

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav románských studií

Italianistika

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Alžběta Novotná

Bologna „in noir“ ve vybraných prózách Carla Lucarelliho

Bologna „in noir“ in chosen proses of Carlo Lucarelli

Tímto děkuji PhDr. Alici Flemrové, PhD., za odborné konzultace a cenné rady v průběhu vedení práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Táboře dne 17. 12. 2014

Alžběta Novotná

Abstrakt

Úvodní část práce se soustředí na vývoj žánru noir v italském kontextu, především v cca posledním dvacetiletí, představí jeho autory v oblasti Emilie-Romagne a Bolognu jako město zločinu. V analytické části práce jsou komparativně analyzovány Lucarelliho noirové série s komisařem Coliandrem a inspektorkou Negro, a to z následujících vybraných aspektů: postava protagonisty/stky, postava zločince, typ zločinu, vyšetřovací metody, prostředí a nakonec jazyk, výrazové prostředky a role vypravěče. V závěru práce jsou popsána specifika žánru noir v prostředí Bologne včetně vztahu fikce a reality v Lucarelliho dílech a na základě komparativní analýzy obou sérií jsou načrtnuty konstanty autorovy poetiky.

Klíčová slova: noir – Bologna – Gruppo 13 – Carlo Lucarelli – Coliandro – Negro – detektivní román – zločin – detektiv – vyšetřování – psychologie

The abstract

Introducing part of the work is focused on development of literary genre noir in Italian context, especially on ca. last twenty years, introduces its authors in the area of Emilia-Romagna and Bologna as a city of crime. In the analytic part, the two of Lucarelli's noir series with commissioner Coliandro and inspector Negro are comparatively analysed from following chosen aspects: the character of protagonist, the character of criminal, the type of a crime, investigative methods, settings, and in the end language, expression means and role of the narrator. In conclusion, the specifics of literary genre noir in settings of Bologna are described, including the relation between fiction and reality in Lucarelli's writings and the constants of the author's poetic are outlined on the basis of comparative analysis of the series.

Key words: noir – Bologna – Gruppo 13 – Carlo Lucarelli – Coliandro – Negro – crime fiction – crime – detective – investigation – psychology

Obsah

1	Úvod.....	6
2	Úvodní obecná část.....	8
2.1	Žánr noir v kontextu italské literatury.....	8
2.2	Noir v Emilii-Romagni: Gruppo 13.....	12
2.3	Bologna jako město zločinu.....	16
3	Komparativní analýza sérií s komisařem Coliandrem a inspektorkou Negro.....	20
3.1	Postava protagonisty/stky.....	21
3.2	Postava zločince.....	29
3.3	Typ zločinu.....	40
3.4	Vyšetřovací metody.....	48
3.5	Prostředí.....	54
3.6	Jazyk a výrazové prostředky, role vypravěče.....	58
4	Závěr.....	67

1 Úvod

Město je pro literární „noir“ přirozené prostředí, platí to stejně pro italská města jako pro ta americká. Ale Chicago, Los Angeles či New York jsou nebezpečné nepokryté. Od dob prohibice ve 20. letech 20. stol. a s ní spojených válek mafie, které nejvíc zasáhly města severovýchodu USA, vznikl fixní obraz těchto měst, ve kterých se střílí a vraždí a vyjít v noci ven představuje riziko. Kdo by však zašel tak daleko, že by k nim přirovnal Bolognu, Řím, Milán? Po tom, co se v Bologni odehrálo v 80. a 90. letech, se tato paralela začala sama nabízet. Ať už to způsobily přímo události kolem kriminální bandy Uno bianca¹ či atmosféra prostředí, ve kterém spisovatelé z Emilie-Romagne žili, literárnímu noiru se v této době a v této oblasti začalo nebyvale dařit. Dokazuje to vznik skupiny Gruppo 13, kterou založili spisovatelé, kteří z Bologně pocházejí, přistěhovali se tam či tam nějakou dobu žili, a jejichž romány jsou obecně hodnoceny jako noirové.

Carlo Lucarelli, spoluzakladatel skupiny Gruppo 13, je jedním ze spisovatelů, kteří mají podíl na obrodě detektivního žánru i přiblížení a následné oblibě noiru u čtenářů, a zdaleka ne jen těch italských. Ve dvou detektivních sériích, s komisařem Coliandrem a inspektorkou Negro, představí Lucarelli Bolognu tak, jak ji může vidět jen ten, kdo ji opravdu zná v celé její protikladnosti, se vším, co se skrývá pod její zdánlivě vlídnou tvář. Odhaluje organizovaný zločin, vrahy s chorou myslí i zločince v řadách policie, stejně jako kriminální aktivity podsvětí. Odlišný vypravěčský přístup autora u obou sérií umožní vidět město dvěma způsoby, ze dvou různých úhlů pohledu, které dohromady složí kompaktní obraz. Lucarelli nenechá nikoho na pochybách, že noir, ač původem ze Spojených států, je žánr pro prostředí Bologny jako stvořený.

Autor musí znát prostředí, ve kterém se postavy pohybují, aby byl i nezvyklý příběh uvěřitelný, aby bylo prostředí pro čtenáře rozpoznatelné, a tím pádem reálné. Noir se podle Lucarelliho zakládá na záhadě, má ale čtenáři nabídnout i neobvyklý příběh, který ho zasáhne, výjimečné postavy, na které nezapomene, atmosféru, která ho vtáhne do děje, a to vše v kvalitním stylistickém podání. Lucarelli svými noirovými romány dokazuje, jak krátkozraké je škatulkovat literaturu na „vysokou“ a „nízkou“

¹ Banda della Uno bianca, kriminální banda, jejíž činnost spadá mezi roky 1987-1994. Její členové byli autory ozbrojených přepadení včetně útoků na policisty v Bologni a okolních městech. Více viz s. 18-19, podkapitola Bologna jako město zločinu.

podle žánru, a že i v dnešní době, kdy je svět prostřednictvím literatury a televize doslova zavalen příběhy s detektivní, popř. kriminální tematikou, noir v rukou dobrého spisovatele dokáže nabídnout něco zajímavého, trochu odlišného, méně schematického, zato výjimečného a intenzivního.

Práce je rozdělena na dvě části, první obecnou, která se zabývá žánrem noir a jeho vývojem v Itálii, hlavně od 90. let do současnosti, a především pak autory oblasti Emilie-Romagne a Bolognou jako městem zločinu. Druhá analytická část se soustředí na rozbor a komparativní analýzu vybraných Lucarelliho próz, sérií s Coliandrem a Negro, které jsou tematicky zpracovány podle vybraných aspektů: postava protagonisty/stky, postava zločince, druh zločinu, vyšetřovací metody, prostředí a nakonec jazyk a výrazové prostředky autora. V závěru jsou série porovnány, tematicky i po formální stránce, a je předestřena specifická prostředí Bologne tak, jak ji Lucarelli ve svých románech popisuje. Je nastíněno, jakým způsobem se skutečné delikty, které se odehrály v Bologni, promítly do Lucarelliho fikce a jak může dojít k tomu, že právě noir umožňuje fikci, aby se realitě přiblížila.

2 Úvodní obecná část

2.1 Žánr noir v kontextu italské literatury

Roku 1929 byla nakladatelstvím Mondadori uvedena edice *I libri gialli*, což představovalo pro italské detektivní romány bezmála revoluci a výraz *giallo* se stal jejich souhrnným označením. Ve 30. a 40. letech zažil navzdory fašistické diktatuře detektivní román svůj první boom, nejznámějším autorem byl Augusto De Angelis, který svou sérií s komisařem De Vicenzim úroveň žánru pozvedl. O desetiletí později se Giorgio Scerbanenco stal romány s Ducou Lambertim průkopníkem italského noiru po vzoru amerického *hard boiled*. Dějištěm jeho příběhů byl Milán 60. let, industriální město, jehož temné a násilné stránky ve svých románech představil.

Schéma klasického detektivního románu, který definuje především anglosaská tvorba a autoři jako sir Arthur Conan Doyle a Agatha Christie, se soustřeďuje na čtyři základní prvky: zločin (popř. oběť), podezřelý, pachatele a detektiva, amatérského či profesionálního (Fiorentino, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, 2010, p. 4). Základní charakteristiku nabízí i literární kritik Giuseppe Petronio.

„Zločinem bývá skoro vždy vražda; zavražděný není skoro nikdy důležitý; postup, kterým detektiv dospěje k řešení, je čistě rozumový (Poirotovy příslovecné „šedé buňky“) a policejní důstojník, člověk rutiny a střední inteligence i vzdělání, si nikdy nepočíná obratně, vždy existuje uspokojivé řešení; zlo je potrestáno, pořádek je obnoven.“²
(Petronio, 2000, pp. 94-95)

Stranou objasňování záhady nebo zločinu zůstává morální hledisko a újmy též doznává společenský kontext a vysvětlení motivace. V tomto typu detektivního románu je pachatel vždy dopaden, ale zcela opomíjena zůstává sociální delikvence. Petronio také upozorňuje na to, že v tomto světě čisté logiky *„se lidé pohybují ve světě bez obrysů a barev, krev nešpiní, mrtvolý nepáchnou, postavy se potkávají, střetávají se,*

² Il delitto è quasi sempre un omicidio; l'assassino quasi sempre non conta; il procedimento col quale il detective arriva alla soluzione è del tutto intellettuale (le proverbiale „cellule grigie“ di Poirot) e il poliziotto ufficiale, uomo di routine e di media intelligenza e cultura, ci fa sempre una mala figura, la soluzione c'è sempre ed è gratificante: il male è punito, l'ordine è ristabilito.

*mluví, ale nic o sobě neprozradí; v jistém smyslu jsou nelidské*³ (Petronio, 2000, p. 106). V anglosaském světě však vznikl i realističtější proud detektivních románů, dnes označovaný jako noir, který reprezentují Raymond Chandler a Georges Simeon. Ti už popisují zlo ve společnosti, nikoli jen u jednotlivce, a svět, ve kterém už neexistuje pořádek. Italský detektivní román se vydal podobnou cestou, jak je dobře patrné v tvorbě Luigiho Pirandella, Carla Emilia Gaddy a později i Leonarda Sciascii. Romány se nesoustřeďují na vysvětlení záhady a potrestání pachatele, do popředí se s ohledem na realistické tradice dostávají společenská témata.

Na konci druhé světové války proniká z Ameriky do Evropy americký noir, ve kterém se do popředí oproti klasickému schématu pachatel/oběť/detektiv dostává zločinec a oběť a její psychologie. V postavě detektiva se odrážejí charakteristiky, mezi které patří reakcionářství, misogynnost či xenofobie. Pro noir už také není hlavní otázkou kdo zločin spáchal, ale proč to udělal, a pozornost se přenáší od individuální viny zločince na kolektivní vinu společnosti, která zločin produkuje. (Milanesi, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, 2010, p. 239).

Název noir vznikl pro vymezení se od detektivních příběhů se záhadou, avšak jako žánr je poměrně obtížně kodifikovatelný. Jak upozorňuje spisovatel Andrew Vachss, noir je spíše koncept než žánr. Dodává také, že noir se aplikuje dobře na cokoliv, od science fiction po řádný detektivní román. (Crovi, 2014, p. 415). V kinematografickém prostředí se dodnes debatuje, zda je noir spíše styl, žánr nebo hnutí. V literatuře spolu detektivní román a noir úzce souvisí, ale odlišují se zcela rozdílnými rysy, z nichž prvním je již zmiňované upuštění od klasického detektivního schématu. Noir naopak přebírá prvky z americké *hard boiled school*, která vznikla jako varianta detektivního žánru ve 20. letech a jejímiž hlavními představiteli byli Dashiell Hammett a Raymond Chandler. Tato škola posouvá detektivní román od hry s danými pravidly k většímu realismu, násilí a ponuré atmosféře. Postava detektiva se také mění na jakéhosi antihrdinu, který vede vlastní boj proti zlu. Ve Francii se pojem noir používal pro označení amerických filmů *hard boiled* a díky tomu se, společně s publikací románů „Série noire“, rozšířil dále po Evropě.

³ [...] gli uomini vi si muovono in un mondo che non ha linee e colori, il sangue non sporca, i cadaveri non puzzano, i personaggi si incontrano, si scontrano, parlano ma non dicono nulla di sé; in un certo senso sono disumani

Massimo Carlotto upozorňuje na rozlišení *hard boiled* a noiru, které chápe jako dva odlišné žánry. V případě prvního je stále dodržováno klasické detektivní schéma zločin/vyšetřování/řešení, zatímco v noiru nemůže být příběh takto vyprávěn už z toho důvodu, že se na něj díváme z pohledu zla, vraha, lidí bez budoucnosti. Dále slovy samotného spisovatele:

„Úkolem spisovatele noiru je předložit výjimečný příběh, ve kterém se pohybují výjimečné postavy. Efekt, kterého chce dosáhnout, je ten, že se čtenář nedokáže odtrhnout od knihy: příběh se mu musí dostat pod kůži a on o něm musí stále přemýšlet.“⁴

(Carlotto, 2013, p. 24).

Na S.S. Van Dina a Ronalda A. Knoxe, kteří vytvořili seznam pravidel, kterými by se měl řídit detektivní román, navázal Raymond Chandler tzv. Deseti pravidly noiru. Mnozí jsou ale spíše toho názoru, že noir oproti klasickému detektivnímu románu žádná pravidla nemá. Narativní schéma se obměňuje, vyšetřování ani detektiv nejsou nutnou složkou, události jsou často chaotické a náhodné, situace postav se postupně zhoršuje. Základní rozlišení z detektivních románů mezi dobrem a zlem je v noiru zcela setřeno, zlo naprosto dominuje ve sférách politiky, ekonomiky i mezilidských vztahů a následně se odráží v psychologii postav zločinců. Chybí zde také pozitivní sociální efekt, nejsou obnovena pravidla ani pořádek, svět noiru je světem zla ve skutečné společnosti. Tyto charakteristiky se promítají do noirového proudu italského detektivního románu, který se v 90. letech dočkal rozmachu.

Značnou proměnou prošla i postava detektivů, kteří jsou v dílech Sciascii, Scerbanenca či Loriani Macchiavelliho jakýmisi zoufalými hrdiny: *„špatně placení, bez víry, skeptičtí vůči politice a politikům, sevřeni nejhoršími aspekty světa, sami postižení starostmi a nemocemi, vyšetřují, čelí nebezpečím, řeší případy, ale vždy s hořkou příchutí v ústech, se skleslým pocitem frustrace.“⁵* (Petronio, 2000, p. 120). Tyto postavy detektivů mají ve většině ohledů blízko k prototypu noirového vyšetřovatele.

⁴ L'obiettivo dello scrittore noir è quello di proporre una storia straordinaria, in cui si muovono personaggi straordinari. L'effetto che si vuole produrre è quello per cui il lettore non riesca a liberarsi del libro: la storia deve rimanergli dentro e lui deve continuare a pensarci.

⁵ [...] pagati male, senza fede religiosa, scettici sulla politica e sui politici, alle prese con gli aspetti peggiori del mondo, afflitti essi stessi da preoccupazioni e malattie, questi investigatori investigano, affrontano pericoli, risolvono casi, ma sempre con un sapore amaro in bocca, con un senso avvilito di frustrazione.

K přípravě půdy pro obnovení detektivního žánru na konci 80. let významným způsobem napomohli badatelé, mezi které patří Loris Rambelli, Giuseppe Petronio a Carlo Ginzburg, a kteří ho neodsuzovali jako podřadný a menšinový. Spisovatelé sjednocení v Gruppo 13 se zasloužili o jeho další vývoj. K upevnění detektivního románu přispěl i sicilský spisovatel Andrea Camilleri, který navázal na Sciasciu. Jeho „současný“ detektivní cyklus s komisařem Salvem Montalbanem se nedrží schématu „záhada po anglicku“, ani amerického *hard boiled*, ale vychází ze studia postav a znalosti prostředí, podtrženého specifickým dialektem.

V 90. letech dochází spolu s vlnou popularity detektivního žánru i k ustanovení noiru v oblasti Středomoří. Nevzniká jednotná škola, noir se pouze odpoutává od daných narativních schémat a zaměřuje na shodná témata, postavy a prostředí. Autoři jako Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli, Marcello Fois, Giancarlo De Cataldo a Giuseppe Genna si kladou otázky týkající se nedávné minulosti a jejího přesahu do současnosti. Mezi témata, jakési stavební články noiru, patří odhalování ekonomických a politických skandálů, korupce, dopady krize na společnost, jimiž jsou nezaměstnanost a kriminalita, globální organizovaný zločin, problém imigrantů a jejich integrace, ale i provinční delikty. Paradoxně se tak prostřednictvím fiktivní literatury, která stojí na pomezí románu a kroniky, dostávají na světlo reálné skandály, o kterých se z různých důvodů nešířila média. Dále se vyvíjí tematika extremisticky pravicových tendencí, neofašismu, rasismu a diskriminace. Noir využívá schopnost promítnout do své narativy „temnou tvář“ Itálie, pokřivenost a protiklady dnešní doby.

Pro Lucarelliho jsou autoři noiru ti spisovatelé, kteří pracují se záhadou, postavami, které něco skrývají, a příběh je založen na iracionalitě, neklidu a úzkosti. Marco Amici cituje názor spisovatelky Laury Grimaldi, která o noiru mluví podobně: „*Šílenství, nenávisť, pomsta, zoufalství, samota. Každý vražedný popud, každý odstín utrpení.*“⁶ (Carlotto, 2013, p. 10). Lucarelli uvádí mezi autory, kteří jsou podle něj nejtypičtějším zástupci literárního noiru Scerbanenca, Jamese Ellroye, Chandlera, Simeona a své kolegy Foise, Carlotta či Giampiera Rigosiho (Lucarelli, 2007, p. 44). Podle něj má také dnešní noir splňovat požadavky čtenářů: příběh se zápletkou a silnými emocemi, který má ztělesňovat strach a neklid, které přenesou na čtenáře (Lucarelli, 2007, p. 144).

⁶ Follia, odio, vendeta, disperazione, solitudine. Ogni pulsione omicidia, ogni sfumatura di sofferenza.

Mezi nejvýznamnější autory noiru, kteří nepatří do skupiny Gruppo 13, se řadí Giancarlo De Cataldo a Giuseppe Genna. De Cataldo (1956) se postupně vzdaluje od tradiční detektivního schématu, a to v románech jako *Romanzo criminale* (2002) a navazujícím *Nelle mani giuste* (2007) situovaných do Říma 70. let, podle kterých vznikl film i televizní seriál. Genna (1965) vytvořil detektivní sérii s inspektorem Guidem Lopezem, který je podobně jako Carlottův Pellegrini typem výrazně záporné postavy. Autor také v jakési postmoderní tendenci obohacuje romány za využití citací z filmů apod. a kombinuje žánr s jinými, jako jsou špionážní román nebo geopolitický thriller (Fiorentino, *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*, 2010, p. 198). Prvky noiru se dále objevují ve tvorbě Grazie Verasani (1964) či Simona Sarassa (1978), který v románu *Confine dello stato* (2007) už opouští schéma rekonstrukce pravdy z nedávných dějin Itálie a přechází k fázi, kdy v nich hledá materiál k vlastnímu převyprávění.

V Itálii se dlouhou dobu debatovalo o umělecké úrovni detektivních románů. Na konci 20. století přispěla nová generace italských autorů k jeho obnově a k uznání jeho hodnot odbornou kritikou i příznivými ohlasy čtenářů. Krom boloňské Gruppo 13 vznikla roku 1993 skupina Neonoir v Římě a ve stejném roce v Miláně „La scuola dei duri“ se spisovateli Sandronem Dazierim, Andreou G. Pinkettsem či Teclou Dozio. Jak ale upozorňuje Massimo Carlotto, literatura s kriminální tematikou se přes nesporný úspěch dostává do jakéhosi počátečního stadia krize a vyčerpání (Carlotto, 2013, p. 36). Přesto jsou romány s detektivní tematikou na konci 20. století široce oblíbené a skutečnost, že se v jeho průběhu většina z nich odklonila od tradiční verze „*giallo classico*“ a tak vznikla řada odvětví tohoto žánru včetně noiru je detektivnímu románu bezpochyby k užítku.

2.2 Noir v Emilii-Romagni: Gruppo 13

Gruppo 13 vznikla roku 1990 v Bologni jako neformální asociace spisovatelů detektivních románů sdružená kolem Loriany Macchiavelliho a Carla Lucarelliho. K důvodu jejího založení Macchiavelli poznamenává: „*možná proto, že v té době byl*

v Bologni jediný autor, který se zajímal o pozvednutí italského detektivního románu, a tím jsem byl já⁷ (Macchiavelli, *Gruppo 13*, online). Mezi zakladateli skupiny figurují jména spisovatelů jako již zmínění Macchiavelli a Lucarelli, a dále Marcello Fois a Alda Teodoriani. Připojili se k ní další spisovatelé: Pino Caccuci, Massimo Carlotto, Danila Comastri Montanari, Massimo Carloni, Sandro Toni, Nicola Ciccoli, Lorenzo Marzaduri, Gianni Materazzo a dva ilustrátoři, Claudio Lanzoni a Mannes Laffi. Celkově v ní zůstalo po odchodu Teodoriani dvanáct původních členů. Každý z nich má svůj vlastní styl i představu o detektivním žánru, ale spojili síly za účelem publikace, pořádání propagačních aktivit a především obnovení detektivního žánru a jeho dalšímu vývoji „tím správným směrem“.

Ke Gruppo 13 se dále přidali spisovatelé Eraldo Baldini, Giampiero Rigosi, Franco Foschi, Mario Coleretti a další. Spisovatelům a ilustrátorům, kteří žijí a pracují v oblasti Emílii-Romagne, především pak v Bologni, umožňuje skupina setkání, jejichž cílem je také pomoci a usnadnit cestu debutantům. První společná publikace nese název *I delitti del Gruppo 13* (1991) a je v ní sdruženo deset příběhů od jednotlivých členů, včetně Lucarelliho *Nikity*. Její vydání umožnil boloňský editor Metrolibri Martino Ghermaldi, který v počátcích skupiny navrhl spisovatelům spolupráci. V další sbírce z následujícího roku každý z deseti autorů představuje kromě svého příběhu i jeden příběh od začínajícího autora. Antologie z roku 2005 *Giallo, nero, mistero* opět obsahuje deset příběhů od různých autorů, mezi nimiž nechybí Macchiavelli, Lucarelli, Comastri Montanaro, Caccuci či Fois.

Macchiavelli cituje přebal *I delitti del Gruppo 13*, kde je načrtnuto kulturní a topografické prostředí, z nějž skupina spisovatelů vzešla.

„Il crimine dilaga a Bologna. Echeggiano gli spari sotto i portici, si muore all’ombra dei torri. E Marlowe parla ormai con accento emiliano. Sarà un caso che a Bologna e dintorni oggi proliferino gli scrittori del giallo? Sono tanti, agguerriti, organizzati. Hanno perfino creato un sodalizio: Gruppo 13 [...] Cosa unisce questi autori, oltre alla bolognesità e all’indiscutibile talento? Sicuramente il clima culturale comune: quello di una città prolifica e vivace [...]”
(Macchiavelli, *Gruppo 13*, online⁸)

⁷ forse perché all’epoca a Bologna c’è l’unico autore che si dia da fare per promuovere il giallo italiano, e cioè io

www.loriano-macchiavelli.it/gruppo-13/, cit. 14.10.2014

⁸ Ibidem, cit. 14.10.2014

„Po Bogni se šíří zločin. Pod portiky zní výstřely, umírá se ve stínu věží. A Marlowe už mluví s emiliánským přízvukem. Bude to tím, že se dnes v Bogni a okolí množí spisovatelé detektivek? Je jich spousta, jsou ostřílení, organizovaní. Dokonce vytvořili sdružení: Gruppo 13 [...] Co spojuje tyto autory, kromě boloňství a nepopíratelného talentu? Zajisté společná kulturní atmosféra: atmosféra plodného a živého města [...]”

