

De verfilmingen van Truman Capotes
***In Cold Blood*: kiezen tussen**
nonfiction en novel

Verhandeling voorgelegd tot het behalen van de
graad van master in de Taal- en Letterkunde :
Frans – Engels
door **Frauke Mannaert**

De verfilmingen van Truman Capotes
***In Cold Blood*: kiezen tussen**
nonfiction en novel

Verhandeling voorgelegd tot het behalen van de
graad van master in de Taal- en Letterkunde :
Frans – Engels
door **Frauke Mannaert**

*I had a hunch that the talkies would make even
the best selling novelist as archaic as silent pictures.¹
(F. Scott Fitzgerald)*

¹ F. Scott Fitzgerald, *The Crack-Up*, New York, New Directions Books, 1993 [1931].

*Mijn dank gaat uit naar de promotor van deze masterproef,
Prof. Dr. Jürgen Pieters, voor zijn raadgevingen,
bemoedigende woorden en geduld.
Ik dank ook mijn ouders voor hun onvoorwaardelijke steun.*

Inhoudsopgave

1	INLEIDING	4
2	HET STATUS LIFE VASTLEGGEN.....	8
2.1	INLEIDING.....	8
2.2	RUST.....	10
2.3	VERSTOORDERS VAN DE RUST	16
2.4	VERSTOORDE RUST.....	23
2.5	BESLUIT	29
3	SCÈNE PER SCÈNE RECONSTRUCTIE.....	31
3.1	INLEIDING.....	31
3.2	STRUCTUUR	32
3.2.1	<i>Cross-cutting</i>	32
3.2.2	<i>Flashbacks</i>	37
3.3	OVERGANGEN.....	43
3.4	VERTELTijd EN VERTELDE TIJD.....	49
3.5	HET EINDE	54
3.6	BESLUIT	56
4	REALISTISCHE DIALOOG	58
4.1	INLEIDING.....	58
4.2	BESCHRIJVING WORDT DIALOOG.....	59
4.3	DIALOOG LEIDT TOT UITDIEPING.....	65
4.4	STANDPUNT	69
4.5	IRONIE	75
4.6	BESLUIT	77
5	DERDE PERSOON VERTELSTANDPUNT	78
5.1	INLEIDING.....	78
5.2	NON-FICTIONELE OBJECTIVITEIT.....	79
5.3	GEDACHTENLEZEN	81
5.4	PERSONAGE AAN HET WOORD.....	85
5.5	BESLUIT	90
6	BESLUIT.....	92
7	BIJLAGEN.....	96
8	BIBLIOGRAFIE	106

1 Inleiding²

November 1959 – gevierd schrijver Truman Capote, bekend van onder andere *Breakfast at Tiffany's* en *The Muses are Heard*, leest in zijn comfortabele New Yorkse salon een bescheiden artikel van *The New York Times* over een viervoudige moord van enkele dagen eerder – 15 november 1959 – op een welgestelde boerenfamilie in Holcomb, een onbeduidend dorpje in Kansas. Herbert Clutter, zijn vrouw Bonnie en hun twee jongste kinderen, Nancy en Kenyon, werden thuis dood aangetroffen. Ze werden allen gekneveld en dan van dichtbij neergeschoten. De keel van de vader was overgesneden. Wanneer Capote het artikel leest, zijn de daders nog onbekend. Volgens sheriff Earl Robinson zou het gaan om een psychopathische moordenaar. Ook het motief is onduidelijk. Wraak is uitgesloten want de Clutters waren heel geliefd. Ook roof lijkt geen optie, aangezien niets van waarde werd gestolen. Capote, die al langer op zoek was naar een interessant en tijdloos verhaal voor zijn volgende boek, raakt geïntrigeerd door de gebeurtenis en besluit de zaak te bestuderen. Voor geldelijke steun klopt hij aan bij *The New Yorker*, waar hij toestemming krijgt om naar Kansas te reizen en er de moorden te onderzoeken. Op zijn reis wordt hij vergezeld door Nelle Harper Lee, die een jaar later *To Kill a Mockingbird* zou publiceren. Samen interviewen ze iedereen die maar met hen wil praten. Hun opzet is niet te onderzoeken wie de moorden had gepleegd of waarom. Zo zegt Capote zelfs tegen inspecteur Alvin Dewey van het Kansas Bureau of Investigation (KBI) dat het hem niet kon schelen of de zaak werd opgelost (Clarke 1989, 329). Capote zou later beweren dat zijn doel niet was een ordinair detectiveverhaal te schrijven, maar te onderzoeken welke impact een dergelijke misdaad heeft op een stadje als Holcomb (Clarke 1989, 326-327). Hij veronderstelde – en zijn overtuiging bleek correct – dat de anders zo goedgegelovige inwoners plots wantrouwig zouden worden. Deuren die 's nachts werden open gelaten, gaan plots op slot en burens verdenken elkaar. Maar het schrijven van Capotes onderzoeksartikel gaat niet als gepland. Enkele weken na zijn aankomst in Holcomb worden twee verdachten gearresteerd. Inspecteurs Dewey, Nye, Church en Duntz leggen hen het vuur aan de schenen. Geconfronteerd met tegenstrijdigheden in hun getuigenissen gaan ex-gedetineerden Richard Eugene Hickock en Perry Edward Smith al snel over tot bekentenissen.

² Voor de inleiding heb ik informatie gehaald uit volgende bronnen: Brooks 1967; Capote 1966; Clarke 1989; Creeger 1967; Dennis & Rivers 1974; Hollowell 1977; Johnson 1971; Kaplan 1996; Keeble & Wheeler 2007; Levine 1963; McGrath 2006; Miller 2005; Nance 1970; Nuttall 2007; Plimpton 1974; Plimpton 1998; Vorlat 1969; Wakefield 1974; Weingarten 2005; Whitby 1992.

Capote beseft dat zijn verhaal zoals hij het dan heeft neergepend, onvolledig blijft zonder de standpunten van de moordenaars (Clarke 1989, 332). Hij kan hen niet negeren. Zijn tekst moet dus grondige wijzigingen ondergaan, zowel thematisch als vormelijk. Het zal niet langer een verhaal zijn over een stadje dat een viervoudige moord op een gerespecteerde familie te verwerken krijgt, maar in de eerste plaats een relaas over de levens van de moordenaars en slechts in mindere mate van de slachtoffers. Om een gebalanceerd portret te tekenen van beide daders, begint Capote hen te interviewen in hun cel. Wat begon als een lang krantenartikel, wordt al snel een uit de kluiten gewassen boek. Hierin presenteert Capote zorgvuldig alle mogelijke standpunten. Zo wisselt hij scènes uit het dagelijkse leven van de Clutters af met schetsen van Hickock en Smith die voorbereidingen treffen voor de moord. In 1963 is de tekst klaar om gepubliceerd te worden, op één passage na: het einde. Zolang de moordenaars in leven zijn, wil Capote geen slot breien aan zijn verhaal (Clarke 1989, 356). Alleen de dood van Smith en Hickock kan de lezers immers het gevoel geven dat gerechtigheid heeft gezegevierd. Capote moet dus wachten tot de doodstraf wordt uitgevoerd en de moordenaars worden opgehangen. Door de herhaaldelijke uitstellen van executie weegt het wachten op Capote. Pas in 1965, op 14 april, worden Dick Hickock en Perry Smith ter dood gebracht. Capote, die op verzoek van de veroordeelden aanwezig is bij de executie, kan dan eindelijk het slot schrijven en de volledige tekst publiceren.

In Cold Blood wordt eerst gelanceerd in *The New Yorker* en verschijnt vervolgens in boekvorm in 1966. Het waar gebeurde verhaal dat leest als een roman wordt al gauw een internationaal succes. Men is gefascineerd door Capotes gebruik van fictietechnieken voor het schrijven van een non-fictieverhaal. In een interview beweerde Capote dat hij gebruik had gemaakt van ‘a narrative form that employed all the techniques of fictional art, but was nevertheless immaculately factual’ (Keeble 2007, 10). Omdat hij fictie en non-fictie vermengt, wordt Capote al snel gecategoriseerd als New Journalist. Het New Journalism ontstaat immers rond diezelfde periode. De New Journalists staan erom bekend fictieve elementen toe te voegen aan hun zogezegd objectieve krantenartikels om het leesplezier te verhogen. Dennis en Rivers formuleren het aldus: ‘[the famous New Journalist] Tom Wolfe defines the new journalism as the use in “nonfiction of techniques which had been thought of as confined to the novel or the short story, to create in one form both the kind of objective reality of journalism and the subjective reality that people have always gone to the novel for.” [...] When the new nonfiction is pushed to the ultimate, an article reads like a short story, a book like a novel’ (Dennis & Rivers 1974, 6-7). Capote zelf verafschuwt echter de term New

Journalism en prefereert voor zijn *tour de force* de labels ‘reportage’ en ‘nonfiction novel’ (Plimpton 1974, 188-206). Bij het laatste verenigt hij in één term twee op het eerste gezicht tegenstrijdige genres. In een *novel* of roman gaat het per definitie om fictie terwijl *nonfiction* natuurlijk het tegenovergestelde impliceert. Volgens Emma Vorlat zou ‘technisch gezien [...] de vernieuwing hierin liggen: een factueel verhaal wordt geschreven met de technieken van een genre, waarin men gewoonlijk onwaarheid vertelt’ (Vorlat 1969, 100-101). Capote krijgt dan ook veel tegenwind, onder andere van Dan Wakefield, die spreekt over een *contradictio in terminis* (Wakefield 1974, 46). Deze interne paradox houdt lezers, mediadeskundigen en literatuurwetenschappers nog steeds in de ban. Deskundigen zoals Marc Weingarten, Nick Nuttall en Richard Keeble vragen zich af hoe twee op het eerste gezicht tegenstrijdige genres kunnen samengebracht worden in één enkel werk. Hoe slaagt Capote erin een evenwicht tussen fictie en non-fictie te creëren en bovendien te behouden, zodat niemand een definitief antwoord kan geven op de vraag tot welke van beide categorieën zijn werk nu eigenlijk behoort? In deze scriptie wil ik de vraag stellen of deze unieke paradox ook bewaard blijft in bewerkingen van *In Cold Blood*, bijvoorbeeld in verfilmingen. Hoe gaan regisseurs om met de fictie- en non-fictieaspecten van het verhaal? Nemen ze deze over of niet, en waarom maken ze deze specifieke keuze? Het is mijn doel te onderzoeken hoe de regisseurs die Capotes boek verfilmen omgaan met de paradox tussen *nonfiction* en *novel*, of ze een voorkeur tonen voor één van beide aspecten en welk effect hun keuzes om bepaalde elementen te bewaren of te verwerpen teweegbrengt bij de kijkers.

De eerste verfilming is Richard Brooks’ *Truman Capote’s In Cold Blood*, die uitkomt nauwelijks een jaar na de publicatie van het boek. Brooks was reeds bekend van *Cat on a Hot Tin Roof* en *The Brothers Karamazov*. Zoals Gerald Clarke opmerkt ‘getroostte [Brooks] zich ongewoon veel moeite om [het] boek getrouw op het doek te brengen. [Brooks] hield zijn poot stijf tot hij toestemming kreeg om niet alleen in de rechtszaal te filmen, maar ook in het huis van de Clutters zelf. Daarna haalde hij zeven van de twaalf oorspronkelijke juryleden over weer op de bank plaats te nemen, huurde dezelfde beul in die Perry en Dick had geëxecuteerd en beroofde Babe, het paard van Nancy, van een rustige oude dag’ (Clarke 1989, 394). Verrassend genoeg liet Brooks echter de nieuwste trend in de filmindustrie links liggen, namelijk kleur. ‘De studio verwachtte dat *In Cold Blood* in kleur zou worden opgenomen, maar [Brooks] stond op de grimmige helderheid van zwart-wit’ (Clarke 1989, 393). In zekere zin had Brooks meer keuze in de vormgeving dan de regisseur van de tweede film, Jonathan Kaplan. Diens *In Cold Blood* werd geheel in kleur gefilmd. In 1996 was kleur

immers al volledig ingeburgerd en zou een zwart-witverfilming alleen maar artificieel en ouderwets aandoen. Kaplans miniserie bestemd voor televisie duurt in totaal net geen drie uur. Vergeleken met Brooks' bioscoopfilm is dit een aanzienlijke uitbreiding, die zo natuurlijk toelaat meer diepgang te creëren. Het is logisch dat Kaplan bovendien kritischer staat tegenover Capotes werk dan Brooks. Deze laatste bracht zijn film immers uit toen het boek pas was gepubliceerd. Hij kon nog niet genoeg afstand nemen om er de onwaarheden, zoals het verzonnen slot, uit te halen. Bovendien werd één van de belangrijkste biografieën van Capote, geschreven door Gerald Clarke, pas uitgebracht in 1989. Dit boek onthult waar Capote met *In Cold Blood* een loopje nam met de waarheid en welke fouten Brooks had gemaakt in zijn verfilming. Kaplan heeft zich ongetwijfeld gedeeltelijk hierop gebaseerd.

Om te onderzoeken welke technieken Brooks en Kaplan gebruiken om zowel het *nonfiction*- als het *novel*element over te brengen op het witte doek zal ik beide films vergelijken met hun brontekst, Truman Capotes *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. Daarbij zal ik telkens onderzoeken hoe een bepaald kenmerk van de *nonfiction novel* wordt omgezet in filmtaal. Ik wil, aan de hand van de vier kenmerken die Nick Nuttall onderscheidt, nagaan of de regisseurs een voorkeur tonen voor het *nonfiction*- of voor het *novel*aspect van het verhaal. De karakteristieken van de *nonfiction novel* zijn scène per scène reconstructie van de gebeurtenissen, realistische dialoog, derde persoon vertelstandpunt en het *status life* van de personages vastleggen (Nuttall 2007, 131-144). Ik zal telkens één hoofdstuk wijden aan de ontleding van elk van deze vier karakteristieken. Zo kan ik per kenmerk onderzoeken of het enerzijds typisch is voor non-fictie of voor fictie en anderzijds of de regisseurs deze karakteristiek overnemen of verwerpen. Uiteindelijk wil ik te weten komen of de films dichter dan het boek aanleunen bij fictie of bij non-fictie en waarom de regisseurs een voorkeur zouden tonen voor één van beide. Met andere woorden, waarvoor kiezen de regisseurs wanneer ze worden geconfronteerd met kenmerken van *nonfiction* enerzijds en van de *novel* anderzijds en welk effect willen ze hiermee sorteren?

2 Het *status life* vastleggen

2.1 Inleiding

Het eerste kenmerk van de *nonfiction novel* is het *status life*. Dit gaat erom het leven van alledag te beschrijven met oog voor detail. Volgens Tom Wolfe ‘these ‘status’ clues provided the pure authenticity that brought characters to life’ (Nuttall 2007, 141). Weingarten stipt aan dat Capote geen gewoon misdaadverhaal wilde schrijven: ‘What Capote had in mind was a narrative that would burrow deep into the lives of everyone who was touched by the murder – not only the Clutters, but Perry and Hickock, Al Dewey and his team of detectives, the citizens of Holcomb and Garden City’ (Weingarten 2005, 32). Centraal in het boek staat dus psychologische uitdieping van de personages. Voor karaktertekening bedient Capote zich van twee strategieën: dialoog en beschrijving. Op het eerste zullen we terugkomen in hoofdstuk vier. Het laatste wordt uitgewerkt op twee manieren: door middel van focalisatie, wat we zullen onderzoeken in het laatste hoofdstuk, en het gebruik van details. Zo kan Capote de alledaagse levens en gewoontes van zijn personages uitvoerig beschrijven. Nuttall constateert dat ‘details give the reader a greater insight into character, and at the same time attest to the veracity of that insight, than any amount of generic description’ (Nuttall 2007, 141). Volgens Whitby wijst het schetsen van details eerder op een roman- dan op een reportagestructuur. Hij argumenteert dat

Capote, forced to follow the natural plot of the story he has chosen from the newspaper (and thereby having been prevented from “creating” incident and scene), is deepening the context and texture of the story by focusing on seemingly irrelevant details which, when added up, scenically undergird the story with the resonance of a concrete particularity. These details are precisely what a strict news report of the incident would omit and what, conversely, a novelist would have to create. (Whitby 1992, 246-247)

Volgens Tom Wolfe zorgt de opname van zulke details ervoor dat de verteller een realistisch portret van zijn onderwerp kan schetsen (Keeble 2007, 10). Anderson signaleert dat de verteller de details evenwel niet zelf interpreteert maar deze taak overlaat aan de lezers (Anderson 1987, 51). In een interview bemerkte Capote inderdaad dat ‘in reporting one is occupied with literalness and surfaces, with *implication without comment* – one can’t achieve immediate depths the way one might in fiction’ (Cowley 1958, 260, mijn cursivering). Capote wilde dus een typische fictietechniek, namelijk het uitdiepen van personages, toepassen op

een non-fictieverhaal. Tegelijk is de erfenis van de journalistiek nog duidelijk zichtbaar aangezien Capote zich in zijn *nonfiction novel* ervan weerhoudt commentaar te leveren op de personages. Anderson argumenteert dat deze ‘rhetoric of silence’ inderdaad beter past bij non-fictie dan bij fictie. In een roman kent een schrijver zijn personage immers door en door en heeft toegang tot zijn of haar diepste dromen, gevoelens en angsten, precies omdat ze fictief zijn. Dorrit Cohn stipt in dit verband aan dat ‘the minds of imaginary figures can be known in ways that those of real persons cannot’ (Cohn 1990, 785). In non-fictie moet de schrijver echter zelf de waarheid interpreteren. Omdat hij niet de gedachten van de personen over wie hij schrijft kan lezen, weet hij niet wat ze denken of voelen en moet hij dus uit hun handelingen hun karakter trachten af te leiden (Anderson 1987, 48-56). Om de indruk te wekken dat hij te werk gaat als een historicus, gebruikt Capote dan ook in de beschrijving van Nancys steeds veranderende handschrift de frase ‘*as though she were asking, “Is this Nancy? Or that?”*’ (Capote 1966, 59, mijn cursivering). Zo ook in de beschrijving van Bonnie Clutters kale kamer: ‘It was *as though* by keeping this room impersonal, by not importing her intimate belongings but leaving them mingled with those of her husband, she lessened the offense of not sharing his quarters’ (Capote 1966, 35, mijn cursivering). Ook in de films verloopt karaktertekening via uitdieping van details uit de levens van de personages. Robert Stam vermeldt in dit verband dat ‘although filmic characters in adaptations lose some of the slowly evolving textured verbal complexity developed in a novel, they also gain an automatic “thickness” on the screen through bodily presence, posture, dress, and facial expression’ (Stam 2005, 22). Brooks neemt slechts weinig van de details uit Capotes boek over. Aangezien hij ervoor kiest zich vooral op de moordenaars te concentreren, is het logisch dat, wanneer hij dan toch details opneemt in zijn film, deze worden gebruikt om de karakters van Perry en Dick te analyseren terwijl de psychologische uitdieping van de Clutters en hun dorpsgenoten grotendeels achterwege wordt gelaten. Capotes biograaf Gerald Clarke citeert Capotes ontevredenheid met deze ingreep: ‘Capote zou later de bedenking formuleren dat ‘het gezin Clutter te weinig aan bod [komt]. Het boek ging over zes levens, niet twee, en de film heeft dat tenietgedaan door zo de nadruk te leggen op Perry en Dick’ (Clarke 1989, 395). In tegenstelling tot Brooks kan Kaplan langer uitweiden, aangezien zijn film niet bestemd is voor de bioscoop maar voor televisie en dus kan worden opgesplitst in episodes en daardoor langer mag duren. Hij kiest er dan ook voor tenminste enkele bijzonderheden van elk hoofdpersonage over te nemen.

2.2 Rust

Capote stelde zich tot doel de dorpsgemeenschap en haar reactie op de moorden te beschrijven. Zijn veronderstelling was immers, en terecht, dat het gebeuren heel wat wantrouwen en verdachtmakingen zou teweegbrengen binnen het anders vredige dorp. Om tot een beschrijving van deze door geweld verstoorde rust te komen, begon Capote met een schets van die rust, voorgesteld door de Clutterfamilie. Volgens Pizer zijn de Clutters immers ‘in many ways an incarnation of the American Family’ (Pizer 1974, 218). Ze zijn rijk, succesvol, behulpzaam, gerespecteerd, geliefd en actief. Toch ontwaren we hier en daar een barst in het schijnbaar perfecte plaatje. Creeger geeft aan dat ‘however respectable the Clutters may be, they are also a strange family, for beneath the surface of their lives lie hidden energies’ (Creeger 1967, 11).

Als jongste spruit van de Clutterfamilie lijkt Kenyon op het eerste gezicht een onopvallende jongeman. In Capotes boek leren we dat hij graag op zichzelf is. Leeftijdsgenoten noemen hem een eenzaat en terughoudend. Hij leeft in zijn eigen wereldje. Niemand kan tot hem doordringen. Bobby, het vriendje van Kenyons zus Nancy, merkt op: ‘I know Nancy loved Kenyon very specially, but I don’t think even she, or anybody, exactly understood him. He seemed to be off somewhere. You never knew what he was thinking’ (Capote 1966, 54). Kenyon heeft dan ook maar één vriend. Wanneer die verkering krijgt, blijft Kenyon alleen achter. Zelf is hij niet geïnteresseerd in meisjes. Hij houdt van ruwe spelletjes, zoals coyotes opjagen met zijn auto, eenden neerschieten en konijnen stropen. Bij het spelen is hij zelfs zo wild dat hij zijn geliefde paard Skeeter doodrijdt: “‘You use a horse too hard,’ his father had cautioned him. ‘One day you’ll ride the life out of Skeeter.’ And he had’ (Capote 1966, 45). Kenyon is dus niet zo rustig als hij eerst lijkt. Volgens Patrick W. Shaw is Kenyon zelfs ronduit gewelddadig: ‘Any farm boy with the least knowledge of horses knows their limitations. To ride one to death has to be a conscious and unpardonable act of malicious violence – an act that indicates sublimated anger and aggression’ (Shaw 2000, 94). Kenyons vernielzuchtige natuur komt naar boven in het taalgebruik dat de verteller hanteert om hem te beschrijven, bijvoorbeeld wanneer hij opmerkt dat ‘as usual, the *devil* was in Kenyon’ (Capote 1966, 25, mijn cursivering) op het moment dat Kenyon vol ongeduld naar Nancy roept dat ze zich moet haasten. In de films lijkt Kenyon heel wat minder kwaadaardig. Het ergste dat we hier over Kenyon vernemen is dat hij stiekem rookt in de kelder. In Brooks’ film is het zowat het enige dat ons wordt getoond over Kenyon, naast zijn gewoonte om voor

het slapengaan naar de radio te luisteren. Brooks kiest er hier dus voor enkele details uit Capotes karakterisering van Kenyon over te nemen om zijn *status life* te schetsen. Kaplan doet dit ook, zij het uitgebreider. Zo toont hij bijvoorbeeld Kenyon en een ongeïdentificeerde vriend vissend aan de rivier, Kenyon die stiekem rookt in de kelder, Kenyon die zijn radiootje meeneemt naar zijn kamer en Kenyon die de radio tegen de zin van zijn vader aanzet tijdens het eten. Het is dus duidelijk dat ook in de films details worden gebruikt om Kenyon als personage uit te diepen. Meer nog dan Capote beperken de regisseurs zich tot het louter tonen van de gewoontes van het personage zonder er bijkomende uitleg of verklaringen voor te geven. Dit kenmerk van de *nonfiction novel*, volgens Capote een strategie rechtstreeks ontleend aan de journalistiek en niet aan de romankunst, wordt dus overgenomen in de films. Dit geeft ons als kijkers de indruk dat we kennismaken met de persoon Kenyon, eerder dan met een gefictionaliseerd personage. De regisseurs staan ons immers toe om zelf conclusies te trekken uit Kenyons gedrag en gewoontes, zoals we ook in het echte leven de houding van kennissen of vrienden interpreteren om hen beter te begrijpen.

Dit kenmerk komt ook terug in de uitdieping van de andere Clutters, zoals Nancy. Capote schildert haar af als een bijna perfect tienermeisje, ‘the All-American girl’ (Shaw 2000, 94). Nancy wordt door haar dorpsgenoten geprezen om haar organisatietalent en karakter. Ze slaagt er telkens in een overvolle dagplanning zonder problemen af te werken. Op de dag van haar dood heeft Nancy dan ook een drukke agenda: een meisje leren taart bakken, een andere protégée helpen bij het inoefenen van een trompetsolo, een samenkomst bijwonen van een religieuze groep, boodschappen doen en een trouwjurk maken voor haar oudere zus Beverly. Shaw noemt haar niet voor niets een ‘gifted over-achiever’ (Shaw 2000, 94). Ze is altijd bereid om anderen te helpen: ‘she felt it her duty to be available when younger girls came to her wanting help with their cooking, their sewing, or their music lessons – or, as often happened, to confide’ (Capote 1966, 25). Jongere meisjes kijken naar haar op, zoals Jolene Katz:

‘I just love her to death. Well, everybody does. There isn’t anybody like Nancy. Do you know what Mrs. Stringer says?’ said Jolene, naming her home-economics teacher. ‘One day she told the class, “Nancy Clutter is always in a hurry, but she always has time. And that’s one definition of a lady.”’ (Capote 1966, 30)

Dit maakt haar alom geliefd, de ‘town darling’ (Capote 1966, 16). Ze staat altijd klaar voor anderen en leeft met hen mee. Zelfs wanneer Herb haar verbiedt nog af te spreken met haar vriendje en aanstuurt op een breuk, spreekt ze niet tegen omdat ze haar vader niet wil

kwetsen, hoewel dit haar niet onberoerd laat en ze erover piekert, zoals haar vriendin Susan merkt aan haar nagelbijten (Capote 1966, 27). Nancys inlevingsvermogen gaat zelfs zo ver dat ze ook sympathie lijkt te voelen voor haar moordenaars. Ze luistert begrijpend naar Dicks leugen over zijn moeilijke jeugd en babbelt met Perry over paarden en muziek terwijl hij haar vastbindt. Het is evenwel niet deze karaktertrek die meest naar voren komt in de films. Haar behulpzaamheid staat hier centraal. In Brooks' film zien we haar verzuchten dat haar planning toch wel erg vol zit. We krijgen meteen een positieve indruk van het jonge meisje dankzij haar onschuldige, bijna zweverige stem en de muziek die plots een opgewekte wending neemt wanneer Nancy de trap komt afgehuppeld. Deze elementen vervangen dan ook de opmerkingen die een vertelinstantie zou geven: niet een verteller maar de muziek en acteerprestatie geven Nancys geluk weer. Hoewel de commentaren op Nancys leven dus niet expliciet worden uitgesproken, worden ze toch weergegeven door middel van andere, specifiek filmische, technieken. Verder komen we in Brooks' prent echter niets meer te weten over Nancy. Haar relatieproblemen met Bobby worden zelfs niet opgenomen in de film, laat staan uitgewerkt. Zij blijft duidelijk een *flat character* en wordt bijna als te eenzijdig volmaakt voorgesteld. Dit geeft de kijkers de indruk dat ze haar niet leren kennen als persoon, louter als karikatuur van geluk en perfectie. Het is logisch dat we hierdoor het gevoel krijgen naar fictie te kijken. Brooks' oppervlakkige portrettering van Nancy zorgt er bovendien voor dat de kijkers minder aangegrepen zijn door haar dood dan in het boek, waar 'her death is more haunting than any of the other five' (Shaw 2000, 94). In Kaplans film is dit echter wel het geval. Aan het eind van de film herinnert inspecteur Dewey zich niet Kenyon, Bonnie of Herb maar Nancy als voorbeeld van vermoorde onschuld. Nancy wordt in deze film dan ook dieper uitgewerkt. Wanneer ze in voice-over een deel uit haar dagboek voorleest, hebben we zelfs toegang tot haar gedachten, gevoelens en dromen. Ook hier komt de verteller niet tussen om een eenduidige interpretatie te voorzien. Bovendien wordt onze interpretatie niet gestuurd door bijvoorbeeld muziek of acteerwerk. Meer nog dan bij Brooks 'we must read the detail' (Anderson 1987, 50). Ons wordt immers niet uitgelegd dat Nancy klarinet speelt, dat ze haar eigen schoonheidsritueel heeft ontwikkeld of dat ze verslingerd is aan haar paard Babe. Nancys voorkeuren worden getoond, niet uitgelegd. Een klarinet en een partituur in haar kamer wijzen op haar muzikale bezigheden. Een make-uptafel vol potjes met verzorgende crèmes signaleren dat ze ervan houdt zichzelf in de watten te leggen. En haar tochtje met Babe naar de rivier wijst op haar voorliefde voor paarden in het algemeen en dit paard in het bijzonder. Door de afwezigheid van commentaar door een hogere instantie dan de personages worden de kijkers zelf uitgenodigd om details te interpreteren. Hier zien we dus duidelijk de

invloed van het journalistieke aspect van de *nonfiction novel*. Zoals in de portrettering van Kenyon, krijgen we ook bij Nancy het gevoel dat we haar leren kennen zoals ze echt was. Waar in Brooks' film de opgewekte muziek en zangerige stem onze beoordeling van Nancy sturen, geeft Kaplan ons de kans Nancy zelf te analyseren aan de hand van enkele typerende details.

Dit kenmerk vinden we ook in de karakterisering van Bonnie, de moeder. Capote stelt haar voor als een depressieve vrouw die de hele dag in bed doorbrengt en zich afstandelijk, terughoudend en angstig gedraagt tegenover anderen. Iedereen is dan ook op de hoogte van haar 'little spells' (Capote 1966, 16). Na elke van haar vier zwangerschappen leed ze onder een postnatale depressie, die uiteindelijk overging in een algemene depressie (Capote 1966, 33). Volgens Shaw is ze 'a sexually repressed, hysterical woman' (Shaw 2000, 94). Hij legt de oorzaak van haar toestand bij haar man Herb. Volgens Creeger is de aanleiding voor haar depressie inderdaad 'the inadequacy that she feels when matched against her resolute and successful husband but also the fear that he generates in her' (Creeger 1967, 12). Hun huwelijk veranderde haar. Ze gaf haar studies op. Als meisje was ze gelukkig en welbespraakt maar nu is ze extreem verlegen: 'As a girl she had won an elocution prize; maturity, it seemed, had reduced her voice to a single tone, that of apology, and her personality to a series of gestures blurred by the fear that she might give offense, in some way displease' (Capote 1966, 31). Ze is bang voor alles, vooral om beslissingen te nemen waar haar echtgenoot het oneens mee zou kunnen zijn: 'What if she made a mistake? What if Herb should be displeased? Better to lock the bedroom door and pretend not to hear, or say, as she sometimes did, "I can't. I don't know. Please."' (Capote 1966, 35). Het is duidelijk dat Herb te veel van haar eist. Hij is actief in allerlei verenigingen, terwijl zij liever thuis blijft: 'He was a "joiner", a "born leader"; she was not' (Capote 1966, 33). Shaw argumenteert bovendien dat Herb ook seksueel te veel druk op haar legt, hoewel Capotes tekst dit niet expliciet meedeelt maar hooguit suggereert. Wel is ons bekend dat Bonnie in een andere kamer slaapt dan haar echtgenoot, mogelijk om seks met hem te vermijden. Ze kan alleen gelukkig zijn ver van hem, ver van haar gezin, ver van huis. Zo volgde ze een tijdje een behandeling in Wichita, bijna driehonderdvijftig kilometer van Holcomb. Ze had er een job, stond op haar eigen benen en was niet belast met de zorgen van een gezin. Uiteindelijk keerde ze terug uit schuldgevoel: 'she had liked it too well, so much that it seemed to her unchristian, and the sense of guilt she in consequence developed ultimately outweighed the experiment's therapeutic value' (Capote 1966, 34). Hierna herviel ze in haar depressie. Dit is overigens het enige aspect van Bonnie

dat we te zien krijgen in Brooks' film. Ze wordt voorgesteld als een pathetische, beklagenswaardige vrouw. Ook hier wordt geen commentaar gegeven over haar toestand, hoe hij is ontstaan of welke evoluties hij heeft doorgemaakt. In Kaplans film is Bonnie echter helemaal niet het zielige, huilerige vrouwmens dat Brooks opvoert. Tijdens de overval heeft ze in deze film zelfs het lef tegen Perry en Dick in te gaan. Deze durf staat in schril contrast met de passiviteit van haar echtgenoot, die niet in opstand komt, en van haar zoon, die evenmin tegenpruttelt. Ook Kaplan levert, net als Brooks en Capote, geen commentaar op Bonnies toestand. Alweer wordt dit aspect van de *nonfiction novel* overgenomen in de films.

De pater familias lijkt tenslotte op het eerste gezicht een aangener man dan blijkt uit een meer diepgaande analyse van zijn karakter. Herb Clutter wordt door Capote voorgesteld als een streng maar rechtvaardig mens. Hij is erg gelovig en strikt in zijn opvattingen. Zo laat hij geen alcohol toe op zijn territorium: 'A friend [...] had once told him, "You've got no mercy. I swear, Herb, if you caught a hired man drinking, out he'd go. And you wouldn't care if his family was starving"' (Capote 1966, 19). Zelfs tegenover koffie staat Herb afwijzend, hoewel zijn vrouw zijn verbod hiervan in de wind slaat. Ook op het vlak van vriendschappen blijkt Herb heel selectief. Wanneer zijn dochter Nancy verkeert met een jongen die niet tot dezelfde religieuze groep behoort als zijn eigen familie, stuurt Herb aan op een breuk. Hij legt zijn eigen onbuigzame opvattingen dus ook op aan al wie in zijn huis leeft of werkt: 'While he was careful to avoid making a nuisance of his views, to adopt outside his realm an externally uncensoring manner, he *enforced* them within his family and among the employees at River Valley Farm' (Capote 1966, 18, mijn cursivering). Hij regeert met ijzeren hand om zijn huisgenoten en werknemers op het rechte pad te houden: 'his laws were laws' (Capote 1966, 17). Shaw merkt op dat 'the Clutter family epitomizes the tyranny of perfection' (Shaw 2000, 95). Herbs veeleisende regels wegen dan ook zwaar op zijn gezin, vooral op zijn echtgenote en dochter. Wanneer Nancy bijvoorbeeld Dick probeert te kalmeren door rustig op hem in te praten, past ze volgens Shaw een tactiek toe die ze zich heeft eigen gemaakt om haar vader tot bedaren te brengen wanneer die in woede ontsteekt. Ze doet er alles aan om haar vader niet tegen de haren in te strijken, bijvoorbeeld wanneer hij haar gebiedt te breken met haar vriendje: 'whenever I start to *say* something, he looks at me as though I must not love him. Or as though I loved him *less*. And suddenly I'm tongue-tied; I just want to be his daughter and do as he wishes' (Capote 1966, 28). Bonnies vluchtgedrag zou eveneens te wijten zijn aan Herbs hoge eisen. Ze heeft het gevoel nooit het juiste te kunnen doen en haar echtgenoot tevreden te stellen en dus verkiest ze zich te verbergen en

beslissingen op anderen af te schuiven. Shaw merkt op dat ‘both Nancy and Bonnie Clutter have learned such survival tactics in a family that is not as perfect as its sterling image first indicates’ (Shaw 2000, 95). De tegenstelling tussen de Clutters enerzijds en Perry en Dick anderzijds duidt dus niet alleen op een contrast tussen een beschermde thuishaven en naderend onheil. De zogezegd veilige familiesituatie blijkt immers een benauwende omgeving waar de wil van de vader wet is en gezinsleden angstig terugdeinzen voor zijn toorn (Creeger 1967, 9-10). Volgens Shaw is de familie Clutter daardoor een haard van geweld. Herb en Kenyon terroriseren zowel dieren als mensen en de vrouwelijke leden van het gezin lijden onder deze agressie (Shaw 2000, 85-99). In de films worden de Clutters echter minder negatief voorgesteld. In Brooks’ prent is deze familie zelfs een toonbeeld van geluk. De Clutters worden als personages niet diep uitgewerkt in deze film. Het is logisch dat dit bijdraagt tot een eenzijdige en oppervlakkige portrettering van het gezin. Alleen Bonnies ziekte werpt hier een smet op het perfecte plaatje. De karakterisering van de Clutters is genuanceerder in Kaplans film. Herbs kleine kantjes worden hier ook voorgesteld zodat niet alleen zijn positieve eigenschappen aan bod komen. Zo stelt hij de onredelijke eis dat Nancy haar vriendje laat vallen. Hij begluurt het jonge koppel en geeft Nancy een uitbrander wanneer hij hen al kussend betrapt. Hij legt strikte regels op, bijvoorbeeld door Kenyon niet naar de radio te laten luisteren aan tafel of Nancy de les te lezen wanneer ze doorweekt thuiskomt na een zwempartij in de rivier. Ook hier worden de karaktertrekken van het personage echter louter getoond, niet becommentarieerd. Dit leidt tot een groot verschil tussen beide films. Door Brooks’ eenzijdige en oppervlakkige voorstelling van de Clutters, hebben de kijkers de indruk dat ze de familie niet echt leren kennen maar een afgeborstelde versie van de gezinsleden krijgen voorgeschoteld. De negatieve kantjes van deze personages worden immers genegeerd. Het is logisch dat dit ons de indruk geeft dat we naar fictie kijken. In het echte leven is niemand immers zo eenduidig goed als de Clutters in deze film. Dit is heel anders in Kaplans prent. De kleine kantjes van de Clutters worden hier wel opgenomen. Dit geeft ons het gevoel dat we met echte personen, eerder dan met karikaturen, te maken hebben. Hierdoor lijkt Kaplans film echter, realistischer, objectiever en dus ook non-fictioneler dan Brooks’ prent.

