεγαν ότι είχε υπάρξει οδηγός παραγωγής, άλλοι ότι έβρισκε τοποθεσίες, άδειες και πράγματα που δεν υπήρχαν σε καταλόγους, άλλοι ότι αγόραζε παλιές κόπιες από αίθουσες που έκλειναν και τις πουλούσε σε συλλέκτες που προτιμούσαν να μην αφήνουν πολλά χαρτιά πίσω τους. Η Λεϊλά δεν ήξερε αν ο άντρας μπροστά τους ήταν πράγματι εκείνος, και καθώς μιλούσε ένιωσε την αμηχανία που προκαλεί κάθε θρύλος όταν αποκτά ξαφνικά παπούτσια, βρεγμένο γιακά και συνηθισμένα χέρια.

Ο άντρας γύρισε προς το μέρος τους για μία μόνο στιγμή. Το βλέμμα του πέρασε πρώτα από τη Λεϊλά, μετά από τη Σάλμα και τέλος από τη Νάντια, όχι με αναγνώριση αλλά με την ψυχρή ακρίβεια ανθρώπου που καταγράφει ποιος βρίσκεται σε έναν χώρο, και αμέσως μετά επέστρεψε στη σκάλα.

Λίγο αργότερα κατέβηκε ο Χασάν Ραχίμι, ο

παλιός μηχανικός προβολής του Alhambra, κρατώντας ένα μικρό μεταλλικό κουτί. Ο άντρας με το αδιάβροχο δεν τον πλησίασε, όμως ο Χασάν τον είδε, σταμάτησε για μια ανεπαίσθητη στιγμή και συνέχισε να κατεβαίνει. Η παύση ήταν αρκετή ώστε η Νάντια να τη θυμηθεί αργότερα, αν και τότε δεν της έδωσε σημασία.

Ο Ζυλιέν Νταρουί εμφανίστηκε από την άλλη πλευρά του φουαγιέ σχεδόν αμέσως μετά. Ήταν ο ιδιοκτήτης του Alhambra και το πρόσωπο που είχε συνδέσει το όνομά του με την αποκατάσταση της αίθουσας πριν από δώδεκα χρόνια. Χαιρέτησε τη Νάντια, την οποία γνώριζε από επαγγελματικές επιτροπές, θυμήθηκε τη Σάλμα από πανεπιστημιακή εκδήλωση και, όταν κατάλαβε ότι η Λεϊλά εργαζόταν στην αποκατάσταση φιλμ, της μίλησε για την κόπια με την προσοχή ανθρώπου που ξέρει πόσο εύκολα μια λεπτομέρεια μπορεί να παρεξηγηθεί.

Η κόπια, εξήγησε, είχε βρεθεί στο σπίτι ενός συλλέκτη στη Ραμπάτ μετά τον θάνατό του. Δεν είχε γίνει πλήρης σύγκριση με το ψηφιακό master, μόνο έλεγχος ασφάλειας, σειράς ρολών και εμφανών φθορών. Ο Χασάν είχε περάσει

κάθε μέτρο από το χέρι του, αλλά αυτό, όπως παρατήρησε η Λεϊλά, έλεγε αν το φιλμ μπορούσε να παιχτεί και όχι αν κάποιος είχε αλλάξει το περιεχόμενό του. Ο Νταρουί δεν διαφώνησε· απάντησε ότι ο Μπελασέν συνήθιζε να μεταβάλλει τις κόπιες του και ότι μια διαφορά δεν θα σήμαινε κατ' ανάγκην λάθος.

Όταν η Λεϊλά ρώτησε αν υπήρχαν μεταγενέστερες ενώσεις, ο Χασάν, που είχε πλησιάσει ξανά, είπε ότι υπήρχαν ενώσεις διαφορετικών ηλικιών και ότι ορισμένες δεν του άρεσαν, αλλά αρνήθηκε να εξηγήσει περισσότερο πριν από την προβολή. Η επαγγελματική περιέργεια της Λεϊλά ξύπνησε αμέσως. Συνήθως έμοιαζε με ψυχραιμία, ώσπου να βρεθεί μπροστά της κάτι που δεν θα έπρεπε να είναι εκεί.

Καθώς άνοιγαν οι πόρτες της αίθουσας, η Νάντια γύρισε ασυναίσθητα προς το σημείο όπου στεκόταν ο ηλικιωμένος άντρας. Δεν ήταν πια εκεί. Ένα πρόγραμμα είχε μείνει πάνω στο τραπέζι δίπλα του, κλειστό, χωρίς να έχει τσακιστεί από χρήση.

Μπήκαν στην αίθουσα και κάθισαν σχεδόν στο κέντρο. Η Σάλμα παρατήρησε ότι ο χώρος,

με τα καθίσματα να κατεβαίνουν προς τη λευκή οθόνη και με τις γραμμές του εξώστη να κατευθύνουν το βλέμμα προς ένα μόνο φωτεινό ορθογώνιο, ήταν μια υπερβολικά βολική σύγχρονη εκδοχή του σπηλαίου του Πλάτωνα. Η Λεϊλά της είπε να μη μετατρέψει την προβολή σε σεμινάριο, και η Σάλμα, που είχε ήδη ανοίξει το πρόγραμμα, υποσχέθηκε κάτι που καμία από τις άλλες δεν πίστεψε.

Τα φώτα χαμήλωσαν.

Η *Les Ombres de la Mer* άρχισε με μαύρο νερό μέσα στο λιμάνι, γερανούς που έμοιαζαν με ακινητοποιημένα έντομα και έναν άντρα να περπατά κατά μήκος μιας αποβάθρας χωρίς να κοιτάζει τη θάλασσα. Η ταινία είχε εκείνη την υπομονή που, σε άλλον σκηνοθέτη, θα φαινόταν επίδειξη, αλλά στον Μπελασέν λειτουργούσε σαν μέθοδος παρατήρησης: πρόσωπα κόβονταν από πόρτες, αντανakλάσεις παρέμεναν στα τζάμια λίγο περισσότερο από τους ανθρώπους που τις δημιουργούσαν, και ο ήχος της πόλης υπήρχε συχνά χωρίς να εξηγεί από πού ερχόταν.

Το πρώτο φιλοσοφικό καρτέλο εμφανίστηκε νωρίς:

ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων

Ο χαρακτήρας είναι η μοίρα του ανθρώπου.

Η Σάλμα δεν σχολίασε τη μετάφραση, αλλά ο τρόπος που μετακινήθηκε στο κάθισμα έκανε τη Λεϊλά να χαμογελάσει στο σκοτάδι.

Για σαράντα περίπου λεπτά η κόπια συμπεριφέρθηκε όπως ένα παλιό φιλμ που είχε φροντιστεί χωρίς να εξωραϊστεί: μικρή αστάθεια στο κάδρο, μια κάθετη γρατζουνιά που έμεινε για λίγα δευτερόλεπτα, ελαφρά διαφορετική πυκνότητα σε σημεία όπου είχαν γίνει επισκευές. Η Λεϊλά σταμάτησε σταδιακά να παρατηρεί την ύλη και άφησε την ταινία να λειτουργήσει, ώσπου εμφανίστηκε ένα μαύρο καρτέλο με λευκά γράμματα:

φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ

Η φύση αγαπά να κρύβεται.

Δεν την ενόχλησε η φράση αλλά η θέση της. Είχε δει την ψηφιακή αποκατάσταση χρόνια πριν και θυμόταν το καρτέλο νωρίτερα, πριν από μια τελείως διαφορετική σκηνή. Η μνήμη δεν ήταν

απόδειξη, όμως η Λεϊλά είχε μάθει να μην αγνοεί τα σημεία όπου η μνήμη και το υλικό διαφωνούν.

Το καρτέλο έσβησε και στην οθόνη εμφανίστηκε ένα νυχτερινό πλάνο έξω από παλιό ξενοδοχείο.

Η αλλαγή στην υφή ήταν σχεδόν ανεπαίσθητη, αλλά η Λεϊλά την πρόσεξε αμέσως. Τα μαύρα ήταν πιο λεπτά, ο κόκκος πιο χοντρός, η κάμερα λιγότερο σταθερή. Μια γυναίκα βγήκε από αυτοκίνητο, κρατώντας κάτι μικρό στο χέρι. Ένας άντρας μπήκε στο κάδρο από δεξιά. Το πρόσωπό του δεν μπορούσε να διακριθεί, όχι επειδή ήταν καλυμμένο αλλά επειδή η απόσταση, το σκοτάδι και η γενιά της κόπιας είχαν αφαιρέσει τα χαρακτηριστικά του.

Οι δύο άνθρωποι αντάλλαξαν κινήσεις που έμοιαζαν με καβγά. Η γυναίκα υποχώρησε προς μια υπηρεσιακή είσοδο. Ο άντρας την ακολούθησε και, καθώς πέρασε μπροστά από ένα σκληρό φως που βρισκόταν έξω από το κάδρο, η σκιά του απλώθηκε πάνω στον τοίχο. Από τον ώμο του κατέβαινε μια άκαμπτη λοξή γραμμή, σαν ιμάντας θήκης ή εξοπλισμού.

Η Νάντια έσφιξε τα δάχτυλα γύρω από το

μπράτσο του καθίσματος. Ο τοίχος, η τέντα και η γωνία της υπηρεσιακής πόρτας της φαίνονταν οικεία, χωρίς ακόμη να θυμάται από πού.

Η γυναίκα χάθηκε πίσω από την είσοδο. Ο άντρας ακολούθησε. Για λίγα δευτερόλεπτα το κάδρο έμεινε σχεδόν άδειο, ύστερα εκείνος ξαναφάνηκε μόνος και κινήθηκε προς το αυτοκίνητο.

Η εικόνα έσπασε σε μια λευκή κάθετη γραμμή.

Το κανονικό φιλμ επέστρεψε.

Η Λεϊλά είχε μετρήσει χωρίς να το θέλει.

Δεκαεπτά δευτερόλεπτα.

Δεν πρόλαβε να πει τίποτε, γιατί λίγα λεπτά αργότερα εμφανίστηκε δεύτερο καρτέλο, αυτή τη φορά όχι ως αρχαίο απόσπασμα αλλά με σαφή ένδειξη:

Μετά τον Πλάτωνα:

Μην κοιτάξεις πρώτα εκείνον που στέκεται στο φως.

Ρώτησε ποιανού η σκιά φτάνει στον τοίχο.

Η Σάλμα κατάλαβε αμέσως ότι η φράση δεν

ανήκε στον Πλάτωνα και, ακριβώς γι' αυτό, της φάνηκε πιο ανησυχητική. Κάποιος δεν είχε χρησιμοποιήσει φιλοσοφία για να στολίζει την ταινία· είχε χρησιμοποιήσει τον Πλάτωνα σαν οδηγία προς τον θεατή.

Η Νάντια είχε πλέον βρει το όνομα που έψαχνε στη μνήμη της.

Έσκυψε προς τις φίλες της και, με φωνή τόσο χαμηλή ώστε η φράση να μείνει ανάμεσά τους, είπε ότι το κτίριο στην οθόνη ήταν το Hôtel des Palmes.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Οι Οδηγίες



Η ταινία συνέχισε, όμως από εκείνο το σημείο και μετά οι τρεις γυναίκες δεν έβλεπαν πια το ίδιο έργο που έβλεπε η υπόλοιπη αίθουσα. Για τους περισσότερους θεατές, η ιστορία του μηχανικού που αναζητούσε την αιτία μιας κατάρρευσης εξακολουθούσε να προχωρά με τον αργό, ελεγχόμενο ρυθμό του Μπελασέν, με αρχεία που έλειπαν, φωτογραφίες που είχαν κοπεί και αναφορές που είχαν διορθωθεί μέχρι να πάψουν να μοιάζουν με προειδοποιήσεις. Για τη Λεϊλά, όμως, κάθε αλλαγή στην υφή είχε αποκτήσει σημασία· για τη Νάντια, κάθε τοίχος της ταινίας μπορούσε να λειτουργήσει ως γεωμετρικό ίχνος· και για τη Σάλμα,

κάθε φιλοσοφική φράση έπρεπε πια να διαβαστεί όχι σαν στοχασμός αλλά σαν πιθανή εντολή.

Κοντά στο τέλος εμφανίστηκε ένα ακόμη καρτέλο:

άρμονίη άφανής φανερχής κρείττων

Η κρυμμένη αρμονία είναι ισχυρότερη από τη φανερή.

Η Σάλμα δεν χρειάστηκε να σκύψει προς τη Λεϊλά. Αρκούσε ένα βλέμμα. Η λέξη *αρμονία* μπορούσε βέβαια να διαβαστεί με την αρχαία σημασία της σύνδεσης, της συναρμογής, μιας τάξης που δεν φαίνεται άμεσα, όμως μέσα σε ένα κινηματογραφικό φιλμ υπήρχε και μια πιο πρακτική πιθανότητα: ο ήχος βρισκόταν δίπλα στην εικόνα, χαραγμένος οπτικά στην ίδια λωρίδα υλικού. Η Λεϊλά έβγαλε το κινητό χαμηλά, σχεδόν μέσα στην τσάντα της, και κατέγραψε λίγα δευτερόλεπτα χωρίς να σηκώσει την οθόνη. Δεν ήθελε να αντιγράψει το έργο· ήθελε να κρατήσει τον θόρυβο.

Όταν έπεσαν οι τίτλοι, η αίθουσα αντέδρασε όπως αντιδρούν συχνά οι άνθρωποι σε μια δύσκολη παλιά ταινία που χαίρονται ότι είδαν: χει-

ροκρότησαν περισσότερο για την εμπειρία παρά για την ιστορία. Τα φώτα άναψαν αργά, τα καθίσματα άρχισαν να τρίζουν καθώς οι θεατές σηκώνονταν, και μέσα σε λίγα λεπτά η σκοτεινή πειθαρχία της προβολής μετατράπηκε σε εκείνη την ελαφρά αταξία του τέλους, με παλτά, κινητά, σχόλια και ανθρώπους που προσπαθούσαν να αποφασίσουν αν είχαν αγαπήσει κάτι ή απλώς δεν ήθελαν να παραδεχθούν ότι βαρέθηκαν.

Οι τρεις φίλες έμειναν στις θέσεις τους μέχρι να αδειάσει σχεδόν η σειρά. Η Λεϊλά δεν ήθελε ακόμη να πει ότι το κρυμμένο πλάνο ήταν πραγματικό, γιατί η λέξη *πραγματικό* δεν ανήκε στη δουλειά της χωρίς εξέταση υλικού. Μπορούσε όμως να πει ότι το απόσπασμα προερχόταν από διαφορετική γενιά και ότι η έξοδος από αυτό έφερε χαρακτηριστικά φυσικής ένωσης. Η Σάλμα, από την πλευρά της, ήταν βέβαιη ότι η φράση «μετά τον Πλάτωνα» δεν προερχόταν από κανένα πλατωνικό κείμενο· κάποιος την είχε κατασκευάσει για να στρέψει την προσοχή στη σκιά. Η Νάντια δεν είχε αντίστοιχη επιφύλαξη για το ξενοδοχείο. Είχε δουλέψει πάνω σε αποτύπωση της εγκαταλελειμμένης ανατολικής πτέρυγας του Hôtel

des Palmes τρία χρόνια νωρίτερα και ήξερε τη μεταλλική τέντα, την κλίση του τοίχου, ακόμη και την ανομοιόμορφη τοποθέτηση των στηριγμάτων πάνω από την υπηρεσιακή είσοδο.

Στο φουαγιέ, πριν αποφασίσουν τι θα κάνουν, η Σάλμα έψαξε το όνομα του ξενοδοχείου μαζί με τον τίτλο της ταινίας. Η σύνδεση εμφανίστηκε γρήγορα και είχε ανθρώπινο πρόσωπο: Νουρ Ελ Φασί, τριάντα ενός ετών, λογίστρια της παραγωγής, αγνοούμενη από τις 14 Σεπτεμβρίου 1996. Το αυτοκίνητό της είχε βρεθεί δύο ημέρες αργότερα σε άλλο σημείο της πόλης. Δεν είχε εντοπιστεί σώμα, δεν είχε υπάρξει σύλληψη και η υπόθεση είχε σταδιακά μετακινηθεί από τις πρώτες σελίδες στις μικρές επετείους και ύστερα στη σιωπή.

Η Σάλμα θυμήθηκε το όνομα επειδή ο πατέρας της είχε τότε βιβλιοπωλείο και είχε κρατήσει μια αφίσα της αγνοούμενης στη βιτρίνα για μήνες, περισσότερο από όσο οι περισσότεροι έμποροι κρατούσαν τέτοια χαρτιά. Η μνήμη δεν της έφερε τίποτε δραματικό, μόνο το λευκό περίγραμμα του χαρτιού πάνω σε τζάμι που είχε κιτρινίσει από τον ήλιο, όμως αυτό ακριβώς έκανε την παλιά εξαφάνιση.

νιση πιο βαριά: δεν ήταν ένας θρύλος που ανακάλυπταν τώρα, αλλά κάτι που είχε περάσει από την ίδια πόλη όσο εκείνες ήταν νεότερες και είχε αφεθεί να ξεθωριάσει.

Ο Νταρουί βρισκόταν ακόμη στο φουαγιέ. Η Λεϊλά τον πλησίασε πρώτη και του είπε ότι υπήρχε μεταγενέστερη ένθεση στο τέταρτο ρολό. Εκείνος δεν προσπάθησε να την αντικρούσει· άκουσε την περιγραφή, ρώτησε πού ακριβώς βρισκόταν η ένωση και παραδέχθηκε ότι η κόπια δεν είχε συγκριθεί πλήρως με άλλη έκδοση. Όταν όμως η Νάντια ανέφερε το Hôtel des Palmes και η Σάλμα είπε το όνομα της Νουρ Ελ Φασί, μια μικρή παύση διέκοψε την ομαλότητα του προσώπου του.

