

Linn Brenna

Jordan Peeles monstre

Grøsseren i en ny tid

Masteroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Christer Bakke Andresen

Mai 2021



Linn Brenna

Jordan Peeles monstre

Grøsseren i en ny tid

Masteroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Christer Bakke Andresen
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



NTNU

Kunnskap for en bedre verden

EMNEKODE FILM3090

VÅR 2021

STUDENTNUMMER 10008

Antall ord: 33772

Abstract

NORSK

Formålet med denne oppgaven er å undersøke hvordan Jordan Peeles filmer, *Get Out* og *Us*, passer inn i grøssersjangerens monstertradisjon, men også hvordan de skiller seg ut fra den. Filmene blir i tillegg sett på i lys av sosiale, politiske og kulturelle klimaer i dagens samfunn, hvor hovedfokuset ligger på hvordan det er å være mørkhudet i nåtidens Amerika. For å finne svar på dette blir det sett på hvordan grøsseren har utviklet seg gjennom årene, og dermed hvordan monstrene har utviklet seg parallelt med filmene. Det blir samtidig diskutert hvordan presidentvalgene i 2008 og 2016 har påvirket det kulturelle samfunnet i Amerika, hvor dette blir satt opp mot tidligere politiske bevegelser for mørkhudedes rettigheter, og hvilken innflytelse dette har hatt på filmindustrien. Resultatene viser at Peele drar inn elementer fra tidlig gotikk og holder seg tro til den gamle grøssersjangeren, samtidig som han utfordrer skadelige, stereotypiske komponenter ved den moderne grøsseren og gjør rom for et mer mangfoldig filmlandskap, hvilket åpner opp for diskusjoner vedrørende dagens politiske forhold.

ENGLISH

The purpose of this paper is to examine how Jordan Peeles films, *Get Out* and *Us*, fits into the horror genre's monster tradition, while also exploring how they differ from it. In addition to this, the films are viewed in regard to today's social, political and cultural climate, where the main focus is directed towards what it means to be black in America today. To answer this, this paper will analyze how horror has evolved throughout the years, as well as the monsters with it. Simultaneously, a discussion will be had regarding how the presidential elections in 2008 and 2016 have affected the cultural society in America, where this is placed up against prior political movements for black rights, and what influence this has had on the film industry. The results show that Peele includes elements from early gothics and stays true to the old horror genre, while challenging hurtful, stereotypical components within the modern horror film and making room for a more diverse cinematic landscape, which opens up for discussions regarding today's political conditions.

Innholdsfortegnelse

Innledning	5
<i>Jordan Peeles monstre</i>	5
<i>Hvem er Jordan Peele?</i>	7
<i>Om oppgaven</i>	11
Kapittel 1: Filmmonstrenes historie	15
1.1 <i>Tysk ekspresjonisme og Universal-monstre</i>	15
1.2 <i>Fra trygge monsterfilmer til paranoide slashers</i>	20
1.3 <i>Mennesket som monster</i>	25
Kapittel 2: Politisk klima og svarte stereotyper	29
2.1 <i>Borgerrettighetsbevegelsen og en politisk vending</i>	29
2.2 <i>Grøsseren som politisk medium</i>	30
2.3 <i>Blaxploitation</i>	32
2.4 <i>Pågående kamper mot urettferdighet</i>	35
Kapittel 3: <i>Get Out</i> og <i>Us</i>	43
3.1 <i>Filmenes synopsis</i>	43
3.2 <i>Symbolikk og metaforer</i>	45
3.3 <i>Peele i monstertradisjonen</i>	50
3.4 <i>Språk og «code-switching»</i>	57
Kapittel 4: Peele og samfunnskritikk	63
4.1 <i>Et oppgjør med konvensjonelle troper</i>	63
4.2 <i>Falske håp i et «post-racial America»</i>	67
4.3 <i>«Progressiv» fargeblindhet og ideologikritikk</i>	70
4.4 <i>All/Blue Lives Matter</i>	72
Kapittel 5: Monstre, helter og gråsonen mellom	77
5.1 <i>En invitasjon til empati</i>	77
5.2 <i>Mørkhudede helter</i>	82
5.3 <i>«White savior»-komplekset</i>	86
Kildehenvisning	95

Innledning

Jordan Peeles monstre

Chris åpner øynene. Han er fastbundet til en stol, der han i bevisstløs tilstand har klort frem syndene til Amerikas forfedre. Bomull stikker ut fra stolens armlener, mens han ser seg omkring i rommet og prøver å orientere seg i situasjonen han befinner seg i. På veggen over ham henger et hjortehode som reflekterer hvordan han blir sett på som en rasistisk stereotype. Den gamle TV-en foran ham skrur seg på, og en eldre, hvit mann dukker opp på skjermen. Mannen sier til Chris at han er «one of the lucky ones», mens han forklarer prosessen som er i ferd med å skje. En video spilles av som avslører at familien til Rose, hans kjæreste, har onde planer for ham. En helgetur for å møte svigerforeldrene for første gang ble ikke sånn han hadde sett for seg. Det viser seg at familien er en del av en kult under navnet «The Order of Coagula», opprinnelig ledet av Roses bestefar. Videoen fortsetter med å si at denne kulten utviklet en metode for livsforlengelse gjennom hjernetransplantasjon. Unge, svarte mennesker blir bortført for disse operasjonene, for deres antatte overlegne fysiske trekk. Disse menneskene blir dømt til å kun være en skygge av sin egen bevissthet; en paralyisert passasjer i sin egen kropp. Hjernene deres blir erstattet med de av rike, hvite mennesker som er interessert i bedre fysiske vilkår enn det som er mulig i sine egne, eldre kropp.

Når Chris oppdager dette, er hans første reaksjon å gå inn i en apatisk tilstand, hvor han lener hodet tilbake og innser at han kommer til å være nok et mørkhudet offer for familien. Derimot får han en idé når han merker at bomull tyter ut av stolen hvor hendene hans er fastbundet. Ved å repetere de gamle arbeidsmetodene til slavene i Amerikas fortid, klarer han å bruke dette til sin fordel når det kommer til å overliste hypnosemetoden til Roses mor som fikk ham fastbundet i utgangspunktet. Han plukker bomullen og putter det i ørene, og klarer dermed å blokkere ut lyden fra skjeen som klinker i tekoppen, hvilket blir brukt som et middel for hypnose. Chris later dermed som om han falt i nok en bevisstløs tilstand, noe han bruker for å lure familien så han kan drepe dem for å unnslippe.



Chris innser at å plukke bomull vil være det som redder ham.

Han kommer seg dermed ut og setter seg i en bil, før han deretter kommer i en siste konfrontasjon med Rose, som kommer etter ham med en hagle. Bilen kolliderer med et tre, og Chris løper deretter haltende ut mens Rose fortsetter å skyte etter ham. Rose beordrer til vaktmesteren; «Get him, grandpa», hvorpå bestefaren i kroppen til den mørkhudede Walter løper mot Chris i full sprint. Walter takler Chris og begge går i bakken, og mens Walter presser ned hodet til Chris, kommer Chris på at blitzen på mobiltelefonen hans vil få bevisstheten til ofrene frem igjen. Chris tar dermed bilde av Walter, som fortrenger bevisstheten til bestefaren som har overtatt kroppen hans, og kommer tilbake til seg selv. Mens Rose går mot Chris, bestemt på å skyte ham, snur Walter seg og legger frem; «Let me do it». Rose gir geværet til Walter som skyter henne, før han snur seg til Chris. En tåre faller ned kinnet til Walter før han lader geværet på nytt og skyter seg selv i hodet.

Chris, i en tilstand av sjokk, ser på Walter, før han legger ned hodet og føler en lettelse for at truslene hans tilsynelatende er utryddet. Denne lettelsen er derimot kortvarig, for han ser bort på Rose og innser at hun fremdeles er i live. Chris setter seg oppå henne, og Rose kan fortelle at: «Chris, I'm so sorry. I. I love you. I love you». Chris nikker før han begynner å kvele henne. Han klarer ikke fullføre jobben, for i kontrast til Rose og familien, er han ikke en morder. Drapene på de andre familiemedlemmene har kun vært hans overlevelsesinstinkter som slo inn, siden dette var hans eneste mulighet for å flykte. En politibil kjører opp i innkjørselen, og siden både Chris og Rose er klar over hvordan situasjonen ser ut i øynene til amerikanske autoriteter som ofte viser hat mot fargede mennesker, tar Chris automatisk opp hendene og gjør seg klar til å bli fengslet, mens Rose strekker ut armen og ber om hjelp. Ut fra bilen stiger derimot Rod, bestevennen til Chris, og tar ham med vekk derfra mens de lar Rose ligge igjen for å dø.

Dette er en scene fra slutten av Jordan Peeles debutfilm *Get Out*, som avrunder en grøsserfilm med en ny tilnærming til rasistisk problematikk. Politiske temaer er ikke et nytt eller ukjent element i grøssersjangeren, men Peele bruker dette middelet for å legge opp til samtaler om dagens samfunnsmessige klima i USA, noe som for øvrig også gjelder resten av verden. Det *Get Out* gjør er å bringe lys til elementer som Peele selv har savnet å se på lerretet, og består i tillegg av komponenter som er sjeldne å se på det populære amerikanske filmmarkedet. Det er også noe hans andre film *Us* gjør, men her på en annen måte. Disse to filmene tar for seg rase- og klasseforskjellene som preger Amerika, og det Peele gjør er å inkorporere underliggende beskjeder som gjør at publikum uttrykker de samme følelsene og spenningen som man gjør under grøsserfilmer, men samtidig får seerne til å få opp øynene for dagens sosiokulturelle situasjon. Han er ikke den første regissøren til å engasjere i politiske samtaler i sine filmer, men mye av grunnen til at Peele slo gjennom som han gjorde kan være fordi hans filmer kom i en tid hvor en urettmessig president satt i makten, og mørkhudede og undertrykkede amerikanere sårt trengte en plattform for å bli hørt.

Hvem er Jordan Peele?

Jordan Hayworth Peele ble født i New York City, 21. februar 1979, hvor han ble oppdratt av sin hvite mor på Manhattan, siden hans afroamerikanske far har i stor grad vært fraværende i Peeles liv. Han viste fra en tidlig alder at han var interessert i filmer og skuespill, og bestemte seg derfor for å studere dukketeater ved Sarah Lawrence College. Der ble han imidlertid inspirert av en klasse i komedie han tok, og ble dermed medlem i en komediegruppe, hvor han senere droppet ut av skolen for å forfølge sine drømmer om å bli komiker. Han startet dette med å forme en sketsj med sin tidligere klassekamerat, som også var medlem av samme komediegruppe som Peele, Rebecca Drysdale. Denne sketsjen gikk under navnet «Two White Guys». Det interessante elementet ved denne sketsjen er hvordan verken Peele eller Drysdale er en «white guy»: Peele er afroamerikansk, og Drysdale er en jødisk, lesbisk kvinne. Peeles interesse for sosiokulturelle temaer gjøres klart allerede her, med hvordan han setter to mennesker som er ofre for undertrykkelse i en posisjon hvor de kan være noen av de mest privilegerte i form av hvite menn. (Bauer, 2021).

Peele ble senere medlem av det Amsterdam-baserte improvisasjonsteatret Boom Chicago hvor han møtte Keegan-Michael Key i 2002. Det påfølgende året ble begge en del av det satiriske humorprogrammet MADtv, hvor Peele ble værende frem til 2008. Han ble senere gjenforent med Key, og duoen skapte komiserien «Key and Peele» som besto av sketsjer hvor de spilte ulike

karakterer. Serien ble kritikerrost og fikk et stort følge, i tillegg til å vinne en Peabody Award i 2013, og en Emmy for «outstanding sketch comedy series» i dens siste sesong (ibid). «Key and Peele» kjennetegnes ved å ofte blande humor med afroamerikansk identitet, for som Peele selv sier er hans kunst å utforske hva afroamerikansk identitet er og betyr. Han fortsetter med å si at fraværet av sin mørkhudede far har gjort at han hadde mye å utforske og stille spørsmål til. (Peele i CBS Sunday Morning, 2018). Et tema som går igjen i noen av sketsjene i «Key and Peele» er Amerikas slavebruk, blant annet i en de kaller «Confederate Reenactors». Her blir seeren presentert for en gruppe historiske gjenskapere som gir en tale om det gamle sørstatslivet, som de definerer som vakkert og fri for tyranni. Plutselig dukker Key og Peele opp i bakgrunnen kledd som slaver, hvor de synger stereotypiske sanger mens de danser og later som de plukker bomull. De har også endret stemmene sine til å høres ut som de overdrevne, markante stemmene som ble brukt til å illustrere slaver i rasistisk popkultur. Gjenskaperne stopper opp og uttrykker sinne mot dem for at de tar opp og illustrerer den mørke fortiden til nasjonen. Avhengig av hvem man er eller hva man legger vekt på, har kampen mot frihet ulike protagonister; det er enten snakk om krigen mellom nord- og sørstatene, eller de mørkhudede slavene mot deres sørstatlige eiere.

En annen sketsj som tar for seg tidligere slavebruk er «Auction Block», hvor publikum blir presentert for det samme temaet som Peele fremstiller i *Get Out*: auksjonering av svarte mennesker. I tillegg blir de her, på samme måte som i *Get Out*, verdsatt kun for deres fysiske egenskaper og styrke. Key og Peele spiller slaver som blir stilt opp i bar overkropp og selges basert på deres utseende. Disse to karakterene, tydelig irritert over å ikke bli kjøpt og konstant bli slått av en tredje slave, blir ironisk nok kalt ut av den hvite auksjonslederen for å være overfladiske ved å kritisere tredjepartens ytre, og auksjonen blir dermed avlyst. De forsøker allikevel å vinne seg inn ved å presentere sine personlige egenskaper, i kontrast til de rent fysiske. For det observante øyet viser det seg at grunnen til at Key og Peeles karakterer ikke ble valgt er at deres hudfarge ikke er mørk nok; både Key og Peele er «biracial», som vil si at de ikke har den opprinnelige afrikanske hudtonen. Tredjeparten som fortsetter å bli kjøpt er derimot mørkere i huden, noe som fremhever det samme som Peele vil få frem i *Get Out* – afrikanske menn er de mest ettertraktede innen gammel amerikansk arbeidskraft.

En av de kanskje best kjente sketsjene til Key og Peele, og den som legger et godt grunnlag for å forstå deres politiske humor, er «Obama's anger translator». Her spiller Peele den tidligere presidenten, mens Keys karakter har fått i oppgave å være tolken hans og formidle Obamas underliggende frustrasjon. Denne karakteren bærer store ringer på begge hendene, overdriver gestene sine og snakker med en tykk afroamerikansk aksent. Komikken ligger her i at Obama aldri uttrykker sinne, som det blir forklart i starten av sketsjen. Dermed kan Keys karakter, Luther, gi et

provoserende innblikk i hodet til Obama under hans tid som president. De sosiale kommentarene ligger her i den dualiteten som finner sted i afroamerikanske mennesker, hvor identitet ikke bare eksisterer for seg selv, men også hvordan det fungerer sammen med andre identiteter. Her oppstår begrepet «code-switching», som jeg vil returnere til i et senere kapittel.



Peele som Obama, og Key som hans frustrerte oversetter Luther. Her ser man tydelig disse to sidene som fargede amerikanere kjenner på, og hvordan de holder inne en aggresjon mot et urettferdig samfunn som de ikke kan la komme til overflaten. Dette kan også trekkes opp mot det Peele gjør i Us, som viser hvordan alle mennesker har sider ved seg selv de må undertrykke.

Det «Obama's anger translator» fremhever er hvordan særlig fargede mennesker må legge fra seg store deler av sin identitet for å bli tatt på alvor, i tillegg til at disse menneskene heller ikke kan vise tegn til aggresjon, for da blir de sett på som en trussel som må elimineres. Dette ser man i stor grad hos mørkhudede individer som endrer atferd ved møte med politibetjenter, uavhengig om de har gjort noe galt eller ikke, for de er klare over hvor lett det er for deres afrikanske røtter å plassere dem i mange urettferdige situasjoner. Key har derimot uttalt seg om å bruke dette til sin fordel i sin rolle som en utøvende underholder, hvor han kan fortelle at: «You end up being able to be really varied different characters, because you end up doing that in your life, anyway, for survival,

when you're a biracial person... Code switching is part of me and Jordan's life» (Key i *The Takeaway*, 2012).

Peele skulle fortsette med mange av de samme temaene som i *Key and Peele* selv etter seriens slutt. I 2017 slapp han sin debutfilm *Get Out*, hvor man ser elementer av Peeles bakgrunn i komikerduoen komme til overflaten igjen, denne gangen i en grøssersammenheng.

«I was trying to bring a piece of the conversation I'd never seen put on film before. I felt like there was this void in the way we talk about race. [...] [I wanted to tell] my truth as a black man, my perspective that I haven't seen represented. In the party scene in *Get Out* for example, it's a scene where he's the only black guy, it's a bunch of older white people who are trying to connect with him on his blackness first. [...] That's a situation that I've been in, I think every minority has been in, I imagine if you're a woman in a room full of men, you're viewed as a woman before you're viewed as a human being. On the surface it's a harmless thing, but what I wanted to point out with this film is that it's connected to the deep horror of racism.» (Peele i *CBS This Morning*, 2017).