Hoewel de Clutters dus een toonbeeld lijken van geluk, samenhangendheid en geborgenheid, wijzen de details die ons worden meegedeeld over hun levens toch op de negatieve en zelfs duistere kantjes van hun bestaan. Shaw argumenteert dat ‘the Clutters too are part of the violence. They simply repress it and refuse to recognize its existence’ (Shaw

2000, 97). Pizer leest in de details zelfs een gelijkenis tussen de op het eerste gezicht perfecte Clutters en de marginale familie van Perry: ‘Both fathers are puritanical authoritarians, both mothers neurotic, both sons (Perry and Kenyon) introspective and moody. Only Nancy Clutter, the Becky Thatcher of her school play, is entirely appealing and only her death is permanently moving’ (Pizer 1974, 218).

2.3 Verstoorders van de rust

Deze gelijkenis tussen de slachtoffers en hun moordenaar brengt ons bij de karakterisering van Perry en zijn kompaan Dick. Scènes uit de levens van de Clutters worden in het eerste deel van het boek afgewisseld met fragmenten over het duo dat de rust in Holcomb zal verstoren. Van de moordenaars wordt niet het *status life* uitgediept maar wel wat hen tot deze daad dreef. Hun verleden wordt dan ook gekenmerkt door allerlei tegenslagen. Dit geldt vooral voor Perry. Ook hier vernemen we de achtergrond van de personages via details, die alweer niet worden becommentarieerd of geïnterpreteerd door de verteller.

De bedenker van het plan, het brein van de onderneming, is Richard Eugene Hickock, Dick voor de vrienden. Een celmaat vertelt Dick over de rijke Herb Clutter en Dick besluit de *farmer* van zijn geld te beroven. Hij is vastberaden ‘no witnesses’ (Capote 1966, 42) achter te laten. Hij beseft echter zelf dat hij niet in staat is mensen te vermoorden. Hiervoor heeft hij een kompaan nodig, Perry Edward Smith. In een interview met zijn biograaf George Plimpton merkte Capote op dat ‘there is such a thing as the ability to kill. Perry’s particular psychosis had produced this ability. Dick was merely ambitious – he could *plan* murder, but not commit it’ (Plimpton 1974, 198-199). Dick en Perry brachten samen tijd door in de gevangenis. Toen Perry hem vertelde dat hij iemand had vermoord, wat later een leugen zou blijken, was Dicks interesse gewekt en besloot hij Perry in gedachten te houden voor een volgende overval. Perrys leugen overtuigde Dick ervan dat Perry een ‘natural killer’ is, ‘absolutely sane, but conscienceless, and capable of dealing, with or without motive, the coldest-blooded deathblows’ (Capote 1966, 57). Hij gaat er dan ook van uit dat met Perry aan zijn zijde, niets kan mislopen in deze ‘cinch, the Perfect score’ (Capote 1966, 48). Dick is duidelijk blind voor de vele gaten in zijn plan. Hij weet bijvoorbeeld niet hoeveel mensen ze zullen aantreffen bij de Clutters: ‘he could not, despite the alleged perfection of his over-all design, be certain of the answer. Eventually, he said, “Christ how the hell should I know? [...] The only *sure* thing

is every one of them has got to go” (Capote 1966, 42). Samen met Perry wil Dick de Clutters tienduizend dollars lichter maken. Naast het financiële aspect van de onderneming heeft Dick twee andere redenen om de familie te willen overvallen, hoewel hij geen van de gezinsleden ooit heeft ontmoet. Ten eerste benijdt hij alles wat Herb Clutter bezit en hij is van mening dat het hem toebehoort. Verschillende gedachten van Dick die de lezers worden toevertrouwd door middel van interne focalisatie geven hen de indruk dat de ex-gedetineerde anderen het licht in de ogen niet gunt: ‘Envy was constantly with him; the Enemy was anyone who was someone he wanted to be or who had anything he wanted to have’ (Capote 1966, 182) en ‘Why should that sonofabitch have everything, while he had nothing? Why should that “big-shot bastard” have all the luck? With a knife in his hand, he, Dick, had power’ (Capote 1966, 182-183). Ook hier geeft een opeenstapeling van details dus inzicht in het karakter van een personage. Deze kennismaking met Dicks frustraties leert ons wat hem bezighoudt en wat zijn drijfveren zijn. Door middel van focalisatie, waar we later nog op zullen terugkomen, geeft de verteller ons toegang tot de geest van het personage. Enkele veelbetekenende uitspraken volstaan om Dick te karakteriseren. Zijn tweede motivatie voor de overval bestaat uit zijn seksuele lusten. Zodra hij te weten komt dat een zestienjarig meisje in dat huis woont, besluit hij haar te verkrachten. Doorheen het boek komen we als lezers inderdaad geleidelijk te weten dat Dick pedofiele neigingen heeft. We zijn er immers getuige van dat hij ook jongere meisjes lastigvalt. Vlak voor zijn terechtstelling geeft hij eindelijk zijn ware bedoelingen toe:

Before I ever went to their house I knew there would be a girl there. I think the main reason I went there was not to rob them but to rape the girl. Because I thought a lot about it. That is one reason why I never wanted to turn back when we started to. Even when I saw there was no safe. (Capote 1966, 248)

Hij beweert hierom echter wel ‘sincerely ashamed’ (Capote 1966, 183) te zijn en verbergt zijn voorkeur voor jonge meisjes dan ook wanhopig. Boven alles wil Dick ‘a normal’ (Capote 1966, 103) zijn. Volgens Perry lukt dit dankzij Dicks ‘wonderful smile’ (Capote 1966, 37), die hem er laat uitzien als een ‘American-style “good kid”’ (Capote 1966, 37). Zijn glimlach wekt vertrouwen. Dit zal Dick van pas komen wanneer hij eropuit trekt om winkeliers op te lichten. Hij maakt hen een leugentje wijs en charmeert hen met grapjes. Als het op betalen aankomt, doet Dick alsof hij onvoldoende geld op zak heeft en overtuigt de winkeliers ervan hem een ongedekte cheque te laten uitschrijven, wat de verkopers in kwestie natuurlijk zuur zal opbreken. Dick is dus duidelijk een mooiprater.

Ook in de films komen bovenvermelde kenmerken van de misdadiger duidelijk naar boven. De scène waarin Dick, begeleid door een stomverbaasde Perry, een winkelier inpalmt met zijn mooie praatjes en hem uiteindelijk oplicht, wordt diepgaand uitgewerkt in beide films. Brooks heeft zelfs de scène overgenomen waarin Perry en Dick liften naar Kansas en onderweg een man willen doden en beroven. De autobestuurder die hen oppikt is zich niet bewust van de moorddadige plannen van het duo. Ook nu charmeert Dick de man met grapjes en vlotte praatjes, terwijl Perry op de achterbank wacht op een teken van Dick om de bestuurder te wurgen. De man kan uiteindelijk ontkomen. De aanwezigheid van deze scène in Brooks' film geeft aan dat de karakertekening van Dick en Perry in deze film veel uitgebreider en diepgaander is dan de portrettering van de Clutters. Net als in het boek wordt Dick in de films gekarakteriseerd aan de hand van enkele details. In Brooks' film zien we hem bijvoorbeeld vol vertrouwen in zijn eigen plan, hoewel Perrys opmerkingen meteen de zwakke punten ervan onthullen. Ook hier wordt Dick afgeschilderd als een charmeur. Hij spreekt iedereen, inclusief Perry, aan met 'honey', 'baby', 'sugar' of 'sweetie' en deelt knipoogjes en glimlachjes uit bij de vleet. Ook in Kaplans film leren we Dick kennen door een opeenstapeling van details die hem karakteriseren. Twee opvallende kenmerken van Dick springen in het oog. Ten eerste valt hij regelmatig vrouwen lastig. Nancy is niet de enige die hij tracht te verkrachten. Onderweg naar de Clutters doet hij nog twee andere vrouwen een oneerbaar voorstel en hij wordt zelfs handtastelijk. Wanneer de vrouwen hulp halen, wandelt Dick koelbloedig weg. In geen van de drie gevallen toont hij spijt. Dankzij de getuigenis van zijn voormalige celmaat komen we bovendien te weten dat zijn plan om Nancy te verkrachten zijn voornaamste beweegreden was voor de overval. Ten tweede herhaalt Dick voortdurend dat ze 'no witnesses' maar wel 'plenty of hair on them walls' zullen achterlaten. Dankzij deze uitspraken lijkt Dick dus een moordzuchtig individu. Uiteindelijk zal echter blijken dat hij zelf niet in staat is de Clutters te doden maar het vuile werk aan Perry overlaat. Ook hier wordt het personage dus gekarakteriseerd door een opeenstapeling van betekenisvolle details.

De details die Perry typeren leiden echter tot een genuanceerdere portrettering dan die van Dick. Hollowell stelt dan ook vast dat 'the main dramatic interest of the book – Capote's greatest accomplishment – is his portrayal of Perry Smith' (Hollowell 1977, 75). Net als in het boek wordt het in de films al snel duidelijk dat Perry goed en kwaad in zich verenigt. Dit komt duidelijk naar boven in de uitspraak 'I thought [Mr. Clutter] was a very nice gentleman. Soft-spoken. I thought so right up to the moment I cut his throat' (Capote 1966, 219). Deze uitspraak wordt, mits enige aanpassingen in de formulering, ook overgenomen in beide films.

In de drie werken wordt Perry Smith dus afgeschilderd als een moordenaar met een goed hart. Capote en de regisseurs gaan in hun portrettering zelfs zo ver om te suggereren dat Perry zelf niet de verantwoordelijkheid draagt voor de moorden maar hiertoe werd gedreven door de maatschappij en zijn moeilijke verleden. In het verleden kreeg Perry af te rekenen met een alcoholverslaafde moeder, een gewelddadige vader, een ongeval dat hem verminkt achterliet en een ongelukkige tijd in een weeshuis. De mishandelingen die hij in deze instelling onderging achtervolgen hem zijn hele leven. Hij ontwikkelde dan ook een afkeer voor nonnen, die het weeshuis met ijzeren hand bestuurden, evenals diverse vluchtstrategieën om, al is het maar in gedachten, te ontkomen aan het misbruik. Zo hecht hij ook als volwassene nog veel belang aan bijgeloof. Het mag niet verbazen dat hij nonnen beschouwt als voortekens van onheil. Het waren immers kloosterlingen die hem mishandelden in het weeshuis. Sinds zijn ongelukkige tijd in het tehuis beeldt Perry zich in dat een grote gele vogel, ‘a parrot’ (Capote 1966, 90), hem zal redden uit zijn benarde situatie:

A bird ‘taller than Jesus, yellow like a sunflower,’ a warrior-angel who blinded the nuns with its beak, fed upon their eyes, slaughtered them as they ‘pleaded for mercy,’ then so gently lifted him, enfolded him, winged him away to ‘paradise.’ As the years went by, the particular torments from which the bird delivered him altered; others – older children, his father, a faithless girl, a sergeant he’d known in the Army – replaced the nuns, but the parrot remained, a hovering avenger. (Capote 1966, 90)

De vogel wijst al op Perrys voornaamste kenmerk: hij is een dromer. Zo heeft hij het idee opgevat om naar Mexico te reizen en daar lang verborgen schatten op te graven. Als ‘incessant conceiver of voyages’ (Capote 1966, 22) sleurt hij, tot grote ergernis van Dick, overal landkaarten met aanduidingen over de vermeende locaties van diverse schatten mee naartoe. In een andere fantasie stelt Perry zichzelf voor als succesvol artiest die volle zalen lokt in een concertzaal te Las Vegas: ‘In one of his favorite theatrical fantasies, his stage name was Perry O’Parsons, a star who billed himself as “the One-Man Symphony”’ (Capote 1966, 51). Wanneer Brooks deze rêverie voorstelt in zijn film, speelt Perry ironisch genoeg voor een lege zaal, een detail waar de dromer zich niet van bewust is aangezien hij dankbaar glimlacht naar zijn vermeende publiek, dat louter bestaat uit een hoop lege stoelen. Perry wil rijk, bekend en bovenal gelukkig zijn maar slaagt er nooit in dit te bereiken. Net als Dick benijdt hij dan ook iedereen die er wel in geslaagd is deze American Dream te verwezenlijken. Zijn vriend Willie-Jay schrijft aan Perry: ‘Why this unreasonable anger at the sight of others who are happy or content, this growing contempt for people and the desire to hurt them? All right, you think they’re fools, you despise them because their morals, their happiness is the source

of *your* frustration and resentment' (Capote 1966, 47-48). De schuld voor zijn mislukking ligt volgens Perry niet bij zichzelf maar bij anderen, vooral bij zijn vader. Perry ziet zichzelf als een genie miskend in zijn talenten, zowel op muzikaal, intellectueel als artistiek vlak. Zo schrijft hij aan zijn zus:

Whole sections of me Dad was ignorant of. Didn't understand an iota of. Like I could play a harmonica first time I picked one up. Guitar, too. I had this great natural musical ability. Which Dad didn't recognize. Or care about. I liked to read, too. Improve my vocabulary. Make up songs. And I could draw. But I never got any encouragement – from him or anybody else. (Capote 1966, 124)

Perrys vader vond het inderdaad nuttiger dat zijn zoon thuis werkte dan school volgde. Ook hierdoor is Perry gefrustreerd: 'I happen to have a brilliant mind. In case you don't know. A brilliant mind and talent plus. But no education' (Capote 1966, 169). Dit tracht hij als volwassene te compenseren door zich bij te scholen. Hij houdt een schriftje bij van moeilijke woorden (Capote 1966, 135-136) en verbetert voortdurend grammaticale fouten in krantenartikels of in het taalgebruik van Dick. Ondanks het tekort aan scholing wil Perry intellectueel opklimmen. Om deze reden raakt hij in de gevangenis bevriend met de gevoelige en intelligente Willie-Jay. Wanneer deze kameraadschap eindigt, keert Perry zich naar Dick, die hij beschrijft als 'full of fun, and he was shrewd, a realist' (Capote 1966, 48). Dick is een tegengewicht voor Willie-Jay maar ook voor Perry zelf, die beseft dat hij niet zo 'authentically tough, invulnerable, "totally masculine"' (Capote 1966, 24) is als de praktisch ingestelde Dick. In een interview merkte Capote op dat Perry onder de indruk was van Dicks gewelddadige uitspraken: 'These violent phrases [such as "see hair all over the walls"] were simply a form of bragging meant to impress Perry, who *was* impressed, for he liked to think of Dick as being "tough". Perry was too sensitive to be "tough". Sensitive. But himself able to kill' (Plimpton 1974, 201). De dromerige Perry, die zijn slachtoffers met genegenheid behandelt alvorens ze te vermoorden en zich zelfs begint te hechten aan een denkbeeldig liefje (Capote 1966, 94), is inderdaad gevoelig, terughoudend en lichtgeraakt. Dick vat Perrys kleine kantjes treffend samen in één enkele zin: 'Dick was sick of him – his harmonica, his aches and ills, his superstitions, the weepy, womanly eyes, the nagging, whispering voice. Suspicious, self-righteous, spiteful' (Capote 1966, 194).

Al deze details over Perry dragen uiteindelijk bij tot de indruk dat hij inderdaad niet verantwoordelijk kan worden geacht voor de moorden. Dankzij een opeenstapeling van schijnbare onbenulligheden geeft Capote de lezers het gevoel dat Perry eigenlijk een gevoelig

en door de maatschappij gekwetst dier is (cf. Creeger 1967). Hollowell merkt op dat ‘incidental descriptions all contribute to a cumulative and sympathetic portrait’ (Hollowell 1977, 76). Het publiek betrappt zichzelf er dan ook op begrip te hebben voor deze misdadiger. Indien Capote de lezers expliciet zou hebben opgedragen medelijden te voelen voor Perry, zou hij in zijn opzet zijn mislukt. Waarom zouden we immers meevoelen met een viervoudig moordenaar? Slechts dankzij de vele details die Perrys moeilijke verleden illustreren, kan het publiek het eens zijn met verschillende personages die sympathie voor hem lijken te koesteren. Zo beweert een inwoner van Holcomb dat ‘he wasn’t the worst young man I ever saw’ (Capote 1966, 227). Een journalist komt op voor Perry:

‘Perry Smith. My God. He’s had such a rotten life – ’
[Another journalist] said, ‘Many a man can match sob stories with that little bastard. Me included. Maybe I drink too much, but I sure as hell never killed four people in cold blood.’
‘Yeah, and how about hanging the bastard? That’s pretty goddam cold-blooded too.’
(Capote 1966, 271)

Ten slotte spreekt ook politieagent Dewey zijn begrip voor Perry uit: ‘He found it possible to look at the man beside him without anger – with, rather, a measure of sympathy – for Perry Smith’s life had been no bed of roses but pityful, an ugly and lonely progress toward one mirage and then another’ (Capote 1966, 220). Anderson merkt op dat ‘Capote has not made any explicit bids for our sympathy and compassion. He has remained detached. But [...] throughout the book he selects detail and testimony that present Perry in a favorable light’ (Anderson 1987, 77). Ook in de films wekken details uit Perrys leven sympathie op voor de moordenaar. In de films worden elementen uit Perrys leven meer nog dan in het boek gesuggereerd, niet louter getoond en vooral niet becommentarieerd. In Brooks’ film zien we Perry bijvoorbeeld ‘I love you’ zeggen, hoewel er niemand naast hem staat. Dat hij zich een verloofde inbeeldt wordt dus niet verteld of uitgelegd maar eerder gesuggereerd. Ook wanneer Perry wegloupt van nonnen, kan het publiek de onderliggende reden alleen maar raden. Pas later in de film zal Perry over het misbruik vertellen en begrijpen we waarom hij kloosterzusters haat. Op dat moment praat hij ook over de ‘yellow bird’ die hem zou redden. Ook hier signaleren de opmerkingen over de vogel, net als zijn opgewonden gebabbel over schattenjagen, dat Perry een verstokte dromer is. Zijn gevoelige kant komt eveneens naar boven wanneer hij vlak voor de moorden zijn slachtoffers nog verzorgt. Zo staat hij niet toe dat Dick Nancy verkracht, legt hij een kussen onder Kenyons hoofd wanneer hij merkt dat de jongen moeite heeft om te ademen en zorgt hij ervoor dat Herb niet op de kille vloer hoeft te

liggen. Kaplan verwerkt in zijn films zelfs nog meer details die het persoonlijke en innerlijke leven van Perry blootleggen. Zo komt zijn dromerige ingesteldheid hier duidelijk naar voren. Perry praat enthousiast over de vele reizen die hij wil maken en de schatten die hij dan wil opgraven, tot grote ergernis van de pragmatischer ingestelde Dick, die de naïviteit van Perrys plannen inziet. Dick reageert dan ook met een geërgerd ‘yeah, you told me all about that’ wanneer Perry nog maar eens doordramt over het zoete leven in Japan of Mexico. Perry wil koste wat het kost ontsnappen uit zijn huidige leven, dat wordt gekenmerkt door armoede, verminking en zwakte. Wanneer hij bijvoorbeeld na een flashback naar de mishandeling in het weeshuis als in trance zingt over ‘my yellow bird / taller than Jesus / brighter than the sun / she folds me in her wings and lifts me up to paradise / my avenging angel’, komt het publiek te weten dat hij hoopt op redding door een hogere kracht. Wanneer Dick zijn lied bekritiseert, is Perry snel op zijn tenen getrapt. Hij is dus heel gevoelig. Dit wordt ook duidelijk wanneer hij de Clutters vriendelijk bejegt, hoewel hij hen even later zal doden. Hij stelt een huilende Nancy gerust met de woorden ‘you don’t worry, we’ll be gone soon’, zorgt ervoor dat Bonnie comfortabel zit voordat hij haar opsluit in de badkamer en stelt Kenyon op zijn gemak met een vriendschappelijke knipoog. Ook in de films wordt het karakter van Perry dus uitgediept door middel van details. De fragmenten die we te zien krijgen uit Perrys verleden en zelf moeten samenpuzzelen, zoals de scènes waarin hij wordt mishandeld, waarin hij toekijkt wanneer zijn vader zijn moeder slaat of waarin zijn vader hem bedreigt met een geweer, zorgen ervoor dat het publiek begrip krijgt voor Perrys moeilijke verleden.

Zowel in het boek als in de films worden de moordenaars meer dan de andere personages psychologisch uitgediept. Wat het boek betreft meent Alfred Kazin dat ‘this felt interest in “Perry and Dick” as persons whom Capote knew makes the book too personal for fiction but establishes it as a casebook for our time’ (geciteerd in Hollowell 1977, 77). Het boek ligt met andere woorden dicht bij een journalistieke studie van de hedendaagse maatschappij. Hollowell voegt er evenwel aan toe dat Capote erin slaagt het verhaal universeel te maken ‘in a way that most reportage is not’ (Hollowell 1977, 78) precies door het gebruik van fictionele, en niet journalistieke, technieken. Hollowell noemt als voornaamste strategieën de herhaling van bepaalde beelden of details en de afwezigheid van een centraal geweten dat de lezers leidt in hun interpretatie. Dankzij dit laatste kenmerk mijdt Capote inderdaad een ‘too easy moral’ (Hollowell 1977, 79). Tony Tanner signaleert dat ‘Capote is in something of an old American tradition when he tries to get at the “mythic” significance of the facts by simply stating them. [...] It is a tradition based on the belief that “if

men would steadily observe realities only” they would discover “that reality is fabulous” (geciteerd in Hollowell 1977, 79). Capote slaagt er inderdaad in verder te kijken dan deze ene moord en te verwijzen naar ‘the violence of an entire decade of American life’ (Hollowell 1977, 78). De films zijn daarentegen meer geconcentreerd op dit ene incident en vergelijken het niet met andere moorden uit die tijd. Terwijl Hollowell dus argumenteert dat het boek ‘becomes more than merely a documentary [...] it is almost a moral allegory’ (Hollowell 1977, 82), lijken de films niet boven het niveau van een op feiten gebaseerde film uit te stijgen. Wel gebruiken de regisseurs dezelfde technieken als Capote voor de karaktertekening van de moordenaars, namelijk een opeenstapeling van details die hen typeren. Met uitzondering van Brooks laten de auteur en regisseurs deze details niet becommentariëren of interpreteren door een hogere instantie.

2.4 Verstoorde rust

Ten slotte belandt het verhaal bij Capotes doel: het onderzoek van de reacties van de vrienden en kennissen van de Clutters. Clarke merkt immers op dat ‘wat zijn nieuwsgierigheid wekte waren niet de moorden, maar hun uitwerking op die kleine en geïsoleerde gemeenschap’ (Clarke 1989, 326-327). Zowel in het boek als in de films is de beschrijving van het *status life* het duidelijkst voor de inwoners van Holcomb. Aan de hand van details of karakteriserende uitspraken worden deze personen getypeerd. Het is logisch dat de meeste informatie over deze personages pas wordt meegedeeld nadat de Clutters zijn vermoord. Deze volgorde in de vertelling stelt zowel auteur als regisseurs immers in staat om, samen met de portrettering van deze figuren, ook hun respons op de moorden te schetsen. Het is niet te verwonderen dat zowel politie-inspecteurs als vrienden en kennissen geschokt en bang reageren op deze gruwelijke gebeurtenissen.

De persoon die het meest bewogen wordt door de misdaad is KBI-inspecteur Alvin Dewey. Hij leidt een team van vier agenten die de zaak moeten onderzoeken. Hij kende de Clutters persoonlijk en is vastbesloten de zaak op te lossen, al duurt het zijn hele leven: ‘his attitude towards the crime made it, as he later said, “a personal proposition”’ (Capote 1966, 79). Dewey raakt geobsedeerd door de moorden: ‘In days to come, Dewey was to spend many hours examining these photographs, hoping that he might “suddenly see something”, that a meaningful detail would declare itself’ (Capote 1966, 82). Nachtenlang brengt hij door op

kantoor, op zoek naar de minste aanwijzing. Hij slaapt nog nauwelijks en kan over niets anders meer praten dan de moorden, wat leidt tot grote bezorgdheid bij zijn vrouw en vrienden. Dewey geeft toe dat hij aan niets anders denkt: 'I'm haunted by [the Clutters]. I guess I always will be. Until I know what happened' (Capote 1966, 137). Wat Alvin Dewey betreft komen we dus weinig te weten over zijn *status life*, behalve in één fragment waar Capote zijn huidige verwarde toestand vergelijkt met het normale leven waarnaar Deweys echtgenote Marie terugverlangt. Dat leven bestond uit huishoudelijk werk verdeeld over hen beiden, sparen om een huis te bouwen, plannen om een tuin aan te leggen en een sterk geloof in God (Capote 1966, 100-101). Ook in de films wordt Deweys *status life* niet getoond. Brooks diept secundaire personages niet uit en het is dan ook logisch dat Dewey een *flat character* blijft. Over hem komen we alleen te weten dat hij in de ban raakt van de moorden. Dit geldt eveneens voor Kaplans film. Deweys obsessie met de zaak komt hier duidelijk naar voren wanneer hij tijdens een persconferentie aankondigt dat hij persoonlijk geraakt is door dit gebeuren of wanneer hij een zoveelste telefoontje van een valse tipgever bespreekt. Terwijl Capote dus wel de commotie in Deweys leven vergelijkt met de rust die er heerste voor de moorden, laten de regisseurs deze tegenstelling links liggen. Ze gaan er terecht van uit dat het publiek zal veronderstellen dat Deweys leven er heel anders uitzag voordat hij in deze zaak werd betrokken, vooral wanneer zijn echtgenote aan het einde van Kaplans film verzucht 'I'm just so glad it's over'.

Dewey is echter niet de enige die ontstemd is door de moorden. Anderson merkt op dat 'the silence surrounding the murder is maddening for Dewey and the other detectives involved in the case, maddening as well for the townspeople' (Anderson 1987, 59). De meeste inwoners van Holcomb zijn ervan overtuigd dat de moordenaar iemand is van het dorp. De spanning loopt dus hoog op tijdens het onderzoek: 'Windows ablaze, almost every window in almost every house, and, in the brightly lit rooms, fully clothed people, even entire families, who had sat the whole night wide awake, watchful, listening. Of what were they frightened? "It might happen again"' (Capote 1966, 86). Bovendien verdenkt iedereen iedereen. Deuren gaan op slot en burens spreken nog nauwelijks met elkaar, een hele verandering voor een tot dan toe vredig en slaperig dorpje als Holcomb. Capote zorgt er dan ook voor dat de dorpsbewoners kleurrijk worden uitgewerkt, zij het als nevenpersonages.

Degene die het meest te lijden krijgt onder de moorden is Nancys vriendje Bobby Rupp. Nancy was het eerste meisje waar hij ooit een relatie mee had. Hij hield dan ook

oprecht van haar, ondanks de problemen met Nancys vader. Herb wilde inderdaad niet dat zijn dochter verkering had met de katholieke Bobby. De Clutters waren immers strikt gelovige methodisten. Omdat deze kwestie algemeen bekend was in het dorp en Bobby de laatste bezoeker was bij de Clutters, wordt hij de hoofdverdachte in het onderzoek. Hij had immers zowel motief als gelegenheid om de Clutters te vermoorden. Deze verdachtmaking weegt op de jonge Bobby, die plots zijn geluk weggerukt ziet. Nancys beste vriendin Susan merkt dan ook het volgende op:

He's a nice boy – he has a good heart – but nothing very terrible had ever happened to him before. Like losing anyone he'd loved. And then, on top of it, having to take a lie-detector test. I don't mean he was bitter about that; he realized the police were doing what they had to do. Some hard things, two or three, had already happened to me, but not to him, so it was a shock when he found out maybe life isn't one long basketball game. (Capote 1966, 91)

Naast deze informatie over Bobbys verwoeste leven, krijgen we ook gegevens over zijn geluk voor de moorden. Ook Bobbys *status life* wordt dus besproken. In zijn getuigenis aan de politie na de moorden vertelt Bobby bijvoorbeeld dat Nancy zijn ring niet aanhad die bewuste avond. Vervolgens weidt hij uit om de betekenis van het kleinood te verklaren:

See, a couple of weeks back she got sore at me and said she was going to take off our ring for a while. When your girl does that, it means you're on probation. I mean, sure, we had fusses – everybody does, all the kids that go steady. What happened was I went to this friend's wedding, the reception, and drank a beer, one bottle of beer, and Nancy got to hear about it. Some tattle told her I was roaring drunk. Well, she was stone, wouldn't say hello for a week. But lately we'd been getting on good as ever, and I believe she was about ready to wear our ring again. (Capote 1966, 54)

Uit zijn relaas valt duidelijk af te leiden dat het niet de eerste keer was dat Nancy hem strafte. Ook hier krijgen we dus via een detail, in dit geval een ring, informatie over het dagelijkse leven van een personage. Ook in Kaplans film onthult een detail de achtergrond van dit figuur. Wanneer Nancy bijvoorbeeld meespeelt in een toneelstuk, wuift ze aan het einde naar Bobby. Hij wuift terug en we zien Herb hen argwanend in het oog houden. De betekenis van deze beelden ligt niet in elk beeld afzonderlijk maar in de sequentie van shots. Denken we maar aan het Kuleshov-effect. Deze theorie stelt dat een beeld van een loensende man telkens een andere emotie weergeeft wanneer dit shot wordt gevolgd door een beeld van een bord soep (honger), een kinderlijkje (verdriet) of een naakte vrouw (lust) (Mobbs e.a. 2006, 95-106). In Kaplans film signaleert deze specifieke opeenvolging van beelden Herbs bezwaar tegen de relatie tussen Nancy en Bobby. Later in de film zullen we inderdaad zien dat Herb

hen een preek geeft wanneer ze te laat thuiskomen en dat hij afkeurend kijkt wanneer hij hen al kussend betrapt. Nancy geeft dan snikkend toe dat ze beseft dat zij en Bobby om religieuze redenen nooit kunnen trouwen. Ook hier legt een detail dus heel wat verborgen wensen en emoties bloot. In Brooks' film wordt Bobby echter helemaal niet uitgewerkt. De problemen tussen hem en Herb worden zelfs niet vernoemd. Bobby verschijnt dan ook maar in één enkele scène, wanneer hij Nancy thuis komt bezoeken op de avond van de moorden. In tegenstelling tot Kaplan laat Brooks het dus achterwege om Bobby als personage uit te diepen.

Hoewel hij na de moorden steun zoekt bij Nancys beste vriendin, is Bobby toch stiekem jaloers op Susan Kidwell. Zij is het tweede personage dat hevig te lijden krijgt onder de moorden. De meisjes hadden immers een intieme relatie opgebouwd waarin ze elkaar alles vertelden:

Susan, however, was privileged. [...] For seven years, the two friends had been inseparable, each, by virtue of the rarity of similar and equal sensibilities, irreplaceable to the other. But then, this past September, Susan had transferred from the local school to the vaster, supposedly superior one in Garden City. [...] Thus, the girls were no longer always together, and Nancy deeply felt the daytime absence of her friend, the one person with whom she need be neither brave nor reticent. (Capote 1966, 28)

Ook hier wijdt Capote enkele pagina's aan de beschrijving van de vriendschap tussen Nancy en Susan. De uitdieping van het *status life* gebeurt ook voor dit personage aan de hand van details. Zo vermeldt Capote schijnbaar terloops dat Nancy aan Susan niet hoefde uit te leggen waarom Herb haar relatie met Bobby bekritiseerde: “‘*That*’ needed no amplification; it was a subject that the two friends had discussed completely, and upon which they agreed’ (Capote 1966, 27). Dit detail signaleert dat de meisjes inderdaad met elkaar over alles praten en dat ze elkaar vertrouwen. Susan kent haar vriendin dan ook door en door en weet, zodra ze merkt dat Nancy op haar vingernagels bijt, dat ze ergens over piekert. In Kaplans film is het Susan zelf die ons vertelt over haar vriendschap met Nancy. Drie maanden na de moorden geeft ze een *speech* voor haar medestudenten en vertelt over de plannen die zij en Nancy samen maakten voor de toekomst. Hun dromen tonen duidelijk dat ze hecht bevriend waren en samen wilden blijven, zelfs wanneer ze Holcomb zouden verlaten om in de stad te gaan studeren. In Brooks' film wordt ook dit personage niet uitgewerkt. Susan verschijnt alleen in het eerste deel van de

film, als onderdeel van Nancys *status life*: we zien de meisjes paardrijden. De uitdieping van het *status life* is dus ook voor dit personage heel anders in beide films.

Dit geldt eveneens voor de portrettingen van postmeesteres Myrtle Clare en cafébazin Bess Hartman. De eerste, die Clarke ‘een van de kleurrijkste bijrollen in het boek’ (Clarke 1989, 366) noemt, is een vrouw die niet met zich laat sollen. Na de moorden is ze de enige inwoner van Holcomb die niet vreest voor een herhaling van de feiten. Ze minacht haar dorpsgenoten, die huiveren bij de gedachte dat zij het volgende slachtoffer kunnen zijn: ‘the intrepid Mrs. Myrtle Clare [...] scorned her fellow townsmen as “a lily-livered lot, shaking in their boots afraid to shut their eyes,” and said to herself, “This old girl, she’s sleeping good as ever. Anybody wants to play a trick on me, let ‘em try”’ (Capote 1966, 86). Wanneer ze het nieuws over de moorden hoort en het aan haar moeder, de vijfenzeventig jarige Sadie Truitt, moet vertellen, deelt ze de boodschap bijzonder bruusk mee. Deze ‘gingerly-tempered woman of unrevealed age [...] but promptly revealed opinions, most of which are announced in a voice of rooster-crow altitude and penetration’ (Capote 1966, 68) verkondigt dan ook luidkeels haar mening over de moorden. Ze is er rotsvast van overtuigd dat de moordenaar in het dorp woont en een persoonlijke wrok koesterde tegen de Clutters. Wanneer haar moeder vlak na de moorden vraagt of de dader reeds bekend is, antwoordt Myrtle droog: ‘The man in the airplane. The one Herb sued for crashing into his fruit trees. If it wasn’t him, maybe it was you. Or somebody across the street. All the neighbors are rattlesnakes. Varmints looking for a chance to slam the door in your face’ (Capote 1966, 69). Ook wanneer de dorpsbewoners nog maandenlang napraten over het gebeuren, raakt de geharde Myrtle geïrriteerd. Ze steekt haar ergernis dan ook niet onder stoelen of banken: ‘that’s a crime, too – telling plain-out lies. But what can you expect? Look around you. Rattlesnakes. Varmints. *Rumormongers*’ (Capote 1966, 108) en ‘Folks come in here to buy a nickel’s worth of postage and think they can spend the next three hours and thirty-three minutes turning the Clutters inside out. Pickin’ the wings off other people. Rattlesnakes, that’s all they are’ (Capote 1966, 174). Een al even bot en taai personage is Myrtles nicht Bess Hartman, die het enige café in Holcomb openhoudt. Net als Myrtle heeft ze genoeg van het geroddel: “‘Myself, I don’t want to hear another word,” said Mrs. Hartman. “I told them, We can’t go on like this. Distrusting everybody, scaring each other to death. What I say is, if you want to talk about it, stay out of my place”’ (Capote 1966, 174). Ze is voor geen kleintje vervaard en schrikt er niet voor terug om dorpsgenoten en zelfs klanten op hun plaats te zetten. Zo verdedigt ze inspecteur Dewey wanneer een stamgast hem verwijt de moordenaar nog niet te hebben gevonden:

‘Well, if he’s the wrong un, why the hell don’t you find the right un? I got a houseful of women won’t go to the *bathroom* alone.’

Dewey had become accustomed to this brand of abuse; it was a routine part of his existence. He swallowed the second cup of coffee, sighed, smiled.

‘Hell, I’m not cracking jokes. I mean it. Why don’t you arrest somebody? That’s what you’re paid for.’

‘Hush your meanness,’ said Mrs. Hartman. ‘We’re all in the same boat. Alvin’s doing good as he can.’

Dewey winked at her. ‘You tell him, ma’am. And much obliged for the coffee.’

The ranch hand waited until his quarry had reached the door, then fired a farewell volley: ‘If you ever run for sheriff again, just forget my vote. ‘Cause you *ain’t* gonna get it.’