Ο Νταρουί εξήγησε τότε ότι είχε εργαστεί στην παραγωγή το 1996, ως βοηθός διευθυντή παραγωγής, κυρίως με άδειες, οχήματα, πληρωμές χώρων και τη μικρή γραφειοκρατία που κρατούσε ένα συνεργείο σε κίνηση. Γνώριζε τη Νουρ, είπε, όπως τη γνώριζαν όλοι όσοι έπρεπε να περνούν από το γραφείο της για έξοδα και εγκρίσεις. Η πληροφορία ήταν φυσική, σχεδόν αναμενόμενη για άνθρωπο που είχε τόσο στενή

σχέση με την ταινία, αλλά η Λεϊλά πρόσεξε ότι ο Νταρουί δεν ρώτησε ποια Νουρ εννοούσαν.

Ο Χασάν κατέβηκε εκείνη τη στιγμή από τον θάλαμο και είπε ότι ήθελε να ξαναδεί το τέταρτο ρολό πριν το κλείσει, επειδή ο ήχος είχε παρυσιάσει κάτι που δεν του άρεσε. Η Λεϊλά τον ρώτησε αν είχε ακούσει φωνή και ο ηλικιωμένος μηχανικός προβολής δεν απάντησε αμέσως· είπε μόνο ότι κάτω από την κανονική ηχητική λωρίδα υπήρχε ένα χαμηλό στρώμα που δεν ταίριαζε με την υπόλοιπη σκηνή. Ο Νταρουί πρότεινε να το εξετάσουν το πρωί, επειδή το κτίριο έπρεπε να κλείσει, κι ο Χασάν, αν και φανερά απρόθυμος, τελικά δέχτηκε να ασφαλίσει το ρολό στο μεταλλικό ντουλάπι του θαλάμου.

Καθώς περίμεναν να πάρουν τα παλτά τους, η Νάντια κοίταξε προς το πίσω μέρος του φουαγιέ και αναζήτησε χωρίς να ξέρει γιατί τον ηλικιωμένο άντρα με το αδιάβροχο. Δεν υπήρχε πουθενά. Ρώτησε μια νεαρή ταξιθέτρια ποιος ήταν εκείνος που στεκόταν πριν από την προβολή κοντά στη σκάλα και η κοπέλα κατάλαβε αμέσως ποιον εννοούσε.

«Ο Καζαμπλάνκας», είπε χαμηλά, σαν το

παρατσούκλι να ήταν πιο χρήσιμο από οποιοδήποτε πραγματικό όνομα. Ερχόταν μερικές φορές σε σπάνιες προβολές, σχεδόν ποτέ δεν μιλούσε και συνήθως έμπαινε τελευταίος. Απόψε, όμως, είχε αγοράσει εισιτήριο και είχε φύγει πριν ανοίξουν οι πόρτες της αίθουσας.

Η Νάντια ρώτησε αν ήταν σίγουρη πως είχε φύγει. Η κοπέλα δίστασε. Δεν τον είχε δει να βγαίνει· απλώς η θέση του, στην τελευταία σειρά, είχε μείνει άδεια όταν είχε περάσει για έλεγχο μετά την έναρξη. Το εισιτήριο είχε σκαναριστεί στην είσοδο, άρα είχε μπει στο κτίριο. Το αν βγήκε ή αν μετακινήθηκε κάπου αλλού, κανείς δεν μπορούσε να το πει.

Η Σάλμα βρήκε την πληροφορία αρκετά παράξενη ώστε να την κρατήσει, αλλά όχι αρκετά ώστε να αλλάξει σχέδια. Η Λεϊλά, περισσότερο πρακτική, σημείωσε στο κινητό της το νούμερο του τέταρτου ρολού, την ώρα της προβολής και την ύπαρξη του ηχητικού στρώματος. Η Νάντια έστειλε στην κοινή τους συνομιλία μια φωτογραφία του Hôtel des Palmes από παλιό αρχείο. Η Σάλμα έστειλε το πλατωνικό καρτέλο. Η Λεϊλά ηχογράφησε φωνητικό μήνυμα όπου περιέγραφε

τη διαφορετική γενιά υλικού και την ένωση.

Δεν το έκαναν επειδή φοβούνταν.

Το έκαναν επειδή είχαν ήδη αρκετή εμπειρία ώστε να ξέρουν ότι κάθε πράγμα που υπάρχει μόνο σε ένα μέρος κινδυνεύει περισσότερο από όσο νομίζει όποιος το κρατά.

Βγήκαν μαζί στη βροχή, η οποία είχε πλέον λεπταίνει σε ψυχρή ομίχλη. Για αρκετά τετράγωνα περπάτησαν κάτω από συνεχόμενα υπόστεγα, συζητώντας κυρίως για το αν έπρεπε να τηλεφωνήσουν αμέσως στην αστυνομία. Η Νάντια θεωρούσε ότι πρώτα έπρεπε να επιβεβαιώσουν πως το πλάνο δεν ήταν σκηνοθετημένο υλικό ή δοκιμή της παραγωγής. Η Σάλμα πίστευε ότι η ακολουθία των φιλοσοφικών καρτέλων έκανε τη σύμπτωση δύσκολη, αλλά παραδεχόταν ότι ένα φιλοσοφικό μοτίβο δεν ήταν απόδειξη εγκλήματος. Η Λεϊλά συμφωνούσε μόνο σε ένα: το πρωί το τέταρτο ρολό έπρεπε να εξεταστεί πριν κάποιος το καθαρίσει, το κόψει ή αποφασίσει ότι η ανωμαλία ήταν τεχνική.

Στο πρώτο μεγάλο σταυροδρόμι η Σάλμα πήρε ταξί. Στο επόμενο η Νάντια έστριψε προς το σπίτι και το γραφείο της. Η Λεϊλά έμεινε μόνη

και συνέχισε προς το διαμέρισμα όπου έμενε προσωρινά όσο η μητέρα της βρισκόταν στη Γαλλία.

Πίσω τους, αρκετά μακριά ώστε να μη συνδέεται εύκολα με καμία από τις τρεις, ένα σκούρο αυτοκίνητο βγήκε από παράδρομο και πήρε την ίδια κατεύθυνση.

Το Alhambra είχε ήδη κλείσει.

Μόνο ένα φως παρέμενε αναμμένο στο πίσω γραφείο.

Και στον δρόμο απέναντι από τον κινηματογράφο, κάτω από τη μαρκίζα ενός κλειστού καταστήματος, ένας ηλικιωμένος άντρας με παλιό αδιάβροχο στεκόταν χωρίς ομπρέλα, κοιτάζοντας για λίγο την πρόσοψη πριν απομακρυνθεί προς το λιμάνι.

Τρεις Διαδρομές



Η Λεϊλά έφτασε στο διαμέρισμα λίγο πριν από τις έντεκα και μισή. Στο μεγαλύτερο μέρος της διαδρομής κρατούσε το κινητό στο χέρι και σκεφτόταν όχι τόσο την πιθανότητα ενός εγκλήματος — ακόμη της φαινόταν υπερβολικά μεγάλη για όσα είχαν δει — όσο την ίδια την κόπια. Η διαφορά του κόκκου, η μετακινημένη θέση του ηρακλείτειου καρτέλου και η ασταθής λευκή γραμμή στο τέλος του κρυμμένου πλάνου σχημάτιζαν ήδη ένα τεχνικό επιχείρημα: κάποιος είχε επέμβει φυσικά στο τέταρτο ρολό. Το γιατί παρέμενε ανοιχτό.

Άφησε το παλτό σε μια καρέκλα, άνοιξε τον φορητό υπολογιστή και, πριν βγάλει ακόμη τα

παπούτσια της, έστειλε στον προσωπικό της χώρο αποθήκευσης τις φωτογραφίες, το σύντομο φωνητικό και την καταγραφή ήχου που είχε κάνει μέσα στην αίθουσα. Έπειτα φόρεσε ακουστικά και άκουσε το απόσπασμα ξανά.

Στην πρώτη ακρόαση υπήρχε μόνο θόρυβος: ο μηχανικός βόμβος του προβολέα, ένα βήξιμο από πίσω της, η κανονική λωρίδα ήχου της ταινίας. Στη δεύτερη άρχισε να ξεχωρίζει ένα χαμηλό στρώμα, όχι ακριβώς φωνή αλλά κάτι με ρυθμό ανθρώπινης ομιλίας. Στην τρίτη ακρόαση, αφού αύξησε την ένταση και έκλεισε τα μάτια, νόμισε ότι άκουσε μία λέξη.

Palmes.

Έβγαλε τα ακουστικά αμέσως.

Η Λεϊλά ήξερε αρκετά καλά πώς λειτουργεί η προσδοκία ώστε να μην εμπιστευτεί τη λέξη επειδή ακριβώς ήθελε να την ακούσει. Έγραψε δίπλα στο αρχείο: πιθανό “*Palmes*” — να ελεγχθεί χωρίς να δοθεί η λέξη εκ των προτέρων στον τεχνικό. Ήταν η ίδια συνήθεια που την έκανε καλή στη δουλειά της και κουραστική στις συζητήσεις. Φοβόταν περισσότερο τη βεβαιότητα από την αμφιβολία.

Το κουδούνι χτύπησε στις 23:31.

Δεν περίμενε κανέναν.

Το κινητό, που είχε αφήσει στο τραπέζι, δόνησε σχεδόν ταυτόχρονα. Στην οθόνη εμφανίστηκε μήνυμα από άγνωστο αριθμό.

Είναι ο Ζυλιέν από το Alhambra.

Ο Χασάν βρήκε κάτι στο τέταρτο ρολό. Είμαι κάτω.

Η Λεϊλά κοίταξε το μήνυμα περισσότερο απ' όσο απαιτούσε η ανάγνωσή του, όχι επειδή της φάνηκε απειλητικό αλλά επειδή η επίσκεψη ήταν παράλογη. Αν ο Χασάν είχε βρει κάτι, μπορούσε να τηλεφωνήσει. Αν ο Νταρουί ήθελε να την ενημερώσει, δεν χρειαζόταν να διασχίσει την πόλη. Από την άλλη, η επίσκεψη ήταν τόσο παράλογη ώστε μπορούσε να σημαίνει απλώς ότι ο άνθρωπος ανησυχούσε για την κόπια του κινηματογράφου του.

Πλησίασε την πόρτα και άκουσε πρώτα. Ο διάδρομος ήταν ήσυχος.

Όταν άνοιξε, ο επισκέπτης στεκόταν λίγο πιο πίσω από το κατώφλι, ώστε να μη φαίνεται ότι περίμενε να μπει. Η Λεϊλά τον αναγνώρισε αμέσως και για μια στιγμή η οικειότητα του προσώ-

που μέσα σε ένα ξένο πλαίσιο την καθησύχασε περισσότερο απ' όσο θα έπρεπε.

Η κουβέντα κράτησε λιγότερο από δύο λεπτά. Ο άντρας είπε ότι ο Χασάν είχε εντοπίσει δεύτερη οπτική εγγραφή στην ηχητική λωρίδα και ότι ήθελε να ξέρει τι ακριβώς είχε καταγράψει η Λεϊλά μέσα στην αίθουσα. Εκείνη απάντησε ότι μπορούσαν να το δουν το πρωί. Εκείνος ρώτησε αν είχε ήδη στείλει το αρχείο αλλού.

Η ερώτηση ήταν εκείνη που άλλαξε τα πάντα.

Δεν ήταν τεχνική ερώτηση. Δεν ήταν ερώτηση ιδιοκτήτη για υλικό του κινηματογράφου. Ήταν ερώτηση για το αν υπήρχε αντίγραφο.

Η Λεϊλά δεν προσπάθησε να συζητήσει άλλο. Έκανε να κλείσει την πόρτα.

Από εκεί και πέρα όλα έγιναν γρήγορα και μπερδεμένα. Μια σύντομη πάλη στο στενό χωλ, ένα ποτήρι που έσπασε, μια καρέκλα που μετακινήθηκε και ο χρονοδιακόπτης που έσβησε τα φώτα του εξωτερικού διαδρόμου ενώ οι δυο τους πάλευαν ακόμη. Η Λεϊλά προσπάθησε να φτάσει στο κινητό και δεν τα κατάφερε.

Όταν ο άντρας έφυγε, πήρε μαζί του το τηλέφωνο, το τσαλακωμένο πρόγραμμα του

Alhambra και τα ακουστικά. Άφησε το διαμέρισμα έτσι ώστε, με μια πρώτη ματιά, όλα να μοιάζουν με ατύχημα: μια γυναίκα είχε γυρίσει βρεγμένη, είχε βιαστεί και είχε γλιστρήσει κοντά στο στενό εσωτερικό πατάρι.

Η εύκολη εξήγηση ήταν έτοιμη πριν ακόμη εμφανιστεί κάποιος για να την πιστέψει.

Στο αυτοκίνητο, το τηλέφωνο της Λεϊλά ήταν ακόμη ξεκλείδωτο. Λίγα λεπτά μετά τα μεσάνυχτα, ήρθε μήνυμα από τη Σάλμα.

Είχε βρει ψηφιοποιημένη απομαγνητοφώνηση διάλεξης του Μπελασέν από τον Οκτώβριο του 1996. Ο σκηνοθέτης, μιλώντας για το πλατωνικό σπήλαιο, είχε χρησιμοποιήσει μια παράξενη φράση: μερικές φορές η σκιά, είχε πει, δεν είναι αυτό που μας εξαπατά αλλά αυτό που επιζεί από εκείνον που θέλει το φως σβηστό.

Δεύτερο μήνυμα ακολούθησε λίγο αργότερα.

Η Σάλμα είχε βεβαιωθεί ότι η φράση άρμονία άφανής φανερής κρείττων ήταν πραγματικό ηρακλείτειο απόσπασμα και θεωρούσε πλέον πολύ πιθανό ότι ο Μπελασέν χρησιμοποιούσε τη λέξη αρμονία για να κατευθύνει τον θεατή προς τον ήχο.

Ο άντρας διάβασε και τα δύο μηνύματα.

Έπειτα άνοιξε τις επαφές της Λείλά. Η διεύθυνση της Σάλμα ήταν αποθηκευμένη στην κάρτα της. Της Νάντια επίσης.

Το διαμέρισμα της Σάλμα βρισκόταν περίπου δεκαπέντε λεπτά μακριά.

Εκείνη, στο μεταξύ, είχε μεταφέρει όλη την αναστάτωση της βραδιάς στο μόνο πεδίο όπου ήξερε να τη χειρίζεται: στο χαρτί. Στο τραπέζι της κουζίνας υπήρχαν ο φορητός υπολογιστής, δύο βιβλία, εκτυπωμένες σελίδες και ένα τετράδιο στο οποίο είχε γράψει τις τρεις φράσεις με τη σειρά εμφάνισής τους.

φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ

Μετά τον Πλάτωνα: κοίτα τη σκιά.

άρμονίη άφανής φανερῆς κρείττων

Από κάτω είχε σημειώσει μία πρόταση:

Κρύψιμο — εικόνα — ήχος. Δεν είναι αποφθέγματα. Είναι διαδρομή.

Η σκέψη την ενθουσίαζε και την ανησυχούσε ταυτόχρονα, επειδή έβλεπε να σχηματίζεται η πρόθεση ενός ανθρώπου που δεν μπορούσε πια να ερωτηθεί. Ο Μπελασέν είχε πεθάνει έξι χρόνια νωρίτερα. Αν είχε πράγματι κρύψει υλικό μέσα στην κόπια, το είχε κάνει γνωρίζοντας ότι ίσως περνούσαν χρόνια μέχρι κάποιος να το δει με τη σωστή σειρά.

Στην ίδια διάλεξη υπήρχε αναφορά στον Επίκτητο, όχι ως ακριβές απόσπασμα αλλά ως ιδέα: δεν είναι τα γεγονότα που ταράζουν τους ανθρώπους, αλλά οι κρίσεις που σχηματίζουν γι' αυτά. Η Σάλμα είχε διδάξει το *Εγχειρίδιον* αρκετές φορές ώστε να ξέρει πόσο εύκολα η φράση μετατρέπεται σε ψυχολογικό σύνθημα, όμως εκείνο το βράδυ την έβλεπε διαφορετικά. Ένα πλάνο μέσα σε κινηματογραφική ταινία φέρει μαζί του μια αυτόματη κρίση: είναι μυθοπλασία. Αν το πλάνο είναι ντοκουμέντο, τότε η θέση του μέσα στην ταινία είναι ήδη μια μορφή απόκρυψης.

Το κουδούνι χτύπησε στις 00:37.

Η Σάλμα κοίταξε το κινητό της. Είχε προηγηθεί μήνυμα από το τηλέφωνο της Λεϊλά, που ρωτούσε αν ήταν ξύπνια και έλεγε ότι «βρήκαμε

κάτι». Επειδή το μήνυμα ερχόταν από τη φίλη της, δεν ένιωσε εκείνο το πρώτο ένστικτο δυσπιστίας που θα είχε απέναντι σε ξένο.

Πλησίασε την πόρτα.

Η φωνή από έξω δεν ήταν της Λεϊλά.

Την αναγνώρισε.

Εκείνη ακριβώς τη στιγμή, η ακολουθία των γεγονότων έπαψε να είναι διανοητικό πρόβλημα. Η Σάλμα ρώτησε πού ήταν η Λεϊλά, ο επισκέπτης απάντησε ότι είχε μιλήσει μαζί της και, καθώς η Σάλμα κοίταξε προς το χέρι του, είδε το τηλέφωνο που αναγνώριζε από τη θήκη.

Η κατανόηση ήρθε πριν από τον φόβο.

Δεν άνοιξε άλλο.

Προσπάθησε να κλείσει.