Loriano Macchiavelli (1934) pochází z Bologne. Jeho romány se seržantem Sartim Antoniem vycházejí od roku 1974 a mapují tak téměř čtyřicet let italské historie, od *Le piste dell'attentato* (1974) po *Sarti Antonio e il dinamite insaguinato* (2010). Další jeho detektivní série se seržantem Santovitem zachází hlouběji do minulosti Itálie. Ve svých noirových románech reflektuje 70. léta, tzv. *anni di piombo*, doprovázené výbuchy a extremistickým terorismem, a napětí v italské společnosti až po současnou situaci.

Carlo Lucarelli (1960), narozený v Parmě, dnes žije v Mordanu v blízkosti Bogni. Vystudoval literaturu a historii se zaměřením na éru fašismu a sociální republiky v Salò. V tomto období se odehrávají jeho první romány, kterými na sebe brzy upozornil a pro jejichž úspěch se začal plně věnovat dráze spisovatele, ačkoli jeho aktivity jsou mnohem širšího záběru. Lucarelli je i novinářem, režisérem, scénáristou, televizním moderátorem a stálým členem post-punkové skupiny Progetto K. Jako docent vyučuje tvůrčí psaní na škole Holden a spolu s Macchiavellim je jedním ze zakládajících členů Gruppo 13. Tím však výčet jeho aktivit zdaleka nekončí, za zmínku stojí i jeho práce scénáristy komiksů a autorství rádiové hry *Bellablù*.

Do jeho tvorby patří romány *Indagine non autorizzata* (1993) z období fašismu, *Guernica* (1996) odehrávající se ve Španělsku v době občanské války, *Febre gialla* (1997) situovaná do Bologne, “thriller“ *L'isola dell'angelo caduto* (1999), detektivní román *Laura di Rimini* (2001) a historický román *L'ottava vibrazione* (2008). *Il lato sinistro del cuore* (2003) je povídkovou sbírkou. Snad nejvíce jsou z Lucarelliho tvorby i díky televiznímu zpracování známé detektivní série s komisařem De Lucou z období fašistické republiky: *Carta bianca* (1990), *L'estate torbida* (1991) a *Via delle Oche* (1996), s inspektorem Coliandrem: *Nikita* (1991), *Falange armata* (1993), *Coliandro* (1994) a *Il giorno del lupo* (1994), a série s inspektorkou Grazií Negro: *Lupo mannaro* (1994), *Almost blue* (1997), *Un giorno dopo l'altro* (2000), *Acqua in bocca* (2010) a *Il sogno di volare* (2013).

První román série s komisařem De Lucou vznikl v době, kdy Lucarelli psal svou disertační práci na téma policie v době fašismu. Příběhy série se i přes noirové zařazení stále drží schématu tradičnějšího detektivního románu, jak však Lucarelli upozorňuje, na konci 80. let nebyl mezi detektivním románem a noirem velký rozdíl (Lucarelli, 2008, p. 9). Komisař postupuje metodou logického uvažování, sbírá stopy z místa činu, vyslýchá podezřelé, ověřuje jejich alibi, a na konci příběhu se čtenář dočká plnohodnotného vysvětlení. Do jeho vyšetřování se místy promítá komplikace s politickou situací země, De Luca se však snaží striktně držet vyšetřování a zůstat apolitický. Lucarelli vysvětluje příhodnost korespondence této doby s detektivním, popř. noirovým příběhem: „*Které lepší období pro detektivní příběh, [...] než policejní období par excellence jako léta režimu? [...] Skutečně, je nějaký kontext více noirový než tento?*“⁹ (Lucarelli, 2008, p. 10).

Lucarelli pracoval jako novinář v černé kronice, kde zřejmě vznikl jeho zájem o nevyřešené případy, které jsou ve své podstatě také záhadami. Svým přístupem spisovatele chtěl tyto případy vyprávět, nikoli vyšetřovat, což mu umožnily televizní pořady *Mistero in blu* a *Blu notte*. Následovalo vydání publikací *Misteri d'Italia* (2002) a *Nuovi misteri d'Italia* (2003), ve kterých jsou některé případy z pořadu *Blu notte*, jako útok na Piazza Fontana či na boloňské vlakové nádraží. Při této práci se také setkal s nutností „pročistit“ skutečné události od nánosu nepravdivých informací, a překonat omezení a cenzuru, které stát na určité události uvalil. I většina dalších Lucarelliho odborných publikací má jako hlavní téma zločin: *Serial killer* (2003), *Scena del crimine* (2005), *Tracce criminali* (2006) a *Il genio criminale* (2009), které napsal spolu s kriminologem Massimem Picozzim, *Piazza Fontana* (2007), *La faccia nascosta della Luna* (2009) a mnohé další.

Padovan Massimo Carlotto (1965) je jedním ze stěžejních autorů italského noiru. Jeho *Arrivederci, amore, ciao* (2001) se spolu s *Romanzo criminale* (2002) od De Catalda dají považovat ve všech ohledech za romány noir. Debutoval v roce 1995 románem *Il fuggiasco*, v němž popisuje prostředí zločinu tak, jak ho poznal během svého nuceného pobytu v Jižní Americe. Proslavil se sérií ve stopách *hard boiled* s vyšetřovatelem Alligatorem (*La verità del Alligatore*). Protagonistou jeho noirových příběhů je ne příliš morálně bezúhonný Giorgio Pellegrini a Carlotto v nich popisuje

⁹ *Quale periodo migliore per un poliziesco [...] che un periodo poliziesco per eccellenza come gli anni di un regime? [...] Insomma, c'è un contesto più noir di quello?*

prohřešky Itálie své generace. Zaměřuje se na temné stránky společnosti a její proměny, od morální korupce po organizovaný zločin, podsvětí, kriminální tvář prosperujícího severovýchodu země a celkový obraz zla ve společnosti. Celkové negativní vyznění je velmi intenzivní. Stejně jako Lucarelli i Carlotto pátrá po nevyřešených případech v Itálii a román využívá jako prostředek pravdy. Carlotto píše investigativní romány (*La terra della mia anima*, *Cristiani di Allah*) a reportáže.

Pino Cacucci (1955) se do Bologne přestěhoval kvůli studiím v roce 1975. Oproti ostatním spisovatelům Gruppo 13 se vymezuje především odlišným situováním svých románů, italské prostředí je vystřídáno hispánským. Většina jeho příběhů se odehrává v Latinské Americe, hlavně pak Mexiku, které Cacucci dobře zná ze svých cest i delších pobytů. Noir se v jeho tvorbě často mísí s prvky dobrodružného románu, ale nechybí ani inspirace skutečnými kauzami. Mezi jeho nejznámější díla patří *Puerto Escondido* (1990) a *Demasiado corazón* (1999), za který získal cenu Scerbanenco.

Marcello Fois (1960), absolvent boloňské univerzity, vstoupil na spisovatelskou scénu románem *Ferro recente* (1989). Řada jeho knih získala odborná ocenění, například román *Picta* (1992) obdržel cenu Itala Calvina a za *Sempre caro* (1998) cenu Scerbanenco. Fois se také věnuje scénářistické práci pro film a televizi.

Danilla Comastri Montanari (1948) je taktéž z Bologne. Je autorkou historických detektivních románů z doby římského císařství, v nichž vystupuje jako detektiv Publius Aurelius. Blízko k prostředí boloňské skupiny má i Nicoletta Vallorani (1959), která se soustřeďuje na konfliktnost ve společnosti a sociální a politické změny. Upřednostňuje ženské postavy, detektivy i vražedkyně, a její tvorba je také poznamenána prvky noiru.

2.3 Bologna jako město zločinu

Noir umožňuje spisovateli město „vyprávět“ z jiné perspektivy a vystihnout jeho protikladnost, a stejně tak platí, že město je pro noir přirozené prostředí. Noir ukazuje temnou stránku věcí, zneklidňující aspekt života ve městě. Město noiru je městem skrytého násilí, materiálního i symbolického, které nemusí být nutně reprezentováno

postavou sériového vraha, ale může odhalit i temné části metropole. Není na první pohled nebezpečné místo, jako je tomu v románech *hard boiled*, naopak, je zdánlivě normální.

Jak již bylo zmíněno, pro noir má sociální aspekt daleko větší význam než pro klasický detektivní román, v tomto ohledu může být tedy město chápáno jako místo, kde se setkávají a střetávají různé sociální třídy, včetně podsvětí. Vyniknou rozdíly mezi rodilými obyvateli a imigranty, kteří představují ze své podstaty sociální i kriminální hrozbu: například postavou Coliandra jsou tak všichni automaticky chápáni. Město už také není pouhým makrokosmem odrážejícím člověka s jeho protiklady a temnými místy, ale vypráví samo o sobě (Mondello, 2011, p. 36).

Fakt, že právě Bologna s několika dalšími městy jako Milán nebo Řím tvoří pro noir autentické a uvěřitelné prostředí dokazuje nejpřesvědčivěji kriminální historie města. Na toto téma vznikly celé publikace (G. Quercioli: *Bologna criminale*, 2002; A. Bagnoli, N. A. Dodd: *Bologna criminale*, 2006), a přestože se většinou jedná o běžné případy motivované čistě osobními důvody, některé z nich se v Itálii dotkly povědomí široké veřejnosti. Spektrum zločinů, zločinců i obětí je nezvykle široké a variabilní s ohledem na historický a politický vývoj země. Vraždy, únosy, zmizelé osoby i smrti obestřené tajemstvím, nebezpečné kriminální skupiny, známých případů jsou desítky.

Od téměř historických případů jednotlivých vražd jako zastřelení strážmistra karabiníků Pietra Biraghiho v roce 1921 přes politicky motivovanou vraždu Alcesta Campanila pravicovým extremistou z roku 1975 po nedávnou vraždu profesora Marca Biaghiho, který byl v roce 2002 zabit teroristy z Nových Rudých brigád. V roce 1950 řádila v italských městech banda Paola Casaroliho, která od běžných krádeží přešla až k loupení v bankách (Janov) a spořitelnách (Bologna, Turín) a osudnou se jí stala až loupež v římském Úvěrovém institutu, kde došlo ke střelbě. Casaroli byl dopaden v Bologni na základě značky auta. Ačkoli kriminální činnost žádného známého italského sériového vraha nezasáhla přímo Bolognu, většina těchto případů spadá do oblasti severu Itálie, především pak Lombardie, Toskánska a Emilie-Romagne.

Zdaleka nejznámějšími jsou kriminální aktivity skupiny Banda della Uno bianca a teroristický útok na vlakovém nádraží v Bologni. K němu došlo 2. srpna roku 1980, tedy na konci 70. let poznamenaných tzv. strategií napětí, a zemřelo při něm 85 lidí a dalších 200 bylo zraněno. Výbuch bomby, umístěné v opuštěném zavazadle, měl za

následek zřícení západní haly nádraží. První teorií, která byla po několika hodinách vyvrácena, byl výbuch starého kotle, toto svedení ze stopy vyšetřování však i tak způsobilo nevratnou škodu v rámci možnosti zatknout potencionální teroristy. Vyšetřování se dále drželo hypotézy útoku neofašistických skupin, NAR (*Nuclei Armati Rivoluzionari*) a Rudých brigád. Proces se zatčenými pravicovými extremisty z NAR se táhl od roku 1987 do roku 1995, kdy byl vynesena definitivní verdikt, podle kterého byli na doživotí odsouzeni Valerio Fioravanti a Francesca Mambro. Zatčeno bylo ale i mnoho dalších osob, včetně příslušníků tajných vojenských služeb (SISMI), kteří se systematicky snažili odvést vyšetřování jinými směry, a k poslednímu vynesení rozsudku došlo v roce 2007. Důvody útoku jsou nanejvýše sporné, možných teorií je hned několik, tou nejzjevnější je individuální akce skupiny NAR v rámci tzv. strategie napětí a za účelem posunutí politiky doprava. Skupina mohla jednat pod něčím tlakem, důvod útoku mohl být na mezinárodní úrovni (NATO, FLPL), útok mohl být pomstou za výbuch v Ustice. O pravých původcích a důvodu útoku se dodnes spekuluje (*Strage di Bologna*, online¹⁰).

Banda della Uno bianca, zkráceně Uno bianca, byla skupina, jejíž kriminální činnost spadá mezi roky 1987 a 1994 a která se jí dopouštěla v oblasti Emilie-Romagne. Jméno vzniklo podle typu auta, bílého Fiatu Uno, který členové skupiny používali, protože byl na přelomu 80. a 90. let velmi rozšířen, byl snadno odcizitelný o obtížně identifikovatelný. V čele Uno bianca stál příslušník boloňské policie Roberto Savi, který nebyl v počátcích vyšetřování odhalen ani na základě vlastnictví zbraně Beretta AR 70. Ve skupině byli i jeho dva mladší bratři, Fabio a Alberto, který byl policistou v Rimini, a rovněž policisté Pietro Gugliotta a Marino Occhipinti, oba v Bologni, i Luca Vallicelli u policie v Ceseně. Ačkoli se první delikty omezily na krádeže, už v prvním roce aktivit Uno Bianca došlo k zabití příslušníka policie, v dalším roce pak bylo obětí hned několik, mezi nimi i dva karabiníci. V roce 1989 zavraždila Uno bianca šest osob, pět z nich přímo v Bologni, mezi kterými byli především lidé nacházející se při loupeži nebo svědci, kteří si všimli značky auta.

4. ledna 1991 došlo k nejzávažnějšímu deliktu, známému jako masakr v Pilastro, při kterém byli nemilosrdně zastřeleni tři příslušníci oddílu karabiníků, kteří v těch místech drželi hlídku. Bílý vůz Fiat Uno skupina následně nechala shořet na

¹⁰ it.wikipedia.org/wiki/Strage_di_Bologna, cit. 16.11.2014

parkovišti. Na tento čin údajně reagovala pravicová teroristická skupina Falange armata, která ve svém programu zahrnovala i pomstu za nepotrestané kriminální činy. Z činu byla obviněna právě Falange armata, to však bylo vyvráceno a po čtyři následující roky pokračovalo vyšetřování bez viditelných výsledků.

Uno bianca dále loupila a pravidelně za sebou nechávala mrtvé, několik útoků mělo také rasistický motiv. Krádeže a vraždy trvaly do zatčení všech členů v roce 1994, na kterém měl lví podíl inspektor Baglioni s podporučíkem Costanzem. Na základě *modu operandi* určili, že loupeže jsou předem připravené, a zaregistrovali podezřelé vozidlo, bílý Fiat s nečitelnou značkou, ve kterém Fabio Savi obhlížel připravovaný cíl loupeže (*Banda della Uno Bianca*, online¹¹). Celkem po sobě Uno bianca nechala 24 mrtvých a přes sto zraněných.

Těmito dvěma případy se zabýval Lucarelli v pořadu *Blu notte*, aby se pokusil vrhnout na události trochu světla a poodhalit historickou pravdu, neboť během obou vyšetřování došlo k záměrnému matení jeho směru (Lucarelli, 2007, p. 166). Zdůrazňuje také, že mnozí autoři z Emilie-Romagne začali psát právě v době, kdy v Bologni řádila skupina Uno Bianca, která definitivně zařadila Bolognu mezi „*città nere*“, města, která mohou být vyprávěna právě noirem.

¹¹ it.wikipedia.org/wiki/Banda_della_Uno_bianca, cit. 16.11.2014

3. Komparativní analýza sérií s komisařem Coliandrem a inspektorkou Negro

Obě série se i s ohledem na nejasné definování žánru dají klasifikovat jako noirové, vyskytují se v nich však jiné prvky a témata noiru. U příběhů s Coliandrem je kladen důraz na prostředí, tedy na vylíčení noční Bologne s jejími bary, distribucí drog, prostitucí či undergroundovými skupinami, a v pozadí na první pohled jednotlivých zločinů stojí vždy organizovaný zločin. V příbězích s Negro je hlavní pozornost soustředěna na zločince a detektiva, přičemž zločinec, zpravidla sériový vrah, se svou psychologií vymyká normálu do té míry, že se v ní promítají ty nejtemnější prvky noiru, jako jsou šílenství, deprese nebo fyzická nevolnost, která s postupem případu čím dál více dopadá i na vyšetřovatele. Celkově je zobrazena spíše temná stránka lidské duše a mysli, psychologie individuí, která v příběhu dostává velký prostor, než nastínění zločinu v Itálii a její společnosti jako takové.

Lucarelli v sérii s inspektorkou Negro využívá spíš nečekané zvraty, jako je tomu u *Il sogno di volare*, které se zakládají na velmi pečlivě vykonstruovaném příběhu a jeho podání, a to tak, že se čtenář skoro nemůže od knihy odtrhnout, což je ještě zdůrazněno dalším prvkem, který uvádí Carlotto – výjimečnými postavami. U Coliandra žene příběh spíš sled akcí a dialogy s Nikitou. U Negro je schéma trochu klasičtější, napětí se stupňuje a ke konci dojde vždy k akci a k nebezpečné konfrontaci s vrahem: v *Lupo mannaro* je to číhání na vraha, který v domě ukrývá tělo oběti, v *Almost blue* vrah přejde do ofenzivy a Negro napadne, v *Un giorno dopo l'altro* je inspektorka dokonce unesena profesionálním vrahem, a v *Il sogno di volare* je ohrožena kolegou, vrahem s poruchou rozštěpením identity.

V případě obou sérií je nakonec u příběhu vysvětlení, řešení zločinu, dopadení vraha, což zdaleka není u noiru podmínkou. Obraz zla ve společnosti nebo u individua je ale velmi intenzivní, a oproti detektivnímu románu neznamená vyřešení případu či dopadení zločince jednoznačnou výhru, hlavně v případě inspektorky Negro, u které jsou zřetelné negativní dopady na její psychiku i osobní život. Lucarelli vytvořil postavy detektivů tak, aby je co nejvíce přiblížil skutečnosti. O jejich pojetí píše:

„Nakonec ho musíš zasáhnout. [...] je to člověk, ale člověk, kterému není dobře, je to člověk, ale je to osamělý člověk. A další věc: když mluvíš o člověku, který hledá, tedy detektivovi, mluvíš o neklidné postavě, a neklidná postava má problémy. [...] Takové postavy musí něco být, buď nespí, nebo má nějaký jiný problém...“¹²

(Lucarelli, 2007, p. 51).

Právě nespavost použil Lucarelli jako techniku u Romea, De Lucy a částečně i u Coliandra.

3.1 Postava protagonisty/stky

U obou sérií lze najít při vyšetřování inspiraci americkými vzory. V případě inspektorky Grazie Negro se však spíše než o vzor pro protagonistku samotnou jedná o koncept policejního týmu, zahrnujícího jak policisty, tak odborníky, kteří vyšetřovatelům pomáhají, zatímco u komisaře, později inspektora Marca Coliandra se dá poměrně snadno určit jeho předobraz, zmiňovaný ostatně i v samotném textu.

V roce 2009 vyšlo nové, kompletní vydání tří příběhů s Coliandrem, *Nikita* (1991), *Falange armata* (1993) a *Il giorno del lupo* (1994), jež nese souhrnný název *L'ispettore Coliandro*. V jeho předmluvě hovoří Lucarelli o vzniku postavy protagonisty:

„Quando è nato, il sovrintendente Coliandro doveva essere soltanto il coprotagonista di un racconto che si chiamava Nikita e che aveva come scopo quello di raccontare l'aspetto noir, metropolitano e notturno di una città come Bologna [...] Avevo scelto Coliandro, un poliziotto machista, rambista e anche un po' razzista, perché quello doveva essere un racconto d'azione all'americana [...], e il personaggio di riferimento era il Clint Eastwood dell'ispettore Callaghan.“

(Lucarelli, 2009, p. III)

¹² Alla fine in qualche modo devi colpirlo. [...] è un uomo, ma è un uomo che non sta bene, è un uomo, ma è un uomo solo. L'altra cosa è questa: quando parli dell'uomo che cerca, cioè del detective, parli di un personaggio inquieto, un personaggio inquieto ha dei problemi. [...] Uno così qualcosa deve averci, o non dorme, o ha qualche altro problema...

„Když se komisař Coliandro zrodil, měl být pouze koprotagonistou příběhu nazvaného Nikita a jeho cílem bylo vyprávět noční a metropolitní aspekt noiru ve městě jako Bologna [...] Zvolil jsem Coliandra, machistického, rambistického a také trochu rasistického policistu, protože to měl být akční příběh v americkém stylu [...], a postava, ke které odkazoval, byl inspektor Callaghan Clinta Eastwooda.“

Předloha i původní účel postavy jsou tedy zřejmé, jak ale Lucarelli v další pasáži předmluvy dodává, postava Coliandra se mu poněkud vymkla z rukou. Základní vlastnosti protagonisty jsou značně negativní: machismus, trochu rasismus a hloupost, navíc má pravidelně i značnou dávku smůly a je věčně naštvaný. To tvoří z Coliandra jakéhosi „antidetektiva“, který by bez pomoci někoho chytřejšího nejen nedokázal zjistit, o co se v případě jedná, ale nejspíše by i několikrát přišel o život. Zdaleka není typem detektiva, který čtenáři případ objasňuje, naopak, nechává ho tápat společně s ním. Ačkoli by si z celé duše přál být stejně drsný a nekompromisní jako inspektor Callaghan, vůbec se mu to nedaří a působí spíše jako karikatura svého vzoru. Nedělá mu dobře pohled na krev ani konzumace byt' i malého množství alkoholu, a nosí žlutou kravatu na tmavé košili, což podle slov Nikity „*fa schifo*“. V nejrůznějších situacích také užívá slavných vět amerických policistů, a výjimečně dosáhne i zamýšleného efektu.

„L'ultima frase è di Clint Eastwood, quando fa il sergente istruttore in Gunny, bestiale. È tutta la vita che sogno di dirla anch'io e dovevo dirla bene, perché Nikita sta zitta [...]“
(Lucarelli, 2009, p. 19)

„Poslední věta je Clinta Eastwooda, když hrál instruktážního seržanta ve filmu Bojové nasazení, fakt paráda. Celý život sním o tom, že ji řeknu taky já, a musel jsem jí říct dobře, protože Nikita je zticha [...]“

Ovšem případů, kdy svou hloupostí a svými rádoby drsnáckými způsoby situaci spíše uškodí, je více. Z jeho profesionálních přešlapů byl nejzávažnější ten, kdy po pouhém týdnu u zásahové jednotky nevhodným zásahem zničil půlroční utajení karabiníka a byl přeložen na pasové oddělení. Jeho touhou a osobní motivací je vyřešit nějaký případ, aby u policie dokázal, že je schopný, a případně byl i povolán zpátky k zásahové jednotce. Proto, a také následkem své nespavosti, po nocích krouží autem po městě a plete se k případům, které nespadají do jeho kompetence. Ty pak s pomocí

Nikity vyšetřuje na vlastní pěst, ale vzhledem k problémům, které vždy způsobí, nemůže být o uznání nadřizovaných řeč, a po komplikaci s případem v knize *Falange armata* je přesunut do účtárny. Povýšení na inspektora se dočká v samém závěru série, na konci románu *Il giorno del lupo*, k zásahovce se ale nevrátí.

Ačkoli Coliandro vystudoval účetnictví, s čísly a především s počítači má značný problém. Během svého působení v účtárně se mu podaří omylem objednat deset tisíc jogurtů, jejichž uskladnění ho komickým způsobem nějakou dobu pronásleduje, a zavírat počítač v kanceláři jedním z nejnebezpečnějších virů na trhu. Jeho italština i kulturní rozhled jsou nevalné, a jeho hlavní zájmy by se daly shrnout na auta a americké akční filmy. Coliandro má vysoké mínění o svém řidičském talentu a na své auto nedá dopustit.