Peele ville med sine filmer belyse temaer som urettferdighet og angst vedrørende det å skille seg ut fra mengden. Han ville med *Get Out* få publikum til å vite hvordan det føles å bli sett på som svart før man blir sett på som menneske. Fargede mennesker har i alt for mange tilfeller blitt gjort til ofre på skjermen, og Peele følte derfor det var på tide å skape historier fra perspektivet til en svart person, i stedet for at deres historier skal fortsette å bli fortalt av hvite mennesker. Hvorfor Peele valgte å gå i retningen grøsserfilmer etter hans karriere som komiker, er fordi disse sjangrene ikke er så ulike som de virker være. Til tross for deres tilsynelatende motstridende faktorer som plasserer dem i motsatt ende av spekteret fra hverandre, handler begge om å bygge en spenning for så å forløse den. Peele forklarer at: «In order to achieve both of them, you need to have a certain groundedness. There needs to be consistency. For me, it was like look, this will work if I apply this absurd story to reality» (Peele i *CinemaBlend*, 2017). Her snakker han om hvordan *Get Out*, som ved første øyekast er en absurd historie, har røtter i virkeligheten og hans frykter som en svart mann i et hvitt samfunn. Peele forteller også hvordan grøsseren er hans favorittsjanger, og at han visste før han i det hele tatt hadde ideer om hvordan historien hans skulle være at han ville lage en grøsserfilm. (Peele i Jackson, 2021). Hvorfor grøsseren egner seg utmerket som et medium for politiske uttalelser, er også noe jeg vil gå i dybde på i et senere kapittel.

Med *Us* ville Peele utforske hvordan alle har en mørk side, og hvordan det essensielt befinner seg et monster i et hvert menneske. I motsetning til *Get Out* retter han ikke fingeren mot andres – særlig da hvite menneskers – feiltakelser, men viser også at alle har en viss ondskap i seg. Allikevel

er mye av kritikken å finne hos Amerikas klassesystem, og hvordan en annen type utenforstående igjen blir urettferdig behandlet. Peele fremhever også viktigheten ved å plassere en mørkhudet familie i en grøsserfilm, siden denne type folkegruppe ikke får nok representasjon i sjangeren. «I want to see a black family on the beach, goddamnit!», uttrykker han, «I want to see a black family buy a boat. That happens. And we've never seen it» (Peele i Darus, 2019). Han sier at han fant ideen til denne filmen da han var student i «upstate» New York, samme plass som *Get Out* finner sted. Hver gang han gikk av midnattstoget, brukte han alltid forestille seg hvordan det var å se en versjon av seg selv som stirret tilbake på ham. (ibid). *Us* kan dermed fortelle om hvordan Peele frykter seg selv og en versjon av hans natur, og hvordan andre også burde frykte seg selv til en viss grad. Som en svart mann i et hjerteløst Amerika, er det lett å se deler av menneskeheten som blir skjult for andre folkegrupper som ikke faller under samme undertrykkelse. Det er også mye lettere å få mørke tanker både om seg selv og andre mennesker når man konstant blir mishandlet, så ingen forteller en historie om ondskap og skrekk bedre enn de som selv erfarer det på en daglig basis.

Om oppgaven

6. januar 2021 skjedde det et terrorangrep på kongressen i Washington. Allikevel er media forsiktig med å kalle det for dette begrepet, nettopp fordi de som utførte terrorhandlingen var hvite mennesker. Dette foregikk mot slutten av Trumps tid som president, så ideen til denne oppgaven tok opprinnelig form under en tidsperiode hvor han satt ved makten i Amerika, noe som skapte et av de verste sosiale og politiske klimaene ikke bare nasjonen, men også verden hadde sett i nyere tid. Under dette presidentskapet florerte kaos i nasjonen, og selv da han skulle avtre fra rollen klarte hans tilhengere å sette inn det foreløpige siste nådestøtet. Presidentvalget i 2016 betydde fortvilelse og håpløshet for mange svarte amerikanere, og deres nye hverdag ble mer truende enn det hadde vært på mange år. Dette betydde også at grepene man måtte ta for rettferdighet ble tyngre og mer omfattende, og som resultat dannet det seg en ny og verdensomfattende bølge av protester for rettighetene til svarte liv.

Den tidligere politimannen Derek Chauvin ble 20. april 2021 funnet skyldig i drapet på den afroamerikanske George Floyd, etter at han 25. mai 2020 knelte på nakken til Floyd selv om han gjentok at han ikke fikk puste, noe som resulterte i at Floyd mistet livet. (Levenson, 2021). Reaksjonen til dette var et enormt antall protester hvor ønsket var at rettferdighet skulle bli tjent til Floyd og hans familie, i tillegg til alle andre fargede mennesker som i kjølvannet av dette levde

under enda kraftigere frykt. Selv deltok jeg i Black Lives Matter-bevegelsen da den fant sted i Trondheim, og jeg fikk her muligheten til å plassere meg blant og engasjere meg i mennesker og etnisiteter hvis stemmer ikke blir hørt. Denne dagen gjorde et sterkt inntrykk på meg, og jeg kunne føle desperasjonen til alle unge og eldre mørkhudede personer som har gått gjennom alle årene i livet med en frykt for å bli trakassert eller angrepet på grunn av deres etnisitet og kultur.



Bilde jeg selv tok fra Black Lives Matter-protesten i Trondheim 15. juni 2020. Dette var under minuttet med stillhet hvor alle skulle knele for å vise respekt for George Floyd.

Jeg visste jeg ville bruke min stemme for å forsterke de som ikke blir hørt, og ved utgivelsen av Peeles to samfunnskritiske filmer, har flere fått opp øynene for den alvorlige situasjonen vi befinner oss i. I tillegg beundret jeg måten Peele hadde gått fra å være kjent som en stor personlighet innen komedie, til å bli en godt etablert grøsserregissør. Hans filmer fanget meg med en gang med

hvor unike de var ved å skille seg fra typiske grøsserfilmer, samtidig som han var tro mot og respekterte sjangeren.

Selv har jeg vokst opp med grøsserfilmer, så jeg har så lenge jeg kan huske vært en stor tilhenger av sjangeren. Den første grøsseren jeg kan huske jeg så var *Carrie* av Stephen King. I minnet ligger fremdeles følelsen av hvor urettferdig jeg syntes filmen var, og hvor mye empati jeg følte med hovedkarakteren som ble forferdelig behandlet av både venner og sin egen mor. Derfor ble det ekstra virkningsfullt når hun til slutt fikk nok og slapp løs kreftene sine som hun hadde holdt inne, og tok hevn på samfunnet som hadde behandlet henne som avskum. Mange år senere og Peele bringer frem disse emosjonene i meg nok en gang, hvor jeg føler sinne og tristhet på vegne av de «utenforstående» protagonistene.

På samme måte som Peele vil med hans filmer, ønsker jeg også at denne oppgaven skal provosere og vekke følelser hos leseren. Jeg vil sitere den amerikanske showmannen P.T. Barnum: «Comfort is the enemy of progress» (Goodreads, u.å.). Et samfunn som er komfortabel med måten de lever på vil ikke gjøre fremgang, derfor er det viktig at mennesker ser og anerkjenner byrden enkelte må gjennom ved å leve i en urettferdig verden. På grunnlag av dette har jeg valgt å sentrere oppgaven rundt Peeles to filmer, *Get Out* og *Us*. Jeg vil se på disse i lys av grøssersjangerens monstertradisjon, samtidig som jeg diskuterer filmenes sosiale, kulturelle og politiske konflikter i vår tid. I det første kapittelet presenterer jeg de klassiske Hollywood-monstrene og hvordan de fikk sin storhetstid gjennom Universal, før jeg legger frem hvordan monstrene har utviklet seg i takt med utfoldelsen av grøsserens undersjange. Deretter vil jeg i det påfølgende kapittelet diskutere viktige hendelser og bevegelser gjennom historien som har vært vesentlige i kampen for menneskerettigheter, og i hvilken grad grøsseren kan brukes til dette. Jeg vil også gjøre rede for hvilke plasseringer mørkhudede har fått i det amerikanske filmlandskapet, og hvordan dette er problematisk. Kapittel 3 tar for seg kjernen av oppgaven, hvor jeg analyser og går i dybden av *Get Out* og *Us*. Samtidig viser jeg til hvilken plassering Peele har innen monstretradisjonen med disse to filmene. I kapittel 4 skriver jeg om hvordan Peele kritiserer Amerika med sine underliggende beskjeder, via symbolikken og metaforene som ble diskutert i det forrige kapittelet. I det siste kapittelet går jeg nærmere inn på monstrene og heltene i Peeles filmer, og i hvilken grad etnisitet spiller inn i dette. I tillegg vil jeg diskutere hvordan det ikke alltid er en like tydelig linje mellom godt og ondt.

Kapittel 1: Filmmonstrenes historie

1.1 Tysk ekspresjonisme og Universal-monstre

«Det gotiske henger sammen med det fantastiske. Filosofen Tzvetan Todorov har definert det fantastiske i litteratur som usikkerheten i skjæringspunktet mellom visstheten om naturlover og opplevelsen av brudd på disse lovene: Hendelsene som finner sted er enten sanselig innbilning, eller de er virkelige hendelser som må lede til en erkjennelse av at vi ikke kjenner naturlovene.» (Andresen, 2016, s. 34).

Da filmen for første gang så dagens lys på slutten av 1800-tallet, var det i en æra hvor gotiske litterære fortellinger fremdeles preget populærkulturen. Overnaturlige og fryktinngytende historier var populære, og disse hadde monstre med distinkte og ondskapsfulle trekk – eksempelvis Dracula, samt Jekyll og Hyde. Selv om det var flere som var med i skapelsen av dette magiske landskapet, som brødrene Lumière med sin oppfinnelse av kinematografen, var det en illusjonist ved navn Georges Méliès som var den mest prominente når det gjaldt filmatiske underverker. Méliès utnyttet seg av disse monstrøse ideene, og brakte liv til visjoner hvor kroppslig skrekk spilte hovedrollen. (ibid: s. 34). Som han selv sa; «What man of our time could live without magic, without a little dreaming?» (Arts & Culture, u.å.).

Etter hendelsene som utartet under første verdenskrig, ble tyske filmer mørkere og mer utagerende. Tyskland var i tillegg i 1916 under et forbud fra regjeringen mot utenlandske filmer, noe som ledet til at følelser av isolasjon ble desto sterkere, og dermed ble tysk ekspresjonisme født. Som navnet foreslår, ble det brukt visuell forvrenging og overekspressive uttrykk som et hjelpemiddel for å vise indre uro og frykt. Denne filmatiske bevegelsen reflekterte de indre konfliktene hos dens publikum ved å gi den pågående elendigheten i det tyske samfunnet en utvendig uunngåelig tilstedeværelse. Ved å avvise tidligere filmatisk realisme, ønsket ekspresjonistene å vise dramatiske, revolusjonerende tolkninger av den menneskelige tilstand. I kjølvannet av krigen ble temaer som vold, grusomhet og forræderi relevante temaer å bringe opp i en filmatisk diskusjon. (Studio Binder, 2020). Dette ga en plattform til vågale, innovative filmskapere som Robert Wiene som skapte *The Cabinet of Dr. Caligari*¹ (1920), og F.W. Murnau som sto bak *Nosferatu* (1920). Sistnevnte var basert på Bram Stokers roman *Dracula* fra 1897, som der igjen fikk sitt utspring i den aller første vampyrfortellingen, kreditert John Polidoris *The*

¹ *The Cabinet of Dr. Caligari* er for øvrig sett på av mange som den første «sanne» grøsserfilmen. (Saporito, 2015).

Vampyre; A Tale (1819). (Dixon, 2010, s. 2). *Nosferatu* bar tydelig preg av tysk ekspresjonisme, hvor det ble brukt «[...] negative images spliced directly into the positive print for an otherworldly effect, stop-motion photography to speed up the action, and other trick effects». (ibid: s. 8). *Nosferatu* kom til å bli den første av mange vampyrfilmer, blant annet *Dracula* som startet Universals gullalder på 30-tallet.

Dracula, skrevet av Stoker, var for øvrig ikke uten kritikk, og har i senere tid blitt beskyldt for å være antisemittisk. Et av de viktigere bidragene til lesningen av *Dracula* i nyligere år har vært undersøkelsen av den blodtørstige greven som en stereotypisk jødisk skikkelse. Som nevnt av professor William Hughes (2009, s. 85): «...the Count himself exists in a symbolic and metaphoric relationship to British perceptions of Jewish activity and migration.». Historien fungerer da som en allegori for frykten for immigrasjon og «otherness²» - et tema som kommer til å være høyst relevant i lesningen av Jordan Peeles filmer i senere kapitler. Hughes noterer seg også at selv om *Dracula* er en student av Satan og dermed tilhører den kristne religionen, kan greven allikevel bli sett på som jødisk, basert på hans komplekse identitet, markante fremmedhet og dermed denne inkorporasjonen av «otherness». *Dracula* blir også assosiert med blodanklage³ og Ahasverus, eller «The Wandering Jew⁴», noe som i tillegg er med på å understreke denne jødiske distinksjonen. (ibid: s. 85-87). «[*Dracula*] is a parasite from a racially alien nation who vigorously feeds off Britain, his Christian host nation. In his figuration of vampirism as a type of blood disease, Stoker both draws upon longstanding anti-Semitic stereotypes associating Jews with plagues, and speaks to his era's syphilis epidemic and burgeoning racial nationalist ideology.» (ibid: s. 87).

Hughes understreker videre at *Dracula* ikke direkte blir beskrevet som jødisk på det grunnlag av at det vil gi en mulighet til en uhemmet ytring av de fordømmene og misnøyen britene følte mot denne folkegruppen, i motsetning til om *Draculas* jødiske opphav *ikke* skulle blitt skjult av metaforer, og det dermed hadde blitt lagt hat på ham kun fordi han var i nettopp denne gruppen. Med andre ord: om *Dracula* skulle blitt beskrevet og fullstendig anerkjent som jøde og blitt assosiert med disse tingene han blir beskyldt for, ville det vært et for åpenbart angrep mot denne folkegruppen, og greven blir derfor i stedet skrevet med et underliggende antisemittisk motiv. Her gjøres det klart at allerede i historien om *Dracula* blir fienden gjort ut til å være av annen etnisitet, dermed noe å frykte. Grevens opphav peker dermed på hvordan de fleste som ikke er medlemmer

² Otherness: "The quality of being not alike; being distinct or different from that otherwise experienced or known". ("Otherness", u.å.)

³ Blodanklage: En antisemittisk fabrikkasjon som beskyldte jøder for å myrde kristne barn for å bruke deres blod til religiøse ritualer. (Holocaust Encyclopedia, u.å.)

⁴ The Wandering Jew: En karakter dømt til å leve evig grunnet at han hånet Jesus på vei til sin korsfestelse. (Britannica, u.å.)

av den vestlige verden blir sett på som noe uforståelig og barbarisk. Dette er et tema som Jordan Peele tar opp og kritiserer i sine filmer, hvor det som til vanlig blir skrevet som skurken i filmene, er helten i Peeles narrativ. Han tar derfor en gammel og utdatert ideologi og snur den om for å gi makten til de undertrykkede som konstant blir frarøvet det.

I likhet med tysk ekspresjonisme, var det en annen samfunnsmessig tragedie som startet en ny æra i filmverdenen. Lydfilmen og den nye grøsserbølgen oppsto på grunnlag av den økonomiske depresjonen i USA. I likhet med det tyske samfunnet i æraen av ekspresjonisme, kan Universal Studios' «creative director» John Murdy fortelle at: «There's a reason the horror genre was born in the Great Depression...people needed an escape.» (Murdy i Owen, 2018). Et av de mest kjente og umiddelbart godt mottatte filmene her er Tod Brownings *Dracula* fra 1931 med Bela Lugosi i tittelrollen som denne mystiske greven, hvilket i tillegg var en rolle som fungerte som en inngangsbillett for Lugosis karriere som en velkjent personlighet innen monsterfilmene. Andresen (2016) påpeker den markante innflytelsen fra den tidligere tyske ekspresjonismen, og siterer filmhistorikeren Andrew Tudor: «The studied compositions, elaborate lighting techniques and heavy shadows developed in the German silent cinema found a home in the new Hollywood genres of the thirties. This 'German Style' proved highly effective in suggesting a world in which dimly seen and dimly understood forces constrained, controlled and attacked its unsuspecting habitants». (s. 35).



Bela Lugosi som grev Dracula. Filmen har fulgt i fotsporene til tysk ekspresjonisme, med dens atmosfæriske lyssetting, asymmetriske kameravinkler og sterke kontrast mellom lys og mørke.

En annen film som fikk status som en av de store under denne tiden var James Whales *Frankenstein* (1931), med Boris Karloff i rollen som Frankensteins monster. Karloff ble i likhet med Lugosi kjapt etablert som en av de store skuespillerne i en æra av monsterfilmer. (ibid: s. 34). Opphavet til historien om Frankenstein kan for øvrig spores tilbake til samme tid og sted som Polidoris tidligere nevnte vampyrfortelling, hvor han og Frankensteins skaper og forfatter Mary Shelley holdt til på samme sommerhytte mens de skrev hver sin fryktinngytende fortelling, som etter hvert skulle vise seg å sette sitt preg i det filmatiske landskapet i lang tid fremover. Shelleys *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) tok for seg en reise uten moralske restriksjoner, og utmerket seg ved å sende en beskjed om faren ved å leke Gud. Denne fortellingen understreker i tillegg hvordan vitenskap kan bringe frykt til samfunnet, og hvordan umoralske medisinske

fremskritt kan gi alvorlige konsekvenser. På samme måte kan man se denne misbruken i Jordan Peeles debutfilm *Get Out*, hvor det blir skapt lignende monstre som kreasjonen til dr. Frankenstein.