‘Hush your meanness,’ said Mrs. Hartman. (Capote 1966, 139)

Niet uit beschrijvingen of lange uitweidingen maar uit details over deze twee vrouwen leren we dus dat ze allebei sterk en niet op hun mondje gevallen zijn. Omdat ze zo op elkaar lijken heeft Kaplan ervoor gekozen ze in zijn film als één personage voor te stellen. Het resultaat van deze versmelting is één enkele harde tante, die ook hier roddelaars en klagers zonder omwegen terechtwijst. Gilmont merkt op dat in dit procédé van *composite characterization* ‘eigenschappen van verschillende situaties of personages worden samengevoegd om een fictief personage te creëren dat op een of andere manier representatief is voor het onderwerp’ (Gilmont 2006, 8). Volgens Dennis en Rivers is deze techniek zowel een journalistieke als een literaire methode (Dennis & Rivers 1974, 18). Typisch fictioneel is wel dat we ook hier informatie over het personage verkrijgen door middel van details. Zo merken we dat cafébazin Bess Hartman best een moeial is. Ze luistert immers een gesprek tussen Herb en Dewey af en mengt zich ongevraagd in de discussie. Haar botheid kunnen we dan weer afleiden uit haar reactie op het nieuws dat de Clutters zijn vermoord. Tegen Sadie Truitt, die zich nog van niets bewust is, schreeuwt ze bruut dat Herb en zijn gezin dood zijn. Het valt dan ook niet te verbazen dat de arme Sadie schrikt. Bovendien kondigt Bess bot aan dat zij de burens van de Clutters, die ze onomwonden ‘varmint’ noemt, verdenkt van de moorden. Ze neemt dus geen blad voor de mond en schrikt er niet voor terug haar mening luidkeels mee te delen. Dit merken we eveneens wanneer ze ook hier in de bres springt voor Dewey wanneer een van haar klanten hem uitscheldt. Informatie over dit *composite character* wordt ook in Kaplans film dus meegedeeld door middel van details. Brooks maakt in zijn film echter geen gebruik van karaktercompositie. Hoewel ze geen tekst heeft, zien we Myrtle Clare toch even in beeld komen wanneer haar moeder Sadie Truitt de dag na de moorden opgewonden het nieuws verspreidt dat er iets gaande is bij de Clutters. Bess Hartman komt iets uitgebreider aan bod: we zien haar een klant kordaat op zijn plaats zetten wanneer die Dewey lastigvalt

met verwijten over een haperend onderzoek. Ook hier verschilt de aanpak van Brooks dus duidelijk van die van Kaplan. Beiden gaan op een verschillende manier om met het weergeven van details uit de levens van secundaire personages om hun *status life* te schetsen.

2.5 Besluit

Het is duidelijk dat in de karakterisering van de personages bij Capote het *novelement* sterker naar voren komt dan het *nonfiction* aspect. De figuren worden immers uitgediept aan de hand van betekenisvolle en typerende details die zowel hun dagelijkse *status life* als de vernieling daarvan symboliseren. Hierbij gaat de portrettering verder dan een oppervlakkige schets van een aantal types. De Clutters, die worden verondersteld het perfecte Amerikaanse gezin voor te stellen, blijken in zich sporen van onderhuids geweld en dominantie te dragen die zwaar wegen op de gezinsleden. De moordenaars, in het bijzonder Perry, worden genuanceerd voorgesteld als door de maatschappij gekwetste en in de marginaliteit gedreven dieren waarmee we als lezers of kijkers uiteindelijk medelijden zullen voelen. Zelfs de inwoners van Holcomb, van wie we logischerwijze aannemen dat ze allen stomverbaasd zijn na de moorden, blijken niet zo eenzijdig te worden voorgesteld. De sterke vrouwen Myrtle Clare en Bess Hartman, die in Kaplans film worden samengesmolten tot een *composite character*, vormen de uitzonderingen. In tegenstelling tot hun dorpsgenoten geven zij zich niet over aan geroddel en weigeren zich bang te laten maken. Veel van deze elementen worden overgenomen in de films. Toch bemerken we een duidelijk verschil tussen Brooks en Kaplan. De eerste beperkt zich bij de portrettering van de Clutters en de Holcombenaren dan wel tot het schetsen van *flat characters*, hij zorgt er wel voor dat de kijkers worden geleid in hun interpretatie van de personages. Typisch filmische elementen zoals muziek geven aan dat we dreiging moeten voelen bij Perry en Dick maar onschuld en geluk bij de Clutters, in het bijzonder bij Nancy. Ondanks het gebrek aan psychologische uitdieping van bepaalde figuren, leunt Brooks dus dichter aan bij fictie dan Kaplan. Hij stuurt immers de opvattingen van het publiek over de personages. Kaplan weerhoudt zich hiervan en beperkt zich tot het tonen van de figuren, hun gewoontes en zowel hun positieve als hun negatieve karaktertrekken. Hij stelt hen dus genuanceerder voor dan Brooks. Hierdoor krijgen we als kijkers het gevoel dat we kennismaken met echte personen. We kunnen hun handelingen zelf interpreteren en hen leren kennen zoals we dat ook in het echte leven zouden doen. We kunnen het dus eens zijn met Shaw wanneer die stelt dat ‘the killers and their victims are not mere figures passing across a

historical backdrop. We get to know them well if not intimately. Consequently, we understand the conflict that their personal histories and social environments have set into motion' (Shaw 2000, 86).

3 Scène per scène reconstructie

3.1 Inleiding

Het tweede kenmerk van de *nonfiction novel* is volgens Nuttall de scène per scène reconstructie van de gebeurtenissen (Nuttall 2007, 139-140). Door het verhaal langzaam op te bouwen, moment per moment, verleent de schrijver directheid aan de vertelling en zorgt hij voor maximale betrokkenheid van het publiek. Zowel het boek als de films respecteren dit kenmerk en nemen het op in hun verhaal. Clarke stipt de gelijkenissen tussen Capotes boek en een filmische opbouw reeds aan:

Gebruikmakend van de kneepjes die hij als scenarist had geleerd, stelt hij zijn belangrijkste protagonisten in korte, *filmische* schetsen voor: de Clutters, niets vermoedend in afwachting van het noodlot in de schaduw van die statige graansilo's, en hun moordenaars, die door Kansas razen waar hun wegen zich zullen kruisen, Nemesis in een zwarte Chevrolet. (Clarke 1989, 364, mijn cursivering)

Scènes uit het leven van de Clutters en hun kennissen worden inderdaad afgewisseld met beelden van Dick en Perry. Het verslag van de feiten begint op de ochtend voor de moorden. Elke scène toont dan een handeling van ofwel de moordenaars ofwel de slachtoffers. Naarmate de scènes elkaar opvolgen, naderen we de avond en komen ook de moorden zelf dichterbij. De gebeurtenissen worden dus duidelijk gereconstrueerd aan de hand van scènes. Volgens Whitby zorgt dit ervoor dat 'the reader has the feeling that he or she is reading simultaneous accounts of the crime in several newspapers or magazines' (Whitby 1992, 247). Het is logisch dat we hierdoor bepaalde parallellen bespeuren in de verschillende scènes. Zowel Capote als de regisseurs zullen een spel van gelijkenissen tussen de verschillende leefwerelden die ze tonen op touw zetten. Enerzijds gaat het natuurlijk om de schijnbaar onschuldige gemeenschap van het stadje Holcomb, anderzijds om de gewelddadige omgeving van Dick en Perry. Om deze tegengestelden met elkaar in verband te brengen hanteren de schrijver en regisseurs diverse strategieën. Ze manipuleren de opbouw van het verhaal door middel van cross-cutting en flashbacks, zorgen voor betekenisvolle overgangen tussen verschillende scènes en voeren aanpassingen door in de verteltijd en vertelde tijd. De ingrepen die ze doorvoeren worden de lezers of kijkers dus al snel duidelijk. Het publiek is zich er dan ook van bewust dat het niet naar de werkelijkheid kijkt maar naar een bewerking van de

realiteit. Over het algemeen geldt dat Brooks en Kaplan Capote volgen in zijn keuze voor zulke fictionalisering. De enige uitzondering hierop ligt in het slot.

3.2 Structuur

Zoals Patrick W. Shaw bemerkt, maakt Truman Capote gebruik van een meeslepende tijdsopbouw. De volgorde waarin Capote de gebeurtenissen voorstelt is niet gekozen om trouw te blijven aan de feiten maar met het oog op dramatische impact (Shaw 2000, 87). Dit geeft ons als lezers natuurlijk het gevoel dat we te maken hebben met fictie. Onze aandacht wordt immers expliciet gevestigd op de ingrepen die de schrijver doorvoert in de verhaalopbouw. Wanneer Marie Dewey bijvoorbeeld aan haar echtgenoot Alvin, de politie-inspecteur die de Clutterzaak onderzoekt, vraagt of ze ooit nog een normaal leven zullen leiden, wordt Alvins antwoord eerst uitgesteld door een korte samenvatting van wat dat normale leven inhoudt. Marie stelt de vraag opnieuw maar nu wordt Alvins antwoord onderbroken en tenietgedaan door een rinkelende telefoon. Aangezien we even tevoren te weten zijn gekomen dat de telefoon bij de Deweys roodgloeiend staat sinds de moorden, nemen we aan dat het hier gaat om de zoveelste oproep in verband met de Clutterzaak. Het antwoord op Maries vraag wordt dus niet gegeven door haar echtgenoot maar door de veelzeggende verhaalopbouw. De rinkelende telefoon die Alvin onderbreekt impliceert dat een normaal leven verder onmogelijk zal zijn (Capote 1966, 100-101). Zo'n betekenisvolle structuur is echter niet alleen aanwezig op micro- maar ook op macroniveau. Capote selecteert zorgvuldig welke scènes hij zal tonen en hoe hij ze zal contrasteren met elkaar. Ze verschijnen dus 'niet noodzakelijk in chronologische volgorde' (Gilmont 2006, 7). Volgens Frus insinueert hij zo oorzaak- en effectrelaties tussen situaties die in werkelijkheid los van elkaar stonden (Frus 1994, xx). De films van Brooks en Kaplan hanteren dezelfde selectie- en ordeningstechnieken als Capote om betekenis te geven aan een scène. De twee belangrijkste technieken zijn cross-cutting, waarbij de vertelling heen en weer gaat tussen twee situaties, en flashbacks.

3.2.1 Cross-cutting

Capotes *In Cold Blood* is opgedeeld in vier hoofdstukken: 'The Last To See Them Alive', 'Persons Unknown', 'Answer' en 'The Corner'. Brooks' film daarentegen bestaat uit een ononderbroken aaneenschakeling van scènes, zonder duidelijke onderverdelingen of

afbakeningen. Kaplans miniserie bestemd voor televisie is dan weer opgedeeld in twee grote delen. Het eerste loopt tot en met de avond van de moorden, zonder evenwel de moorden zelf te tonen. Het tweede begint op de ochtend volgend op de misdaad.

Doorheen zijn boek maakt Capote gebruik van een alleswetende, derde persoons, extra- en heterodiëgetische vertelinstantie. Omdat Capote zichzelf niet als verteller voorstelt in het verhaal, gaat hij niet tewerk als een non-fictieschrijver. Deze zou immers niet alleen zijn onderwerp bestuderen maar ook kritisch naar zichzelf kijken. Dit verhoogt dus de fictionaliteit van Capotes werk. We zullen hierop terugkomen in hoofdstuk vijf. De vertelling in Capotes eerste hoofdstuk, 'The Last To See Them Alive', schakelt heen en weer tussen scènes van Dick en Perry die voorbereidingen treffen voor de inbraak enerzijds en van de Clutters die zich van niets bewust zijn anderzijds. Door de scènes uit het leven van de Clutters stelselmatig te onderbreken voor taferelen van Dick en Perry creëert Capote een tegenstelling tussen 'ons' en 'zij', tussen brave burgers, gesymboliseerd door de godvrezende en hardwerkende Clutters, en criminelen, voorgesteld door ex-gedetineerden op weg naar een nieuwe misdaad (Frus 1994, 184). Regisseur Bennett Miller laat het zijn hoofdpersonage, schrijver Truman Capote zelf, zo verwoorden in de film *Capote*:

On the night of November 14th, two men broke into a quiet farmhouse in Kansas and murdered an entire family. Why did they do that? Two worlds exist in this country: the quiet conservative life, and the life of those two men - the underbelly, the criminally violent. Those two worlds converged that bloody night. (Miller 2005)

Deze tegenstelling tussen twee werelden herinnert ons er bovendien voortdurend aan dat de moordenaars steeds dichterbij hun doelwit komen. Zo rijden Dick en Perry op hun tocht naar Holcomb voorbij de verkeers- en reclameborden die de verteller vermeldde in zijn beschrijving van het rustige stadje (Capote 1966, 56). De Clutters zijn zich echter niet bewust van hun dreigende noodlot en evenmin bij machte het tegen te houden. Deze specifieke opbouw, die heen en weer gaat tussen de twee tegengestelden, last dus dreiging in het verhaal. In de toevoeging van deze betekenis ziet het publiek duidelijk de hand van de schrijver. Zo beseffen de lezers dat ze te maken hebben met fictie. In een non-fictieverhaal, zoals een documentaire, zal cross-cutting ook aanwezig zijn maar het zal zelden zo betekenisvol worden voorgesteld als in dit boek. Om in zijn film hetzelfde gevoel van naderende dood op te wekken gebruikt Brooks dezelfde structuur als Capote. Eerst gaan de scènes heen en weer tussen Dick en Perry die elkaar zullen ontmoeten in Kansas City om samen met de auto te vertrekken naar Holcomb. Op één kort shot van Holcomb na toont het eerste deel alleen de

twee toekomstige moordenaars. Op een gegeven moment stopt Dick aan een tankstation. De bediende, die het geweer op de achterbank heeft opgemerkt, vraagt of Dick gaat jagen op fazanten. Dick lacht en zegt: ‘Yes, indeed. Them (*sic*) birds don’t know it, but this is their last day on earth’. Hij kondigt dus de moord aan. Meteen daarna worden de Clutters geïntroduceerd. We zien Herb genieten van de frisse ochtendlucht en Nancy die de trap komt afgelopen. Brooks maakt dus dadelijk duidelijk welke ‘birds’ zullen gedood worden. Ook in Kaplans film komt dezelfde opbouw terug. Kaplan zorgt er bovendien voor dat de alternerende scènes steeds korter worden. We hebben nauwelijks de tijd ondergedompeld te worden in de onschuldige leefwereld van de Clutters en hun mededorpsbewoners, of daar zijn Dick en Perry weer. Zoals weën die elkaar steeds sneller opvolgen de naderende geboorte aankondigen, tonen de steeds sneller opeenvolgende hoofdstukken dat de moordenaars alsmear dichterbij komen en de moorden dus snel zullen plaatsvinden. Daarenboven wordt door een verandering van een korte scène naar een andere soms een extra gruwelijke betekenis gesuggereerd. Zo krijgen we bijvoorbeeld eerst een close-up te zien van Dick en vlak daarna een shot van Nancy in jeans en bh. Kaplan suggereert door middel van *cuts* eerder dan beelden of dialoog Dicks lust en kondigt reeds de komende poging tot verkrachting aan. Zoals bij Capote krijgen we dus ook in de films de indruk dat we naar fictie kijken. We ontwaren immers al snel de hand van de regisseurs. Zowel Kaplan als Brooks voegen, door middel van cross-cutting, een element van dreiging toe aan hun verhaal.

Ook in het tweede deel vertonen de drie werken een afwisseling tussen Dick en Perry enerzijds en de inwoners van Holcomb en de KBI-detectives anderzijds. Dit keer vindt een omgekeerde beweging plaats: Dick en Perry vluchten steeds verder weg en glippen de speurders door de vingers. In Capotes boek wisselt het verhaal in het hoofdstuk ‘Persons Unknown’ vanaf paragraaf drie tot en met paragraaf vijftien alleen tussen de bezorgde en wantrouwige inwoners van Holcomb en het moorddadige duo. Slechts drie paragrafen zijn gewijd aan inspecteur Dewey en zijn groeiende obsessie met het mysterie. Na Dick en Perrys terugkeer naar de Verenigde Staten, in het hoofdstuk ‘Answer’, schakelt Capote over naar een cross-cutting tussen de vluchtende criminelen en de achtervolgende politiemannen. Capote zorgt ook in deze beide hoofdstukken voor betekenisvolle links tussen de verschillende paragrafen. Zo ontdekt de huishoudster van de overleden Clutters dat Kenyons radio is verdwenen en duikt het radiootje op tussen Perrys bezittingen (Capote 1966, 98/101). Ook Herbs verrekijker werd gestolen door Perry en Dick. Het voorwerp wordt voor het eerst vermeld op hun vlucht naar Mexico. Op dat moment weten wij als lezers echter nog niet dat

Perry en Dick dit voorwerp hebben gestolen van Herb, hoewel we het kunnen vermoeden dankzij het opschrift H.W.C., Herbs initialen. De openbaring komt pas honderd pagina's later, wanneer Perry de verrekijker vermeldt in zijn bekentenis (Capote 1966, 103/212). Zoals George R. Creeger aanstipt, vervagen deze parallellen dus de duidelijk afgebakende grenslijn tussen de bourgeoiswereld van de bewoners van Holcomb en de wereld van Perry en Dick (Creeger 1967, 8-9). Brooks kiest net als Capote voor een tegenstelling tussen twee milieus. In plaats van Holcomb als gemeenschap voor te stellen en de verschillende inwoners aan het woord te laten, presenteert hij Dewey als hun afgevaardigde. De inspecteur verwoordt de zorgen van zijn mededorpsbewoners. De vertelling wisselt in dit deel dus af tussen de vluchtende moordenaars en de achtervolgende politie-inspecteur. Zo negeert Brooks Capotes oorspronkelijke plan om de impact van de moorden op de inwoners van Holcomb te onderzoeken. Kaplan daarentegen toont de reacties van postbediende Sadie Truitt, caféhoudster Bess Hartman, Nancys vriendin Kathy (die in het boek ook Nancy heet), Kathys vader, Nancys hartsvriendin Susan Kidwell, knecht Alfred Stoecklein en Nancys vriendje Bobby Rupp.

Om, net als Capote, duidelijk te maken dat er geen absolute scheidingslijn bestaat tussen de veilige wereld van Holcomb en de criminele wereld van Dick en Perry en dat die laatste de eerste is binnengedrongen, zorgt Kaplan voor duidelijke echo's van een scène in de volgende. Zo toont hij bijvoorbeeld de bloederige voetafdruk die Perrys schoen heeft achtergelaten om even later over te schakelen naar een shot waar de bewuste schoen staat te weken in een teil met water. Ook close-ups van Herbs verrekijker en van Kenyons radio in Perrys hotelkamer of op het dashboard van de vluchtauto moeten de link tussen de moordenaars en Holcomb duidelijk maken. Als schakel tussen de twee leefwerelden gelden ook twee korte teksten. De eerste is de hymne 'He Walks With Me (In The Garden)', in de uitvoering van Merle Haggard, dat eerst wordt gezongen door de Clutters tijdens een kerkdienst en vervolgens door Perry terwijl hij langs de kant van de weg wacht tot Dick een platte band heeft vervangen. Het tweede is het gedicht 'The Men That Don't Fit In' van Robert W. Service. Beide teksten verschijnen ook in het boek. De laatste werd voor de film op muziek gezet. We horen dit lied voor het eerst als Perry en Dick op weg zijn naar Holcomb. Vervolgens komt het terug bij de aftiteling aan het eind van het eerste deel, vlak na de overval. Het eerste lied, 'He Walks With Me (In The Garden)' bevindt zich in Capotes boek op een grens tussen twee hoofdstukken. Vormelijk hoort het bij de paragraaf over Herb die een levensverzekering afsluit, inhoudelijk hoort het bij het hoofdstuk over Perry, aangezien hij het lied zingt (Capote 1966, 51). Door

het lied in verband te brengen met zowel de Clutters als Perry suggereren Capote en Kaplan dat Perry niet zo heel veel verschilt van zijn slachtoffers. Het is logisch dat, wanneer we als lezers deze ingrepen in de verhaalopbouw bespeuren, we de indruk krijgen dat het hier gaat om fictie. In de realiteit vinden we immers geen parallellen tussen tegengestelde werelden. Alleen in fictie hebben de auteur en de regisseur de gelegenheid en de macht om zulke gelijkenissen te schetsen.

In Capotes boek worden, naast een tegenstelling tussen twee leefwerelden, de middelste hoofdstukken gekenmerkt door een duidelijke afwijzing van de chronologie. Waar we in de vorige delen nog de indruk hadden dat de scènes chronologisch werden voorgesteld, wordt hier duidelijk dat dit niet het geval is. Zo toont Capote eerst de ondervraging van Dicks ouders door inspecteur Nye, om pas daarna te vertellen hoe Nye bij hen is terechtgekomen (Capote 1966, 152-155). Een vergelijkbaar voorbeeld vinden we bij de arrestatie van Perry en Dick. Wanneer Dewey op de hoogte wordt gebracht van de inhechtenisneming van de verdachten, zien we in de volgende scène Dick en Perry nog vrij rondlopen in Las Vegas (Capote 1966, 191-194). Brooks en Kaplan vermijden zulke verstoringen van de chronologie. Kaplan hanteert in dit deel dezelfde techniek als in het eerste stuk: de scènes worden steeds korter en volgen elkaar steeds sneller op. Zo geven de regisseurs aan dat de detectives de moordenaars steeds dichterbij de hielen zitten. Wanneer Perry en Dick zijn opgepakt maakt Capote om de ondervragingen weer te geven geen gebruik van cross-cutting. Eerst krijgen we Dicks verhaal voorgeschoteld, vervolgens dat van Perry (Capote 1966, 196-204). De enige afwisseling is tussen de ondervragingen in Las Vegas enerzijds en de opgewonden verspreiding door Holcomb van het nieuws dat de moordenaars zijn gearresteerd anderzijds. In beide films verloopt dit anders. Zowel Brooks als Kaplan schakelen tijdens het verhoor voortdurend heen en weer tussen Perry en Dick. Ze zorgen ervoor dat hun alibi door hen samen wordt opgebouwd. Elk shot is mooi afgelijnd zodat de getuigenis van de een begint waar die van de ander is gestopt. Zo vinden we in Brooks' film volgend voorbeeld: Dick vertelt dat ze op de avond van de moord twee prostituees hebben opgepikt. De detective vraagt dan: 'Names?' Het beeld switcht naar de andere verhoorkamer waar Perry antwoordt: 'I never asked'. Ook wanneer Dewey Perry naar de precieze dag vraagt is het Dick die antwoordt: 'Saturday'. Kaplan gebruikt dezelfde techniek. Zo zegt Dewey tegen Perry dat ze een 'living witness' over het hoofd hebben gezien. Het is Dick die schimpend antwoordt: 'Living witness? Can't be'. De ondervragingen verlopen dus in beide films op min of meer dezelfde wijze. Alleen de confrontatie van de verdachten met de ware reden van de ondervraging verloopt anders. De

inspecteurs hadden afgesproken niets te zeggen over de moord en te doen alsof Perry en Dick waren opgepakt voor andere misdrijven. Als Dick en Perry dan ontspannen en nietsvermoedend praatten over hun kleine vergrijpen, zouden de detectives hen plots confronteren met de Clutterzaak. In Brooks' film wordt deze 'ontmaagding', zoals de agenten het noemen, apart getoond voor Perry en Dick. Kaplan houdt echter de voorgaande structuur vast en toont bij de een alleen wat hij bij de ander niet laat zien. Meer nog dan in Capotes boek ontwaren de kijkers in de films dus al snel de ingrepen van de regisseurs. Deze specifieke vorm van *editing*, waarbij de shots uiterst nauwkeurig afgelijnd en op elkaar afgestemd zijn, signaleert duidelijk dat we niet naar de ruwe werkelijkheid maar naar gepolijste fictie kijken.

In het laatste deel, dat bij Capote de titel 'The Corner' draagt, is bij geen van de drie werken sprake van echte cross-cutting. Alleen in de laatste scène, waar Dick en Perry worden geëxecuteerd, maakt Kaplan gebruik van afwisseling tussen heden en flashback. We zullen daarop terugkomen in 3.5.

3.2.2 Flashbacks

Een tweede techniek waarmee schrijver en filmmakers de structuur manipuleren is door middel van flashbacks. Deze terugblikken in de tijd geven het publiek een groter inzicht in het verleden en de psychologie van de personages. Flashbacks worden dan ook voorgesteld niet als apart staande scènes maar als herinneringen uitgelokt door een ervaring in het heden. De terugblik geeft toegang tot de gevoelens en gedachten die de gebeurtenis opwekt bij het personage. In Capotes boek worden terugblikken uitgelokt door elementen in het heden die de personages herinneren aan het verleden. Dit geldt ook voor de flashbacks in Brooks' film, die, net als droombeelden, worden voorzien van een aparte muziekscore en een wazig beeld. Kaplan onderscheidt flashbacks van gewone beelden door de eerste in zwart-wit te filmen en de rest in kleur. Wanneer deze terugblikken toegang geven tot de gedachten of herinneringen van een personage, geven ze het publiek de indruk dat het te maken krijgt met fictie. In de realiteit en in non-fictie kunnen we immers onmogelijk weten wat iemand denkt. De mogelijkheid bestaat altijd dat personen feiten, overtuigingen of emoties ontkennen, verzwijgen of vervormen. Alleen fictie kan toegang verlenen tot iemands ware gedachten en

gevoelens. In de verschillende versies van *In Cold Blood* staan drie flashbacks centraal: het verleden van de Clutters, Perrys jeugd en de moord.

Ten eerste blikken de leden van de Clutter-familie terug op hun gelukkige achtergrond. In Capotes boek denkt Herb terug aan zijn studententijd, zijn eerste job, de start van zijn eigen *farm* en zijn huwelijk met Bonnie (Capote 1966, 15/19-21). Tijdens zijn mijmeringen dwalen zijn gedachten af naar de droom om een eigen stukje paradijs te bouwen, een 'Eden on earth' (Capote 1966, 21). Zijn beginnende boomgaard moet hem helpen de droom te verwezenlijken. Meteen wordt duidelijk dat Herb erg gesteld is op zijn paradijsje: wanneer een vliegtuigje per ongeluk crasht in de boomgaard, start Herb onmiddellijk een gerechtelijk proces. Capote toont dus niet alleen Herbs verleden om ons een dieper inzicht te bieden in zijn achtergrond, maar ook de emoties die met de voorbije gebeurtenissen gepaard gingen. Hetzelfde doet hij voor Kenyon. Zo komen we te weten dat de jongen zijn beste vriend steeds minder ziet, omdat die nu meer interesse toont voor meisjes terwijl Kenyon daar helemaal geen aandacht aan besteedt. Ook Bonnies gedachten en gevoelens worden uitgediept. Capote geeft niet alleen een droge opsomming van de mijlpalen in haar leven. Hij toont ook hoe ze, gevelde door een langdurige depressie, vol schaamte en spijt terugdenkt aan de verloren jaren uit haar leven. We weten als lezers zelfs meer dan haar eigen familieleden, namelijk dat ze niet uit liefde maar uit schuldgevoel en plichtsbewustzijn is teruggekeerd naar haar gezin na een gelukkig verblijf in Wichita, waar ze had er gewerkt voor de Y.W.C.A. en voor het eerst een eigen identiteit had opgebouwd los van haar familie (Capote 1966, 32-36). De flashbacks uit het verleden van de Clutters geven in Capotes boek dus een groter inzicht in de familieleden als personen van vlees en bloed. De terugblikken zorgen ervoor dat de personages diepgang verwerven en meer zijn dan *flat characters*. In Brooks' film zijn deze flashbacks echter geschrapt. Zoals we hebben gezien, diept Brooks de Clutters als personages niet uit. Ze lijken wel karikaturen van goedheid met enkele charmante negatieve eigenschappen. Flashbacks die hun kleine kantjes blootleggen passen niet in het beeld van het perfecte gezin dat genadeloos wordt afgeslacht. Kaplan voorzag wel een flashback om het gelukkige verleden van de Clutters weer te geven. Wanneer Herb Nancy ziet kussen met haar vriendje Bobby denkt hij terug aan onschuldigere tijden. In een zwart-wit beeld zien we de vier Clutterkinderen samen op hun geliefde paard zitten. Herb en Bonnie kijken trots toe. Bonnie lacht. Dit beeld staat in schril contrast met beelden uit het heden. Bonnie is nu immers een ziekelijke vrouw en Nancys onbezorgde en brave kindertijd lijkt voorbij nu ze verkering heeft. Door middel van deze flashback reveleert Kaplan dus Herbs nostalgie naar het verleden, toen hij zich nog geen

zorgen hoefde te maken over Nancy of Bonnie. Kaplans flashback vertelt echter minder over de personages dan de terugblikken van Capote. Zo hebben we bijvoorbeeld geen toegang tot de gedachten van Bonnie of Kenyon, bijvoorbeeld door middel van een flashback of dromerig beeld waarin we toegang krijgen tot de ideeën van het personage. De terugblikken naar het verleden van de Clutters en de emoties die hiermee gepaard gaan, signaleren duidelijk dat we te maken hebben met fictie. Zoals we hebben gezien in het vorige hoofdstuk heeft een schrijver of regisseur alleen in fictie toegang tot de gedachten van personen.

Dit geldt ook voor de afbeelding van Perrys verleden en de gevoelens die dit bij hem opwekt. Hij is zonder twijfel het meest complexe personage van het verhaal. De terugblikken naar zijn achtergrond bieden een schat aan informatie om zijn schijnbaar ondoorgrondelijke psyche te begrijpen. Zo leren we dat zijn moeder zich heeft dood gedronken, dat zijn vader Perry in de steek liet, dat hij in een weeshuis werd mishandeld door nonnen en daarom een afkeer heeft gekregen van religie, dat zijn vader hem wilde vermoorden, dat een motorongeluk hem een misvormd postuur en een verslaving aan aspirines heeft opgeleverd en dat zijn zus zo bang voor hem is dat ze hem nooit meer wil zien. Weinig hiervan wordt door Perry zelf verteld. Ook dit signaleert duidelijk dat het hier gaat om fictie. In de werkelijkheid of in een non-fictionele studie komen we alleen elementen uit iemands verleden te weten indien deze persoon of andere getuigen ons erover informeren. We hebben dan geen toegang tot flashbacks die door een hogere instantie op ons worden afgestuurd om bepaalde karaktertrekken van een personage te verduidelijken, zoals dat in fictie wel kan. In Capotes boek en in de films worden de flashbacks uitgelokt door een bepaalde *trigger* in het heden. In het boek lichten Perry en Dick winkeliers op door hen wijs te maken dat Perry gaat trouwen. Zo kunnen ze de mooiste spullen uitkiezen, om vervolgens te vragen of ze mogen betalen met een ongedekte cheque. Perry droomt dan weg en beeldt zich in dat hij werkelijk zal trouwen. Hij denkt terug aan Cookie, het enige meisje met wie hij ooit voor het altaar had kunnen staan. In Brooks' film denkt Perry terug aan zijn kindertijd bij het zien van de babyschoentjes van Dicks spruiten. Even tevoren kreeg hij flashbacks van zijn motorongeval wanneer Dick een gevaarlijk inhaalmanoeuvre uithaalde. Tijdens de moorden herinnert de discussie met Dick hem aan het geweer dat zijn vader op hem richtte terwijl hij zei: 'Look at me boy. I'm the last living thing you're ever gonna see'. Bij Kaplan is het een bepaalde handeling die herinneringen aan het verleden opwekt. Onderweg naar Holcomb stoppen Dick en Perry aan een winkel om spullen te kopen voor de moorden. Bij het kiezen van touw denkt Perry terug aan zijn vaders huis in Alaska, dat hij en Tex zelf hebben gebouwd. Kaplan zet twee

gelijkaardige beelden naast elkaar: enerzijds een jonge Perry die met een stuk touw blokken hout omhoog takelt naar zijn vader, anderzijds een volwassen Perry die touw oprolt om de Clutters mee vast te binden. De overgang tussen beide beelden loopt via een *dissolve*, geen *cut*, om het verband duidelijk te maken. Bij elk van deze voorbeelden roept een gebeurtenis uit het heden dus herinneringen op van het verleden. Zo ook wanneer Perry in Capotes boek terugdenkt aan zijn beste vriend Willie-Jay terwijl hij in de auto wacht tot Dick zwarte nylonkousen heeft gekocht. Hij ergert zich aan Dick maar gelooft dat het zijn lot is om in deze onderneming te zijn verwickeld. Zelf had hij het anders gewild. Perry was immers niet in de eerste plaats teruggekeerd naar Kansas om met Dick een aantal moorden te gaan plegen. Dit was slechts zijn reserveplan. Zijn oorspronkelijke doel was zijn beste vriend Willie-Jay terug te zien. Wanneer Perry zich deze bedenking heeft gemaakt, volgt een flashback naar zijn ontmoeting en prille vriendschap met Willie-Jay in de gevangenis (Capote 1966, 46-49). In de films wordt deze informatie niet via een terugblik meegedeeld maar via dialoog. Zo legt Perry in Brooks' prent vlak voor zijn executie uit aan de priester James Post dat hij niet met Dick zou zijn meegegaan indien hij Willie-Jay had ontmoet bij diens vrijlating uit de gevangenis. Verdere inlichtingen over de vriendschap tussen de twee mannen worden hier niet gegeven. Ook bij Kaplan blijven de mededelingen hierover beperkt. Andere elementen uit Perrys verleden worden dan weer dieper uitgespit. De langste en belangrijkste flashback bevindt zich halverwege het verhaal. Wanneer Perry in Mexico zijn bezittingen sorteert voordat hij en Dick terugkeren naar de Verenigde Staten, mijmert hij weg bij elke brief en foto die hij opdiept uit zijn spullendoos. Pizer bemerkt dat 'each [memento] represents an important phase of Perry's life, and each expands our awareness of his past and therefore our knowledge of his character.' (Pizer 1974, 215). Zo krijgen we dus een rijke schat aan informatie over zijn verleden, dromen en frustraties maar ook over die van zijn vader, zus of Willie-Jay, wiens brieven hij leest (Capote 1966, 118-136). De brief die Perrys vader Tex schreef neemt bijvoorbeeld vijf pagina's in beslag. Tex' en Perrys mislukte dromen komen er duidelijk in naar voren. Zo hadden ze bijvoorbeeld het plan opgevat een klein hotelletje te bouwen in Alaska. Ze hadden echter zelden klanten, raakten gefrustreerd en trachtten elkaar te vermoorden. In de films wordt de inhoud van de brieven op andere wijze meegedeeld dan in het boek. Zo is het Perrys vader zelf die aan de detectives van KBI vertelt over het verleden van zijn zoon. Terwijl de flashbacks het gevoel geven dat we naar fictie kijken omdat we een inzicht hebben in de gedachten van een personage dat in het echte leven of in non-fictie onmogelijk zou zijn, geeft deze getuigenis ons de indruk dat we worden geconfronteerd met een stukje werkelijkheid. Het lijkt immers alsof we als buitenstaanders kijken naar een

ondervraging. In het boek en in de films hebben we dus toegang tot dezelfde informatie maar de manier waarop deze wordt gecommuniceerd verschilt. Zo worden inlichtingen over Perrys verleden, die in Capotes boek worden onthuld wanneer Perry zijn spullen sorteert vooraleer terug te keren naar de Verenigde Staten, in de twee films op een andere manier bekendgemaakt. Bij Kaplan wordt deze informatie door andere personen, waaronder Perrys vader, meegedeeld in conversaties met de detectives. Brooks gebruikt daarentegen een flashback om ons inzicht te verschaffen in Perrys verleden. Hij toont hoe Perry toekeek hoe zijn moeder werd geslagen door zijn vader nadat hij haar betrapte in bed met een andere man. De volwassen Perry is fysiek aanwezig in de flashback, hoewel hij door niemand wordt opgemerkt. Dit legt nogmaals de nadruk op het fictionele aspect van de flashback. We krijgen immers niet alleen toegang tot Perrys herinneringen, wat in realiteit onmogelijk zou zijn, maar de aanwezigheid van de volwassen Perry in deze terugblik naar zijn jeugd signaleert ook duidelijk dat we niet naar een voorstelling van de werkelijkheid kijken. Zoals de kleine Perry verschuilt de volwassen versie zich bang in een hoekje. Dit beeld suggereert dat hij nog steeds niet in staat is anders tegen het trauma aan te kijken dan als kind. Ook hier geeft de flashback dus inzicht in de psychologie van het personage.