„A me, toccatemi tutto, la mamma, i soldi, la vita, ma la macchina no, [...]“

(Lucarelli, 2009, p. 16)

„Sáhněte mi na všechno, na matku, na peníze, na život, ale na auto ne, [...]“

I sám Lucarelli, když se k postavě po čase vrátil s tím, že by na příběh *Nikita* navázal, byl nucen uznat, že se mu Coliandro nijak nezamlouvá. Má však některé vlastnosti, které z něj v důsledku dělají postavu sympatickou, jako čest či nezaměnitelný přístup, který ho uvádí do ironických a problematických situací. Slovy autora:

„Sì, perché uno può essere anche rambista, machista e anche un po' razzista, uno può essere una merda, ma se è onesto, sfigato, sempre nei guai, preso in giro da tutti, diventa un perdente e un perdente onesto. Per quanto merda, almeno entro certi limiti, finisce per esserti simpatico.“

(Lucarelli, 2009, p. VIII)

„Ano, protože člověk může být i svalovec, machista a také trochu rasista, může stát za hovno, ale když je čestný, smolař, pořád v nesnázích, ze kterého si každý utahuje, stane se z něj lůzr, a to poctivý lůzr. Jakkoli je odporný, alespoň do určitých mezí, nakonec je vám sympatický.“

Jak už bylo zmíněno, Coliandro nemá jednak intelekt na to, aby případy vyřešil, ale díky své netolerantnosti a značně omezenému rozhledu se ani neumí dobře

pohybovat v prostředí, ve kterém vyšetřuje. Lucarelli k němu tedy přiřadil postavu Nikity, mladé punkové dívky s bystrým uvažováním, díky které není v případech úplně ztracen. Nikita, vlastním jménem Simona Stranzani, se objevuje na začátku knihy *Nikita* a poněkud nedobrovolně je Coliandrem zapojena i do vyšetřování u dvou následujících příběhů, *Falange armata* a *Il giorno del lupo*. Spolu tak tvoří značně nesourodé detektivní duo, které s ohledem na postavu Coliandra často ústí do komických situací.

Coliandro se jako muž a policista snaží být ve dvojici dominantní, ale vzhledem k faktu, že by si bez Nikity neporadil, se jeho zastrašovací taktika většinou obrátí v žádost o pomoc. Postupně se mezi nimi vytvoří hlubší vztah, ze strany Coliandra se však jedná především o fyzickou přitažlivost, zatímco Nikitě se podle všeho Coliandro nelíbí vůbec. Značně pochybuje i o jeho policejních schopnostech, což Coliandra dokáže rozčítit ještě o stupeň víc než všechno ostatní.

Postava Grazie Negro je komplikovanější už z toho důvodu, že v sérii s ní je akcentován její soukromý život. Zcela chybí komický prvek, který byl podstatnou složkou u románů s Coliandrem, Lucarelli si tedy nevystačil se základní charakteristikou protagonistky v několika bodech, ale důkladněji se zaměřil na její psychiku, která je konfrontována jak s vrahy, tak s problémy v jejím osobním životě. Negro má podstatně blíže k tradiční postavě detektiva, který svým uvažováním a schopnostmi vyniká nad postavy, které ho obklopují. Rozdíl je o to patrnější, že je Negro jedinou ženou v mužském policejním kolektivu, což je ještě zdůrazněno tím, že Grazia řeší zdravotní problémy čistě ženského rázu, ať už se jedná o menstruaci či těhotenství. Realistickým popisem doplněným Graziinými pocity dosahuje Lucarelli pocitu až jakési trapnosti, která se čtenáře zmocňuje, jelikož bychom ani přes skutečnost, že detektivem je žena, nečekali takovou míru intimity.

Oproti Coliandrovi je Negro nejen mnohem citlivější a diskrétnější v jednání s osobami zainteresovanými do vyšetřování, disponuje i detektivním uvažováním a instinkty, dokáže tedy případ vyřešit jak logickými vyšetřovacími postupy, tak závěrečným dopadením vraha, které vyžaduje akci. Romány z její série podobně jako u Coliandra nepokládají jako nejdůležitější otázku identitu vraha, závěrečným odhalením tedy není to, kdo vrahem je, ale spíše jestli se Negro s ohledem na skutečnost, že se jedná o velmi nebezpečné jedince, podaří je zadržet, než napáchají větší škodu.

Jistou inspirací pro koncept noiru s postavou ženy detektiva mohla Lucarellimu posloužit americká literatura a kinematografie 80. a 90. let, i v rozhovorech s ním bývá často zmiňované *Mlčení jehňátek*. Negro měla také původně být, stejně jako Coliandro, pouze doplňující vedlejší postavou, neboť Lucarelli hledal postavu policisty, který by v románu *Lupo mannaro* komisaři Romeovi sháněl informace. Aby tato postava byla něčím neobvyklá, Lucarelli se rozhodl, že jí bude žena policistka, což byl na počátku 90. let jev stále ještě výjimečný. Postava ženy detektiva se tak ocitne jako protagonistka v žánru, kde detektivy byli vždy muži.

V prvním románu *Lupo mannaro* je na případ nahlíženo z pohledu nadřízeného inspektorky Negro, komisaře Romea. V jeho postavě je soustředěna snad většina negativních dopadů jeho práce na jeho psychický i fyzický stav, které je člověk schopen unést, aniž by se zhroutil. Jeho manželství je takřka v troskách, trpí chronickou nespavostí, a protože ignoruje doporučení doktora a není ochoten polevit v práci, jeho stav se rapidně horší. Ke všemu se přidá ještě prohlubující se deprese a pocit bezmoci spojený s vyšetřováním.

„Valium di notte per anebbiarmi la vista mentre fisso il soffito.

Plegine la mattina per svegliarmi.

Allo specchio, una faccia che non conosco.

[...]

È ormai sabato sera inoltrato quando accorcio nel pugno il pacchetto vuoto delle sigarette, mi schiaccio gli occhi con i polsi e nel silenzio della questura quasi vuota lancio un urlo con tutto il fiato che ho.“

(Lucarelli, 2001, pp. 45-46)

„V noci valium, aby se mi zamlžil zrak, zatímco zírám do stropu.

Ráno fenmetrazin, abych se probudil.

V zrcadle tvář, kterou neznám.

[...]

Už je pozdní sobotní večer, když zmačkám v pěsti prázdnou krabičku od cigaret, přitisknu si zápěstí na oči a do ticha téměř prázdného policejního ředitelství zařvu veškerým dechem, který mám.“

K jeho definitivnímu psychickému kolapsu dojde poté, co i po maximálním nasazení nemůže nic dokázat sériovému vrahovi. Tento román je jediný ze série, ze

kterého vyjde vítězně zločinec, který se Romeovi i bez obav přizná s vědomím, že mu komisař nikdy nic nedokáže, zatímco Romeo přijde o zaměstnání i své křehké duševní zdraví. Vyhrocený souboj mezi postavou detektiva a zločince, jak je to v románech s Negrovou zvykem, je v tomto případě zdůrazněn ještě tím, že Romeo je vypravěčem, lze tedy podrobně sledovat jeho motivaci, duševní hnutí i reagování na jednání protivníka, inženýra Velasca. Pro Romea se stane dopadení vraha doslova posedlostí, před kterou ho varuje i profesor, se kterým konzultuje případy sériových vrahů.

Lucarelli upozorňuje, že v tomto románu není ani jeho postava kladná:

„Nejsou to kladné postavy, ani jeden [Velasco], ani druhý. Ano, i komisař je záporná postava. Dělá spoustu chyb. Neví, jak vést vyšetřování. Mohl toho sériového vraha dostat, a místo toho vlastní hloupostí, protože takový je, kvůli všem svým problémům, které jsou také částečně ideologické, ho nikdy nedostane.“¹³

(Lucarelli, 2007, p. 61).

Negro vyšetřuje případ společně s Romeem, tedy i ona nakonec prohraje, a to dvojnásob, protože kromě zatčení vraha přijde i o Romea, a přestože se jí později podaří Velasca zabít, ztráta komisaře je nevratná. Přestože Negro nedostane v románu zdaleka takový prostor jako ústřední dvojice komisař a vrah, navíc je na ni nahlíženo subjektivním pohledem Romea, vyplynou na povrch její vyšetřovací schopnosti v začátcích její kariéry. Jejím blízkým vztahem s Romeem se pro ni také případ stává mnohem osobnější záležitostí, což vyvrcholí zcela individuální akcí proti nedopadenému vrahovi.

S druhým případem sériového vraha v *Almost blue* se už Negro ocitne v policejním týmu v Bologni, složeného kromě ní ze samých mužů, v jehož kontextu vynikne spolu s jejími věčnými menstruačními bolestmi i její ženskost. Součástí tohoto týmu je i psychiatrický kriminolog Vittorio Poletto, který se k Negro staví jako mentor a je také první, kdo odhalí její lovecký instinkt. Grazia si musí získat respekt a důvěru ve své schopnosti, protože se zpočátku k její teorii o sériovém vrahovi její kolegové stavějí s despektem. K vyřešení případu velkou měrou přispěje slepý mladík Simone, jehož

¹³ Non sono personaggi positivi, né l'uno né l'altro. Sì, anche il commissario è un personaggio negativo. Fa un sacco di errori. Non sa fare le indagini. Potresti prenderlo quel serial killer, e invece lui, per la sua stupidità, per come è fatto, per tutti i problemi, che sono anche di una parte ideologica, no lo prenderà mai.

vytříbený sluch dokáže rozpoznat vrahův hlas a za situace, kdy vrah mění fyzickou podobu, je proto při vyšetřování užitečnější než veškeré moderní technologie policie.

Negro se nijak zvlášť nezabývá pochopením vraha, přezdívaného Leguán, jedině, co ji zajímá, je zatknout ho. Naopak Vittorio, jehož oborem je psychiatrie, je pokroucenou myslí Leguána natolik fascinován, že když se s ním dostane do kontaktu, jeho zvědavost převáží nad pudem sebezáchovy a neubrání se vrahově výbuchu agrese. Vztah mezi detektivem a zločincem není tak vyhrocený, jako v případě *Lupo mannaro*, vrah se ale zalekne Simona, jehož identitu se následně snaží ukrást, proto Grazia musí bránit jeho i sebe. Tato obrana se stane o to urputnější, že se mezi ní a Simonem vytvoří milostný vztah.

Absolutní nasazení Negro při honu na zločince vystihl její bývalý nadřízený. Jeho definice, byť pravdivá, však kontrastuje s emocemi, které se Grazia snaží před nadřízenými i kolegy skrývat, jako v případě, kdy došlo v akci pod jejím velením k zavraždění sledovaného mafiána.

„[...] quella ragazzina lì è un'esperta nella caccia ai latitanti. Prima di venire qui alla Mobile stava con me a Roma, e ti giuro che era un mastino. Quando doveva prendere uno ci si fissava sopra e non andava neanche più a dormire, lo studiava, sapeva tutto quello che aveva fatto, che aveva detto, com'era da bambino, anche quello che sognava, minchia, come per un fidanzato... Solo che invece di sposarselo voleva sbatterlo in galera. Gliel'ho dato apposta questo servizio... e mi fa questa cazzata. Brava, Grazia, complimenti!"

Grazia non disse nulla. Guardava per terra, con le labbra strette e il mento che le tremava per la rabbia. Sapeva che se avesse alzato gli occhi si sarebbe messa a piangere.“
(Lucarelli, 2000, pp. 42-43)

„[...] tamto děvče je expertka na chytání zločinců. Dřív, než přišla sem do zásahovky, byla se mnou v Římě, a přísahám ti, že byla jak buldok. Když měla někoho zatknout, zaměřila se na něj a ani nechodila spát, studovala ho, věděla všechno, co udělal, řekl, jaký byl v dětství, i to o čem snil, sakra, jako by šlo o snoubence... Jenže místo toho, aby si ho chtěla vzít, ho chtěla strčit do vězení. Schválně jsem jí dal tuhle službu... a ona to takhle zvorá. Výborně, Grazie, gratuluju!"

Grazia nic neřekla. Dívala se na zem, se sevřenými rty a bradou, která se jí chvěla hněvem. Věděla, že kdyby zvedla pohled, rozplakala by se.“

V románu *Un giorno dopo l'altro* stojí Negro před úkolem dopadnout nikoli sériového vraha, ale vraha profesionálního. Pro Grazii představuje nesnáz fakt, že vrah operující pod přezdívkou Pitbul používá techniky měnící jeho vzhled, tudíž nemá k dispozici jeho skutečný obličej, ze kterého by mohla něco vyčíst. Podobně jako u Leguána se zabývá osobou vraha do detailu, nesnaží se ho však pochopit, pouze dopadnout.

V průběhu případu s Pitbulem je Negro postavena před skutečnost, že může být těhotná. Její vztah se Simonem se dostává do určité krize, to však musí ustoupit na vedlejší kolej. Jejímu rozpoložení zdaleka neprospěje ani to, že ji vrah unese, a protože spolu stráví několik desítek hodin, dojde jak na strategizování na obou stranách, tak na fyzický kontakt. Má tedy význam nejen to, že se střetne detektiv s vrahem, ale i to, že jedním je žena a druhým muž. Lucarelli tak využívá i intimnosti a erotického potencionálu postav, který přirozeně vyplyne ze situace podobně jako ve vztazích inspektorky s Romeem, Simonem a Pierluigim. Ze závěrečné přestřelky vyvázne vítězně Negro, opět ale za poměrně vysokou cenu, co se týká újmy pro její psychiku. I podle Lucarelliho v tomto románu Negro dospěla, opustila svoji nejistotu a stala se z ní sebejistá inspektorka (Lucarelli, 2007, p. 79).

V *Il sogno di volare* je do případu zapojena takřka proti své vůli, protože už pracuje na oddělení boje proti mafii a nechce dál chytat vraždící monstra.

„Per favore, non un'altra volta.

Un'esplosione di violenza incontrollata, bestiale. L'aveva già vista una cosa del genere e per poco non ci aveva lasciato la pelle.

[...]

Ecco, le fotografie di Enzino Cardella le avevano ricordato le vittime dell'Iguana. Non uno così, pensò Grazia, non un'altro così, per favore.“

(Lucarelli, 2013, pp. 43, 45)

„Prosím, znovu už ne.

Výbuch nekontrolovaného brutálního násilí. Něco takového už viděla a jen tak tak, že jí to nestálo život.

[...]

Právě, fotografie Enzina Cardelly jí připomněly oběti Leguána. Ne někdo takový, pomyslela si Grazia, další takový už ne, prosím.“

Přesto se stane součástí vyšetřování, při kterém najde spojence v kapitánovi od karabiníků Pierluigim. Její osobní život tentokráte prochází hned několika krizemi. Se Simonem se pokouší otěhotnět, což opět doprovází značná fyzická bolest, a to i přes to, že jejich vztah se už vyčerpal a Negro má vážné obavy, zda je na mateřství připravena. Znamenalo by to pro ni razantní krok k dospělosti, který zahrnuje řadu nejistot, a její emoce jsou zjitřené zejména po zjištění, že se jí otěhotnět nepodařilo. Zároveň se s postupem případu také rozvinou její city ke kapitánovi Pierluigimu, což jí krátce přinese pocit štěstí, ten je ale brzy vystřídán nevěřičností a hrůzou když zjistí, že právě on je sériovým vrahem, po kterém pátrají. I v tomto případě se jí podaří vyváznout, zjistí ale, že se zamilovala do někoho, kdo vlastně nikdy neexistoval, a to pro ni představuje snad větší deziluzi než jeho neodhalení.

„[...] sul letto, pallido e immobile, era l'uomo – no, il ragazzo – di cui si stava innamorando e così anche lei si era sbagliata, ma quella parola non le piaceva, le faceva venire voglia di piangere. Pierluigi uno sbaglio. Pierluigi un'invenzione. Pierluigi non esiste.“

(Lucarelli, 2013, p. 258)

„[...] na posteli, bledý a nehybný, ležel muž – ne, hoch – do kterého začínala být zamilovaná, a tak i ona se spletla, ale to slovo se jí nelíbilo, protože jí z něj bylo do pláče. Pierluigi omyl. Pierluigi výmysl. Pierluigi neexistuje.“

3.2 Postava zločince

Pojetí postavy zločince se v obou sériích diametrálně liší, což je následek odlišného typu zločinů. Zločinci-vrazi, kteří vystupují v románech s inspektorkou Negro, jsou zcela individuálními bytostmi, jednají z vlastních popudů a motivů. Oproti tomu většina zločinců z románů, popř. komiksových příběhů s Coliandrem se dopouští kriminální činnosti na příkaz, za kterým stojí mnohdy anonymní či alespoň těžko vystopovatelní jedinci. V prvním případě se bude rozbor soustředit na psychologii konkrétního zločince, zatímco ve druhém případě se bude jednat spíše o průřez hierarchií a rozvětvením organizovaného zločinu včetně jeho zastoupení v řadách samotné policie.

V příbězích s Coliandrem se vždy jako první objeví na scéně ten druh zločince, který je určen na špinavou práci, zpravidla má za úkol odstranění nepohodlné osoby. V *Nikitě* se přímo v ději vyskytuje pouze tato kategorie, dva profesionální zabijáci, němečtí naciskinové, kteří byli spřáteleným klanem vysláni zabít internetového piráta. Tato dvojice zabijáků používá dosti radikální metody včetně vysoce účinných střelných zbraní a bojových umění.

Ve *Falange armata* je situace o něco komplikovanější. Dojde k ubodání policisty během potyčky na fotbalovém stadionu, po kterém je pachatel, neonacista Marchino, na místě zatčen, během převozu na policejní stanici se však zoufale odvolává na svého bratra, přezdíváného Rambo, a jakéhosi Profesora. Jak později vyjde najevo, Rambo, který sympatizuje s pravicí a už se několika vážných přestupků dopustil, pro Profesora pracuje a na jeho příkaz se pokusí Coliandra a Nikitu zabít. Na podobné zločinecké „úrovni“ jako on operují i další neonacisti, kteří jsou také napojeni na Profesora. Profesor coby hlavní zločinec příběhu je velitelem organizace Falange armata a ve svém náboženském fanatismu se snaží ochránit Evropu před invází jiných rasových skupin. Zajímavá je v tomto příběhu i další zločinecká postava, komisař Moretti z protiteroristického oddělení DIGOS, kterému se Coliandro svěří se svými podezřeními, aby ve finále zjistil, že Moretti s Profesorem spolupracuje. Profesor ani Moretti nejednají ze zjištěných důvodů, ale z přesvědčení, byť značně pomýleného, přinejmenším se zde však naskýtá možnost nahlédnout do jejich psychologie.

„Moretti si china su di me e mi punzecchia la pancia con la canna della pistola.

'A momenti questo qui manda all'aria tutto... ma perché, Coliandro, perché?'

'A me lo chiedi, bastardo? E tu? Perché?'

'Dovresti capirlo. Pulizia... fa parte di un progetto complesso, che non puoi comprendere e che ha le simpatie dove non immagineresti neppure. [...]'“

(Lucarelli, 2009, p. 168)

„Moretti se nade mnou nakláni a rýpne mě do břicha hlavní pistole.

'Tenhle by v momentě všechno poslal k čertu... ale proč, Coliandro, proč?'

'To se ptáš ty mě, parchante? A ty? Proč?'

'Musíš to pochopit. Očista... je součástí složitého projektu, kterému nemůžeš rozumět a který má simpatie na místech, o kterých se ti ani nesnilo [...]'“

V *Il giorno del lupo* nás Lucarelli nechává nahlédnout do vyšších kruhů mafie působící v Bologni. Příběh je zhusta prokládán krátkými texty v podobě policejních hlášení, novinových zpráv či odposlechů telefonátů, ze kterých si lze sestavit obraz o incidentech a masakrech ve městě, jejich souvislosti se spory mafie i reakce a chování jejich vysoce postavených členů. Odkaz k Sciasciově románu *Il giorno della civetta* je zřejmý a je i originální formou podán v příběhu: novinář Carlo Lucarelli dělá rozhovor s donem Masinem, vůdcem corleonské frakce pro Emilií-Romagnu, který mu předestírá současnou situaci v organizovaném zločinu.

„[...] *Ecco, se avesse dovuto scriverlo adesso il suo libro, quel brav'uomo di Sciascia avrebbe dovuto chiamarlo Il giorno del lupo, altro che della civetta. Questa gente è priva del minimo senso...*'

'Dell'onore?'

'Della discrezione. Banditi, gangster che suppliscono con la ferocia alla mancanza di professionalità e di organizzazione, fidandosi di quella strana impunità magica che finora li ha assistiti. Gente che spara per le briciole, che vuole tutto subito e non ha rispetto per nessuno. Lupi... e basta.'“

(Lucarelli, 2009, pp. 284-285)

„[...] *Tak, kdyby měl ten skvělý člověk Sciascia napsat svou knihu dnes, pojmenoval by ji Den vlka namísto Den sovy. Tihle lidé dnes už úplně postrádají smysl...*'

'Pro čest?'

'Pro diskrétnost. Banditi, gangsteři, kteří si divokostí vynahrazují nedostatek profesionality a organizace, a věří v onu magickou beztrestnost, která jim až do teď pomáhala. Lidé, kteří střelí kvůli maličkostem, kteří chtějí všechno okamžitě a nemají před nikým respekt. Vlci... a dost.'“

Mezi další členy mafie, tentokrát z katánské frakce, patří don Literno, který přispěje k pozatýkání *famiglie* ze čtvrti Barca, vedené Mazzarou. Tyto spory mafie se však odehrávají na pozadí příběhu. Coliandro s Nikitou se musí potýkat s mafiánem pracovně nazvaným „Culík“, který byl pověřen získat zpátky peníze a disketu, které Mazzarovi odcizil hacker Psycho. Ty se shodou okolností dostaly do rukou Nikity, která se zoufale snaží je někomu vrátit. Na adrese doručení je však jen tělo účetního, cesta k odesílateli je také uzavřena, a tak se Coliandro obrátí na dávného známého, soudce Malerbu z oddělení proti mafii, aniž by tušil, že ten ze strachu právě těmto členům organizovaného zločinu pomáhá. Malerbu pronásleduje svědomí kvůli smrti policisty,

který byl členem jeho ochranky a de facto byl zastřelen místo něho, což u něj vede k naprostému rozpadu morální síly.

„Certo che piangevo, ma piangevo di paura! Avevo la morte in braccio, sovrintendete, la mia, perché avevano sparato a lui per sparare a me!”

[...]

‘Avevo paura, cristo, e così ho cominciato a sniffare a poi sono arrivati loro a chiedermi di coprire una cosa e poi un’altra e io avevo paura...’ Un uggiolo continuo, che si spegne per un momento in un risucchio sottile.“

(Lucarelli, 2009, p. 321)

„Jistě, že jsem plakal, ale plakal jsem strachy! Měl jsem v rukách smrt, podporučíku, svou smrt, protože zastřelili jeho místo mě!”

[...]

‘Měl jsem strach, prokrista, a tak jsem začal šňupat a pak přišli oni a chtěli, abych něco přikryl a pak ještě něco dalšího a já měl strach...’ Táhlé skučení, které na chvíli utichne v jemném víření vzduchu.“

Výrazný kontrast s Malerbou představuje Culík, individuum zcela bez zábran, které se nezalekne ani přestřelky za bílého dne na veřejném místě.

„[...] nel momento in cui Codino, bastardo, esce di corsa in mezzo alla strada. Ha la pistola in mano, lo stronzo e ce la punta addosso e io penso che non può essere tanto scemo da mettersi a sparare così, di giorno e nel centro di Bologna e infatti non è scemo, è matto, perché lascia partire una raffica che mi fa esplodere il lunotto posteriore.“

(Lucarelli, 2009, p. 277)

„[...] v okamžiku, kdy Culík, parchant jeden, vbíhá doprostřed ulice. Má v ruce pistoli, hajzl, a míří na nás, a já si říkám, že nemůže být takový pitomec, aby začal takhle střílet, za dne a v centru Bologne, a on opravdu není pitomec, je to šílenec, protože vystřelí dávku, která mi roztrhne zadní sklo.“

Podobná postava vražedkyně bez skrupulí se vyskytuje v atypickém epistolárním románu *Acqua in bocca*, který Lucarelli napsal společně s Andreou Camillerim. Negro se ve spolupráci se Salvem Montalbanem snaží dopadnout nebezpečnou agentku Bettu, která je jako jediná z vrahů ze série s Grazií Negro součástí organizovaného zločinu a nezabíjí tedy z vlastních důvodů. Její specializací je odstraňování určených obětí, které

zabíjí vodou a jako svůj podpis nechává na místě činu rybky *betta splendens*. V její činnosti ji nezastaví ani skutečnost, že jí jsou Negro a Montalbano na stopě, naopak ještě Grazii sleduje. Poté, co ji zatknou a ona se k vraždám s klidem přizná, Montalbanovi nezbyde, než ji odstranit, protože je extrémně nebezpečná.