Όταν ο άντρας έφυγε από το διαμέρισμα αρκετά λεπτά αργότερα, είχε στήσει τον χώρο ώστε να μοιάζει με ληστεία: ένα ράφι πεσμένο, δύο συρτάρια ανοιχτά, βιβλία στο πάτωμα. Πήρε το κινητό της Σάλμα και ένα φύλλο όπου ήταν γραμμένο το όνομα της Νουρ. Δεν πρόσεξε το τετράδιο, το οποίο είχε γλιστρήσει ανάμεσα σε δύο βιβλία.

Στο αυτοκίνητο, στην κοινή συνομιλία εμφα-

νίστηκε νέο μήνυμα.

Η Νάντια είχε ανοίξει τα παλιά σχέδια του Hôtel des Palmes και είχε συγκρίνει τη φωτογραφία του τοίχου με τη μνήμη του πλάνου. Η κατεύθυνση της σκιάς, έγραφε, δεν μπορούσε να έχει παραχθεί από τον δημόσιο φωτισμό του δρόμου. Η πηγή βρισκόταν χαμηλά, απέναντι από την υπηρεσιακή είσοδο, σχεδόν ακριβώς εκεί όπου ένα κινηματογραφικό συνεργείο θα τοποθετούσε προσωρινό τρίποδο φωτισμού. Είχε προσθέσει και κάτι άλλο: η άκαμπτη γραμμή που έφευγε από τον ώμο του άντρα έμοιαζε με ιμάντα σκληρής θήκης εγγράφων ή εξοπλισμού παραγωγής.

Ο άντρας έμεινε με το τηλέφωνο στο χέρι και διάβασε τη φράση ξανά.

Η Νάντια εργαζόταν στο ισόγειο ενός παλιού σπιτιού, όπου το αρχιτεκτονικό της γραφείο επικοινωνούσε με το διαμέρισμα στον πάνω όροφο μέσω εσωτερικής σκάλας. Είχε απλώσει τις κατόψεις του ξενοδοχείου πάνω στο μεγάλο τραπέζι και είχε σχεδιάσει από μνήμης τη θέση του αυτοκινήτου, τη γραμμή του τοίχου και την κατεύθυνση της σκιάς. Δίπλα στο σχέδιο βρισκόταν το εισιτήριο του Alhambra, στην πίσω λευκή

πλευρά του οποίου είχε τραβήξει με μολύβι μια λοξή γραμμή και είχε σημειώσει: ανατολικός υπηρειακός δρόμος — φως παραγωγής; — άκαμπτos ιμάντας.

Κάλεσε πρώτα τη Λειλά και μετά τη Σάλμα.

Καμία δεν απάντησε.

Αυτό ήταν το πρώτο σημείο της βραδιάς όπου η Νάντια φοβήθηκε χωρίς να χρειάζεται να ερμηνεύσει τίποτα. Οι δύο φίλες της μπορούσαν να είναι απασχολημένες, μπορούσαν να έχουν αποκοιμηθεί, μπορούσαν να έχουν αφήσει τα τηλέφωνα σε άλλο δωμάτιο, όμως το άθροισμα της σιωπής τους μετά από όσα είχαν δει απέκτησε βάρος μεγαλύτερο από κάθε μία πιθανότητα ξεχωριστά.

Το κουδούνι χτύπησε λίγο μετά τη μία και μισή.

Η Νάντια δεν άνοιξε.

Πίσω από την πόρτα, η φωνή της φάνηκε γνώριμη. Ο επισκέπτης είπε ότι ήθελε να μιλήσουν για την ταινία, ότι οι τρεις τους είχαν παρεξηγήσει ένα παλιό κομμάτι δοκιμαστικού υλικού και ότι η υπόθεση μπορούσε να βλάψει ανθρώπους χωρίς λόγο.

Η Νάντια δεν ενδιαφέρθηκε για την εξήγηση.

Ρώτησε μόνο πού ήταν η Λεϊλά.

Η καθυστέρηση της απάντησης ήταν αρκετή.

Άφησε την πόρτα και κινήθηκε προς την πλαϊνή έξοδο του γραφείου, ενώ ταυτόχρονα προσπάθησε να καλέσει τη Σάλμα. Κάποιος πίεσε την πόρτα απ' έξω. Το παλιό πλαίσιο υποχώρησε.

Η πάλι πέρασε μέσα από τον χώρο όπου η Νάντια είχε περάσει χρόνια σχεδιάζοντας τρόπους να σώζονται κτίρια από λάθος επεμβάσεις. Ρολά χαρτιού έπεσαν, μια ξύλινη μακέτα γλίστρησε από το τραπέζι, ένα μεταλλικό τρίγωνο χτύπησε στο πάτωμα. Η Νάντια έφτασε μέχρι τη στενή αυλόπορτα και όχι πιο πέρα.

Ο άντρας πήρε το κινητό και τα εμφανή σχέδια του Hôtel des Palmes, αναποδογύρισε δύο συρτάρια και έφυγε λίγο μετά τις δύο. Το εισιτήριο του Alhambra, με τη μικρή λοξή γραμμή πίσω, είχε γλιστρήσει κάτω από το πόδι της σχεδιαστικής τράπεζας και έμεινε εκεί.

Λίγο αργότερα το ίδιο σκούρο αυτοκίνητο διέσχισε δρόμο πίσω από το κέντρο και στάματησε για μερικά δευτερόλεπτα μπροστά στην υπηρεσιακή είσοδο του Alhambra. Ένας

διανομέας με μοτοσικλέτα αναγκάστηκε να το προσπεράσει και πρόσεξε το μοντέλο επειδή τον εκνεύρισε η αδιαφορία του οδηγού.

Στις 2:28 η πίσω πόρτα του κινηματογράφου άνοιξε με κωδικό ιδιοκτήτη.

Μέσα, η αίθουσα ήταν σκοτεινή και το φουαγιέ φωτιζόταν μόνο από ένα μικρό φως ασφαλείας. Ο άντρας ανέβηκε στον θάλαμο προβολής, άνοιξε την κύρια πόρτα και πήγε κατευθείαν στο χαμηλό μεταλλικό ντουλάπι όπου ο Χασάν είχε ασφαλίσει το τέταρτο ρολό.

Το κλειδί που είχε μαζί του δεν ταίριαζε.

Από τη λεπτή σχισμή μπορούσε να διακρίνει το μεταλλικό κουτί.

Πριν προλάβει να δοκιμάσει κάτι άλλο, ακούστηκε κίνηση στο ισόγειο. Ο πρωινός καθαριστής είχε έρθει νωρίτερα από το συνηθισμένο. Ο άντρας έσβησε το φως του κινητού και έμεινε ακίνητος στο σκοτάδι μέχρι να περάσουν τα βήματα.

Δεν πήρε το τέταρτο ρολό εκείνη τη νύχτα.

Κατεβαίνοντας, σταμάτησε για λίγο κοντά στη μεγάλη φωτογραφία της παραγωγής του 1996 που κρεμόταν στον τοίχο του φουαγιέ. Το χαμηλό φως ασφαλείας έπεφτε λοξά πάνω στα

πρόσωπα του παλιού συνεργείου.

Στην αριστερή άκρη της φωτογραφίας, πολύ πίσω από τον Μπελασέν και τους βασικούς τεχνικούς, φαινόταν ένας νεαρός άντρας με λεπτή σκληρή θήκη περασμένη στον ώμο.

Στη δεξιά άκρη, σχεδόν κομμένος από το κάδρο, υπήρχε άλλος ένας άντρας, μεγαλύτερος από τους περισσότερους, που στεκόταν δίπλα σε φορτηγάκι παραγωγής και κοιτούσε όχι τη φωτογραφική μηχανή αλλά προς το μέρος όπου θα πρέπει να βρισκόταν ο άνθρωπος που τραβούσε τη φωτογραφία.

Αργότερα, ο Χασάν θα έλεγε ότι ίσως ήταν ο Καζαμπλάνκας.

Ίσως και όχι.

Στις 2:47, η γειτόνισσα της Νάντια είδε την πλαϊνή πόρτα του στούντιο μισάνοιχτη, πέρασε τον δρόμο φορώντας αδιάβροχο πάνω από τη ρόμπα της και φώναξε το όνομα της γυναίκας που γνώριζε για χρόνια χωρίς να ξέρει σχεδόν τίποτε για τη δουλειά της.

Δεν πήρε απάντηση.

Μπήκε δύο βήματα.

Και κάλεσε την αστυνομία.

Η Τρίτη Σκηνή



Η επιθεωρήτρια Ινές Αλαουί έφτασε στο στούντιο της Νάντια στις 3:26, όταν η βροχή είχε σταματήσει και ο αέρας είχε αρχίσει να τραβά από τα στενά εκείνη την υγρασία που έρχεται από τον Ατλαντικό και κάνει τα μεταλλικά αντικείμενα να μοιάζουν πιο κρύα απ' όσο είναι. Η πόλη δεν κοιμόταν ακριβώς, αλλά είχε περάσει στη χαμηλή της λειτουργία· λίγα ταξί, κλειστά καφέ, φορτηγά διανομής, φωτισμένα παράθυρα σε ορόφους όπου κάποιος δούλευε ή περίμενε.

Ο Γιουσέφ Αμίρι, νεότερος κατά σχεδόν δεκαπέντε χρόνια και γρηγορότερος σε όλα όσα η Ινές προτιμούσε να καθυστερεί, την περίμενε στην είσοδο. Της έδωσε τα βασικά χωρίς να τα μετατρέ-

ψει σε θεωρία: σαράντα τριών, αρχιτέκτονας, γειτόνισσα άκουσε θόρυβο, πλαϊνή πόρτα ανοιχτή, κινητό τηλέφωνο απόν, πορτοφόλι και ηλεκτρονικός εξοπλισμός παρόντα.

Η Ινές μπήκε χωρίς να ρωτήσει αν έμοιαζε με ληστεία. Ο χώρος ήταν γεμάτος από τα σημάδια μιας ζωής που απαιτούσε ακρίβεια: παλιά σχέδια σε ρολά, φωτογραφίες προσόψεων, μικρές μακέτες, κουτιά με δείγματα υλικών, χαρτιά όπου μια γραμμή μπορούσε να σημαίνει τοίχο, ρωγμή, όριο ιδιοκτησίας ή κάτι που δεν έπρεπε να κατεδαφιστεί. Ανάμεσα σε αυτά, η αταξία της σύγκρουσης φαινόταν σχεδόν προσβλητική.

Ούτε η θέση του σώματος ούτε τα ανοιχτά συρτάρια την ενδιέφεραν όσο η επιλεκτικότητα της αναστάτωσης. Φορητός υπολογιστής, κάμερα και τσάντα είχαν μείνει. Το κινητό έλειπε. Κάτω από το πόδι της σχεδιαστικής τράπεζας, ένας τεχνικός βρήκε το εισιτήριο του Alhambra και στην πίσω πλευρά του τη μικρή χειρόγραφη σημείωση για το ανατολικό υπηρεσιακό πέρασμα, την πηγή φωτός και τον άκαμπτο ιμάντα στον ώμο του άντρα.

Ο Γιουσέφ θεώρησε αρχικά ότι μπορούσε να

αφορά δουλειά της. Η Ινές δεν τον διόρθωσε, επειδή πράγματι μπορούσε. Εκείνη η φράση ήταν το είδος στοιχείου που γίνεται πολύτιμο μόνο αφού κάποιος μάθει σε ποιο ερώτημα ανήκει.

Οι τελευταίες εξερχόμενες κλήσεις της Νάντια ήταν προς δύο γυναίκες, Λεϊλά Χαντάντ και Σάλμα Ελ Μανσούρι, μέσα στην τελευταία ώρα πριν από τον θάνατό της. Όταν οι πρώτες κλήσεις της αστυνομίας προς τα δύο τηλέφωνα έμειναν αναπάντητες, η Ινές έστειλε περιπολικά στις διευθύνσεις και συνέχισε να εξετάζει τον χώρο χωρίς να μετατρέπει ακόμη τη σύμπτωση σε σύνδεση.

Στις 3:54 ήρθε η πρώτη ενημέρωση: η Λεϊλά Χαντάντ είχε βρεθεί νεκρή στο διαμέρισμά της.

Η πρώτη εντύπωση ήταν ατύχημα.

Αυτό ακριβώς έκανε την Ινές να φύγει αμέσως.

Η διαδρομή από το στούντιο προς το κέντρο κράτησε αρκετά ώστε ο Γιουσέφ να ελέγξει την κράτηση του κινηματογράφου. Τα τρία ονόματα ήταν στην ίδια συναλλαγή, τρεις διπλανές θέσεις για τη βραδινή προβολή 35mm στο Alhambra. Η Ινές άκουσε την πληροφορία χωρίς να γυρίσει το κεφάλι προς το μέρος του. Μέσα στην πόλη

που περνούσε έξω από τα παράθυρα, κάθε δρόμος έμοιαζε τώρα να ενώνει αντί να χωρίζει.

Στο διαμέρισμα της Λεϊλά, η σκηνή ήταν σχεδόν υπερβολικά καθαρή. Βρεγμένα παπούτσια κοντά στην είσοδο, σπασμένο ποτήρι, σώμα κοντά στα στενά εσωτερικά σκαλιά, φορητός υπολογιστής ανοιχτός στο τραπέζι. Η Ινές στάθηκε περισσότερο στην τελευταία λεπτομέρεια. Ένα πρόγραμμα συγχρονισμού έδειχνε upload στις 23:24.

Με επείγουσα πρόσβαση βρέθηκε το ηχητικό αρχείο.

Η φωνή της Λεϊλά, ψύχραιμη και επαγγελματική, περιέγραφε μια φυσική ένθεση δεκαεπτά δευτερολέπτων, διαφορετική γενιά υλικού, μετακινημένο καρτέλο του Ηράκλειτου και ένα χαμηλό ηχητικό στρώμα στο οποίο ίσως ακουγόταν η λέξη *Palmes*. Η ίδια η προσοχή της νεκρής γυναίκας, η προσπάθειά της να κρατήσει την περιγραφή χωρισμένη από την ερμηνεία, έκανε στην Ινές μεγαλύτερη εντύπωση από το περιεχόμενο.

Πριν προλάβουν να κάνουν περισσότερα, ήρθε η δεύτερη ενημέρωση.

Η Σάλμα Ελ Μανσούρι είχε επίσης βρεθεί νε-

κρή.

Το διαμέρισμά της ήταν αναστατωμένο, αλλά όχι με τρόπο που να έπειθε εύκολα για ληστεία. Τα αντικείμενα αξίας είχαν μείνει. Το κινητό έλειπε. Ο φορητός υπολογιστής ήταν ανοιχτός σε ψηφιοποιημένο άρθρο του 1996 για τη Νουρ Ελ Φασί.

Ανάμεσα σε δύο βιβλία βρέθηκε το τετράδιο με τις τρεις φράσεις και την εξήγηση της Σάλμα:

Κρύψιμο — εικόνα — ήχος. Δεν είναι αποφθέγματα. Είναι διαδρομή.

Σε επόμενη σελίδα υπήρχε σημείωση για τον Επίκτητο και για το πώς η κρίση αλλάζει το ίδιο το γεγονός που νομίζουμε ότι βλέπουμε. Η Σάλμα είχε γράψει μία ερώτηση που η Ινές διάβασε δύο φορές:

Αν δεις πραγματικό γεγονός μέσα σε ταινία, πόσο χρόνο χρειάζεσαι για να πάψεις να το θεωρείς μυθοπλασία;

Ως τις πέντε το πρωί, η Ινές είχε τρεις νεκρές γυναίκες, τρία κινητά που έλειπαν, μία κοινή προ-

βολή, ένα παλιό ξενοδοχείο, μια αγνοούμενη γυναίκα από το 1996 και ένα φιλμ που, σύμφωνα με τη μόνη ειδικό που το είχε παρατηρήσει εγκαίρως, περιείχε δεκαεπτά δευτερόλεπτα τα οποία δεν υπήρχαν στην κανονική έκδοση.

Δεν χρειαζόταν να πιστέψει ότι η ταινία ήταν το κλειδί.

Αρκούσε να παραδεχτεί ότι ο δολοφόνος το πίστευε.

Βγαίνοντας από το κτίριο της Σάλμα, ο ουρανός πάνω από τις ταρατσες είχε αρχίσει να παίρνει το πρώτο άχρωμο φως πριν την αυγή. Τα φανάρια εξακολουθούσαν να κυριαρχούν στους δρόμους, αλλά η νύχτα είχε χάσει ήδη το βάθος της.

Ο Γιουσέφ έδειξε στην Ινές τη φωτογραφία του πλατωνικού καρτέλου που είχε σωθεί στον αποθηκευτικό χώρο της Σάλμα στο cloud.

Η Ινές διάβασε τη φράση για τον άντρα στο φως και τη σκιά στον τοίχο.

Έπειτα κοίταξε το χειρόγραφο της Νάντια για τον ιμάντα στον ώμο.

Για πρώτη φορά, οι δύο σημειώσεις άρχισαν να λειτουργούν μαζί.

Στο αυτοκίνητο, καθώς έφευγαν για το

Alhambra, ο Γιουσέφ βρήκε ακόμη μία λεπτομέρεια από το σύστημα κρατήσεων: ένας τέταρτος θεατής, μόνος, είχε αγοράσει θέση στην τελευταία σειρά λιγότερο από μία ώρα πριν από την προβολή. Το εισιτήριο είχε σκαναριστεί, αλλά η ταξιθέτρια είχε σημειώσει αργότερα ότι η θέση έμεινε άδεια.

Το όνομα στην κράτηση ήταν «A. Kzbl».

Ο Γιουσέφ το διάβασε σαν τυπογραφικό λάθος.

Η Ινές όχι.

Δεν ήξερε ακόμη το παρατσούκλι.

Αλλά η συντομογραφία τής φάνηκε αρκετά παράξενη ώστε να ζητήσει να μην τη διορθώσει κανείς.