De laatste terugblik is naar de nacht van de moorden. Na hun arrestatie worden Perry en Dick teruggebracht van Las Vegas naar Kansas City. Perry komt van agent Dewey en zijn collega Duntz te weten dat Dick uit de biecht heeft geklapt. Hij besluit dan zelf ook zijn versie van het verhaal te vertellen. In Capotes boek wordt deze terugblik niet gepresenteerd als een flashback maar als een verhaal verteld door Perry. De aanhalingstekens signaleren dat hij aan het woord is. Bovendien wordt hij regelmatig onderbroken door Dewey en Duntz, die kritische vragen stellen bij zijn relaas. Wanneer Perry heeft verteld hoe hij Herb doodde, wordt de rest van zijn verhaal, waarin hij nog meedeelt hoe ze de drie andere gezinsleden vermoordden, samengevat door de extra- en heterodiëgetische, ongeïdentificeerde, alleswetende verteller. Vanaf dit punt wordt het verhaal dus tijdelijk niet aan ons meegedeeld via een citaat van Perry. Zo creëert Capote een grotere afstand tussen de lezer en de gruwelijkste episode van die avond, de moorden zelf. Daarna laat Capote Perry weer spreken (Capote 1966, 209-220). Ook Brooks signaleert duidelijk dat Perry aan het woord is. We bekijken beelden van die nacht maar horen tegelijk Perrys verhaal in voice-over. Zo zien we niet alleen de handelingen van de personages maar we horen ook Perrys bedenkingen bij de hele onderneming. Hij beweert bijvoorbeeld dat hij niet geloofde dat het echt gebeurde maar

dat hij tegelijkertijd niet bij machte was weg te lopen omdat hij de afloop wilde kennen. Hij geeft ook toe dat de moorden geen zin hadden en dat de Clutters dit niet hadden verdiend:

It doesn't make sense. I mean what happened, or why. It had nothing to do with the Clutters. They never hurt me. They just happened to be there. I thought Mr. Clutter was a very nice gentleman. I thought so right up until the time I cut his throat. (Brooks 1967)

In het boek komt deze bedenking niet op hetzelfde moment of in dezelfde vorm. Zo zegt Perry niet aan het eind maar in het midden van zijn bekentenis tegen Dewey dat hij Herb Clutter een vriendelijke man vond (Capote 1966, 219). De rest vertelt Perry pas wanneer hij ten tijde van het proces in de gevangenis wordt bezocht door een oude legermaat, Don Cullivan:

‘I wonder why I did it.’ He scowled, as though the problem was new to him, a newly unearthed stone of surprising, unclassified color. ‘I don’t know why,’ he said, as if holding it to the light, and angling it now here, now there. ‘I was sore at Dick. The tough brass boy. But it wasn’t Dick. Or the fear of being identified. I was willing to take that gamble. And it wasn’t because of anything the Clutters did. They never hurt me. Like other people. Like people have all my life. Maybe it’s just that the Clutters were the ones who had to pay for it.’ (Capote 1966, 258)

In Kaplans film komt Perrys bedenking nog later dan in het boek. Pas vlak voor zijn executie maakt Perry volgende bemerking: ‘They never hurt me. Like some people. Like people have all my life. I guess the Clutters had to be the one to pay for it’. In tegenstelling tot Brooks maakt Kaplan geen gebruik van voice-over tijdens Perrys bekentenis. Van de drie werken presenteert Kaplans film hier dus de puurste flashback, zonder duidelijke vertelling door Perry. Zijn persoonlijke gedachten over de moorden blijven zo een mysterie, op één na: na zijn relaas onthult hij dat de rivaliteit met Dick hem aanzette tot moorden. In Brooks’ film formuleerde Perry dit eveneens in expliciete termen. In Capotes boek wordt het eerst gesuggereerd wanneer Perry zegt dat hij Dick wilde overbluffen (Capote 1966, 219). Wanneer ze worden terechtgesteld zal een psychiater dan de conclusie trekken dat ‘the crime would not have occurred except for a certain frictional interplay between the two perpetrators’ (Capote 1966, 265). Hoewel Capote, Brooks en Kaplan dezelfde informatie weergeven door middel van dezelfde techniek, namelijk de flashback, verschilt de uitwerking dus.

Kortom, zowel Capote, Brooks als Kaplan maken gretig gebruik van flashbacks om het verleden van de hoofdpersonages uit te spitten. Capote laat de hedendaagse gebeurtenissen vlot overgaan in mijmeringen naar het verleden om dan bijna onmerkbaar terug te keren naar de tegenwoordige tijd. Brooks gebruikt flashbacks op een ruwere en minder subtiële manier

dan Capote. Clarke noemt zijn terugblikken dan ook ‘onbeholpen’ (Clarke 1989, 394). Ook in Kaplans film wordt de grenslijn tussen heden en verleden duidelijk gesignaleerd, dit keer door een verandering van kleurbeeld naar zwart-wit. Alledrie zetten ze flashbacks in voor de psychologische uitdieping van de protagonisten. In alle gevallen benadrukken de flashbacks het fictionele aspect van het verhaal. Ze geven immers toegang tot de gedachten en gevoelens van personages, wat in de realiteit of in non-fictie onmogelijk is omdat personen hun emoties of ideeën kunnen verbergen of vervormen. Alleen fictieschrijvers of –scenaristen hebben toegang tot de geesten van hun personages, net omdat ze fictief zijn.

3.3 Overgangen

Cross-cutting en flashbacks kunnen al snel een haperende tekst of film opleveren, met schokkerige overgangen van één scène naar de volgende. Daarom proberen schrijver en regisseurs de veranderingen tussen scènes vlot te laten verlopen om de lees- en kijkervaring te vergemakkelijken. Om dit te bereiken leggen ze verbanden tussen de verschillende scènes, settings en personages. Dit is bedoeld om het publiek de indruk te geven dat de figuren enkele karaktertrekken gemeenschappelijk hebben, hoewel ze op het eerste gezicht elkaanders tegengestelden lijken, zoals de moordenaars en hun slachtoffers. Deze overgangen worden dus niet alleen ingevoegd voor een vlotte verloop van het verhaal maar ze krijgen ook een extra betekenis mee. Het is dan ook logisch dat dit onze aandacht er al snel op vestigt dat we naar fictie kijken.

De eerste betekenisvolle soort verandering tussen scènes duidt aan dat de moordenaars niet zo heel veel verschillen van hun slachtoffers. Capote gebruikt in zijn tekst hiervoor minimale aanduidingen zoals ‘*like* Mr. Clutter, the young man [Perry] never drank coffee’ (Capote 1966, 22, mijn cursivering) of ‘Dick [...] was satisfied that a thorough job had been done. Nancy and her protégée [...] were *also satisfied* with their morning’s work’ (Capote 1966, 31, mijn cursivering). Andere verwijzingen zijn dan veel subtieler. Zo schetst Capote het beeld van Perry die zichzelf heeft opgesloten in het toilet van een tankstation. Daarna beschrijft hij Nancys kamer, ‘the smallest [...] room in the house’ (Capote 1966, 58). Het is waarschijnlijk geen toeval dat Capote deze scènes op elkaar laat volgen. Het is immers algemeen geweten dat het toilet ‘het kleinste kamertje van het huis’ wordt genoemd. Het verband tussen moordenaar en toekomstig slachtoffer mag dan al bijna onmerkbaar zijn, het is

ook onmiskenbaar. Door middel van zulke subtiele wenken signaleert Capote dat de moordenaars en de slachtoffers niet zo erg van elkaar verschillen als men eerst zou kunnen veronderstellen. Het mag niet verbazen dat dit de indruk versterkt dat we te maken hebben met fictie. In het echte leven zijn immers geen gelijkenissen tussen moordenaars en slachtoffers te bespeuren. Een non-fictiewerk zal dan ook zelden trachten te suggereren dat deze twee tegengestelden op elkaar lijken, al was het maar om de gevoelens van de getroffenen te sparen. Ook Kaplans film is dus duidelijk fictioneel wanneer de regisseur probeert om op even subtiele wijze als Capote een verband te leggen tussen de misdadigers en de Clutters. Eerst schildert hij bijvoorbeeld Bonnie af als een ziekelijk vrouwmens, om daarna over te gaan naar een beeld van Perry die aspirines slikt. Hier is de boodschap dat zowel slachtoffer als moordenaar niet helemaal gezond zijn. Ook tussen Herb en Perry leggen zowel Capote als Kaplan een verband. Ze gebruiken daartoe dezelfde strategie, hoewel die vertaald naar het scherm natuurlijk lichtjes anders overkomt. In Capotes boek wordt het hoofdstuk waarin Herb een levensverzekering afsluit beëindigd met de hymne 'In The Garden'. Dit verbaast ons op het eerste gezicht niet, aangezien Herb een gelovig man is. In het volgende hoofdstuk blijkt echter dat het lied, hoewel het vormelijk deel uitmaakt van de passage over Herb, eigenlijk wordt gezongen door Perry en dus inhoudelijk bij de volgende paragraaf hoort. Ook in Kaplans film eindigt een scène over Herb met zachte muziek op de achtergrond. In het volgende shot horen we hetzelfde deuntje nog steeds en zien we dat het in feite Perry is die op zijn gitaar tokkelt en enthousiast de hymne zingt, volgens de uitvoering van Merle Haggard. Dit soort ingrepen bevordert niet de vlotheid van het verhaal maar zorgt eerder voor een bevreemdend effect. Ze signaleren duidelijk dat de schrijver of regisseur niet louter toont wat er gebeurt maar zelf ingrijpt in het verhaal. In Capotes boek bijvoorbeeld, wanneer Dick claxonneert, is het niet Perry maar Nancy die antwoordt. Met haar 'Good grief, Kenyon! I hear you' (Capote 1966, 25) reageert zij natuurlijk op een andere prikkel. Door haar antwoord echter net na Dicks vraag, in de vorm van ongeduldig getoeter, te plaatsen, legt Capote duidelijk het verband tussen beide personages en scènes. Het is logisch dat ook Brooks, die het boek zo getrouw mogelijk wil verfilmen, dezelfde technieken gebruikt als Capote om de gelijkenissen tussen de moordenaars enerzijds en de Clutters anderzijds weer te geven. Wanneer Nancy bijvoorbeeld aan de telefoon vraagt 'Hello?', is het Perry die lijkt te antwoorden. Even later, in een andere scène, bukt Herb zich na het scheren over de lavabo om het scheerschuim van zijn gezicht te wassen. De persoon die na het spoelen weer het hoofd opheft is echter niet Herb maar Perry, die snel nog wat schuim achter de oren weg wrijft alvorens de rest van zijn lijf te wassen. Nog later, niet zo lang voor de moord, doet Perry het

licht in het toilet van een tankstation uit bij het buitenkomen. In het volgende shot schakelt ook Kenyon het licht uit om te gaan slapen. Bij Brooks springen de opmerkelijke verbanden tussen moordenaars en slachtoffers dus meer in het oog dan bij Capote of bij Kaplan. Deze laatste beperken zich niet tot vormelijke overgangen maar leggen ook inhoudelijke verbanden tussen de criminelen en de Clutters. De overgangen in Brooks' film tonen dus duidelijker dan in Kaplans film de ingrepen van de regisseur.

Bij Brooks, net als bij Capote en Kaplan, hebben deze bijzondere overgangen echter een bijkomend doel. De schrijver en filmmakers gebruiken ze zoals de cross-cutting: om aan te geven dat de moordenaars hun slachtoffers naderen. Capote vermeldt bijvoorbeeld de afstand tussen Olathe, waar Perry en Dick op dat moment zijn, en Holcomb, waar ze naartoe rijden, om de overgang te maken van de moordenaars naar het slaperige Holcomb en om aan te geven dat ze dichterbij komen (Capote 1966, 38). Ook beëindigt hij de beschrijving van het rustige dorpje waar de Clutters wonen met een verwijzing naar de moord (Capote 1966, 13-14). Dit is de eerste keer dat de moord wordt vermeld in het boek. Bovendien, wanneer een buurvrouw van de Clutters tegen Herb zegt dat ze zich niet kan voorstellen dat hij ooit bang zou zijn, laat Capote hierop een scène volgen waarin Perry en Dick, in hun zwarte Chevrolet aangekomen in Emporia, inkopen doen voor de moord:

‘Just nothing scares you,’ she said, commenting upon a generally recognized quality of Mr. Clutter’s: a fearless self-assurance that set him apart, and while it created respect, also limited the affections of others a little. ‘I can’t imagine you afraid. No matter what happened, you’d talk your way out of it.’
By midafternoon the black Chevrolet had reached Emporia, Kansas – a large town, and a safe place, so the occupants of the car had decided, to do a bit of shopping. (Capote 1966, 41)

Hollowell bemerkt dat ‘[Capote] chose the scenes and conversations with the most powerful dramatic appeal. He selected what French critic Jean Mouton has called *des temps-forts* – the significant moments. [...] A comment dropped innocently by a neighbor [...] takes on meanings in the context of the murders that were not apparent in the original context’ (Hollowell 1977, 71). Ook hier signaleert Capote dus het dreigende gevaar, ten eerste door te vermelden hoe ver Perry en Dick al staan op hun reis en ten tweede door de macabere tegenstelling tussen de uitspraak van de buurvrouw en de voorbereidingen voor de moord. Kaplan neemt deze betekenisvolle overgang over in zijn film. De uitspraak, die *an sich* kan worden beschouwd als een compliment maar in het licht van de latere gebeurtenissen een

lugubere dimensie krijgt, wordt hier verwoord door Kenyon. Dit bespaart Kaplan de moeite om, in de beperkte tijdsperiode van de film, een nieuw personage in te voeren. Meteen na Kenyons uitroep volgt dan, net als bij Capote, een overgang naar Dick en Perry. Het verband tussen beide scènes wordt daarenboven onderstreept door de hymne ‘In The Garden’, een overgang die we hierboven reeds hebben besproken. In Brooks’ film vinden we nog twee overgangen die duidelijk signaleren dat de moordenaars onvermijdelijk dichterbij komen. Ten eerste, voor hij Perry oppikt in het station, stopt Dick aan een tankstation. Wanneer de bediende het geweer ziet liggen, vraagt hij of Dick gaat jagen op fazanten. Dick lacht en grinnikt: ‘them (*sic*) birds don’t know it, but this is their last day on earth’. Meteen daarna schakelt Brooks over naar een beeld van Herb die geniet van de ochtendlijke buitenlucht en Nancy die van de trap komt gehuppeld. Het is dus duidelijk om welke ‘birds’ het gaat. Ten tweede zien we, op het moment dat Perry en Dick Holcomb binnenrijden, een trein voorbijrazen. Wanneer het beeld overschakelt naar Nancy, horen we de trein nog steeds op de achtergrond. Door deze subtiele schakel tussen beide scènes krijgen we pas echt het gevoel dat de moordenaars angstaanjagend dichtbij zijn. Brooks gebruikt geluid hier om een gevoel van onbehagen op te wekken. Een gelijkaardige gewaarwording krijgen we in Kaplans film, wanneer Perry en Dick hun plannen bespreken om de Clutters te vermoorden. Vlak daarna zien we een auto stilletjes, met gedoofde lichten, de oprijlaan naar het huis van de Clutters oprijden. Twee duistere figuren stappen uit en lopen op het huis af. De kijker denkt meteen aan Dick en Perry maar hier klopt iets niet: de twee figuren omhelzen elkaar. Het zijn Nancy en Bobby en de kijker kan, toch voor even, een zucht van verlichting slaken. Kaplan speelt hier met spanning en angst. Dit gevoel van naderend onheil wordt nog versterkt wanneer blijkt dat bij de Clutters en de moordenaars de hemel dezelfde kleur heeft. Eerder in de film waren de moordenaars nog zo ver verwijderd van Holcomb dat er verschillende weersomstandigheden heersten op beide plaatsen. Nu ze zich echter onder dezelfde oranjeblauwe hemel bevinden als de Clutters, zijn ze vervaarlijk dichtbij. Capote gebruikte het beeld van eenzelfde hemel al in zijn boek. Hij beëindigt een hoofdstuk over Perry en Dick met de volgende mededeling: ‘A full moon was forming at the edge of the sky’ (Capote 1966, 52). Deze zin wordt meteen gevolgd door: ‘The following Monday, while giving evidence prior to taking a lie-detector test, young Bobby Rupp [Nancy’s boyfriend] described his last visit to the Clutter home: “There was a full moon”’ (Capote 1966, 53). Op verschillende manieren en verschillende momenten proberen zowel Capote, Brooks als Kaplan dus een verband te leggen tussen de Clutters en hun moordenaars door middel van betekenisvolle overgangen tussen scènes. Deze verbanden creëren bij de kijkers een gevoel van angst en

naderend onheil. Dit spel met verwachting, onrust en vrees versterkt het gevoel dat het hier gaat om fictie. De schrijver en regisseurs kunnen immers moeiteloos spanning op- en afbouwen, het publiek op het puntje van zijn stoel houden en huiveringwekkende gelijkenissen schetsen tussen moordenaars en nietsvermoedende slachtoffers.

Brooks voegt nog een andere betekenisvolle overgang toe, die zowel bij Capote als bij Kaplan afwezig is. Hij verbindt de moordenaars niet alleen met de slachtoffers maar ook met de politie-inspecteurs. Hiermee signaleert hij, zoals Capote en Kaplan deden door middel van cross-cutting, dat de agenten de criminelen dicht op de hielen zitten. Ten eerste fotografeert een politieman het bewijsmateriaal, waaronder een bloederige voetafdruk naast Herbs lijk. Meteen daarna schakelt Brooks over naar een close-up van Perrys schoenen die staan te weken in een teil met water om het bloed weg te wassen. Het is duidelijk dat het motief van de zolen overeenkomt met de afdruk. Ten tweede kijken Dick en zijn vader naar een televisienieuwsbericht over de moorden waarin inspecteur Alvin Dewey wordt voorgesteld. Dit is de eerste keer dat Dewey wordt vermeld in de film. Meteen daarna zien we Dewey rondlopen in het huis van de Clutters, op zoek naar aanwijzingen. Ten derde, wanneer de huishoudhulp van de Clutters merkt dat Kenyons radio is gestolen, schakelt Brooks meteen over naar een close-up van de desbetreffende radio op nachttafeltje van Perry. Deze luistert naar een radiobericht over de moorden. Even later zullen we Floyd Wells naar hetzelfde bericht zien luisteren. Wells is de ex-celgenoot van Dick die hem het idee gaf de Clutters te beroven en die Perry en Dick uiteindelijk zal verlinken. Ten vierde zegt de pessimistische inspecteur Nye tegen zijn collega Dewey, wanneer deze vraagt wie in godsnaam vier mensen zou vermoorden voor enkele luttele dollars, 'take your pick on any crowded street'. De agenten kijken troosteloos naar buiten, naar een verlaten straat in Holcomb. Brooks laat dat beeld echter via een *dissolve* overgaan in een beeld van een drukke winkelstraat, waar Dick en Perry zich klaarmaken om winkeliers op te lichten. Ten vijfde zien we, wanneer Perry zijn sigaret in een rivier gooit, in het volgende shot niet de sigaret het water raken maar een duikstelsel waarmee de agenten speuren naar het moordwapen. Brooks voegt dus, vergeleken met Capote en Kaplan, een bijkomend verband toe tussen de agenten en de criminelen. Om deze connectie weer te geven beperkt hij zich niet tot cross-cutting maar maakt hij ook gebruik van veelbetekenende overgangen, die niettemin toch soms artificieel aandoen, zoals bij de overgang van de weggeworpen sigaret naar het vallende duikstelsel. Hierin zien we dus duidelijk de hand van de regisseur.

Beide filmmakers voegen ook overgangen in die niet verwijzen naar een dieperliggende betekenis. Dit versterkt de indruk dat we naar fictie kijken in plaats van naar de verfilming van een waar gebeurd verhaal. De overgangen tonen ons immers dat een hogere instantie heeft ingegrepen in de voorstelling van de gebeurtenissen. Wat we te zien krijgen is dus niet de werkelijkheid maar een bewerking, en dus een fictionalisering, ervan. Wanneer Dewey bijvoorbeeld in Brooks' film tijdens de ondervraging van Perry op zijn horloge kijkt, zien we hoe laat het is op de klok in de andere verhoorkamer. Deze overgang heeft geen dieperliggende betekenis maar wordt louter gebruikt om vlot van één ondervragingscène naar de andere te kunnen overstappen. Zo ook in Kaplans film, wanneer de gil van Susan en Kathy, die net Nancys lijk hebben ontdekt, overgaat in de loeiende sirene van een ziekenwagen. Hetzelfde vinden we in Brooks' film, wanneer een reporter informeert naar Perry vlak voor zijn executie en Brooks overschakelt naar een beeld van Perry die ijsbeert in zijn cel. Op één betekenisvolle overgang bij Kaplan na, wanneer een priester bij het begin van de film preekt over 'death' en het beeld heen- en terugschakelt naar shots van het schavot waarop de moordenaars zullen sterven, voegen deze artificiële verbanden tussen de opeenvolgende scènes dus geen betekenis toe aan de overgangen. Ze tonen louter aan dat de regisseurs ingrijpen in de opbouw van het verhaal.

In het algemeen geldt dat Kaplan gebruik maakt van subtielere overgangen dan Brooks. Meer nog dan Brooks concentreert Kaplan zich niet alleen op vormelijke verbanden tussen verschillende scènes, maar ook op inhoudelijke connecties tussen de levens van de verschillende personages. Brooks' overgangen zijn daarentegen weinig verfijnd. Hij schrikt er echter niet voor terug er een ironische noot aan toe te voegen. Wanneer Perry en Dick in Las Vegas zijn, zegt die laatste bijvoorbeeld 'I feel real lucky tonight' terwijl op de achtergrond de twee politiemannen komen aangereden die hen zo dadelijk zullen arresteren. Binnen scènes gebruikt Kaplan vaker traveling shots, eerder dan bruuske *cuts* tussen shots, zoals Brooks. In beide films zorgen deze overgangen voor gekunstelde verbanden tussen scènes die duidelijk werden samengepuzzeld door de regisseurs en dus niet de werkelijkheid tonen. Zo signaleren ze aan de kijkers dat zij naar een fictieverhaal kijken.

3.4 Verteltijd en vertelde tijd

Verhaaltechnische ingrepen zoals ellips en analepsis komen voor in elk verhaal, zowel in boek- als filmvorm en dus ook in alle versies van *In Cold Blood*. Flashbacks hebben we reeds besproken. Bij ellipsen gaat het er vaak om dat personages, bij het zien van bepaalde voorwerpen, worden herinnerd aan het verleden. De gedachten van deze personen worden ons dan getoond om ons inzicht te geven in hun geschiedenis en gevoelswereld. Ook hier is dus sprake van fictie, aangezien de schrijver of scenarist alleen toegang kan hebben tot de geest van fictieve personages. Reële personen kunnen immers altijd informatie over hun emoties of opvattingen achterhouden. Dit maakt het onmogelijk om in een non-fictiewerk volledig accuraat de ideeën van de besproken figuren weer te geven. Wanneer een schrijver of scenarist de geest van zijn personages induikt, waagt hij zich dus steevast aan het schrijven van fictie. In Capotes boek en in de films worden het verleden en de gevoelens van de personages dikwijls uitgediept aan de hand van flashbacks, zoals we reeds hebben gezien. Intussen verstrijkt echter tijd. Dit wordt ons niet getoond: wanneer het beeld terugschakelt van de herinnering naar het heden, blijkt dat enige tijd is verlopen. In Brooks' film dagdroomt Perry tijdens het wassen bijvoorbeeld van een carrière als zanger in Las Vegas. Wanneer Dick de droom onderbreekt en de dromerige Perry weer in beeld komt, is hij plots aangekleed. Zowel bij Capote als bij Brooks vinden we eenzelfde verstrijken van de tijd wanneer Perry zijn bezittingen sorteert alvorens van Mexico terug te keren naar de Verenigde Staten. Tijdens het opruimen droomt hij weg. We krijgen toegang tot zijn herinneringen. Daarna blijkt dat tijdens de flashback enige tijd is verlopen. In Capotes boek wordt eerst vermeld dat hij al sinds 'sunrise hour on a chilly Mexico City morning' (Capote 1966, 117) aan het inpakken is. Aan het eind van de opruiming roept Perry plots uit 'It's almost one o'clock' (Capote 1966, 136). In Brooks' film denkt Perry bij het zien van Dick die flirt met zijn liefje Inez terug aan zijn eigen moeder die zijn vader bedriegt met een jongere man. Na de flashback merken we dat Dick en Inez intussen de liefde hebben bedreven, hoewel dit niet werd getoond. In een ander soort scène toont Kaplan dan weer het verstrijken van de tijd door Perry een zenuwachtig opgerookte sigaret op de grond te laten gooien om even daarna te tonen dat er intussen al zeven peuken aan zijn voeten liggen en dat hij dus al enige tijd nerveus wacht tot Dick terugkomt. Deze ellipsen vestigen de aandacht erop dat de schrijver en regisseurs ingrepen doorvoeren in de presentatie van het verhaal. Als publiek zijn we ons er dan ook ten volle van bewust dat we geen vrije toegang krijgen tot alle gebeurtenissen. Hoewel de auteur

of regisseur natuurlijk ook elementen weglaat of sprongen in de tijd maakt in een non-fictiewerk, verhogen deze ellipsen toch het gevoel dat het hier gaat om een fictiewerk. We bespeuren immers dat de feiten worden gefilterd door een hogere instantie en ons niet louter worden getoond.

Ook 'time composites' (Dennis & Rivers 1974, 18) versterken deze indruk. Het gaat hier om 'het samenbundelen van een aantal tijdsperioden tot één moment' (Vidal 1992, 111). In Brooks' film krijgen we hiervan twee opvallende voorbeelden. Ten eerste gaat het beeld, aan het begin van Perrys bekentenis, van Perry en Dewey die in de auto terugrijden van Las Vegas naar Kansas City bijna onmerkbaar over in een beeld van Perry en Dick die de oprijlaan van de Clutters oprijden vlak voor de moorden. Deze overgang zit in bijlage één. De tweede bijlage toont dan hoe, aan het eind van Perrys bekentenis, het beeld terugschakelt naar het heden, waar Perry en Dewey nog steeds onderweg zijn naar Kansas City. De overgang gebeurt niet door middel van een *cut* of *dissolve*. Twee tijdsframes worden tegelijkertijd getoond: links in beeld zien we het huis van de Clutters, rechts de auto van Dewey. Het lijkt dus even alsof Dewey de oprijlaan komt opgereden. Stam signaleert in dit verband dat 'the cinema can deliberately scramble time periods by mingling the traces of two time periods within the same shot' (Stam 2005, 21). Dit soort aanpassingen in de verteltijd en vertelde tijd houden de aandacht van de lezers vast. De belangrijkste ingreep vinden we echter ongetwijfeld in het centrale element in de vertelling: de moorden.

Volgens Shaw is de misdaad 'the central focus of violence and the frame to which all else is attached' (Shaw 2000, 91). De moord mag dan al het belangrijkste moment zijn van de hele reeks gebeurtenissen in *In Cold Blood*, het tonen ervan wordt zo lang mogelijk uitgesteld. In Capotes boek wordt de misdaad al heel vroeg aangekondigd, vanaf de tweede pagina. Daarna volgen we de Clutters en hun moordenaars tot aan het moment dat Perry en Dick aankomen bij het huis. Dan, zonder de moord zelf te tonen, breekt de vertelling plots af en schakelt Capote meteen over naar de volgende ochtend. Hiermee wil hij natuurlijk de lezer aan het lezen houden. Pizer bemerkt dat, 'since we know from the beginning of the book that Dick and Perry commit the murders, we do not share the mystification of the residents of the area. But like the people of Holcomb and Garden City, we do not know the "what went on" and "why" of the night of November 14 in the Clutter house, and we wait expectantly for their disclosure' (Pizer 1974, 216). We krijgen voorlopig echter alleen de gevolgen van de misdaad te zien: vier doden, schaarse aanwijzingen en wantrouwen in het dorp. Pas in het derde deel,

‘Answer’, krijgen we het volledige relaas te horen van een ooggetuige, moordenaar Perry. Nadat hij heeft ontdekt dat zijn kompaan Dick reeds heeft bekend, besluit hij zelf zijn versie van het verhaal te vertellen aan de inspecteurs Dewey en Duntz. Shaw bemerkt het volgende:

Like agent Alvin Dewey, who never feels ‘a design justly completed’ [Capote 1966, 382] about the murders, we are not totally satisfied even with Perry’s account. At least, however, we are content that it is the best we will ever get. Having heard his eyewitness version of his own psychic explosion and the shotgun blasts that reify it, we have experienced some dramatic purgation. (Shaw 2000, 91)

Deze aanpassing, de verplaatsing van het centrale element in het verhaal, duidt duidelijk aan dat we met een fictionele ingreep te maken hebben. De schrijver en scenaristen ordenen de gebeurtenissen immers naar eigen wens. Ze stellen de feiten niet noodzakelijk voor in chronologische volgorde maar streven ernaar een zo groot mogelijke spanning en nieuwsgierigheid over de ware toedracht van het gebeuren op te wekken bij het publiek alvorens het antwoord op de cruciale vraag, ‘waarom?’, vrij te geven. Hier zien we dus duidelijk dat zij hebben ingegrepen. Brooks en Kaplan nemen Capotes structuur en dus ook deze aanpassing over. Bij Brooks gebeurt dit heel letterlijk: hij laat de actie precies stoppen waar Capote dat doet, namelijk wanneer Perry en Dick de oprijlaan inrijden, en herneemt ze eveneens op hetzelfde punt, namelijk wanneer Nancys vriendinnen de volgende ochtend de lijken ontdekken. Kaplan brengt echter zelf nog een wijziging aan: hij toont niet alleen de aankomst van Perry en Dick maar ook de overval zelf. Ook hier wordt de vertelling van de moorden echter uitgesteld. Later in de film zullen we de gebeurtenissen van de avond te zien krijgen via een flashback wanneer Perry bekend. Nu worden de gebeurtenissen van die avond maar getoond tot en met Dicks poging om Nancy te verkrachten. Hoewel Kaplan dus een wijziging aanbrengt, nemen de filmmakers toch in essentie Capotes structuur over. Ook zij kiezen ervoor de chronologie aan te passen en de vertelling van de moord uit te stellen ‘to maintain suspense’ (Pizer 1974, 216).

Wel zorgen ze er allen voor de moord reeds ruimschoots aan te kondigen zodat ze de kijkers niet verrast. Het verhaal is algemeen bekend en we weten dus van bij het begin wat er zal gebeuren. We worden daar bovendien voortdurend aan herinnerd. Anderson merkt op dat ‘in the beginning Capote is careful to foreshadow the impending murder’ (Anderson 1987, 53). De eerste vermelding van de moorden komt reeds op de tweede pagina:

Until one morning in mid-November of 1959, few Americans – in fact, few Kansans – had ever heard of Holcomb. Like the waters of the river, like the motorists on the

highway, and like the yellow trains streaking down the Santa Fe tracks, drama, in the shape of exceptional happenings, had never stopped there. The inhabitants of the village, numbering two hundred and seventy, were satisfied that this should be so, quite content to exist inside ordinary life – to work, to hunt, to watch television, to attend school socials, choir practice, meetings of the 4-H Club. But then, in the earliest hours of that morning in November, a Sunday morning, certain foreign sounds impinged on the normal nightly Holcomb noises – on the keening hysteria of coyotes, the dry scrape of scuttling tumbleweed, the racing, receding wail of locomotive whistles. At the time not a soul in sleeping Holcomb heard them – four shotgun blasts that, all told, ended six human lives. (Capote 1966, 14)

Zelfs in dit korte stukje tekst stelt Capote het tonen van het hoofdgebeuren zo lang mogelijk uit. Hij wekt de nieuwsgierigheid en draait dan nog een tijdje rond de pot om de lezers in spanning te laten. Dit wijst niet noodzakelijk op enige voorkeur voor fictie of non-fictie. Ook in non-fictiewerken kiezen schrijvers er immers vaak voor om een belangrijke gebeurtenis zoals een moord pas naar het einde toe voor te stellen. Zo laten ze de onwetendheid van de lezers nog even voortduren en houden ze de aandacht van het publiek vast. Capote zal niet alleen binnen paragrafen maar doorheen het hele boek de afbeelding van het centrale gebeuren uitstellen om spanning op te bouwen. We hebben de uitspraak van Herbs buur over zijn onverschrokkenheid reeds besproken. Hollowell merkt op dat ‘dramatic events are foreshadowed and dialogue takes on hidden meaning not apparent in its original context’ (Hollowell 1977, 70). Hetzelfde gebeurt wanneer we de spreuk op Bonnie Clutters bladwijzer lezen: ‘Take ye heed, watch and pray: for ye know not when the time is’ (Capote 1966, 36). Dit verwijst natuurlijk naar het moment van de dood, dat onverwachts kan komen. Deze spreuk zal waar blijken voor Bonnie en haar gezin. Eerder in het boek, na Bonnie uitgebreid te hebben voorgesteld en beschreven, beëindigde Capote het hoofdstuk over deze vrouw met de volgende woorden: ‘*Now, on this final day of her life, Mrs. Clutter hung in the closet the calico housedress she had been wearing, and put on one of her trailing nightgowns*’ (Capote 1966, 35-36, mijn cursivering). Ook bij de beschrijving van Nancy kondigt Capote, aan de hand van een op het eerste gezicht onschuldig detail, haar dood aan: ‘she set out the clothes she intended to wear to church the next morning: nylons, black pumps, a red velveteen dress – her prettiest, which she herself had made. It was the dress in which she was to be buried’ (Capote 1966, 58). Capote kijkt ook reeds vooruit naar de nasleep van de moorden: nog voor ze hebben plaatsgevonden spreekt hij al over de ondervragingen van eventuele getuigen, zoals de bediende van de Clutters (Capote 1966, 45), Nancys vriendje Bobby Rupp (Capote 1966, 53-55) of de bediende van het tankstation die Perry en Dick de avond van de moorden zag arriveren (Capote 1966, 56). Ook laat hij moordenaar Dick meerdere keren herhalen dat de

moord een 'cinch, the Perfect score' (Capote 1966, 48) zal zijn en dat ze 'no witnesses' (Capote 1966, 42/210) zullen achterlaten maar wel 'plenty of hair on them walls' (Capote 1966, 29). Dit alles veroorzaakt bij de lezer een gevoel van naderend onheil.

Het is logisch dat ook de regisseurs een ijzingwekkend voorgevoel willen opwekken. Brooks signaleert meestal heel openlijk het aanstormende gevaar. Ook hij laat Dick spreken van 'a cinch, a perfect score', vaker zelfs dan Capote. Opgewekt laat Dick aan Perry weten dat het maar een uurtje 'werk' zal zijn voor een buit van wel tienduizend dollar. Bovendien zegt hij, zoals we reeds hebben besproken, dat 'them (*sic*) birds don't know it, but this is their last day on earth'. Onderweg naar de Clutters legt Dick het plan in geuren en kleuren uit en noemt hij Perry een 'natural killer'. Deze uitspraak komt in Capotes boek pas nadat de moorden zijn gepleegd en de moordenaars zijn opgepakt en veroordeeld. Brooks plaatst dit echter op een ander moment in het verhaal om de opmerking te kunnen gebruiken als aankondiging van de moord. Niet veel eerder, wanneer Perry en Dick inkopen deden, gebaarde Dick dat ze plakband moesten kopen om de monden van de slachtoffers af te plakken. Het is dus niet mis te verstaan waarom de mannen op weg zijn naar Holcomb. Andere aankondigingen van de moord in Brooks' film zijn dan weer veel subtieler en vaak alleen duidelijk voor wie het boek heeft gelezen. De openingsscène toont bijvoorbeeld een frontaal beeld van Perrys schoenzolen. Dit shot zal pas later betekenis krijgen, als we weten dat precies die zolen een bloederige voetafdruk hebben nagelaten naast het lijk van Herb Clutter. Hetzelfde geldt voor Kenyons radio en Nancys zilveren dollar. Deze elementen komen slechts kort in beeld en lijken van geen belang te zijn. Deze voorwerpen zullen echter tot de schamele buit behoren die Perry en Dick meenemen uit het huis van de Clutters.

Veel van de elementen gebruikt door Capote en Brooks worden overgenomen door Kaplan. Zo brengt hij bijvoorbeeld even Kenyons radio in beeld en laat hij Kenyon tegen Herb zeggen dat deze laatste nooit bang is. Ook hier legt Dick uitgebreid het moorddadige plan uit, herhaalt hij meerdere malen de frase 'a cinch, a perfect score' en prijst hij Perrys kwaliteiten als moordenaar nog voor de moord heeft plaatsgevonden: 'a natural killer, that's what you are'. Kaplan maakt eveneens gebruik van plaatsaanduidingen om te signaleren dat de moordenaars steeds dichterbij komen: Perry en Dick rijden eerst voorbij een verkeersbord dat zegt 'Holcomb 23', vervolgens voorbij één waarop staat 'Holcomb 7'. Naast deze aankondigingen overgenomen van zijn voorgangers heeft Kaplan ook enkele zelfontworpen *foreshadowings* toegevoegd aan het verhaal. In de openingsscène wisselen bijvoorbeeld

beelden van een priester die preekt over de dood af met beelden van het schavot waarop Perry en Dick zullen sterven. Eerder dan de moorden op de Clutters aan te kondigen, legt Kaplan hier dus al het verband met het einde van het verhaal, wanneer de moordenaars zelf zullen hangen. Even later, wanneer Herb Clutter de deur naar zijn schuur opent, verwijst dit duidelijk terug naar het openen van de deur van de ruimte waar het schavot staat. Kaplan gebruikt dus subtiele verwijzingen, die niet meteen bewust zullen worden opgepikt door de kijkers maar wel een onheilspellend gevoel zullen opwekken. Zo ook wanneer Kaplan een scène over Dick en Perry beëindigt met een close-up van Dick om vervolgens over te schakelen naar een beeld van Nancy in bh. Deze overgang kondigt reeds de poging tot verkrachting aan. Ook via dialoog voorspelt Kaplan de moorden. Wanneer Herb een cheque voor zijn levensverzekering overhandigt aan de verzekeringsmakelaar zegt hij al schertsend: 'here's the check that you've been *dying* to... oh I won't say it' (mijn cursivering). Het is natuurlijk als mopje bedoeld maar krijgt voor de kijkers, die intussen de voorbereidingen voor de moord meevolgen, een lugubere betekenis, waar Herb zich niet van bewust is.

Herb Clutter en zijn familie mogen dan al van niets weten, de lezer of kijker is volledig ingewijd in de moorddadige plannen van het criminele duo Perry en Dick. Anderson, die een artikel weidde aan de 'silences' in *In Cold Blood*, merkt op dat 'one of the key similarities between fiction and nonfiction in Capote is the use of authorial silence. Capote's nonfiction is like his fiction in what it does not say' (Anderson 1987, 48). Omwille van de 'silences' in de tekst moet de lezer dus zelf de gegeven informatie interpreteren. Het aanpassen van verteltijd en vertelde tijd, door middel van bijvoorbeeld ellipsen en analepses, zorgt ervoor dat de lezers en kijkers lange tijd onwetend blijven over wat er die nacht bij de Clutters is gebeurd.