V sérii s Negro stojí proti postavě inspektorky, popřípadě komisaře Romea, vždy jediný zločinec, a to vrah. V románech *Lupo mannaro*, *Almost blue* a *Il sogno di volare* se jedná o sériového vraha, v *Un giorno dopo l'altro* o vraha profesionálního, nájemného. Lucarellimu se ve všech případech podařilo vytvořit výjimečnou a fascinující postavu zločince-vraha, u které má čtenář možnost nahlédnout přímo do její zvrácené mysli. Profesionální vrah Pitbul se vyznačuje absencí citů, a „Vlkodlak“ inženýr Velasco zase naprostou absencí svědomí. V případě sériových vrahů je podle tradice noiru pozornost ze samotného odhalení vrahovy identity přenesena na jeho motivaci, tedy proč vraždí, co ho k tomu žene. U Velasca, Leguána z *Almost blue* i Psa z *Il sogno di volare* hrají ve vrahově osobnosti důležitou roli určité zoomorfnní prvky, které při vraždách stanovují jejich *modus operandi*, a v případě posledních dvou románů je na obětech páčáno zcela neadekvátní brutální násilí. Vrah Pes je navíc o to komplikovanější, že trpí duševní chorobou rozdělení identity, Leguán zase trpí sluchovými halucinacemi. Grazii Negro komplikuje vyšetřování zejména to, že jak Leguán, tak Pitbul mění fyzický vzhled, není tedy možné je najít podle podoby. V případě Psa zas vrahem může být téměř kdokoli, protože „hostitelova“ osobnost nemusí o svých dalších vražedných identitách vědět.

„Vlkodlak“ Velasco je Lucarelliho prvním sériovým vrahem, a hned u něj se projeví jisté zvířecí sklony. Přestože zabíjí různým způsobem, na těle oběti se vždy najdou otisky zubů, protože je Velasco v jakémsi zatmění mysli, které nedokáže vysvětlit ani sám sobě, při vraždě kouše. Jeho nejistý duševní stav, ze kterého se po provedení vraždy vzpamatovává, kontrastuje s jeho sebevědomým až vyzývavým postojem, který během vyšetřování zaujme, a které neohrozí ani fakt, že komisař Romeo má očitého svědka z jednoho místa činu. Velasco Romea předejde a sám se dostaví na policii s předstíranou dobrou vůlí, což se vzhledem k jeho postavení a bezúhonnosti neobejde pro Romea bez výtky od policejního ředitele. Inženýr má navíc tolik drzosti, že na Romea čeká před jeho domem a k vraždám s klidem přizná.

V *Lupo mannaro* je dobře patrný rozdíl v konceptu noiru, který oproti tradičnímu detektivnímu schématu odhalí totožnost vraha téměř okamžitě, spíše se ale zabývá otázkou jeho motivace, oním „proč“. Velascovy důvody nejsou Romeovi jasné, ten ale neváhá komisaři svůj pohled na věc předložit, aniž by se snažil jakkoli ospravedlnit. Naopak dá Romeovi jasně najevo, že jeho jednání bylo až do teď nanejvýš efektivní a nijak ho neohrozilo.

„Perché le uccide... perché?”

Si stringe nelle spalle, con un sorriso quasi timido.

‘Perché mi fa stare meglio. Perché dopo mi sento meglio... dopo. [...] No, commissario Romeo, la domanda non è «perché» ma «perché no». [...] ... da 1987 fino a oggi ne ho uccise ventitre e non mi ha ancora preso nessuno. Io sono qua e lei è là. Io mando avanti un’azienda leader con grande efficienza e lei accumula nevrosi su nevrosi. Io vinco e lei perde.’“

(Lucarelli, 2001, pp. 49-50)

„Proč je zabijíte... proč?”

Pokrčí rameny a téměř ostýchavě se usměje.

‘Protože se tak cítím lépe. Protože se pak cítím lépe... pak. [...] Ne, komisaři Romeo, otázkou není «proč», ale «proč ne». [...] ... od roku 1987 do teď jsem jich zabil dvacet tři a ještě mě nikdo nechytí. Já jsem tady a vy jste tam. Já velmi efektivně řídím vedoucí firmu a vy hromadíte neurózu za neurózou. Já vyhrávám a vy prohráváte.’“

V závěru románu získá Romeo převahu, neboť zjistí, že tělo své první oběti inženýr ukryl v základech svého domu. Stane se z něj lovec číhající na Velasca, který i navzdory strachu znemožní nalezení těla. Velasco je jediným sériovým vrahem z románů s Negro, který žije naprosto spořádaným životem, má manželku a děti, je angažovaný v politice a úspěšně vede firmu. Své vražedné sklony nedokáže potlačit, ale dokáže je přinejmenším stimulovat, jako své oběti si vybírá závislé prostitutky, které podle něj představují pro společnost riziko.

Na rozdíl od Velasca, který se až na výpadky v samotném průběhu vraždy dá označit za psychicky zdravého, Leguán z *Almost blue* trpí od dětství auditivními halucinacemi. Neustále slyší v hlavě bít pekelné zvony, které se snaží přehlušit hlasitou metalovou hudbou, je tedy nucen neustále nosit sluchátka. Motivem jeho vražedného běsnění je právě to, že se snaží zvonům uniknout převtělováním do fyzické podoby

svých obětí. Tato změna podoby zároveň s faktem, že přežil požár na psychiatrickém oddělení, kde byl od dětství umístěn, mu vyslouží přezdívku Leguán.

„Allora è vivo. C'erano le sue impronte a casa di Miserocchi e quindi è vivo. È passato attraverso il fuoco come gli iguana.”

“Quelle sono le salamandre, bambina. Però hai ragione... iguana mi piace di più. E tra l'altro, se la tua ipotesi regge, questo Alessio Crotti o chiunque sia, questo tipo cambia pelle ogni volta... proprio come gli iguana.”

(Lucarelli, 1997, p. 72)

„On tedy žije. Jeho otisky byly v domě Miserocchiho, tak tedy žije. Prošel ohněm, jako leguáni.”

“To jsou salamandři, děvče. Ale máš pravdu... leguán se mi líbí víc. A krom toho, jestli je tvoje teorie správná, tenhle Alessio Crotti nebo kdokoli to je, tenhle kluk pokaždé mění kůži... přesně jako leguáni.”

Důvod proč vraždí, objasní sestavení Crottiho profilu z psychiatrických záznamů lékařů, kteří ho v dětství vyšetřovali. Z něj vyplyne jeho mentální porucha, která je klasifikovatelná jako schizofrenie, a jejímiž příznaky jsou v tomto případě porucha sluchu, tendence svlékat se a maskovat, noční můry o dracích a agresivita. Leguán také neustále cítí, že mu pod kůží běhá jakýsi živočich. Grazia s Vittorioem vyvodí, že po požáru psychiatrického oddělení ztratil identitu, proto hledá masku, zároveň se také reinkarnuje do stále mladších obětí, aby oddálil smrt a setkání se zvony v pekle. Tyto jeho přeměny do těla svých obětí, maskující jeho šílenství a popisované z jeho pohledu pro něj bývají fyzicky bolestivé, navíc probíhají za neustálého zvuku zvonů. Leguán je svým způsobem také obětí, a to jak sebe samého, tak společnosti, zastoupené v tomto případě doktorem psychiatrie, která neudělala nic pro to, aby mu pomohla (Re, *Almost noir*, 2005, p. 37).

Když se do vyšetřování zapojí Simone, protože dokáže poznat jeho hlas, Leguán se ho zalekne, přesto se rozhodne, že na sebe vezme právě jeho podobu a opakovaně se ho pokusí napadnout. Při poslední reinkarnaci se Leguán obětováním vlastního zraku zbaví vyzvánění pekelných zvonů. V tomto románu přejde postava vraha do útoku, i když není namířen přímo vůči Grazii Negro, ta je nicméně nucena sebe i Simona bránit.

Podobně jako v ostatních románech ze série je zde děj soustředěn pouze na několik postav, a o to více pak vynikne interakce a napětí mezi nimi, protože role lovce a loveného se každým okamžikem mění. Leguán se chce nechat zatknout komisařem Polettem, aby se k Simonovi dostal, ten mu ale strhne z uší sluchátka, což u Leguána vyvolá kvůli bolesti agresivní záchvat spojený s proměnou, při kterém Poletta zabije.

„Sbatto la testa all'indietro, contro finestrino e continuo a batterla a ogni rintocco che mi esplode nel cervello, don, don, don, sempre più forte. [...] Mi scuoto sul sedile, stringo le braccia attorno alle orecchie [...] Tremo e urlo tra i denti stretti, ma le campane non smettono, DON, DON, DON, [...] Poi la pelle mi si spacca all'improvviso, si ritira sulle ossa, come gomma, e il naso esce fuori di colpo, trascinandosi dietro il resto della faccia.“

(Lucarelli, 1997, pp. 169-171)

„Bouchnu hlavou dozadu, proti okénku a dál do něj bouchám při každém úderu, který mi vybuchuje v mozku, bim, bam, bim, bam, pořád hlasitěji. [...] Zmítám sebou na sedadle, ruce si tisknu na uši [...] Třesu se a křičím přes sevřené zuby, ale zvony nepřestávají, BIM, BAM, BIM, BAM [...] Pak se mi najednou rozevře kůže, stáhne se na kostech jako guma, a nos mi prudce vystoupí z obličeje a táhne s sebou dozadu zbytek tváře.“

Psychicky narušený je i sériový vrah Pes, bývalý karabiník Rosario z *Il sogno di volare*, který trpí poruchou rozdělení osobnosti. O jeho tělo se dělí několik v různé míře na sobě závislých identit, jeho původní osobnost, která nenávidí běžnou kriminalitu, kterou kolem sebe denně vidí, je rozzuřená a agresivní. Proto dává prostor Psovi, který brutálně zabíjí vybrané oběti kousáním a chce jim sníst srdce. Další identitou je mladík, který si chce nechat pomoci, zřídí na internetu blog s fotkami a videi lidí, kteří trpí stejnou poruchou, a opakovaně žádá o pomoc. Poskytne dokonce stopu k policii, za což je potrestán a odsunut do pozadí. Rosariův pohled představují pouze výlevy vzteku, způsobené i jednáním ostatních osobností, které chvílemi jednaly samostatně.

„Faceva tutto lui.

Ma lui non c'è più.

Stupido, stupido, stupido, l'ha messa apposta quella canzone, ha registrato il cane, e va bene, ha chiamato il capitano, e va bene, gli ha detto che non è lui, non è lui, non è lui, e va bene, ma stupido, stupido, stupido, voleva dirgli tutto, stupido, stupido, stupido, allora io ho liberato il cane, gli ha sganciato la catena dal collare e l'ho lasciato partire a bocca

spalancata, e lui non ha avuto neanche il tempo di urlare, solo sgranare gli occhi, con le mani in alto, la gola squarciata da un morso, sbattuto di qua e di là sul pavimento.

E adesso non c'è più.

(Lucarelli, 2013, p. 134)

„Všechno to udělal on.

On už tu ale není.

Pitomec, pitomec, pitomec, schválně tam dal tu píseň, nahrál psa, no dobře, zavolal kapitánovi, no dobře, řekl mu, že to není on, není to on, není to on, no dobře, ale ten pitomec, pitomec, pitomec, mu chtěl říct všechno, pitomec, pitomec, pitomec, tak jsem osvobodil psa, odepnul jsem mu řetěz u obojku a nechal jsem ho vyrazit s rozevřenou tlamou, a on neměl ani čas zakřičet, jen vytřeštil oči, ruce zvednuté, krk rozervaný kousnutím, jak s ním házel sem a tam po podlaze.

A ted' už tu není.

Jako zástěrku používá Rosario identitu kapitána karabiníků Pierluigiho, který paradoxně tyto vraždy vyšetřuje a o ostatních identitách nemá tušení. I on se ale Rosariovi poněkud vymkne z rukou, když se jeho vyšetřování stane efektivnějším, než čekal. Navíc se Pierluigi zamiluje do inspektorky Negro. Kapitánova osobnost, ačkoli vymyšlená Rosariem, vypadá zcela reálně, disponuje i autentickými vzpomínkami na dětství, navíc je výborný ve své práci a výraznou měrou Grazii Negro pomáhá s vyšetřováním.

Ani u Rosaria není na první pohled zřejmý motiv, kvůli kterému vraždí, a proč si jako oběti vybírá sice zločince, nikoli ale takové, kteří se dopustili významných přestupků proti právu. Jako u Leguána objasní jeho motivaci sestavení psychologického profilu, který jde ale ke smůle vyšetřovatelů aplikovat téměř na kohokoli. Vrah je rozzuřený vůči běžné rozšířené ilegalitě a trestá ty, kdo do této skupiny a patří a přijdou s ním do kontaktu. Díky nahrávce písně a hlasů jeho rozdělené osobnosti odhalí tým Grazie Negro vrahovu psychickou poruchu a z rozhovoru s Rosariovým bývalým nadřízeným zjistí, jaký incident, náležící právě do sféry rozšířené kriminality, stál na počátku jeho vražedného běsnění. Výhodu Rosariovi poskytuje to, že se neustále skrývá za osobou Pierluigiho, je tedy v centru vyšetřování, kterému se brání. Zavraždí dokonce Graziina kolegu a když Negro tváří v tvář důkazům odhalí, že vrahem je on, Rosario okamžitě Pierluigiho vymyšlenou identitu odhodí a Grazia je nucena ho zneškodnit.

Rosarioova porucha je klasifikovaná jako disociativní porucha identity, jejíž definice je uvedena podle *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* jak v knize *Serial killer*, tak v samotném románu, kde ji profesor Picozzi vysvětluje.

„Disociativní porucha identity (*původně* Mnohočetná porucha osobnosti) je charakterizována přítomností dvou či více odlišných identit nebo stavů osobnosti, které opakovaně přebírají kontrolu nad chováním osoby. Je provázána neschopností pamatovat si důležité osobní údaje, která je příliš rozsáhlá na to, aby byla vysvětlena běžným sklonem k zapominání. Je to porucha charakteristická spíše rozpadem identity než množением samostatných osobností;“¹⁴

(Lucarelli, Picozzi, 2003, p. 250; DSM IV TR)

Se zcela jiným typem vraha se musí Negro vypořádat v *Un giorno dopo l'altro*. Tentokrát stojí před profesionálním vrahem, který zabíjí výhradně pro peníze na zakázku, ne tedy z vlastních nezvladatelných popudů. Pro Vittoria, přezdívaného Pitbul, je stěžejní zachovat si anonymitu, aby si jeho osobu nemohl s Pitbulem nikdo spojit, proto pozabíjí i lidi ze své minulosti, kteří by ho mohli ohrozit. Jako inženýr Velasco z *Lupo mannaro* žije i on na první pohled spořádaný život, bydlí s matkou, má přítelkyni a jako zástěrku pro své aktivity si zvolil práci obchodního cestujícího se šperky. Zájmy a vzdělání uzpůsobil svému povolání profesionálního vraha, patří mezi ně například kurzy herectví a přednesu, zbraně či medicína. To, že při vraždách používá nejen hereckého maskování, ale i různorodého vystupování, policii značně ztěžuje vyšetřování, protože neznají jeho pravou podobu. Také Vittorio tedy svým způsobem mění identitu. Absence emocí mu práci usnadňuje z psychologického hlediska a zároveň mu umožňuje soustředit své myšlení pouze na práci, stihá vše velmi rychle analyzovat. Poté, co policie odhalí jeho identitu, vymyslí chytrý plán, jak nafingovat svou smrt, do kterého zapojí i Grazii Negro, ta mu ho ale překazí. Jediný, kdo ve Vittoriovi tuší zlo, je jeho nemocný otec, který z něj má hrůzu.

¹⁴ *Disturbo dissociativo dell'identità* (precedemente *Disturbo da personalità multipla*), che è caratterizzato dalla presenza di due o più distinte identità o stati di personalità che in modo ricorrente assumono il controllo del comportamento del soggetto, accompagnato da una incapacità di ricordare importanti notizie personali che è troppo estesa per essere spiegata con una normale tendenza a dimenticare. È un disturbo caratterizzato da frammentazione dell'identità piuttosto che dalla poliferazione di personalità separate;

I přes veškerou Vittoriovu opatrnost je jeho totožnost ohrožena, když na jeho zakázky dojednáváné přes internetovou konverzaci narazí správce chatu Alex, kterému se na konverzaci cosi nezdá. Vedena svými instinkty se Negro vylučovací metodou nakonec dobere k Vittoriově totožnosti a jeho minulosti, jeho spojení s mafiánem donem Masinem, který v něm rozpoznal zabijácké schopnosti a už od dětství si ho vyškolil na profesionálního vraha. I když Negro získá Vittoriovu fotku, není schopna z jeho obličeje nic vyčíst, zůstává pro ni naprosto anonymní, rozpozná pouze složitý výraz v jeho očích. A stejně anonymní pro ni zůstane i ve chvíli, kdy ji unese a ona se s ním setká osobně.

„Il Pit bull aveva il suo vero volto, quello delle foto sui documenti, col naso dritto, i lineamenti regolari e i capelli corti. L'espressione seria e tranquilla non lasciava capire cosa stesse pensando, anche se più che misterioso sembrava piatto, come nelle foto. Forse era così abituato a portare lineamenti diversi, a indossarli e a interpretarli, che così nudo non era più niente, anonimo come una base per il trucco. Solo gli occhi dicevano qualcosa. Gli occhi erano quelli del bambino nella foto, verdi, calmi, né malinconici né vivaci, ma attenti, come in attesa. Neanche in quel momento erano gli occhi di un killer.“

(Lucarelli, 2000, p. 230)

„Pitbul měl svojí pravou tvář, tu z fotek na dokladech, s rovnýmnosem, pravidelnými rysy a krátkými vlasy. Vážný a klidný výraz nedovoloval pochopit, na co myslí, i když více než záhadný se zdál být spíš plochý, jako na fotkách. Možná byl tak přivyklý na různé rysy, nosit je a hrát, že takto nahý už nebyl ničím, anonymní jako základ pro masku. Jen oči něco říkaly. Byly to ty oči dítěte na fotce, zelené, klidné, ani melancholické, ani živé, ale pozorné, jako v očekávání. Ani v té chvíli to nebyly oči vraha.“

Lucarelli je zastáncem názoru, že v noiru je třeba hledat důvody pro chování všech, zlých i dobrých, a zločinec je spíše než monstrum postava s problémy. Přístup hledání důvodů jejich jednání pak znamená je polidštit, přiblížit čtenáři (Lucarelli, 2007, p. 39). Má potřebu své sériové vrahy nějakým způsobem vysvětlit. V případě Leguána chodil postavu konzultovat s psychiatrem, který z odborného hlediska dokázal vysvětlit jeho auditivní halucinace, a spolu tak stvořili „reálnou“ postavu. I román *Lupo mannaro* je podle Lucarelliho skoro víc o vrahovi, než o Romeovi, a k jeho důvodům autor píše, že zabijí podle ekonomické logiky (Lucarelli, 2007, pp. 138-139).

3.3 Typ zločinu

Hlavním typem zločinu v příbězích s Coliandrem je zločin organizovaný, vyskytuje se ale i nelegální činnost jednotlivců. V *Nikitě* jde o krádež účetního programu člověku napojenému na katánskou mafii, která následně vyšle najaté zabijáky, aby zloděje odstranili. Podobná počítačová krádež, tentokrát dvou set milionů lir a účetních záznamů mafie fungovala jako rozbuška pro střet mafie v *Il giorno del lupo*. V obou případech internetoví piráti vědomě či nevědomě způsobili újmu kriminální organizaci. Jedná se zde o tzv. *cyber-crimes*, zločiny v kyberprostoru, který s expanzí internetu nabízí řadu možností pro spáchání trestného činu, od ilegálního získávání informací po recyklaci špinavých peněz. Komiksové příběhy (*Coliandro*, 1994) představí Coliandroví kolegy a jejich nelegální činnost, vybírání poplatků od prostitutek či krádež omamných látek, a přítelkyni drogového dealera Tunisina, která se ho chce zbavit a o jeho odstranění žádá právě Coliandra.

Příběh ve *Falange armata* také začíná individuální akcí, zabitím policisty, pachatelův bratr je ale členem neonacistické organizace Falange armata, která nemůže riskovat prozrazení, tak je vrah jako potencionálně nebezpečný svědek odstraněn. Organizace však zajde ještě dále, chce mít mrtvé i všechny ty, kteří od něj mohli něco slyšet, což znamená tři policisty včetně Coliandra. Falange armata stojí na pomezí organizovaného zločinu a extremistické skupiny, která našla podporu i u příslušníka policie, Morettiho, který má vyšetřování už tak dost nejasného případu.

V tomto románu se Lucarellimu podařilo částečně vytvořit paralelu se skutečnými členy boloňské kriminální skupiny Banda della Uno bianca. Jak ale autor upozorňuje, neměl v ruce žádné výjimečné informace o této skupině, která byla ostatně odhalena až dva roky poté, co román napsal.

„Voglio dire solo questo: io ho scritto Falange armata nel 1992. Nel 1994 la Banda della Uno bianca è stata scoperta e in un certo senso sembrava di leggere parte del mio libro. [...] Non sapevo niente di particolare. In realtà non avevo anticipato proprio nulla. Era successo soltanto quello che succede sempre con noir, o anche i gialli [...]“

(Lucarelli, 2009, pp. VIII-IX)

„Chci říct jen tohle: napsal jsem *Ozbrojený oddíl* v roce 1992. V roce 1994 byla odhalena *Banda della Uno bianca* a v určitém smyslu se zdálo, že četla část mojí knihy. [...] Nevěděl jsem nic zvláštního. Ve skutečnosti jsem vůbec nic nepředpověděl. Stalo se jen to, co se vždy stane v noiru, nebo taky v detektivních příbězích [...]“

Lucarelli se ve *Falange armata* inspiroval delikty skupiny *Uno bianca*, a v době, kdy ještě vyšetřování nebylo zdaleka u konce, a tyto zločiny byly často připisovány mytické skupině *Falange armata*, došel jako spisovatel k domněnce, že v čele skupiny stojí příslušník policie. Tato teorie se o dva roky později potvrdila, policistů bylo zatčeno hned pět, i když *Falange armata* neměla pravděpodobně se zločiny *Uno bianca* nic společného. Bílý vůz Fiat Uno, který sledoval Coliandra a Nikitu je ten typ, který *Banda della Uno bianca* používala během loupežných přepadení, včetně masakru ozbrojené hlídky karabiníků v boloňské čtvrti Pilastru v lednu roku 1991. Právě v tomto roce se Lucarelli začal o delikty skupiny zajímat, napsal i několik článků na toto téma do periodika *Sabato sera*.

Uno bianca pak Lucarelli reflektuje v policejní zprávě v *Il giorno del lupo* z roku 1994, která se zmiňuje o ohořelém autě Fiat Uno s nečitelnou značkou, ale především právě ve *Falange armata*, když se Coliandro spolu s kolegy Pastorem a Morettim snaží případ pochopit. Hlavně postava Pastora si tak jako Lucarelli klade otázky nad událostmi kolem *Uno bianca*, a Lucarelli je jeho ústy svým novinářským, černokronikářským způsobem prezentuje.