Året etter *Frankenstein* dukket Boris Karloff opp som monsteret i en ny film, denne gangen som en gjenoppstått egyptisk prest. *The Mummy* hadde premiere i 1932, og var regissert av tyskeren Karl Freund, som også hadde en prominent rolle som fotograf i *Dracula*. Denne filmen var, i motsetning til dens Universal-forgjengere, ikke basert på noen roman, men var en original historie inspirert av arkeologen Howard Carters oppdagelse av Tutankhamons grav, i tillegg til legenden om en forbannelse som forfulgte den. (ibid: s. 36). *The Mummy* skilte seg ut fra Universals tidligere monstre på flere måter, blant annet ved å dempe de distinkte visuelle trekkene man vanligvis så i en av datidens fryktinngytende antagonister. *Dracula* og *Frankenstein* hadde begge vært innovative når det kom til å vise ondskap i en karakter ved bruk av sminke og kostyme, og *The Mummy* tok inspirasjon fra disse to filmene. (Neibaur, 2017, s. 23). Karloffs ikoniske karakter vises derimot kun i full sminke i starten av filmen, mens i den gjenværende tiden blir den egyptiske keiseren fysisk portrettert som mer menneskelig. Filmen bruker heller andre visuelle knep for å skremme publikum, og tar inspirasjon fra både *Dracula* og *Frankenstein* med bruken av nærbilder av monsterets ansikt for å skape ønsket forstyrrende effekt. «As he had for Lugosi in *Dracula*, Freund uses pencil flashlights on the eyes of the Karloff close-ups to enhance the effect.» (ibid: s. 24). Allerede i denne filmen ser man at monstrene blir mer humane, og viser til at de ikke trenger ha de skumle trekkene som vist i tidligere filmer for å differensiere mellom godt og ondt. Dette er nettopp det Peele vil få frem, noe som vil bli diskutert i detalj i senere kapitler. Lik Universal-monstrene, er også det også en gråsoner særlig i hans andre film *Us*, hvor monstrene ikke er en utenforstående part som kommer og gjør opprør kun grunnet deres ondskap. Forskjellen mellom menneske og monster er ikke stor, selv om man trenger noe å legge skyld på for sine ugjerninger i form av noe som fysisk ikke ligner på en selv. På den måten kan man ta enda mer avstand fra sin mørke side, noe som Peele senere viser oss at vil ha alvorlige konsekvenser.

Når det gjelder de første monstrene i Universals store grøsseralder, kan det dras paralleller mellom disse og et underliggende politisk tema. Bruken av *Dracula* som et ondsinnet vesen til å legge skylden på er relativt klar, mens historien om *Frankenstein* viser oss derimot at ved å fiendtliggjøre det vi ikke vanligvis er kjent med, vil vi komme ansikt til ansikt med konsekvenser av ytterste grad. Et gjennomgående tema virker å være forfatternes og filmskaperens bruk av monsteret som en syndebukk for å kanalisere ondskapen som eksisterer i menneskets natur. Mye av det mennesker er i stand å gjøre mot andre virker være for brutalt og avskyelig for å komme fra mennesker selv, derfor dikter man gjerne opp et supernaturlig vesen som faktisk klarer begå disse grusomme handlingene uten å nødvendigvis ha et motiv bak det hele. I senere tid har filmskaperne

tatt et oppgjør mot denne profileringen av monstrene i grøssersjangeren, og har begynt å vise de som det de egentlig er – mennesket selv. «Horror is more than a genre, it's a cultural conversation where the boogeyman is our own society and we pick the heroes that save us», som underholdningsskribent Sabrina Reed (2020) sier. Det er nettopp dette som bringer grøssersjangeren på banen når det kommer til å velge medium vedrørende tunge temaer innen sosiokulturelle samtaler. Enkelte mennesker lever i en verden full av mareritt hver dag, preget av en mangel på trygghet som mer privilegerte folkegrupper tar for gitt. På den måten bidrar grøssersjangeren til å bringe frykt til dagligdagse hendelser som ikke nødvendigvis er noe annet enn ordinære for flesteparten i samfunnet, men som oppleves som nettopp forferdelige for mange.

Reed fortsetter med å si at oppfinnelsen av film gjorde det mye enklere å få frem budskap for et publikum uten å måtte lese side på side med tekst. (ibid). Dette var en perfekt mulighet for regissører med en kunstnerisk visjon, som Peele, å kunne formulere blant annet politiske budskap på en mer forståelig måte. Vi lever til dags dato fremdeles i en tid sterkt preget av fordommer og gammeldags tro, noe som har inspirert nyere regissører til å omskrive monsteret fra noe fremmed, noe vi ikke forstår, til noe vi er godt kjent med og som omringer oss på en daglig basis uansett hvor mye vi prøver å kjempe imot eller rømme fra det: rasisme og uprovosert hat for andre mennesker.

1.2 Fra trygge monsterfilmer til paranoide slashers

I 1960 skjedde det et paradigmeskifte innen grøssersjangeren. Ved utgivelsen av *Psycho*, under regi av Alfred Hitchcock, gikk disse filmatiske monstrene fra å være overnaturlige til å være menneskelige monstre som har fordelen av å kunne gjemme seg blant oss. *Psycho* handler om sekretæren Marion Crane som rømmer med en god sum stjålne penger og sjekker inn på et motell, hvor hun kommer ansikt til ansikt med en brutal skjebne. Denne filmen var en pioner når det kom til å gi en følelse av falsk trygghet, og ville endre hvordan man så på grøsserfilmer for alltid.

Før denne filmen fantes det ikke noe som kunne definere seg som slasherfilm. Etter pålitelige og trygge monsterfilmer, ble publikum nå møtt med en voldelig dusjscene, råtnende lik, en seriemorder som kom unna med sine kriminelle handlinger, og kanskje det mest sjokkerende av alt: en protagonist som ble drept midtveis i filmen. Det var allikevel elementer ved *Psycho* som publikum hadde kjentskap til, som motellet handlingen fant sted i, med dets kryptlignende rom og mørke hjørner. Dette var ikke ulikt slottene og herskapsbusene som spilte en stor rolle i tidligere grøsserfilmer. Men Hitchcocks film skilte seg fra mengden på andre måter – aldri før hadde

publikum opplevd et så sjarmerende og humant monster som Norman Bates. Når hans mørke side omsider ble avdekket, ble man sjokkert over å oppdage at den merkelige men sympatiske karakteren egentlig var et mentalt forstyrret monster. Man fikk allikevel glimt av dette når Norman på perverst vis spionerte på sine kvinnelige gjester tidlig i filmen, men man forsto ikke den sanne skrekken ved hans groteske natur før man senere innså at han ikke bare sto bak alle drapene, men også at han brukte sin døde mors klær mens han begikk dem.

Psycho banet også vei med sin vold og nakenhet, i tillegg til dens nå velkjente handlingsvri som lekte med forventningene til publikum. Filmlandskapet var på den tiden preget av en streng produksjonskode, noe som gjorde det vanskelig for filmskapere å visualisere nettopp det *Psycho* gjorde på lerretet. Derfor ser man ikke mye av det i denne filmen som av den grunn ble laget i svart/hvitt for å enklere skjule blod og gørr, men det som blir vist gikk allikevel imot datidens lover og utfordret publikums komfortsone, siden Hitchcock var «[...] tired of dancing to the whims of censors ... [and with Psycho] used charm and evasion as his weapons.» (Difilippi, 2015). Etter filmens utgivelse ble dens innflytelse tydeliggjort, særlig innen den påfølgende slashersjangeren. Den inneholdt ekte skurker og ofre som publikum kunne relatere seg til, og baserte skrekken på sadisme som ble tilslørt av hverdagslig oppførsel, i kontrast til vampyrer og monstre som ikke lignet mennesker og dermed åpenbart var en trussel. Det *Psycho* installerte i den menneskelige psyke var genuin skrekk. Norman Bates var ung, attraktiv og noe sosialt klumsete, og ikke én person ville trodd at det var ham som sto bak de voldelige mordene. Denne autentiske frykten gjorde at Hitchcock åpnet nye muligheter for alle slags voldelige seriemordere i filmer, fra de av menneskelig karakter som Hannibal Lecter i *The Silence of the Lambs*, til de som har overnaturlige tendenser, som Michael Myers i *Halloween* og Jason Voorhees i *Friday the 13th*. Nakenhet ble også mer brukt på filmrerretet, selv om mange filmer i senere tid har vært langt mer eksplisitte enn Hitchcocks *Psycho*.



Hitchcocks bruk av svarthvitt gjorde at de enklere kunne vise blod som rant ned i sluket under den kjente dusjscenen i Psycho.

Mange av de populære elementene ved grøsserfilmen har eksistert lenge før filmen så dagens lys – vampyrer, zombier, monstre, det overnaturlige; disse temaene og mange andre er brukt i stor grad. Grøsserfilmen kokes ned til nettopp kombinasjonen mellom frykt og fascinasjon, og da på en mer generell basis; frykten for døden. Filmskapere har gjennom tidene bygget på disse grunnelementene og lagt til egne sosiale kommentarer, noe Jordan Peele har gjort seg kjent for i nyere tid. Så selv om reisen i hver film differensierer noe, er destinasjonen alltid den samme: døden. Det Peele derimot gjør er å leke med ideen om død, og bruker denne for å gi nytt liv. I hans filmer kan ikke monstre leve uten ofrenes eksistens, og vil i stedet ta plassen deres i en verden som de anser som urettferdig, noe som vil diskuteres i detalj i kapittel 3.

Ved fremveksten av slasheren var ikke lenger denne overnaturlige trusselen like åpenbar, og man visste ikke lenger hva man skulle se etter. Frykten for det ukjente ble erstattet med en hverdagslig angst, og det som kom til å være ens undergang kunne gjemme seg blant enhver folkemengde, eller til og med i ens eget hjem. Derimot skal det sies at morderen i enhver slasherfilm vanligvis er en enkelt mann, og da gjerne med en maske eller en annen form for identitetshemmende hjelpemiddel. Hans bakgrunnshistorie inkluderer noen ganger barndomstraumer som har fulgt ham gjennom livet og resultert i at han har blitt den psykotiske morderen publikum ser foran seg på lerretet. Filosofen Cynthia Freeland skriver at: «These films not only naturalized the horror-movie monster by turning him into the boy next door, but they solicited audience sympathy and even

invited voyeuristic participation in his gruesome murders as his blood lust drove him on to greater crimes. Due to traumas of childhood and sexual repression, so the story went, these men became mad slasher who murder women.» (2000, s. 161). I Norman Bates' tilfelle blir publikum gjort oppmerksom på at han har noe uoppgjort med sin mor, siden han bruker hennes klær mens han tar livet av ofrene sine. Mot slutten sier han også at han følte seg forlatt av henne, og hintene om et dårlig familieforhold blir bekreftet. Samtidig gjør denne bakgrunnshistorien at man føler på en viss empati ovenfor disse type mordere, siden de har gjennomgått noe traumatisk som dermed kan forklare deres forvridde tankesett. Dette skiller seg fra de klassiske monsterfilmene, hvor morderen kommer utenfra og er en fremmed, hvorpå man vanligvis ikke har noen måte til å rettferdiggjøre deres barbariske oppførsel. Et unntak fra dette er Frankensteins monster, som utagerte på det grunnlaget at han ble avvist av sin egen skaper og hele landsbyen fordi han var annerledes. En diskusjon kan bli hatt om hvorvidt det ukjente er mer fryktinngytende enn en morbid vending av forventningene mot det man *trodde* man kjente. Mennesker har som instinkt å frykte det førstnevnte, men hvordan skal man forholde seg til å ikke kunne stole på noen? Jordan Peeles filmer spiller på nettopp dette – hans monstre er enten noen protagonisten holder nær, eller så er det protagonisten selv. Å vite at selv de tryggeste sosiale miljøene er en trussel for ens eksistens kan tære ned ens psyke, og det er nettopp dette som er realiteten til mange i det virkelige liv, noe han ønsker å formidle til samfunnet.

Før *Psycho* så dagens lys, var grøsserfilmen basert på gjenopprettelsen av den sosiale ordenen som ble forstyrret av det utenforstående monsteret gjennom handlingens forløp. (Wood i Andresen, 2016, s. 72). Her er filmer som *Frankenstein* og *Dracula* sentrale eksempler, siden disse endte med at monsteret ble drept og samfunnet gikk tilbake til sine normale forhold. Men på 60-tallet hadde man for første gang en ending som var problematisk; Norman som så inn i kameraet mens han smilte, åpenbart besatt av sin mor, brøt med alle de tidligere idealene om et samfunn hvor ordenen ble gjenopprettet. *Psycho* viste for første gang at den største trusselen mot menneskeheten kan være mennesket selv, og med dette ble slasher som undersjanger født. «I use the term 'slasher' as a generic label for a movie with a psychopathic killer, usually a male, whose assumed blood lust drives him to a sort of extreme violence against women. Such violence, often eroticized, is showcased by the camera in increasingly graphic and disturbing ways.», sier Freeland (2000, s. 162). Hun poengterer her den typiske tropen om «the final girl» og den mannlige morderen hvis ofre vanligvis er kvinner, men som møter sin undergang i form av denne siste, gjenlevende kvinnen. Ofrenes dødsfall er også fremhevet av kameraet og vil få frem brutaliteten i menneskers voldelighet.

Den viktigste filmen til å fortsette arven *Psycho* etterlot seg og for bidraget til slasherens vesentlige utvikling, var Tobe Hoopers *The Texas Chain Saw Massacre*, hele 14 år etter

Hitchcocks kontroversielle suksess. Ikke heller denne ble møtt uten motstand, og «ble sett på som så opprørende at den ble forbudt i blant annet England». (Andresen, 2016, s. 69). Den satte derimot standpunktet for den typiske slasherfilmen ved å ta en annen vei enn *Psycho* gjorde, og skiftet fokuset hos publikum. *The Texas Chain Saw Massacre* var sentral i populariseringen av det nå godt brukte elementet av jakt og forfølgelse av ofrene i slashersjangeren (Hendricks, 2015), noe som oftest endte med undergangen for de som ble jaktet på. Denne flukten fra et menneskelig monster viste seg å være en effektiv tilnærming av sjangeren, for som filmforsker Robin Wood sier:

«[It has] the authentic quality of a nightmare. I have had since childhood a recurring nightmare whose pattern seems to be shared by a very large number of people within our culture: I am running away from some vaguely terrible oppressors who are going to do dreadful things to me; I run to a house or a car etc., for help; I discover its occupants to be precisely the people I am fleeing. [...] The horror film has consistently been one of the most popular and, at the same time, the most disreputable of Hollywood genres» (Wood i Andresen, 2016, s. 70).

En annen, mindre kjent slasher som kom ut samme år var *Black Christmas*, regissert av Bob Clark. Denne filmen utmerker seg ved at den tvinger publikum til å nesten utelukkende dele synsvinkel med morderen, og skaper derfor økt ubehag hvor seeren blir satt i mørke, både bokstavelig og billedlig talt. Det er ikke før helt i slutten av filmen at man får vite at den sanne morderen er ubeseiret, mens protagonisten ligger i underetasjen, neddøpt av legene som skulle hjelpe henne, og dermed ute av stand til å forsvare seg. Som Andresen poengterer: «En slik revurdering av samfunnets autoriteter og maktstrukturer ble senere viktig i slasherfilmens fortellinger om den yngre generasjons traumatiske opplevelser.» (2016, s. 71). Slasherfilmen kan på denne måten også være samfunnskritisk, hvilket blir utnyttet i Peeles andre film *Us*, som kan ses på som en slasher. Her er derimot den ineffektive hjelpen til de voksne karakterene erstattet med deres feilgjøring, og ignorerer deres ofre på en annen måte – noe som resulterer i at ofrene blir morderne.

I 1978 kom grøsserlegenden John Carpenter ut med *Halloween*, som skulle vise seg å sette et stort preg på slashersjangeren. I likhet med *Black Christmas* blir publikum også her plassert bak morderens øyne hvor hans identitet ikke blir avslørt før til slutt, selv om det i *Halloween* kun forløp i startsekvensen. Her kommer umiddelbare spørsmål til overflaten: Hvem er han, og hvorfor gjør han dette? Denne mystikken ble et effektivt virkemiddel i grøssersjangeren, og i *Halloween* blir det heller aldri besvart – Michael Myers' bakgrunnshistorie blir aldri forklart, og man får ikke

tilfredsheten av å begrunne hans handlinger. Denne filmen kan lett kalles slasherens gjennombrudd, og er uten tvil den mest innflytelsesrike. Ikke heller *Halloween* og den nye bølgen av skrekk den brakte med seg var fri for en traumatisk bakgrunn, og ble laget i en tid hvor USA sto i kjølvannet av Watergate-skandalen og Vietnamkrigen, i tillegg til å være «på vei inn i en ny politisk konservatisme» (ibid: s. 76). Carpenters suksessrike film ville allikevel etablerte de klassiske tropene som de påfølgende slasherfilmene adopterte i senere tid (ibid: s. 76-77), selv om få klarte å fange intensiteten, redselen og den rene skrekken som *Halloween* brakte med seg. En stor del av grunnen til dette kan skyldes at Carpenter hentet inspirasjon fra *Psycho*, mye etter hvordan Hitchcock brukte forskjellige elementer for å bygge spenning. (Stewart, 2019). «Hitchcock understood that we are the most terrified when we understand ‘that evil doesn’t lurk behind a door, but it is constantly there, around us, watching.’» (Fusco, 2017).