3.5 Het einde

Misschien wel de meest controversiële passage in Capotes boek en de enige waarvan hij heeft toegegeven dat ze is verzonnen, is het slot. Alleen dit element is dus duidelijk fictief. Capote beschrijft hier hoe Alvin Dewey na het bijwonen van de executies van Dick en Perry terugdenkt aan een eerdere ontmoeting met Nancys beste vriendin Susan Kidwell. Hij liep haar enige tijd geleden tegen het lijf op het kerkhof. Het meisje vertelde hem dat Nancys

vriendje is getrouwd en dat zijzelf nog studeert. Deweys eigen zoon bereidt inmiddels zelf zijn overgang van middelbare school naar universiteit voor.

Hiermee wil Capote duidelijk maken dat, te midden van de dood, vanzelfsprekend gesymboliseerd door het kerkhof, het leven verdergaat. Tegelijk verbindt Capote zo, voor de laatste keer, de twee meest tragische figuren van het verhaal, namelijk Nancy en Perry. Volgens Pizer zijn zij de ‘two major sources of our compassionate involvement in the Clutter murders’ (Pizer 1974, 218) omdat we doorheen het verhaal het meest hebben meegeleefd met hen beiden. Omdat de werkelijkheid geen gelegenheid bood tot een *happy end* besloot Capote er dus zelf één uit te vinden. Clarke noemt dit verzinsel echter ‘een verarming van *In Cold Blood*’ (Clarke 1989, 366). Shaw is het hiermee eens: ‘Somewhat ironically, the one scene in which Capote admittedly deviates from fact and turns to fiction weakens the entire narrative’ (Shaw 2000, 86). Het fictionele aspect van deze scène ligt echter niet alleen in het feit dat ze is verzonnen. Ook de symbolische betekenis signaleert dat het hier niet gaat om werkelijkheid of non-fictie. In de realiteit hebben gebeurtenissen immers geen hogere, allegorische of symbolische waarde. Het gaat hier dus duidelijk om een ingreep van de fictieschrijver, bedoeld om een boodschap mee te geven aan zijn lezers.

Het is opmerkelijk dat Brooks, die toch zo trouw mogelijk bleef aan het boek, Capotes slot niet overneemt. Het einde van zijn film is zonder meer donker en pessimistisch, met als laatste beeld Perrys levenloze lichaam dat in slow-motion bungelt aan de strop. Brooks heeft er dus voor gekozen het meest opvallend fictieve element van de oorspronkelijke tekst te schrappen. Dankzij deze wijziging doet het einde minder artificieel en vals aan dan bij Capote. Kaplan behoudt echter wel een terugblik naar Nancy. De flashback is echter sterk ingekort. Dewey denkt niet terug aan een ontmoeting met Susan. Van Bobby of zijn eigen zoon is geen sprake in zijn herinnering. Hij denkt terug aan één enkel beeld: Nancy die op haar paard Babe de rivier inrijdt. Terwijl Capote van de flashback een op zichzelf staande paragraaf maakt, weeft Kaplan de herinnering letterlijk tussen beelden uit het heden. Dewey staart naar Perrys lichaam dat bungelt aan de strop. De camera staat opgesteld achter Perry en is frontaal op Dewey gericht. Telkens één van Perrys benen het beeld in- of uitzwaait schakelt Kaplan over naar een beeld van Nancy. Verrassend genoeg heeft hij er dus wel voor gekozen Capotes leugen te behouden. Hij drukt er echter net het tegenovergestelde mee uit. In het laatste beeld springt Nancy van Babe in het water en ze verdwijnt, alsof ze in rook is opgegaan. Dit verwijst dus duidelijk naar haar dood, hoewel Capote verwees naar het leven.

Kaplan gaat dus zelfs zo ver om Capotes strategie te gebruiken om net het tegendeel aan te tonen.

Het meest opmerkelijke fictieve element in Capotes boek roept dus wel degelijk vragen op bij de regisseurs die de verfilming van *In Cold Blood* op zich hebben genomen. Ze staan kritisch tegenover dit duidelijk fictieve element in een zogezegd non-fictieverhaal. Daarom laten ze de leugen gewoon weg of passen ze aan in een poging om een correctere versie van de werkelijkheid weer te geven. Hier lijken ze dus een voorkeur te tonen voor een objectieve en waarheidsgetrouwe voorstelling van de feiten en ze verfoeien dit fictieve element in Capotes boek.

3.6 Besluit

Hoewel Capote in een interview dus beweerde dat hij ‘hardly interfered at all, [...] a slight editing job’ (Plimpton 1974, 194), bespeuren we toch al snel de ingrepen die hij heeft doorgevoerd in de structuur van het verhaal met het oog op een grotere spanningsopbouw. Het mag niet verbazen dat de regisseurs er eveneens naar streven het publiek op het puntje van zijn stoel te houden. Hiervoor nemen ze de aanpassingen in de structuur over van Capote. Het is logisch dat de kijkers, wanneer ze deze ingrepen ontwaren, niet het gevoel hebben naar de werkelijkheid of zelfs een opname ervan te kijken. Ze zijn zich ervan bewust dat ze te maken hebben met een bewerking van de realiteit. Het publiek beseft dus dat een hogere instantie, in dit geval de regisseurs, verantwoordelijk zijn voor deze specifieke voorstelling van het gebeuren. Het zijn immers Brooks en Kaplan die kiezen voor een reconstructie van de feiten door middel van scènes. De cross-cutting en betekenisvolle overgangen die ze hierbij gebruiken, signaleren een gelijkens tussen de slachtoffers en de moordenaars die men in het echte leven niet zou aanstippen. Het is logisch dat de kijkers hierdoor het gevoel krijgen naar fictie te kijken. Deze indruk wordt nog versterkt door de structurele aanpassing die het fictionele aspect van deze werken het meeste onderlijnt, namelijk het gebruik van flashbacks. Ook deze ingreep wijst op een afstand tussen de realiteit en de voorstelling ervan. De terugblikken geven immers toegang tot de gedachten of herinneringen van de personages. Een dergelijke ontleding van iemands geest is alleen mogelijk voor fictieve figuren. In het echte leven kunnen we nooit helemaal zeker zijn van de ideeën of gevoelens van andere personen. Ook in non-fictie, bijvoorbeeld in een historische studie of in een journalistiek artikel, kan de

schrijver dus nooit de geest van zijn figuren ten volle kennen en analyseren, precies omdat deze personen kunnen liegen over hun opvattingen en emoties. Wanneer Capote hier dus naar fictie neigt, volgen de regisseurs deze tendens. Tegenover één aspect staan ze echter wel kritisch: het slot van het verhaal. Capote gaf toe dat het is verzonnen. De regisseurs hebben het dan ook niet overgenomen. Brooks heeft dit einde geschrapt en vervangen door een pessimistischer slot, Kaplan heeft het gedeeltelijk overgenomen maar zodanig aangepast dat hij er een heel andere boodschap mee overbrengt dan Capote. De regisseurs volgen hun bron dus niet altijd even slaafs in de opbouw van het verhaal.

4 Realistische dialoog

4.1 Inleiding

Tijdens zijn onderzoek naar de gevolgen van de moorden voor het stadje Holcomb, haalde Capote het meeste van zijn informatie uit interviews met de lokale bevolking (Weingarten 2005, 30-34). In zijn boek zet hij deze informatie echter om naar beschrijvingen. Door de gesprekken met de inwoners van Holcomb kon hij immers wel de sfeer vatten maar hij had geen toegang tot de letterlijke bewoordingen van eerdere uitspraken die zijn gesprekspartners voor hem trachtten te reconstrueren. Nuttall signaleert inderdaad dat *'In Cold Blood uses dialogue lightly. As Capote was not present during many of the scenes he chronicles, he is clearly reticent about quoting those who were'* (Nuttall 2007, 140). Om te vermijden dat men hem zou beschuldigen van verzinsels in de reconstructie van de oorspronkelijke uitspraken van personages zoals de Clutters, wendde Capote zich tot beschrijvingen in plaats van de voorstelling van dialogen. Zelfs de weinige uitspraken die hij toch opneemt in zijn boek werden immers al hevig bekritiseerd, zoals Nuttall aanstipt: *'many critics questioned the authenticity of Capote's use of dialogue'* (Nuttall 2007, 140). De regisseurs zetten deze uiteenzettingen vervolgens weer om naar uitspraken. Film is immers uiterst geschikt voor het tonen van dialoog. Niet alleen tekst maar ook houding en gelaatsuitdrukking kunnen op deze manier in één oogopslag worden weergegeven. Wanneer Pizer opmerkt dat *'the author appears to be an impartial chronicler of conversation; thus the themes present in his selection and arrangement of what has been said have a documentary impact – that is, they appear to be inseparable from the "truth" of reportage rather than to be "merely" authorial interpretation'* (Pizer 1974, 213), lijkt deze analyse nog meer van toepassing te zijn op de films dan op het boek. Wanneer Capote de dialoog louter toont en er geen commentaar bij voorziet, hebben zijn lezers inderdaad de indruk dat ze de werkelijkheid, en niet een bewerking ervan, krijgen voorgeschoteld. Zoals Pizer signaleert, lijkt het zo alsof we naar een documentaire kijken. Hierdoor leunt Capote dus aan bij non-fictie. Toch laat hij zijn dialoog vaak begeleiden door uiteenzettingen die een dieper inzicht geven in de achterliggende wensen en frustraties van de sprekers. Dit toont dat hij toegang heeft tot de gedachten van deze personages, wat dan weer wijst op een fictioneel aspect. De films weerhouden zich echter van zulke commentaren, beperken zich tot het louter tonen van de dialoog en leunen dus meer nog dan Capote aan bij non-fictie.

4.2 Beschrijving wordt dialoog

Capote prefereert duidelijk beschrijving boven dialoog. In het eerste deel, tot pagina vijftwintig, komen geen dialogen voor. De verteller concentreert zich eerder op het schetsen van de situatie en het uitdiepen van de gedachten van de personages. Wel vermeldt hij hier en daar indirect opvallende uitspraken die de personages vaak herhalen en die hen typeren. De eerste uitroep van een personage in het heden van de vertelling komt op pagina vijftwintig, wanneer Nancy telefoon krijgt van Mrs. Katz. Het is logisch dat Capote een voorkeur toont voor beschrijvingen aangezien hij als interviewer niet aanwezig was in Holcomb ten tijde van de gebeurtenissen die hij beschrijft. Hij kan dus onmogelijk de precieze bewoordingen van bepaalde uitspraken hebben achterhaald om over te nemen in *In Cold Blood*. Brooks en Kaplan wendden zich echter vaker tot dialoog dan Capote. Het dramatische medium film leent zich dan ook meer tot het tonen van menselijke dialoog dan de epische roman. Waar een tekst meerdere zinnen nodig heeft om de reactie van een personage op een bepaalde uitspraak te beschrijven kan film dit in één oogopslag tonen. Film beperkt zich immers niet tot het verbale maar toont ook gelaatsuitdrukking, intonatie, lichaamshouding en ruimere context. Waar Capote dus dialogen omzet in beschrijvingen, vindt bij Brooks en Kaplan een omgekeerde beweging plaats. Zij vormen Capotes uiteenzettingen weer om in spitse dialogen. Het is logisch dat dit de kijkers het gevoel geeft dat de beelden niet worden gefilterd, bijvoorbeeld door middel van citaten of parafraseringen, maar dat de scène wordt getoond zoals ze zich werkelijk afspeelde. Bij de films heeft het publiek dus de indruk dat het naar een opname, niet een bewerking, van de realiteit kijkt. Dit zorgt ervoor dat de films non-fictioneler lijken dan het boek.

In de films kunnen we twee tendenzen onderscheiden. Enerzijds worden lange beschrijvingen uit het boek kort samengevat. De meest essentiële informatie wordt uit het relaas gefilterd en meegedeeld via dialoog. In Brooks' film recapituleert de advocaat van het openbaar ministerie in zijn slotpleidooi het verloop van het hele gerechtelijke proces. In Capotes boek neemt de beschrijving hiervan vijfendertig pagina's in beslag. Brooks haalt er enkel de sleutelementen uit en kort dit onderdeel dus sterk in. Hij beperkt zich tot het in scène brengen van één enkel pleidooi waarin alle belangrijke punten kort worden aangeduid: het roofmotief, de schamele buit, de voorbedachte rade en de bewijsstukken. Ook het citeren van de Bijbel in het proces wordt hier even aangekaart. Na het proces vat het toegevoegde personage, de reporter Bill Jensen, in voice-over samen hoe tot een verdict is besloten. Hij

maakt bovendien de bedenking dat de centrale vraag, hoe dit is kunnen gebeuren en waarom, nog steeds niet is beantwoord. Ook in de volgende scène, waar Dick en Perry naar de dodencel worden gebracht, is het Jensen die achtergrondinformatie meedeelt over het aantal gevangenen in *death row*, dit keer in dialoog met een andere reporter. Vervolgens neemt een stem in voice-over de beschrijving over. Dit alles duurt nauwelijks zes minuten. In film worden lange beschrijvingen dus vaak door middel van dialoog korter en bondiger voorgesteld. Anderzijds wordt iteratieve vertelling, waarbij iets wat meerdere keren is voorgevallen slechts éénmaal wordt getoond, hervormd naar singulatieve vertelling. Het voorbeeld bij uitstek vinden we in Dicks boude uitspraken over wat hij met de Clutters wil aanvangen eenmaal hij en Perry in Holcomb aankomen. Hij herhaalt meermaals de frasen ‘we will leave no witnesses’ en ‘we’ll blast hair all over them (*sic*) walls’. In Capotes boek worden deze uitlatingen voorgesteld in een iteratieve vertelling: slechts twee maal vernemen we via Perry dat Dick dit regelmatig zegt. In de films kiezen zowel Brooks als Kaplan er echter voor Dick deze zinnen ook effectief te laten uitspreken terwijl we het duo volgen op weg naar Holcomb. Wanneer Perry dan zegt het gevoel te hebben dat Dick dit voor de ‘millionth time’ herhaalt (Capote 1966, 42), delen de kijkers zijn indruk. Door de herneming van deze gruwelijke uitspraken worden de moorden nog reëler en angstaanjagender. Herhaling wordt dus, net als samenvatting, gebruikt om beschrijving om te zetten in beklievende dialoog.

Dialoog is ook de manier bij uitstek om in film achtergrondinformatie over de personages mee te geven. Het zijn dus de personages zelf die hun gedachten en gevoelens aan ons meedelen. We duiken niet hun geesten binnen. Dit zorgt ervoor dat de films dichter bij non-fictie aanleunen dan het boek. In de realiteit kunnen we immers de ideeën en emoties van een persoon nooit volledig doorgronden. We kunnen wel veronderstellen of interpreteren maar echte zekerheid hebben we alleen als de figuur in kwestie ons vertelt over wat hem of haar bezighoudt. Wanneer Capote dus in zijn boek de indruk geeft dat hij de gedachten van zijn personages kan lezen, duidt dit op fictionaliteit in zijn werk. Omdat de regisseurs hiervan afwijken en ze ervoor kiezen ideeën voornamelijk voor te stellen door middel van dialoog, slagen ze erin de indruk te geven dat we als kijkers beperkte toegang hebben tot het bewustzijn van de personages. Net als in de werkelijkheid en in non-fictie zijn we ook hier gebonden aan uitspraken en bekentenissen om iemands gedachten te kennen. Wat dit aspect van de *nonfiction novel* betreft, neigen de regisseurs dus meer naar non-fictie dan Capote. Zij verkiezen dan ook geanimeerde en levensechte gesprekken boven een alleswetende voice-

over. Capote gebruikt immers het literaire equivalent van de voice-over, namelijk de alleswetende verteller. Deze verteller geeft ons bijvoorbeeld toegang tot Perrys dromen over een gele papegaai die hem zal komen redden (Capote 1966, 90) of tot zijn fantasieën om te gaan schattenjagen (Capote 1966, 22-23). In Kaplans prent praat Perry echter zelf met veel enthousiasme over zijn dromen van rijkdom en avontuur. Bovendien komen we in de films meer te weten over de vogel dankzij Perrys eigen uitspraken. In beide prenten praat Perry over de papegaai nadat hij teruggedacht aan zijn jeugd in een weeshuis waar hij werd mishandeld door nonnen. In Brooks' film vertelt hij Dick over deze verschrikkelijke tijd uit zijn kinderjaren en eindigt vervolgens zijn relaas met een dromerige mijmering over de gele vogel die uit de hemel zou neerdalen om hem te redden van de kwaadaardige kloosterlingen. In Kaplans prent praat Perry niet over de nonnen maar beleeft de mishandelingen opnieuw in een flashback. Hij lijkt dan in trance en zingt over de 'yellow bird / taller than Jesus / brighter than the sun [...] my avenging angel'. De flashback geeft wel aan dat we Perrys geest binnendringen. Deze terugblik wijst dus op fictionaliteit in het verhaal. Tegelijk signaleert Perrys lied dat we ook via uitspraken toegang krijgen tot informatie over zijn verleden en innerlijke wereld. Naast informatie over de vogel en de dromen over schattenjagen deelt Perry in Kaplans film via dialoog nog informatie mee die in het boek via beschrijvingen wordt meegegeven, bijvoorbeeld over de voorwaarden van zijn vrijlating of *parole*, over zijn aspirineverslaving en over zijn bijgeloof. Ook andere biografische gegevens van Perry worden in het boek en in de films op verschillende manieren meegedeeld.

In Capotes *In Cold Blood* krijgen we een grote brok aan informatie wanneer Perry zijn doos met bezittingen opruimt en brieven van zijn vader, zus en beste vriend naleest. Capote vat de inhoud van deze schrijfsels niet samen maar neemt de teksten integraal over. Zowel Brooks als Kaplan kozen ervoor om Perrys vader zelf de inhoud van zijn eigen brief te laten vertellen aan de detectives die hem ondervragen over zijn zoon. Zo krijgen we ook in deze scène achtergrondinformatie voorgeschoteld in de vorm van dialoog. Het betekent echter niet dat de films hier dichter bij non-fictie aanleunen dan het boek. Capote neemt immers letterlijk geschreven documenten over. De subjectiviteit van deze teksten wijst er niet op dat Capotes werk minder non-fictioneel is. Hij gaat hier immers te werk zoals een geschiedkundige, die bijvoorbeeld dagboekfragmenten opneemt in zijn historisch werk. Zulke teksten zijn even subjectief als de persoonlijke brieven in Capotes boek maar dit doet niet af aan de feitelijkheid van het non-fictiewerk waarin ze worden besproken. De films kiezen ervoor om Perrys vader zelf te laten praten over het verleden van zijn zoon om twee redenen. Ten eerste hoeven ze zo

geen geschreven tekst te tonen. Het lezen ervan zou een extra inspanning van de kijkers vergen en legt bovendien de actie tijdelijk stil. Ten tweede heeft het publiek op deze manier rechtstreeks toegang tot wat wordt gezegd. Dit verhoogt de directheid, evenals de betrokkenheid van de kijkers. In Kaplans film worden de mededelingen van Perrys vader aangevuld met de bevindingen van detective Church. Om zijn collega's in te lichten over het verleden van hun hoofdverdachte en om hen te tonen wat hij heeft ontdekt tijdens zijn ondervraging van Perrys vader, leest Church delen uit de brief voor. Hier is het dus niet alleen Perry maar ook zijn vader en een detective die informatie over zijn verleden meedelen aan de kijkers. We zien hier dus duidelijk de hand van de regisseur of scenarist, aangezien hij de oorspronkelijke tekst van Capote omvormt naar dialogen meer geschikt voor het scherm. Ook achtergrondinformatie over andere personages wordt in de films eerder via dialoog dan door middel van beschrijving of voice-over gecommuniceerd. Waar Capote bijvoorbeeld kort aangeeft waarom Dick zijn vrouw en kinderen heeft verlaten voor een nieuw gezin (Capote 1966, 36), vertelt Dick in de films de feiten zelf aan Perry tijdens hun reis naar Holcomb. Ook informatie over Herbs familie wordt in Capotes boek meegegeven via beschrijving maar in Kaplans film via dialoog: Herb vertelt zijn verzekeringsmakelaar over zijn twee oudste dochters, die niet meer thuis wonen, en hun gezinnen. Bovendien komen we eveneens via dialoog, hier tussen Herb, cafébazin Bess Hartman en politiedetective Alvin Dewey, te weten dat Herb zich engageert in verscheidene verenigingen, hoewel dit in Capotes boek louter door de verteller werd aangehaald als bijgedachte. In het gebruik van dialoog om achtergrondinformatie te bespreken zien we dus duidelijk de hand van de regisseurs aangezien zij afwijken van Capotes voorkeur voor beschrijvingen. Met deze verandering zorgen ze voor een grotere directheid.

Naast achtergrondinformatie wordt dialoog in de films ook gebruikt om gedachten weer te geven. In Capotes boek heeft de alleswetende verteller toegang tot de denkwereld van de personages. In film is dit echter niet het geval en de kijker krijgt toegang tot de ideeën van personages dankzij dialoog. De figuren spreken dus hun gedachten uit. Hoewel in Capotes boek Herb en de verzekeringsmakelaar bijvoorbeeld louter denken aan maar niet spreken over sterfelijkheid bij het ondertekenen van de levensverzekering, worden deze gedachten in de films wel uitgesproken. Dit zorgt voor een grotere directheid. Hierdoor krijgen we als kijkers het gevoel dat we als getuigen naar het gebeuren kijken. We hebben dus niet de indruk dat de werkelijkheid wordt gefilterd door een hogere instantie maar wel dat ze ons wordt getoond precies zoals ze is. Het is logisch dat de films hierdoor dichter aanleunen bij non-fictie, waar

het publiek eveneens de indruk krijgt dat het toegang heeft tot een realistische, objectieve en correcte voorstelling van de feiten. Ook in Brooks' film denkt Perry bijvoorbeeld niet louter bij zichzelf dat hun hele onderneming belachelijk is maar zegt hij het ook expliciet tegen Dick. Dit leidt tot openlijke vijandigheid tussen beide kompanen. De confrontatie tussen Perry en Dick, die Perry tot woede zal drijven en hem zal aanzetten te moorden, is in Brooks' film dus directer en aangrijpender dan in Capotes boek, dankzij dialoog. Hetzelfde geldt voor Kaplans film, waar Perry geërgerd verzucht dat Dick niet alles zo letterlijk moet nemen wanneer deze laatste kritiek geeft op een lied dat Perry schreef. Conflict komt dus veel directer naar voren in de films. Ook angsten worden in Brooks' film veel explicieter getoond dan in het boek. In Capotes *In Cold Blood* beschrijft Perry hoe Bonnie Clutter hem vroeg Dick in toom te houden. Perry veronderstelde dat zij erop doelde Dick ervan te weerhouden Nancy te verkrachten (Capote 1966, 217). In Brooks' film vertelt Perry niet alleen over de dialoog die heeft plaatsgevonden maar zien we de interactie tussen moordenaar en slachtoffer letterlijk voor onze ogen plaatsvinden. Perry parafraseert niet wat Bonnie zegt en veronderstelt ook niet wat zij denkt. Ze spreekt haar angsten expliciet uit: 'Don't let him hurt my little girl'. Het is logisch dat deze ingreep door de regisseur zorgt voor een grotere directheid en betrokkenheid voor de kijkers. Ook in dit fragment krijgen we dus de indruk dat we naar de werkelijkheid kijken, niet naar een bewerking ervan. Deze illusie van objectiviteit duidt op een verwantschap van de films met non-fictie, bijvoorbeeld met documentaires, waar het publiek een schijnbaar directe toegang tot de realiteit eveneens op prijs stelt.

In bepaalde gevallen gaan de ingrepen door de regisseurs nog verder en laten ze bepaalde ideeën uitspreken door een ander personage dan Capote oorspronkelijk bedoelde. In Brooks' film is het bijvoorbeeld, in tegenstelling tot in het boek, niet Perry maar Dick die tegen de bestuurder die hen een lift geeft en die ze wilden vermoorden zegt dat er een 'miracle' is gebeurd wanneer de man tijdig ontkomt. Nog in Brooks' film wordt informatie over de detectives van KBI, door Capote gecommuniceerd door middel van beschrijving, meegedeeld via een nieuwsbericht over het onderzoek naar de moord. Brooks laat dit bericht afspelen op de televisie in de huiskamer van Dicks ouders terwijl hij op de achtergrond toont hoe Dick, uitgehongerd na de moorden, de ene boterham na de andere verorbert. Ook hier wordt beschrijving dus vervangen door mondelinge communicatie. Ook dit verhoogt de directheid en geeft het publiek het gevoel dat het als getuige de werkelijkheid waarneemt. Dit onderstreept nogmaals dat, door de omzetting van beschrijving naar dialoog, de films dichter aanleunen bij non-fictie dan het boek. Bovendien leent literatuur zich beter tot lange

uiteenzettingen waar de personages niet in hoeven tussenkomen, terwijl film zich eerder wendt tot menselijke interactie om de aandacht van het publiek vast te houden. Een bepaalde lange passage in het boek stelde de regisseurs dan ook voor een bijzonder probleem. Capote besteedt acht pagina's aan de bespreking van de psychologische stoornis van beide misdadigers, in het bijzonder van Perry, die leidde tot de moorden (Capote 1966, 261-268). Hij verweeft hier de analyse van Perrys geest met bevindingen uit een psychologisch artikel getiteld 'Murder Without Apparent Motive – A Study in Personality Disorganization'. Dit alles vormt in het boek een bijzonder interessante uitweiding maar kan in film niet op dezelfde manier worden voorgesteld. De actie en dialoog zouden dan immers te lang stilliggen. Daarom hebben zowel Brooks als Kaplan een eigen strategie ontwikkeld om de hoofdpunten uit de analyse en het artikel toch aan te halen in de film. Ook dit geschiedt via dialoog. In Brooks' film vertelt de reporter Bill Jensen ons de inhoud van het artikel in één adem met de informatie over de gevangenis waar de moordenaars verblijven. Eerst mijmert Jensen weg bij het schrijven van een artikel en horen we zijn gedachten in voice-over. Vervolgens bespreekt hij de zaak met een collega. Brooks grijpt dus duidelijk in om de oorspronkelijke tekst, die wordt gepresenteerd als beschrijving, geschikter te maken voor het scherm door hem om te zetten in dialoog. Ook Kaplans hand zien we duidelijk in de voorstelling van deze informatie in zijn eigen film. In de laatste scène, vlak na de ophanging van Dick en Perry, zien we detective Alvin Dewey aan de keukentafel zitten met zijn vrouw Marie. Zij leest een krantenartikel voor over de executies waarin elementen uit de psychologische tekst zijn overgenomen. We horen haar bijvoorbeeld zeggen dat Dick en Perry afzonderlijk niet in staat waren te moorden maar dat ze samen een derde persoonlijkheid vormden die de slachting heeft aangericht. Het psychologisch artikel in Capotes boek argumenteert inderdaad dat 'the crime would not have occurred except for a certain frictional interplay between the perpetrators' (Capote 1966, 265). Ook hier zien we dus duidelijk de veranderingen doorgevoerd door de regisseurs van beschrijving naar dialoog, die ook hier weer zorgen voor een grotere directheid. De keuze voor dialoog in plaats van beschrijving leidt bij de kijkers tot het gevoel dat ze de werkelijkheid als objectieve buitenstaanders kunnen observeren, zonder gestuurd te worden in hun waarneming door een hogere instantie zoals een verteller. Hierdoor staan de films dichter bij non-fictie dan het boek.

4.3 Dialoog leidt tot uitdieping

De regisseurs mogen dan al aanpassingen doorvoeren om Capotes beschrijvingen om te vormen naar dialoog, ze gebruiken deze dialoog wel voor dezelfde doeleinden als de auteur. Net als in Capotes boek geven dialogen of uitspraken in de films aanleiding tot uitdieping van de personages. Wanneer Bonnie in het boek bijvoorbeeld tegen een jonge bezoeker zegt ‘I had a lovely childhood’ (Capote 1966, 32), grijpt Capote deze gelegenheid aan om uit te weiden over Bonnies beschermde en zorgeloze jeugd. Even verder verzucht ze, bij het zien van reissouvenirs, ‘you might be gone for a long time’ (Capote 1966, 34) en deze uitspraak geeft aanleiding tot een uiteenzetting over haar verblijf ver van huis enkele jaren tevoren. Ze verbleef toen enkele maanden in Wichita om te genezen van een depressie. Ze was er voor het eerst in haar leven gelukkig en verdiende haar eigen geld maar keerde terug naar haar gezin uit schuldgevoel. Ook in deze karaktertekeningen wendt Capote zich dus tot beschrijvingen. Tom Wolfe merkt op dat in Capotes boek ‘[dialogue] is seldom extended enough to develop character fully’ (Wolfe 1973, 135). In de films is dit wel het geval. We zullen zien dat ook dit kenmerk toont dat Kaplan en Brooks, meer dan Capote, neigen naar non-fictie.

In het boek worden karakters uitgewerkt door middel van opmerkingen van de verteller over de figuren. Deze commentaren worden in de films uitgesproken door andere personages. In Kaplans film leren we bijvoorbeeld uit een gesprek vlak na de moorden tussen postmeesteres Sadie Truitt en cafébazin Bess Hartman dat Herb voortdurend gehaast was en te veel hooi op zijn vork nam. Over Bess vernamen we eerder van Herb dat ze nieuwsgierig en bemoeizuchtig is. Wanneer Alvin Dewey hem bijvoorbeeld officieus vroeg om *Layman Methodist of the Year* te worden luisterde Bess het gesprek af en ze was niet beschaamd om haar eigen mening ongevraagd te geven. Wanneer Dewey zei dat hij hun gesprek nog even geheim wilde houden, merkte Herb op, met een veelbetekenende blik naar Bess, dat het café daar niet de geschikte plaats voor was aangezien ze werden afgeluisterd. Personages becommentariëren dus het gedrag en de eigenschappen van anderen. Soms geven ze indirect ook informatie vrij over zichzelf. In Capotes boek stuurt Perry bijvoorbeeld een gedicht naar een meisje als afscheidsbrief:

There’s a race of men that don’t fit in,
A race that can’t stay still;
So they break the hearts of kith and kin;

And they roam the world at will.
They range the field and they rove the flood,
And they climb they mountain's crest;
Theirs is the curse of the gypsy blood,
And they don't know how to rest.
If they just went straight they might go far;
They are strong and brave and true;
But they're always tired of the things that are,
And they crave what's strange and new. (Capote 1966, 95)

Dit rijmpje wordt verondersteld uit te leggen waarom hij het meisje verlaat. Zoals de zigeuners in het lied kan hij nooit lang op dezelfde plek of bij dezelfde persoon blijven. Wanneer Kaplan ervoor kiest dit over te nemen en Perry de tekst te laten zingen terwijl hij zichzelf begeleidt op de gitaar, zorgt de regisseur er dus voor dat we via Perrys lied deze eigenschappen van hem te weten komen. Ook hier wordt een omvorming van beschrijving naar dialoog dus gebruikt om karakter uit te tekenen. In de films duiken we dus niet de geesten van personages binnen maar komen we hun karaktertrekken te weten dankzij uitspraken van henzelf of van anderen. Zoals reeds gezegd is gedachten lezen alleen mogelijk bij fictieve personages. Door de ideeën en emoties van de figuren niet uit te spitten zoals een romanschrijver zou doen maar ze alleen te communiceren via dialoog, suggereren de regisseurs dus dat deze personages niet fictief zijn. Ze worden voorgesteld als levensechte personen, wiens gedachten we niet kunnen lezen en die we dus alleen kunnen leren kennen door wat zijzelf en anderen ons over hen vertellen.

Een andere strategie om karakter te schetsen door middel van dialoog is door de personages niet te laten praten over iemands persoonlijkheid maar die eigenheid eenvoudigweg te tonen. Volgens Gilmont 'komen, doorheen de gesprekken, de karaktertrekken van de personages op zeer directe wijze naar boven' (Gilmont 2006, 7). In sommige dialogen tonen de reacties van de personages inderdaad hun persoonlijkheden en is verdere commentaar op deze karaktertrekken overbodig. Dit zorgt natuurlijk voor een grotere directheid. De lezer of kijker ziet als het ware in één oogopslag, dankzij rake in scène zetting en dialoog, welk vlees hij in de kuip heeft. Ook hier leunen de films dus dichter aan bij non-fictie dan het boek. Capote beschrijft eerder dan te tonen. In de films krijgen we daarentegen de indruk dat we van op een afstand naar de werkelijkheid kijken en ze objectief kunnen observeren. Zo zien we in Brooks' film hoe Dick de chauffeur die hen een lift aanbiedt, afleidt met grapjes en vlotte praatjes terwijl Perry zich klaarmaakt om de man te doden. In beide films toont Nancys nerveuze gebabbel over haar dagindeling dat ze een drukbezette

jonge vrouw is met veel verantwoordelijkheidszin die ermee inzit als ze een belofte niet kan nakomen. Ook Bonnie wordt meteen getypeerd aan de hand van haar houding. In Brooks' film is ze een huilerig vrouwmens dat de hele dag in bed ligt. Kaplan werkt haar meer uit. Hoewel hij de opmerkingen van Nancys jonge vriendin Jolene Katz over Bonnie niet overneemt uit Capotes boek, toont Kaplan wel Bonnies vreemde gedragingen. Ze verstijft wanneer men haar iets vraagt en ze kruipt schichtig weg van nieuwsgierige blikken. Wanneer twee dames haar opgewekt aanspreken over de acteerprestaties van haar dochter in een schoolvoorstelling, reageert Bonnie angstig en afstandelijk. De dames werpen elkaar een veelbetekenende blik toe: het is algemeen geweten dat Bonnie Clutter depressief is. Zonder de personages een ander figuur te laten becommentariëren geeft Kaplan op deze manier dus toch een hele boel informatie over die persoon in kwestie vrij. Door middel van *showing* in plaats van *telling* zorgt hij tegelijk ook voor grotere directheid en een versterkte illusie van objectiviteit in de karakterisering van de figuren.

Dit geldt ook voor andere personages dan de protagonisten. Kaplan werkt nevenpersonages immers dieper uit dan Brooks. Deze figuren krijgen dus ook meer dialoog toegekend, waardoor ze meteen worden getypeerd. Mrs. Ketchum, die in het boek Mrs. Katz heet, verschijnt hier bijvoorbeeld niet alleen als een anonieme stem aan de telefoon zoals bij Brooks maar komt ook even het huis van de Clutters binnen. Dan merken we duidelijk dat ze een praatziek en nieuwsgierig mens is. Ze gluurt zoveel mogelijk kamers binnen, op zoek naar een roddel of schandaaltje, en babbelt onophoudelijk over ditjes en datjes. Zij is echter niet het enige nevenpersonage dat door middel van een korte maar krachtige scène meteen wordt getypeerd. Ook de karaktertrekken van detective Harold Nye, door zijn collega's vriendschappelijk 'Brother Nye' genoemd, worden al snel duidelijk ondanks het beperkte aantal scènes waarin hij verschijnt. We leren hem dankzij zijn uitspraken kennen als de meest sarcastische van de vier politiemannen. Dezelfde indruk krijgen we in Capotes boek. Kaplan laat Nye echter andere schimpende frasen uitspreken dan Capote. Zo levert Nye in de film bijvoorbeeld voortdurend ironische of zelfs sarcastische commentaar op Perrys biografie, die wordt voorgelezen door zijn collega-detective Clarence Duntz. Wanneer Duntz leest dat Perrys vader hem leerde een geweer te gebruiken, repliceert Nye droog: 'Oh, *he* taught him how to put a 12-gauge shotgun three inches from a sixteen-year-old girl's head and blow her brains against the wall. Good, now we know!' Wanneer Duntz verdergaat en vertelt dat Perry de *Bronze Star* kreeg voor zijn militaire heldendaden in Korea, roept Nye uit: 'God bless America!' Hij wil natuurlijk aangeven dat deze informatie niet ter zake doet aangezien de

Bronze Star Perry er niet heeft van weerhouden een weerloze familie uit te moorden. Bovendien impliceert Nye's uitroep dat Amerika de verkeerde heeft beloond, aangezien deze zogenaamde held later een moordenaar zou worden. Tijdens het voorlezen van Perrys biografie krijgen we dus niet alleen informatie over de misdadiger maar ook over de detectives die hem op de hielen zitten. Later in de film, wanneer Dick na zijn bekentenis flauwvalt, zegt Nye ironisch: '*She just fainted*' (mijn cursivering). Zo vernedert hij Dick door hem op gelijke hoogte te stellen met het vermeende zwakke geslacht, waarvan de leden worden verondersteld voordurend het bewustzijn te verliezen. Nye wordt dus vooral getypeerd door zijn eigen uitspraken, niet door opmerkingen van andere personages. Zo ook in Brooks' film, waar de regisseur zich voor de karakterschets van dit nevenpersonage beperkt tot één typerende uitspraak. Zo merkt Nye bij het overlopen van de vele valse tips droog op: 'Seems like the only one who didn't do it is the butler'. Op deze manier kunnen we als kijkers zelf zijn uitspraken en handelingen interpreteren, zoals we ook bij echte mensen doen. We krijgen het gevoel dat onze beoordeling van het personage ons niet wordt opgedrongen maar geheel te wijten is aan onze eigen observatie en analyse van zijn of haar gedrag. Ook hier kiezen de regisseurs er dus voor de werkelijkheid gewoon te tonen en de interpretatie over te laten aan het publiek. Dit zorgt alweer voor een grotere directheid, wat betekent dat ook dankzij dit aspect de films dichter bij non-fictie staan dan het boek.