Ο Άντρας που Δεν Κάθισε



Το Alhambra ήταν ακόμη κλειστό όταν έφτασαν, όμως στο γραφείο πίσω από το ταμείο έκαιγε φως και ο Ζυλιέν Νταρουί άνοιξε την πόρτα προτού προλάβουν να χτυπήσουν δεύτερη φορά. Είχε αλλάξει πουκάμισο αλλά όχι παντελόνι, και το πρόσωπό του ήταν άτονο, σαν ανθρώπου που είτε δεν είχε κοιμηθεί είτε είχε αποφασίσει να μην το δείξει.

Η Ινές δεν μπήκε αμέσως στη λεπτομέρεια των θανάτων. Του είπε μόνο ότι οι τρεις γυναίκες που είχαν παρευρεθεί στη βραδινή προβολή ήταν νεκρές και ότι η αστυνομία χρειαζόταν να δει ακριβώς τι είδαν εκείνες. Ο Νταρουί έδειξε μια αντί-

δραση που θα μπορούσε να είναι αληθινό σοκ και θα μπορούσε να είναι πολύ καλός έλεγχος. Το πρόβλημα με τις εκφράσεις, σκέφτηκε η Ινές, είναι ότι είναι το χειρότερο μέρος για να αναζητήσεις βεβαιότητα.

Στο γραφείο, ο Νταρουί παραδέχθηκε χωρίς πίεση ότι είχε μιλήσει με τις τρεις γυναίκες μετά την προβολή. Η Λεϊλά είχε αναφέρει διαφορετικό υλικό και μια μεταγενέστερη ένωση, η Νάντια είχε αναγνωρίσει το Hôtel des Palmes και η Σάλμα είχε πει το όνομα της Νουρ Ελ Φασί. Όταν η Ινές τον ρώτησε πώς γνώριζε τη Νουρ, εξήγησε ξανά ότι το 1996 ήταν βοηθός παραγωγής με αρμοδιότητα σε τοποθεσίες, οχήματα και πληρωμές. Η Νουρ ήταν η λογίστρια που έλεγε μεγάλο μέρος αυτής της κίνησης.

Το γεγονός ότι δεν είχε αναφέρει ποτέ δημόσια αυτή τη σχέση δεν σήμαινε από μόνο του τίποτα. Στην πόλη υπήρχαν εκατοντάδες άνθρωποι που είχαν περάσει από μια παλιά παραγωγή και είχαν πάψει να θεωρούν τη σύνδεση σημαντική. Η Ινές κράτησε όμως τον τρόπο με τον οποίο ο Νταρουί μιλούσε για τη Νουρ: όχι σαν για φίλη, ούτε σαν για μακρινή γνωστή, αλλά σαν για πρόβλημα που

είχε κάποτε αποκτήσει όνομα.

Πήγαν στην αίθουσα για να δουν την ψηφιακή αποκατάσταση της *Les Ombres de la Mer*. Στο αντίστοιχο σημείο δεν υπήρχε ούτε το κρυμμένο πλάνο ούτε το πλατωνικό καρτέλο. Το φύσις κρύπτεσθαι φιλεί εμφανιζόταν πολύ νωρίτερα, σε σκηνή υπόγειας δεξαμενής, όπως ακριβώς θυμόταν η Λεϊλά.

Η Ινές δεν αισθάνθηκε ικανοποίηση επειδή η νεκρή γυναίκα είχε δίκιο. Η ακρίβεια ενός νεκρού μάρτυρα είναι ένα είδος αδικίας· αποδεικνύει μόνο ότι είχε χρόνο να δει, όχι χρόνο να εξηγήσει.

Ο Χασάν Ραχίμι έφτασε λίγο αργότερα. Μόλις έμαθε για τις τρεις γυναίκες, ανέβηκε χωρίς πολλές ερωτήσεις στον θάλαμο προβολής και άνοιξε το μεταλλικό ντουλάπι όπου είχε κλειδώσει το τέταρτο ρολό.

Το ράφι ήταν άδειο.

Η έκπληξή του φάνηκε πιο αυθόρμητη από του Νταρουί, αλλά η Ινές δεν εμπιστευόταν ούτε τις αυθόρμητες αντιδράσεις. Ρώτησε μόνο ποιος είχε κλειδί. Ο Χασάν είχε το δικό του· το εφεδρικό φυλασσόταν σε μικρό χρηματοκιβώτιο στο γραφείο του θαλάμου, στο οποίο είχαν πρόσβαση ο

ίδιος και ο ιδιοκτήτης.

Το εφεδρικό κλειδί έλειπε.

Ο Γιουσέφ, που είχε ήδη ζητήσει τα αρχεία του συστήματος πρόσβασης, έλαβε λίγα λεπτά αργότερα την πληροφορία ότι η πίσω πόρτα είχε ανοίξει στις 2:28 με κωδικό ιδιοκτήτη.

Ο Νταρουί παραδέχθηκε ότι είχε επιστρέψει τη νύχτα. Δίστασε, αλλά δεν το αρνήθηκε· είπε ότι οι ερωτήσεις των γυναικών τον είχαν ανησυχήσει και ότι ήθελε να βεβαιωθεί πως η σπάνια κόπια ήταν ασφαλής. Είχε ανέβει στον θάλαμο, είχε δει ότι το τέταρτο ρολό ήταν κλειδωμένο και είχε φύγει.

Η Ινές ρώτησε γιατί δεν το είχε πει όταν τον ρώτησαν πότε είχε έρθει στο κτίριο. Ο Νταρουί απάντησε ότι είχε θεωρήσει πως η ερώτηση αφορούσε το πρωί μετά το τηλεφώνημα της αστυνομίας.

Η εξήγηση στεκόταν τεχνικά, και ακριβώς γι' αυτό της άρεσε ακόμη λιγότερο.

Ο Χασάν, που είχε μείνει κοντά στον πάγκο επιθεώρησης, άρχισε να μιλά για τον ήχο του τέταρτου ρολού. Είχε ακούσει κάτι χαμηλό κάτω από την κανονική λωρίδα, ίσως φωνή, και είχε

σκοπό να το εξετάσει πριν βάλει το φιλμ πίσω στα κουτιά. Αν το υλικό είχε πράγματι δεύτερη οπτική εγγραφή, θα μπορούσε να είναι σκόπιμη παρέμβαση και όχι απλώς φθορά.

Τότε ο Γιουσέφ έδειξε το τετράδιο της Σάλμα με την ηρακλείτεια φράση για την κρυμμένη αρμονία.

Ο Χασάν διάβασε αργά και έπειτα, χωρίς να κοιτάξει τον Νταρουί, θυμήθηκε κάτι που είχε ακούσει πολλά χρόνια πριν από τον Μπελασέν: «Μια κόπια θυμάται ό,τι ένα αρχείο επιτρέπεται να ξεχάσει». Τότε το είχε θεωρήσει ακόμη μία από τις υπερβολικά σοβαρές φράσεις του σκηνοθέτη.

Η Ινές ρώτησε αν ο Μπελασέν είχε αλλάξει ποτέ κόπιες με το χέρι.

Ο Χασάν απάντησε ότι το έκανε συχνά.

Η ερώτηση που ακολούθησε δεν αφορούσε τον Μπελασέν.

Αφορούσε τον άντρα της τελευταίας σειράς.

Η ταξιθέτρια επιβεβαίωσε την ιστορία. Ένας ηλικιωμένος, γνωστός στο προσωπικό μόνο ως ο Καζαμπλάνκας, είχε εμφανιστεί πριν από την προβολή, είχε σαρώσει εισιτήριο και στη συνέχεια

δεν είχε καθίσει στη θέση του. Κανείς δεν θυμόταν να τον βλέπει να βγαίνει από την κεντρική είσοδο. Οι πίσω έξοδοι δεν καταγράφονταν όλες από κάμερα λόγω της παλιάς δομής του κτιρίου.

Η Ινές ζήτησε πραγματικό όνομα.

Οι απαντήσεις ήταν ασαφείς, αλλά όχι προσποιητά. Κάποιος τον ήξερε ως Αμπντελκαντέρ. Άλλος πίστευε ότι λεγόταν Καρίμ. Ο Χασάν είπε ότι πριν από σαράντα χρόνια τον άκουγε να αποκαλείται Μπάρκ. Ο Νταρουί, όταν ρωτήθηκε, έμεινε για λίγο σιωπηλός και τελικά είπε ότι «Καζαμπλάνκας» ήταν το μόνο όνομα που είχε επιβιώσει στα συνεργεία.

Η Ινές γύρισε προς τον Χασάν.

Ο μηχανικός προβολής παραδέχθηκε ότι τον γνώριζε από παλιά. Δεν ήταν φίλοι. Ο άντρας εμφανιζόταν σε παραγωγές όταν χρειαζόταν μεταφορά, αντικείμενο, επαφή, πρόσβαση σε αποθήκη ή άνθρωπος που δεν ήθελε να εμφανιστεί σε επίσημο πρόγραμμα. Για ένα διάστημα είχε δουλέψει και ως βοηθητικός συνεργάτης σε ξένες κινηματογραφικές ομάδες. Ο Χασάν δεν ήξερε αν είχε εργαστεί στην *Les Ombres de la Mer*, αλλά θεωρούσε πιθανό να είχε περάσει από τα γυρίσματα.

Η Ινές ρώτησε γιατί τον είχε κοιτάξει όταν κατέβαινε τη σκάλα πριν από την προβολή.

Ο Χασάν φάνηκε να ενοχλείται που η λεπτομέρεια είχε καταγραφεί από τρίτο άνθρωπο.

Μετά εξήγησε.

Πριν από περίπου δέκα χρόνια, σε άλλη προβολή του Μπελασέν, ο Καζαμπλάνκας τού είχε πει μια παράξενη φράση: αν ποτέ βρεθεί κόπια του σκηνοθέτη με ελληνικά καρτέλα που δεν θυμάται, να μην την καθαρίσει πριν την ακούσει.

Ο Γιουσέφ σταμάτησε να γράφει για μια στιγμή.

Η Ινές δεν σταμάτησε να κοιτάζει τον Χασάν.

«Ακριβώς έτσι;»

Ο ηλικιωμένος άντρας κούνησε το κεφάλι. Δεν μπορούσε να εγγυηθεί τις λέξεις ύστερα από τόσα χρόνια, αλλά το νόημα ήταν αυτό.

Ο Νταρουί, που στεκόταν πιο πίσω, είπε ότι δεν είχε ακούσει ποτέ την ιστορία.

Η Ινές γύρισε προς το μέρος του και για πρώτη φορά είδε κάτι που δεν έμοιαζε με ελεγχόμενο πένθος ή προσεκτική συνεργασία.

Έμοιαζε με φόβο.

Όχι για τον Καζαμπλάνκα ως άνθρωπο.

Για το γεγονός ότι ήξερε κάτι.

Η αστυνομία ζήτησε να ψάξει το κτίριο και ο Νταρουί δεν αντιστάθηκε. Καθώς κατέβαιναν από τον θάλαμο, η Ινές σταμάτησε μπροστά σε μεγάλη ασπρόμαυρη φωτογραφία της παραγωγής του 1996. Στην αριστερή άκρη, ένας νεαρός Ζυλιέν Νταρουί κρατούσε σκληρή θήκη εγγράφων στον ώμο, με μεταλλικό ενισχυμένο ιμάντα που σχημάτιζε ασυνήθιστα ευθεία γραμμή από την κλείδα προς το πλευρό.

Η Ινές ζήτησε να αφαιρεθεί η φωτογραφία από τον τοίχο και να φωτογραφηθεί με κλίμακα.

Ο Γιουσέφ, που είχε δει τη σημείωση της Νάντια, κατάλαβε αμέσως γιατί.

Στη δεξιά άκρη της ίδιας φωτογραφίας υπήρχε όμως και δεύτερη λεπτομέρεια. Ένας άντρας, μεγαλύτερος, στεκόταν δίπλα σε φορτηγάκι παραγωγής. Το πρόσωπό του ήταν μισό γυρισμένο και αρκετά θολό ώστε να μην επιτρέπει αναγνώριση.

Ο Χασάν πλησίασε.

«Μπορεί να είναι αυτός.»

«Ο Καζαμπλάνκας;»

«Μπορεί.»

Ο Γιουσέφ κοίταξε τη φωτογραφία.

«Και τι έκανε εκεί;»

Ο Χασάν δεν απάντησε.

Ο Νταρουί είπε ότι δεν θυμόταν.

Η Ινές έμεινε για λίγο μπροστά στην εικόνα. Δύο άντρες στις άκρες του ίδιου παλιού κάδρου, ο ένας με αντικείμενο που ίσως εξηγούσε μια σκιά, ο άλλος με ταυτότητα τόσο ασαφή ώστε να έχει γίνει παρατσούκλι.

Το ένα ίχνος έμοιαζε να οδηγεί προς απάντηση.

Το άλλο προς περισσότερο σκοτάδι.

Το Σπήλαιο



Το πρωί είχε πλέον εγκατασταθεί στην Καζαμπλάνκα, όμως μέσα στο Alhambra το φως παρέμενε τεχνητό, επίπεδο και ανεπαρκές, σαν το κτίριο να είχε κατασκευαστεί όχι απλώς για να εμποδίζει τον ήλιο αλλά για να επιβάλλει τη δική του εκδοχή του χρόνου. Η Ινές ένιωθε ότι όσο περισσότερο έμενε μέσα στην αίθουσα, τόσο πιο δύσκολο γινόταν να θυμηθεί ότι έξω υπήρχαν γραφεία που άνοιγαν, καφέ που γέμιζαν και δρόμοι όπου κανείς δεν ήξερε ακόμη τίποτε για τρεις γυναίκες που είχαν πεθάνει μέσα σε λίγες ώρες.

Η έρευνα κινήθηκε πρώτα προς το παρελθόν, όχι επειδή το παρελθόν είχε μεγαλύτερη γοητεία αλλά επειδή όσα είχαν συμβεί τη νύχτα δεν μπο-

ρούσαν να εξηγηθούν χωρίς αυτό. Από τα αρχεία παραγωγής της *Les Ombres de la Mer* προέκυπτε ότι ο Ζυλιέν Νταρουί είχε πράγματι διαχειριστεί μεγάλο μέρος των εξόδων για οχήματα, προσωρινές μισθώσεις χώρων και υποστηρικτικές υπηρεσίες. Η Νουρ Ελ Φασί είχε υπογράψει παρατηρήσεις για τρία τιμολόγια που φαινόταν διπλά, δύο εταιρείες προμηθευτών συνδέονταν έμμεσα με εμπορικές δραστηριότητες της οικογένειας Νταρουί και, λίγο πριν εξαφανιστεί, η Νουρ είχε ζητήσει συνάντηση με τους βασικούς παραγωγούς για «σοβαρές ασυνέπειες» στα βιβλία.

Η παλιά αστυνομική έρευνα είχε δει μέρος αυτών των στοιχείων αλλά όχι το σύνολο. Η οικογένεια Νταρουί είχε παρουσιάσει τις διπλές χρεώσεις ως λάθη της παραγωγής, οι παραγωγοί είχαν επιμείνει ότι δεν υπήρχε ακόμη οριστικό οικονομικό συμπέρασμα, και χωρίς σώμα, χωρίς μάρτυρα και χωρίς απευθείας σύνδεση ανάμεσα στα χρήματα και την εξαφάνιση, η υπόθεση είχε αφεθεί να σβήσει με τον χρόνο.

Ο Μπελασέν, όμως, είχε αλλάξει συμπεριφορά σχεδόν αμέσως μετά τις 14 Σεπτεμβρίου

1996.

Η Σάλμα είχε ήδη εντοπίσει τη διάλεξη για τον Πλάτωνα τρεις εβδομάδες αργότερα. Ο Γιουσέφ βρήκε ακόμη δύο συνεντεύξεις της ίδιας περιόδου όπου ο σκηνοθέτης μιλούσε επανειλημμένα για «εικόνες που δεν καταλαβαίνουν τι κατέγραψαν» και για την υποχρέωση του θεατή να μην εμπιστεύεται το πρώτο νόημα ενός κάδρου. Οι φράσεις, διαβασμένες μόνες τους, μπορούσαν εύκολα να θεωρηθούν καλλιτεχνική αυτοσκηνοθεσία. Μετά τα δεκαεπτά δευτερόλεπτα, όμως, ακούγονταν σαν λόγια ανθρώπου που γύριζε γύρω από κάτι που δεν είχε το θάρρος να πει καθαρά.

Η Ινές αντιπαθούσε την τάση να μετατρέπονται οι νεκροί καλλιτέχνες σε ηθικά ανώτερα όντα επειδή άφησαν πίσω τους καλές φράσεις. Αν ο Μπελασέν είχε πράγματι βρει το υλικό, είχε κρατήσει την πληροφορία για τον εαυτό του και την είχε κρύψει μέσα σε ταινία. Η ευφυΐα της μεθόδου δεν άλλαζε το γεγονός ότι η Νουρ δεν είχε δικαιωθεί όσο εκείνος ζούσε.

Ο Γιουσέφ, που είχε αρχίσει να καταλαβαίνει τη σκέψη της πριν εκείνη την εκφράσει, παρατήρησε ότι ίσως ο σκηνοθέτης δεν εμπιστευόταν την

αστυνομία της εποχής ή φοβόταν την επιρροή της οικογένειας Νταρουί.

Η Ινές συμφώνησε πως αυτό ήταν πιθανό και πρόσθεσε μόνο ότι ο φόβος εξηγεί πολλά πράγματα χωρίς να τα δικαιώνει.