„*Quattro colpi in faccia a due armaioli del centro, tre carabinieri ammazzati al Pilastru, gli zingari di via Gobetti, quelli dell'altro campo e due senegalesi uccisi a Rimini. Sono i razzisti di Falange armata che rivendicano le azioni? I benzinaisti ammazzati per una rapina da duecento lire? E chi lo sa? Questo affare è un casino, è un groviglio di fili che portano dappertutto... ne prendi uno ed esce la camorra, ne prendi un altro e saltano fuori i fascisti, la delinquenza comune, la mafia, i Servizi segreti... La Uno bianca è un bubbone schifoso, il cancro che si nasconde sotto la pelle di questa città. Un cancro che fa comodo a qualcuno, perché serve a coprire tante cose...’*“

(Lucarelli, 2009, pp. 104-105)

„*Čtyři výstřely do tváře dvěma prodejci zbraní v centru, tři karabiníci zavraždění v Pilastru, cikáni ve via Gobetti, ti z druhého tábora a dva Senegalci zavraždění v Rimini. Jsou to rasisti z Falange armata, kteří mstí zločiny? Pumpaři zabíjí kvůli loupeži za dvě stě lir? Ví to*

někdo? Tahle záležitost je jeden chaos, je to spleť vláken, která vedou kamkoli... vezmeš za jedno a vyleze camorra, vezmeš za jiné a vyskočí fašisti, běžná delikvence, mafie, Tajné služby... Uno bianca je odporný vřed, rakovina, která se skrývá pod kůží tohoto města. Rakovina, která se leckomu hodí, protože slouží pro zakrytí tolika věcí...'“

V *Il giorno del lupo* začne po již zmíněné krádeži řada incidentů mezi klany mafie, které si navzájem ničí podniky. Coliandro s Nikitou naleznou účetního Maltoniho, který mohl za únik informací, v jeho domě mrtvého. Coliandro je následně pobodaný a v nemocnici se ke zranění ještě přidruží obvinění z Maltoniho vraždy a útěk před gangsterem Culíkem. Snad ještě zajímavější než samotný příběh z pohledu Coliandra jsou v tomto románu pasáže, kterými je příběh prokládán a které dovolují čtenáři nahlédnout do zákulisí organizovaného zločinu.

Zprávy a policejní hlášení ze začátku informují o výše zmíněných útocích klanů mafie, která řeší vzájemné spory jednak jako důsledek krádeže, ale i co se týče dlouhodobého vlivu v Bologni, na kterém závisí její obchod s kokainem. Autorizované i neautorizované odposlechy mafiánů složí dohromady obrázek vedoucích zástupců jednotlivých klanů pro region Emilie-Romagne: dona Literna z corleonské frakce, jemuž se nezamlouvají útoky klanu Barca vedené Mazzarou. Zástupce třetího klanu, don Masino, se plánuje vzhledem k současným incidentům a vzrůstající dravosti klanu Barca z Bologne stáhnout.

Organizovaným zločinem se zabývají i dva Coliandrové komiksové příběhy. V *Mariangela* musí Coliandro při převozu chránit přítelkyni syna mafiána před Němci, kteří se jí snaží unést, a *Autogrill* se soustředí na převoz kokainu z jihu do Bologne a jeho překlad na dálnici.

V sérii s inspektorkou Negro vždy figuruje postava sériového či profesionálního vraha, která má na svědomí všechny zločiny, respektive vraždy. Pro pojem sériový vrah existuje několik definic, v zásadě se jedná pachatele dvou či více vražd v odlišných časech, respektive při zcela jiných okolnostech. Ze studií vyplývá, že nejvíce sériových vrahů je zaznamenáno v industrializovaných státech (USA, Velká Británie, Itálie, Francie), a to především v oblastech velkoměst (Lucarelli, Picozzi, 2003, p. 79). Fenomén sériového vraha, jak je ostatně reflektováno i v jednání některých policistů v románech, je rozšířený a přijímaný jako vyšetřovací teorie více v Americe než v Itálii, popřípadě Evropě. Na území Itálie je zdokumentováno od 70. let na čtyřicet případů

sériových vrahů, nejvíce pak na severu země, především v Lombardii. Pro nadřizené Negro zní *serial killer* jako druh zločince, který je tak vzácný, že tuto alternativu váhají uznat jako pravděpodobnou. Už v prvním románu *Lupo mannaro* je zřejmá skeptičnost k Romeově teorii.

„[...] *Gliel'ho già detto una volta cosa penso della sua teoria del serial killer... guardi un po', lo vede? Anche la parola... è americana e qua siamo in Italia e non in America. Da noi si chiamano i mostri [...] A Modena, poi, in Emilia! Senta un po', Romeo, qua il massimo del serial killer che può trovare è un macellaio che ammazza i gatti per farci il ripieno dei tortellini.*“

(Lucarelli, 2001, p. 22)

„[...] *Už jsem vám to jednou říkal, co si myslím o té vaší teorii sériového vraha... jen se podívejte, vidíte? To označení... je americké a tady jsme v Itálii, ne v Americe. U nás se jim říká monstra [...] A pak, v Modeně, v Emílii! Poslyšte, Romeo, tady nejbližší k sériovému vrahovi, co můžete najít, má řezník, který zabíjí kočky a dělá z nich náplň do tortellin.*“

Podobnou výhradu má v *Almost blue* ke Graziině teorii i její kolega: „*To je něco jako od inspektora Callaghana a tady nejsme v Americe.*“¹⁵ (Lucarelli, 1997, p. 54). I ve Spojených Státech v začátcích celostátního vyšetřování byl problém s propojením zločinů, které se odehrály v různých státech a byly vyšetřovány pouze na jejich území. Romeo se obrátí na znalce, od kterého zjistí, že v Itálii koncept sériového vraha chybí, proto bývají vraždy z různých částí země jen málokdy propojovány, s výjimkou těch spojených s mafií. Lucarelli také tuto postavu použije pro představení druhů sériových vrahů, tak jak jsou rozděleni i v knize *Serial killer*, kterou napsal spolu s lékařem, psychiatrem a kriminologem Massimem Picozzim (Lucarelli, Picozzi, 2003, p. 188). Toto rozdělení bylo převzato z publikace *Crime Classification Manual*. Podle něj by se Velasco dal označit za typ vraha hedonisty, který vraždí pro potěšení, zatímco například Leguán je typem vraha majícího halucinace.

„*V podstatě se jedná o vážné psychické poruchy, osoby postižené psychózou, které jednají pod vlivem zrakových či sluchových halucinací, doprovázených šílenými interpretacemi [...]*“¹⁶

(Lucarelli, Picozzi, 2003, p. 189)

¹⁵ È una cosa da ispettore Callaghan e qui non siamo in America.

¹⁶ Si tratta, in sostanza, di gravi malati mentali, soggetti affetti di psicosi, che agiscono in preda ad allucinazioni visive o uditive, accompagnate da interpretazioni delirianti.

Přestože v Lucarellioho románech figurují tři sérioví vrazi, ani jeden z nich není obvyklým příkladem této skupiny zločinců, neprošli totiž vývojem přes agresivní a sadistické fantazie, které pak realizovali. Leguán a Pes trpí psychózami, a ani Velasco nepáchá násilí na obětech záměrně, přestože patří do skupiny, která je klasifikována jako hedonisté, kdy vrah nachází v činu potěšení. Jak svěčil Romeovi, „pak“ se cítil lépe. Je také typem vraha vědomě impulsivního, který svou posedlost přijímá a zdokonaluje, navíc mu jeho vůle neustále zaručuje kontrolu nad svým jednáním. Zároveň pro něj platí všechny charakteristiky organizovaného pachatele, které se stanovují na základě sestavování profilu.

„Disponuje průměrnou až nadprůměrnou inteligencí, je sociálně i sexuálně kompetentní, často má vysoký sociální status ve vlastní rodině, vykonává spíše kvalifikovanou práci, zpravidla žije s partnerkou, kriminálnímu činu předchází nezřídka situační stres, v průběhu útoku ovládá svoji náladu, sleduje informace o vyšetřování.“
(Čírtková, 1998, s. 157).

Organizovaní pachatelé také svůj čin na rozdíl od neorganizovaných předem plánují, jsou jimi krom Velasca i Leguán, Pes i Pitbul. Tito vrazi používají vhodné útočné nástroje a výběr obětí není náhodný. Pes a Leguán však mají i některé charakteristiky neorganizovaných pachatelů: užití nadbytečného násilí a větší míru narušení na úrovni psychické patologie, proto je jejich klasifikace s ohledem na jejich duševní poruchu poněkud komplikovanější. Psychická porucha se řadí mezi subjektivní determinanty, které výrazně ovlivňují jednání pachatele, například zvláště brutálním chováním k oběti (Rybář, 2001, s. 30). Leguán i Pes zabíjí oběti právě tímto brutálním způsobem, který je charakteristický pro psychotický typ osobnosti pachatele, stejně jako nejasný motiv.

„Psychotickým typem se míní pachatel, který v době spáchání trestného činu trpí některou z konkrétních podob nejtěžšího duševního onemocnění, tj. psychózou. Dopustí-li se psychotik kriminálního činu, jde většinou o násilné trestné činy. Na první pohled je spáchaný čin nápadný svou bizarností, nesrozumitelností a nikoli výjimečně i svou brutalitou. To vše platí i o motivaci, která je nápadně nečitelná, zvrácená, nepochopitelná normálními měřítky.“
(Čírtková, 1998, p. 74-75)

Tak jako Velasco si cíleně vybíral jako svoje oběti závislé prostitutky, i tito dva vrazi mají stanoveny své cílové skupiny. Leguán vraždí mladé studenty a Pes lidi, kteří se dopouštějí běžné kriminality. Informace o oběti poskytují zároveň informace o vrahovi, který si oběti vybírá z určitého důvodu. Z viktimologického hlediska typologie obětí se až na několik výjimek jedná vždy o „nezúčastňující se oběť“, která neměla na pachatele přímou vztahovou vazbu, tedy ani „možnost vnímat potencionální ohrožení dříve než v momentu samotného útoku“ (Čírtková, 1998, s. 109).

U Leguána je jako *modus operandi* stanoveno brutální násilí a to, že jedna oběť je vždy zcela svlečena. Později vyjde najevo, že vrah na sebe bere fyzickou podobu právě této nahé oběti, na dalším místě činu je tedy vždy přítomen v těle oběti předchozí. Jeho motivem není to, že by měl ze zabíjení potěšení, reinkarnace je pro něj spíše nutností, a násilí, kterého se dopouští na obětech, je u něj jako u Psa nekontrolovatelné.

Protože první obětí Psa v *Il sogno di volare* byl synovec významného mafiána, vyšetřování se zprvu soustředí na organizovaný zločin. Způsob vraždy ale více odpovídá výbuchu násilí sériového vraha, monstra, jak proti své vůli musí uznat Negro, které se při pohledu na tělo okamžitě vybaví oběti Leguána. Ocitne se tak na zcela jiné půdě než u organizovaného zločinu.

„Ora stava alla sezione criminalità organizzata della squadra mobile e preferiva i mafiosi a quei mostri. Preferiva quella logica precisa da guardie e ladri, quel ragione meschino e feroce, schifoso ma prevedibile, delle onorate società, le ipocrisie di regole che obbedivano comunque a un principio – fare soldi restano vivi – piuttosto che quelle esplosioni di violenza che venivano da qualche parte, dentro, e che magari ce l’avevano una spiegazione, ma bisognava trovarla. Bisognava capirla.“

(Lucarelli, 2013, p. 44)

„Ted’ byla v oddělení organizovaného zločinu u zásahovky a dávala přednost mafiánům před monstry. Dávala přednost té precizní logice hlídek a zlodějů, tomu přízemnímu a krutému rozumu, odpornému, ale předvídatelnému, té vážené společnosti, přetvářce podle pravidel, která se nicméně řídila jedním principem – vydělat peníze zůstanou na živu – před těmi výbuchy násilí, které vycházely odněkud zevnitř, a pro které možná existovalo vysvětlení, ale bylo třeba ho najít. Bylo potřeba ho pochopit.“

S druhou obětí je i díky stanovení *modu operandi* nadále pracováno s teorií sériového vraha. Rosariovým motivem je vlastní trestání zločinců, s postupem případu se ale začne tlaku policie bránit a útočí i na vyšetřovatele. Jeho *modus operandi* se také vyvíjí, u první oběti pouze vykousal malou díрку u srdce, u čtvrté už srdce bylo zcela vyrváno.

Dnes už je překonán obecný názor, že psychická nemoc vede nutně ke zločinnému chování a že šílenství a kriminalita patří k sobě, stejně jako ne vždy je pro zločinné chování charakteristické násilí. Deviantní motivace trestného činu však pokaždé vychází „zevnitř“ osobnosti.

„Do této skupiny bývají přiřazováni i vraždy spáchané ve stavu závažné duševní poruchy. Pachatelé trpí halucinacemi a bludy, mají porušený kontakt s realitou [...]. Závažnost poruchy se obvykle „otiskne“ i v činu a způsobu provedení.“

(Drbohlav, 2013, s. 37)

Sporným bodem však zůstává například to, jak hodnotit vraždu na objednávku, která je předem promyšlená a takřka řemeslná. Takovým typem vraha je Vittorio z *Un giorno dopo l'altro*, který jako profesionální vrah zabíjí na zakázku a za značné sumy peněz, které jsou jeho motivem. Jeho oběťmi jsou významní lidé, které si přeje někdo odstranit, z vlastních pohnutek zabíjí pouze ty, kdo by nějakým způsobem mohli ohrozit jeho totožnost. Jeho zabíjení se nevyznačuje žádným přehnaným násilím, je maximálně časově i fyzicky úsporné a efektivní. Používá výhradně střelné zbraně, které mu umožňují v okamžiku odstranit větší počet lidí či provést několikanásobnou vraždu tak tiše, že nic podezřelého nezaregistrují ani policisté připojení na odposlech. Jediné osobní jednání představuje to, že podobně jako sérioví vrazi i on nechává na místě činu svůj podpis, obrázek pitbula.

Vražda na objednávku jako trestný čin má určité schéma. Objednavatel vždy nejprve kontaktuje zprostředkovatele, kterého seznámí s předmětem objednávky, popř. návrhem řešení a finanční odměnou. Zprostředkovatel pak předá tyto informace nájemnému vrahovi, který objednávku vyřídí. Poté zprostředkovatel předem dohodnutým způsobem informuje objednavatele o vyřízení objednávky a ukončuje veškeré kontakty s nájemným vrahem. V *Un giorno dopo l'altro* probíhá domlouvání kontraktů bez jakéhokoli fyzického kontaktu, a to přes internetovou konverzaci. Pitbul jedná se zprostředkovatelem, právníkem, kterého klienti kontaktují, a právě podle jeho

IP adresy zjistí Alex a následně i policisté jeho totožnost. Ten Negro objasní svou roli ve vraždách, způsob komunikace s Pitbulem a jeho postavení profesionálního vraha s ohledem na trh zločinu v Itálii.

„Sono stato per lui una specie di agente, di procuratore (boccata), trovavo i clienti, raccoglievo le informazioni sulle vittime e gliele mandavo via e-mail, in codice, a un indirizzo pulito. (Boccata). Se dovevamo comunicare più in fretta ci davamo appuntamento, sempre via e-mail, su una chat prestabilita e parlavamo in privato, da un posto pubblico.’

[...]

‘[...] Erano quasi sempre cose particolari, eliminazioni per cui le organizzazioni criminali chiedevano una persona super partes, obiettivi particolarmente protetti o eclatanti (boccata) ma anche privati che volevano un lavoro ben fatto e senza rischi. Il fatto è (boccata) che quella del killer professionista, in Italia, è una figura ancora marginale, una specialità criminale che prima era monopolio delle organizzazioni mafiose o veniva esercitata (boccata) da qualche balordo dal bar. Il Pit bull era sul mercato per (boccata) coprire questo buco...’“
(Lucarelli, 2000, pp. 169, 171-172)

„Byl jsem pro něj něco jako agent, zástupce (šluk), hledal jsem klienty, shromažďoval informace o obětech a posílal mu je přes e-mail, zakódovaně, na čistou adresu. (Šluk). Když jsme potřebovali komunikovat narychlo, domluvili jsme si zase přes e-mail schůzku na určeném chatu a mluvili jsme soukromě a z veřejného místa.’

[...]

‘Byly to téměř vždy zvláštní věci, likvidace osob pro kriminální organizace, které požadovaly někoho super partes, zvláště střežené nebo nápadné cíle (šluk), ale také soukromé osoby, které chtěli dobře odvedenou práci bez rizika. Je faktem (šluk), že v Itálii je profesionální vrah ještě okrajovým jevem, kriminální specialitou, která byla dříve monopolem organizací mafie a vykonával ji (šluk) kdejaký tupec z baru. Pitbul byl na trhu (šluk), aby tu mezeru vyplnil...’“

V *Acqua in bocca* s Negro a Montalbanem je agentka Betta vyslána, aby odstranila ty osoby, kterým se dostal do rukou kompromitující materiál na jistého generála aktivního v politice. Betta je také určitý druh profesionálního vraha, ačkoli s ohledem na formu románu je otázkou, zda jsou její motivací peníze jako v případě Pitbula, či zda jedná i z vlastního přesvědčení. Zcela individuální je však její snaha odstranit Negro a Montalbana ve chvíli, kdy zjistí, že jsou jí na stopě, a protože Negro a

Montalbano jedná bez vědomí policie, i jejich vyšetřování v tomto případě odpovídá spíše Coliandrovu akčnímu přístupu.

3.4 Vyšetřovací metody

Schéma obvyklého postup při vyšetřování, na který ve své publikaci odkazuje De Leo a jehož autorem je A. Canter (*De Leo*, 2002, p. 16), začíná shromažďováním informací o činu a o pachateli a je následován psychologickou analýzou a analýzou podmínek prostředí. Na základě zpracování všech těchto informací je možno vyvodit si určité závěry a přejít k jednání. Čím dál tím větší důležitost v boji proti zločinu také zaujímají odborníci či znalci forezních věd, kteří shromažďují fyzické stopy z místa činu, např. otisky prstů či biologický materiál, které jsou mnohdy klíčovými důkazy k usvědčení pachatele. Proto je nezbytné, aby vyšetřovatelé na místě činu dodržovali daný postup na bázi „ochraňuj a zachovej“, který je detailně popsán v knize *Scena del crimine* (Lucarelli, Picozzi, 2005, pp. 24-25), stejně jako jednotlivé druhy informací, které lze z místa činu vyčíst.

Vzhledem ke skutečnosti, že série s Coliandrem je napsána ve stylu „*azione all'americana*“, nedají se jeho postupy zdaleka klasifikovat jako standardní vyšetřovací metody. Coliandro má ostatně k typickému detektivovi daleko, proto i jeho vyšetřování se soustředí spíše na to dopadnout zločince, než případ pochopit a objasnit. Mezi přestřelkami a únosy se snaží porozumět tomu, do čeho se to vlastně připlétl, a protože se povětšinou snaží vyřešit nějaký případ z vlastní iniciativy a tedy neautorizovaně, nemůže ani dost dobře využít informací policejního oddělení. K jeho smůle je také vždy někdo od policie zapleten do zločinu, ať už se jedná o Morettiho ve *Falange armata* či soudce Malerbu v *Il giorno del lupo*. Když se pokouší svá podezření sdělit nadřízeným, setká se s pochybnostmi a skepsí.

Coliandro je při konfrontaci kohokoli, kdo zrovna není jeho nadřízený, dosti přímočarý a často i výhrůžný, reakce na jeho přístup bývají tím pádem zřídka v dané situaci žádoucí. Mnohdy také svým zásahem ohrozí akci jiného příslušníka policie, jeho agresivita je také občas směřována na nesprávný cíl. Ačkoli Coliandro ve vyšetřování

spíše tápe, jistými policejními instinkty disponuje. Když narazí na něco, co mu nehraje, nedokáže to dostat z hlavy a zpravidla se poté rozhodne k nějaké neprozřetelné akci. Preferuje, když je případ jasný a vyžaduje akci, nikoliv složité rozplétání.

„Non mi piacciono queste cose intricate, da tavolino... non sono quel tipo di poliziotto. A me piacciono le cose chiare, le piste da seguire, la gente da cercare... io sono per l'azione, bum, eccoli là, addosso, e via in galera.“

(Lucarelli, 2009, p. 105)

„Nelíbí se mi tyto spleťté věci, řešené u stolu... nejsem ten typ policajta. Mám rád jasné věci, stopy, co můžu sledovat, lidi, které můžu hledat... jsem pro akci, bum, támhle jsou, na ně, a do vězení s nimi.“

Jeho čest mu také nedovolí od vyšetřování upustit, ačkoli by to mnohdy bylo na místě. I ve *Falange armata*, kde příliš neví, oč se jedná, je odhodlán nenechat věc být. A i když případ nakonec vyřeší, pochvaly se mu nedostane. Je mu vyčteno, že nejednal politicky obratně a nedomyslel důsledky, jaké bude mít publicita této aféry na celé policejní oddělení, toho však Coliandro není se svým přístupem ani schopen.

„Però ho risolto il caso,' insisto.

'Sì, ma lo ha risolto male. I panni sporchi si lavano in famiglia, non se lo dimentichi. [...] ... poteva essere più politico, più diplomatico.'

'Io sono un poliziotto.'

Il questore allarga le braccia. 'E io no?' dice, proprio come Moretti.“

(Lucarelli, 2009, p. 177)

„Ale vyřešil jsem případ,' trvám na svém.

'Ano, ale vyřešil jste ho špatně. Špinavé prádlo se pere doma, na to nezapomínejte. [...] ... mohl jste být víc politický, víc diplomatický.'

'Jsem policajt.'

Policejní ředitel rozpřáhne ruce. 'A já snad ne?' řekne, přesně jako Moretti.“

Podobný přístup k vyšetřování („jsem policajt“) má i Lucarelliho komisař De Luca, ten si je ale vědom toho, jaký přesah může objasnění případu mít, snaží se ale dopadnout viníka i navzdory tomu.

„Naslepo“ vyšetřuje Coliandro i případ v *Il giorno del lupo*, kde i když se ukáže, že ukradené peníze a záznamy o recyklaci špinavých peněz z kokainu patří mafii, nemá žádnou konkrétní informaci, ze které by mohl vycházet. Protože Coliandro se s Malerbou již setkal a má ho za hrdinu v boji s mafii, ani mu nepřijde na mysl, že by mohl být zapletený do spolupráce s touto zločineckou organizací. Jeho úsudek mu v tomto případě brání pohlížet na situaci kriticky a objektivně. Jako vyšetřovací metoda policie se pro boj s mafii uplatňují především odposlechy telefonátů, občas bez autorizace, zachycené buď náhodně, nebo nepovoleným zařízením civilního občana.

Negro na rozdíl od Coliandra využívá regulérní vyšetřovací metody a pracuje v týmu ostatních policistů. Vyšetřování obvykle začíná na místě vraždy, zjišťováním totožnosti oběti, stanovením způsobu vraždy a výslechem svědků. Na rozdíl od postupu známého z tradičního detektivního románu ale není tolik využíván výslech, neboť se nevytvoří okruh podezřelých, z nichž jeden je vrah.

V *Lupo mannaro* jsou Romeo s Grazií Negro nuceni začít sledovat vraha, protože policejní ředitel jejich teorii nevěří. Širší průzkum založený na *modu operandi* odhalí větší počet obětí, potvrdí se tedy, že se jedná o případ sériového vraha. Romeo na nezvyklý druh zločince reaguje tím, že požádá o pomoc znalce, profesora, který se sériovými vrahy zabývá, a který mu objasní jejich motivy a možné slabiny. Přestože rady ohledně psychologie vraha hrají také důležitou roli, nakonec Romeo získá výhodu na základě záznamů o zmizení první oběti, tedy standardním policejním průzkumem. Nedojde ani na porovnání otisku zubů Velasca s těmi, které zanechal na tělech obětí, tzv. *bitemarks*, jako je tomu v *Il sogno di volare* u obětí Rosaria. Tato metoda nejprve stanoví, zda se jedná o lidské či zvířecí otisky zubů, a v případě, že se jedná o lidské, dochází k odebrání vzorku kvůli slinám, ze kterých lze získat DNA pachatele.

V *Almost blue* se Negro prezentací případů podaří nadřizené o teorii sériového vraha přesvědčit. Jako moderního a efektivního postupu je využíváno policejních internetových databází, které umožní pospojovat podobné případy, násilné vraždy. UACV (*l'Unità per l'analisi per crimine violento*) vznikl v Itálii v roce 1997 podle vzoru databáze FBI VICAP. Systém SASC (*Sistema per l'analisi della scena del crimine*) pro ukládání informací z místa činu umožňuje na rozdíl od amerických databází i ukládání obrazové dokumentace. Při samotném vyšetřování jsou z metod využívány elektronická identifikace otisků prstů Leguána a sestavení jeho psychologického profilu. Protože je

však Leguána nemožné najít podle podoby, nejvíce ve vyšetřování pomůže Simone svým odposlechem na skeneru. Jedná se zde o zapamatování si konkrétního hlasu, tedy o druh paměťové stopy, kdy svědectví pomůže identifikovat mluvčího.