Dit geldt ook voor postbeambte Sadie Truitt en cafébazin Bess Hartman. Deze laatste heeft in Kaplans film de karaktertrekken van een ander personage uit Capotes boek overgenomen, namelijk van postmeesteres Myrtle Clare. Beide dames staan op hun strepen en deinzen er niet voor terug te zeggen wat ze denken en dan liefst zo luid mogelijk. In Kaplans film wordt het dankzij dialoog al snel duidelijk dat Bess Hartman een vrouw is die niet met zich laat sollen en daardoor ook soms bot uit de hoek komt. Wanneer iemand Dewey bekritiseert omdat hij de moordenaars nog steeds niet heeft gevat, springt Bess voor hem in de bres en zet de criticaster streng op zijn plaats. Ook wanneer Sadie eerder in het verhaal komt vertellen dat ze twee ziekenwagens naar de Clutters zag rijden en de vrouwen ontdekken wat er die nacht is gebeurd, reageert de geharde Bess bot op het nieuws. Ze verdenkt meteen mededorpsbewoners: 'Neighbors are varmints anyway'. Deze respons staat in schril contrast met het bange protest van de ongeruste Sadie, die vreest dat de moordenaars opnieuw zullen toeslaan. Bovendien reageert Bess sarcastisch op het nieuws dat detectives uit Garden City worden opgeroepen om de zaak op te lossen. Met een wijds armgebaar en een stem vol ironie

zegt ze: 'Mister Alvin Dewey from Garden City and the big-shot bureau boys from Topeka riding to the rescue'. Ook hier typeert dialoog dus de personages.

In een geschreven tekst is beschrijving het ideale middel voor karaktertekening. De alleswetende verteller heeft immers inzicht in de geesten van de fictieve personages en kan zo blootleggen wat ze denken of voelen. In film is dialoog dan weer bijzonder geschikt voor psychologische uitdieping. Zonder gebruik te hoeven maken van voice-over om gedachten weer te geven, onthullen de regisseurs op deze manier de ideeën, achtergrond en gevoelens van de figuren. Dialoog kan worden ingezet om personages commentaar te doen leveren op andere figuren of om, aan de hand van hun eigen uitspraken, personages te typeren. De interpretatie van het gedrag van de figuren wordt overgelaten aan de kijkers, waardoor deze het gevoel krijgen dat ze als buitenstaanders de werkelijkheid waarnemen. Hierdoor leunen de films dichter aan bij non-fictie dan Capotes boek.

4.4 Standpunt

Met het typeren van personages hangt samen dat auteur en regisseurs tonen hoe de figuren staan tegenover bepaalde gebeurtenissen, gedachtengoed of uitspraken. Capote zal ook hiervoor gebruik maken van beschrijvingen, bijvoorbeeld in een passage over Herb:

Because he touched neither coffee or tea, he was accustomed to begin the day on a cold stomach. The truth was he opposed all stimulants, however gentle. He did not smoke, and of course he did not drink; indeed, he had never tasted spirits, and was inclined to avoid people who had. (Capote 1966, 18)

Zoals we hebben besproken, vervangen Brooks en Kaplan zulke uiteenzettingen door dialogen. Ook hier zien we dus duidelijk dat de regisseurs kiezen voor een grotere directheid in hun voorstelling van de personages. Zij zorgen ervoor dat de kijkers uit de uitspraken en uit de lichaamstaal van de figuren informatie halen over de standpunten van deze personen. De personages kunnen hun opinie subtiel of net uitdrukkelijk meedelen. Dit laatste zal vaak leiden tot openlijke conflicten.

Het is logisch dat film, als visueel medium bij uitstek, meer toont dan louter het verbale aspect van interactie. Robert Stam merkt op dat:

In the sound film, we do not only hear the words, with their accent and intonation, but we also witness the facial or corporeal expression that accompanies the words – the bodily postures of arrogance or resignation, the skeptically raised eyebrows, the look of distrust, the ironic glances – that modify the ostensible meaning. [...] Film is ideally suited for conveying the social and personal dynamics operating between interlocutors. (Stam 2000, 19)

Ook houding, gezichtsuitdrukking en intonatie dragen dus bij tot de betekenis van een uitspraak. Het standpunt van een personage is als het ware in één oogopslag waarneembaar, terwijl een verteller in een boek meer uitleg moet geven om iemands opinie duidelijk te maken. Bovendien laat de verteller een dergelijke beschrijving vaak meteen vergezellen door een verklaring voor de houding van het personage. In de films is dit niet het geval en wordt het publiek uitgenodigd om het gedrag zelf te interpreteren in het licht van eerder meegedeelde informatie over de figuur in kwestie. Hierdoor hebben de kijkers de indruk dat het niet gaat om fictieve personages, voor wiens gedragingen steevast een verklaring wordt gegeven, maar met echte personen, die soms onverklaarbare handelingen kunnen stellen. Ook dit onderstreept weer dat de films dichter staan bij non-fictie dan het boek. In Capotes *nonfiction novel* is het *novelement* immers duidelijk zichtbaar in de uitvoerige verklaringen die hij voorziet voor het gedrag van de personages. In de films hebben we geen toegang tot een dergelijke duiding. In Brooks' prent begint Perry bijvoorbeeld bijna te huilen wanneer hij aan de telefoon hoort dat hij zijn beste vriend Willie-Jay niet zal terugzien. Zijn woorden lijken op dat moment nog enigmatisch: 'This is important. Maybe the most important thing in my life'. Later zullen we immers te weten komen dat hij niet met Dick zou zijn meegegaan naar Holcomb als hij Willie-Jay had ontmoet. Dit moment veranderde inderdaad zijn leven. Omdat we deze informatie nog niet hebben wanneer we Perry deze woorden horen uitspreken, is het logisch dat we vooral door de tranen het gevoel krijgen dat dit echt een keerpunt is in Perrys leven. Een andere mijlpaal in zijn bestaan, naast het eigenlijke plegen van de moorden, komt wanneer Dick zegt Mexico te willen verlaten om terug te reizen naar de Verenigde Staten. Dit plan betekent het einde van Perrys dromen. Hij wilde immers in Mexico blijven om naar schatten te zoeken. Wanneer Dick hem het nieuws meedeelt, is de wanhoop dan ook van Perrys gezicht te lezen. Zijn gelaatsuitdrukking verraadt de pijn die hij voelt nu zijn dromen aan diggelen zijn geslagen. Woorden zijn hier overbodig. Hetzelfde geldt voor enkele reacties in Kaplans film. Wanneer Bonnie bijvoorbeeld schichtig en afstandelijk reageert op het enthousiaste gebabbel van haar dorpsgenoten trekken deze laatsten veelbetekenend de wenkbrauwen op. Bonnies depressie hoeft geen verdere commentaar, iedereen weet wat er met haar aan de hand is. Soms zijn woorden echter niet noodzakelijk overbodig maar

weerhoudt een personage zich ervan zijn frustraties uit te spreken om zo een conflict te vermijden. Wanneer Perry bijvoorbeeld doorboomt over de moorden, ergert Dick zich mateloos. Hij zegt er niets van maar zijn gezichtsuitdrukking spreekt boekdelen: hij zucht en rolt met de ogen. Lichaamstaal kan dus een onuitgesproken standpunt weergeven.

Lichaamstaal kan ook betekenis toevoegen aan wat wordt gezegd. In Brooks' film vraagt Dick tijdens de overval bijvoorbeeld voor wie Kenyon de kast die in de kelder staat heeft gemaakt. Kenyon antwoordt dan: 'It's a wedding present for my sister'. Wanneer Dick in de richting van Nancy kijkt, haast Kenyon zich te zeggen: 'Not her, she's too young'. Met een vette knipoog antwoordt Dick daarop: 'They're never too young, kid'. Niet alleen de woorden maar vooral de knipoog wijzen op Dicks seksuele en pedofiele neigingen. Een ander voorbeeld vinden we in beide films terug. Tijdens het verhoor van Dick en Perry valt Dick, in tegenstelling tot Perry, uit de lucht wanneer de detectives, na een tijdje rond de pot te hebben gedraaid, eindelijk aankondigen waarom het duo echt wordt ondervraagd. Tot dan hadden ze hen namelijk voorgehouden dat het verhoor louter ging over oplichterij. Wanneer de agent Dicks verhaal over een prostituee onderbreekt met de woorden 'I guess you know why we're really here?' kijkt Dick stomverbaasd, grijpt zijn hoofd vast en zegt verward 'Oh, I wasn't listening'. De woorden zeggen op zich niet veel over zijn verwarring en verbazing. Zijn lichaamstaal daarentegen onthult zijn ontsteltenis en paniek. Niet de woorden maar de houding en gezichtsuitdrukking tonen dat hij zich in het nauw gedreven voelt. Lichaamstaal in films zegt dus soms meer dan het louter verbale aspect van de dialoog. Met het visuele element voegen de regisseurs een extra betekenis toe aan wat wordt gezegd of maken ze woorden overbodig. De regisseurs vullen de tekst dus aan met beweging, houding, intonatie en gelaatsuitdrukking. Dankzij deze elementen is het publiek in staat om zelf het standpunt van de spreker af te leiden en te interpreteren. In het boek kunnen deze aspecten van dialoog niet worden getoond maar moeten ze toegelicht worden. De verteller bemiddelt dus in de voorstelling van iemands standpunt. Het publiek is zich hiervan bewust en heeft de indruk dat de afbeelding van iemands houding in het boek minder direct is dan in de films. Omdat we in de films zelf mogen observeren en interpreteren, hebben we ook hier het gevoel dat we als getuigen de werkelijkheid waarnemen en niet kijken naar een bewerking van de realiteit waarin de verteller dienst doet als tussenpersoon. Ook dit onderstreept dus dat de films meer verwant zijn met non-fictie dan het boek.

Dialogo wordt door de regisseurs gebruikt om enerzijds subtiel het standpunt van een personage te signaleren of om dat anderzijds op heel expliciete manier te doen. De impliciete weergave van een bepaalde opinie kan gebeuren op drie manieren, namelijk door middel van metafoor, sarcasme of scepsis. Dit laatste wordt meestal uitgedrukt door een eenvoudig fronsen van het voorhoofd en optrekken van de wenkbrauwen. In Kaplans film zegt detective Nye bijvoorbeeld wel 'I see' wanneer de jonge Kathy uitlegt waarom Nancy en haar vriendje Bobby niet konden trouwen maar zijn ongelovige gezichtsuitdrukking signaleert duidelijk dat hij het nog steeds niet begrijpt. Even later in de film, nadat de inspecteurs de beslissende tip hebben gekregen die hen op het spoor van Dick en Perry zal zetten en wanneer ze tipgever en bajesklant Floyd Wells ondervragen, drukken zowel Dewey als Nye hun ongeloof uit door middel van hun gezichtsuitdrukking. Woorden zijn hier niet nodig om te tonen dat ze weinig waarde hechten aan Wells' getuigenis want hun ernstige gelaatsuitdrukkingen, opgetrokken wenkbrauwen en vlakke intonatie volstaan hiervoor. Ook de tweede manier om opinie op subtiele wijze weer te geven, namelijk sarcasme, heeft niet veel nodig om duidelijk te zijn. Meestal volstaan een grimmige gelaatsuitdrukking en een kortaf snauwen. Dit is bijvoorbeeld het geval in Brooks' film, tijdens de ondervragingscène. Wanneer de detectives Perry herinneren aan de voorwaarden van zijn vrijlating en hem erop wijzen dat hij nooit nog een voet in Kansas mocht zetten, antwoordt Perry kattig: 'I cried my eyes out'. Het is logisch dat deze uitspraak sarcastisch is bedoeld. Perry geeft immers helemaal niet om Kansas, zoals hij eerder in de film reeds zei. Ook Dick schrikt niet terug voor een sarcastische opmerking. Wanneer Perry in Kaplans film bijvoorbeeld voor de zoveelste keer doorboomt over zijn vele reizen en over zijn dromen om te gaan schattenjagen in Mexico, is Dick de verhalen beugehoord. Hij haalt Perrys plan aan om te gaan duiken naar schatten en merkt bits op 'What happened to that idea? Just remembered you can't swim?' Anders dan scepsis heeft sarcasme dus wel nood aan een talige uitdrukking om een opinie weer te geven. Meestal gaat het om een op het eerste gezicht onschuldige uitspraak die door intonatie echter een bitse ondertoon meekrijgt. De laatste strategie om op subtiele wijze een standpunt van een personage te signaleren is door middel van metaforen, die volgens George R. Creeger reeds aanwezig zijn in de brontekst. Zo noemt Bess Hartman in Capotes boek de moordenaars 'varmint', of ongedierte, 'thus depriving them of their humanity and exiling them from the community' (Creeger 1967, 2). Door de criminelen ongedierte te noemen stelt ze hen bovendien niet alleen buiten de groep. Ze geeft ook aan dat ze, net als ongedierte waarop iedereen jacht maakt, mogen uitgeroeid worden. Een gelijkaardige dierenmetafoor vinden we in Brooks' film. Wanneer een tankstationbediende aan Dick vraagt of hij op fazanten gaat jagen, antwoordt

Dick al lachend: ‘Yes indeed. Them (*sic*) birds don’t know it, but this is their last day on earth’. Ook hij stelt anderen, hier zijn toekomstige slachtoffers, gelijk met prooien en beschouwt hen niet als mensen. Deze metaforen staan de sprekers dus toe het onderwerp van hun uitspraak op een lager niveau dan zichzelf te stellen. Bovendien impliceren zowel Dicks metafoor als die van Bess Hartman dat de jacht op deze ‘dieren’ is geopend. Dieren en ongedierte mogen immers worden opgejaagd en gedood. Door middel van deze metafoor signaleren de sprekers op subtiele wijze dat het toegestaan is ook op deze wezens te jagen en hen uit te roeien.

Standpunten worden echter niet altijd impliciet meegedeeld. Vaak worden ze zelfs heel uitdrukkelijk gesignaleerd. Brooks, die de secundaire personages niet uitwerkt als individuen, laat bijvoorbeeld enkele inwoners van Holcomb de opinies van de hele gemeenschap over de moorden uitspreken. Zo zegt de huishoudster van de Clutters: ‘They never hurt anybody. Why them?’ en verzucht Bess Hartman: ‘Who’s safe anymore?’. De dialogen van de bewoners vatten dan ook in enkele zinnen de verbijstering en angst van de hele gemeenschap samen, zonder dieper in te gaan op de afzonderlijke reacties van elk individu. De houding van de inwoners van Holcomb tegenover de moorden komt dus heel uitdrukkelijk naar voren dankzij deze uitspraken. Expliciete verwoordingen van een standpunt leiden al snel tot openlijke conflicten tussen de personages. Wanneer een personage immers een opinie verwoordt die niet strookt met die van zijn gesprekspartner, zal deze er tegenin gaan. Zo ontstaan discussies en ruzies. Nog in Brooks’ film zien we Dick en Perry bijvoorbeeld bekvechten over het verloop van de moord. Volgens Dick ging alles ‘perfecto’ maar Perry schreeuwt dat het niet de moeite waard was aangezien ze er maar een luttele drieënveertig dollar aan hebben verdiend. Bovendien dreigt Perry Dick te vermoorden. Dick is immers de enige nog levende ooggetuige en dus ook de enige die Perry kan verlinken. Hun dialoog wijst hier duidelijk op vijandigheid en conflict. Ook in Kaplans film raken Dick en Perry meermaals verwickeld in gekibbel. Voor de moorden is Dick bijvoorbeeld sceptisch tegenover Perrys plannen om te gaan schattenjagen in Mexico en geeft hij duidelijk aan niet mee te willen naar Japan. Hij onderbreekt Perrys relaas met een geërgerd ‘yeah, yeah, you told me all about that’. Perry, die tot dan rotsvast geloofde dat Dick zijn dromen en idealen deelde, verwijt Dick hem een rad voor de ogen te hebben gedraaid. Intriest oppert Perry:

You’re not going anywhere with me, aren’t you? You don’t want to go to Mexico, do you? You won’t buy a boat and I know you don’t want to go to Japan. Do you? Hell, you don’t even know where we’re headed at. ‘Holcomb, Kansas.’ So where the

hell is Holcomb, Kansas, Dick? You don't know. You don't know this farmer or where he keeps his money. You don't even know if he has any damn money. All you know is what some con told you back at the walls, what he scribbled on some silly-ass map. (Kaplan 1996)

Om een einde te maken aan de discussie en te voorkomen dat Perry hem in de steek laat en hij de klus alleen moet klaren, ontkent Dick snel Perrys beschuldigingen en belooft hij mee te zullen gaan naar Mexico en zelfs een boot te kopen. Daarmee is de discussie echter niet afgelopen. Wanneer ze even later autopech hebben en Dick hem uitdaagt, zal Perry terugkomen op het pijnpunt in Dicks plan, namelijk welke thuissituatie ze bij de Clutters mogen verwachten. Deze discussie ontstaat wanneer Dick, geërgerd omdat hij op zijn eentje een autowiel moet vervangen terwijl Perry zit te zingen, schreeuwt dat Perry moet zwijgen. Daarop wordt ook Perry kwaad: 'What would you like me to do, Dick? Huh? Sit around all day and think of the perfect score, plan that well laid-out plan? Huh?' Wanneer Dick niet meer reageert wordt Perry steeds kwader: 'Hey, Dick, I'm talking to you, Dick!' Hij slingert Dick naar het hoofd dat zijn plan met haken en ogen aan elkaar hangt. Dick weet immers niet eens hoeveel personen ze in het huis van de Clutters zullen aantreffen. Ook nu probeert Dick de gemoederen te bedaren en Perry gerust te stellen. In zulke dialogen komen conflicten dus uitdrukkelijk aan de oppervlakte. Dit geldt niet alleen voor Perry en Dick. In Kaplans film reageren ook Sadie Truitt en Bess Hartmann kattig op elkanders uitspraken. De naïeve en bange Sadie is gechoqueerd door Bess' respectloze opmerkingen over dorpsgenoten, over de overleden Herb en zelfs over de dood. Hoewel ze niet openlijk ruziemaken is een conflict toch niet veraf. Zo zegt Sadie verontwaardigd 'Bess Hartman, I am truly ashamed to hear you talk that way' wanneer Bess mededorpsbewoners verdenkt van de moorden. Conflicten worden in de films dus weergegeven door middel van dialoog waarin personages hun standpunten expliciet verwoorden. In Capotes boek is dan weer meer sprake van onderhuidse vijandigheid. Dit hangt natuurlijk samen met Capotes voorkeur voor beschrijvingen. Omdat in het boek minder dialoog voorkomt, spreken de personages ook minder vaak hun gedachten en frustraties uit. De lezers komen ze immers te weten via de verteller, die in het hoofd van de figuren kan kruipen, en het is niet nodig ze expliciet te verwoorden. Zoals we hebben gezien gebeurt dit in de films echter wel, wat er duidelijk op wijst dat de films dichter aanleunen bij non-fictie dan het boek. Wanneer een personage in de films zijn of haar standpunt onomwonden uitsprekt en verdedigt, kunnen andere personages het ook horen. Tegenstrijdige opinies leiden dan al snel tot discussie en zelfs conflict.

4.5 Ironie

Soms wordt dialoog gebruikt voor ironische doeleinden. In tegenstelling tot de voorgaande kenmerken van dialoog in de films wijst dit erop dat de regisseurs het *novellelement* toch niet helemaal verwerpen. In een non-fictiewerk wordt ambigüiteit immers gemeden. Dubbelzinnigheid kan er leiden tot verkeerde interpretaties en is dus uit den bozen. Ironie berust echter precies op een dubbele bodem in een bepaalde uitspraak. De overname van ironische gezegden in de films wijst er dus op dat de regisseurs ook in de voorstelling van dialoog het fictie-element niet helemaal achterwege laten maar toch, zij het gedeeltelijk, Capotes oorspronkelijke keuzes volgen. Deze toepassing is inderdaad reeds aanwezig in de brontekst. Hollowell merkt op dat ‘use of dialogue for ironic effect is typical of Capote’s method. Throughout *In Cold Blood*, a silent alliance is maintained between the narrator and the reader as Capote presents hidden meanings not apparent to the speakers’ (Hollowell 1977, 72). In Capotes boek zegt een buurvrouw bijvoorbeeld tegen Herb dat ze zich niet kan voorstellen dat hij ooit bang zou zijn en dat, wat er ook gebeurt, hij zich er altijd weet uit te praten (Capote 1966, 41). Volgens Anderson is Herb een ‘speech-maker’ (Anderson 1987, 58). De uitspraak van de buurvrouw krijgt voor de lezers echter een wrange betekenis, aangezien zij dan reeds weten dat Herb nog diezelfde avond zal sterven. Hij zal zich er deze keer niet kunnen uitpraten en zal er niet in slagen zichzelf en zijn familie te redden. Anderson merkt op dat ‘language fails on the night of the murders. Mr. Clutter can’t convince Dick and Perry that he doesn’t have a safe, then can’t talk them out of the violence to follow’ (Anderson 1987, 58). Kaplan zal dit voorbeeld van een ironische uitspraak overnemen. In zijn film is het echter niet een buurvrouw maar Herbs zoon Kenyon die beweert dat zijn vader geen angst kent. Ook dit is ironisch aangezien we even later zullen zien dat Herb zelfs niet probeert zich te verweren en zijn familie te beschermen tegen de indringers. Een tweede voorbeeld in Capotes *In Cold Blood* vinden we in de brief die Perrys vader enige tijd voor de moorden schreef aan de directeur van de gevangenis waar Perry toen opgesloten zat om vrijlating voor zijn zoon te verkrijgen. Hierin lezen we:

As I see it – Perry has learned a lesson he will never forget. Freedom means everything to him you will never get him behind bars again. Im quite sure Im rite. I notice a big change in the way he talks. He deeply regrets his mistake he told me. [...] The *law* is boss, he knows that. He loves his Freedom. [...] I sincerely hope he will live the rest of his life a honest man. [...] U got him whipped forever. He knows

when he's beat. He's not a dunce. He knows life is too short to spend behind bars ever again. (*sic*) (Capote 1966, 121-122)

Ook dit krijgt voor de lezers een ironische en wrange bijmaak. Wanneer wij de brief te lezen krijgen heeft Perry intussen immers vier mensen gedood voor een schamele buit van drieënveertig dollar. Ook Brooks en Kaplan gebruiken de uitspraken van Perrys vader voor ironisch effect. Wanneer de inspecteurs hem ondervragen, verzekert Tex John Smith hen ervan dat zijn zoon terug op het goede pad is: 'You guys can rest on one thing sure, you won't be having any more trouble with Perry. He's learned his lesson for sure. [...] Yes sir, his life is all set'. Zowel de detectives als de kijkers weten echter dat Perrys vader zich vergist. In tegenstelling tot wat Tex beweert en gelooft, is Perry niet op het goede pad. Hij is zelfs nog dieper in de criminaliteit verzeild geraakt dan tevoren. Zowel Brooks als Kaplan nemen dus ironisch gebruik van dialoog over in hun films. Brooks is de enige van beide filmmakers die, naast de voorbeelden uit Capotes boek, ook andere ironische uitspraken in zijn werk zal opnemen. In tegenstelling tot Kaplan neemt hij niet enkel de dialogen uit Capotes boek over maar voegt aan zijn film ook eigen ideeën toe. Op dit vlak voert Brooks dus een grotere vernieuwing door ten opzichte van Capote dan Kaplan. Wanneer Dick en Perry bijvoorbeeld in Las Vegas zijn, stelt Dick opgewekt voor om te gaan gokken. Hij zegt nietsvermoedend: 'I feel real lucky tonight' en merkt niet dat naast hen een politiewagen vertraagt om hen te arresteren. De ironie ligt hier natuurlijk in het gelijktijdige tonen van twee tegengestelden: enerzijds Dicks gevoel van onoverwinnelijkheid en anderzijds zijn nakende neergang. Later in de film, bij de executies, vraagt een journalist aan zijn collega Bill Jensen of de beul die Perry en Dick zal ophangen een naam heeft. Jensen antwoordt droog: 'We, the people'. Hij wil hiermee aangeven dat het Amerikaanse volk heeft besloten deze mannen te executeren en dat het dus even schuldig is aan moord als zichzelf. De ironie ligt hier in de tegenstelling tussen deze uitspraak, die het volk beticht van moord, en de algemene opvatting dat het volk bestaat uit brave burgers die zich ver houden van elke vorm van geweld. Net als Capote wil Brooks het Amerikaanse volk hiermee een geweten schoppen. Capote koos zijn titel immers om de tweeledigheid: de koelbloedige moordenaars zijn niet alleen Dick en Perry die de Clutters doodden maar ook de Amerikaanse burgers die de twee kompanen genadeloos laten vermoorden. Zowel Brooks, Capote als Kaplan maken dus gebruik van ironische uitspraken. Kaplan en Brooks nemen grotendeels Capotes voorbeelden over maar Brooks voegt er ook eigen ironische dialoog aan toe. Geen van de regisseurs laat in de voorstelling van dialoog het *novelaspect* van het verhaal dus volledig achterwege, in tegenstelling tot wat alle bovengenoemde kenmerken lijken te suggereren.

4.6 Besluit

Door middel van dialoog geven de regisseurs dus toegang tot zowel karakter als standpunt van de personages. Deze kenmerken worden niet louter besproken of beschreven maar getoond. Deze voorkeur voor *showing* in plaats van *telling* zorgt voor een groter gevoel van directheid bij de kijkers. Ze hebben de indruk dat ze toegang hebben tot de werkelijkheid, zonder de tussenkomst van een hogere instantie die zijn visie opdringt. De kijkers hebben dan ook de indruk dat ze het gedrag van de personages zelf mogen interpreteren, zoals we ook de houding van echte personen beoordelen in het echte leven. Zoals in de werkelijkheid krijgen we ook in de films geen duiding bij het gedrag van de figuren en moeten we hen dus zelf trachten te doorgronden. We hebben ook geen toegang tot hun gedachten, in tegenstelling tot in het boek. Hierdoor lijkt het meer alsof we kennismaken met echte personen, in plaats van met verzonden personages. In de werkelijkheid kunnen we immers geen gedachten lezen, dit is alleen mogelijk, dankzij de bemiddeling van een verteller, bij fictieve figuren. Dit alles maakt de films non-fictioneler dan Capotes *In Cold Blood*, zou men kunnen zeggen. Toch wijst het gebruik van dialoog voor ironisch effect erop dat ook een fictioneel element de verfilmingen binnendringt. In non-fictie wordt dubbelzinnigheid, die kenmerkend is voor ironie, immers zo veel mogelijk vermeden. Dit is echter de enige uitzondering op de algemene regel dat dialoog in de films de indruk dat we te maken hebben met non-fictie versterkt.

5 Derde persoon vertelstandpunt

5.1 Inleiding

Veel is reeds geschreven over Capotes toepassing in *In Cold Blood* van het vierde kenmerk van New Journalism, het derde persoon vertelstandpunt.³ Doorheen het boek maakt Capote gebruik van een alwetende verteller die buiten het verhaal lijkt te staan. Het gaat om een extra- en heterodiëgetische verteller, die heen en weer schakelt tussen auctoriële en personele focalisatie. Door middel van een schijnbaar afstandelijke verteller tracht Capote immers een even objectieve weergave te presenteren van de feiten als in een journalistiek non-fictieartikel. Pizer merkt op dat ‘the author appears to be an impartial chronicler of conversation; thus the themes present in this selection and arrangement of what has been said have a documentary impact – that is, they appear to be inseparable from the “truth” of reportage rather than to be “merely” authorial interpretation’ (Pizer 1974, 213-214). Hierin wijkt Capote af van de algemene tendens binnen het New Journalism, waar de auteur niet alleen zijn onderwerp maar ook zichzelf observeerde. Hoewel hij natuurlijk verantwoordelijk is voor hoe de gebeurtenissen in het boek worden voorgesteld, welke scènes worden geselecteerd en welke opinies worden verzwegen, neemt Capote zichzelf niet op als verteller. Ook geeft hij niet aan hoe hij zijn informatie heeft verzameld of geselecteerd en op welke manier hij bepaalde scènes reconstrueert. Het is logisch dat deze werkwijze hevig wordt bekritiseerd. In deze studie gaat het er echter niet om of het derde persoon vertelstandpunt een efficiënte en gepaste techniek is voor de *nonfiction novel*. De vraag is hier hoe dit aspect van het boek werd omgezet naar filmtaal. Er is geen mogelijkheid tot letterlijke vertaling naar het scherm en dus moeten regisseurs op zoek gaan naar andere strategieën om vertelstandpunt en focalisatie duidelijk te maken. Robert Stam stelt dat, zoals men in literatuur spreekt over focalisatie, in film sprake is van ocularisatie, ‘the relation between what the camera shows and what the character is supposed to be seeing’ (Stam 2005, 40). Bij *internal primary ocularization* suggereert het beeld dat we iets waarnemen door de ogen van een personage. Dit kan worden gesignaleerd door middel van wazig beeld, *soft focus* of door elkaar lopende beelden. Bij *internal secondary ocularization* wordt het ‘meekijken met een personage’ alleen geseind door middel van *point-of-view editing*, waarbij de camera de blik van het personage volgt.

³ Interessante studies over de verteller in *In Cold Blood* zijn Anderson 1987; Dennis & Rivers 1974; Frus 1994; Gilmont 2006; Hellmann 1981; Hollowell 1977; McFarlane 1996; Nuttall 2007; Pizer 1974; Plimpton 1974; Raengo & Stam 2005; Vidal 1992; Weingarten 2005; Welsh 2007; Whitby 1992.

Zero ocularization is een neutraal shot dat niet meekijkt met een personage. In dit laatste geval heeft Stam het over een ‘nobody’s shot’ (Stam 2005, 40). Zoals we zullen zien selecteren Brooks en Kaplan niet altijd als ocularisator of ‘ziener’ hetzelfde personage als Capotes focalisator. Dit geldt ook voor de verteller. Brooks en Kaplan delen niet altijd een bepaalde brok informatie op dezelfde manier, dat wil zeggen door middel van dezelfde soort verteller en focalisator of ocularisator, mee aan het publiek als Capote. In het boek onderscheiden we verschillende soorten focalisatie, die elk op een andere manier worden vertaald naar het scherm. We zullen ze illustreren aan de hand van het fragment waarin Perry bekent, opgenomen in bijlage drie. De scène speelt zich af in Deweys auto. Dewey en Perry zitten voorin, inspecteur Duntz achterin. Hun auto wordt gevolgd door een tweede politiewagen, waarin Dick wordt vervoerd. Het konvooi is op weg van Las Vegas naar Kansas City om Perry en Dick te laten terechtstellen. Dewey en Duntz proberen aan Perry een bekentenis te ontlokken. Wanneer Perry ontdekt dat Dick reeds alles heeft opgebiecht, besluit hij ook zijn versie van het verhaal te geven.

5.2 Non-fictionele objectiviteit

McFarlane onderscheidt ‘two kinds of discourses: those attributed to various characters in direct speech (Colin MacCabe’s “object language”) and that of the narrative (I should prefer “narrating”) prose, the apparently authoritative “metalanguage which surrounds them”’ (McFarlane 1996, 17). Deze metataal wordt gekenmerkt door een derde persoon vertelstandpunt met auctoriële focalisatie. Met deze vertelsituatie tracht de auteur een indruk van objectiviteit op te wekken vergelijkbaar met de afstand tussen schrijver en onderwerp die is te vinden in een journalistiek artikel. In de films zal dit resulteren in het tonen in plaats van vertellen door middel van *nobody’s shots*.

Capote maakte er een punt van om zichzelf niet voor te stellen als verteller van het verhaal van *In Cold Blood*. In een interview merkte hij op dat ‘for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. Ideally. Once the narrator does appear, he has to appear throughout, all the way down the line, and the I-I-I intrudes when it really shouldn’t’ (Plimpton 1974, 195). Op deze manier tracht hij dezelfde objectiviteit te bereiken als in een non-fictiewerk, waar de lezer volgens Cohn veronderstelt dat ‘its narrator is identical to a real person: the author named on its title page’ (Cohn 1990, 792). Anderson

merkt inderdaad op dat Capote ‘renounces omniscience and maintains authorial silence [...], withdrawing to the point of view of an outside observer restricted to making deductions from available evidence and testimony’ (geciteerd in Frus 1994, 188-189). Om in de films de kijkers de indruk te geven dat ze, eveneens zoals een historicus, vanop een afstand de gebeurtenissen waarnemen, maken de regisseurs gebruik van *nobody’s shots*. Dit geeft immers aan dat we niet door de ogen van een personage kijken maar wel schijnbaar objectief de werkelijkheid waarnemen. Uitzonderingen hierop signaleren dan ook duidelijk dat de meegedeelde informatie wel wordt gefilterd door een personage. Het duidelijkste voorbeeld hiervan in het fragment van Perrys bekentenis vinden we in de flashback. In beide films is het duidelijk dat de inhoud van deze flashback wordt verteld door Perry aangezien zijn woorden de terugblik inleiden. Tijdens de flashback krijgen we als kijkers toch de indruk dat we de feiten niet door Perrys ogen waarnemen maar dat we ze zien zoals ze werkelijk plaatsvonden. McFarlane merkt inderdaad op dat ‘all films are omniscient: even when they employ a voice-over technique as a means of simulating the first-person novelistic approach, the viewer is aware [...] of a level of objectivity in what is shown, which may include what the protagonist sees but cannot help including a great deal else as well’ (McFarlane 1996, 18). Net zoals Capote door de selectie van Perrys getuigenis, en niet die van Dick, de lezers laat geloven dat dit de juiste versie van de feiten is, geven de regisseurs door middel van de flashback de indruk dat ook hier de correcte versie van het gebeuren wordt voorgesteld. Indien ze geen gebruik hadden gemaakt van de flashback maar Perry louter hadden laten vertellen, dan zouden de kijkers zijn relaas niet noodzakelijk voor waar hebben aangenomen. Ze zijn zich er dan immers meer van bewust dat het discours wordt gefilterd door één enkel personage. Door middel van de flashback krijgen ze echter de indruk letterlijk terug te keren naar de avond van de moorden en als objectieve buitenstaanders het gebeuren te observeren.

De illusie van objectiviteit wordt in de films dus gesuggereerd door middel van *showing* in plaats van *telling*. Door de gebeurtenissen van de avond van de moorden voor te stellen in een flashback in plaats van ze te laten vertellen door een ooggetuige, zorgen de regisseurs ervoor dat we als kijkers het gevoel krijgen teruggebracht te zijn naar dat moment. We hebben de indruk dat we als buitenstaanders het gebeuren kunnen observeren. Het is logisch dat dit zorgt voor eenzelfde illusie van objectiviteit als Capote tracht op te wekken in zijn boek. Natuurlijk willen zowel fictie als non-fictie de indruk geven dat ze een objectieve voorstelling van de feiten presenteren. Deze tegenstelling tussen *showing* en *telling* leert ons dus weinig over de voorkeur van de regisseurs voor het *nonfiction*- of het *novelelement* van

het verhaal. Een aspect dat ons daarover wel informeert, is de verandering van externe naar personele focalisatie. Zoals Cohn signaleert, ‘fiction is able to alternate between this “apersonal” mode and another “personal” mode, where it adopts the vantage point of a character’ (Cohn 1990, 786).

5.3 Gedachtenlezen

Capotes verteller heeft toegang tot de gedachten van de personages. Dit geeft een indruk van alwetendheid. Capote werd hiervoor sterk bekritiseerd: ‘how could Capote possibly know what Dewey had been thinking at that moment? Or anyone else’s thoughts, for that matter, especially those of the dead Clutters?’ (Weingarten 2005, 33). Capote beperkt zich inderdaad niet tot het uitdiepen van de gedachten van een beperkt aantal personages, zoals Dick en Perry. Met hen had hij na hun opsluiting jarenlang contact. Het zou dus begrijpbaar zijn als hij hun ideeën kende en ze opnam in het boek. Capote biedt de lezers echter ook inzicht in de gedachten van mensen met wie hij nooit heeft gesproken, zoals de overleden Clutters. Melvin J. Friedman merkt op dat Capote ‘tries to present the events through as many eyes as possible’ (Hollowell 1977, 72). Koen Vidal beaamt dat dit een typische techniek is van het New Journalism, dat beweging wil brengen in het ‘onveranderlijke standpunt van de Conventionele Journalistiek. Net zoals de film-camera (geen TV camera), zou de New Journalist de focus van zijn lens van het ene personage naar een ander personage switchen’ (Vidal 1992, 49). Vidals metafoor stelt maar één probleem: de filmcamera kan geen gedachten lezen.

Ook in het fragment van Perrys bekentenis krijgen we in Capotes boek toegang tot de gedachten van de personages. We komen bijvoorbeeld te weten dat Dewey het afstotelijk vindt als hij Perry een sigaret moet aanreiken (Capote 1966, 208-209) en dat Perry niet reageert op wat Dewey en Duntz zeggen maar zijn aandacht richt op het landschap (Capote 1966, 209). Bovendien krijgen we tijdens Perrys verhaal toegang tot Deweys bedenkingen. Hij beeldt zich de Clutters in en toetst zijn eigen theorieën over de moorden aan wat Perry nu onthult. De eerste woorden van deze passages signaleren duidelijk de overgang van auctoriële naar personele focalisatie: ‘Dewey imagines...’ (Capote 1966, 213), ‘Dewey envisions them...’ (Capote 1966, 215), ‘All along Dewey had argued that...’ (Capote 1966, 216), ‘Dewey’s ears ring with it...’ (Capote 1966, 219) en ‘Sorrow and profound fatigue are at the heart of Dewey’s silence’ (Capote 1966, 220). Even kruipen we in Deweys hoofd en we

krijgen onbeperkte toegang tot zijn gedachten en bedenkingen. Het gaat hier dus duidelijk om een personele focalisatie.