Στο ίδιο αρχείο βρέθηκε και ένα φύλλο παραγωγής από τη νύχτα της 14ης Σεπτεμβρίου. Το Hôtel des Palmes δεν είχε κανονικό γύρισμα εκείνη την ώρα, αλλά υπήρχε σημείωση για δοκιμή φωτισμού στην ανατολική υπηρεσιακή πλευρά και για δοκιμαστικό γύρισμα από απέναντι, με μικρή ομάδα τεχνικών. Το όνομα του βοηθού κάμερας ήταν δυσανάγνωστο, επειδή το χαρτί είχε βραχεί πριν αρχειοθετηθεί. Τα πρώτα γράμματα μπορούσαν να διαβαστούν ως «Α. Κ...», ίσως ως «Α. Κζ...», και ο Γιουσέφ το συνέδεσε αμέσως με την κράτηση «Α. Κζbl» στην τελευταία σειρά του Alhambra.

Η Ινές δεν του επέτρεψε να ενώσει τις δύο συντομογραφίες τόσο εύκολα. Τριάντα χρόνια χωρίζουν μια μουντζούρα από μια ηλεκτρονική κράτηση, είπε, και ο ανθρώπινος νους αγαπά υπερβολικά τα σχήματα που του μοιάζουν.

Παρόλα αυτά, έβαλε το φύλλο σε ξεχωριστό

φάκελο.

Το πιο παράξενο στοιχείο ήρθε από τη Ραμπάτ.

Ο συλλέκτης στο σπίτι του οποίου είχε βρεθεί η κόπια λεγόταν Ομάρ Σερφί. Είχε πεθάνει οκτώ μήνες νωρίτερα και η οικογένειά του, μην ξέροντας τι να κάνει με δεκάδες μεταλλικά κουτιά, είχε επικοινωνήσει με αρχεία, ιδιώτες και κινηματογράφους. Η κόπια του Μπελασέν είχε δοθεί στο Alhambra επειδή το σινεμά διέθετε ακόμη 35mm και επειδή, σύμφωνα με την κόρη του συλλέκτη, «κάποιος παλιός φίλος του πατέρα» είχε επιμένει ότι η ταινία έπρεπε να παιχτεί σε πραγματική μηχανή προβολής πριν καθαριστεί ή ψηφιοποιηθεί.

Η κόρη δεν ήξερε ποιος ήταν ο φίλος.

Είχε όμως τα τηλεφωνικά αρχεία του πατέρα της.

Τρεις ημέρες πριν πεθάνει, ο Ομάρ Σερφί είχε δεχθεί κλήση από προπληρωμένο αριθμό που δεν αντιστοιχούσε σε όνομα. Η διάρκεια ήταν δεκαεπτά λεπτά. Μετά την κλήση, είχε γράψει σε ένα χαρτί που βρέθηκε μέσα σε κουτί φιλμ μόνο δύο λέξεις:

Ο Γιουσέφ κοίταξε την Ινές.

Η Ινές κοίταξε τον Χασάν.

Ο Χασάν δεν χρειάστηκε να ρωτηθεί για να καταλάβει τι σκέφτονταν. Είπε ότι ο Καζαμπλάνκας γνώριζε τον Ομάρ από παλιά, ότι τους είχε δει μαζί σε αγορές κινηματογραφικού υλικού και ότι, αν κάποιος ήξερε σε ποια ιδιωτική συλλογή είχε χαθεί μια παλιά κόπια, ο Καζαμπλάνκας ήταν απολύτως ικανός να είναι αυτός ο άνθρωπος.

«Αυτό σημαίνει ότι έφερε την κόπια εδώ;» ρώτησε ο Γιουσέφ.

Ο Χασάν σήκωσε τους ώμους. «Σημαίνει ότι ήξερε τον Ομάρ.»

«Και την προειδοποίηση για τα ελληνικά καρτέλα;»

«Σημαίνει ότι μου είπε μια περίεργη φράση πριν δέκα χρόνια.»

«Και η κράτηση χθες;»

«Σημαίνει ότι ήταν στο κτίριο.»

Ο Γιουσέφ εκνευρίστηκε με τον τρόπο που ο ηλικιωμένος άντρας αρνιόταν να κάνει το τελευταίο βήμα.

Η Ινές, αντίθετα, το εκτίμησε.

Ήταν η πρώτη φορά από την αρχή της υπόθεσης που κάποιος αντιστεκόταν στην επιθυμία να ενώσει τα κομμάτια σε μια ιστορία.

Το ίδιο μεσημέρι, πριν φύγουν για το Hôtel des Palmes, ένας τεχνικός της ομάδας ασφαλείας βρήκε στο σύστημα κλήσεων του Alhambra καταγραφή από τέσσερις μήνες νωρίτερα. Ένας άγνωστος άντρας είχε τηλεφωνήσει μέσω δημόσιας υπηρεσίας VoIP και είχε ρωτήσει αν το σινεμά μπορούσε ακόμη να προβάλλει 35mm. Όταν έμαθε ότι μπορούσε, είχε αναφέρει τη χαμένη κόπια της *Les Ombres de la Mer* και είχε πει ότι, αν εμφανιζόταν ποτέ, θα ήταν λάθος να χρησιμοποιηθεί η ψηφιακή έκδοση αντί γι' αυτήν.

Η κλήση είχε καταγραφεί για λόγους ποιότητας, επειδή περνούσε από το κεντρικό τηλεφωνικό σύστημα.

Η φωνή ακουγόταν γερασμένη, χαμηλή, με ελαφρά βραχνάδα.

Ο Χασάν άκουσε μόνο δέκα δευτερόλεπτα.

Μετά έβγαλε τα ακουστικά.

«Μπορεί να είναι αυτός.»

«Ο Καζαμπλάνκας;»

«Μπορεί.»

«Πόσο σίγουρος είσαι;»

Ο Χασάν σκέφτηκε αρκετά πριν απαντήσει.

«Αρκετά για να το σκεφτώ. Όχι αρκετά για να το πω.»

Η Ινές ζήτησε το αρχείο να κρατηθεί χωρίς καμία ταυτοποίηση.

Ο Γιουσέφ την κοίταξε με δυσφορία.

«Αν είναι αυτός, τότε ήξερε τι είχε η κόπια πριν παιχτεί.»

«Ίσως.»

«Και φρόντισε να παιχτεί.»

«Ίσως.»

«Και ήταν εκεί χθες.»

«Ναι.»

«Αλλά δεν κάθισε στην αίθουσα.»

Η Ινές έστρεψε το βλέμμα προς την άδεια οθόνη.

«Αυτό είναι το μόνο που ξέρουμε.»

Πριν φύγουν, πέρασαν ξανά από το φουαγιέ. Η φωτογραφία του 1996 είχε αφαιρεθεί από τον τοίχο και στη θέση της είχε μείνει ένα ορθογώνιο πιο καθαρού χρώματος, ένα αχνό περίγραμμα που

αποκάλυπτε για πόσα χρόνια το κάδρο είχε προστατεύσει τον τοίχο από σκόνη και φως.

Η Ινές στάθηκε μπροστά στο κενό.

Σκέφτηκε ότι κάθε αφαίρεση δημιουργεί τη δική της εικόνα.

Ύστερα βγήκε με τον Γιουσέφ στην πόλη.

Το Hôtel des Palmes



Η διαδρομή από το κέντρο προς το Hôtel des Palmes απομάκρυνε την Ινές και τον Γιουσέφ από την καθαρή γεωμετρία των μεγάλων λεωφόρων. Εδώ οι αποθήκες, οι παλιές βιομηχανικές αυλές και οι κλειστές εγκαταστάσεις έμεναν ανάμεσα σε νεότερα κτίρια σαν κενά που κανείς δεν είχε ακόμη αποφασίσει πώς να γεμίσει. Το ξενοδοχείο βρισκόταν πίσω από έναν ψηλό τοίχο, σε απόσταση από τη θάλασσα αρκετή ώστε να μη φαίνεται νερό, αλλά αρκετά κοντά ώστε ο αέρας να κουβαλά αλάτι και σκουριά.

Το κτίριο είχε υπάρξει κάποτε τόπος φιλοξενίας για ανθρώπους που έφταναν στην πόλη με πλοία ή για συνεργεία που χρειαζόνταν δωμάτια

φθηνότερα από εκείνα της Corniche. Μετά είχε αλλάξει ιδιοκτήτες, είχε κλείσει, είχε ξανανοίξει τμήμα του, είχε εγκαταλειφθεί, είχε περάσει από σχέδια επένδυσης που δεν ολοκληρώθηκαν. Η Νάντια είχε εργαστεί στην τελευταία απόπειρα αναβίωσής του και γι' αυτό τα σχέδιά της περιείχαν λεπτομέρειες που κανένα αστυνομικό αρχείο δεν θα είχε λόγο να κρατήσει.

Η ανατολική υπηρεσιακή πτέρυγα ήταν ακόμη στη θέση της.

Η μεταλλική τέντα είχε σκουριάσει περισσότερο απ' όσο φαινόταν στην παλιά ταινία, όμως η κλίση της ήταν ίδια. Η υπηρεσιακή πόρτα είχε αντικατασταθεί με πρόχειρη λαμαρίνα, αλλά τα παλιά στηρίγματα παρέμεναν πάνω στον τοίχο. Απέναντι, ο στενός δρόμος από όπου θα μπορούσε να είχε γίνει το δοκιμαστικό γύρισμα είχε το σωστό πλάτος και τη σωστή γωνία.

Ο τεχνικός φωτογράφος της αστυνομίας στάθηκε εκεί όπου η Νάντια είχε υπολογίσει την πηγή του φωτός. Με βάση το σχέδιο παραγωγής του 1996, το συνεργείο είχε στήσει προσωρινό τρίποδο φωτισμού περίπου στο ίδιο σημείο. Όταν τοποθέτησαν πρόχειρα ένα σύγχρονο φως στο ύψος

που έδειχνε το παλιό σχέδιο, η σκιά της Ινές έπεσε πάνω στον τοίχο μακριά και καθαρή, σχεδόν ακριβώς στην κατεύθυνση που φαινόταν στο κρυμμένο πλάνο.

Ο Γιουσέφ έβγαλε την ψηφιοποιημένη φωτογραφία του νεαρού Νταρουί με τη σκληρή θήκη στον ώμο και την έβαλε δίπλα σε καρέ που είχε ανακτηθεί από την ηχογράφηση της Λεϊλά. Η ποιότητα του καρέ ήταν κακή, αλλά η άκαμπτη γραμμή στη σκιά δεν χρειαζόταν λεπτομέρεια προσώπου. Η θέση της, το μήκος και η γωνία συμφωνούσαν με τον ενισχυμένο ιμάντα της θήκης.

Η Ινές δεν επέτρεψε στον Γιουσέφ να το ονομάσει ταυτοποίηση. Ήταν ένδειξη που άξιζε να ερευνηθεί, όχι απόδειξη ταυτότητας. Το ίδιο ίσχυε και για το σπασμένο υπηρεσιακό σκαλοπάτι που φαινόταν σε φωτογραφία πριν από μεταγενέστερη επισκευή· μπορούσε να εξηγήσει πώς ένας άνθρωπος θα τραυματιζόταν σοβαρά σε πάλη, αλλά δεν αποδείκνυε ότι αυτό είχε συμβεί στη Νουρ.

Εκείνο που άλλαξε την αίσθηση του τόπου ήταν το φύλλο παραγωγής της 14ης Σεπτεμβρίου. Η κάμερα είχε στηθεί απέναντι για έλεγχο

της κασέτας φιλμ και της έκθεσης λίγο πριν από την ώρα που η Νουρ θεωρούνταν ότι εξαφανίστηκε. Αν κάποιος είχε αφήσει την κάμερα να τρέχει δεκαεπτά δευτερόλεπτα παραπάνω, θα μπορούσε να καταγράψει ακριβώς ό,τι είχαν δει οι τρεις φίλες χωρίς ο χειριστής να ξέρει τι κατέγραφε.

Ο Γιουσέφ ξανακοίταξε το δυσανάγνωστο όνομα δίπλα στο δοκιμαστικό γύρισμα.

«Α. Κ...», είπε, περισσότερο στον εαυτό του.

Η Ινές δεν απάντησε.

Την ίδια στιγμή παρατήρησε απέναντι από τον δρόμο ένα μικρό καφέ, ανοιχτό σε χώρο που έμοιαζε περισσότερο με συνεργείο παρά με εστιατόριο. Τρία πλαστικά τραπέζια βρισκόνταν κάτω από σκιά, και στο πιο μακρινό καθόταν ένας ηλικιωμένος άντρας με ανοιχτόχρωμο αδιάβροχο διπλωμένο στην πλάτη της καρέκλας.

Δεν χρειαζόταν φωτογραφία για να καταλάβει ποιος ήταν.

Ο Καζαμπλάνκας έπινε καφέ και διάβαζε εφημερίδα.

Ο Γιουσέφ τον είδε λίγα δευτερόλεπτα αργότερα και η πρώτη του αντίδραση ήταν να κινη-

θεί προς το μέρος του. Η Ινές τον άφησε να κάνει μόνο δύο βήματα πριν του ζητήσει να περπατήσει κανονικά. Ένας άνθρωπος που καθόταν σε δημόσιο καφέ δεν γινόταν περισσότερο ύποπτος επειδή η αστυνομία είχε επιλέξει να ψάξει ένα κτίριο απέναντι.

Όταν πλησίασαν, ο ηλικιωμένος άντρας διπλώσε την εφημερίδα χωρίς βιασύνη. Το πρόσωπό του ήταν πράγματι το ίδιο που είχε περιγράψει η ταξιθέτρια, αλλά το παρατσούκλι τού ταίριαζε με τρόπο σχεδόν απογοητευτικό: έμοιαζαν να είχε περάσει τόσο πολύ χρόνο μέσα στην πόλη ώστε να είχε αποκτήσει τις ατέλειες των προσώπων της, μικρές ουλές, αποχρωματισμούς, ρυτίδες που δεν δήλωναν ηλικία τόσο όσο έκθεση.

Η Ινές συστήθηκε και ρώτησε το όνομά του.

Εκείνος χαμογέλασε ελάχιστα.

«Αν σας πω, θα το πιστέψετε;»

Ήταν η πρώτη και σχεδόν η μοναδική φράση του που έμοιαζε με επίδειξη. Η Ινές δεν ανταποκρίθηκε. Του είπε ότι το παρατσούκλι της αρκούσε προσωρινά και ρώτησε τι έκανε απέναντι από το Hôtel des Palmes.

Ο άντρας έδειξε το φλιτζάνι.

Έπινε καφέ.

Ο Γιουσέφ ρώτησε αν ερχόταν συχνά.

Ο Καζαμπλάνκας γύρισε προς τον ιδιοκτήτη του καφέ, ο οποίος τους παρακολουθούσε πίσω από τον πάγκο. Ο ιδιοκτήτης απάντησε αντί γι' αυτόν ότι ο ηλικιωμένος ερχόταν σχεδόν κάθε πρωί, εδώ και χρόνια, συνήθως μεταξύ οκτώ και δέκα, μερικές φορές νωρίτερα. Δεν ήταν η απάντηση που ήθελε ο Γιουσέφ, αλλά ήταν πολύ εύκολα ελέγξιμη για να είναι κατασκευασμένη επί τόπου.

Η Ινές τον ρώτησε για το Alhambra.

Ο Καζαμπλάνκας παραδέχθηκε ότι είχε πάει στην προβολή, αλλά δεν κάθισε στη θέση του επειδή δεν άντεχε πια δύο ώρες σε κλειστή αίθουσα. Είχε μείνει στο φουαγιέ και σε έναν πίσω διάδρομο, δεν είχε μιλήσει με κανέναν και είχε φύγει πριν τελειώσει το έργο.

«Γιατί αγοράσατε εισιτήριο;»

«Για να μπω.»

«Και γιατί θέλατε να μπείτε;»

Ο άντρας κοίταξε προς το ξενοδοχείο.

«Ήθελα να δω αν θα έπαιζε η σωστή κόπια.»

Ο Γιουσέφ ανασηκώθηκε.

Η Ινές περίμενε.

Ο Καζαμπλάνκας πρόσθεσε ότι οι συλλέκτες συχνά μπερδεύουν κουτιά, ότι ο Ομάρ Σερφί είχε πολλά φιλμ και ότι ο ίδιος γνώριζε πως υπήρχε μια διαφορετική κόπια του Μπελασέν.

«Τι διαφορετικό είχε;»

«Δεν την είχα δει.»

«Τότε πώς το ξέρατε;»

Ο ηλικιωμένος άντρας κοίταξε το φλιτζάνι του και για πρώτη φορά η ηρεμία του έμοιαζε λιγότερο με χαρακτήρα και περισσότερο με επιλογή.

«Ο Ανρί έλεγε ότι είχε αφήσει μία.»

«Πού;»

«Δεν είπε.»

«Τι είχε αφήσει μέσα;»

«Δεν είπε.»

«Σας μίλησε για ελληνικά καρτέλα;»

Ο άντρας χαμογέλασε ξανά, αυτή τη φορά χωρίς χιούμορ.

«Ο Ανρί μιλούσε για Έλληνες όταν δεν ήθελε να πει κάτι απλά.»

Ο Γιουσέφ ρώτησε αν εκείνος είχε τηλεφωνήσει στον Ομάρ Σερφί πριν πεθάνει και αν είχε ειδοποιήσει το Alhambra να προβάλλει τη φυσική κό-

πια. Ο Καζαμπλάνκας δεν απάντησε με άρνηση ούτε με παραδοχή. Είπε μόνο ότι είχε μιλήσει με τον Ομάρ πολλές φορές μέσα σε σαράντα χρόνια και ότι δεν θυμόταν κάθε τηλεφώνημα.

Η Ινές άλλαξε θέμα.

«Ήσασταν στην παραγωγή το 1996;»

Ο άντρας κοίταξε το ξενοδοχείο περισσότερο απ' όσο είχε κοιτάξει εκείνη.

«Περνούσα.»

«Ως τι;»

«Ό,τι χρειαζόταν.»

«Βοηθός κάμερας;»

Τώρα γύρισε προς την Ινές.