1.3 Mennesket som monster

Det har skjedd en vending i monsterfremstillingen i grøsserfilmen. Monstre blir nå skapt under viten om at den største trusselen ikke er overnaturlige katastrofer, men heller de tragediene som følger av menneskers handlinger. For å sitere grøsserregissøren David Cronenberg: «I think the further away from the human form a monster becomes, the more it becomes like a natural disaster. If you’re eaten by a shark, it’s almost like being hit by lightning... When a monster is recognisably human, that’s when the definition of monster and monstrous and monstrosity becomes very specific and very resonant.» (Cronenberg i Harley, 2017).

De tidligere grøsserbølgene har som nevnt blitt skapt i lys av kontemporære samfunnsfrykter, og har dermed gitt et klarere syn på hvilke farer som egentlig har satt sitt preg på en turbulent verden. Etter hvert fikk undertrykkede folkegrupper nok, og begynte å gjøre opprør mot den amerikanske stat som lenge hadde vært det største monsteret i deres narrativ. Midt i heten av borgerrettighetsbevegelsen, en hendelse som utspilte seg som en motstand mot ondskapen i menneskets natur, kom George A. Romero i 1968 ut med sin debutfilm som skulle vise seg å ha en stor innflytelse på påfølgende politiske grøsserfilmer i mange år fremover. *Night of the Living Dead* viste seg å ikke bare være stamfaren til zombiefilmen, men ga også inspirasjon til hvordan man kunne håndtere ondskap på en annen måte enn det som var synlig for det blotte øyet, i form av underliggende politiske budskap. Jordan Peele sier selv at denne filmen var en av hans største inspirasjoner for *Get Out*, og nyhetssiden Vox kan komme med påstanden om at «without the late

director's groundbreaking zombie movie, we wouldn't have *Get Out*.» (Wilkinson, 2017). Filmen handler om søskenparet Barbra og Johnny som besøker deres fars grav i en fjerntliggende landsby, hvor de døde plutselig kommer tilbake til live. Barbra klarer da å unnsnippe og søker tilflukt i et forlatt gårdshus. Hun blir deretter akkompagnert av den afroamerikanske Ben, som gjør sitt beste for å barrikadere alle dører og vinduer. De finner etter hvert også flere som gjemmer seg for ondskaper utenfor, hvorpå de utarbeider en plan for å komme seg vekk. Derimot utvikler samarbeidet seg til panikk og anspenthet som stabler seg oppå den allerede eksisterende terroren. Men selv om de klarer å overleve, møter allikevel Ben sin undergang når han blir skutt av en hvit sheriff. Her blir den sosiale ordenen igjen forstyrret av noe utenforstående, hvorpå en klassisk grøsserfilm ville avsluttet med den totale utryddelsen av disse zombiene. Det Romero gjør er i stedet å drepe protagonisten med et skudd mellom øynene. Denne avslutningen hadde det samme fundamentale skillet mot grøssersjangeren som *Psycho* hadde startet det hele med – en uferdig konklusjon preget av håpløshet og fortvilelse. Peele drar paralleller mellom Ben og hovedkarakteren i sin egen film *Get Out*, Chris, og sier at:

«Theoretically, their racial perspective is the very skill that helps them. You could write an interesting essay about how the lead in “Night of the Living Dead” is a man living in fear every day, so this is a challenge he is more equipped to take on than the white women living in the house. Chris, in his racial paranoia, is onto something that he wouldn't be if he was a white guy and there was a similar thing going on. [...] All social norms break down when this event happens and a black man is caged up in a house with a white woman who is terrified. But you're not sure how much she's terrified at the monsters on the outside or this man on the inside who is now the hero.» (Peele i Zinoman, 2017).

Dette vises særlig når Barbra først møter Ben, hvor hun profileres med vidåpne øyne og begynne å rygge bakover, mer skremt for mannen som møter henne enn for de levende døde som forfølger og vil spise henne. Selv om øyeblikket går over relativt fort, er det vanskelig å ikke lese inn i Barbras påfølgende ubehag vedrørende Bens hudfarge. Mot slutten av filmen, hvor Ben blir skutt, blir han dratt ut av en gruppe menn med kroker som påstår at Ben er «another one for the fire», hvorpå han blir brent på et bål på en åpen slette. Sett i en politisk kontekst, er det vanskelig å vurdere dette som noe annet enn lynsjing. Som Peele bemerker, er denne behandlingen av Bens type folkegruppe avgjørende for filmen, og det er derfor den fremdeles ses på som provoserende og relevant i et moderne filmlandskap hvor rase ikke blir et mindre brennende tema med årene.



Barbra tydelig preget av sitt møte med en mørkhudet mann.

Borgerrettighetsbevegelsen og protestene mot Vietnamkrigen er sterkt visualisert i filmens fremstilling av klynger av zombier, folkemengder, og ødeleggelse. Store menneskegrupper blir spredt, kaos florerer, og institusjonene som tilsynelatende er skapt for å beskytte borgerne mislykkes, noe som ironisk nok resulterer i en borgervernskultur hvor innbyggerne må passe på seg selv. *Night of the Living Dead* forteller en historie om uorden, frykt, og overlevelse, noe som vekkes til live av de samme temaene som de i forgrunnen av den kulturelle bevisstheten i borgerrettighetsbevegelsen. Romero hadde kanskje ikke opprinnelig gått inn for å lage en film om raseforskjeller (Flowers, 2020), men det er allikevel blitt gjort filmatiske valg hvor politiske bilder er uunngåelige. I lys av det som ble undergangen til Ben, hvilket man ikke skal se bort ifra at ble inspirert av attentatsmetodene på Martin Luther King og Malcolm X (og for øvrig John F. Kennedy), blir det gjort klart at Romeros film er preget av håpløshet og ingen mulighet for å overleve, noe som skiller den fra andre zombiefilmer. Særlig i moderne filmer av denne undersjangeren legges det vekt på sjansen om at en zombieapokalypse ikke trenger være slutten, men heller en sjanse for en ny begynnelse hvor de sterke og rettferdige kan bli reddet. I *Night of the Living Dead* viser Ben at moralitet og godhet ikke leder til frelse, og filmen er derfor tydelig drevet av datidens amerikanske nihilisme. Peele har vært nær med å lede Chris til en dømt skjebne i *Get Out*, på samme måte som

Ben, men Peele bestemte seg heller for at han ville gi håp for fargede amerikanere. Denne alternative slutten er noe jeg vil diskutere i nærmere detalj i et senere kapittel. Til tross for kaoset som florerte under mørkhudedes kamp for like rettigheter, som dermed preget Romeros zombiefilm, markerte 60-tallet også en betydelig tid for undertrykkede mennesker og deres plass i samfunnet.

Kapittel 2: Politisk klima og svarte stereotyper

2.1 Borgerrettighetsbevegelsen og en politisk vending

Borgerrettighetsbevegelsen startet på 50-tallet, men fikk sin oppblomstring i februar 1960 hvor svarte universitetsstudenter gikk inn på en restaurant kun for hvite og krevde å bli servert. Etter flere måneder med dette, og mange arrestasjoner, tiltrakk denne operasjonen oppmerksomhet mot urettferdighetene og brutaliteten som skjedde i det sørlige Amerika – noe som definerte Jim Crow⁵. Dette resulterte i at de endelig begynte å servere mørkhudede i disse restaurantene. (History, 2020). Sabrina Reed sier her at: «The '60s and '70s were periods of time where Black stories and heroes were becoming more prevalent in the mainstream due, in no small part, to the Civil Rights Movement broadcasting into the homes of Americans nationwide via their televisions and radios.» (2020).

Som nevnt var borgerrettighetsbevegelsen viktig i utviklingen av grøsserfilmene i nyere tid, og uten den hadde Romero hatt lite av utgangspunktet for sin samfunnskritiske suksess. På 60-tallet skjedde det nettopp et gjennombrudd i de sosiokulturelle normene, og kan ses på som en gullalder for amerikanerne. Det startet med valget av John F. Kennedy som Amerikas nye president, noe som ga håp til minoritetsgruppene i nasjonen. Bare uker før dette valget var det derimot problemer for Martin Luther King som ble arrestert under en protest han holdt i Georgia. JFK fikk høre om dette, og var kvikk til å uttrykke sin uro om dette til Kings kone Coretta. Deretter ble en telefon fra Johns bror Robert Kennedy, som senere ble justisminister, avgjørende for løslatelsen av Martin Luther King. Dette resulterte i frigjørelsen av mange flere svarte amerikanere, mye nettopp grunnet Kennedy-brødrenes tiltak som sørget for denne løslatelsen av lederen av borgerrettighetsbevegelsen. (John F. Kennedy: Presidential Library and Museum, u.å.).

Den neste til å innta presidentrollen etter Kennedy ble myrdet i 1963, het Lyndon Johnson. I 1964 erklærte Johnson at han ville bygge en bedre nasjon for alle, hvor fattigdom og urettferdighet ikke hadde plass å være. Dessverre viste denne ideen seg til å være for dyr for nasjonen, særlig siden alle pengene gikk til den pågående Vietnamkrigen. Dette var også med på å dele nasjonen ytterligere, hvor enkelte protesterte mot denne krigen, mens andre flyktet landet for å unngå å bli vervet. 60-tallet så med andre ord mennesker som aktivt jobbet for endring, både i den sosiale stigen

⁵ Jim Crow: En rekke lover som håndhevet rasesegregeringer. Her skulle det være tydelige klasseskiller mellom hvite og svarte. (Pilgrim, 2012).

og blant myndighetene. Mot tiårets slutt, derimot, virket det som at anti-krigsbevegelsen overskygget resten av de viktige protestene. (History, 2020).

Etter mange år med saktegående utvikling ble yngre aktivister lei av den treige fremgangen og begynte med mer ekstreme tiltak. Enkelte måtte ty til vold om nødvendig, som Black Panther Party under ledelse av Malcolm X. Dette resulterte også i at de rasistiske motstandsmaktene på lik linje også ble mer voldelig, og førte dermed til attentatet mot både Malcolm X i 1965 og Martin Luther King i 1968. Denne aggresjonen mot urettferdighet og segregering ga også inspirasjon til en rekke filmer, som var en god plattform til å la deres stemmer bli hørt og få uttrykt seg selv på lerretet. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 88).

Borgerrettighetsbevegelsen markerte dermed fødselen på et mer multikulturelt filmlandskap, hvilket betydde en verdigere representasjon av mørkhudede. Hvite skuespillere sluttet å spille mørkhudede personer, og med det forsvant også toleransen for bruken av «blackface». Rasisme på filmer ble mer belyst, og det åpnet seg mange flere muligheter for afroamerikanere å uttrykke en mer realistisk opptreden på det amerikanske filmmarkedet. (Wu & Wang, u.å.). Filmskapere som Romero utnyttet seg også av denne viktige historiske hendelsen, og ville også utvide representasjonen i grøssersjangeren. Selv om det var lett å fokusere på *Night of the Living Dead* som «kun» en zombiefilm, var det allikevel «impossible to ignore [its] historical context of black characters because it emerged only six months following the assassination of Martin Luther King Jr. and the passing of the Civil Rights Act of 1968» (Hughes, 2018, s. 29).

2.2 Grøsseren som politisk medium

Grøssersjangeren har lenge vært åpen for sosiale kommentarer, nettopp fordi den undergraver ideen om det monstrøse ved å få publikum til å empatisere med det man frykter, mens man samtidig utforsker *hvorfor* man frykter det. Jordan Peele utnytter seg av denne ideen, og likt Frankensteins monster, blir også Peeles monstre humanisert selv ved deres konfrontasjon og etter hvert også destruksjon. *Us* spiller på dette i større grad enn *Get Out*, hvor sistnevnte kaller ut monstrene for det de er. Filmer med sosiale kommentarer blir brukt for å enten kontekstualisere eller avdekke hvordan partiskhet eksisterer i karakterer eller medlemmer av samfunnet generelt, til tross for at de ikke erkjenner det. Grøsseren åpner derfor opp for diskusjoner vedrørende raseproblematikk, hvor publikum blir satt i en ubehagelig posisjon og er nødt til å konfrontere realiteten ved et urettferdig samfunn.

Dawn Keetley (Hochbein, 2019) noterer seg at grøsserfilmen kan gi et bredere syn på problematikk som enkelte bare ser på som ren underholdning. Den er et medium som er rik på kulturelle undertekster, og kan på den måten brukes til å sende beskjeder til et bredt publikum. Sjangeren i seg selv har evnen til å avsløre en alternativ, dypere mening bak den tilsynelatende enkle handlingen. Denne egenskapen gjør grøsserfilmen til et mektig, men også særdeles undervurdert, verktøy for sosiale kommentarer. «These movies are believed to embody forms of societal anxiety and reaffirm cultural values that suggests certain forms of normativity are essential to survival. Films act as the medium through which anxieties and desires can be exhibited for audiences without the consequences of performing such acts of violence in reality.», kan kunststudent Brooke Dianne-Mae Hughes fortelle i sin masteroppgave om et «post-rasistisk» Amerika (2018, s. 1).

I motsetning til de fleste andre sjangere, har grøsserfilmen alltid gått dypt inn i datidens frykter. Dracula, som nevnt tidligere, er et eksempel på denne frykten, hvor det viktorianske samfunnet var preget av redselen for jødiske immigranter og sykdom. Dette var allikevel kun subtekst, hvor datidens fremmedfrykt var godt gjemt under det narrative i boken. I dag er det imidlertid skapt en ny type grøsserfilm som utforsker politikk på en måte sjangeren aldri har gjort før – denne nye typen grøsserfilm har et fremhevet politisk budskap, og prøver ikke lenger skjule det i en subtekst. Her blir nåtidens problematikk utforsket og forklart gjennom horrible hendelser. Denne nye bølgen av grøssere omhandler nettopp politikk, kultur og samfunn. Man finner sjeldent noen form for overnaturlig element, monster eller en konkret antagonist i det hele tatt – dette er fordi antagonisten er samfunnet; oss selv. Disse filmene liker å bruke store ideer som skremselstaktikk, og er derfor moderne, intelligent og uhemmet, og ønsker å kommentere verden ved å bringe lys til den egentlige ondskaper. De er med andre ord en form for politisk kunst.

Det denne nye vrien på grøssersjangeren gjør er å påpeke at det virkelige monsteret er ideene om fordommer som samfunnet prøver å plante i ens hode, enten om det er fargen på noens hud eller innholdet i noens lommebok. Frykten som inntreffer når enkeltindividet prøver å kjempe en kamp mot et helt samfunn med ekstreme meninger er verre enn noen kan bære, og det er en frykt mange lever med på en daglig basis. Samfunn og politikk betyr undergangen for enkelte. Derfor er det viktig at filmen som kunstform fortsetter å gi en form for katarsis til tilskueren, og derfor bidrar til å rense samfunnet for frykt, sinne og skam. Erica F. Berry (2009) sier i sin avhandling om afroamerikansk representasjon i film at:

«Because film essentially imitates life and reflects its attitude upon its audience, it is a very influential medium. Film puts into motion the ideals, values, and perceived thoughts of its

creators and viewers (usually the dominant social ideology), which in turn reinforces these ideas by projecting them on the big screen. ‘Media have their greatest effect when they are used in a manner that reinforces and channels attitudes and opinions that are consistent with the psychological makeup of the person and the social structure of the groups with which he or she identifies,’ [...]» (s. 17).

Grøsserfilmen spiller i stor grad på overordnede frykter og gir naturlig nok kognitive responser basert på emosjonell stimuli, hvilket kan forklare hvorfor mye av de samme temaene går igjen i de fleste grøssere – kroppslig lemlestelse, død, det ukjente. Disse er eksempler på temaer som utløser frykt blant de fleste, nettopp fordi det går imot menneskets naturlige overlevelsesinstinkter. Grøsseren er også den eneste sjangeren som konsekvent går inn for å kontinuerlig skremme publikum og dermed fremkalle følelser av angst, panikk og empati (Martin, 2019), noe som tilsier at man kan putte seeren i en relativt dagligdags situasjon, men som ved hjelp av grøssersjangeren kan inkludere elementer som utløser frykt. Dermed kan man lettere plassere publikum i et politisk tankesett hvor de enklere forstår hva andre folkegrupper erfarer og lever gjennom – fordi for mange handler livet om nettopp det grøsserfilmen vil fremstille: overlevelse. I tillegg vil det fungere som en form for katarsis for personer som allerede har gått gjennom disse hendelsene i det virkelige liv, for som datteren til borgerrettsleder Patricia Stevens Due⁶ sier om henne: «I’ve come to think that she liked horror *because* she was a civil rights activist, [...] There was something about horror—that thrill and anxiety when you’re watching something on a screen that isn’t real—that I believe was therapeutic to her, and helped her slough off some of that fear and anger.» (Tanarive Due i Breznican, 2020).