Volgens McKee 'films are not good at depicting inner life' (Raengo & Stam 2005, 2). Ze kunnen niet even snel een zijsprong maken om de gedachten van een personage weer te geven. Ideeën zijn immers vaak abstract en dus moeilijk om te zetten in beelden. Bovendien is het in film moeilijker te signaleren dat het niet gaat om een scène die behoort tot de centrale gebeurtenissen maar om een scène die zich in het hoofd van een personage afspeelt. De manier bij uitstek om dit aan te geven is door middel van *internal primary ocularization*. De shots die de gedachten van het personage weergeven worden zo nauwkeurig afgebakend en onderscheiden van de andere beelden. Dit vinden we terug in beide films. Wel selecteren Brooks en Kaplan andere personages om uit te diepen en geven zij dus ook andere gedachten weer.

Brooks zal niet, zoals Capote, de gedachten van inspecteur Dewey uitspitten. Hij geeft ons echter wel inzicht in de herinneringen van Perry. Hierbij gaat het niet louter om de gedachten aan de moord, hoewel de gebeurtenissen van die bewuste avond ons wel worden getoond. We krijgen immers te zien dat Perry bekent en vertelt wat er die avond is gebeurd. Het beeld gaat dan over in een flashback naar die bewuste avond. Intussen blijft Perry verderpraten in voice-over. Dit zullen we verder in dit hoofdstuk bespreken. Binnen deze flashback hebben we echter ook toegang tot Perrys herinneringen aan lang vervlogen tijden. In de scène bij de Clutters, wanneer Perry Herb vermoordt, verschijnt tot vier maal toe een ander tafereel. Het eerste en laatste beeld hiervan zijn wazig. De waas is typisch voor *internal primary ocularization*. Door middel van zulke strategieën als *soft focus*, door elkaar lopende shots en wazige beelden maakt de regisseur duidelijk dat we door de ogen van een personage kijken. In dit geval zijn dat Perrys ogen. Bovendien signaleert het wazige beeld dat het gaat om een flashback. Perry ziet immers zijn vader, Tex. De herinnering dateert van minstens enkele jaren tevoren want eerder in de film heeft Tex aan de detectives verteld dat hij zijn zoon al jaren niet meer heeft gezien. De eerste flashback wordt ontketend door Perrys woede, veroorzaakt door wrijvingen met Dick. Het is logisch dat dit beeld verschijnt wanneer Perry kwaad is want we zien Tex een geweer op zijn zoon richten en zeggen 'Look at me, boy! Take a good look! I'm the last living thing you're ever gonna see'. De onheilspellende muziek zwelt aan en het beeld zoemt dreigend snel in op Tex. Later zal Perry een priester vertellen dat zijn vader hem ooit wilde neerschieten, dat hij zelfs de trekker heeft overgehaald maar dat

Perry ontkwam omdat het geweer niet was geladen. Het is deze ingrijpende herinnering die vat krijgt op Perry wanneer Dick en diens mislukte plan hem ergeren en de spanning tussen de kompanen stijgt. In deze flashback dringt het verleden het heden binnen. Het is tegelijk een verklaring voor Perrys razernij en een extra stimulans tot nog grotere drift. Perry richt zijn woede echter niet op Dick, hoewel deze het beeld van zijn vader oproept, maar op Herb. Deze stelt immers alles voor wat Perry benijdt, wat hij met zijn vader nooit heeft kunnen verwezenlijken en wat hij daarom haat. Hollowell argumenteert dat 'the Clutters stand for everything in life that Perry Smith found unattainable: sustaining love, economic security, an orderly existence based on simple virtue [...] In his confession, Smith says in effect that Mr. Clutter was the scapegoat for the collected wrongs of his life' (Hollowell 1977, 82). Perry had zelf immers graag behoord tot een rijk en gelukkig gezin. Vlak na deze eerste flashback stormt Perry op Herb af en snijdt hem de keel over. Intussen verschijnt Tex hem nog twee maal voor de ogen, in een steeds dichtere close-up en met de loop van het geweer recht op Perry gericht. Nadat Perry Herb dodelijk heeft verwond, verschijnt Tex voor de laatste keer in Perrys gedachten. Dit keer wordt het beeld weer wazig, wat het einde van de reeks flashbacks aangeeft. In Capotes boek reikt de psychiater die Perry onderzoekt het volgende aan als verklaring:

It was not entirely a flesh-and-blood man he 'suddenly discovered' himself destroying, but 'a key figure in some past traumatic configuration': his father? the orphanage nuns who had derided and beaten him? the hated Army sergeant? the parole officer who had ordered him to 'stay out of Kansas'? One of them, or all of them. (Capote 1966, 268)

W. Mitchell Jones bemerkt inderdaad dat Perry door Herb te vermoorden figuurlijk heeft getracht ook zijn eigen vader, net als Herb een autoritair figuur, te doden (geciteerd in Shaw 2000, 95).

Een tweede scène die toegang geeft tot de herinneringen van een personage is de bekentenis van Perry. Hij vertelt hoe de overval en de moorden zijn verlopen. In Capotes boek is hier geen spoor van gedachten lezen door de verteller. Alle informatie over de moorden wordt uitgesproken door Perry. De verteller maakt geen zijsprongen om inlichtingen te geven over elementen die de moordenaar verzwijgt. Indien Perry iets geheimhoudt, dan hebben we daar als lezers geen toegang toe want we hebben geen inzicht in zijn gedachten. Alle informatie waar we toegang tot hebben wordt geëxpliciteerd in de bekentenis. Perrys relaas wordt dus ook duidelijk afgebakend. In tegenstelling tot de gedachten van Dewey, die zijn

opgenomen in de centrale vertelling en waarvan de overgang slechts met minimale aanduidingen wordt gesignaleerd, is Perrys bekentenis dus gescheiden van de uiteenzetting door de verteller. De aanhalingstekens geven immers aan dat Perry en niet de verteller aan het woord is. In de films verloopt dit anders. In Brooks' film wordt de bekentenis niet duidelijk afgebakend. Zoals we hebben gezien in hoofdstuk één, gaat het beeld aan het begin van Perrys relaas bijna onmerkbaar over van het heden naar de flashback. Deze overgang is opgenomen in bijlage één. Eerst zien we Perry en Dewey naast elkaar in de auto zitten, daarna gaat dit beeld via een *dissolve* over naar een shot van Perry en Dick in de auto. Ze zitten in precies dezelfde positie als Perry en de inspecteur in het vorige beeld. Het grote verschil bestaat uit een bord dat is verschenen waarop staat:

Herbert W. Clutter
River Valley Farm

Zo komen we te weten dat het hier gaat om een flashback naar de avond van de moorden en dat we ons dus in Perrys herinnering bevinden. Perry schetst in voice-over de omstandigheden van die nacht. De voice-over geeft aan dat de beelden die we op dit moment zien, namelijk Perry en Dick die stilletjes de oprijlaan oprijden, behoren tot de bekentenis. Dankzij de *dissolve* en Perrys relaas, dat al begon toen het beeld nog niet was overgeschakeld naar de flashback, glijden heden en flashback dus vlot in elkaar over. Ook aan het einde van de flashback versmelten verleden en heden. Deze overgang is opgenomen in bijlage twee. In eenzelfde shot zijn zowel het huis van de Clutters vlak na de moorden als de auto van Dewey maanden later in beeld. De bekentenis staat dus niet, zoals in het boek, apart van de centrale vertelling. De grenzen tussen het heden en de flashback worden nauwelijks aangegeven. De voice-over signaleert dat Perry aan het woord is. Wat we zien is dus de uitbeelding van zijn relaas. Tegelijk duidt de flashback aan dat we Perrys herinnering zijn binnengedrongen. Hij heeft als het ware een mentale film van die nacht opgeslagen in zijn geheugen en speelt die nu opnieuw af om zich de gebeurtenissen te correct te herinneren en onder woorden te brengen. In plaats van Perry dus louter de gebeurtenissen te laten vertellen, zoals in het boek, geeft Brooks ons toegang tot zijn gedachten en herinneringen. Deze scène in Brooks' film toont echter grote verschillen met dezelfde flashback in Kaplans prent. Ook hier duiken we het geheugen van Perry binnen en volgen we de mentale film over de moorden. De breuk met de centrale verhaallijn is echter veel duidelijker. Ten eerste legt Perry tijdens de flashback niets uit in voice-over en maakt hij geen bedenkingen. Onze waarnemingen worden dus niet geleid of gestuurd door zijn commentaren. De enige informatie die we krijgen wordt ons getoond,

niet verteld. Ten tweede koos Kaplan ervoor de scène van de moorden in zwart-wit te filmen. Hierdoor associëren we ze met andere scènes die teruggrijpen naar het verleden, aangezien ook deze in zwart-wit werden gefilmd. Naar analogie met andere flashbacks nemen de kijkers dus aan dat het hier gaat om een terugblik. Ook dit bevestigt de indruk dat we in Perrys geheugen kunnen kijken en dat het gebeuren ons niet louter wordt verteld. Bij Brooks was dit minder duidelijk dan bij Kaplan. Brooks koos er immers voor de hele film in grijs zwart-wit te filmen, waardoor hij de mogelijkheid uitsloot de flashbacks door middel van kleur te onderscheiden van de rest van het verhaal. Ten derde gebruikt Kaplan wel, net als Brooks, een *dissolve* om de overgang te maken van de centrale verhaallijn naar de flashback maar het is meteen duidelijk dat er geen verwarring mogelijk is tussen beide scènes. Bij Brooks is dit wel het geval, aangezien hij een bijna identieke opstelling gebruikt in beide shots. Kaplan maakt daarentegen een overgang van een close-up van Perry die verslagen het hoofd schudt naar een shot in zwart-wit van Dick die bovenop Nancy zit en verwoed met haar worstelt. Op verschillende manieren trekt Kaplan dus duidelijk een grens tussen het heden van het verhaal en de herinnering. Dit staat in schril contrast met dezelfde flashback in Brooks' film.

De regisseurs volgen Capote dus niet in zijn keuze van personage wiens geest wordt uitgespit. Ook integreren ze de uitdieping van gedachten niet in de centrale verhaallijn maar maken er een op zichzelf staande scène van. De grenzen tussen het hoofdverhaal en de flashback wordt door hen beiden echter niet op dezelfde manier aangeduid. Kaplan is hierin explicieter dan zijn voorganger Brooks. Door middel van zwart-wit, contrasterende shots en *showing* in plaats van *telling*, dit laatste door de flashback niet te laten vergezellen van uitleg in voice-over, geeft Kaplan duidelijker aan dat we ons bevinden in de herinnering van een personage, Perry.

5.4 Personage aan het woord

Zoals reeds gezegd wordt Perrys bekentenis in Capotes boek voorgesteld als een bijna monologische redevoering door de moordenaar. De inspecteurs die naar zijn relaas luisteren komen nauwelijks tussenbeide. Ze onderbreken Perry enkel als ze om verduidelijking willen vragen of om hem erop te wijzen dat hij afwijkt van een chronologische weergave van de feiten. Wanneer de verteller Perry citeert, praat Perry vanuit zijn eigen belevenis en gevoelens. Het gaat hier dus om een ik-vertelsituatie, meer bepaald om een dissonante ik-

vertelling aangezien de Perry die aan het woord is commentaar levert op de handelingen van de Perry die de overval en moorden uitvoert. Hoe zullen de films de eigenschappen van deze vertelsituatie overbrengen naar het scherm?

Om weer te geven wat tijdens de overval werd gezegd, door hemzelf, Dick of de Clutters, bedient Perry zich zowel van letterlijke citaten als van parafraseringen. Zo gebruikt hij de directe rede, bijvoorbeeld in ‘He said, “We’re gonna go in there and splatter those walls with hair”’ (Capote 1966, 210), ‘Dick must have said it a million times: “No witnesses”’ (Capote 1966, 210) en ‘Suddenly Dick said, “This is it, this has to be it”’ (Capote 1966, 211). Directe rede staat naast indirecte rede, bijvoorbeeld in deze zinnen: ‘But Mr. Clutter says, “What safe?” He says he don’t have any safe’ (Capote 1966, 213) en ‘Dick told [Kenyon] to get up, but he didn’t move, or move fast enough, so Dick punched him, pulled him out of bed, and I said, “You don’t have to hit him, Dick.” And I told the boy – he was only wearing a T-shirt – to put on his pants’ (Capote 1966, 215). Indirecte rede is dan ook de meest gebruikte strategie om uitspraken weer te geven in Perrys bekentenis. Minder frequent is hier het gebruik van de vrije indirecte rede. Een voorbeeld hiervan is:

We argued about it. On the way out there, out to Holcomb, I wanted to stop and buy some black silk stockings to wear over our heads. But Dick felt that even with a stocking he could still be identified. Because of his bad eye. [He] didn’t want to look for black stockings. It got to be quite an argument. (Capote 1966, 210-211)

In Capotes boek worden de citaten die weergeven wat Perry zegt dus gekenmerkt door verschillende strategieën om dialoog van andere personages voor te stellen in zijn bekentenis. Dit verloopt anders in de films. Zoals we hebben gezien in het vorige hoofdstuk is er geen of weinig sprake van parafraseringen door een personage van wat iemand anders heeft gezegd. Dialogen en uitspraken worden getoond: we zien het personage letterlijk de woorden uitspreken. De zin ‘I asked Mr. Clutter if there were any other telephones in the house. He said yes, there was one in the kitchen’ (Capote 1966, 213) uit Capotes boek wordt in Brooks’ film dus de volgende dialoog:

Perry: ‘Any other phones?’
Herb: ‘One. In the kitchen.’

In de films is dus geen sprake van citaten of parafraseringen. Dit wil zeggen dat ook de keuze tussen directe, indirecte of vrije indirecte rede niet moet worden gemaakt. De flashback is natuurlijk uitermate geschikt om dialoog letterlijk te tonen. Als Perry het verhaal gewoon

vertelde, zou hij vaak zinnen als ‘hij zei...’ moeten gebruiken. In de flashback is dit niet nodig. Perry hoeft niet te parafaseren want elk personage spreekt zijn of haar opmerkingen zelf uit. Het is logisch dat we hierdoor het gevoel krijgen niet naar een herwerkte versie van de realiteit te kijken maar als objectieve buitenstaanders de feiten te observeren zoals ze werkelijk plaatsvonden. In een citaat of parafrasering door een ander personage, zijn de lezers of kijkers zich er immers van bewust dat een tussenpersoon de woorden van de oorspronkelijke spreker aanpast. Omdat de regisseurs voor de voorstelling van de dialoog *showing* verkiezen boven *telling*, slagen ze erin de kijkers de indruk te geven dat ze naar een opname van de werkelijkheid kijken in plaats van naar een fictieverhaal waar een figuur, in dit geval Perry, de uitspraken van anderen kan vervormen in zijn vertelling. In de films vinden we het enige voorbeeld van parafraseringen, in de vorm van directe en indirecte rede, in Kaplans prent. Na de flashback schakelt het beeld terug naar een shot van Dewey, Duntz en Perry in de auto. Perry sluit de bekentenis af met de bedenking: ‘[Dick] said it over and over and he drummed it into me: “No witnesses.” Well, I said: “You gotta shoot the daughter and Mrs. Clutter ‘cause I don’t kill any woman.”’ Algemeen geldt dat, wanneer een personage aan het woord is, de parafraseringen en samenvattingen van dialoog uit Capotes boek in de films worden omgevormd tot letterlijke dialoog. Uitspraken worden dan niet meer geciteerd maar getoond. De afwisseling tussen directe, indirecte en vrije indirecte rede is dus eveneens een kenmerk van Capotes *nonfiction novel* dat niet wordt overgenomen in de films.

Een andere verandering in Perrys bekentenis vinden we in de focalisatie. In Capotes boek is binnen Perrys relaas sprake van personele focalisatie. Hij bespreekt het hele gebeuren immers vanuit zijn eigen standpunt en waarnemingen. In zijn relaas hebben we geen toegang tot de gevoelens of gedachten van de andere personages, tenzij Perry ons aan de hand van citaten meedeelt wat de andere figuren hem hebben verteld over hun eigen ideeën en emoties. In de films krijgen we echter ook het standpunt van de andere personages te zien. Door middel van *internal secondary ocularization* kijken we letterlijk mee, niet alleen met Perry, maar ook met Dick of de slachtoffers. In Brooks’ film volgen we bijvoorbeeld Dicks blik wanneer die, op weg naar Nancys kamer om haar te verkrachten, wegduikt voor Perry. Dick weet immers dat Perry zijn handeling zal afkeuren en hij moet dus in het geheim te werk gaan. Omdat Perry zich op dit moment niet bewust is van Dicks manoeuvre, zou Brooks een valse noot in zijn film verwerken indien hij Dicks strategie vanuit Perrys standpunt toonde. Deze overweging geldt niet wanneer we even later Kenyons blik volgen. De jongen ligt vastgebonden in de kelder en tuurt naar het aangrenzende kamertje om uit te vissen wat Perry

en Dick met Herb van plan zijn. Dit shot wordt gevolgd door een *countershot* waarin Herb tracht te zien hoe het met Kenyon gesteld is. Dit had ook vanuit Perrys oogpunt kunnen getoond worden aangezien hij zelf deelneemt aan dit tafereel. Door deze mise-en-scène geeft Brooks echter de verwarring en radeloosheid van de Cluttermannen weer. In Kaplans film is er dan weer een hele sequentie van shots waar we, hoewel het Perry is die vertelt, meekijken met Dick. Deze serie begint met een neutraal shot of *nobody's shot* waarin wordt getoond dat Perry en Dick Herb naar het zijkamertje naast de grote kelderkamer leiden. Vervolgens kijken we vanuit Kenyons standpunt mee naar Dick, die dreigend op hem afstapt. Daarna schakelt het beeld over op een shot van Kenyon vanuit Dicks standpunt. Het beeld schakelt nog enkele keren heen en weer tussen een dreigende Dick en een bange Kenyon om vervolgens, vanuit Dicks standpunt, te zwenken naar de plaats waar Perry Herb vastbindt. De camera volgt dus letterlijk Dicks blik wanneer die zijn ogen afwendt van Kenyon en ze richt op Perry en Herb. Dat de camerabeweging overeenstemt met de zwenking van Dicks blik, wordt onderstreept door Dicks zaklamp. Deze is onderaan in beeld te zien en schijnt een felle lichtstraal op wat het ook is waar Dick op dat moment naar kijkt. De zaklamp duidt aan dat we duidelijk te maken hebben met *internal secondary ocularization*. Dankzij dit voorwerp begrijpt het publiek dat het Dicks blik volgt. Het leidt dus als het ware onze waarneming. Hoewel deze beelden thuishoren in een flashback vanuit Perrys standpunt worden veel handelingen, zoals het vastbinden van Herb en Kenyon door Perry, ons dus getoond vanuit Dicks oogpunt. Deze shots worden regelmatig afgewisseld met *countershots* waarin de Clutters opkijken naar de overvallers. Deze beelden geven duidelijk dreiging en gevaar weer. Meestal worden Perry en Dick gefilmd vanuit kikvorsperspectief, wat hen groter en angstaanjagender maakt. De Clutters worden dan weer in beeld gebracht vanuit vogelperspectief, wat hen een kleine en bange aanblik geeft. Louter door middel van mise-en-scène en kadrering geven de regisseurs dus machtsverhoudingen weer. In Brooks' film zien we bijvoorbeeld vanuit Herbs standpunt hoe Dick hem kwaad vastgrijpt en hem grimmig toefluistert dat hij maar beter kan opbiechten waar hij zijn geld bewaart. Telkens de inbrekers hun slachtoffers bedreigen, worden Perry en Dick getoond vanuit het standpunt van degene die wordt lastig gevallen om zo het gevaar en de dreiging sterker weer te geven. Zo kijken we ook in Kaplans film met Kenyon mee naar de worstelende schaduwen van Perry en Herb wanneer deze laatste de keel wordt overgesneden. Vanuit de positie waarin hij ligt vastgebonden kan Kenyon niet alles zien. Aangezien we met hem meekijken, kunnen ook wij alleen de schaduwen ontwaren. Dit kan natuurlijk een techniek zijn van de regisseur om de weergave van de moord op Herb minder direct en gruwelijk te maken. Dit geldt echter niet voor wat volgt. Nadat Perry Herb heeft

neergeschoten, zien we, nog steeds vanuit Kenyons standpunt, Perry op Kenyon afkomen met zijn geweer in de aanslag. Het beeld schakelt dan meermaals razendsnel heen en weer tussen shots van de dreigende Perry en *countershots* van een doodsbang Kenyon. Vanuit Kenyons oogpunt zien we Perry het geweer richten, ontgrendelen en afvuren. Een lichtflits verblindt ons, zoals ze Kenyon moet hebben verblind. Vervolgens zien we Kenyons bril uiteenspatten wanneer de kogel inslaat. Omdat we dit alles waarnemen door Kenyons ogen lijkt het alsof we zelf worden neergeschoten. Hoewel er dus weinig gruwel wordt getoond, aangezien we nauwelijks bloed of uiteengespatte hersenen te zien krijgen, zorgen de *mise-en-scène* en de *editing* toch voor huiveringwekkende beelden met een grote impact op de kijkers.

Naast de afstand gecreëerd door de *internal secondary ocularization* in de films tussen Perry, die aan het woord is, en de persoon langs wiens ogen we de gebeurtenissen waarnemen, vinden we ook een kloof tussen de Perry die vertelt en de Perry die de handelingen uitvoert. Wanneer Perry bekent, zijn er reeds enkele maanden verstreken sinds de moorden. Hij heeft intussen al heel wat meegemaakt, zijn geloof en vertrouwen in Dick is geschonden en Perry heeft tijd gehad om na te denken over hun daden. Op hun reis naar Mexico viel hij Dick dan ook regelmatig lastig met overwegingen zoals ‘There must be something wrong with us. To do what we did’ (Capote 1966, 103) en ‘I don’t believe it – that anyone can get away with a thing like that. Because I don’t see how it’s possible. To do what we did. And just one hundred percent get away with it. I mean, that’s what bugs me – I can’t get it out of my head that something’s got to happen’ (Capote 1966, 104). Het wordt dan ook al snel duidelijk dat Perry spijt heeft. Ook tijdens de bekentenis levert hij commentaar op zijn eigen daden. Hier is duidelijk sprake van een afstand tussen de Perry die vertelt en de Perry die maanden eerder vier mensen vermoordde. De bekentenis bestaat dus uit een dissonante ik-vertelling aangezien Perry zich distantieert van zijn vroegere ik. In Capotes boek geeft Perry bijvoorbeeld het volgende toe: ‘Seemed to me that was a little off. Twelve people [we might have had to kill]. But Dick said it was a cinch. He said, ‘We’re gonna go in there and splatter those walls with hair.’ The mood I was in, I let myself get carried along. But also – I’ll be honest – I had faith in Dick’ (Capote 1966, 210). Perry contrasteert dus zijn toenmalige opvattingen met zijn huidige inzicht en oordeel. Ook in de films wordt dissonante ik-vertelling gebruikt. Brooks hanteert hiervoor de *voice-over*. Terwijl de kijkers de flashback naar de moorden te zien krijgen, verzucht Perry ‘why did I go along with it? [...] Like I was reading a story and had to know what happened, how it would end’. Kaplan maakt echter geen gebruik van de *voice-over* maar laat Perry zijn bedenkingen uiten terwijl we hem aan het

eind van zijn bekentenis naast Dewey in de auto zien zitten: 'I thought I could make him argue me out of it, you know, make him admit he was a phoney. Coward! See, it was something between him and me'. Wanneer Stam vraagt 'does the character know more, less or as much as the narrator? or does he/she know different things?' (Stam 2000, 39), dan kunnen we antwoorden dat de Perry die aan het woord is, in dit fragment dus de verteller, inderdaad meer weet dan het personage waarover hij praat. Dankzij de tijd die is verlopen tussen de moorden en zijn bekentenis, heeft Perry immers de gelegenheid gehad zijn eigen daden te overdenken. Hij is tot inzicht gekomen dat hij verkeerd heeft gehandeld en kan dus zijn daden becommentariëren. Deze dissonante ik-vertelling is duidelijk een fictionele techniek overgenomen in de films. In een journalistiek artikel zullen verschillende opinies immers wel met elkaar worden gecontrasteerd maar zal het niet vaak voorvallen dat een verteller zichzelf becommentarieert.

De regisseurs gebruiken dus verschillende technieken om de bekentenis van Perry weer te geven in de films. Net als Capote zorgen ze voor een dissonante ik-vertelling die een afstand creëert tussen het vertellende personage en het belevende personage. Deze afstand wordt in de films, in tegenstelling tot in het boek, nog vergroot door de gebeurtenissen in de flashback niet te tonen door de ogen van degene die ze vertelt maar ook vanuit het standpunt van de andere personen aanwezig in deze scène.

5.5 Besluit

Hoewel het oorspronkelijk Capotes doel was om zijn relaas even objectief voor te stellen als een journalist in een non-fictieartikel, zijn het toch de regisseurs die hier meer dan zichzelf in slagen. In dit fragment waarin Perry bekent laat Capote immers de gebeurtenissen van de avond van de moorden vertellen door de moordenaar. Omdat dit de enige voorstelling van de moorden is die aan de lezers wordt gepresenteerd, zijn zij geneigd deze als waar te aanvaarden. Toch zijn ze zich ervan bewust dat de misdadiger mogelijk elementen verzwijgt of vervormt om zijn eigen daden in een beter daglicht te stellen. In de films slagen de regisseurs erin het publiek de indruk te geven dat het naar een objectieve voorstelling van de moorden kijkt. Hoewel de kijkers zich ervan bewust zijn dat Perry vertelt wat er die avond is gebeurd, en ze zich dus ook hier vragen kunnen stellen bij zijn relaas, geeft de flashback toch de indruk dat we letterlijk terugkeren naar het moment van de moorden en als objectieve

buitenstaanders het gebeuren observeren, zoals we naar nieuwsbeelden op televisie zouden kijken. Deze indruk wordt versterkt door de ocularisatie binnen de flashback. Terwijl in het boek de gebeurtenis louter wordt voorgesteld vanuit Perrys standpunt, nemen we in de films de feiten niet alleen waar door de ogen van Perry maar ook door die van Dick en de Clutters. Deze veelheid aan standpunten suggereert dat we een zo objectief mogelijke weergave van de werkelijkheid voorgeschoteld krijgen. Deze voorkeur van *showing* boven *telling*, die de films doet grenzen aan documentaires met authentieke beelden of nieuwsberichten op televisie, wordt ondersteund door het gebruik van *nobody's shots*. Deze worden ingeschakeld wanneer we niet door de ogen van een personage kijken. Elke afwijking hiervan signaleert dan ook duidelijk dat we op een bepaald moment wel met een figuur meekijken of toegang krijgen tot de gedachten van dit personage. Perrys opmerkingen in voice-over, het filmische equivalent van de dissonante ik-vertelling, lijken bovendien op de commentaren van een journalist die *off-screen* duiding geeft bij het gebeuren en de figuranten. Dit laatste kenmerk van de *nonfiction novel*, het derde persoons vertelstandpunt, zorgt er dus voor dat de films zich meer in de richting van een non-fictierelaas, in de vorm van een documentaire of televisiejournaal, ontwikkelen.

6 Besluit

Op het eerste deel van onze oorspronkelijke vraag, of de regisseurs kiezen voor het *nonfiction*- of voor het *novel*aspect van *In Cold Blood*, kunnen we antwoorden dat ze geen duidelijke voorkeur tonen maar een evenwicht tussen beide elementen trachten te bewaren. We kunnen inderdaad geen algemene tendens onderscheiden. Brooks en Kaplan beslissen immers voor elk van de kenmerken van de *nonfiction novel* apart of ze het zullen overnemen, aanpassen of verwerpen. Soms zijn de regisseurs het niet met elkaar eens en slaan ze elk een andere weg in. Zo brengt de karakterisering van de personages Kaplan dichter bij non-fictie dan zijn collega. Brooks, die zich voor de portrettering van de Clutters en hun dorpsgenoten beperkt tot het schetsen van *flat characters*, helpt de kijkers in hun beoordeling van de figuren door middel van typisch filmische elementen zoals muziek. Wanneer Perry en Dick in beeld komen, weerklinken scherpe en dreigende klanken. Wanneer we de Clutters zien, horen we een zacht en vrolijk deuntje. Brooks leidt ons dus duidelijk in een bepaalde richting. Kaplan laat de analyse van de personages geheel over aan de kijkers. Hij presenteert simpelweg hun gewoontes en gedrag, evenals positieve en negatieve karaktertrekken. Zo krijgen we als toeschouwers het gevoel dat we kennismaken met echte personen, die we kunnen leren kennen zoals we ook in de realiteit zouden doen, namelijk door de interpretatie van hun houding. Omdat hij de illusie wekt dat hij de werkelijkheid gewoon toont en de kijkers niet stuurt in hun observatie, neigt Kaplan op dit vlak meer naar non-fictie dan Brooks. Meestal maken beide regisseurs echter dezelfde keuze wanneer het erom gaat een fictie- of non-fictieaspect van *In Cold Blood* te bewaren of te schrappen.

Enerzijds tonen ze beiden een duidelijke voorkeur voor het *nonfiction*element in de voorstelling van dialoog en het vertelstandpunt. Bij het eerste zorgt de omzetting van beschrijving naar dialoog in de films voor een grotere directheid en betrokkenheid van het publiek. De regisseurs creëren de illusie dat het publiek rechtstreeks naar de reële interactie tussen de personages kijkt. De toeschouwers hebben zo het gevoel dat ze directe toegang hebben tot de werkelijkheid, zonder de interventie van een tussenpersoon. Het is logisch dat we zo de indruk krijgen dat het hier gaat om een documentaireachtige film. Daarom leunen de films op dit vlak aan bij non-fictie. Ook het vertelstandpunt ondersteunt deze indruk. De regisseurs tonen een duidelijke voorkeur voor *nobody's shots*, waarbij het publiek het gevoel krijgt als objectieve buitenstaander de realiteit te observeren. Wanneer wordt afgeweken van

deze *zero ocularization* signaleren zowel Brooks als Kaplan dan ook duidelijk dat we tijdelijk meekijken met een personage en de gebeurtenissen dus vanuit zijn of haar standpunt waarnemen. De meest extreme vorm hiervan is de *internal primary ocularization*, waarbij een wazig beeld of *soft focus* aangeven dat we in de geest van de figuur duiken. Het mag dan ook niet verbazen dat dit vooral wordt gebruikt bij flashbacks. Zij zijn inderdaad de grootste uitzondering op de algemene tendens van de regisseurs om te opteren voor een objectieve, afstandelijke observatie van de feiten. In deze terugblikken dringen we immers de gedachten van een personage binnen. Dit is in feite alleen mogelijk voor fictieve personages, aangezien we de ideeën en gevoelens van echte personen nooit door en door kunnen kennen. De flashbacks wijzen dus op fictionaliteit in de films. Toch slagen zowel Brooks als Kaplan erin één van deze terugblikken om te buigen om precies het tegenovergestelde weer te geven. Wanneer Perry zijn misdaad bekent, brengt de flashback ons letterlijk terug naar de avond van de moorden. Omdat de regisseurs gebruik maken van *internal secondary ocularization* om de blikken van andere personages dan Perry te volgen, signaleren ze dat de flashback een objectievere weergave geeft van de feiten van die avond dan Perrys relaas. Ze tonen immers het gebeuren niet alleen vanuit Perrys perspectief maar voorzien een veelheid aan standpunten. Zo komen ze tot een genuanceerdere voorstelling van de feiten dan Capote, die zich alleen concentreert op Perrys visie. Dit maakt de films objectiever en dus alweer non-fictioneler dan het boek.

Anderzijds geldt dit niet voor het laatste kenmerk van de *nonfiction novel*, de scène per scène reconstructie. Deze karakteristiek wijst op de verknipte opbouw van het verhaal, met cross-cutting tussen scènes die heen- en terugschakelen tussen twee verschillende werelden, flashbacks en betekenisvolle overgangen tussen beelden die suggereren dat de moordenaars en hun slachtoffers niet zo heel verschillend zijn van elkaar als men op het eerste gezicht zou denken. Zoals reeds gezegd signaleren flashbacks dat we de gedachten van een personage kunnen lezen en dat het dus gaat om een fictief figuur. Deze indruk van fictionaliteit wordt eveneens ondersteund door de cross-cutting en de veelzeggende overgangen. Deze geven immers duidelijk aan dat het niet louter gaat om een ongepolijste opname van de werkelijkheid maar dat een hogere instantie het ruwe beeldmateriaal onder handen heeft genomen. Als kijkers hebben we dus niet het gevoel dat we op een objectieve manier naar de werkelijkheid kijken maar dat we in plaats daarvan een bewerking van de realiteit voorgeschoteld krijgen. We merken immers duidelijk dat de regisseurs bepalen wat we te zien

krijgen en hoe de beelden naast elkaar worden geplaatst of met elkaar in verband worden gebracht. Dit versterkt natuurlijk onze indruk dat we te maken hebben met fictie.

Deze keuzes lijken te suggereren dat de regisseurs, net als Capote, erin slagen een paradoxaal effect te sorteren, aangezien zij het evenwicht trachten te bewaren tussen de *nonfiction*- en de *novel*aspecten van dit moordverhaal. Op het tweede deel van onze vraagstelling kunnen we dus antwoorden dat de interne tegenstelling behouden blijft in de films. Het *nonfiction*element is, dankzij de voorkeur van beide regisseurs voor *showing* in plaats van *telling*, duidelijk aanwezig. Als kijkers weten we ook dat de feiten daadwerkelijk hebben plaatsgevonden en, indien we hiervan niet op de hoogte zijn, worden we eraan herinnerd dankzij de opschriften ‘The horrifying true story that shocked the nation’ bij Kaplan en ‘Gebaseerd op waargebeurde feiten’ bij Brooks. De vraag is echter niet of de gebeurtenissen die worden afgebeeld waar gebeurd zijn. Bij Capote draait de paradox inderdaad niet om de tegenstelling tussen gebeurde en verzonden feiten. Het gaat erom dat hij fictietechnieken toepast op een waar gebeurd verhaal. Het tweede deel van de benaming *nonfiction novel* wijst dus niet op het fictieve maar op het fictionele karakter van het boek. Opvallend is dat ook dit aspect door beide regisseurs behouden wordt. In de karaktertekening, de mise-en-scène, de *editing* en de betekenisvolle overgangen bespeuren we immers duidelijk de ingrepen die de regisseurs hebben doorgevoerd. Ook zij passen dus, net als Capote, *novel*technieken toe om een *nonfiction*verhaal te vertellen. Net als hij creëren ze dus een paradox binnen hun films.

Kortom, net als Capote trachten Brooks en Kaplan een evenwicht te bewaren tussen de *nonfiction*aspecten en de *novel*technieken van dit moordverhaal. Omdat Capotes boek geen alleenstaand geval is maar ook zijn tijdgenoten experimenteerden met fictionele technieken in non-fictionele werken, zou het bijzonder interessant zijn om na te gaan hoe ook hun kortverhalen en boeken naar het grote scherm worden vertaald. Hoe zal de bekende filmmaker Gus Van Sant, die in 2011 de verfilming van Tom Wolfes *The Electric Kool-Aid Acid Test* uitbrengt, omgaan met kenmerken die specifiek zijn voor het *New Journalism*, waar Wolfe de beroemdste vertegenwoordiger van is? Welke kenmerken werden behouden en welke verworpen in de adaptaties van Jonathan Harrs *A Civil Action* of van Julia Álvarez’ *In the Time of the Butterflies*? Met andere woorden, hoe gaan andere regisseurs dan Brooks en Kaplan om met karakteristieken als de scène per scène reconstructie, realistische dialoog,

derde persoon vertelstandpunt en het schetsen van het *status life*? Worden ook hun werken gekenmerkt door een paradox tussen *nonfiction* en *novel*?

7 Bijlagen

1. Richard Brooks' *In Cold Blood*: overgang van Perrys bekentenis naar een flashback.
2. Richard Brooks' *In Cold Blood*: overgang na de flashback die de inhoud van Perrys bekentenis uitbeeldt terug naar een beeld waar Perry aan het woord is.
3. Truman Capotes *In Cold Blood*: fragment waarin Perry bekend (Capote 1966, 209-220).