Δεν φάνηκε έκπληκτος.

«Όχι με τίτλο.»

Η απάντηση μπορούσε να σημαίνει ότι είχε πιάσει κάμερα χωρίς να είναι βοηθός κάμερας. Μπορούσε να σημαίνει ότι απλώς εργαζόταν χωρίς επίσημη καταγραφή. Μπορούσε να σημαίνει τίποτε από τα δύο.

Η Ινές έβγαλε τη φωτογραφία του 1996 και του έδειξε τον θολό άντρα δίπλα στο φορτηγάκι.

«Είστε εσείς;»

Ο Καζαμπλάνκας κράτησε τη φωτογραφία

για αρκετά δευτερόλεπτα. Την κοίταξε όχι όπως κάποιος που αναγνωρίζει τον εαυτό του, αλλά όπως άνθρωπος που θυμάται τους άλλους στο κάδρο.

«Μπορεί.»

Ο Γιουσέφ άφησε έναν μικρό ήχο δυσπιστίας.

Ο ηλικιωμένος άντρας του επέστρεψε τη φωτογραφία.

«Τότε οι φωτογραφίες ήταν ακριβές. Δεν στεκόμασταν όλοι για να βγούμε καλά.»

Η Ινές τον ρώτησε αν γνώριζε τη Νουρ.

Τότε άλλαξε για πρώτη φορά το πρόσωπό του.

Όχι αρκετή για να ονομαστεί συγκίνηση, αλλά αρκετή για να εξαφανιστεί η αδιαφορία.

«Ναι.»

«Καλά;»

«Αρκετά για να θυμάμαι το γέλιο της.»

Η απάντηση, ακριβώς επειδή ήταν τόσο συγκεκριμένη και τόσο άχρηστη ως αποδεικτικό στοιχείο, είχε μεγαλύτερο βάρος από οτιδήποτε άλλο είχε πει.

«Τι έγινε εκείνη τη νύχτα;»

Ο Καζαμπλάνκας δεν κοίταξε ξανά το ξενοδοχείο.

«Αν το ήξερα, δεν θα καθόμασταν εδώ.»

Η Ινές δεν μπορούσε να τον κρατήσει. Δεν είχε αποδεδειγμένα ψεύτικο όνομα, δεν είχε συγκεκριμένη αντίφαση, δεν είχε σύνδεση με τους τρεις θανάτους πέρα από παρουσία στο Alhambra και παλιές σχέσεις με ανθρώπους της παραγωγής. Ζήτησε έναν αριθμό επικοινωνίας.

Ο άντρας έδωσε έναν.

Ο Γιουσέφ τον δοκίμασε επιτόπου.

Το τηλέφωνο χτύπησε μέσα στην τσέπη του ηλικιωμένου.

Αυτό εκνεύρισε τον Γιουσέφ περισσότερο από ένα ψέμα.

Καθώς έφευγαν, η Ινές γύρισε και τον είδε να ξανανοίγει την εφημερίδα, όμως δεν διάβαζε. Το βλέμμα του είχε μείνει πάνω στο Hôtel des Palmes.

Λίγο αργότερα, μέσα στο εγκαταλελειμμένο κτίριο, ο τεχνικός βρήκε σε παλιά φωτογραφία πριν από επισκευή το σπασμένο υπηρεσιακό σκαλοπάτι ακριβώς πίσω από το σημείο όπου η γυναίκα του κρυμμένου πλάνου εξαφανιζόταν από το κάδρο. Δεν υπήρχε σώμα, ούτε βιολογικό υλικό μετά από τρεις δεκαετίες και πολλαπλές

εργασίες, αλλά υπήρχε πια ένας πιθανός τρόπος να εξηγηθεί ένας θανατηφόρος τραυματισμός κατά τη διάρκεια της σύγκρουσης.

Το τηλέφωνο του Γιουσέφ χτύπησε πριν προλάβουν να φύγουν.

Η ομάδα στο Alhambra είχε ανοίξει παλιό μεταλλικό πάνελ πίσω από τον θάλαμο προβολής. Μέσα στον αεραγωγό είχε βρεθεί μικρό κομμάτι από την ουρά του φιλμ, με χειρόγραφο αριθμό τέσσερα και ίχνη στη σκόνη που έδειχναν ότι κάτι κυκλικό και αρκετά μεγάλο είχε μετακινηθεί πρόσφατα.

Το τέταρτο ρολό είχε περάσει από εκεί.

Η Ινές κοίταξε απέναντι προς το καφέ.

Η καρέκλα του Καζαμπλάνκα ήταν άδεια.

Το φλιτζάνι παρέμενε στο τραπέζι.

Δεν είχαν δει πότε σηκώθηκε.

Η Κρυμμένη Αρμονία



Όταν επέστρεψαν στο Alhambra, το κτίριο είχε αλλάξει χαρακτήρα χωρίς να έχει αλλάξει τίποτα στην αρχιτεκτονική του. Η μεγάλη αίθουσα, που λίγες ώρες νωρίτερα είχε συγκεντρώσει ανθρώπους για να κοιτάζουν μια οθόνη, ήταν τώρα γεμάτη τεχνικούς, σακούλες αποδεικτικών στοιχείων, καλώδια και χαμηλές συνομιλίες. Το φουαγιέ είχε χάσει τη θεατρική του ζεστασιά κάτω από όλα τα φώτα, και η υπερβολική φωτεινότητα αποκάλυπτε μικρές ρωγμές στο μωσαϊκό, φθαρμένα σημεία στις ορειχάλκινες επιφάνειες και παλιές διορθώσεις στο χρώμα των τοίχων.

Η Ινές προτιμούσε το Alhambra έτσι.

Ένας χώρος φαίνεται πιο ειλικρινής όταν δεν προσπαθεί να σε εντυπωσιάσει.

Ο αεραγωγός πίσω από τον θάλαμο κατέβαινε προς παλιό ακουστικό κενό ανάμεσα στη μηχανή προβολής και στον πίσω διάδρομο της αίθουσας. Ο Χασάν θυμόταν ότι πριν από την τελευταία ανακαίνιση υπήρχε μικρή θυρίδα συντήρησης πίσω από τη βαριά κουρτίνα της τελευταίας σειράς, ένα σημείο που κανείς δεν χρησιμοποιούσε πια και που δεν καλυπτόταν από σύγχρονη κάμερα.

Η θυρίδα βρέθηκε ανοιχτή.

Μέσα υπήρχε μεταλλικό κουτί.

Άδειο.

Το τέταρτο ρολό είχε μετακινηθεί για δεύτερη φορά.

Αυτό σήμαινε ότι όποιος το είχε πάρει από το ντουλάπι δεν το είχε βγάλει αμέσως από το κτίριο. Το είχε κρύψει μέσα στον αεραγωγό, πιθανότατα επειδή δεν μπορούσε να περάσει με ένα μεγάλο μεταλλικό κουτί από την είσοδο ενώ η αστυνομία βρισκόταν ήδη στο Alhambra, και αργότερα το είχε ανακτήσει από την πίσω θυρίδα.

Ο τεχνικός ασφαλείας βρήκε την επόμενη

ανωμαλία: η κάμερα του πίσω διαδρόμου είχε απενεργοποιηθεί χειροκίνητα για επτά λεπτά, από τις 6:14 έως τις 6:21, μέσω της κονσόλας διαχείρισης.

Ο Νταρουί δεν βρισκόταν πια στο γραφείο του.

Το κινητό του ήταν κλειστό.

Η Ινές ζήτησε να ελεγχθούν όλες οι έξοδοι. Κανείς δεν τον είχε δει να φεύγει από την κεντρική πόρτα. Η υπηρεσιακή έξοδος ήταν φυλασσόμενη από τότε που είχε ξεκινήσει η έρευνα. Αν παρέμενε στο κτίριο, υπήρχαν αρκετά παλιά σημεία όπου μπορούσε να κρυφτεί, αλλά ο Χασάν θεώρησε ότι μόνο ένα θα είχε νόημα αν ήθελε να εξετάσει το φιλμ πριν το καταστρέψει.

Πάνω από τον ενεργό θάλαμο υπήρχε ένας παλιός επάνω θάλαμος προβολής, απομεινάρια προηγούμενης διαμόρφωσης. Η πρόσβαση γινόταν από στενή μεταλλική σκάλα πίσω από μηχανισμό σκηνής και η πόρτα έμοιαζε με ηλεκτρικό ντουλάπι. Εκεί υπήρχαν ακόμη ένα παλιό μηχάνημα επιθεώρησης φιλμ και μια μικρή συσκευή προβολής.

Ο Γιουσέφ κατάλαβε αμέσως τι σήμαινε.

Όποιος είχε το τέταρτο ρολό δεν ήθελε μόνο να το εξαφανίσει.

Ήθελε πρώτα να μάθει τι υπήρχε στον ήχο.

Η φράση της Σάλμα για την κρυμμένη αρμονία είχε γίνει πλέον τεχνικό γεγονός. Ο ήχος στο 35mm δεν ήταν αφηρημένη πληροφορία που επέπλεε γύρω από την εικόνα, αλλά ορατή λωρίδα δίπλα στα καρέ, ένα δεύτερο ίχνος πάνω στο ίδιο υλικό. Αν ο Μπελασέν είχε τοποθετήσει εκεί φωνή, ο άνθρωπος που φοβόταν την κόπια θα είχε κάθε λόγο να θέλει να την ακούσει ο ίδιος πριν αποφασίσει πόσο από το φιλμ έπρεπε να καταστραφεί.

Καθώς η αστυνομία άδειαζε το κτίριο, ο Γιουσέφ έφερε στην Ινές μία ακόμη πληροφορία, ίσως άσχετη και γι' αυτό ακριβώς δύσκολο να αγνοηθεί. Το τηλέφωνο που είχε δώσει ο Καζαμπλάνκας στο καφέ ήταν ενεργό, αλλά η γεωεντόπισή του είχε σταματήσει λίγο μετά τη συνομιλία τους επειδή η συσκευή είχε κλείσει. Ο δημόσιος VoIP λογαριασμός από τον οποίο είχε γίνει η ανώνυμη κλήση προς το Alhambra τέσσερις μήνες νωρίτερα είχε αγοραστεί με προπληρωμένη κάρτα και χρησιμοποιηθεί μόνο μία φορά. Δεν υπήρχε τεχνι-

κός τρόπος να αποδειχθεί ότι ανήκε στον ίδιο άνθρωπο.

Ο Γιουσέφ το θεώρησε σκόπιμη απόκρυψη.

Η Ινές δεν διαφώνησε, αλλά επισήμανε ότι κάποιος που θέλει απλώς να προστατεύσει την ταυτότητά του χρησιμοποιεί ακριβώς τα ίδια εργαλεία με κάποιον που κρύβει έγκλημα. Η συμπεριφορά από μόνη της δεν αποκάλυπτε πρόθεση.

Στον φάκελο του συλλέκτη από τη Ραμπάτ υπήρχε ακόμη μία μικρή λεπτομέρεια: ένα από τα μεταλλικά κουτιά της κόπιας έφερε παλιό αυτοκόλλητο μεταφορικής εταιρείας που είχε κλείσει πριν είκοσι χρόνια. Στο κάτω μέρος, σχεδόν σβησμένη, υπήρχε χειρόγραφη λέξη «Casa». Ο Χασάν δεν ήξερε αν ήταν σημείωση προορισμού, συντομογραφία πόλης ή όνομα ανθρώπου. Ο Γιουσέφ, φυσικά, σκέφτηκε αμέσως τον Καζαμπλάνκα.

Η Ινές όχι μόνο δεν τον σταμάτησε αυτή τη φορά, αλλά κράτησε τη φωτογραφία.

Το πρόβλημα δεν ήταν πια ότι υπήρχαν λίγα στοιχεία για τον μυστηριώδη άντρα.

Υπήρχαν πάρα πολλά, και κανένα δεν έλεγε ακριβώς το ίδιο πράγμα.

Ίσως είχε βοηθήσει τον Μπελασέν να κρύψει την κόπια.

Ίσως είχε βρει τον συλλέκτη δεκαετίες αργότερα.

Ίσως είχε οργανώσει την επιστροφή της κόπιας στο Alhambra.

Ίσως ήταν ο άνθρωπος πίσω από το δοκιμαστικό γύρισμα τη νύχτα της 14ης Σεπτεμβρίου.

Ίσως γνώριζε μόνο ανθρώπους που είχαν κάνει όλα αυτά.

Τόσοι πιθανοί ρόλοι είχαν σχεδόν το ίδιο αποτέλεσμα με το να μην έχει κανέναν.

Δεν μπορούσες να τον τοποθετήσεις πουθενά χωρίς να παραμορφώσεις κάτι άλλο.

Η Ινές έκλεισε τον φάκελο.

Δεν είχε χρόνο να λύσει τον Καζαμπλάνκα.

Είχε έναν δολοφόνο μέσα στο κτίριο.

Η πρόσβαση στον παλιό επάνω θάλαμο βρισκόταν πίσω από μια βαριά κουρτίνα δίπλα στη σκηνή. Τα σκαλιά ήταν στενά, μεταλλικά, με παλιά μπογιά που είχε φύγει στις άκρες. Η Ινές ανέβηκε πρώτη, ο Γιουσέφ πίσω της και δύο αστυνομικοί σε απόσταση.

Στο πρώτο πλατύσκαλο ακούστηκε μεταλλι-

κός ήχος.

Όχι δυνατός.

Κάτι ακούμπησε σε πάγκο.

Στο δεύτερο, ήρθε ένα χαμηλό μηχανικό τρίξιμο, επαναλαμβανόμενο και σταθερό.

Ο Χασάν είχε περιγράψει τον ήχο του μηχανήματος επιθεώρησης.

Κάποιος επάνω περνούσε φιλμ από μηχανή.

Η Ινές σήκωσε το χέρι και όλοι σταμάτησαν.

Δεν υπήρχε λόγος να βιαστεί. Ένα ρολό φιλμ μπορούσε να καταστραφεί σε δευτερόλεπτα, αλλά ένας άνθρωπος που βρισκόταν ήδη εκεί αρκετή ώρα για να ακούσει τον ήχο πιθανότατα δεν είχε σκοπό να το κόψει πριν μάθει τι έλεγε.

Η Ινές πλησίασε την πόρτα.

Πίσω από αυτήν, το μηχανικό τρίξιμο σταμάτησε.

Για μια στιγμή ακούστηκε μόνο η αναπνοή των ανθρώπων στη σκάλα.

Έπειτα μία αντρική φωνή, ήρεμη, κουρασμένη και καθόλου έκπληκτη, είπε ότι η πόρτα ήταν ανοιχτή.

Ο Άντρας στη Σκιά



Η πόρτα άνοιξε σε έναν χαμηλό χώρο χωρίς παράθυρα προς τον δρόμο, μόνο με δύο μικρά μαύρα ανοίγματα που έβλεπαν προς την αίθουσα και με παλιά ράφια όπου κάποτε φυλάσσονταν κουτιά φιλμ, εργαλεία και ανταλλακτικά. Στο κέντρο υπήρχε ένας ξύλινος πάγκος επιθεώρησης, πάνω του το μικρό μηχάνημα επιθεώρησης και γύρω του μεγάλες χαλαρές θηλιές από 35mm που έπιαναν το φως σαν λεπτή καφέ μεταλλική κορδέλα.

Ο Ζυλιέν Νταρουί στεκόταν δίπλα στον πάγκο.

Δεν κρατούσε όπλο. Κρατούσε ανάμεσα στα δάχτυλα μια λωρίδα φιλμ και την κοιτούσε σαν

να περίμενε από τα μικροσκοπικά καρέ να του πουν κάτι που δεν είχε αντέξει να ρωτήσει επί τριάντα χρόνια. Η Ινές είδε πρώτα το πρόσωπό του και μετά τα χέρια. Δεν υπήρχε πανικός. Υπήρχε εκείνη η παράξενη ηρεμία ανθρώπου που έχει φτάσει τόσο μακριά μέσα στην καταστροφή ώστε η επόμενη κίνηση να μοιάζει σχεδόν διοικητική.

Του ζήτησε να αφήσει το φιλμ.

Ο Νταρουί υπάκουσε.

Δεν υπήρξε θεατρική άρνηση ούτε προσπάθεια να πετάξει το ρολό. Τα χειρότερα είχαν ήδη συμβεί στην πόλη, στις τρεις διαδρομές από το Alhambra προς τα σπίτια των γυναικών. Εδώ έμενε μόνο η ανάγκη του να μάθει πόσα είχε αφήσει ο Μπελασέν μέσα στην κόπια.

Η Ινές δεν τον ρώτησε αμέσως για τους φόνους. Άρχισε από το μόνο αντικείμενο που υπήρχε ανάμεσά τους και μπορούσε να ελεγχθεί.

Ο Νταρουί παραδέχθηκε ότι είχε πάρει το εφεδρικό κλειδί του ντουλαπιού νωρίς το πρωί, πριν φτάσει η αστυνομία. Όταν κατάλαβε ότι δεν μπορούσε να βγάλει το τέταρτο ρολό από το κτίριο χωρίς να γίνει αντιληπτός, το είχε περάσει από την πίσω θυρίδα στον αεραγωγό και το είχε κρύ-

ψει στο μεταλλικό κουτί πίσω από την τελευταία σειρά. Αργότερα, όταν η κάμερα του διαδρόμου απενεργοποιήθηκε, το μετέφερε στον παλιό θάλαμο για να εξετάσει τον ήχο.

Μιλούσε με μια ακρίβεια που έμοιαζε σχεδόν με ανακούφιση. Δεν προσπαθούσε πλέον να αποδείξει πως ήταν αθώος. Προσπαθούσε να βάλει όρια στην ενοχή.

Η Ινές τον ρώτησε τι είχε ακούσει.