Odposlech je při sledování využíván i v *Un giorno dopo l'altro*, když policie monitoruje byt mafiána. Díky nahranému záznamu jsou pak policejní technici schopni rozeznat výstřely a pohyb vraha. Vittorio je zároveň vrahem „forenzně uvědomělým“ („*forensic awarness*“), který po sobě nezanechává na místě činu žádné stopy. Programem pro antropomorfní porovnávání rysů obličeje policie zjistí, že se Pitbul maskuje, i v tomto případě tedy nelze použít tradiční metodu identifikace osob podle vnějších znaků, do které spadají jak znaky anatomické, tak fyziologické, například chůze či slovní projev. Identifikace podle obličeje však může negativně ovlivnit několik závažných faktorů: poškození obličeje při vážné nehodě, chirurgický zásah, nemoc, a v neposlední řadě „*nepočítaje to, že [systémy pro rozpoznání obličeje] mohou být oklamány jakýmkoli jedincem s dobrou schopností maskování.*“¹⁷ (Lucarelli, Picozzi, 2006, p. 173). Negro Pitbulovu totožnost nakonec zjistí díky svědectví o spojitosti s donem Masinem a postupným intuitivním zužováním jmen v seznamu vlastníků střelných zbraní. Konkrétní typ užívaných střelných zbraní je zjištěn na základě balistických zkoumání střel. Tak se dobere až k Vittoriovi, stále ho ale nelze nalézt podle podoby, proto je potřeba pátrání zaměřit jeho aktivity, pomocí nichž by ho bylo možno lokalizovat, neboť po sobě nechávají elektronické stopy.

„Prenderlo se usa i suoi documenti, se paga con bancomat o carta di credito, se cerca di ritirare soldi dalle banche di San Marino, se attiva il telepass, se va in giro con la sua macchina. Prenderselo se usa cellulare, con quella scheda (no: troppo stupido) o anche con un'altra [...]“

(Lucarelli, 2000, p. 222)

„Chytit ho, jestli použije své doklady, jestli zaplatí z bankomatu nebo kreditní kartou, jestli se pokusí vybrat si peníze z bank v San Marinu, jestli aktivuje telepass, jestli někam pojedě svým autem. Chytit ho, jestli použije mobil se svou sim kartou (ne: příliš hloupé) nebo jestli ho použije s jinou [...]“

¹⁷ Senza contare che possono essere ingannati da qualunque individuo con buona capacità di camuffamento.

Do vyšetřování vražd v *Il sogno di volare* je přizván jako odborník kriminolog Picozzi, který pomůže policii sestavit vrahův profil a vysvětlí jeho motivaci k násilí i výběr obětí. Na vyhledávání v systémech policie však má Negro jen málo informací. Získání vrahovy DNA ze slin, tedy stopy biologického charakteru, proběhne v laboratořích RIS (*Reparti investigazioni scientifiche*) v Parmě. RIS má čtyři oddělení se sekce, které se zabývají různými odvětvími kriminalistiky, jako jsou biologie, chemie, balistika, daktyloskopie a fotografie či zvuk a grafika. Zlom v případě nastane s telefonní zprávou zanechanou Pierluigimu, podle které jsou technici, opět s pomocí Simonova jemného sluchu, schopni rozlišit několik hlasů a část nahrané písně *Il sogno di volare*, která Negro poskytne indicie pro vypátrání vraha. Jak se ukáže, hlasy patří téže osobě, jež trpí rozdělením identity.

Metoda rozboru zvukového záznamu patří do kriminalistických fonoskopických zkoumání a byl při ní využíván zvukový spektrograf, dnes nahrazován elaborovanými počítačovými programy, které dokáží zvýraznit či potlačit některé elementy. Je aplikována fonetická a lingvistická analýza řeči a analýza elektroakustická, zkoumány jsou i vlastnosti zvukového záznamu. Pro potvrzení hlasu podezřelého technici porovnávají sluchově i vizuálně na monitoru pasáže, kdy jsou vyslovována stejná slova, a na základě množství shod pak dojde k pozitivní identifikaci či stanovení pravděpodobnosti či možnosti, že se jedná o stejného mluvčího, nebo k vyloučení tohoto podezření.

Forenzní, popř. investigativní psychologie slouží jako pomocná věda pro kriminalistiku a je užitečná zejména u závažných kriminálních činů, sériových nebo bez srozumitelné motivace, kde se rovněž dá předpokládat psychopatologie pachatele. Kriminální psycholog vychází z konkrétního spáchaného trestného činu, jehož okolnosti se snaží kriminalistům pomoci objasnit. U sériových vrahů Leguána a Psa se přizvání psychologa týká hlavně pomoci při tvorbě vyšetřovacích verzí k případu a objasnění motivace pachatele. Důležitou metodou je sestavení profilu neznámého pachatele, především pak sériového vraha.

„Jako psychologické profilování se označuje postup, při kterém psycholog využívá svých odborných znalostí o chování a prožívání člověka k tomu, aby určil pravděpodobný obraz neznámého pachatele trestného činu.“

(Čírtková, 1998, s. 155)

Profilování vychází především ze způsobu spáchání trestného činu, pro vyšetřovatele tedy primárně z místa činu. Dá se však aplikovat pouze v případech, kdy se trestný čin nějakým způsobem vymyká normálu, je na něm tedy znát individuální rukopis, jako je tomu právě u způsobu spáchání sériových vražd. Postup vyvozování závěrů dodržuje fixní pořádek: jak byl čin spáchán, tedy shromáždění poznatků z místa činu a jeho rekonstrukce, proč byl čin spáchán, tedy pochopení motivace, a následovně vlastní sestavení pachatelova profilu, tedy jeho pravděpodobných charakteristik (věk, pohlaví, dosažené vzdělání, projevy chování, sexuální orientace, kriminální minulost, reakce na vyšetřování apod.). Na jejich základě se pak případně dají zpětně dohledat další trestné činy, které mohou být osobě pachatele připsány.

Rekonstrukce místa činu zahrnuje forenzní výzkum a deduktivní úvahu, sběr indicií poskytne základ pro možné hypotetické scénáře vysvětlující co se stalo a jak. Pachatelova činnost má vždy určitý význam, místo činu je „komunikativní“. Stopy pak nemusí být pouze čistě technické, jako otisky prstů, ale i kriminalistické, jako pozůstatky organického materiálu, a behaviorální, jako je tomu například u Leguána. Všechny tyto roviny složí vrahův styl, *modus operandi*, ze kterého je možno vyvodit jeho motivaci. *Modus operandi* zahrnuje organizaci trestného činu, pachatelovo jednání na místě činu, vztah k oběti a násilí, kterého se na ní dopustí. Vztahuje se k tomu, co se stalo, a může se rovněž vyvíjet, jako je tomu u *Psa*. Je potřeba rozlišovat ho od podpisu, který naopak zůstává stále stejný a je podle něj možno spojit činy do sériové řady, zároveň reprezentuje psychologickou potřebu pachatele a vztahuje se tak k jeho motivaci, důvodu jednání.

Pro vytvoření profilu pachatele vymezuje De Leo tři základní východiska (De Leo, 2002, p. 107): místo činu, které může poskytnout odpověď na otázku, zda byla vražda předem naplánována, důležité jsou i předměty z místa činu, které přímo nesouvisí se zločinem, mají však význam, jako je tomu v případě *Pitbula*, který ač není sériovým vrahem, nechává na místě činu svůj podpis, obrázek *pitbula*. Dalším faktorem je oběť, a to nejen její volba, ale například i pozice, ve které byla nalezena, a biologické stopy na jejím těle (krev, DNA), jako nález lidských slin na obětech *Psa*. Posledním je pak průběh deliktu, tedy interakce pachatele a oběti.

U případu s *Leguánem* je s ohledem na postup kriminálních psychologů více pochopitelná reakce komisaře Poletta, který je *Leguánem* fascinován a chce ho na

vlastní nebezpečí co nejvíce pochopit, zatímco Negro ho chce pouze zatknout a jeho psychologie ji nijak nezajímá. I deviance v případě sériového vraha je však formou komunikace, k jejímuž porozumění je zapotřebí přijmout úhel pohledu jejího autora (De Leo, 2002, p. 16).

Postupu profilování je nejvíce používáno ve Spojených státech pod patronátem FBI, které trestné činy zároveň analyzuje a do databáze zanáší a statisticky zpracovává profilované případy. Pro americkou školu profilování je rovněž důležitý element intuice. Ke zpopularizování a snad i přeceňování profilování velkou měrou přispěly romány T. Harrise *Mlčení jehňátek* a *Červený drak*, ve kterých mohl hledat inspiraci i Lucarelli. Italská realita se od americké liší, na psychologa nenahlíží jako na odborníka při vyšetřování, uznává ale psychologii jako disciplínu vyšetřování nápomocnou, akcentována je pak především v kontextu svědectví.

3.5 Prostředí

Jak již bylo zmíněno, Lucarelli napsal román *Nikita*, aby ukázal aspekt noiru ve městě jako Bologna. Bologna, ve které se protagonisté obou námi zkoumaných sérií pohybují, je jedním z klíčových prvků těchto románů, je však pojata poněkud odlišným způsobem. V románech s Grazií Negro je ukázána spíše Bologna denní, ale o nic méně temná. Na první pohled spořádaní lidé skrývají svou chorou mysl a vyšetřování inspektorku zavede do prostředí studentů, podnikatelů, do konkrétních domácností, zatímco noční život či organizovaný zločin ve městě jsou pro příběh relevantní jen okrajově. Je snad také záhodno zdůraznit fakt, že ani Coliandro, ani Negro z Bologne nepochází. Coliandro už si na město přivykl, jakkoli se mu hnusí, ale jak sám tvrdí, zná každou ulici, zatímco pro Negro je to nové prostředí, ve kterém nemůže pracovat jako v kterémkoli jiném městě, aniž by ho nejprve pochopila.

V *Nikitě* a některých komiksových příbězích Coliandra není kladen takový důraz na skutečnost, že se odehrávají v Bologni, zato je ale významné, že se odehrávají v noci, protože mají představit ilegální aktivity nočního města a jeho podsvětí. Diskotéky, puby a mladí lidé v různých undergroundových skupinách v případě *Nikity*, prostituci a

distribuci drog v případě komiksů. Jak Lucarelli píše v předmluvě k těmto komiksovým příběhům:

„Una caricatura in nero di una città, di un mestiere a di una realtà che cerca di stare in equilibrio tra ironia e realismo e che trova sicuramente nel fumetto uno dei media più efficaci.“
(Lucarelli, 1994, p. 5)

„Noirová karikatura jednoho města, jednoho řemesla a jedné reality, která se snaží udržet rovnováhu mezi ironií a realismem a která jistě nachází v komiksu jedno z nejúčinnějších médií.“

I když u *Il giorno del lupo* Lucarelli stále pracuje s konceptem ukázat noirovou tvář „města jako Bologna“, která může být zároveň metaforou všech italských měst (Lucarelli, 2009, p. VII), je atmosféra města poměrně specifická. Zde i ve *Falange armata* má Bologna větší význam už z toho důvodu, že se vyšetřuje organizovaný zločin, a v obou případech je brána v potaz skupina Uno bianca. V předmluvě k *L'ispettore Coliandro* Lucarelli vysvětluje, že tato zločinecká banda měla rozhodující vliv na to, že se k nijak přitažlivé postavě Coliandra po dopsání *Nikity* vrátil:

„La colpa è stata tutta della Banda Uno bianca. Perché vivessimo in una città «nera», che potesse fare purtroppo da degno sfondo a un romanzo giallo, questo noi bolognesi lo sapevamo da un pezzo sia dalle cronache del Carlino che dai romanzi di Macchiavelli, ma che la nostra città fosse così nera, quello non riuscivamo neppure a immaginarlo. Carabinieri sterminati in agguati notturni, extracomunitari e nomadi presi di mira da cecchini, rapine con esecuzioni a sangue freddo di testimoni e un bottino inferiore alle duecentomila lire, bombe nelle banche... pazzesco, anche per New York.“
(Lucarelli, 2009, p. VI)

„Za všechno mohla skupina Uno bianca. Protože to, že žijeme v «temném» městě, které bohužel může být důstojným pozadím detektivního románu, my Boloňané už nějakou dobu víme, ať už ze zpráv z Carlina či z románů Macchiavelliho, ale že je naše město až takhle temné, to jsme si vůbec nedovedli představit. Karabiníci zmasakrování během nočního přepadení, lidé ze zemí třetího světa a tuláci, které si berou na mušku odstřelovači, krádeže s chladnokrevným popravením svědků a kořistí nižší než dvě stě tisíc lir, bomby v bankách... šílené, i na New York.“

Zajímavým způsobem se tak střetává fikce s realitou, místy se až prolínají. Ve *Falange armata* se mezi policejními důstojníky explicitně řeší, které fiktivní zločiny v románu může mít na svědomí na základě skutečných zločinů právě Uno bianca. V druhé části dialogu je pak zdůrazněno, že situace v současné Bologni nemá daleko k té v amerických městech v době jejich největšího zločineckého rozmachu.

„[...] *ma non è la Uno bianca, il bubbone, è proprio questa città... è questa città che genera delinquenti, lo dicono anche i magistrati.*’

[...]

‘[...] *Perché qui siamo nella Chicago degli anni Trenta... guardatevi attorno, voi lo sapete, lo vedete.*’“

(Lucarelli, 2009, pp. 105-106)

„[...] *ale není to Uno bianca, ten vřed, je to přímo tohle město... tohle město, které plodí delikventy, říkají to i úředníci.*’

[...]

‘[...] *Protože tady jsme v Chicagu třicátých let... rozhlédněte se kolem, zjistíte to, uvidíte to.*’“

Situaci v současné Bologni reflektuje i rozdílný názor Coliandra a Nikity. Zatímco Nikita považuje Bolognu za krásné město, podle Coliandra je to „žumpa“ prolezlá drogovými dealery a prostitutkami, oba se ale shodnou na tom, že je Bologna pokrytecké město. Podobný spor vedou v *Il sogno di volare* policisté Matera se Sarrinou. Sarrina je podobného názoru jako Coliandro, zatímco podle Matery na tom Bologna není hůř, než jiná italská města.

Negro řeší svůj první případ sériového vraha Velasca v Modeně, která se nachází v blízkosti. Obě města leží na via Emilia, která jako silniční komunikace na státní úrovni spojuje v přímce města od Rimini téměř až po Milán. Do Bologni se přestěhuje až před druhým případem s Leguánem. Kolegové Matera se Sarrinou jí však musí upozornit na to, že Bologna je město specifické, musí tedy počítat s tím, že bude muset svoje postupy tomuto prostředí přizpůsobit. Lucarelli v těchto pasážích zdůrazňuje nutnost znát skutečně do hloubky prostředí, u noiru město, ve kterém je příběh umístěn.

„Některá města, jako například Bologna, jsou výjimečná, protože jsou výjimečně protikladná.“¹⁸ (Lucarelli, 2007, p. 57).

„Questa città, le aveva detto, non è quello che sembra. Lei dice piccola perché pensa a quello che sta dentro le mura, che è poco più di un paese, ma questa città lei non la conosce, [...] Questa città lei chiama Bologna è una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiacciato lungo la via Emilia, dove davvero la gente vive a Modena, lavora a Bologna a la sera va a ballare a Rimini.

[...]

Questa città, le aveva detto Matera, non è come le altre città. Perché non è soltanto grande, è anche complicata. È contraddittoria. Se la guardi così, camminandoci dentro, Bologna sembra tutta portici e piazze ma se ci vai sopra con un elicottero è verde come una foresta per i cortili interni delle case, che da fuori non si vedono. E se ci vai sotto con una barca è piena di acqua e di canali che sembra Venezia. Freddo polare d'inverno e caldo tropicale d'estate. Comune rosso e cooperative miliardarie. Quattro mafie diverse che invece di spararsi addosso riciclano i soldi delle droga di tutta l'Italia.“

(Lucarelli, 1997, pp. 100, 102)

„Tohle město, řekl jí, není takové, jaké se zdá. Vy říkáte malé, protože máte na mysli to, co je uvnitř hradeb, co je jen o trochu větší než nějaká vesnice, ale vy tohle město neznáte [...] Tohle město, kterému říkáte Bologna, je veliké, táhne se od Parmy až ke Cattolice, kus regionu namáčklý podél via Emilia, kde lidé ve skutečnosti žijí v Modeně, pracují v Bologni a večer jdou tančit do Rimini.

[...]

Tohle město, řekl jí Matera, není jako ostatní města. Protože není jen velké, je i složité. Je plné protikladů. Když se na ni díváš při chůzi, tak se Bologna zdá samé podloubí a náměstí, ale když vylétneš nad ní, helikoptérou, je zelená jako les díky vnitřním dvorům domů, které nejsou zvenčí vidět. A když se dostaneš pod ní, lodí, je plná vody a kanálů, tak že vypadá jako Benátky. V zimě polární chlad a v létě tropické horko. Rudé město a miliardářské společnosti. Čtyři různé mafie, které místo toho, aby se navzájem střílely, recyklují peníze z drog z celé Itálie.“

V *Il sogno di volare* je v názoru Pierlugiho znát jistý posun, který Lucarelli zaznamenal s ohledem na časový odstup mezi *Almost blue* (1997) a tímto románem z roku 2013.

¹⁸ Alcune città, come Bologna, per esempio, sono particolari, perché sono particolarmente contraddittorie.

„[...] Anche la Uno bianca non la tira fuori quasi nessuno, almeno a livello nazionale. Tutto quello che avviene a Bologna si dimentica in fretta.'

'È una città che non gli vuole più bene nessuno.'

[...]

'Io le voglio bene. Mi ci sono fatto mandare apposta. Oddio, me la ricordavo meglio, meno stanca, meno confusa, meno... meno piccola. [...] è una città che ha perso pure i suoi misteri.'“

(Lucarelli, 2013, p. 112)

„[...] Ani Uno bianca už skoro nikdo nevytahuje, alespoň na národní úrovni. Na všechno, co se v Bologni stane, se rychle zapomíná.'

'Je to město, který už nikdo nemá rád.'

[...]

'Já ho rád mám. Nechal jsem se sem přeložit schválně. Páni, pamatuji si ho lepší, ne tak unavené, ne tak zmatené, ne tak... ne tak malé. [...] je to město, co už ztratilo i svá tajemství.'“

Subjektivní názor na Bolognu si vytvoří Simone, který ji jako slepý vnímá skrze zvuky a její velikost posuzuje podle času, jež zabere její přejetí z jednoho konce na druhý.

3.6 Jazyk a výrazové prostředky, role vypravěče

Lucarelli přiznává, že na začátku psaní detektivního románu netuší, jak příběh dopadne, ani nedodrží strukturu „klasických“ detektivních románů, proto má blíže k realitě. Na začátku stojí zneklidňující záhada a dále nechává vývoj děje volně vyplynout (Lucarelli, 2007, p. 47), pracuje tak se zvědavostí čtenáře, což je ostatně základem techniky i u detektivních románů.

Romány s Coliandrem začínají prologem ve třetí osobě, krátkým popsáním incidentu, po kterém vždy zůstane někdo mrtvý. Zbytek příběhu je psán v ich-formě, Coliandro je tedy jediným vypravěčem příběhu. Díky tomu, že se do příběhu promítají

jeho myšlenky, názory či vnitřní komentáře, výkřiky i otázky, jejichž naivita se mění na komičnost (Re, *Almost noir*, 2005, p. 23). Postavě Coliandra je přizpůsoben jazyk, který postavu charakterizuje, z Lucarelliho pozice se tedy jedná o stylistickou volbu. Poněkud hovorovější a jednodušší italština z hlediska lexika i syntaxe s výrazy slangu a vulgarismy, popřípadě Coliandrovým oblíbeným „*minchia*“ či „*bestiale*“ vytváří dojem realističnosti a bezprostřednosti. Jeho styl mluvy a myšlení je značně ovlivněn americkými akčními filmy, do jejichž situací a hrdinů se rád promítá.

„*Tranquilli, dico, duro, tipo Clint Eastwood nell'Ispezzatore Callaghan, bestiale, 'sono un poliziotto anch'io.'*“

(Lucarelli, 2009, p. 7)

„*Jen klídek, řeknu tvrdě, jako Clint Eastwood v Inspektorovi Callaghanovi, fakt paráda, 'já jsem taky policajt.'*“

Příběh není prokládán, s výjimkou *Il giorno del lupo*, jinými dějovými liniemi ani vypravěči, proto se pohybuje spolu s Coliandrovým vyprávěním kontinuálně kupředu, což odpovídá větší dějovosti příběhů série. Jeho složitost se také vyvíjí a komplikuje od poměrně jednoduché zápletky v *Nikitě* až po komplexnější pojetí v *Il giorno del lupo*. Závěrečný střet se zločinci zahrnuje, opět ve stylu akčních filmů, přestřelku, po které dojde, alespoň zdánlivě, k obnovení pořádku.

V *Il giorno del lupo* jsou mezi kapitoly vkládány novinové články, záznamy odposlechů mafie či policejní hlášení, které dokreslují pozadí příběhu. Zvláště rozhovory mafiánů odkazují na podobné pasáže v Sciasciově *Il giorno della civetta*, v tomto románu už ale mafiáni vystoupí z anonymity. Tyto pasáže Lucarelli píše jako novinář, autor černé kroniky, kterým také ve skutečnosti byl. Mezi články v periodikách jako *Sabato sera* či *Il resto del Carlino* patří například ten o mafii v Emilii-Romagni, signovaný jeho jménem. Stane se tak postavou svého románu, jíž se don Masino uvolil poskytnout rozhovor, po jehož zveřejnění v plném znění potká Lucarelliho menší nehoda, klasifikovaná jako pád ze schodů.

„*Lo so che sono soltanto tre gradini e che sotto c'è il prato, dice Lucarelli dal suo letto all'Ospedale Nuovo di Imola, 'ma si vede che sono caduto male. Avrò battuto la testa perché no mi ricordo niente. Non fatemi domande. Sono caduto per le scale e basta.'*“

(Lucarelli, 2009, p. 330)

„Vím, že jsou to jen tři schody a že je dole trávník,“ říká Lucarelli ze svého lůžka v Nové nemocnici v Imole, „ale vidíte, že jsem spadl špatně. Uhodil jsem se do hlavy, proto si nic nepamatuji. Na nic se mě neptejte. Spadl jsem ze schodů a dost.“

Stejně tak Lucarelli zapojil své *alter ego* novináře do knihy *Lupo mannaro*, kde způsobil svým článkem o sériovém vrahovi problémy Romeovi i policii. Lucarelli svůj žurnalistický talent předvedl i v *Almost blue*, kde vytvořil hned čtyři variace novinového článku pro různá periodika (*Il Resto di Carlino*, *La Repubblica*) na téma sériového vraha Leguána, který v Bologni vraždí studenty.

Romány s inspektorkou Negro jsou velmi pečlivě vystavěny z hlediska narativní perspektivy, příběh je většinou vyprávěn minimálně ze dvou pohledů, detektiv a vrah, popřípadě ještě třetí osoby, ne vždy je ale použito *ich-formy*. V *Lupo mannaro* je vypravěčem v první osobě komisař Romeo, což skýtá detailní pohled na jeho zhoršující se fyzický i psychický stav a prohlubující se depresi. Z jeho úhlu pohledu jsou také nahlíženy jeho rozhovory s vrahem Velascem, které v Romeovi zanechávají strach a napětí. Vraždy, tedy jejich samotný průběh, je popsán zvenčí, nezávislou osobou vypravěče, která je ještě podtržena použitím *kurzívy*. Tempo příběhu se postupně zrychluje a podle technik *noiru* se zvyšuje intenzita a emotivnost. Narativním jádrem pro příběh byl skutečný případ vraždy pěti prostitutek v Modeně v roce 1993 (Re, *Almost noir*, 2005, p. 29).