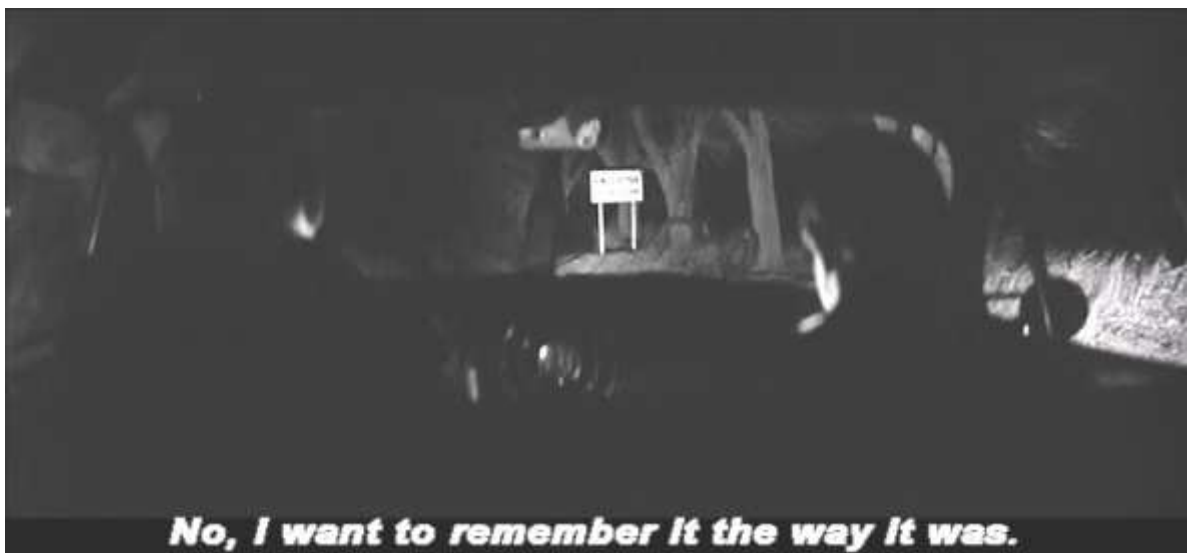
Bijlage 1

Truman Capote's In Cold Blood (Richard Brooks, 1967)

Wanneer Perry bekennt, gaat het beeld bijna onmerkbaar over van Dewey en Perry in het heden naar Dick en Perry in de herinnering.



In dit shot rijden Dewey en Perry op 3 januari 1960 terug van Las Vegas naar Kansas City. Perry staat op het punt zijn versie van het verhaal te geven.



Na een bijna onmerkbare *dissolve* zien we in het volgende shot Dick en Perry in de nacht van 14 november 1959 de laan naar het huis van de Clutters oprijden.



Truman Capote's In Cold Blood (Richard Brooks, 1967)

Twee tijdsframes worden vermengd: enerzijds zien we het huis van de Clutters vlak na de moorden in de nacht van 14 november 1959, anderzijds toont het shot, schijnbaar op de oprijlaan van de Clutters, de twee auto's die de pas gearresteerde Perry en Dick terugbrengen naar Kansas City op 3 januari 1960.

Bijlage 2

the residents are glad the case has been solved, but some of them still feel others may be involved. She said plenty of folks are still keeping their doors locked and their guns ready . . ."

Mrs. Hartman laughed. "Oh, Myrt!" she said. "Who'd you tell that to?"

"A reporter from the *Telegram*."

The men of her acquaintance, many of them, treat Mrs. Clare as though she were another man. The farmer slapped her on the back and said, "Gosh, Myrt. Gee, fella. You don't still think one of us—anybody round here—had something to do with it?"

But that, of course, was what Mrs. Clare did think, and though she was usually alone in her opinions, this time she was not without company, for the majority of Holcomb's population, having lived for seven weeks amid unwholesome rumors, general mistrust, and suspicion, appeared to feel disappointed at being told that the murderer was not someone among themselves. Indeed, a sizable faction refused to accept the fact that two unknown men, two thieving strangers, were solely responsible. As Mrs. Clare now remarked, "Maybe they did it, these fellows. But there's more to it than that. Wait. Some day they'll get to the bottom, and when they do they'll find the one behind it. The one wanted Clutter out of the way. The brains."

Mrs. Hartman sighed. She hoped Myrt was wrong. And Mrs. Helm, said, "What I hope is, I hope they keep 'em locked up good. I won't feel easy knowing they're in our vicinity."

"Oh, I don't think you got to worry, ma'am," said the young farmer. "Right now those boys are a lot more scared of us than we are of them."

ON an Arizona highway, a two-car caravan is flashing across sagebrush country—the mesa country of hawks and rattlesnakes and towering red rocks. Dewey is driving the lead car, Perry Smith sits beside him, and Duntz is sitting in the back seat. Smith is handcuffed, and the handcuffs are attached to a security belt by a short length of chain—an arrangement so restricting his movements that he cannot smoke unaided. When he wants a cigarette, Dewey must light it for him and place it between his lips, a task that the detective finds "repellent," for it seems such an intimate

208

action—the kind of thing he'd done while he was courting his wife.

On the whole, the prisoner ignores his guardians and their sporadic attempts to goad him by repeating parts of Hickock's hour-long tape-recorded confession: "He says he tried to stop you, Perry. But says he couldn't. Says he was scared you'd shoot him too," and "Yes, sir, Perry. It's all your fault, Hickock himself, he says he wouldn't harm the fleas on a dog." None of this—outwardly, at any rate—agitates Smith. He continues to contemplate the the scenery, to read Burma-Shave deggerel, and to count the carcasses of shotgunned coyotes festooning ranch fences.

Dewey, not anticipating any exceptional response, says, Hickock tells us you're a natural-born killer. Says it doesn't bother you a bit. Says one time out there in Las Vegas you went after a colored man with a bicycle chain. Whipped him to death. For fun."

To Dewey's surprise, the prisoner gasps. He twists around in his seat until he can see, through the rear window, the motorcade's second car, see inside it: "The tough boy!" Turning back, he stares at the dark streak of desert highway. "I thought it was a stunt. I didn't believe you. That Dick let fly. The tough boy! Oh, a real brass boy. Wouldn't harm the fleas on a dog. Just run over the dog." He spits. "I never killed any nigger." Duntz agrees with him; having studied the files on unsolved Las Vegas homicides, he knows Smith to be innocent of this particular deed. "I never killed any niggers. But *he* thought so. I always knew if we ever got caught, if Dick ever really let fly, dropped his guts all over the goddam floor—I knew he'd tell about the nigger." He spits again. "So Dick was afraid of me? That's amusing. I'm very amused. What he don't know is, I almost did shoot him."

Dewey lights two cigarettes, one for himself, one for the prisoner. "Tell us about it, Perry."

Smith smokes with closed eyes, and explains, "I'm thinking. I want to remember this just the way it was." He pauses for quite a while. "Well, it all started with a letter I got while I was out in Buhl, Idaho. That was September or October. The letter was from Dick, and he said he was on to a cinch. The perfect score. I didn't answer him, but he wrote again, urging me to come back to Kansas and go partners with him. He never said what kind of score it was. Just that it was a 'sure-fire cinch.' Now, as it happened, I had another reason for wanting to be in Kansas around about that time. A personal matter I'd just as soon keep to myself—it's got nothing to do with this deal. Only that otherwise I wouldn't have gone back

209

there. But I did. And Dick met me at the bus station in Kansas City. We drove out to the farm, his parents' place. But they didn't want me there. I'm very sensitive; I usually know what people are feeling.

"Like you." He means Dewey, but does not look at him. "You hate handing me a butt. That's your business. I don't blame you. Any more than I blamed Dick's mother. The fact is, she's a very sweet person. But she knew what I was—a friend from The Walls—and she didn't want me in her house. Christ, I was glad to get out, go to a hotel. Dick took me to a hotel in Olathe. We bought some beer and carried it up to the room, and that's when Dick outlined what he had in mind. He said after I'd left Lansing he celled with someone who'd once worked for a wealthy wheat grower out in western Kansas. Mr. Clutter. Dick drew me a diagram of the Clutter house. He knew where everything was—doors, halls, bedrooms. He said one of the ground-floor rooms was used as an office, and in the office there was a safe—a wall safe. He said Mr. Clutter needed it because he always kept on hand large sums of cash. Never less than ten thousand dollars. The plan was to rob the safe, and if we were seen—well, whoever saw us would have to go. Dick must have said it a million times: 'No witnesses.'"

Dewey says, "How many of these witnesses did he think there might be? I mean, how many people did he expect to find in the Clutter house?"

"That's what I wanted to know. But he wasn't sure. At least four. Probably six. And it was possible the family might have guests. He thought we ought to be ready to handle up to a dozen."

Dewey groans. Duntz whistles, and Smith, smiling wanly, adds, "Me, too. Seemed to me that was a little off. Twelve people. But Dick said it was a cinch. He said, 'We're gonna go in there and splatter those walls with hair.' The mood I was in, I let myself be carried along. But also—I'll be honest—I had faith in Dick; he struck me as being very practical, the masculine type, and I wanted the money as much as he did. I wanted to get it and go to Mexico. But I hoped we could do it without violence. Seemed to me we could if we wore masks. We argued about it. On the way out there, out to Holcomb, I wanted to stop and buy some black silk stockings to wear over our heads. But Dick felt that even with a stocking he could still be identified. Because of his bad eye. All the same, when we got to Emporia—"

Duntz says, "Hold on, Perry. You're jumping ahead. Go back to Olathe. What time did you leave there?"

210

"One. One-thirty. We left just after lunch and drove to Emporia. Where we bought some rubber gloves and a roll of cord. The knife and shotgun, the shells—Dick had brought all that from home. But he didn't want to look for black stockings. It got to be quite an argument. Somewhere on the outskirts of Emporia, we passed a Catholic hospital, and I persuaded him to stop and go inside and try and buy some black stockings from the nuns. I knew nuns wear them. But he only made believe. Came out and said they wouldn't sell him any. I was sure he hadn't even asked, and he confessed it; he said it was a puky idea—the nuns would've thought he was crazy. So we didn't stop again till Great Bend. That's where we bought the tape. Had dinner there, a big dinner. It put me to sleep. When I woke up, we were just coming into Garden City. Seemed like a real dead-dog town. We stopped for gas at a filling station—"

Dewey asks if he remembers which one.

"Believe it was a Phillips 66."

"What time was this?"

"Around midnight. Dick said it was seven miles more to Holcomb. All the rest of the way, he kept talking to himself, saying this ought to be here and that ought to be there—according to the instructions he'd memorized. I hardly realized it when we went through Holcomb, it was such a little settlement. We crossed a railroad track. Suddenly Dick said, 'This is it, this has to be it.' It was the entrance to a private road, lined with trees. We slowed down and turned off the lights. Didn't need them. Account of the moon. There wasn't nothing else up there—not a cloud, nothing." Just that full moon. It was like broad day, and when we started up the road, Dick said, 'Look at this spread! The barns! That house! Don't tell me this guy ain't loaded.' But I didn't like the setup, the atmosphere; it was sort of *too* impressive. We parked in the shadows of a tree. While we were sitting there, a light came on—not in the main house but a house maybe a hundred yards to the left. Dick said it was the hired man's house; he knew because of the diagram. But he said it was a damn sight nearer the Clutter house than it was supposed to be. Then the light went off. Mr. Dewey—the witness you mentioned. Is that who you meant—the hired man?"

"No. He never heard a sound. But his wife was nursing a sick baby. He said they were up and down the whole night."

"A sick baby. Well, I wondered. While we were still sitting there, it happened again—a light flashed on and off. And that really put bubbles in my blood. I told Dick to count me out. If he was determined to go ahead with it, he'd have to do it

211

alone. He started the car, we were leaving, and I thought, Bless Jesus. I've always trusted my intuitions; they've saved my life more than once. But halfway down the road Dick stopped. He was sore as hell. I could see he was thinking. Here I've set up this big score, here we've come all this way, and now this punk wants to chicken out. He said, 'Maybe you think I ain't got the guts to do it alone. But, by God, I'll show you who's got guts.' There was some liquor in the car. We each had a drink, and I told him, 'O.K., Dick, I'm with you.' So we turned back. Parked where we had before. In the shadows of a tree. Dick put on gloves; I'd already put on mine. He carried the knife and a flashlight. I had the gun. The house looked tremendous in the moonlight. Looked empty. I remember hoping there was nobody home—

Dewey says, "But you saw a dog?"

"No."

"The family had an old gun-shy dog. We couldn't understand why he didn't bark. Unless he'd seen a gun and bolted."

"Well, I didn't see anything or nobody. That's why I never believed it. About an eyewitness."

"Not eyewitness. Witness. Someone whose testimony associates you and Hickock with this case."

"Oh. Uh-huh. Uh-huh. Him. And Dick always said he'd be too scared. Ha!"

Duntz, not to be diverted, reminds him, "Hickock had the knife. You had the gun. How did you get into the house?"

"The door was unlocked. A side door. It took us into Mr. Clutter's office. Then we waited in the dark. Listening. But the only sound was the wind. There was quite a little wind outside. It made the trees move, and you could hear the leaves. The one window was curtained with Venetian blinds, but moonlight was coming through. I closed the blinds, and Dick turned on his flashlight. We saw the desk. The safe was supposed to be in the wall directly behind the desk, but we couldn't find it. It was a paneled wall, and there were books and framed maps, and I noticed, on a shelf, a terrific pair of binoculars. I decided I was going to take them with me when we left there."

"Did you?" asks Dewey, for the binoculars had not been missed.

Smith nods. "We sold them in Mexico."

"Sorry. Go on."

"Well, when we couldn't find the safe, Dick doused the flashlight and we moved in darkness out of the office and across a parlor, a living room. Dick whispered to me couldn't I walk quieter. But he was just as bad. Every step we took made a racket. We came to a hall and a door, and Dick, re-

2/2

membering the diagram, said it was a bedroom. He shined the flashlight and opened the door. A man said, 'Honey,' he'd been asleep, and he blinked and said, 'Is that you, honey?' Dick asked him, 'Are you Mr. Clutter?' He was wide awake now; he sat up and said, 'Who is it? What do you want?' Dick told him, very polite, like we were a couple of door-to-door salesmen. 'We want to talk to you, sir. In your office, please.' And Mr. Clutter, barefoot, just wearing pajamas, he went with us to the office and we turned on the office lights.

"Up till then he hadn't been able to see us very good. I think what he saw hit him hard. Dick says, 'Now, sir, all we want you to do is show us where you keep that safe.' But Mr. Clutter says, 'What safe?' He says he don't have any safe. I knew right then it was true. He had that kind of face. You just knew whatever he told you was pretty much the truth. But Dick shouted at him, 'Don't lie to me, you sonofabitch! I know goddam well you got a safe! My feeling was nobody had ever spoken to Mr. Clutter like that. But he looked Dick straight in the eye and told him, being very mild about it—said, well, he was sorry but he just didn't have any safe. Dick tapped him on the chest with the knife, says, 'Show us where that safe is or you're gonna be a good bit sorer.' But Mr. Clutter—oh, you could see he was scared, but this voice stayed mild and steady—he went on denying he had a safe.

"Sometime along in there, I fixed his telephone. The one in the office. I ripped out the wires. And I asked Mr. Clutter if there were any other telephones in the house. He said yes, there was one in the kitchen. So I took the flashlight and went to the kitchen—it was quite a distance from the office. When I found the telephone, I removed the receiver and cut the line with a pair of pliers. Then, heading back, I heard a noise. A creaking overhead. I stopped at the foot of the stairs leading to the second floor. It was dark, and I didn't dare use the flashlight. But I could tell there was someone there. At the top of the stairs, silhouetted against a window. A figure. Then it moved away."

Dewey imagines it must have been Nancy. He'd often theorized, on the basis of the gold wristwatch found tucked in the toe of a shoe in her closet, that Nancy had awakened, heard persons in the house, thought they might be thieves, and prudently hidden the watch, her most valuable property.

"For all I knew, maybe it was somebody with a gun. But Dick wouldn't even listen to me. He was so busy playing tough boy. Bossing Mr. Clutter around. Now he'd brought him back to the bedroom. He was counting the money in Mr. Clutter's billfold. There was about thirty dollars. He threw the billfold

2/3

on the bed and told him, 'You've got more money in this house than that. A rich man like you. Living on a spread like this.' Mr. Clutter said that was all the cash he had, and explained he always did business by check. He offered to write us a check. Dick just blew up—'What kind of Mongolians do you think we are?'—and I thought Dick was ready to smash him, so I said, 'Dick. Listen to me. There's somebody awake upstairs.' Mr. Clutter told us the only people upstairs were his wife and a son and daughter. Dick wanted to know if the wife had any money, and Mr. Clutter said if she did, it would be very little, a few dollars, and he asked us—really kind of broke down—please not to bother her, because she was an invalid, she'd been very ill for a long time. But Dick insisted on going upstairs. He made Mr. Clutter lead the way.

'At the foot of the stairs, Mr. Clutter switched on lights that lighted the hall above, and as we were going up, he said, 'I don't know why you boys want to do this. I've never done you any harm. I never saw you before.' That's when Dick told him, 'Shut up! When we want you to talk, we'll tell you.' Wasn't anybody in the upstairs hall, and all the doors were shut. Mr. Clutter pointed out the rooms where the boy and girl were supposed to be sleeping, then opened his wife's door. He lighted a lamp beside the bed and told her, 'It's all right, sweetheart. Don't be afraid. These men, they just want some money.' She was a thin, frail sort of woman in a long white nightgown. The minute she opened her eyes, she started to cry. She says, talking to her husband, 'Sweetheart, I don't have any money.' He was holding her hand, patting it. He said, 'Now, don't cry, honey. It's nothing to be afraid of. It's just I gave these men all the money I had, but they want some more. They believe we have a safe somewhere in the house. I told them we don't.' Dick raised his hand, like he was going to crack him across the mouth. Says, 'Didn't I tell you to shut up?' Mrs. Clutter said, 'But my husband's telling you the God's truth. There isn't any safe.' And Dick answers back, 'I know goddam well you got a safe. And I'll find it before I leave here. Needn't worry that I won't.' Then he asked her where she kept her purse. The purse was in a bureau drawer. Dick turned it inside out. Found just some change and a dollar or two. I motioned to him to come into the hall. I wanted to discuss the situation. So we stepped outside, and I said—

Duntz interrupts him to ask if Mr. and Mrs. Clutter could overhear the conversation.

'No. We were just outside the door, where we could keep an eye on them. But we were whispering. I told Dick, 'These people are telling the truth. The one who lied is your friend

214

Floyd Wells. There isn't any safe, so let's get the hell out of here.' But Dick was too ashamed to face it. He said he wouldn't believe it till we searched the whole house. He said the thing to do was tie them all up, then take our time looking around. You couldn't argue with him, he was so excited. The glory of having everybody at his mercy, that's what excited him. Well, there was a bathroom next door to Mrs. Clutter's room. The idea was to lock the parents in the bathroom, and wake the kids and put them there, then bring them out one by one and tie them up in different parts of the house. And then, says Dick, after we've found the safe, we'll cut their throats. Can't shoot them, he says—that would make too much noise."

Perry frowns, rubs his knees with his manacled hands. "Let me think a minute. Because along in here things begin to get a little complicated. I remember. Yes. Yes. I took a chair out of the hall and stuck it in the bathroom. So Mrs. Clutter could sit down. Seeing she was said to be an invalid. When we locked them up, Mrs. Clutter was crying and telling us, 'Please don't hurt anybody. Please don't hurt my children.' And her husband had his arms around her, saying, like, 'Sweetheart, these fellows don't mean to hurt anybody. All they want is some money.'

"We went to the boy's room. He was awake. Lying there like he was too scared to move. Dick told him to get up, but he didn't move, or move fast enough, so Dick punched him, pulled him out of bed, and I said, 'You don't have to hit him, Dick.' And I told the boy—he was only wearing a T-shirt—to put on his pants. He put on a pair of blue jeans, and we'd just locked him in the bathroom when the girl appeared—came out of her room. She was all dressed, like she'd been awake some while. I mean, she had on socks and slippers, and a kimono, and her hair was wrapped in a bandanna. She was trying to smile. She said, 'Good grief, what is this? Some kind of joke?' I don't guess she thought it was much of a joke, though. Not after Dick opened the bathroom door and shoved her in . . ."

Dewey envisions them: the captive family, meek and frightened but without any premonition of their destiny. Herb *couldn't* have suspected, or he would have fought. He was a gentle man but strong and no coward. Herb, his friend Alvin Dewey felt certain, would have fought to the death defending Bonnie's life and the lives of his children.

"Dick stood guard outside the bathroom door while I reconnoitered. I frisked the girl's room, and I found a little purse—like a doll's purse. Inside it was a silver dollar. I dropped it somehow, and it rolled across the floor. Rolled under a chair.

215

I had to get down on my knees. And just then it was like I was outside myself. Watching myself in some nutty movie. It made me sick. I was just disgusted. Dick, and all his talk about a rich man's safe, and here I am crawling on my belly to steal a child's silver dollar. One dollar. And I'm crawling on my belly to get it."

Perry squeezes his knees, asks the detectives for aspirin, thanks Duntz for giving him one, chews it, and resumes talking. "But that's what you do. You get what you can. I frisked the boy's room, too. Not a dime. But there was a little portable radio, and I decided to take it. Then I remembered the binoculars I'd seen in Mr. Clutter's office. I went downstairs to get them. I carried the binoculars and the radio out to the car. It was cold, and the wind and the cold felt good. The moon was so bright you could see for miles. And I thought, Why don't I walk off? Walk to the highway, hitch a ride. I sure Jesus didn't want to go back in that house. And yet—How can I explain this? It was like I wasn't part of it. More as though I was reading a story. And I had to know what was going to happen. The end. So I went back upstairs. And now, let's see—uh-huh, that's when we tied them up. Mr. Clutter first. We called him out of the bathroom, and I tied his hands together. Then I marched him all the way down to the basement—"

Dewey says, "Alone and unarmed?"

"I had the knife."

Dewey says, "But Hiccock stayed guard upstairs?"

"To keep them quiet. Anyway, I didn't need help. I've worked with rope all my life."

Dewey says, "Were you using the flashlight or did you turn on the basement lights?"

"The lights. The basement was divided into two sections. One part seemed to be a playroom. Took him to the other section, the furnace room. I saw a big cardboard box leaning against the wall. A mattress box. Well, I didn't feel I ought to ask him to stretch out on the cold floor, so I dragged the mattress box over, flattened it, and told him to lie down."

The driver, via the rear-view mirror, glances at his colleague, attracts his eye, and Duntz slightly nods, as if in tribute. All along Dewey had argued that the mattress box had been placed on the floor for the *comfort* of Mr. Clutter, and taking heed of similar hints, other fragmentary indications of ironic, erratic compassion, the detective had conjectured that at least one of the killers was not altogether uncharitable.

"I tied his feet, then tied his hands to his feet. I asked him was it too tight, and he said no, but said would we please leave his wife alone. There was no need to tie her up—she

wasn't going to holler or try to run out of the house. He said she'd been sick for years and years, and she was just beginning to get a little better, but an incident like this might cause her to have a setback. I know it's nothing to laugh over, only I couldn't help it—him talking about a 'setback.'

"Next thing, I brought the boy down. First I put him in the room with his dad. Tied his hands to an overhead steampipe. Then I figured that wasn't very safe. He might somehow get loose and undo the old man, or vice versa. So I cut him down and took him to the playroom, where there was a comfortable-looking couch. I roped his feet to the foot of the couch, roped his hands, then carried the rope up and made a loop around his neck, so if he struggled he'd choke himself. Once, while I was working, I put the knife down on this—well, it was a freshly varnished cedar chest; the whole cellar smelled of varnish—and he asked me not to put my knife there. The chest was a wedding present he'd built for somebody. A sister, I believe he said. Just as I was leaving, he had a coughing fit, so I stuffed a pillow under his head. Then I turned off the lights—"

Dewey says, "But you hadn't taped their mouths?"

"No. The taping came later, after I'd tied both the women in their bedrooms. Mrs. Clutter was still crying, at the same time she was asking me about Dick. She didn't trust him, but said she felt I was a decent young man, I'm *sure* you are, she says, and made me promise I wouldn't let Dick hurt anybody. I think what she really had in mind was her daughter. I was worried about that myself. I suspected Dick was plotting something, something I wouldn't stand for. When I finished tying Mrs. Clutter, sure enough, I found he'd taken the girl to her bedroom. She was in the bed, and he was sitting on the edge of it talking to her. I stopped that; I told him to go look for the safe while I tied her up. After he'd gone, I roped her feet together and tied her hands behind her back. Then I pulled up the covers, tucked her in till just her head showed. There was a little easy chair near the bed, and I thought I'd rest a minute; my legs were on fire—all that climbing and kneeling. I asked Nancy if she had a boy friend. She said yes, she did. She was trying hard to act casual and friendly. I really liked her. She was really nice. A very pretty girl, and not spoiled or anything. She told me quite a lot about herself. About school, and how she was going to go to a university to study music and art. Horses. Said next to dancing what she liked best was to gallop a horse, so I mentioned my mother had been a champion rodeo rider.

"And we talked about Dick: I was curious, see, what he'd

been saying to her. Seems she'd asked him why he did things like this. Rob people. And, wow, did he toss her a tearjerker—said he'd been raised an orphan in an orphanage, and how nobody had ever loved him, and his only relative was a sister who lived with men without marrying them. All the time we were talking, we could hear the lunatic roaming around below, looking for the safe. Looking behind pictures. Tapping the walls. Tap tap tap. Like some nutty woodpecker. When he came back, just to be a real bastard I asked had he found it. Course he hadn't, but he said he'd come across another purse in the kitchen. With seven dollars."

Duntz says, "How long now had you been in the house?"
"Maybe an hour."

Duntz says, "And when did you do the taping?"
"Right then. Started with Mrs. Clutter. I made Dick help me—because I didn't want to leave him alone with the girl. I cut the tape in long strips, and Dick wrapped them around Mrs. Clutter's head like you'd wrap a mummy. He asked her, 'How come you keep on crying? Nobody's hurting you,' and he turned off the bedside lamp and said, 'Good night, Mrs. Clutter. Go to sleep.' Then he says to me, as we're heading along the hall toward Nancy's room. 'I'm gonna bust that little girl.' And I said, 'Uh-huh. But you'll have to kill me first.' He looked like he didn't believe he'd heard right. He says, 'What do you care? Hell, you can bust her, too.' Now, that's something I despise. Anybody that can't control themselves sexually. Christ, I hate that kind of stuff. I told him straight, 'Leave her alone. Else you've got a buzzsaw to fight.' That really burned him, but he realized it wasn't the time to have a flat-out free-for-all. So he says, 'O.K., honey. If that's the way you feel.' The end of it was we never even taped her. We switched off the hall light and went down to the basement."

Perry hesitates. He has a question but phrases it as a statement: "I'll bet he never said anything about wanting to rape the girl."

Dewey admits it, but he adds that except for an apparently somewhat expurgated version of his own conduct, Hickock's story supports Smith's. The details vary, the dialogue is not identical, but in substance the two accounts—thus far, at least—corroborate one another.

"Maybe. But I knew he hadn't told about the girl. I'd have bet my shirt."

Duntz says, "Perry, I've been keeping track of the lights. The way I calculate it, when you turned off the upstairs light, that left the house completely dark."

"Did. And we never used the lights again. Except the flash-

light. Dick carried the flashlight when we went to tape Mr. Clutter and the boy. Just before I taped him, Mr. Clutter asked me—and these were his last words—wanted to know how his wife was, if she was all right, and I said she was fine, she was ready to go to sleep, and I told him it wasn't long till morning, and how in the morning somebody would find them, and then all of it, me and Dick and all, would seem like something they dreamed. I wasn't kidding him. I didn't want to harm the man. I thought he was a very nice gentleman. Soft-spoken. I thought so right up to the moment I cut his throat.

"Wait. I'm not telling it the way it was," Perry scowls. He rubs his legs; the handcuffs rattle. "After, see, after we'd taped them, Dick and I went off in a corner. To talk it over. Remember, now, there were hard feelings between us. Just then it made my stomach turn to think I'd ever admired him, lapped up all that brag. I said, 'Well, Dick. Any qualms?' He didn't answer me. I said, 'Leave them alive, and this won't be any small rap. Ten years the very least.' He still didn't say anything. He was holding the knife. I asked him for it, and he gave it to me, and I said, 'All right, Dick. Here goes.' But I didn't mean it. I meant to call his bluff, make him argue me out of it, make him admit he was a phony and a coward. See, it was something between me and Dick. I knelt down beside Mr. Clutter, and the pain of kneeling—I thought of that goddam dollar. Silver dollar. The shame. Disgust. And *they'd* told me never to come back to Kansas. But I didn't realize what I'd done till I heard the sound. Like somebody drowning. Screaming under water. I handed the knife to Dick. I said, 'Finish him. You'll feel better.' Dick tried—or pretended to. But the man had the strength of ten men—he was half out of his ropes, his hands were free. Dick panicked. Dick wanted to get the hell out of there. But I wouldn't let him go. The man would have died anyway. I know that, but I couldn't leave him like he was. I told Dick to hold the flashlight, focus it. Then I aimed the gun. The room just exploded. Went blue. Just blazed up. Jesus. I'll never understand why they didn't hear the noise twenty miles around."

Dewey's ears ring with it—a ringing that almost deafens him to the whispery rush of Smith's soft voice. But the voice plunges on, ejecting a fusillade of sounds and images: Hickock hunting the discharged shell; hurrying, hurrying, and Kenyon's head in a circle of light, the murmur of muffled pleadings, then Hickock again scrambling after a used cartridge; Nancy's room, Nancy listening to boots on hardwood stairs, the creak of the steps as they climb toward her, Nancy's eyes, Nancy watching the flashlight's shine seek the target ("She said, 'Oh,

no! Oh, please. No! No! No! No! Don't! Oh, please don't! Please!" I gave the gun to Dick. I told him I'd done all I could do. He took aim, and she turned her face to the wall"; the dark hall, the assassins hastening toward the final door. Perhaps, having heard all she had, Bonnie welcomed their swift approach.

"That last shell was a bitch to locate. Dick wiggled under the bed to get it. Then we closed Mrs. Clutter's door and went downstairs to the office. We waited there, like we had when we first came. Looked through the blinds to see if the hired man was poking around, or anybody else who might have heard the gunfire. But it was just the same—not a sound. Just the wind—and Dick panting like wolves were after him. Right there, in those few seconds before we ran out to the car and drove away, that's when I decided I'd better shoot Dick. He'd said over and over, he'd drummed it into me: *No witnesses*. And I thought, *He's a witness*. I don't know what stopped me. God knows I should've done it. Shot him dead. Got in the car and kept on going till I lost myself in Mexico."

A hush. For ten miles more, the three men ride without speaking.

Sorrow and profound fatigue are at the heart of Dewey's silence. It had been his ambition to learn "exactly what happened in that house that night." Twice now he'd been told, and the two versions were very much alike, the only serious discrepancy being that Hickock attributed all four deaths to Smith, while Smith contended that Hickock had killed the two women. But the confessions, though they answered questions of how and why, failed to satisfy his sense of meaningful design. The crime was a psychological accident, virtually an impersonal act; the victims might as well have been killed by lightning. Except for one thing: they had experienced prolonged terror, they had suffered. And Dewey could not forget their sufferings. Nonetheless, he found it possible to look at the man beside him without anger—with, rather, a measure of sympathy—for Perry Smith's life had been no bed of roses but pitiful, an ugly and lonely progress toward one mirage and then another. Dewey's sympathy, however, was not deep enough to accommodate either forgiveness or mercy. He hoped to see Perry and his partner hanged—hanged back to back.

Duntz asks Smith, "Added up, how much money did you get from the Clutters?"

"Between forty and fifty dollars."

AMONG Garden City's animals are two gray tomcats who are always together—thin, dirty strays with strange and clever habits. The chief ceremony of their day is performed at twilight. First they trot the length of Main Street, stopping to scrutinize the engine grilles of parked automobiles, particularly those stationed in front of the two hotels, the Windsor and Warren, for these cars, usually the property of travelers from afar, often yield what the bony, methodical creatures are hunting: slaughtered birds—crows, chickadees, and sparrows foolhardy enough to have flown into the path of oncoming motorists. Using their paws as though they are surgical instruments, the cats extract from the grilles every feathery particle. Having cruised Main Street, they invariably turn the corner at Main and Grant, then lope along toward Courthouse Square, another of their hunting grounds—and a highly promising one on the afternoon of Wednesday, January 6, for the area swarmed with Finney County vehicles that had brought to town part of the crowd populating the square.

The crowd started forming at four o'clock, the hour that the county attorney had given as the probable arrival time of Hickock and Smith. Since the announcement of Hickock's confession on Sunday evening, newsmen of every style had assembled in Garden City: representatives of the major wire services, photographers, newsreel and television cameramen, reporters from Missouri, Nebraska, Oklahoma, Texas, and, of course, all the principal Kansas papers—twenty or twenty-five men altogether. Many of them had been waiting three days without much to do except interview the service-station attendant James Spor, who, after seeing published photographs of the accused killers, had identified them as customers to whom he'd sold three dollars and six cents' worth of gas the night of the Holcomb tragedy.

It was the return of Hickock and Smith that these professional spectators were on hand to record, and Captain Gerald Murray, of the Highway Patrol, had reserved for them ample space on the sidewalk fronting the courthouse steps—the steps the prisoners must mount on their way to the county jail, an institution that occupies the top floor of the four-story limestone structure. One reporter Richard Parr, of the *Kansas City Star*, had obtained a copy of Monday's *Las Vegas Sun*. The paper's headline raised rounds of laughter: **FEAR LYNCH MOB AWAITING RETURN OF KILLER SUSPECTS**. Captain Murray remarked, "Don't look much like a necktie party to me."

Indeed, the congregation in the square might have been

8 Bibliografie

Chris Anderson, *Style as Argument: Contemporary American Nonfiction*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

Richard Brooks, *Truman Capote's In Cold Blood*. Columbia Pictures, 2003 [1967].

Truman Capote, *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. New York, Signet Books, 1966.

Gerald Clarke, *Truman Capote. Een biografie*. Utrecht, Veen Uitgevers, 1989.

Dorrit Cohn, 'Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective', in: *Poetics Today* 11:4, 1990, 775-804.

Malcolm Cowley, *Writers at Work. The 'Paris Review' Interviews*. Londen, Secker & Warburg, 1958.

George R. Creeger, *Animals in Exile: Imagery and Theme in Capote's 'In Cold Blood'*. Middleton, Wesleyan University, 1967.

Everette Dennis & William L. Rivers, *Other Voices: The New Journalism in America*. San Francisco, Canfield Press, 1974.

Phyllis Frus, *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. The Timely and the Timeless*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1994.

Kevin Gilmont, *New Journalism. Literaire journalistiek vroeger en nu*. Gent, Universiteit Gent, 2006.

John Hellmann, *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Urbana, University of Illinois Press, 1981.

John Hollowell, *Fact & Fiction. The New Journalism and the nonfiction novel*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977.

Michael L. Johnson, *The New Journalism. The Underground Press, the Artists of Nonfiction and Changes in Established Media*. Kansas, University Press of Kansas, 1971.

Jonathan Kaplan, *In Cold Blood*. Bridge Pictures, 2006 [1996].

Richard Keeble, 'On journalism, creativity and the imagination', in: Richard Keeble & Sharon Wheeler, *The Journalistic imagination: Literary journalists from Defoe to Capote and Carter*. New York, Routledge, 2007, 1-14.

Paul Levine, 'Truman Capote. The Revelation of the Broken Image', in: Joseph J. Waldmeir, *Recent American Fiction: Some Critical Views*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1963.

Irving Malin, *New American Gothic*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

Brian McFarlane, *Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, Clarendon Press, 1996.

Douglas McGrath, *Infamous*. Warner Independent Pictures, 2009 [2006].

Bennett Miller, *Capote*. United Artists & Sony Pictures Classics, 2006 [2005].

Dean Mobbs e.a., 'The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions', in: SCAN 1, 2006, 95–106.

William L. Nance, *The worlds of Truman Capote*. New York, Stein and Day, 1970.

Nick Nuttall, 'Cold-blooded journalism. Truman Capote and the non-fiction novel', in: Richard Keeble & Sharon Wheeler, *The Journalistic imagination: Literary journalists from Defoe to Capote and Carter*. New York, Routledge, 2007, 130-144.

Donald Pizer, 'Documentary Narrative as Art: William Manchester and Truman Capote', in: Ronald Weber, *The Reporter as Artist: A Look at The New Journalism Controversy*. New York, Hastings House, 1974, 207-219.

George Plimpton, 'Truman Capote: An Interview', in: Ronald Weber, *The Reporter as Artist: A Look at The New Journalism Controversy*. New York, Hastings House, 1974, 188-206.

George Plimpton, *Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career*, Londen, Picador, 1998.

Alessandra Raengo & Robert Stam, *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Patrick W. Shaw, *The Modern American Novel of Violence*. New York, The Whitston Publishing Company, 2000.

Robert Stam, 'Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation', in: James Naremore, *Film Adaptation*. Londen, The Athlone Press, 2000, 54-76.

Koen Vidal, *New Journalism: een literatuurstudie over de grenzen van de journalistiek*. Gent, Universiteit Gent, 1992.

Emma Vorlat, *Mens & Maatschappij in de naoorlogse Amerikaanse roman (1944-1968)*. Antwerpen, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, 1969.

Dan Wakefield, 'The Personal Voice and the Impersonal Eye', in: Ronald Weber, *The Reporter as Artist: A Look at The New Journalism Controversy*. New York, Hastings House, 1974, 39-48.

Marc Weingarten, *The gang that wouldn't write straight: Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism revolution*. New York, Crown Publishers, 2005.

James M. Welsh, 'Issues of Screen Adaptation: What Is Truth?' in: Peter Lev & James M. Welsh, *The Literature/Film Readers. Issues of Adaptation*. Lanham, The Scarecrow Press, 2007, xiii-xxvii.

Gary L. Whitby, 'Truman Capote', in: Thomas B. Connery, *A Sourcebook of American Literary Journalism. Representative Writers in an Emerging Genre*. New York, Greenwood Press, 1992.

Tom Wolfe, *The new journalism. With an anthology edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*. London, Picador, 1973.