Πρώτα, είπε, το όνομα του ξενοδοχείου. Μετά την ημερομηνία. Ύστερα τη Νουρ.

Και τέλος το δικό του όνομα.

Αυτό ήταν το σημείο όπου η παλιά υπόθεση και η νέα ενώθηκαν χωρίς να χρειάζεται άλλο σύμβολο.

Ο Γιουσέφ, που στεκόταν λίγο πίσω από την Ινές, είχε ήδη ανοίξει στο τάμπλετ τη φωτογραφία του 1996 με τον άκαμπτο ιμάντα. Δεν χρειάστηκε να τη δείξει. Ο Νταρουί την είχε δει στον τοίχο για χρόνια. Εκείνος ήταν ο νεαρός στην άκρη του κάδρου, εκείνος είχε φορέσει τη θήκη, εκείνος είχε βρεθεί στο Hôtel des Palmes τη νύχτα που η Νουρ εξαφανίστηκε.

Η αφήγησή του για το 1996 ήρθε σε κομμά-

τια, χωρίς να αποκτήσει ποτέ τη μορφή πλήρους εξομολόγησης. Η Νουρ είχε εντοπίσει ψεύτικες χρεώσεις και εταιρείες που συνδέονταν με τον πατέρα του. Ο ίδιος είχε διογκώσει τιμολόγια, είχε περάσει ανύπαρκτες υπηρεσίες, είχε χρησιμοποιήσει την παραγωγή σαν προσωρινή πηγή χρημάτων που πίστευε ότι κανείς δεν θα είχε χρόνο να ελέγξει πριν τελειώσουν τα γυρίσματα. Η Νουρ όχι μόνο τα έλεγξε αλλά είχε αποφασίσει να τα παρουσιάσει στους παραγωγούς και στους επενδυτές.

Ο Νταρουί της ζήτησε να τον συναντήσει στο Hôtel des Palmes, επειδή το κτίριο ήταν κλειστό για το συνεργείο και είχε πρόσβαση. Ήθελε, όπως είπε, να την πείσει να περιμένει. Η λέξη *πείσει* ήταν από εκείνες που η Ινές είχε μάθει να ακούει προσεκτικά, επειδή συχνά περιέχουν μέσα τους μια μεταγενέστερη εκδοχή πράξεων που τότε είχαν άλλο όνομα.

Η Νουρ είχε φέρει φάκελο.

Εκείνος προσπάθησε να τον πάρει.

Εκείνη τραβήχτηκε.

Στο πλάνο που καταγράφηκε τυχαία στο δοκιμαστικό γύρισμα, οι δύο άνθρωποι χάνονταν

πίσω από την υπηρεσιακή είσοδο. Εκεί βρισκόταν το παλιό σκαλοπάτι που φαινόταν σπασμένο στις φωτογραφίες της εποχής.

Ο Νταρουί είπε ότι η Νουρ έπεσε.

Δεν είπε ότι την έσπρωξε.

Δεν είπε επίσης ότι δεν την έσπρωξε.

Η Ινές δεν τον πίεσε να διαλέξει ρήμα εκείνη τη στιγμή. Το σημαντικό ήταν τι έκανε μετά.

Δεν κάλεσε βοήθεια. Δεν ενημέρωσε την αστυνομία. Μετέφερε το σώμα με όχημα παραγωγής, μετακίνησε το αυτοκίνητό της και, με βοήθεια που δεν κατονόμασε, εξαφάνισε τα λογιστικά ίχνη που θα έκαναν τη διαφορά ανάμεσα σε μια ανεξήγητη εξαφάνιση και σε μια σύγκρουση με συγκεκριμένο κίνητρο.

Όταν η Ινές τον ρώτησε ποιος τον βοήθησε, ο Νταρουί μίλησε για τον πατέρα του και για «δύο ανθρώπους που έκαναν ό,τι τους ζητήθηκε», αλλά δεν έδωσε ονόματα. Ένας από αυτούς είχε πεθάνει. Για τον άλλο δεν ήθελε ή δεν μπορούσε να μιλήσει.

Ο Γιουσέφ σκέφτηκε τον Καζαμπλάνκα. Η Ινές το κατάλαβε από το βλέμμα του αλλά δεν έκανε την ερώτηση. Δεν υπήρχε τίποτε που να

συνδέει τον ηλικιωμένο άντρα με τη συγκάλυψη, και η επιθυμία να γεμίσει ένα κενό με τον πιο μυστηριώδη διαθέσιμο άνθρωπο ήταν ακριβώς το είδος κρίσης που η ίδια υπόθεση τους είχε μάθει να φοβούνται.

Ο Μπελασέν βρήκε το δοκιμαστικό υλικό εβδομάδες αργότερα, ψάχνοντας στα αχρησιμοποίητα ρολά. Δεν υπήρχε στο απόσπασμα ο θάνατος της Νουρ. Υπήρχε όμως η άφιξή της, ο Νταρουί να την ακολουθεί, ο καβγάς, η σκιά, το ότι επέστρεψε μόνος προς το αυτοκίνητο. Ήταν αρκετό για να δημιουργήσει υπόνοια, όχι αρκετό για να αποδείξει φόνο.

Ο σκηνοθέτης δεν πήγε ποτέ ανοιχτά στον Νταρουί.

Ούτε, από όσο ήξερε ο Νταρουί, στην αστυνομία.

Αντί γι' αυτό, άρχισε να αλλάζει μία κόπια της ταινίας. Μετέφερε το καρτέλο του Ηράκλειτου πριν από το πλάνο, πρόσθεσε την πλατωνική οδηγία για τη σκιά, πρόσθεσε αργότερα τη φράση για την κρυμμένη αρμονία και τύπωσε τη δική του φωνή στην οπτική λωρίδα ήχου. Με κάποιον τρόπο, η κόπια βγήκε από την κανονική κυκλοφο-

ρία και κατέληξε στον Ομάρ Σερφί.

Ο Νταρουί δεν ήξερε πώς.

Αυτό ήταν το πρώτο σημείο όπου ο Καζαμπλάνκας φάνηκε ξανά σαν πιθανή απάντηση χωρίς να εμφανιστεί ο ίδιος.

Η Ινές ρώτησε αν ο Νταρουί γνώριζε ότι υπήρχε η συγκεκριμένη κόπια.

Όχι, είπε. Υποψιαζόταν ότι ο Μπελασέν είχε κρατήσει κάτι, αλλά πίστευε ότι το υλικό είχε καταστραφεί ή χαθεί. Όταν η οικογένεια του Ομάρ παρέδωσε τα κουτιά στο Alhambra, ο Νταρουί είδε μόνο τον τίτλο και τα θεώρησε ευκαιρία για σπάνια προβολή. Αν ήξερε τι υπήρχε στο τέταρτο ρολό, πρόσθεσε, δεν θα είχε οργανώσει ο ίδιος τη βραδιά που τον κατέστρεψε.

Σε αυτό, η Ινές τον πίστεψε.

Η ενοχή δεν απαιτεί να είναι κανείς πάντα έξυπνος.

Το βράδυ της προβολής, ο Νταρουί αναγνώρισε το πλάνο αμέσως. Για λίγα λεπτά πίστεψε ότι κανείς άλλος δεν θα καταλάβαινε το πρόσωπό του δεν φαινόταν, το περιστατικό δεν κατέγραφε θάνατο, η ταινία ήταν γεμάτη παράξενα πλάνα και φιλοσοφικά καρτέλα. Μετά είδε τη Λεϊλά

να σκύβει μπροστά, τη Νάντια να αντιδρά στον τοίχο, τη Σάλμα να φωτογραφίζει το καρτέλο. Στο φουαγιέ, άκουσε τρία διαφορετικά κομμάτια γνώσης να ενώνονται.

Η μία ήξερε ότι το υλικό είχε τοποθετηθεί αργότερα.

Η δεύτερη ήξερε τι σημαίνει η οδηγία για τη σκιά.

Η τρίτη ήξερε πού είχε τραβηχτεί το πλάνο.

Ο Νταρουί δεν ήξερε τι είχαν ήδη στείλει η μία στην άλλη ή τι είχαν ανεβάσει αλλού. Η αβεβαιότητα, περισσότερο από τη γνώση τους, ήταν εκείνη που τον έστειλε πρώτα στο σπίτι της Λεϊλά, μετά στη Σάλμα και τέλος στη Νάντια.

Η Ινές τον άκουγε χωρίς να διακόπτει, επειδή κάθε νέα λεπτομέρεια αφαιρούσε κάτι από τη δικαιολογία που προσπαθούσε να διατηρήσει για το 1996. Ακόμη κι αν δεχόταν κανείς την πιο επιεική εκδοχή του πρώτου θανάτου, ότι η Νουρ έπεσε σε πάλη χωρίς πρόθεση να πεθάνει, δεν υπήρχε καμία αντίστοιχη ασάφεια για τις τρεις γυναίκες της προηγούμενης νύχτας.

Ο ίδιος το κατάλαβε όταν η Ινές του το είπε με μία μόνο φράση: «Για εκείνες δεν υπάρχει σπα-

σμένο σκαλοπάτι να κρυφτείς πίσω του.»

Ο Νταρουί δεν απάντησε.

Αυτό ήταν αρκετό.

Η Ινές έκανε νεύμα στους αστυνομικούς να τον απομακρύνουν από τον πάγκο. Εκείνος δεν αντιστάθηκε. Πριν περάσει την πόρτα, γύρισε προς το τέταρτο ρολό και είπε ότι ο Μπελασέν θα μπορούσε να έχει γράψει οποιοδήποτε όνομα στον ήχο· θα μπορούσε να τον υποψιάζεται χωρίς να ξέρει, θα μπορούσε να έχει κατασκευάσει την κατηγορία.

Η Ινές συμφώνησε.

Η συμφωνία τον αιφνιδίασε περισσότερο από άρνηση.

Η ηχογράφηση του Μπελασέν, του είπε, δεν ήταν από μόνη της απόδειξη φόνου. Η σκιά δεν ήταν από μόνη της απόδειξη. Η παλιά λογιστική διαφωνία δεν ήταν από μόνη της απόδειξη. Όμως ο Νταρουί είχε σκοτώσει τρεις ανθρώπους, είχε πάρει τα τηλέφωνά τους, είχε επιστρέψει στο Alhambra, είχε κλέψει το ρολό και είχε προσπαθήσει να μάθει τι έλεγε πριν το εξαφανίσει.

Η προσπάθειά του να καταστρέψει το νόημα

είχε δώσει στο παλιό υλικό το νέο του πλαίσιο.

Τον κατέβασαν.

Η Ινές έμεινε με τον Γιουσέφ και το φιλμ.

Πάνω στον πάγκο, τα καρέ ήταν τόσο μικρά ώστε καμία ανθρώπινη μορφή δεν μπορούσε να διακριθεί χωρίς φως και μεγέθυνση. Η ταινία, έξω από τη μηχανή, δεν έμοιαζε με μνήμη, ούτε με μαρτυρία, ούτε με αλήθεια.

Έμοιαζε απλώς με υλικό.

Και ίσως αυτό ήταν καλύτερο.

Γιατί σήμαινε ότι το νόημα δεν κατοικούσε μαγικά μέσα του.

Έπρεπε κάποιος να το κοιτάξει σωστά.

Δεκαεπτά Δευτερόλεπτα



Ο Χασάν ανέβηκε στον παλιό θάλαμο με καθαρά γάντια και κατέβηκε κρατώντας το τέταρτο ρολό όπως θα κρατούσε κάποιος κάτι εύθραυστο που δεν ανήκε σε κανέναν από τους ανθρώπους που βρίσκονταν εκεί. Δεν ρώτησε για τον Νταρουί. Το βλέμμα του έμεινε στο φιλμ, στις χαλαρές θηλιές, στις ενώσεις και στα σημεία όπου το μηχανήμα επιθεώρησης είχε αφήσει μικρή τάση στην άκρη. Για έναν άνθρωπο που είχε περάσει δεκαετίες ανάμεσα σε μηχανές προβολής, η ανησυχία του εκφραζόταν τεχνικά· πρώτα έπρεπε να διαπιστωθεί αν είχε σκιστεί κάτι, αν είχε χαραχτεί η

οπτική λωρίδα, αν κάποια ένωση είχε υποστεί πίεση.

Η Ινές τον άφησε να δουλέψει χωρίς ερωτήσεις.

Το τέταρτο ρολό φωτογραφήθηκε πριν αγγιχτεί περισσότερο, καταγράφηκαν οι κωδικοί της άκρης, οι ενώσεις, η θέση των πρόσθετων καρτέλων και το τμήμα της ηχητικής λωρίδας που διέφερε οπτικά από το υπόλοιπο φιλμ. Η Λεϊλά είχε δει μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα όσα τώρα απαιτούσαν φως εργασίας, μεγεθυντικό φακό, δύο τεχνικούς και επίσημη αλυσίδα καταγραφής. Αυτό δεν έκανε τη δική της παρατήρηση λιγότερο επιστημονική· αντίθετα, έδειχνε πόσο βαθιά η γνώση της είχε γίνει συνήθεια.

Η πρώτη ένωση βρισκόταν ακριβώς πριν από το φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ. Το καρτέλο είχε κοπεί από άλλο σημείο της κόπιας και μεταφερθεί. Η δεύτερη ένωση εισήγαγε το πλάνο του Hôtel des Palmes. Η τρίτη το έβγαζε από την ταινία. Η πλατωνική φράση είχε τυπωθεί σε ξεχωριστό υλικό και τοποθετηθεί αργότερα. Το τελευταίο ηρακλείτειο καρτέλο, εκείνο για την κρυμμένη αρμονία, είχε επίσης διαφορετική φθορά από τα γει-

τονικά καρέ.

Δεν υπήρχε πλέον σοβαρή αμφιβολία ότι κάποιος είχε κατασκευάσει τη σειρά ως οδηγό.

Το μόνο που δεν ήξεραν ήταν ποιος είχε βοηθήσει τον Μπελασέν να την κατασκευάσει και να την εξαφανίσει από την κυκλοφορία.

Ο Γιουσέφ είχε ήδη ζητήσει να ελεγχθούν τα οικονομικά, οι μεταφορές και τα παλιά αρχεία του σκηνοθέτη, όμως η Ινές ήξερε ότι αυτό το σκέλος μπορούσε να αποδειχθεί πολύ πιο δύσκολο από τον ίδιο τον φόνο. Οι πρακτικές του κινηματογράφου τη δεκαετία του ενενήντα, οι ιδιωτικές ανταλλαγές κόπιων, οι αποθήκες και οι άνθρωποι που εργάζονταν περιστασιακά χωρίς σαφή τίτλο άφηναν πίσω τους κενά. Στα κενά αυτά μπορούσε να χωρέσει ο Καζαμπλάνκας ολόκληρος.

Ο Χασάν ετοίμασε ασφαλή προβολή μόνο αφού οι τεχνικοί είχαν αντιγράψει ψηφιακά την οπτική λωρίδα ήχου. Στην αίθουσα έμειναν η Ινές, ο Γιουσέφ, δύο ειδικοί ήχου και ένας αστυνομικός που κατέγραφε τη διαδικασία. Δεν υπήρχε κοινό, ούτε πρόγραμμα, ούτε λόγος να χειροκροτήσει κανείς στο τέλος. Η λευκή οθόνη έμοιαζε μεγαλύτερη μέσα στην άδεια αίθουσα.

Τα φώτα χαμήλωσαν.

Για δεύτερη φορά μέσα σε λιγότερο από μία ημέρα, το Alhambra έγινε σπήλαιο.

Η Ινές σκέφτηκε τη Σάλμα και τον τρόπο με τον οποίο είχε σημειώσει ότι ο Μπελασέν δεν χρησιμοποιούσε τους αρχαίους σαν διακόσμηση αλλά σαν σημάδια κατεύθυνσης. Ο Ηράκλειτος έλεγε ότι η φύση αγαπά να κρύβεται, ο Πλάτων είχε δώσει στον σκηνοθέτη τη γλώσσα των σκιών, και η κρυμμένη αρμονία οδηγούσε τον θεατή προς κάτι που δεν βρισκόταν στο κέντρο της εικόνας αλλά δίπλα της, στη στενή λωρίδα του ήχου.

Το καρτέλο εμφανίστηκε πρώτο.

φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ

Η Ινές δεν διάβασε τη μετάφραση. Δεν τη χρειαζόταν πια.

Το Hôtel des Palmes εμφανίστηκε.

Η γυναίκα βγήκε από το αυτοκίνητο.

Ο άντρας μπήκε στο κάδρο.

Για πρώτη φορά, η Ινές ήξερε ακριβώς τι να μην κοιτάξει. Δεν προσπάθησε να βρει πρόσωπο. Παρακολούθησε τη σκιά να ανεβαίνει στον τοίχο, την άκαμπτη γραμμή από τον ώμο να γίνεται για

δύο δευτερόλεπτα καθαρότερη από τον ίδιο τον άνθρωπο και τη γυναίκα να χάνεται πίσω από την υπηρεσιακή είσοδο.

Ο άντρας επέστρεψε μόνος.

Δεκαεπτά δευτερόλεπτα.

Ύστερα η λευκή γραμμή της ένωσης.

Η κανονική ταινία ξαναμπήκε στο κάδρο.

Ο Χασάν σταμάτησε τη μηχανή.

Ένας τεχνικός έπαιξε την ψηφιακά απομονωμένη ηχητική λωρίδα. Στην αρχή ακουγόταν μόνο θόρυβος, μια χαμηλή μάζα από βόμβο και τον χαρακτηριστικό συριστικό θόρυβο της παλιάς οπτικής εγγραφής. Με σταδιακή ενίσχυση, μια φωνή άρχισε να ξεχωρίζει, επίπεδη και παλιά, όχι σαν ηχογράφηση που προοριζόταν να ακουστεί καθαρά αλλά σαν κάτι που είχε επιβιώσει επειδή δεν είχε χρειαστεί να ακουστεί για χρόνια.