2.3 Blaxploitation

60-tallet var en turbulent tid for kulturelle relasjoner, som også satte sitt preg på Hollywood. Mens proklamasjonen om «black power» ble spredt rundt om i Amerika, ble det ikke lenger like lett for Hollywood å undertrykke det afroamerikanske samfunnet, noe som gjorde det lettere for svarte filmskapere å komme inn i systemet. Begrepet «blaxploitation» ble skapt av Junius Griffin,

⁶ Due var også en aktiv motstander av Jim Crow og segregering, og har opplevd sine mareritt i form av at «she’d been threatened, dragged away, and arrested, and her eyesight had been permanently damaged when police threw a tear gas canister directly into her face» (Breznican, 2020).

presidenten i NAACP⁷, rett før utgivelsen av Gordon Parks Jrs *Super Fly* i 1972. «[The Blaxploitation formula] usually consists of a pimp, gangster, or their baleful female counterparts, violently acting out a revenge or retribution motif against corrupt whites in the romanticized confines of the ghetto or inner city.» (Guerrero i Fengel, 2014).



Filmomslaget til Super Fly. Her kan man se den typiske «halliken» og den seksualiserte, kvinnelige medspilleren.

⁷ NAACP: National Association for the Advancement of Colored People. «The vision [...] is to ensure a society in which all individuals have equal rights without discrimination based on race» (NAACP, u.å.).

I en artikkel i *Hollywood Reporter* august samme år, kunne Griffin si at blaxploitation-sjangeren var «'proliferating offenses' to the black community in its perpetuation of stereotypical characters often involved in criminal activity» (Anderson, 2018). Griffin stilte derfor seg kritisk til sjangeren og hvilke beskjeder den sendte om den afroamerikanske kulturen, selv om andre så positivt på at mørkhudede fikk en større rolle i media. Tidligere ble de «typecastet» som den stereotypiske tjeneren eller offeret, men nå skjedde det en filmatisk bevegelse som ville endre rollene til mørkhudede på lerretet. (Fengel, 2014). Det diskuteres allikevel om hvorvidt dette er et steg frem eller tilbake i den filmatiske evolusjonen til det svarte samfunnet – afroamerikanere fikk endelig vist seg frem som noen som sloss mot systemet og *vant*, men som til tross for det involverte seg i dop og kriminalitet. «How can these films be so helpful to black Americans if everybody thinks [sic] all black men are kingpins?», spør skribent Jacob Rathbun (2018).

Et annet element som definerte sjangeren er dens overdrevne bruk av seksualitet. Den maskuline protagonisten drives ikke bare av aggresjon, men også av hans mulighet til å få og tilfredsstillende enhver kvinne han ville ha. Som forfatter Tom Fengel (2014) understreker, så kan dette bli sett på som oppgjøret mot den tidligere deseksualiseringen av afroamerikanere på film, og de blir derfor avbildet i en overdreven erotikk. Kvinnene i disse blaxploitation-filmene kunne dra nytte av portretteringen, hvor de gikk fra «submissive and unimportant roles» (ibid), til representasjoner av sterke, svarte kvinner. «Presenting a woman that epitomized the struggle and gains of African American women in the 1960s and early 1970s altered the onscreen perspective of African American femininity.» (Sims i Fengel, 2014). Fengel fortsetter med å fremheve professor i film og afroamerikanske studier, Ed Guerrero, hvor han sier at:

«Guerrero elaborates the three main reasons for the emergence of Blaxploitation: Firstly, he states the rising political and social consciousness of African Americans partly in form of strong nationalistic impulses. Secondly, there must have been a big wave of critical dissatisfaction with Hollywood's degradation of blacks in film especially among black leaders, entertainers, and intellectuals, but also among the lower-class African-Americans. And thirdly, Hollywood was in a financial crisis in the late 1960s, which pushed the film industry to find a new economical source. Another condition enabling the realization of Blaxploitation was the loosening of obscenity laws by the Supreme Court, which led to a popular tolerance towards explicit sex, violence and graphic language in movies.» (2014).

Blaxploitation så i all hovedsak slutten rundt 1976 (Lambert, 2003), mye grunnet motstand fra svarte aktivistorganisasjoner som var misfornøyd med hvordan de ble portrettert, i tillegg til at de store produksjonsstudioene var mer interessert i større og raskere fortjenester, og hvordan

Hollywood brukte blaxploitation-filmene for å unngå å gå konkurs mens de finansierte større blockbusters. «In essence, black actors, directors and writers were used and tossed aside due to profit and lack of interest. Furthermore, audiences for ‘mainstream’ films became overwhelming black; therefore, studios felt that there was no need for films with black interest in mind» (Guerrero i Mathews, 2010).

2.4 Pågående kamper mot urettferdighet

Utslaget som startet det nevnte terrorangrepet i Washington var at Joe Biden skulle overta som president etter Donald Trump, hvorpå sistnevnte hadde oppfordret sine følgere til å overse presidentvalget i november – som han selv for øvrig mente at viste ukorrekte tall – og gjøre et opprør mot kongressen for at Trump skulle fortsette å beholde presidentrollen. Enkelte kaller det allikevel rettmessig et terrorangrep, til tross for medias forsiktighet rundt dette. FBI definerer terrorisme som «violent, criminal acts committed by individuals and/or groups to further ideological goals stemming from domestic influences, such as those of a political, religious, social, racial, or environmental nature». (Sullivan, 2021). Den store gruppen med Trump-supportere gjorde nettopp dette og brøt lover, hvor de stjal og ødela føderal eiendom, og i tillegg satte liv på spill ved å angripe og skade politibetjente, samt andre som befant seg i kongressen på det tidspunktet. (ibid). «The mob - some of whom wore body armour - used chemical irritants to attack police, according to Washington police». (BBC, 2021). Dette er per definisjon terrorhandlinger, men er allikevel blitt håndtert mye mildere av den amerikanske stat enn BLM-bevegelsen i 2020, hvor protestantene ble møtt med tåregass og gummikuler til tross for å ikke ha begått noen ulovlige handlinger.

«No one can tell me that if it had been a group of Black Lives Matter protesters yesterday that they wouldn't have been treated very differently than the mob that stormed the Capitol,» postet Biden på Twitter i kjølvannet av angrepet. «We all know that's true — and it's unacceptable.» (Biden, 2021). Kommende visepresident Kamala Harris uttalte seg også på Twitter: «We have witnessed two systems of justice: one that let extremists storm the U.S. Capitol yesterday, and another that released tear gas on peaceful protestors last summer. It's simply unacceptable.» (Harris, 2021). Også tidligere guvernør i California Arnold Schwarzenegger tok til Twitter og sammenlignet

hendelsen med krystallnatten⁸, og i tillegg kalte nazistene «the [...] equivalent of the Proud Boys⁹» (2021). Hendelsen under krystallnatten ble ikke møtt av motstand fra autoritære makter (Holocaust Encyclopedia, u.å.), som igjen skulle gjenspeile seg i det nylige angrepet i Washington. Som mange har nevnt, ville utfallet vært et helt annet og de hadde ikke kommet seg inn i kongressen for å gjøre skaden de gjorde hadde fargen på huden deres vært en annen. Nazistene beskrev deres angrep mot det jødiske folk under krystallnatten som «justifiable and spontaneous» (Holocaust Encyclopedia, u.å.), som virker være samme logikk den amerikanske stat – særlig under ledelse av Trump – går etter når det gjelder undertrykkelse av mørkhudede. Her er det snakk om systematisk favorisering av hvite mennesker som gir de fritak fra konsekvensene av sine handlinger, hvilket har vist seg være et faktum gang på gang gjennom historien.



⁸ Krystallnatten var en hendelse i 1938 hvor mange jødiske bygg ble ødelagt av tyske nazister. Navnet kom fra alt glasset som lå strødd fra knuste vinduer i jødiske bedrifter, hjem og synagoger. (Holocaust Encyclopedia, u.å.).

⁹ Proud Boys er en gjeng høyreekstremistiske, neofascistiske Trump-supportere. «Its participants have espoused misogynistic, Islamophobic, anti-Semitic and anti-immigrant views while making allies with white supremacists [...]» (MacFarquhar et al., 2020).



BLM-protestanter blir tåregasset og dratt ut av biler til tross for en fredelig protest, hvor man tydelig kan se frykten i øynene deres (øverst), mens Proud Boys stormer den amerikanske kongressen og har et åpenbart overtak over det ellers aggressive politiet (nederst).

Som nevnt kan hendelsen i Washington leses og kritiseres i lys av 2000-tallet og det påfølgende tiåret, som skulle se oppstarten av to viktige politiske bevegelser. I likhet med den tidligere borgerrettighetsbevegelsen skulle disse bevegelsene sette sine spor og ha innflytelse på oppkommende sosiokulturelle kamper, denne gangen særlig utformet i de digitale mediene. En av disse bevegelsene var «Me Too», og selv om hasjtagen ble popularisert i 2017 av skuespiller Alyssa Milano, kan opphavet spores tilbake til 2006. Grunnleggeren Tarana Burke startet en organisasjon ved navn Just Be Inc., etter hun i 1997 hadde hatt en samtale med en 13 år gammel jente som var blitt seksuelt misbrukt. Organisasjonen utviklet seg ni år senere til bevegelsen «Me Too», som hadde som mål å hjelpe unge, mørkhudede jenter som var ofre av slike misbruk, og ville oppfordre dem til å dele historiene sine. Da bevegelsen nok en gang befant seg i søkelyset i 2017, ble den møtt med motstand. Mange kvinner sto frem og fortalte om sine opplevelser som ofre av seksuell trakassering (særlig under Weinstein-skandalen¹⁰), men enkelte noterte seg at mørkhudede nok en gang ble oversett, og fokuset helte mer mot hvite kvinner. Burke selv kunne si at «Harvey Weinstein is a symbolic case. To see a high profile, rich white man be convicted of a crime in general is always

¹⁰ Filmprodusenten Harvey Weinstein fikk gjennom årene 2017-2020 et stort antall anklager mot seg fra ulike kvinner vedrørende seksuell trakassering, før han ble dømt til 23 års fengsel i mars 2020 (BBC, 2020).

astonishing.» (Gill & Rahman-Jones, 2020). April Reign, en strategifører innen digital media, og kvinnen bak #OscarsSoWhite¹¹, uttalte at «Women of color are demanded to be silent and are erased, [...] Like with Tarana.» (Garcia, 2017). Burke viste i likhet med Reign misnøye over denne nye ideen av sin egen bevegelse, og ble opprørt av at det hvite samfunnet nok en gang skulle skifte oppmerksomheten over på seg selv. I tillegg ble hashtagen brukt til noe annet enn hva Burke originalt hadde ment, og mørkhudede ble igjen ofre av undertrykkelse. Milano, som hadde bragt popularitet til bevegelsen i nyere tid, var ikke klar over Burke og hvordan hun startet det hele, og dermed rettet Milano opp i problemene som oppsto. Denne kampanjen tillot fokuset å sentreres tilbake på ofrene, selv om det var «a great lack of intersectionality across these various movements». (ibid).

Det var på tide at mørkhudede og deres allierte tok et oppgjør mot urettferdigheten som tynget samfunnet. Black Lives Matter, forkortet BLM, var i likhet med Me Too en bevegelse som begynte som en hashtag, denne gangen etter det uprovoserte drapet på den unge, afroamerikanske mannen Trayvon Martin i 2012. Drapsmannen var en politibetjent ved navn George Zimmerman, og dette skulle vise seg å bare være starten på en rekke voldshandlinger utført av politi mot svarte mennesker. Zimmerman ble ikke funnet skyldig for drap, noe som understreket den skremmende ubalansen i samfunnet og nedprioriteringen av svarte liv. Tre kvinner skulle derimot i 2013 starte en bevegelse i kjølvannet av drapet på den unge gutten for å bringe oppmerksomhet til urettferdigheten som ble utført av autoritære skikkelser; kvinnenes navn var Alicia Garza, Patrisse Cullors og Opal Tometi. (BBC, 2020). Opptøyene som ble drevet av BLM-bevegelsen skulle derimot ikke komme for fullt før i starten av 2020 hvor drapene på George Floyd, Breonna Taylor og Ahmaud Arbery ble begått, denne gangen også hovedsakelig av hvite politimenn (Do Something, u.å.). Samtidig som protestene på de urettferdige drapene på alle svarte liv tapt under autoritær makt utvidet seg fra disse spesifikke sakene til en mer generell, omfattende sak om politibrutalitet og likestilling, spredte også bevegelsen seg til et nasjonalt og globalt nivå. Både BLM-bevegelsen og Me Too hadde fordelen av å utfolde seg i en digital æra og fikk dermed bred anerkjennelse på sosiale medier, noe som kan ha bidratt til deres store utbredelse. En annen årsak til dette er noe professor i psykiatri og pediatri, Dr. Cheryl Singleton Al-Mateen, kaller «vicarious trauma». Dette er en form for posttraumatisk stresslidelse som kommer av å se eller oppleve noe fryktelig skje med andre mennesker, særlig vanlig hos personer fra en minoritetsbakgrunn som allerede kommer fra en historie av elendighet og vold mot sitt folkeslag. (McLaughlin, 2020). Den grafiske videoen av George Floyd som ble kvelt under kneet til en politibetjent som sirkulerte rundt omkring på internett

¹¹ #OscarsSoWhite: En hashtag som har som mål å bringe oppmerksomhet til mangelen på mangfold i den tradisjonelle Oscar-utdelingen. Den har senere utvidet seg til å gjelde hele filmindustrien (Dictionary, u.å.).

var grunnen til at disse traumene kom til overflaten, og folk kunne ikke lenger snu det blinde øyet til brutaliteten mot mørkhudede som i stor grad alltid har vært et faktum. «George Floyd turned Black men into human beings for White people, and he did that by calling out for his mother [...]». (Al-Mateen i McLaughlin, 2020).

«These are both movements that are about fighting against injustice. They're both movements that are predicated on undoing systems of oppression. [...] There is literally nobody who is exempt from experiencing sexual violence, no matter your race, your gender, your identity – nobody. But the response to it does. And so what we're seeing both with Black Lives Matter and in Me Too is *our* response to the response that we get.» (Tarana Burke i BBC, 2020).

Borgerrettighetsbevegelsen under Kennedy-administrasjonen var et viktig element i den pågående kampen om like rettigheter. Ser man tilbake på John F. Kennedys håndtering av opprøret som fulgte i lys av urettferdigheten og politibrutaliteten mot svarte liv, er det tydelige kontraster satt opp imot hvordan Trump håndterte protestene i 2020. Opptøyene i 1963 var vel og merke av en mer alvorlig grad, hvor hatgruppen KKK hadde planlagt å sprengte motellet hvor King og andre frontfigurer for borgerrettighetsbevegelsen oppholdt seg. King var ikke på motellet da det skjedde og derfor overlevde, men to andre bomber ble da plassert ved huset til Kings bror, A.D. King. I kjølvannet av eksplosjonen ville naturlig nok afroamerikanerne uttrykke sitt sinne. Allikevel var ikke de påfølgende opptøyene iverksatt av Kings følgere, som var veltrente motstandere av vold, men i stedet «long-suffering African Americans, scarred by the brutality regularly inflicted on them by police and white society, and invisible until they expressed their rage by torching their own community». (Levingston, 2020). I stedet for å beordre politiet til å ta seg av opptøyene, under de beryktede ordene til Trump: «When the looting starts, the shooting starts» (ibid), dro Kennedy heller rundt og hørte på hva minoritetene hadde å si. Etter hendelsen hvor svarte studenter ikke fikk lov til å komme inn i universitetet i Alabama, under ledelse av guvernøren George Wallace, bestemte Kennedy seg for at han hadde fått nok. Det ble satt opp kameraer i det ovale kontoret i det hvite hus, hvor han presenterte sin tale for det amerikanske folk. Levingston, som er redaktør i Washington Post, kunne meddele følgende om Kennedy:

«He challenged Americans to be better, drawing on words that were in many ways about himself and his own journey that had brought him to this point: 'I hope that every American, regardless of where he lives, will stop and examine his conscience.' He reminded his

listeners that America ‘was founded on the principle that all men are created equal, and that the rights of every man are diminished when the rights of one man are threatened.’ As he spoke into the television camera that June evening, the president revealed a passion and commitment to civil rights that he had never before shown. In this address 2½ years into his term, the president found his moral voice, his commitment of mind and heart. Without hesitation or equivocation, he embraced black justice.» (2020).

Kennedy skapte håp for mange svarte amerikanere den dagen. En massiv, voldelig uenighet ble løst under en empatisk leder. Det som skjedde under protestene i 2020 skulle vise seg å være av et helt annet kaliber, håndtert av en president som ikke viste noe hensyn til menneskeliv, og som gikk så langt som å kalle slagordet for kampen om like rettigheter et «symbol for hat» (Cohen, 2020). Trump uttalte at han trodde mange av aktivistene som engasjert tok plass i protestene ikke visste hva de kjempet for, noe som understreket en alvorlig ignoranse vedrørende en evigvarende rasekamp – en ignoranse som ikke burde ta plass i noen som styrer et land. Han har heller aldri uttalt ordene «black lives matter» og med det gjort noe for å vise sin støtte til mørkhudede ofre av politibrutalitet, men fokuserte i stedet på å redde nevnt rettssystem fra å møte en berettiget dom for systematisert rasisme. Rudy Giuliani, Trumps personlige advokat og New Yorks tidligere borgermester, støttet Trumps motstand til bevegelsen, og sa at: «Black Lives Matter is a Marxist organization. [...] Black Lives Matter has been planning to destroy the police for three years». (ibid). Her er det snakk om mennesker som kjemper for sin rett til å leve, og som møter sin undergang hos noen som er ment for å beskytte og skape trygghet. Det er et urovekkende maktmisbruk som evolusjonsmessig har gått bakover siden Kennedy-brødrene var med på å avverge en alvorlig situasjon ved å lytte til folket under borgerrettighetsbevegelsen.