Postup objektivního a nezaujatého popsání vražd Velasca je přesným opakem průběhu vražd Leguána, na které je nahlíženo jeho bolestivým vnímáním. Kromě Leguána je *ich-formy* použito i pro postavu Simona, který jako od narození slepý zná svět přes zvuky, je velmi vnímavý, ale introvertní. Třetím úhlem pohledu je v tomto románu detektiv, tedy Grazia Negro, ta však tady ani v následujících románech není vypravěčkou v první osobě. Když se na scéně objeví všechny tři hlavní postavy, Negro, Leguán a Simone, nebo jen Negro a Leguán, kapitoly jsou rozděleny na menší sekvence a dochází k poměrně rychlému střídání pohledů jednotlivých aktérů, které zvyšuje napětí. Lucarelli navíc mezi kapitoly vkládá věty, které řekl buď Leguán (většinou), nebo Simone či Poletto, a tímto opakováním a vytržením z kontextu dojde k jejich zdůraznění, získají větší důležitost a propojí příběh mezi postavami či naznačí zápletku.

U Negro je vzhledem k popisu v er-formě její svět méně intimní. Graziiny pasáže nejsou popisné jako u postav, jejichž očima se na příběh čtenář dívá, ale dodávají příběhu dynamiku, protože její linka představuje většinou sled akcí. Lucarelli sám vysvětluje, že ačkoli poctivě provedl průzkum pro postavu podrobnými dotazy na ženy u policie, nebyl o ní schopen psát v první osobě, protože rozdílnost pohlaví spisovatele a postavy se do vyprávění vždy promítne. Nevěděl, jak psát o normální dívce, co běžně dělá a jak, ani jak se v určitých situacích zachová. Svůj přístup pak charakterizuje jako „*persona terza molto stretta*“, tedy třetí osoba, které je vypravěč velmi blízko (Lucarelli, 2007, pp. 61-65).

V *Un giorno dopo l'altro* je trochu netradičně použito ich-formy pro postavu, která do děje zasahuje nejméně, pro Alexe. Na vraha Vittoria je nahlíženo z vnějšku, i když je mnohem více introspektivní než postava Grazie Negro. Tím, že jsou popisovány jeho myšlenky, často je předchází přímo formulace „pomyslel si:“, má velmi blízko k vypravěči v první osobě.

„Sentiva il desiderio irresistibile di fare una delle due cose che non si possono fare guidando: accavallare le gambe. L'altra era chiudere gli occhi.

Pensò: tra poco sarà il momento.“

Aveva preparato tutto.“

(Lucarelli, 2000, p. 175)

„Měl neodolatelnou touhu udělat jednu ze dvou věcí, které se při řízení dělat nemohou: dát si nohu přes nohu. Ta druhá byla zavřít oči.

Pomyslel si: zanedlouho přijde ta chvíle.

Vše připravil.“

Pojetí určitého Lucarelliho odstupu od postavy odpovídá anonymitě, kterou se Vittorio po celou dobu snaží udržet, a jeho objektivnímu analytickému uvažování, prostému jakýchkoli emocí. Přesto se právě v jeho postavě promítne vnímavost vůči zvukům i tichu, se kterou jeho představitel aktivně pracuje, podobně jako u Simona.

Rychlé střídání úhlu pohledu na jednu situaci, jež připomíná filmové střihy, je použito i v tomto románu, a to když jde Negro k Vittoriovu domu, on ji však spatří a pozoruje ji z povzdálí. Jednotlivé krátké úseky děje podané ze dvou pohledů si časově odpovídají a končí u obou ve stejném okamžiku. Je tak jako v *Almost blue* podtržena

aktuálnost a napínavost scény, kteréhož efektu by autor nedocílil, kdyby situaci napřed celou popsal očima jedné postavy a potom druhé. Ke konci románu, kdy Vittorio Grazii unese, se jejich kapitoly pravidelně střídají, což je také velmi atraktivní forma, jak přiblížit jejich vzájemný souboj.

Snad nejvíce si se čtenářem Lucarelli pohraje konstrukcí příběhu *Il sogno di volare*. V rámci románů z této série se tu nejvyšší měrou uplatní to detektivní schéma, kdy je překvapivým odhalením totožnost vraha, a i když má čtenář možnost sledovat části vyprávěné z jeho pohledu, rozdělení na více identit nechává značně velký prostor pro to, aby ho mohl s jistotou identifikovat. Tento román má stále všechny charakteristiky noiru jako ostatní romány ze série s Grazií Negro, čtenář tu ale dostane příležitost zúčastnit se hry, kdy spolu s detektivem stojí proti zločinci, respektive autorovi. Lucarelli do příběhu umístil velké množství indicií, jejichž plný význam si čtenář uvědomí až při druhém čtení. Podobně jako Agatha Christie ve *Smrti Rogera Ackroyda* vytvořila postavu vraha vypravěče, který čtenáře vybízí, aby si znovu prošli jeho vyprávění, že nikdy nelhal, tak i Lucarelli napsal příběh tak, aby mohl čtenář při druhém čtení obdivovat rafinovanost jeho podání.

Dokud nedojde k závěrečnému odhalení, že Pierluigi je krycí identita vraha Rosaria, román se jeví jako vyprávění z pohledu tří osob, inspektorky Negro a Pierluigiho, tedy dvojice policistů v er-formě, a vraha, který disponuje několika identitami, z nichž dvě – Rosariova pravá a identita mladíka, který žádá o pomoc na blogu – se střídají ve vyprávění v ich-formě. Ze začátku, před odhalením rozdělení vrahovy identity, se však jeví jako dvě různé osoby. Vrahovy pasáže tedy dávají plný význam až při druhém čtení.

„Così è arrivato lui, ha messo le sue mani sulla tastiera [...]”

Quando mi riprendo e torno in me lui se ne è già andato e io sono troppo stanco per cancellare e rifare tutto.“

(Lucarelli, 2013, pp. 32-33)

„Tak přišel on, položil ruce na klávesnici [...]”

Když se proberu a přijdu k sobě, on už je pryč a já jsem příliš unavený na to, abych vše vymazal a předělal.“

Navíc vrah, označený jako Pes, se také jeví samostatně, a jeho vraždy jsou popsány, jako v *Lupo mannaro*, z pohledu vypravěče. I ony skýtají určité indicie.

„[...] perché la sente vicina quella bestia – ora pensa che sia un animale – raspa sulla lamiera e ringhia come un cane, ma non lo è, [...]

„[...] e allora per un momento si blocca, non è un animale, è un uomo, lo ha sentito dalla stoffa che ha sotto le mani, e anche lo conosce quel vestito che si curva sull’arco della schiena, e sta per dire ma che minchia ma gli resta nel pensiero [...]“

(Lucarelli, 2013, p. 76)

„[...] protože ho slyší blízko, to zvíře – teď si myslí, že je to zvíře – škrábat na plech a vrčet jako pes, ale není to pes, [...]

„[...] a tak se na okamžik zarazí, není to zvíře, je to člověk, ucítil to na látce pod rukama, a zná také to oblečení, které vykresluje křivku zad, a už se chystá říct co to sakra, ale zůstane mu to jen v myšlence [...]“

Nejrafinovanější a nejvíce pro čtenáře matoucí je část příběhu, kdy je Grazia Negro v nemocnici a vrah se na ní chce zaútočit, zatímco ji Pierluigi hlídá.

„Devo sbrigarmi.

La donna a letto ha il sonno pesante, si sente da come respira forte, e comunque è debole e io sarò rapido e per lei sarà comunque troppo tardi, ma ho paura di svegliare il capitano.

„[...]“

Pierluigi si sveglia con un sospiro corto e veloce.

„[...]“

Batte le palpebre e la sagoma non c'è più, se mai c'era stata. Però porta lo stesso la mano alla pistola, [...]

Gira oltre il letto senza bisogno di guardarsi attorno, perché la stanza è piccola e vuota. Ignora l’armadio che è troppo stretto e apre la porta del bagno [...]

Niente.“

(Lucarelli, 2013, pp. 181-183)

„Musím si pospíšit.

Žena v posteli má těžký spánek, je slyšet, jak silně oddechuje, a stejně je slabá a já budu rychlý a pro ni bude stejně příliš pozdě, ale mám strach, abych nezbudil kapitána.

[...]

Pierluigi se vzbudí s krátkým a rychlým povzdechem.

[...]

Zamrká a obrys už tam není, možná tam nikdy nebyl. Ale stejně vezme do ruky pistoli,
[...]

Obejde postel, aniž by se musel dívat okolo, protože pokoj je malý a prázdný. Nevšimá si skříně, která je příliš úzká, a otevře dveře od koupelny [...]

Nic.“

V *Il sogno di volare* je použita stejná technika vkládání vrahových vět mezi kapitoly, jako v *Almost blue*, román je také rozdělen na čtyři části podle slok písně *Il sogno di volare*. Lucarelli do knihy zakomponoval i svého přítele Massima Picozziho, se kterým napsal několik odborných knih, jako postavu kriminologa stejného jména.

Střídáním pohledů a vypravěčů získává vyprávění románů této série na dynamičnosti a napínavosti. Jako uvedení do děje vždy slouží jakýsi prolog, násilný čin vraha, který zpravidla bývá podán takovým způsobem, že čtenáře nechá sugestivním vylíčením vraždy či nálezu těla v šoku. Zároveň je to jakási vějička, neboť příběh je tak fascinující a výjimečný, že čtenář v podstatě nedostane jinou možnost, než ve čtení pokračovat. Příběhy mají rychlý a plynulý rytmus, na kterém má podíl rozdělení románů na krátké kapitoly, krátké a jasně oddělené úseky textu i volba slov a syntaktické uspořádání popisných pasáží. Ty jsou vhodně nakombinovány s dialogy i dějovými úseky, po kterých v napínavém místě často nastane „pauza“, téměř prázdná stránka s jedinou větou. Příběh má také velmi intenzivní atmosféru. Sara Re též upozorňuje na vliv kinematografie na Lucarelliho styl psaní, který je „silně vizuální“ a který u *Almost blue* připomíná americké thrillery (Re, *Almost noir*, 2005, s. 35).

Pro adekvátnost policejního jazyka a popisu práce policistů obecně byla Lucarellimu po prezentaci románu *Falange armata* nabídnuta konzultace přímo z řad policie, jejíž příslušníky poté autor navštěvoval, aby se v dalších románech nevyskytovaly nepřesnosti. Pro Lucarelliho má také ještě před psaním důležitou roli dokumentace, která je v románech ze současnosti velmi důležitá. V rozhovoru s L. Pappalardem popisuje, jak si musel položit mnoho nezvyklých otázek, když pracoval s postavou slepého Simona (Lucarelli, 2007, p. 62).

Důležitou roli hraje pro Lucarelliho vyprávění hudba, kterou poslouchá i při samotném psaní, aby vstoupila do textu (Rodà, *Almost noir*, 2005, p. 191). S konkrétními písněmi také tematicky pracuje, jak už napovídají názvy jeho knih: *Almost blue*, *Un giorno dopo l'altro* a *Il sogno di volare*, které vycházejí z takto pojmenovaných písní, které jsou vždy pro jednu z postav velmi důležité. *Almost blue* Cheta Bakera poslouchá s oblibou Simone, *Un giorno dopo l'altro* zase odpovídá Alexově smutnému rozpoložení, a *Il sogno di volare* je obsahově důležitá pro vraha.

Různé postavy jsou tak charakterizovány hudbou, kterou poslouchají, a tím, jak hudbu, zvuky i ticho vnímají. Jedinou postavou, pro kterou hudba nehraje žádnou roli, je Negro, neboť Lucarelli jednoduše neví, jako hudbu poslouchá (Lucarelli, 2007, p. 61). Podobně je tomu i u Coliandra, u něj je to ovšem dáno spíše jeho přístupem, neboť se o hudbu nezajímá. Romeo poslouchá jazz, protože ho hvízdání Generique Milese Davise uklidňuje, stejnou hudbu však poslouchá i Velasco, který na základě tohoto Romeovi sdělí, že jsou si vlastně podobní. Pro Romea je to nepříjemné zjištění, po kterém má, jak zdůrazňuje Daniela Rodà, „téměř hmatatelný strach“, neboť se nejméně vhodná osoba dotkla toho, co je pro něj velice intimní, jeho písně (Rodà, *Almost noir*, 2005, p. 204). Hudba tak neslouží výhradně k charakterizaci postav, ale také je různým způsobem propojuje. Romea a Velasca, Simona a Leguána, Pitbula a Alexe.

Simone poslouchá *Almost blue*, protože ji podle něj Chet Baker zpívá se zavřenýma očima, tím pádem se s ní jako od narození slepý může ztotožnit. Velice jazykově inventivně jsou napsány pasáže, kdy Lucarelli na pomezí fonetiky a fantazie popisuje zvuky jednotlivých slov, hlásek a efektu, který jejich zvuk u Simona vyvolává. Bez možnosti vidět barvy či tvary také získává na významu zvuk slov, fonetická harmonie, jeho obraznost je založena na jejich sonoritě. Simone je velmi citlivý k barvě hlasu, Graziin příjemný modrý hlas vnímá zcela jinak, než Leguánův zelený, nepříjemný a předstírající.

Leguánova hudba je ostrá, tvrdá, pevná a studená, a takovými zvukům odpovídají i slova písní rockových a metalových skupin. On z ní však nemá žádný požitek, její poslech je pro něj nutností, aby „zdi“ v hlavě, kterou proud hudby mezi ušima tvoří, přehlušil zvuk pekelných zvonů. Zvuky jsou také deformovány jeho stavem, ve kterém se neustále kvůli auditivním halucinacím nalézá jeho mysl. Na konci románu se Leguán převtělí do Simonovy podoby, identifikuje se s ním. Nyní je slepý,

ale úplně se změní jeho vztah k hudbě, přemění se na ten Simonův, a Leguán poslouchá Almost blue Cheta Bakera. I vypravěčský styl se zcela transformuje na ten, kterým byly psány úseky knihy z pohledu Simona, může tedy dojít k lehkému zmatení.

Jakýmsi neznatelným pojítkem je pro Vittoria a Alexe stejná píseň, lépe řečeno její slova, „*un giorno dopo l'altro*“, den za dnem. Pro Vittoria má více než hudba větší význam ticho, které je v jeho chladné analytické mysli, ale i venkovní ticho, které vnímá při cestách na dálnici, a zvuky pronikající do nich zvenčí jsou rušivé a násilné. Vittorio je také schopen uvažovat nad tichem jiných osob, které je Lucarellim popsáno podobným stylem a technikou jako zvuky u Simona a Leguána.

„Aveva cinquantacinque anni, suo padre, ma ne dimostrava cento.

Chissà che silenzio c'è nella sua testa, pensò Vittorio. Che tipo di silenzio c'è. Se ronza, come succede a volte, riempie le orecchie, da fuori, come un tappo di cera, si infila, prima sottile come un velo, poi si infittisce, stringe le maglie e da una rete diventa una tenda compatta e spessa, che si schiaccia sul timpano e impedisce agli altri rumori passare, [...]

Oppure è un silenzio liquido, uno di quei silenzi neri che si formano dentro la testa, tra le orecchie, in un punto imprecisato al centro del cervello, un puntino minuscolo, una piccola macchia, un vuoto, che si allarga lentamente e intanto assorbe tutto, toni, frequenze, vibrazioni, timbri, alti, bassi, parole, suoni, li attira e li inghiotte [...]“

(Lucarelli, 2000, pp. 63-64)

„Bylo mu padesát pět, jeho otci, ale vypadal na sto.

Kdoví, jaké ticho je v jeho hlavě, myslel si Vittorio. Jaký druh ticha tam je. Jestli bzučí, jako se to občas stává, plní uši zvenčí jako voskový špunt, vsouvá se, nejdřív jemné jako závoj, potom houstne, stahuje oka a ze síť se stane tlustá a kompaktní záclona, která mačká bubínek a brání dalším zvukům projít, [...]

Nebo je to tekuté ticho, jedno z těch černých tich, které se rodí uvnitř hlavy, mezi ušima, v blíže neurčitěm bodě uprostřed mozku, v maličkém bodě, v malé skvrnce, prázdno, které se pomalu rozpíná a všechno pohlcuje, tóny, frekvence, chvění, barvy, výšky, hloubky, slova, zvuky, přitahuje je a pohlcuje [...]“

Pro romány ze série s Grazií Negro je hudba důležitá i kvůli atmosféře a rytmu, který dodává vyprávění, a který se promítne i v lexiku a syntaxi. Text je tak obohacen z estetického hlediska i významově, neboť hudba je s postavami i dějem neoddělitelně spjata.

4 Závěr

Vývoj žánru noir v Itálii, stejně jako i jinde ve světě, úzce souvisí s vývojem detektivního žánru. Noir se do Evropy dostává po druhé světové válce z Ameriky a v Itálii byl jeho průkopníkem Giorgio Scerbanenco, který se inspiroval americkými romány ve stylu *hard boiled*. Realističtější proud detektivního žánru, který byl později označen jako noir a mezi jehož představitele patří Raymond Chandler či Georges Simeon, je svými charakteristikami blízký italskému pojetí detektivního románu, který se držel realismu a reflektoval společenská témata, jako je tomu například v dílech Leonarda Sciascii.

K obnově detektivního žánru v Itálii a ke vzniku tzv. středozevního noiru¹⁹ došlo v 90. letech minulého století a přispěli k němu významným způsobem i spisovatelé, kteří roku 1990 vytvořili skupinu Gruppo 13. Jejimi zakladateli jsou Lorian Macchiavelli, Carlo Lucarelli a další spisovatelé oblasti Emilie-Romagne a s centrem v Bologni, mezi které patří Marcello Fois, Pino Caccuci či Massimo Carlotto. Dalšími představiteli noiru jsou Giancarlo De Cataldo, Giuseppe Genna, autoři skupiny Neonoir v Římě a spisovatelé noiru blízké „drsné škole“ (*scuola dei duri*) v Miláně, jako např. Sandrone Dazieri či Tecla Dozio.

Rozvoj noiru od počátku 90. let je v Itálii také spojen s jeho hlavním principem, snahou ukázat temnou tvář věcí. Zatímco jeden proud noiru se omezuje na fiktivní příběhy založené na vyšetřování, druhý se zaměřuje na temnou stránku nedávných dějin Itálie, jejích politických a ekonomických skandálů, některá díla stojí až na pomezí noiru a kroniky. Lucarelli, který pracoval i jako novinář, se mimo jiné snaží hledat historickou pravdu vyřešených i nevyřešených případů, které se v Itálii odehrály, ve svých televizních pořadech *Mistero in Blu* a *Blu notte*.

Skutečnost, že se zdánlivě poklidná Bologna může právem řadit mezi noirová města, města na první pohled normální, nikoli nebezpečná, města, ve kterých se zlo skrývá, potvrzuje její vlastní kriminální historie. Delikty, které se ve městě odehrály, pokrývají škálu od jednotlivých zločinů z osobních důvodů po teroristické útoky, jako

¹⁹ Subžánr, jehož hlavním centrem je Marseille. Postupně se přidala další města Středozeví: Neapol, Janov, Atény, Istanbul, Alžír. Mezi jeho představitele patří např. Jean-Claude Izzo, Andreu Martin či Yasmina Khadra.

byl atentát na boloňské vlakové nádraží či vražda profesora Biagiho, až po činnost zločinecké bandy Paola Casaroliho či bandy zvané Uno bianca.

Lucarelli se snaží popsat Bolognu v její protikladnosti, patrné jak z rozdílných názorů svých postav (Coliandro a Nikita, Grazia a Pierluigi), tak z citovaných pasáží románu *Almost blue*. Přiznává, že události kolem skupiny Uno bianca měly zásadní vliv na pokračování série s Coliandrem, a reflektuje je v románech *Falange armata* a *Il giorno del lupo*. *Falange armata* napsal Lucarelli v roce 1992, tedy v době, kdy Uno bianca byla ještě napůl přízrakem. Banda za sebou nechávala mrtvé policisty i svědky přepadení a vyšetřování nevedlo k žádnému konkrétnímu cíli. Lucarelli se ještě jako novinář začal o skutečné útoky bandy Uno bianca více zajímat v roce 1991, kdy došlo k nekrvavějšímu útoku skupiny, brutální vraždě ozbrojené hlídky karabiníků ve čtvrti Pilastro.

Skutečné kriminální činy pak svým stručným, novinářským stylem reflektuje v promluvách svých postav, které se s ohledem na ně snaží pochopit fiktivní zločiny v románu. Lucarelli v románu mnohoznačností směrů vyšetřování vytvořil paralelu ke skutečnému vyšetřování kolem bandy Uno bianca, které bylo neméně nejasné a záměrně sváděné ze stopy. Sám autor také zdůrazňuje, že noir je žánr, který snadno předchází či předpovídá realitu, protože právě ve *Falange armata* odpovídal fiktivní konec skutečnosti, která byla o pár let později odhalena. Pět ze šesti členů bandy Uno bianca byli policisté, tři z nich přímo z Bologne. Lucarelliho postavy zločinců v čele extremistické skupiny Falange armata, inspirované tou skutečnou, byli bývalý kriminolog, policista z boloňského policejního ředitelství a bývalý karabiník. U postavy Profesora vyšetřování odhalilo, že je neonacista a že byl zapojen do útoku na boloňské nádraží.

Prostředí Bologne jako města noiru je pro příběhy obou sérií signifikantní z toho důvodu, že svou protikladností a skrytým nebezpečím tvoří reálné a autentické dějiště zločinů, které se v příbězích odehrávají. Ať už se jedná o zmiňované události kolem bandy Uno bianca a Falange armata či o roli města v organizovaném zločinu nebo atmosféru města severu Itálie, ve kterém se pohybují sérioví vrazi. Přestože termín *serial killer* zněl na počátku 90. let jako označení jevu, který se může vyskytnout leda v Americe, a postava nezávislého profesionálního vraha, který nebyl součástí organizovaného zločinu, byla ještě vzácnější, Lucarelli v románech s Grazií Negro

dokázal, že i takovéto extrémně nebezpečné postavy se v prostředí Bologne pohybují stejně přirozeně jako v kterékoli americké metropoli. I tím, že se vraždy i vyšetřování odehrávají spíše v Bologni denní je zdůrazněn kontrast „normálního“ prostředí se skrytým zlem, jedincem s chorou myslí. V příbězích s Coliandrem pak vynikne nejen temná tvář Bologne, ale noirový aspekt celé Itálie: organizovaný zločin, mafie, extremistické skupiny, zločinecká činnost a korupce v rámci policie, podsvětí měst s prostitutkami a drogovými dealery.

Postavy vyšetřovatelů musí město znát, aby pochopily jeho principy a dokázaly se v něm pohybovat v průběhu vyšetřování. Coliandro už v Bologni nějakou dobu žije a vytvořil si o ní dosti jasnou, ač velmi negativní představu. Pro inspektorku Negro je počínaje druhým románem ze série, *Almost blue*, město novým prostředím, které se Lucarelli společně s kolegou Grazie Negro snaží přiblížit i čtenáři: „*Bologna není taková, jaká se zdá.*“

Noir opouští tradiční schéma detektivního románu, které je založeno na zločinu (vraždě), vyšetřování detektiva logickým postupem, objasnění řešení, potrestání pachatele (zla) a obnovení pořádku. Pro noir už není tak důležité, kdo zločin spáchal, ale proč, soustředí se na motivaci a morální hledisko, které detektivní román opomíjí. Noir také přebírá některé prvky *hard boiled*, jakými jsou větší realismus, násilí a dominance zla, situace postav včetně detektivů se zhoršuje a detektiv často „prohrává“, i když se mu podaří případ vyřešit, nedochází ani k obnovení pořádku. Příběh je výjimečný a iracionální a má na čtenáře přenést strach a úzkost.