Η φωνή είπε πρώτα το όνομα του ξενοδοχείου.

Μετά την ημερομηνία.

Δεκατέσσερις Σεπτεμβρίου.

Μετά:

Nour El Fassi.

Η τελευταία φράση ήταν χαμηλότερη. Ο τε-

χνικός επανέλαβε το σημείο.

Αυτή τη φορά ακούστηκε καθαρά.

L'homme dans l'ombre est Julien Daroui.

Ο άντρας στη σκιά είναι ο Ζυλιέν Νταρουί.

Κανείς δεν μίλησε αμέσως.

Η Ινές δεν αισθάνθηκε εκείνο το είδος ικανοποίησης που οι ιστορίες συχνά αποδίδουν στη στιγμή της λύσης. Το μήνυμα του Μπελασέν δεν έφερνε πίσω τη Νουρ, ούτε τη Λεϊλά, ούτε τη Σάλμα, ούτε τη Νάντια. Δεν αποδείκνυε μόνο του το παλιό έγκλημα και δεν έκανε τον σκηνοθέτη γενναίο εκ των υστέρων. Έδειχνε όμως ότι κάποιος, τριάντα χρόνια νωρίτερα, είχε καταλάβει αρκετά ώστε να ονομάσει τον άντρα και είχε επιλέξει να κρύψει το όνομα σε μια μορφή που απαιτούσε από άλλους ανθρώπους να κάνουν τη δουλειά της αποκάλυψης.

Η Σάλμα θα είχε πιθανότατα πει ότι εδώ βρισκόταν η ειρωνεία του Επίκτητου: το γεγονός δεν είχε αλλάξει ποτέ, μόνο οι κρίσεις γύρω του. Για δεκαετίες, τα δεκαεπτά δευτερόλεπτα ήταν χαμένο υλικό, δοκιμαστικό πλάνο, ατύχημα μοντάζ, κάτι χωρίς θέση. Τη νύχτα της προβολής έγιναν μυστήριο. Μετά τους τρεις θανάτους έγιναν κίνη-

τρο. Τώρα ήταν αποδεικτικό νήμα, αλλά ακόμη όχι αυτάρκης αλήθεια.

Η Ινές σηκώθηκε και περπάτησε μέχρι τη σειρά όπου είχαν καθίσει οι τρεις φίλες.

Η θέση της Λεϊλά βρισκόταν σχεδόν ακριβώς στον οπτικό άξονα της μηχανής προβολής. Η θέση της Σάλμα δίπλα της. Η Νάντια στην άκρη. Τρεις γυναίκες στην ίδια σειρά είχαν δει το ίδιο φως και είχαν πάρει από αυτό διαφορετική πληροφορία. Αν έλειπε μία από τις τρεις, ίσως η ακολουθία να μην είχε ολοκληρωθεί. Αν η Λεϊλά δεν αναγνώριζε την ένωση, το πλάνο μπορούσε να θεωρηθεί εναλλακτική σκηνή. Αν η Σάλμα δεν καταλάβαινε τη λειτουργία των φιλοσοφικών καρτέλων, η σκιά μπορούσε να περάσει απαρατήρητη. Αν η Νάντια δεν γνώριζε το ξενοδοχείο, η εικόνα θα έμενε χωρίς τόπο.

Ο Νταρουί είχε καταλάβει πριν από την αστυνομία πώς συμπλήρωνε η μία την άλλη.

Και είχε αποφασίσει ότι γι' αυτό έπρεπε να πεθάνουν όλες.

Ο Γιουσέφ πλησίασε με το κινητό στο χέρι. Είχε νέα πληροφορία από τη Ραμπάτ. Η κόρη του Ομάρ Σερφί είχε βρει παλιό φάκελο του πατέρα

της με αποδείξεις μεταφοράς. Μία από αυτές, χωρίς σαφή ημερομηνία, αφορούσε παραλαβή κινηματογραφικού υλικού από την Καζαμπλάνκα και έφερε μόνο τα αρχικά «Α.Κ.» στο πεδίο του αποστολέα.

Ο Γιουσέφ δεν χρειάστηκε να πει ποιον σκεφτόταν.

Η Ινές κοίταξε το χαρτί.

Θα μπορούσε να είναι ο Καζαμπλάνκας.

Θα μπορούσε να είναι κάποιος άλλος.

Δεν υπήρχε επώνυμο, ούτε υπογραφή αρκετά καθαρή για σύγκριση, ούτε εγγύηση ότι τα αρχικά ανήκαν σε άνθρωπο και όχι σε εταιρεία.

Σχεδόν ταυτόχρονα, άλλος τεχνικός ενημέρωσε ότι το δυσανάγνωστο όνομα στο φύλλο της δοκιμής κάμερας του 1996 δεν μπορούσε να ανακτηθεί με βεβαιότητα. Με ψηφιακή ενίσχυση έμοιαζε είτε με «Α. Kbl» είτε με «Α. Khl». Δεν υπήρχε τρόπος να ξέρουν αν αφορούσε τον χειριστή της κάμερας, κάποιον βοηθητικό συνεργάτη, βοηθό φωτισμού ή απλώς κάποιον που είχε παραλάβει την κασέτα φιλμ.

Η Ινές ένιωσε σχεδόν ανακούφιση.

Το μυστήριο του Καζαμπλάνκα αντιστεκόταν

στην εύκολη λύση όχι επειδή κάποιος το είχε σχεδιάσει καλά, αλλά επειδή η πραγματική ζωή αφήνει μερικές φορές μόνο αρκετό υλικό για πολλαπλές ιστορίες.

Ο Γιουσέφ, όμως, δεν είχε εγκαταλείψει.

«Αν ήταν αυτός στο δοκιμαστικό γύρισμα, τότε μπορεί να τράβηξε τα δεκαεπτά δευτερόλεπτα.»

Η Ινές συμφώνησε ότι μπορούσε.

«Αν ήταν αυτός που έστειλε την κόπια στον Ομάρ, τότε ήξερε τι περιείχε.»

Μπορούσε.

«Αν έκανε την ανώνυμη κλήση στο Alhambra, φρόντισε να παιχτεί.»

Μπορούσε.

«Και αν τα έκανε όλα αυτά, τότε έφερε την υπόθεση πίσω σκόπιμα.»

Η Ινές κοίταξε τον Γιουσέφ.

«Ή έκανε μόνο ένα από αυτά. Ή κανένα.»

Ο Γιουσέφ έδειξε την άδεια οθόνη με εκνευρισμό. «Πόσες συμπτώσεις χρειάζονται;»

«Όσες χρειάζονται για να κάνεις λάθος αν τις ενώσεις βιαστικά.»

Εκείνος δεν απάντησε.

Η φράση δεν έκλεινε το θέμα· απλώς το κρατούσε στη σωστή θέση: ως υπόθεση, όχι ως γνώση. Η Ινές δεν είχε αντίρρηση να υποψιάζεται. Είχε αντίρρηση να ονομάζει γνώση αυτό που ήταν ακόμη επιθυμία για συμμετρία.

Ο Χασάν κατέβηκε από τον θάλαμο κρατώντας το μεταλλικό κουτί, τώρα σφραγισμένο για παράδοση. Πριν το δώσει στον τεχνικό, πέρασε τον αντίχειρα πάνω από την παλιά ετικέτα, όχι αγγίζοντας το φιλμ αλλά το βαθουλωμένο μέταλλο.

Είπε ότι ο Μπελασέν συνήθιζε να λέει πως μια κόπια έχει μνήμη.

Η Ινές απάντησε ότι δεν έχει.

Ο Χασάν την κοίταξε, ενοχλημένος σχεδόν προσωπικά.

Εκείνη εξήγησε πως μια κόπια έχει μόνο ύλη· οι άνθρωποι είναι εκείνοι που θυμούνται, ερμηνεύουν, συγκρίνουν, κάνουν λάθη και ξανακοιτούν. Αν η Λεϊλά δεν είχε δει τη διαφορά του υλικού, αν η Σάλμα δεν είχε διαβάσει σωστά τη φράση, αν η Νάντια δεν είχε αναγνωρίσει τον τοίχο, το ίδιο τέταρτο ρολό θα μπορούσε να περάσει άλλα τριάντα χρόνια μέσα σε κουτί χωρίς να αλλάξει τίποτε στον κόσμο.

Ο Χασάν σκέφτηκε λίγο και τελικά έγνεψε.

Δεν συμφωνούσε πλήρως.

Αυτό ήταν αρκετό.

Από το φουαγιέ ήρθε η ενημέρωση ότι ο Νταρουί είχε μεταφερθεί για επίσημη ανάκριση και ότι το αυτοκίνητό του θα εξεταζόταν. Οι τρεις συσκευές των γυναικών δεν είχαν ακόμη βρεθεί, αλλά τα δεδομένα στο cloud, οι καταγραφές πρόσβασης, η κάμερα κυκλοφορίας και η ομολογία του για το τέταρτο ρολό είχαν ήδη σχηματίσει ένα σύνολο στοιχείων που δεν θα μπορούσε να εξαφανίσει σβήνοντας τρία τηλέφωνα.

Η Ινές βγήκε στο φουαγιέ μαζί με τον Γιουσέφ.

Έξω είχε σταματήσει εντελώς η βροχή και η πόλη είχε πάρει εκείνο το σκληρό, λευκό φως του αργού πρωινού που εξαφανίζει τη δραματικότητα από τις προσόψεις. Η αστυνομική ομάδα ετοίμαζε το σφραγισμένο κουτί για μεταφορά.

Τότε η Ινές τον είδε.

Απέναντι από το Alhambra, στην άλλη πλευρά της λεωφόρου, στεκόταν ο Καζαμπλάνκας.

Δεν είχε το αδιάβροχο φορεμένο, μόνο διπλωμένο πάνω στο χέρι. Δεν προσπαθούσε να κρυ-

φτεί. Δεν κοίταζε την Ινές ή τον Γιουσέφ. Κοιτούσε το μεταλλικό κουτί στα χέρια του τεχνικού.

Ο Γιουσέφ τον είδε επίσης και κινήθηκε ασυναίσθητα προς την πόρτα.

Η Ινές δεν τον σταμάτησε αυτή τη φορά.

Βγήκαν και οι δύο στο πεζοδρόμιο.

Ένα τραμ πέρασε ανάμεσά τους και στον ηλικιωμένο, κρύβοντάς τον για λίγα δευτερόλεπτα πίσω από τα παράθυρα και τις αντανakλάσεις του βαγονιού.

Όταν το τραμ πέρασε, ο Καζαμπλάνκας ήταν ακόμη εκεί.

Ο Γιουσέφ διέσχισε τον δρόμο.

Η Ινές ακολούθησε πιο αργά.

Ο ηλικιωμένος δεν έφυγε.

Περίμενε μέχρι να σταθούν μπροστά του.

Ο Γιουσέφ τον ρώτησε αν γνώριζε ότι η κόπια περιείχε το όνομα του Νταρουί.

Ο Καζαμπλάνκας κοίταξε πρώτα εκείνον και μετά την Ινές.

«Τώρα το ξέρετε εσείς.»

Δεν ήταν απάντηση.

Η Ινές ρώτησε αν είχε φέρει ο ίδιος την κόπια στον Ομάρ Σερφί.

Ο άντρας πέρασε το αδιάβροχο από το ένα χέρι στο άλλο.

«Ο Ομάρ αγόραζε πολλά πράγματα.»

«Αυτό δεν σας ρώτησα.»

«Το ξέρω.»

«Ήσασταν στο δοκιμαστικό γύρισμα στο Palmes;»

Για πρώτη φορά, ο Καζαμπλάνκας χαμογέλασε ανοιχτά, αλλά το χαμόγελο δεν είχε μέσα του χαρά.

«Εκείνη τη νύχτα ήμασταν πολλοί.»

«Ποιος κρατούσε την κάμερα;»

Το βλέμμα του μετακινήθηκε για μια στιγμή προς το Alhambra.

«Αν το ήξερε, ίσως να μην την άφηνε να γράφει.»

Η φράση μπορούσε να σημαίνει ότι ο χειριστής δεν είχε καταλάβει τι κατέγραφε.

Μπορούσε να σημαίνει ότι ο ίδιος το ήξερε αργότερα.

Μπορούσε να σημαίνει απλώς ότι είχε ακούσει την ιστορία.

Ο Γιουσέφ ρώτησε αν εκείνος έκανε την ανώνυμη κλήση στο Alhambra.

Ο Καζαμπλάνκας έδειξε προς την είσοδο του σινεμά.

«Έπαιξαν το φιλμ, έτσι δεν είναι;»

Η Ινές ένιωσε τον Γιουσέφ να χάνει υπομονή.

Εκείνη όχι.

«Τρεις γυναίκες πέθαναν επειδή παίχτηκε.»

Το πρόσωπο του ηλικιωμένου άντρα άλλαξε.

Για λίγα δευτερόλεπτα δεν υπήρχε τίποτε αι-
νιγματικό επάνω του. Υπήρχε μόνο κούραση.

«Τρεις γυναίκες πέθαναν επειδή ένας άντρας
αποφάσισε να τις σκοτώσει.»

Η Ινές έμεινε σιωπηλή.

Η φράση ήταν σωστή.

Και ίσως γι' αυτό ακριβώς δεν απαντούσε στο
πραγματικό ερώτημα.

Αν ο Καζαμπλάνκας είχε πράγματι φροντί-
σει να επιστρέψει η κόπια, γνώριζε ότι ο Ντα-
ρουί θα τη δει; Γνώριζε ότι βρισκόταν ακόμη στο
Alhambra; Περίμενε απλώς να βγει η αλήθεια ή
είχε υπολογίσει τον κίνδυνο για οποιονδήποτε θα
την αναγνώριζε; Αν ήταν ο άνθρωπος πίσω από το
δοκιμαστικό γύρισμα, γιατί δεν είχε μιλήσει για
τριάντα χρόνια; Αν είχε βοηθήσει τον Μπελασέν,
ήταν συνεργός στη διατήρηση της αλήθειας ή στη

μακρά καθυστέρησή της;

Η Ινές θα μπορούσε να κάνει όλες αυτές τις ερωτήσεις.

Δεν είχε λόγο να περιμένει ότι οι απαντήσεις θα ήταν καλύτερες από τα στοιχεία.

Τον ρώτησε μόνο αν θα ήταν διαθέσιμος όταν τον καλούσαν ξανά.

Ο ηλικιωμένος άντρας είπε ναι.

Δεν ζήτησε να μάθει αν ο Νταρουί είχε ομολογήσει.

Δεν ρώτησε τι ακριβώς υπήρχε στον ήχο.

Δεν κοίταξε ξανά το κουτί.

Άρχισε να περπατά προς το κέντρο, με το αδιάβροχο στο χέρι, και χάθηκε σταδιακά ανάμεσα στους ανθρώπους που είχαν βγει για δουλειές, ψώνια, καφέ, μεταφορές, συναντήσεις και όλες εκείνες τις δραστηριότητες που κάνουν μια πόλη να συνεχίζει ενώ κάποιο μέρος της μόλις έχει αλλάξει για πάντα.

Ο Γιουσέφ έμεινε να τον κοιτάζει.

«Πιστεύεις ότι τα έκανε όλα;»

Η Ινές δεν απάντησε αμέσως.

Πίσω τους, το Alhambra είχε τις πόρτες ανοιχτές και κανέναν θεατή. Στη μαρκίζα εξακολου-

θούσε να γράφει *PROJECTION UNIQUE*, αν και η μοναδική προβολή είχε ήδη συμβεί δύο φορές: μία για το κοινό και μία για την αλήθεια.

«Πιστεύω», είπε τελικά, «ότι θέλει να αναρωτιόμαστε.»

Ο Γιουσέφ γύρισε προς το μέρος της.

«Και αυτό δεν σε ενοχλεί;»

Η Ινές κοίταξε προς το σημείο όπου είχε χαθεί ο ηλικιωμένος.

«Όχι όσο θα με ενοχλούσε να διαλέξω μια απάντηση μόνο και μόνο για να τελειώσει ωραία.»

Γύρισαν προς τον κινηματογράφο.

Μέσα, ο Χασάν είχε ήδη αρχίσει να μαζεύει τον εξοπλισμό. Η μηχανή προβολής σταματούσε αργά, το τελευταίο άδειο τμήμα φιλμ γύριζε στην μπομπίνα και το φως μέσα στον θάλαμο έσβηνε.

Στην οθόνη δεν υπήρχε πια τίποτα.

Μόνο λευκό.

Και, για πρώτη φορά από το προηγούμενο βράδυ, κανείς δεν προσπαθούσε να αποφασίσει τι σήμαινε.

Σημείωση για τα αρχαία αποσπάσματα



Τα αρχαία ελληνικά αποσπάσματα που εμφα-
νίζονται στη νουβέλα είναι πραγματικά:
φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ

και

ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων
αποδίδονται στον Ηράκλειτο, όπως και το
ἥθος ἀνθρώπῳ δαίμων.

Η αναφορά στον Επίκτητο βασίζεται στην
πραγματική ιδέα του *Εγχειριδίου* ότι οι άνθρωποι

δεν ταραάζονται από τα ίδια τα πράγματα αλλά
από τις κρίσεις που σχηματίζουν γι' αυτά.

Αντίθετα, η φράση

Μην κοιτάξεις πρώτα εκείνον που
στέκεται στο φως. Ρώτησε ποιανού
η σκιά φτάνει στον τοίχο.

είναι μυθοπλαστική και για τον λόγο αυτό
μέσα στη νουβέλα χαρακτηρίζεται «Μετά τον
Πλάτωνα». Δεν αποτελεί απόσπασμα του
Πλάτωνα· χρησιμοποιεί ελεύθερα την εικόνα του
σπηλαίου και των σκιών ως μέρος του γρίφου.