Et annet viktig tema å bringe til lys er det amerikanske klasseskillet. I løpet av de siste 30 årene har blant annet lønns skillet økt betraktelig, og nærmer seg det ekstremet nivået som regjerte før den store depresjonen på 30-tallet. I 2007 eide de topp 10% rikeste husstandene 73,1% av Amerikas inntekt, hvilket er en tydelig økning fra 68,2% i 1983. Dette leder til større polariserende levekår hos amerikanske borgere, og blir ikke gjort bedre av den pågående rasediskrimineringen – både i undervisnings- og jobbsammenheng. «An experiment carried out in Chicago and Boston during 2001 and 2002 shows that resumes with “white-sounding” names, whether male or female, were much more likely to result in call backs for interviews than were those with “black-sounding” names (even though the resumes were otherwise identical).» (Stanford Center on Poverty and Inequality, 2011). Dette resulterer også i at mørkhudede er en av folkegruppene som utgjør størst prosent når det kommer til å føle seg motløse i en jobbsøkersammenheng, nettopp grunnet nevnt favorisering som der igjen leder dem til å tro at det ikke finnes noen jobb ute der for dem.

Minstelønnen for den amerikanske arbeider har også sunket atskillig i senere år. (ibid). Disse faktorene understreker alvorlighetsgraden ved klasseforskjellene i Amerika, og viser hvordan folkegruppene som ligger nederst er nødt til å jobbe for godene som blir gitt de øverste. Det eksisterer ikke bare urettferdighet i form av rasisme, men også klassisme¹² og fullstendig ulik arbeidsfordeling i det amerikanske samfunn. «The scary implication is that even well-intentioned individuals can't resist the rewards of an unequal society that favors them», som en forteller på YouTube-kanalen The Take sier det, og fortsetter med å bruke Rose fra Jordan Peeles *Get Out* som eksempel: «Rose's true allegiance is to her class, and the privilege she is happy to enjoy» (The Take, 2017). Peele fremhever på denne måten klasseforskjeller i begge sine filmer, selv om det blir gjort mer distinkt i *Us* enn i *Get Out*, noe som vil bli utforsket i et senere kapittel. Det er tydelig at den amerikanske nasjonen legger grunnlag i en segregeringspolitikk som ikke virker bli noe bedre med årene, særlig ikke under Trump-administrasjonen og hans tilhengere som går til drastiske lengder for å uttrykke sine høyreekstremistiske meninger. Behovet for å belyse problematikken rundt dette er derfor ekstra stort, og kommer heller ikke til å være et tema som avtar med årene.

¹² Klassisme, også kjent som klasseskille, er fordommer mot mennesker som tilhører en gitt sosial eller økonomisk rangering. («Classism», u.å.).

Kapittel 3: *Get Out* og *Us*

3.1 Filmenes synopsis

GET OUT

Jordan Peeles debutfilm *Get Out* omhandler den afroamerikanske, urbane fotografen Chris Washington og hans hvite kjæreste, Rose Armitage. Chris går med på å møte foreldrene til Rose, hvor han først spør henne; «Do they know I'm black?». På familiens landlige eiendom i «upstate» New York blir de møtt av foreldrene, nevrokirurg Dean og hypnoterapeut Missy, som tar imot Chris med åpne armer. Dean forklarer til Chris hvordan han ville ha «voted for Obama a third time if he could», hvorpå han fortsetter med å tydelig la seg imponere over ulike mørkhudede idrettsutøvere mens han gir Chris en omvisning rundt huset. Senere møter også Chris broren til Rose, Jeremy, som under middagen kommer med upassende kommentarer vedrørende afroamerikanere og deres genetikk. I tillegg bemerker Chris seg at hushjelpen Georgina og vaktmesteren Walter, som begge er mørkhudede, er merkelige i oppførselen.

En kveld hvor Chris ligger søvnløs, bestemmer han seg for å gå ut og ta en røyk, hvor plutselig han ser Walter spurte mot ham i full hastighet ut fra skogen. Han ser også Georgina i vinduet hvor hun står og beundrer sin egen refleksjon. Når Chris går inn igjen, blir han overrasket over å finne Missy sittende i stua med en kopp te. Hun klarer å snakke Chris inn i en hypnoterapi-økt for å kurere hans røykeavhengighet. Han faller deretter ned i noe Missy kaller «the sunken place», hvorpå han våkner og tror han har hatt et mareritt. Under Armitage-familiens årlige sammenkomst, er det flere i familien som viser interesse i Chris og tydelig beundrer mange av hans fysiske trekk, særlig en kunstgallerieier ved navn Jim Hudson. Etter å ha møtt nok en afroamerikaner som oppfører seg merkelig, ringer Chris til sin venn Rod, som jobber som sikkerhetsvakt på en flyplass, og forklarer situasjonen. Rod bestemmer seg for å dra til politiet for å rapportere en mulig kidnapping, men blir ledd av. Chris forsøker å forlate stedet med Rose, men innser at Rose er med på opplegget til familien om å ta Chris til fange. Han blir dermed igjen hypnotisert av Missy, og våkner opp spennet fast til en stol, hvor en video blir spilt av foran ham. Videoen er av Roses bestefar som forklarer at familien driver med transplantasjonsprosesser hvor hjernene til hvite folk blir operert inn i afroamerikanere, og hvor bevisstheten til verten forblir i «the sunken place». Chris klarer å unnsnippe og dreper Dean, Missy og Jeremy, men Rose tar ham igjen når han krasjer bilen han flyktet i. Chris kveler Rose mens en politibil ankommer stedet, noe som i stedet viser seg å være Rod som har kommet for å redde ham. Chris overlever og drar av gårde med Rod.

US

Peeles andre suksessrike film *Us* begynner på 80-tallet hvor en ung jente og hennes foreldre vandrer rundt strandpromenaden i Santa Cruz på kveldstid. Hun forsvinner fra sine foreldre for å gå langs den tomme stranden, hvor hun finner en forlatt attraksjon i form av et speilhus, som passende nok gir en beskjed om å «find yourself». Mens hun er inne i speilhuset går strømmen, og den unge jenta forsøker å finne utgangen, men blir i stedet møtt av en annen ung jente som er identisk til henne selv. Filmen klipper til nåværende tid, hvor den unge jenta, Adelaide, har blitt eldre og vender tilbake til feriehuset på strandpromenaden hvor hun vokste opp. Hun er akkompagnert av sin mann Winston og deres to barn, Zora og Jason, hvor sistnevnte har et kjennetrek i form av en maske som han ofte går rundt med. Ferien deres blir brått avbrutt når deres tilsynelatende psykotiske dobbeltgjengere dukker opp, som nådeløst forfulgte og jaktet ned Adelaide og hennes familie. Disse dobbeltgjengerne, navngitt i filmen som «the tethered», hvilke jeg vil kalle «de forankrede», blir forklart som en del av en bevegelse skapet av myndighetene, tvunget til å leve i tunneler under bakken som skygger av deres motparter på overflaten. Dette foregår helt til en av de forankrede, Red, forener hele kollektivet i en handling av hevn og opprør. Adelaide og familien blir dermed holdt til fange i deres feriehus, samtidig som deres naboer brutalt blir slaktet av sine groteske dobbeltgjengere. De klarer etter hvert å rømme fra sine forankrede, og dreper i tillegg naboenes dobbeltgjengere. Familien setter på nyhetene og innser fort at alle skyggeversjonene har kommet opp fra tunnelene for å drepe sine motparter, og bestemmer seg for at den eneste måten å overleve på er å kjøre til Mexico. Verden er imidlertid fylt med død, hvor forlatte biler er strødd utover gatene og døde kroppar henger fra vinduer.

Akkurat når Red og familien tror de har kommet seg til sikkerhet, møter de deres egen bil plassert midt i veien. Jasons dobbeltgjenger, som har fulgt familien hele tiden sammen med Red, tar en fyrstikk og tenner på seg selv, hvorpå Adelaide skriker etter ham. Denne distraksjonen tillater Red å fange Jason og ta ham med ned i tunnelene. Adelaide følger etter med et mål om å drepe Red en gang for alle. Nede i tunnelene forklarer Red situasjonen bak de forankrede, og hvordan hun har kommet opp igjen for å søke hevn og ta tilbake et liv som skulle vært hennes. En kamp mellom Adelaide og Red bryter ut, hvorpå Adelaide til slutt klarer å overmanne og drepe Red. Hun finner Jason gjemt i et skap, og de blir gjenforent med familien. Deretter blir publikum presentert et tilbakeblikk til 80-tallet igjen, hvor den fryktinngytende dobbeltgjengeren i speilhuset når ut og griper tak i den unge jenta vi fulgte i starten. Hun blir deretter dratt ned i tunnelene, hvor dobbeltgjengeren tar t-skjorta jenta har på seg og rømmer til overflaten, hvor det i en handlingsvri viser seg at hun har tatt over livet til den originale Adelaide. Tilbake til nåtiden drar familien av sted

mot et nytt liv, hvor Jason tilsynelatende nå vet sannheten og ser på moren sin mens han noe engstelig putter på masken sin igjen. Adelaide, oppmerksom over sønnens nye viten, former et smil om munnen.



Mens Adelaide smiler til Jason, ser han på henne med en form for forakt. Dette kan symbolisere amerikanernes selvbevissthet om deres horrible tilstand, ved hvordan underklassen blir umenneskelig behandlet.

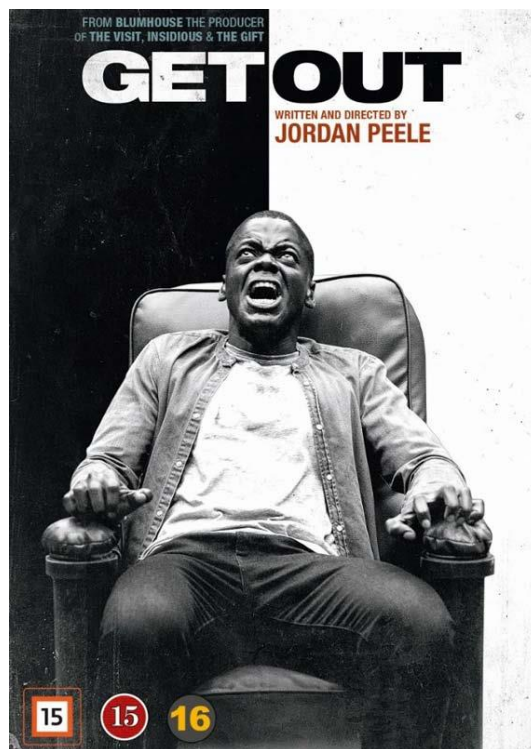
3.2 Symbolikk og metaforer

Det er åpenbart at det ikke er mangel på symbolske metaforer i verken *Get Out* eller *Us*. Sistnevnte er preget av dette allerede i tittelen, med et ordspill som tilsier at det inneholder kommentarer på situasjonen i «the U.S.», eller Amerika. Peele har vist at det er mulig å videreføre viktige beskjeder uten bruk av ord, og heller ved visuelle verktøy. Et element som er interessant å utforske, og som understreker Peeles øye for detaljer, er hva karakterene går kledd i når Chris møter de besøkende, særlig da med fokus på Chris og Rose. Her er igjen Hughes relevant, hvor hun sier at:

«One of the most understated details from this moment is the costuming decisions that were made for the characters in this scene. Chris is in a blue button up shirt and Rose is in a red and white striped sweater. Together, the two characters present a design that mimics the American flag in a setting that sets the practice of slavery and black bodily appropriation

within the fabric of the United States. Wearing red and white, Rose is associated with the original thirteen colonies and with notions of purity and hardiness. In a post-revolution context, these colors directly connect her to the colonizers and people that had removed the rights of Africans for the advancement of the land. Chris, wearing blue, embodies the themes of perseverance and justice that are seen in the struggle against the white narratives.» (Hughes, 2018, s. 17).

Bruken av farger virker være en sentral metode i *Get Out* for å tydeliggjøre hvordan farger har separert Amerika i alle år. Det har foregått en konstant kamp mellom svart og hvitt i nasjonen, og allerede på coveret til filmen blir det indikert hva slags type oppgjør seerne har i vente. I tillegg kler de fleste besøkende seg i svart og stiger ut fra svarte biler, noe som videre illustrerer hvordan de hvite har en ønske om å utnytte og bekle seg i svarte kropp. I scenen hvor Chris auksjoneres bort, er stillheten en god representasjon av hvordan mennesker har en tendens til å overse og forholde seg tause når det kommer til drap på mørkhudede samfunnsborgere. Bingokortene de bruker under auksjonen er også en indikator på hvor lettsindig amerikanere, i tillegg til store deler av verden, forholder seg til volden og urettferdigheten rettet mot mørkhudede mennesker. Her foreligger også det historiske aspektet om at de blir brukt som kapital, ikke ulikt Amerikas tidligere slavehandel, og er med på å formidle hvor «normalisert» det har blitt med systematisk rasisme og prinsippet om å ikke behandle mørkhudede som likemenn.



Filmcoveret til *Get Out*, som viser det tydelige skillet mellom svart og hvitt.

Missy, Roses mor, og hennes bruk av hypnose har også røtter i gotisk litteratur – og igjen særlig da i *Dracula*. Hypnose er et tema som går igjen i Stokers roman, hvilken kom ut rundt samme tid som hypnoterapi ble en godkjent terapeutisk behandling, noe som kan forklare innflytelsen det hadde på boken. Hypnose er det som til slutt leder til Draculas destruksjon. (123 Help Me, u.å.). Det blir gjort klart at dette er et mektig verktøy som kan gjøre mye skade når det benyttes av feil part, og dateres tilbake til gotiske grøssere, noe som understreker at det er et tidløst våpen og at denne litteraturen fremdeles har en innflytelse på dagens grøssere. Missys bruk av tekopp og sølvskje er ikke noe man automatisk forbinder med hypnotiske midler, men har derimot en viktig historisk betydning: Peele refererer her til traumene forårsaket av slaveriet i Amerika. «[Missy] is using a silver spoon in the scene, which is a symbol for privilege¹³, but there's also connotation for me of clinking a teacup to calling a slave. I do know it was used to call slaves in that way in the same way as a bell» (Peele i Hughes, 2018, s. 19). Hypnosen trekker Chris ned i «the sunken place», og som Peele uttaler: «[T]he Sunken Place means we're marginalized. No matter how hard we scream, the system silences us.» (ibid: s. 20). Videre forklarer Hughes det godt når hun sier at «While legally black individuals were considered free beings, their freedom was limited to the boundaries of law

¹³ Ifølge ordtaket heter det å «bli født med sølvskje i munnen», som er en indikasjon på rikdom og hell og understreker makten som påfølger, derav Peeles referanse.

as equality was not and has not entirely been reached in modern America.» (ibid). «The sunken place» illustrerer også hvordan mørkhudede blir gjort til passasjerer i eget liv, og tvunget til å forbli stille når voldshandlinger blir begått mot dem, for de vet det ikke har noe effekt å kjempe mot denne systematiske rasismen.



Chris i «the sunken place». Hans oppfatning av verden gjennom dette lille TV-lignende kvadratet, som sett øverst, kan illustrere hvordan han møter sine egne traumer og igjen føler seg like hjelpeløs som da han satt hjemme og så på TV da moren ble påkjørt. Dette er også med på å vise hvordan Chris føler seg distansert fra omverdenen som en mørkhudet mann.

Muligens den mest prominente bruken av symbolikk er via hjortene som man ser med jevne mellomrom gjennom filmen. Det første møtet med dette er når Chris og Rose er på vei til foreldrene, hvorpå en hjort løper over veien og blir kjørt på av Rose. Dette gjør et tydelig preg på Chris, noe som kan være grunnet at Chris mistet moren sin som følge av en påkjørsel, hvor hun også ble forlatt i en veikant for å omkomme alene. Chris klandrer seg selv for å ikke ha gjort mer for å redde moren, noe som reflekteres i øynene hans i scenen hvor han ser ned på den døende hjorten, og han blir nok en gang møtt med traumene fra sin fortid. Ikke bare kan dette bli sett på som en overført betydning for hvordan mørkhudede ikke slipper unna skaden fra tidligere urettmessigheter, men publikum blir

også gjort kjent med hvor markant hjortebruken blir i betydning for filmen. I tillegg bør det legges merke til at det kun er Chris' side av bilen som bærer preg av skade og blod fra hjorten, mens Roses side er fullstendig intakt. Når kamera panerer ut og man får se fremsiden av bilen i sin helhet, er det nesten så en grense blir gjort tydelig mellom Chris og Rose via bilen, hvor hans side er skitten og knust, mens hennes er ren og urørt. Dette kan fortelle det faktum at selv når hvite mennesker har skylden, slipper de unna med sine synder, og skylden blir plassert hos svarte mennesker.



Øyeblikket etter Rose kjørte på hjorten, hvor man kan se at hennes side er umerket, mens Chris' side har en blodig frontlykt, ødelagt sidespeil og bulket panser.