Obě série se drží schématu detektivního románu v tom, že zločin vyšetřuje postava policisty a na konci příběhu je vysvětlení. Zločinci také bývají zpravidla zatčeni či zabiti, dominance zla je však tak silná, že v případě Coliandra dílčí „vítězství“ nemůže celkový obraz zla nijak výrazně narušit. To, že je případ uzavřen, u čtenáře zdaleka nevyvolá pocit zadostiučinění, ale spíše jakési bezmoci a kapitulace před zlem, které je ve společnosti silně zakořeněno. U Negro je dopadení vraha vždy doprovázeno poměrně silným otřesem pro její psychiku. Právě na stránkách románů této série jsou zobrazeny ty prvky noiru, kde se promítá šílenství koncentrované v postavách sériových vrahů, podtržené zoomorfními prvky a psychickými nemocemi. V průběhu příběhu se vše zhoršuje, deprese dopadá i na vyšetřovatele, kteří také mají fyzické problémy. Romeo trpí chronickou nespavostí a jeho špatný fyzický i psychický stav poznamenaný

i prohlubující se depresí vyústí v jeho zhroucení, Grazii Negro naopak doprovázejí fyzické bolesti čistě ženského charakteru a řada problémů v osobním životě. Nespavost u postavy protagonisty použil Lucarelli poprvé u komisaře De Lucy, a protože se mu jako technika osvědčila, vyskytuje se i u Romea a Coliandra.

Z románů s inspektorkou Negro se přenáší úzkost a strach i na čtenáře, obzvláště z pasáží, kdy vidí do zvrácené mysli vraha, a samotný příběh je natolik výjimečný a děsivý, že se mu od prvních stránek dostane pod kůži. V sérii Lucarelli podrobněji zkoumal postavu zločince a pohledem do její psychologie se tak zaměřil na jednu ze zásadních otázek noiru, otázku motivace zločince, kterou se snaží vysvětlit. Právě motivace bývá u psychicky narušených jedinců pro vyšetřovatele velice nejasná, z toho důvodu je v jeho průběhu využívána metoda sestavení pachatelova psychologického profilu na základě jeho *modu operandi*. Vrazi jsou výjimeční a nebezpeční právě tím, že jsou zcela mimo normu i s ohledem na kategorii sériových vrahů. Trpí duševními poruchami, promítají se v nich různé zoomorfnní prvky, mění fyzickou podobu a jejich vraždy provází brutální násilí. Jiným extrémem je profesionální vrah, chladnokrevný a s přísně analytickou myslí, který se po celý život systematicky cvičil v zabíjení a jehož jediným motivem jsou peníze. Postava zločince se dostává podle tradic noiru do ostrého kontrastu s postavou vyšetřovatele, v tomto případě s inspektorkou Negro, která oproti šileným či přeměňujícím se vrahům ztělesňuje pořádek a jistotu.

U zločinců ze série s Coliandrem není na jejich psychologii kladen velký důraz jednak kvůli skutečnosti, že vypravěčem je pouze Coliandro, a také proto, že se jedná o členy organizovaného zločinu, kde je motivace zřejmá, či zabijáky vyslané odstranit určité osoby. Výjimkou je soudce Malerba, který se zločinci spolupracuje ze strachu, a vůdčí osobnosti Falange armata, kteří jednají z fanatismu. V postavě zločince se snaží Lucarelli v této sérii spíše ukázat celkový obraz zločinu v Bologni, popř. Itálii na konkrétních případech a postavách.

Coliandro je dosti atypickou postavou detektiva, protože v případech většinou tápe místo toho, aby je objasňoval, a kvůli ironickému pojetí není ani typickou noirovou postavou. Má také řadu negativních vlastností, ale i díky postavě Nikity a částečně komickému pojetí série ve výsledku nepůsobí tak odpudivě, jak se na první pohled zdá. Lucarelli jeho postavu charakterizuje jazykem, který Coliandrovi a jeho omezenému rozhledu odpovídá – poněkud jednodušší italštinou. Protože Coliandro je jediným

vypravěčem, podrobně spolu s vývojem děje sleduje čtenář i jeho myšlenkové postupy, silně poznamenané americkými akčními filmy. Romány série jsou více dějové, mají tedy blíže spíše k akčnímu žánru oproti „thrillerovým“ příběhům s Grazií Negro. S dějem ve stylu americké akce korespondují i silně netradiční vyšetřovací metody. Toto podání příběhů poskytlo Lucarellimu možnost svůj vlastní „boloňský“ materiál aplikovat na formu ne příliš umělecky oceňovaného kriminálně-akčního proudu, jak je ale patrné především z *Il giorno del lupo*, i díla s velkým důrazem na fabuli lze pojmout tak, aby nepůsobila prvoplánově a aby jejich literární hodnoty byly čtenáři patrné. V románech s Coliandrem Lucarelli nepracuje s introspekci, psychologií postav ani s hudbou, charakteristickou pro sérii s inspektorkou Negro.

Lucarelli označuje za zápornou i postavu komisaře Romea, který není kvůli svým problémům schopen vést vyšetřování tak, aby vedlo k zatčení vraha. Postava inspektorky Negro už má o poznání blíže k tradiční postavě detektiva, který se drží standardních vyšetřovacích postupů a dokáže případ vyřešit a vraha dopadnout. Využívá také řady moderních vyšetřovacích metod včetně konzultace s odborníky, psychologického profilování, zvukové techniky, policejních databází podle vzoru FBI či určování DNA. Její logické postupy při vyšetřování jsou doprovázeny i intuicí, která z ní spolu se schopností vyvinout ve správném okamžiku akci činí postavu detektiva, který vyniká nad své kolegy, přestože je ženou. Negro se nesnaží vraha pochopit, pouze chytit, a právě v této sérii je souboj detektiva a zločince velmi vyhrcovaný.

Podtrhuje to i forma podání příběhu, ve kterém se střídají vypravěčské pohledy Negro a vraha, popřípadě ještě třetí osoby, díky kterým je děj velmi dynamický a napínavý. Platí to obzvláště pro situace, kdy se postavy potkají, pak Lucarelli užívá rychlého střídání pohledů podobné filmovým střihům. Pro některé vrahy je použito ich-formy, jako v případě Leguána a Psa, čtenář tak nejen získá detailní obraz jejich šílenství, ale vidí ho dokonce jejich očima. Velmi introspektivně je také pojata postava Pitbula. Lucarelli si v této sérii zakládá na pečlivě vykonstruovaném příběhu i formě jeho podání. Krátké kapitoly zdůrazňují dějovost, věty vkládané mezi kapitoly získají opakováním větší význam a naznačují vývoj děje, způsob dělení textu na delší popisné či naopak nezvykle krátké odstavce dodává příběhu spolu s volbou lexika rytmus. Lucarelli také pracuje tematicky s hudbou, zaměřením se na konkrétní písně, které charakterizují postavy, popřípadě je i propojují. V postavě Simona popisuje svět zvuky, u Vittoria se naopak zabývá tichem. Celkový umělecký dojem románů série s Grazií

Negro je s ohledem na tyto postupy a techniky autora výrazně větší než u předchozí série, je patrný vyvážený důraz jak na obsah, tak na formu, na prvky, které mohou učinit i noirové dílo umělecky hodnotným.

Lucarelli v několika románech do příběhu zapojil i sebe samého, lépe řečeno své *alter ego*, novináře Carla Lucarelliho. V *Il giorno del lupo* a *Almost blue* svůj žurnalistický styl uplatnil v tvorbě novinových článků, které opět nezvykle přibližují realitu a fikci v prostředí Bologne. Autor ve svých fikčních příbězích pracuje tedy nejen se skutečnými zločiny, jako jsou útoky bandy Uno bianca, ale i s reálnými osobami, ať už se jedná o něj samotného či o jeho přítele Massima Picozziho, které aktivně zasahují do děje. To, že hranice mezi realitou a fikcí nejsou ostře vymezené a dochází tak k jejich prolínání je ještě zdůrazněno autentickým prostředím.

Noir je žánr, který díky svému nejasnému vymezení poskytuje spisovateli několik možností, na co se v díle zaměřit, které noirové prvky použít. Vznikají tak příběhy od čistě fiktivních až po ty, které vycházejí ze skutečných afér a zločinů, které se v Itálii odehrály. Lucarelli stojí na pomezí obou těchto pojetí v sérii s komisařem Coliandrem, série s inspektorkou Negro má blíže k čistě fiktivnímu proudu. Především u příběhů s Coliandrem pak lze najít za představením zla ve formě zločinu i Lucarelliho kritiku společnosti, která sama o sobě zločin produkuje a jejíž mechanismy umožňují například fungování organizovaného zločinu. Lucarelli také noir testuje, u obou sérií odlišným způsobem, a zkoumá jeho možnosti jako realistického žánru²⁰.

Lze říci, že autorovo vykreslení Bologni jako města zločinu, které se navíc dočkalo už i své komiksové podoby, tvoří jistou – více realistickou a méně hyperbolicky-stylizovanou – paralelu k americkému komiksovému Sin City. Lucarelli v těchto sériích zachycuje italskou metropoli v její postmoderní proměnlivosti, která je dána jak jejím obyvatelstvem, neustálým přílivem imigrantů či krátkodobě pobývajících studentů, tak i nejasným vymezením jejích hranic. Bologna spolu s dalšími městy Emilie-Romagne, jako jsou Rimini, Cesena, Imola, Modena, Parma či Piacenza, leží podél via Emilia, která tato města přímo spojuje a tak z nich svým způsobem tvoří propojené části jednoho metropolitního systému. Lucarelli zachycuje skrytou tvář Bologně, a jak se ukázalo ve *Falange armata*, jeho noirový pohled má mnohdy velice blízko ke skutečnosti, ba dokonce skutečnost jako kdyby temnou fikci kopírovala.

²⁰ Za tuto myšlenku děkuji PhDr. Alici Flemrové, PhD.

Resumé

Cílem práce bylo na základě dvou Lucarelliho noirových sérií, s komisařem Coliandrem a inspektorkou Negro, přiblížit žánr noir v italském prostředí, konkrétně v prostředí Bologne, do nějž jsou příběhy zasazeny, především pak představení temného, noirového aspektu města tak, jak ho vidí autor. Komparativní analýza obou sérií umožnila stanovit některé konstanty autorovy poetiky.

Detektivní žánr, který měl v Itálii blízko k realistickým tradicím, byl po druhé světové válce konfrontován se žánry noir a *hard boiled*. Vývoj detektivního románu a noiru spolu úzce souvisí. Tzv. středozevní noir se jako samostatný žánr, podle některých spíše jen koncept, vymezil na počátku 90. let, některá díla byla tedy za noirová označena až zpětně. V této době dochází v Itálii k obnově detektivního románu i nebývalému vzestupu noiru, jehož principem je ukázat temnou stránku věcí, v tomto případě Itálie a její nedávné minulosti, zatímco další proud se drží fiktivního příběhu s vyšetřováním. Autoři z Emilie-Romagne, převážně z Bologne, vytvořili skupinu Gruppo 13, která sdružuje spisovatele tohoto žánru a mezi jejíž zakladatele patří i Carlo Lucarelli.

Bologna s ohledem na zločiny, které se v ní odehrály, mezi nejznámějšími teroristický útok na vlakové nádraží a řádění zločinecké bandy Uno bianca, sama od sebe vytváří prostředí vhodné pro noirový příběh. Je městem, ve kterém se nebezpečí skrývá, Lucarelli skrze své postavy také často upozorňuje na jeho protikladnost. Tyto dva aspekty z něj tvoří reálné a autentické prostředí pro Lucarelliho příběhy, které se soustředí na organizovaný zločin a podsvětí města v sérii s Coliandrem a na mimořádně nebezpečné postavy vrahů v sérii s inspektorkou Negro. Kriminální činnost bandy Uno bianca, o kterou se autor zajímal i jako novinář, reflektuje v románech *Il giorno del lupo* a zvláště ve *Falange armata*, kde se mu podařilo dosáhnout toho, že část fiktivního příběhu, inspirovaného skutečnými událostmi, předešla realitu.

Noir se na rozdíl od tradičního detektivního románu více soustředí na motivaci pachatele a morální hledisko, inklinuje také k většímu realismu a zobrazení dominance zla ve společnosti. Tyto prvky se promítají v obou sériích, zločin bývá na konci objasněn a postava detektiva zdánlivě vítězí, přesto je převaha zla zřejmá, ať už pohledu

do psychologie sériových vrahů či představením rozsáhlé sítě organizovaného zločinu a kriminality, která sahá až do řad policie. Série s Coliandrem je pojata ve stylu „*azione all'americana*“, tedy dějově, zároveň však ironicky, neboť postava Coliandra je jakási karikatura inspektora Callaghana, ne příliš inteligentní a různými zápornými vlastnostmi obdařený smolař, který svým vyšetřováním působí problémy sobě i koprotagonistce série Nikitě. Postava Coliandra je charakterizována jazykem, je také jediným vypravěčem. Ačkoli případ vždy nějakým způsobem vyřeší, potrestání jednotlivců nenaruší kriminalitu v Bologni, potažmo i celé Itálii.

V sérii s inspektorkou Negro vytvořil Lucarelli jiný obraz zla, koncentrovaný do postavy jediného zločince, sériového či profesionálního vraha s pokřivenou myslí, případně ještě posílenou psychickou poruchou. Výjimečná a děsivá postava vraha se dostává do vyhroceného souboje přímo s postavou Grazie Negro, popř. komisaře Romea, který je podtržen formou podání příběhu vyprávěného z různých pohledů, jak detektiva, tak zločince. Z neobvyklého a napínavého příběhu se na čtenáře přenáší strach a úzkost spolu s tím, jak na postavu detektiva dopadá deprese a zhoršuje se její psychický stav, což je zdůrazněno ještě fyzickou nevolností. Negro je typičtější postavou detektiva, byť je detektivem ženou, která ve spolupráci s týmem kolegů a odborníků využívá při vyšetřování adekvátní postupy a moderní technologie, v případě sériových vrahů je nejpodstatnější vytvoření psychologického profilu pachatele. Romány této série mají velmi pečlivě vykonstruovaný příběh, jak obsahově, tak formálně a stylisticky, Lucarelli též tematicky pracuje s hudbou a příběh má svým podáním daný rytmus.

Lucarelli pojal série rozdílným způsobem, obě však v nejlepších tradicích italského noiru. Dohromady skládají kompaktní obraz temné tváře Bologne jako specifického prostředí pro nezvyklé detektivní příběhy.

Riassunto

La tesi di laurea riguarda due serie noir di Lucarelli, con il commissario Coliandro e l'ispettore Negro, e vuole dare un'idea di genere noir nell'ambiente italiano, precisamente nell'ambiente di Bologna in cui sono situate le storie, e soprattutto presentare l'aspetto noir della città come lo vede l'autore. L'analisi comparativa delle serie ha permesso di determinare alcune costanti della poetica dell'autore.

Il genere poliziesco, che in Italia deriva dalla tradizione delle narrazioni realistiche, fu dopo la seconda guerra mondiale confrontato con i generi noir e *hard boiled*. Nel loro sviluppo i generi poliziesco e noir sono strettamente collegati. Il noir come genere indipendente è stato così definito solo agli inizi degli anni novanta, dunque alcune opere di questo tipo sarebbero state classificate come noir retrospettivamente. In questa epoca in Italia si manifesta la ripresa del genere poliziesco e si ha uno straordinario sviluppo del noir il cui obiettivo è quello di far vedere l'aspetto nero delle cose (in questo caso d'Italia e la sua storia recente) mentre il poliziesco in genere si tiene fedele al modello del racconto di detection. Alcuni scrittori della regione dell'Emilia-Romagna, in particolare di Bologna, crearono il cosiddetto Gruppo 13, che associava gli autori di questo genere, e al gruppo dei fondatori appartiene anche Carlo Lucarelli.

Considerando i crimini accaduti a Bologna negli ultimi decenni del Novecento, tra i più noti l'attacco terroristico alla stazione ferroviaria e le attività criminali della Banda della Uno bianca, la città stessa offre l'ambiente adatto per una storia di noir. Bologna è una città in cui il pericolo è nascosto, e Lucarelli pure tramite i suoi personaggi spesso richiama l'attenzione su questo lato oscuro della città. I due aspetti della città formano l'ambiente reale e autentico per le storie di Lucarelli che si concentrano sul crimine organizzato e sulla malavita nella serie con Coliandro, e su personaggi di assassini estremamente pericolosi nella serie con Negro. L'autore riprende le attività criminali della Banda della Uno bianca, di cui si era interessato anche come giornalista, nei romanzi *Il giorno del lupo* e particolarmente *Falange armata*, in cui a Lucarelli è riuscito anticipare gli eventi reali con una parte della sua storia inventata.

Al contrario del romanzo poliziesco più tradizionale, il noir si concentra più sulla motivazione del delitto e sull'aspetto morale, e tende perciò a un realismo più grande, che affronta il tema del male nella società contemporanea. Questi elementi si proiettano in tutte e due serie, dove il crimine viene chiarito e il personaggio del detective vince a quanto pare, anche se il dominio del male è ovvio, a quanto risulta dallo studio della psicologia di assassini seriali o dalla presentazione diffusa del crimine organizzato e di una criminalità che si estende fino a coinvolgere alcuni settori alla polizia. La serie con Coliandro è affrontata nello stile dell'*azione all'americana*, che dunque prevale sullo stesso sviluppo della trama, ma nello stesso tempo però procede anche ironicamente, perché il personaggio di Coliandro è in qualche modo una caricatura dell'ispettore Callaghan. Egli è infatti uno "sfigato" non molto intelligente e con diverse qualità negative, che con la sua investigazione causa problemi a se stesso e alla coprotagonista della serie Nikita. Il suo personaggio è caratterizzato con l'uso di un particolare linguaggio, anche perché Coliandro è protagonista e unico narratore della storia. Sebbene Coliandro in qualche modo alla fine sempre risolve il caso, la punizione degli individui non spezza la criminalità a Bologna, né tanto meno in tutta l'Italia.

Nella serie con Negro Lucarelli crea un'immagine differente del male, che è concentrato nel personaggio di un unico criminale, assassino seriale o professionale con la mente distorta, eventualmente rafforzata da disturbo mentale. Il personaggio dell'assassino, straordinario e terrificante, viene messo direttamente a confronto con la Negro o con il commissario Romeo. Questo incontro è messo a fuoco nella forma di una storia raccontata da diversi punti di vista, quella di detective e anche quella del criminale. Dalla storia insolita e carica di suspense vengono trasmesse paura e agnosca al lettore. La depressione e il peggioramento dello stato psichico del personaggio di detective procede con la storia, con l'aggiunta di indisposizioni fisiche. Negro è personaggio d'investigatore più tipico: nonostante che sia una donna detective, ella nella cooperazione con la squadra dei suoi colleghi ed esperti utilizza nell'investigazione i metodi adeguati e le tecnologie moderne, ad esempio nel caso degli assassini seriali cerca di creare il profilo psicologico del reo. I romanzi di questa serie presentano una storia costruita con cura, nel contenuto come nella forma e nello stile, Lucarelli sviluppa i suoi temi con una capacità di presentazione in certo senso musicale, cioè molto ritmica.

Lucarelli affrontò le due serie in modo differente, ma in tutte e due collegandosi alle tradizioni migliori del noir italiano. Messe insieme, esse offrono un'immagine compatta della metà oscura di Bologna, come ambiente specifico per le storie gialle atipiche.

Seznam použité literatury

Primární literatura

LUCARELLI, Carlo. *Acqua in bocca*. Roma: Minimum fax, 2010. I ed. 108 p. ISBN 978-88-7521-278-0

LUCARELLI, Carlo. *Almost Blue*. Torino: Einaudi, 1997. 194 p. ISBN 978-88-06-18438-4

LUCARELLI, Carlo. *Coliandro*. Bologna: Granata Press, 1994. 94 p. ISBN 88-7248-058-2

LUCARELLI, Carlo. *Il sogno di volare*. Torino: Einaudi, 2013. 280 p. ISBN 978-88-06-20554-6

LUCARELLI, Carlo. *L'ispettore Coliandro*. Torino: Einaudi, 2009. 348 p. ISBN 978-88-06-20095-4

LUCARELLI, Carlo. *Lupo mannaro*. Torino: Einaudi, 2001. 86 p. ISBN 978-88-06-20028-2

LUCARELLI, Carlo. *Un giorno dopo l'altro*. Torino: Einaudi, 2000. 264 p. ISBN 978-88-06-19364-5

Sekundární literatura

CARLOTTO, Massimo; AMICI, Marco. *The black album. Il noir tra cronaca e romanzo (e-book)*. Bologna: Carocci, 2013. 144 p. ISBN 978-88-43-07080-0

CASTOLDI, A.; FIORENTINO, F.; SANTANGELO, G. S. *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*. Milano: Mondadori, 2010. 326 p. ISBN 88-615-9494-8

CROVI, Luca. *Noir. Istruzioni per l'uso (e-book)*. Milano: Garzanti, 2013. 662 p. ISBN 978-88-11-13746-4

ČÍRTKOVÁ, Ludmila. *Kriminální psychologie*. 1. vyd. Praha: Eurounion, 1998. 245 s. ISBN 80-85858-70-3

DE LEO, Gaetano. *Psicologia della devianza*. Roma: Carocci, 2002. 128 p. ISBN 88-430-2114-1

- DRBOHLAV, Andrej. *Psychologie sériových vrahů*. 1. vyd. Praha: Grada, 2013. 472 s. ISBN 978-80-247-4371-4
- GIOVANETTI, Paolo, (ed.). *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*. Milano: Archipelago edizioni, 2005. 270 p. ISBN 88-7695-312-4
- LUCARELLI, Carlo. *Il commissario De Luca*. Palermo: Sallerio, 2008. 320 p. ISBN 978-88-38-92297-8
- LUCARELLI, Carlo. *Il mistero a piccole dosi. Scritti e interviste*. Roma: Datanews, 2007. 167 p. ISBN 978-88-7981-318-1
- LUCARELLI, Carlo; PICOZZI, Massimo. *Serial killer. Storie di ossessione omicida*. Milano: Mondadori, 2003. 338 p. ISBN 88-04-51634-8
- LUCARELLI, Carlo; PICOZZI, Massimo. *Scena del crimine. Storie di delitti efferati e di investigazioni scientifiche*. Milano: Mondadori, 2005. 209 p. ISBN 88-04-53722-1
- LUCARELLI, Carlo; PICOZZI, Massimo. *Tracce criminali. Storie di omicidi imperfetti*. Milano: Mondadori, 2006. 210 p. ISBN 88-04-55139-9
- MONDELLO E., (ed.). *Roma noir 2011. Le città nelle scritture nere*. Torino: Robin, 2011. 206 p. ISBN 978-88-7371-884-0
- MILANESI, Claudio. Il giallo italiano contemporaneo In *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*. Milano: Mondadori, 2010. 326 p. ISBN 88-615-9494-8. pp. 193-202
- MILANESI, Claudio. Polar, néopolar e politic In *Splendori e misteri del romanzo poliziesco*. Milano: Mondadori, 2010. 326 p. ISBN 88-615-9494-8. pp. 239-246
- PETRONIO, Giuseppe. *Sulle tracce del giallo*. Roma: Gamberetti, 2000. 193 p. ISBN 88-7990-028-5
- RE, Sara. Indagine narrativa: Delitti di carta In *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*. Milano: Archipelago edizioni, 2005. 270 p. ISBN 88-7695-312-4. pp. 11-70
- RODÀ, Daniela. Indagine musicale: Blu note In *Almost noir. Indagini non autorizzate su Carlo Lucarelli*. Milano: Archipelago edizioni, 2005. 270 p. ISBN 88-7695-312-4. pp. 184-215
- RYBÁŘ, Miroslav. *Základy kriminalistiky*. 1. vyd. Plzeň: Aleš Čeněk, 2001. 232 s. ISBN 80-86473-03-1

Internetové zdroje

Banda della Uno Bianca. In it.wikipedia.org [online] Poslední změna 26.9.2014 19:02 [cit. 16.11.2014] Dostupné z http://it.wikipedia.org/wiki/Banda_della_Uno_bianca

Strage di Bologna. In it.wikipedia.org [online] Poslední změna 11.11.2014 15:28 [cit. 16.11.2014] Dostupné z http://it.wikipedia.org/wiki/Strage_di_Bologna

MACCHIAVELLI, Lorianò. *Gruppo 13*. In www.loriano-macchiavelli.it [online] Poslední změna 12.6.2013 06:56 [cit. 14.10.2014] Dostupné z <http://www.loriano-macchiavelli.it/gruppo-13>