Hvorfor Peele har valgt å bruke nettopp hjortedyr gjennom filmens handling, kan ha opphav i det rasistiske uttrykket «black buck». Dette uttrykket refererer til «those of African origin [that] were marked as brutal savages», og «[the] alleged violent, beastly, and subhuman presence of African Americans [that] threaten[ed] the 'ideal' white community, most commonly embodied in a body of a beautiful, fragile white woman». (Kocić i Hughes, 2018, s. 22). Dette kan man se i hvordan Rose er den som representerer sin hvite overklassefamilie og fører Chris til dem. Rose som kjører på hjorten kan også ha en mening i seg selv, for som Hughes uttrykker det: «This is the recognition of whiteness as a vehicle associated with violence and death. As Rose is the one who injures the deer with her driving, it speaks to the way in which innocent black lives have been lost at the hands of white individuals» (ibid). Det kan diskuteres hvorvidt dette var Peeles intensjon, men sett at *Get Out* er en film som er rik på underliggende beskjeder, bør man ikke avfeie det. Publikum får også

videre bekreftelse på at Chris' etnisitet blir plassert parallelt med hjortedyr i øynene til hvite maktfigurer, når Chris får omvisning rundt i huset av Roses far Dean og man får se alle utstoppede dyrene, av hvilke mange er hjorter, som Dean er stolt av. Dette viser hvordan familien ser på mørkhudede som trofeer, hvor de må hules ut til å bli et skall av seg selv under kontrollen til hvite overhoder. Taksidermi blir i tillegg assosiert med rikdom, og brukes også til å videre fremheve Armitage-husholdets velstand.

Mot slutten, når Chris er fastbundet til en stol mens han blir presentert for den store planen bak alt som har foregått, klarer han å bruke stereotypiene til sin fordel. I likhet med hvordan tidlige afroamerikanske slaver ble brukt til bomullsplukking på jordene til rike, amerikanske mennesker, plukker også Chris bomull fra stolen han ble lenket fast i og putter det i ørene sine, som til gjengjeld redder ham fra å bli hypnotisert igjen. Dette er en smart bruk av stereotyper ovenfor mørkhudede som de har vært offer for i lang tid, og opereres med på en måte som gjør at de får tilbake makt. I tillegg bruker Chris geviret på hjortene, som har vært med på å definere Armitage-familiens status og makt, til å ta livet av Dean. Geviret er både et bokstavelig og metaforisk redskap som representerer motstand, og indikasjonen på dette blir gjort tydelig når Chris viser seg å ikke være et villdyr som kan temmes, og vil heller ikke være nok et etnisk trofé for Armitage-familien. Med tanke på Deans tidligere tale om at hjortepopulasjonen burde holdes under kontroll, ligger det en spesiell poetisk verdi i at et fysisk symbol på dehumaniseringen av svarte mennesker blir et verktøy for å ta ham ned, i tillegg til den nyanserte undertrykkelsen som han representerer. Under regi av Jordan Peele har et hvert bilde i *Get Out* en subtekstuell kraft. Hjorten brukes som et symbol for Chris' dyptliggende traumer, i tillegg til å sammenligne mørkhudede med dyr. Disse utstoppede hjortene uthever også rikdommen og makten ved Armitage-familien, og blir et instrument for Chris for å vinne tilbake makten og overtaket. Denne symbolikken på slaveri og rasisme blir invertert til et verktøy Chris bruker for å unnsnippe, og maler et ironisk bilde for hvordan mørkhudede ikke lenger er et produkt av oppresjon fra hvite, rike mennesker.

3.3 Peele i monstertradisjonen

Til nå er det blitt diskutert hva som egentlig er å frykte i Peeles filmer, hvilket er de skjulte monstrene i form av undertrykkelse, samt rase- og klasseforskjeller. Men hva med de mer åpenbare monstrene? Dette blir gjort tydeligere i *Us* enn i *Get Out*, hvor hovedpersonene i *Us* lever et ideelt liv som blir forstyrret av uhyggelige vesener, hvilke kan klassifiseres som både menneskelige og

ikke-menneskelige. Særlig sønnen i denne gruppen viser dyriske tendenser, og har i tillegg en maske på som utvider distansen fra ham og menneske enda lenger. *Us* tar oss med tilbake til den klassiske slashersjangeren, med denne idylliske levetilstanden i et flott nabolag hvor samfunnsordenen blir forstyrret av utenforstående faktorer, noe blant annet *Halloween* populariserte.



Coveret til Us, som viser en umenneskelighet og et monstrøst uttrykk gjemt bak en maske. Dette stiller et spørsmål om hvem monsteret egentlig er.

Et interessant element ved *Us* er hvordan den drives av to tilsynelatende motstridende faktorer. På en side kan den defineres under den klassiske slashersjangeren som var populær på 70- og 80-tallet, men på den andre siden kan den også defineres som en psykologisk grøsser. Mens slasheren hovedsakelig defineres av «physical stalking and the opening of the body» (Andresen, kommer 2022), sentrerer den psykologiske grøsseren seg rundt «the inward escape, with closed doors and hidden rooms, and with the rational and logical impossibility of the main character's experiences», som kan oppsummeres til «the disorientation of the unreliable narrator» (ibid). Slasheren kan sies å være en kontrast til den psykologiske grøsseren, derfor er det spennende å se hvordan de fungerer i samspill med hverandre for å skape et unikum. Cynthia Freeland definerer den psykologiske undersjangeren som «strange yet familiar» (Freeland i Andresen, 2022), som er akkurat det de forankrede er for Adelaide og hennes familie. De er en kopi av dem selv, samtidig

som de skiller seg fra dem ved å ha uhyggelige fysiske trekk. Andresen noterer seg også at i den psykologiske grøsseren vil «persons appear out of nowhere like ghosts», og at «this is a type of horror that emanates from seemingly everyday places and situations, but which does not feature a psychopathic killer breaking in from the outside» (ibid). Her kommer de motstridende faktorene i nok en gang i samspill, og understreker hvordan *Us* spiller på ulike lag men allikevel kommer sammen for å danne et godt reflektert stykke arbeid.

Freelands polariserende begreper «uncanny horror» og «graphic horror» kommer i spille her, hvorpå førstnevnte er en mystisk, underforstått ondskap i stedet for et fysisk monster eller spesifikke voldshendelser; her er det snakk om «an uncanny world parallel to, perhaps congruent with, our own» (Freeland, 2000, s. 215). Adelaide møter nettopp på sin parallelle familie fra en annen verden, noe som skaper denne kjennskapen, samtidig som frykten for det ukjente oppstår. «Graphic horror» er derimot en mer direkte tilnærming som frembringer kroppslig reaksjoner i form av avsky, og som «blast the viewer with graphic visual excess» (ibid: s. 241). Dette blir definert av den klassiske slashersjangeren, og avbilder kropper som blir skadet på brutalt vis. Også her ble *Night of the Living Dead* sett på som et landemerke med sin kroppslige skrekk (ibid). I *Us* blir vi møtt med denne eksplisitte skrekken når de forankrede bryter seg inn i huset til Tyler-familien, naboene til Adelaide og familien, hvor de blir drept med saks en etter en over Beach Boys' joviale «Good Vibrations». Man kan høre Kitty, moren i familien, kveles i sitt eget blod mens hun kravler bortover gulvet og desperat ber om hjelp, noe som absolutt fremhever slasherens innflytelse på filmen.

Samtidig som *Us* tar for seg fysiske mordere som forfølger og dreper ofrene sine med skarpe objekter, tar den også for seg en emosjonell reise hvor grensen mellom det naturlige og det overnaturlige er diffus, og hvor protagonisten er satt i en posisjon hvor hun føler seg isolert. «The most important aspect of [psychological horror films] will often be the subjective experience of emotional collapse and isolation» (Andresen, 2022). Protagonisten Adelaide har en indre konflikt i form av at hun har tatt plassen til sin dobbeltgjenger, hvilket er en byrde hun bærer alene, siden det naturlig nok vil skape store problemer for henne hvis sannheten kommer frem. Det er kun publikum som til slutt får vite hvem Adelaide egentlig er og hva hun har gjort, mens hennes familie blir satt i mørke av hennes mystiske fortid. Dette understreker også det psykologiske elementet ved *Us*: «Thrusting the threat deep into the minds of its characters, where the horrific becomes truly inescapable» (ibid). Adelaide kvittet seg med sin monstrøse motpart på slutten, men hun kan allikevel aldri unnsnippe traumene og skylden som oppsto ved å overta livet til noen andre, og la disse leve hennes egentlige liv som avskum.

Filmkritiker Robin Wood brukte et begrep han kaller «the return of the repressed», som går ut på at frykter og traumer man tidligere har opplevd og prøver å undertrykke vil komme tilbake og

hjemmsøke en (ibid). Det er nettopp dette Adelaide går gjennom, når hennes fortid kommer tilbake til henne og hun nok en gang må overvinne sin skyld og ta tilbake makten i sitt eget liv – eller det hun tok fra noen andre. Hun vet hun har gjort noe galt, og byrden hun måtte bære alene ble for mye for henne da hun dro tilbake til stedet hvor det hele begynte. Woods' «return of the repressed» kan også her spores tilbake til gotisk litteratur. I følge professor William Patrick Day er «[the] Gothic fantasy [...] a fable about the collapse of identity [...]» (ibid). I *Us* blir man presentert for doble identiteter, hvor den ene siden er mørkere enn den andre, ikke ulikt den gamle gotiske fortellingen om Jekyll og Hyde, nærmere bestemt romanen fra 1886 ved navn *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Day fortsetter med å si at «by definition, the Gothic protagonist can never become a single self» (ibid). Det kan argumenteres for at Adelaide klarte å eliminere motparten og dermed ble «a single self» på slutten, men som man finner ut er hun ikke den hun utgir seg for å være, og er derfor en bedrager. På den måten kan aldri Adelaide bli den ene identiteten av seg selv, men vil bestandig være avhengig av motparten for å eksistere.

Get Out er også preget av en Jekyll og Hyde-fortelling, hvor prosedyren som Dean utfører genererer en dobbeltgjenger, hvor begge partene mister seg selv i den andre. Ofrene får her doble identiteter, hvor begge prøver å undertrykke den andre. Utfallet av denne prosedyren blir for øvrig avslørt i navnet, ved navn «coagula»: «The name of the procedure is unwittingly revealing. The idea of the coagulum, of the clot, is suggestive of the unhealthy, dangerous nature of the surgery; it also hints at the formation or intrusion of an unnatural body within the self, a lump. The white brain in the black body can never be anything but an invader and a disease» (Da Silva, 2019).

Som nevnt tidligere er mye av angsten i gotisk litteratur tilstedeværelsen av «the other», eller de som skiller seg fra en selv ved forskjellige aspekter. «Horror has always been a metaphor for our fears, and the monster stands in for the outsider or other. Throughout literature and film, horror has given the public a socially acceptable vehicle to express their fear, hatred and disgust towards anyone and any group who is not like them, or 'other'.» (Ford i Ben-Oni, 2019). Men for å frykte det som er ulikt en selv, må man først vite hvem man selv er – derav oppstår frykten for identitetsdesorientering, som kan argumenteres for at er ett av de mer fundamentale elementene i gotikken. Denne påstanden støttes opp av Céline Zerna, som passende nok har en doktorgrad i engelsk litteratur ved universitetet i Adelaide. Zerna forteller at: «It is probably not surprising, then, that a genre which is constantly bound up with the social anxieties which plague the various cultural and historical contexts which suspend their authors and readers festers in times of social anxiety: anxieties about what it means to be 'human', what it means to be a 'self', what it means to be 'I'.» (2017).

Hva det betyr å være menneske, og derav unikheten og stabiliteten ved selvet, blir utfordret av flere elementer i gotikken: hamskiftere i form av varulver og vampyrer, sjeler uten kropper i form av spøkelses, og kropper uten sjeler i form av zombier. Dette er også, som nevnt, monstre man i stor grad har sett under Universals gullalder på 30-tallet. Hvis man derimot kombinerer identitetsdesorienteringen med frykten for «the other», er det en ny type engstelse som dukker opp: frykten for *seg selv* som «the other». Det kan være denne kombinasjonen som gjør *Us* til en så virkningsfull film, hvor to elementer fra gotisk skrekk blir sammenslått og resulterer i en dyprotet angst som de fleste kan kjenne seg igjen i. Som Peele uttaler selv, fikk han inspirasjonen til *Us* av sin egen frykt for dobbeltgjengere, og hvordan han som barn var redd for å se en annen versjon av seg selv smile til ham. «I've been terrified of the idea of doppelgangers since I was a kid. I always had this vision of seeing myself across the subway platform. And just kind of thought, if that's not creepy enough, what if the other you sort of smiled at you.» (Peele i Sprague, 2019).

Zerna nevner en novelle av den klassiske, gotiske forfatteren Edgar Allen Poe, under tittelen *Berenice*. I denne fortellingen er protagonisten besatt av sin niese og hennes vakre tenner. Etter et dødelig anfall, tar protagonisten tennene hennes og skjuler dem i en boks. Tennene blir her da et symbol for denne besettelsen for henne og den påfølgende skammen, hvorpå undertrykkelsen av disse følelsene – forklart i boken som nettopp å gjemme tennene vekk i boksen – går så dypt at det utarter til en form for amnesi. «His deed is repressed by memory, but continues to haunt him in its obscurity and vagueness: [...] He cannot think why the box on his desk continues to draw his attention. He asks of the box: 'why did I shudder in regarding it?» (Poe i Zerna, 2017).

Lik Poes protagonist, kan heller ikke Adelaide separere seg fra sine tidligere urettmessigheter. Vi ser også at hun reagerer på elementer som minner henne på sin fortid og denne identitetsdesorienteringen, som i scenen når hun skal si god natt til sine barn; hun stopper opp i gangen etter det i baseballkampen Gabe ser på blir kunngjort at stillingen er 11:11. I tillegg er et av lagene Minnesota, som også kalles «The Twins». Minnene hun hadde fortrenget kommer til overflaten igjen, men allikevel må hun fortsette å holde det skjult og kjempe den interne kampen som er hennes alene å kjempe. På samme måte kan ikke Poes protagonist separeres fra sin egen forbrytelse, så for å holde på en form for stabilitet, må han fortsette å undertrykke den ugjerningen han har gjort. (Zerna, 2017). Poes protagonist er i likhet med Adelaide en bedrager, hvor begge to prøver å leve et liv som noe eller noen de i realiteten ikke er. Begge har en mørk fortid med besettelsen etter å ha noe som ikke er deres, hvor skyldfølelsen etter å oppnå det blir for mye å bære uten å undertrykke det. Hvis Poes protagonist skulle anerkjenne tennene, ville det betydd at han måtte komme ansikt til ansikt med sin feilgjørelse, og dermed leve i en virkelighet hvor skillet mellom hans menneskelighet og det monstrøse ved hans natur ikke lenger er like klar – derfor må

han fortsette å gjemme tennene for å glemme. (ibid). Man kan på denne måten se tydelige likheter mellom protagonistene til Poe og Peele, som begge forsøker undertrykke det monsteret de har skapt av seg selv.



Mens Adelaide går langs strandpromenaden på starten av filmen, møter hun på en mann som bærer et skilt med bibelsk betydning: «Therefore thus saith the Lord, Behold, I will bring evil upon them, which they shall not be able to escape; and though they shall cry unto me, I will not hearken unto them.»¹⁴

«The return of the repressed», med fokus på «the repressed ‘other’», er viktig i gotisk litteratur. Her er det snakk om noe som er gjemt i rom, tid, og minnet (ibid); i Peeles *Us* formidles det til tunnelene under jorda, fortiden, og hvordan Adelaide har undertrykket det. For å skape en stabil identitet for en selv betyr det at en må være fortrolig med sin posisjon i disse tre aspektene: man kan ikke oppnå en sann identitet ved å fortrenge fortiden. På samme måte forteller Peele at man ikke kan overvinne rasisme ved å ignorere den og dens tidligere terrorvelde. Amerika som samfunn

¹⁴ Dette kan bety at ondskapen er de forankrede som kommer etter menneskeheten, hvor de ikke er i stand til å unnsnippe – eller det kan bety at ondskapen er lidelsen som de forankrede må bære for menneskeheten. Betydningen bak 11:11 er i tillegg relevant gjennom filmens løp, hvor det representerer dualitet. (Miller, 2019).

må begynne å adressere urettferdigheten i mye større grad skal de ha noe mulighet for å eliminere denne trusselen, parallelt med hvordan Adelaide må komme til rette med sin egen fortid og det hun har gjort for å overkomme «the repressed», og dermed gå tilbake til et normalt liv. Amerika virker være i en konstant undertrykkelsestilstand, derfor kreves det at stemmer som Peele kommer frem og adresserer nasjonens oversette forbrytelser.

Når det gjelder *Get Out*, er den ikke preget av de klassiske grøssertropene. Filmen har klare samfunnskritiske undertoner, men om man skulle lese den som en «rett frem»-grøsserfilm, er det ikke like lett å definere hva eller hvem som er monstrene. Familien Armitage er opplagt skurkene i filmen, men kan ikke klassifiseres som overnaturlige sånn som karakterene i *Us* kan. Derimot kan man dra paralleller mellom de mørkhudede ofrene og Frankensteins monster, for det Dean Armitage gjør med disse menneskene er å leke Gud og lage én skapning av flere mennesker, på samme måte som dr. Frankenstein gjør i Mary Shelleys roman. Peele går tilbake til den gotiske tradisjonen for å beskrive hvordan det er å være mørkhudet i Amerika i en oppdatert historie om fangenskap, hvilket omhandler en versjon av denne absurde vitenskapen man først blir presentert i Shelleys bok om den moderne Prometheus. Man kan dra paralleller mellom slavearbeidet som preget Amerikas opprinnelse og Frankensteins monster som består av deler fra andre kropper: her foreslår Peele at ideen om det monstrøse beskriver en orientering som forhindrer noen fra å føle seg hjemme i sin egen kropp. (Thulin, 2018).

Peele sier selv at *Get Out* er hans fortolkning av *Frankenstein*. (ibid). I tillegg noterer han seg at det er viktig å ha like mye empati som det man må ha en mørk sinnstilstand når det kommer til å skape monstre, og at i Universal-tradisjonen er det ikke en klar grense mellom protagonisten og skurken. Publikum blir her invitert til å relatere til utenforstående som har mer dybde i seg bak den eksterne holdningen som tilsynelatende utgjør en trussel for ordenen i samfunnet. Peele sier i et intervju at «I think being able to look with compassion at a monster as a writer is one of those things that allows you to hit a note that the audience isn't expecting» (Peele i Hall, 2019). Under dette samme intervjuet hvor de snakket om *Us*, noterte intervjueren seg at «it seems like a companion piece to *Get Out* without saying the same message, about how we don't offer privileges to people and it makes them into something we don't understand or we see as an enemy». (Hall, 2019). Peele bekreftet dette, som igjen kan knyttes opp mot Universals misforståtte monstre og gråsonen i Peeles filmer hvor monstrene er et produkt av miljø og misbehandling. Det er viktig å understreke faren ved å markere noe som en trussel kun fordi det skiller seg ut fra mengden, og ved denne behandlingen skaper man selv monsteret man fryktet – men som originalt ikke eksisterte. Det kan derfor diskuteres om hvorvidt Peele gir et subtilt nikk til Amerika om hvordan de også er sine egne

versjoner av dr. Frankenstein, og hvordan de tilsynelatende skaper monstre ut ifra uskyldige passasjerer.

Peele forklarer også at han fant inspirasjon i *Halloween* når han skapte Abraham, motparten til faren i familien i *Us*. Opprinnelig var denne karakteren skrevet til å være en versjon av Myers med sin store og truende tilstedeværelse. Abraham fikk derimot, som alle karakterene til Peele, en kompleks bakgrunnshistorie og ble ikke denne samme mystiske skikkelsen uten bakgrunnshistorie som Myers var, men beholdt allikevel dette overnaturlige aspektet ved ham. (ibid). Overgangen fra å ikke vite noe om disse urovekkende karakterene og dermed frykte dem, til å vite deres opprinnelseshistorie og derav utvikle empati for dem, kan ses på som den overordnede beskjeden i Peeles filmer: man frykter de som er annerledes uten noe interesse om å forstå dem, og dermed skaper noe ondt av de som bare vil bli behandlet som likemenn. *Frankenstein* er et godt eksempel på dette, med dens vanlige misforståelse om at navnet refererer til den menneskelignende skapningen i historien, i stedet for dets skaper, Victor Frankenstein. Selv om denne misoppfatningen er tilfeldig, stiller den som resultat et spørsmål som relateres til enhver skrekkehistorie hvor monsteret er et produkt av isolasjon og forsømmelse: hvem er det egentlige monsteret?

3.4 Språk og «code-switching»

Tropen om noe unaturlig satt opp mot en noe idyllisk forstad er som nevnt en av grøssersjangerens mest vanlige. *Get Out* bruker denne tropen til å utforske farene ved å rette seg etter et konservativt samfunn, men her i en setting hvor det omhandler mørkhudede mennesker og hva de må utøve på en daglig basis. Dette omhandler en justering av tale og kroppsspråk for å tilpasse seg forskjellige kulturelle eller sosiale kontekster; en handling som går under navnet «code-switching». Innenfor svart kultur er «code-switching» ofte avgjørende for å passe inn i hvit-dominerende profesjonelle og sosiale miljøer. (Britannica, u.å.). Som journalist og kulturkritiker Ida Harris forklarer det: «Code-switching is not trying to fit in to white culture, it's surviving it.» (2019). Hun er selv en mørkhudet person, og forklarer hvordan hun ubevisst endret atferd i en situasjon hvor hun var den eneste fargede i et rom fullt av hvite studenter:

«The voice that sprung from my throat was unfamiliar as I introduced myself to a classroom of White students. Its tone was high-pitched and enthusiastic—a far cry from my naturally soft raspiness. It wasn't the first time I was unsettled by being the sole Black person in a

room, but these moments had a profound effect on me. Without thought, I'd shifted my demeanor and speech. My thoughts were calculated, quickened, and in search of the 'right' things to say. The words poured from my mouth pointed and stiff. I enunciated each consonant and vowel, and stressed each syllable. The production of it all, though a departure from my normal self, was seamless.» (ibid).

Harris forteller videre hvordan mørkhudede i Amerika blir lært opp i en ung alder å oppføre seg særdeles pent og formelt for å fordrive sin egen svarte kultur, dette for å komme seg opp i en verden dominert av hvite mennesker. Og, enda dystre, for å unngå trøbbel med loven. (ibid). Det å være svart i en blå verden er ofte en brutal skjebne, derfor styrer mørkhudede unna sin egen kultur i den største grad de kan i møte med andre.

Peele bruker hjernevasking, eller koagulasjonsprosessen, som en ekstrem versjon av «code-switching». Her endrer mørkhudede mennesker atferden sin såpass mye rundt hvite mennesker at de helt bokstavelig ikke er seg selv lenger, helt til en annen svart mann kommer og får de tilbake til seg selv. Hele tematikken rundt hjernevasking kan ses på som høyst metaforisk. Chris mistenker først at noe ikke er som det skal i familien når han oppdager hvor merkelig de få svarte personene oppfører seg, hvordan de kler seg, beveger seg og snakker som eldre, hvite mennesker. Chris klarer dermed ikke relatere seg til dem når han skrur av sin «code-switch». Et eksempel på dette er når han går for å snakke med vaktmesteren Walter, hvor han spør: «'Sup man, they workin' you good out here huh?», og Walter snur seg mot ham uttrykksløst, før han responderer unaturlig, noe robotisk, mens et urovekkende smil dannes om munnen: «Nothing I don't wanna be doing». Et annet eksempel er når Chris ser en annen mørkhudet under selskapet og går for å snakke med ham. Han uttaler entusiastisk: «Good to see another brother 'round here», mens han klapper den andre mannen, ved navn Andre, på armen. Andre snur seg rundt og responderer like robotisk som Walter: «Ahh, yes. Of course it is». Andres følge dukker opp, hvorpå han sier til henne: «Chris was just telling me how he felt much more comfortable with my being here». Når Chris og Andre skal skilles går Chris inn for en knyttnevehilsen, mens Andre svarer med et håndtrykk.



Andre, her tatt over av den hvite, eldre mannen Logan, forstår ikke koden til Chris (øverst) og responderer med sin egen (nederst). Dette er med på å videre bekrefte mistanken til Chris om at noe merkelig foregår.

I begge disse tilfellene blir det gjort klart at det skjer en kollisjon mellom de ulike kodene. Chris tror han snakker med mørkhudede menn, så han inngår ikke i en «code-switch», og snakker med disse to mennene som han snakker med mennesker av samme etnisitet. Walter og Andre (Logan) er nå hvite mennesker i svarte kroppar som ikke vet hvordan de skal respondere til hvordan Chris snakker, og blir dermed unaturlige i sin samtale. På denne måten fremhever *Get Out* «code-switching» som en evne som kan jobbe mot mørkhudede mennesker, siden det fokuserer på komforten til hvite mennesker i stedet for den til mørkhudede. I følge Britannica er det minoritetsgrupper som er mest aktive i bruken av «code-switching», noe som igjen understreker det

Get Out fremhever om at de prøver passe inn så mye som mulig for å gjøre minst mulig skade, noe Peele viser at har motsatt effekt.

Når rollene reverseres og det er hvite som gjør denne «code-switchingen», skaper dette også ubehag. Dette vises i scenen hvor Chris først møtte foreldrene til Rose, og faren, Dean, spør ham om hans og Roses forhold: «So how long has this been going on? This.. this *thang?*». Her bruker Dean samme kode som Chris, hvilket resulterer i at Chris synlig blir anspent og ler nervøst. Dette kan også være fordi samtaler med svigerforeldrene om ens romantiske forhold kan gjøre hvem som helst ukomfortabel, særlig når man først har møttes, men ut ifra andres respons i rommet er det mest naturlig at de responderer til Deans egen «code-switching». Forskjellen på Dean og Chris er at førstnevnte har et privilegium som en hvit mann hvilket han utnytter, og endrer kode for å relatere mer til Chris, i tillegg til å forsøke være underholdende. Chris, derimot, endrer kode nettopp for å overleve i et hvitt samfunn, noe som illustrerer hvordan de samme dagligdagse tingene for privilegerte mennesker, er hos minoriteter ofte avgjørende for deres overlevelse.

Språk er også utslagsgivende i *Us*. Her differensieres hovedkarakterene fra sine nifse motparter ved sistnevntes mangel på verbalt språk – imidlertid kompenseres dette med deres avanserte bruk av symboler og kroppsspråk. Når man først møter dobbeltgjengerne, eller de forankrede, merker man umiddelbart en viktig forskjell: mens Adelaide og hennes familie bruker vanlig, verbal engelsk, bruker de forankrede uforståelige lyder, ansiktsuttrykk og kroppsspråk for å kommunisere. Red er den eneste av dem som klarer å snakke, selv om det er sakte og med en ødelagt stemme, og dette gjør henne til opprørslederen. Denne språkbarrieren mellom de to familiene kan representere den faktiske språkbarrieren mellom Amerika og hvem de anser å være utenforstående. Det kan argumenteres for at Peele bruker dette som en kontrast til beskjeden om samhold han vil få frem i filmen. Komponisten av musikken i *Us*, Michael Abels, forteller hvordan han ville sangene under filmen skulle være i et ikke-eksisterende språk, og dermed ikke skulle forstås via det verbale – men heller at man skulle lytte med følelser og instinkt, og la disse forklare musikken.

«We had always agreed that the lyrics would just be nonsense, and we wouldn't try to choose a language. [...] Everything that comes out of a voice means something, even if it's a moan or a sigh. [...] It was also important to me to show that this is not a march of any one culture. There's an important line in *Us* where Red says, 'We're Americans.' [...] 'Anthem' is really the march of a multicultural group, like we Americans are.» (Abels i Winkelmann, 2019).

Peele sa også til Abels at han ville Abels skulle «try [instruments] that don't belong together» under komposisjonen av filmens musikk. (ibid). Dette er med på å videre forsterke ideen om at

verken mennesker eller objekter burde separeres, og at de i samsvar med hverandre kan skape noe storartet. Det visuelle elementet ved *Us* viser til farene ved å skille mennesker, mens filmens musikk maler et bilde om hva man kan oppnå ved å slå sammen noe eller noen samfunnet anser som uegnet for hverandre. Den mest gjenkjennbare låten fra *Us* er en remix av Luniz' *I Got 5 on It*, som setter standarden for filmens atmosfæriske uhyggelighet. Tidligere har låten bare vært relatert til festing og god stemning, men det Abels gjorde med den var å knytte den opp til noe man tidligere ikke en gang hadde vurdert. Låten spilles for første gang som normalt i bilen til familien Wilson mens de er på vei til feriehuset sitt, og blir gradvis mer truende i løpet av filmen med sine innslag av synthelementer. Mot slutten av filmen, under den siste kampen mellom Red og Adelaide, blir den morderiske synthen byttet ut med orkestrale strenger, og forteller en historie om disse karakterene som ikke kunne blitt forklart med ord alene.

Samtidig som *Us* representerer skillet mellom mennesker innenfor et samfunnskritisk tema med dens fravær av verbalt språk, holder den seg også tro til grøsserfilmtradisjonen, særlig da slasheren, ved å ta i bruk mordere som ikke snakker og dermed beholder en slags mystikk – eksempelvis Michael Myers i *Halloween*, som karakteren Abraham var basert på, og Jason Voorhees i *Friday the 13th*. Disse er klassiske slashermonstre i den forstand at de er faretruende vesener som sikter for å drepe, og som i tillegg er stumme, hvilket ikke gir mye rom for bønnfall eller samtaler. Samtidig er også Red i denne gruppen, som presenterer deres agenda og grunnen til hvorfor de har gått ut for å engasjere i masse mord, noe man sjeldent ser i en sjanger hvor mystikken bak hvorfor monstrene er som de er blir hovedfokuset. Det er også interessant å se hvordan språket til Red og familien er et fullstendig utviklet et, selv om det for oss virker absurd, med dets uforståelige lyder og bevegelser. Dette viser til hvordan det er lett å se på utenforstående, de som ikke har tilgang på de samme rettighetene som de øvre klassene har, som usiviliserte villmenn. Det er i all hovedsak det de er i denne sammenhengen, men de er det fordi de har blitt tvunget til å leve i denne situasjonen. Allikevel har de satt sammen et eget språk som for dem selv gir fullstendig mening – så selv om det ikke ligner vårt eget, gjør det ikke det mindre verdig. I dette ser man viktigheten ved å ikke dehumanisere mennesker som ikke er så heldige å være like høyt oppe som en selv på klassestigen, særlig når de har blitt plassert der av sitt eget slag.

Kapittel 4: Peele og samfunnskritikk

4.1 Et oppgjør med konvensjonelle troper

Mye av grunnen til at Jordan Peele slo gjennom som regissør innen grøssersjangeren var at han var godt kjent med sjangerkonvensjoner, og i hvilken grad dette hadde en sammenheng med raseproblematikken som preget USA. *Get Out* var vellykket blant annet fordi den formidlet en frykt som mørkhudede lenge har levd med, og fikk det hvite publikum til å innse hvilke privilegier de har dratt nytte av, og som dermed etterlater dem i uvitenhetens skygge når det kommer til ekstreme autoritære forskjellsbehandlinger. «Rather than some nightmarish creature that haunts the screen, *Get Out* addresses the real fears and social trauma associated with the commodification of black bodies as a means of ensuring white ethnocentric dominance.» (Hughes, 2018, s. 2).

Allikevel er det elementer som knytter Peeles verker til tidligere ikonografi, og blant dette er det bruken av hjemmet som en katalysator for ondskap og mystikk. Dette legges særlig merke til i *Get Out*, hvor huset til Roses familie ligger midt i en skog, adskilt fra andre hus og mennesker. Denne typen sjangervirkemiddel har tilhørighet i gotisk litteratur, særlig da *Dracula*, hvor også grevens slott var stort og flott og bar preg av rikdom, likt huset hvor *Get Out* finner sted. Arkitekturen og tomtens areal gir et inntrykk av makt og status, noe som virker være et tilbakevendende tema hos monstrene, eller deres skapere, innen gotisk skrekk. *Get Out* kan også knyttes opp mot gotisk litteratur i form av at grensen mellom det naturlige og det overnaturlige ikke er like lett å differensiere, likt hvordan det menneskelige og ikke-menneskelige virker operere om hverandre. Dette involverer en ustabilitet, og er ofte «expressed in narrative through devices associated with metamorphosis» (Da Silva, 2019, s. 125). Et eksempel på denne metamorfosen er *Dracula* og hvordan han sømløst forvandler seg til en flaggermus når han måtte ønske. Et annet eksempel er hvordan man tar deler av syke eller ødelagte mennesker, i Frankensteins tilfelle døde mennesker, og skaper disse til noe nytt.

Som nevnt i et tidligere kapittel, var Romeros *Night of the Living Dead* starten på det som skulle vise seg å være en omskriving i grøsserfilmens historie. For første gang så man en svart mann på lerretet som ikke bare var en bakgrunnskarakter, eller en stereotypi som ble plassert inn for komisk lettelse. Selv om denne svarte mannen, Ben, var den mest logiske og fornuftige av karakterene, ble han allikevel offer av sin egen etnisitet. Hughes legger frem at:

«Despite surviving the hubris of his peers and the monstrous creatures that swarmed the farmhouse, Ben was forced to submit to the trajectory of death that has been normalized for black males within horror cinema. Sheriff McClelland, a member of the group that is taking the property back from the zombies as a new day dawns, instructs his group to “Shoot for the eyes boys...like I told you before...always aim right for the eyes.” At that moment Ben, who has survived the night despite the forces that have attempted to negate his survival strategy, emerges from the cellar only to be shot between his eyes. Ben’s death at the hands of law enforcement is a moment that 29 speaks to the modern fears of the Black Lives Matter movement.» (2018, s. 28-29).

Hughes nevner et begrep hun kaller «the death contract of blackness». (ibid: s. 28). Dette går ut på den typiske konvensjonen om at mørkhudede alltid dør i en grøsserfilm, og da ofte først, hvor fargen på huden deres tilsier hvilken skjebne de har i vente – som vi også ser i det virkelige samfunn. Selv om *Night of the Living Dead* tok et oppgjør med hvordan mørkhudede portretteres, ble også den svarte mannen her skutt og drept, til tross for all innsatsen han la inn for å beskytte seg selv og de rundt mot flokken med zombier. Allikevel ble det gjort rettferdighet på denne måten, som nevnt i form av at Ben ikke ble kokt ned til en simpel stereotypi, og brakte heller med seg en opplysning til verden om viktigheten ved rasediskusjon, og å ikke la pågående diskriminerende karakterer fortsette å skli under radaren. Det kan argumenteres at det er blitt satt en normalisert standard vedrørende vold mot mørkhudede i grøsserfilmer, hvor særlig da den hvite kvinnen som resultat blir portrettert som verdig og privilegert, og som må være den som kommer ut av situasjonen i live. Jordan Peele klarer derimot å opprettholde klassiske grøsserelementer samtidig som han utfordrer de utdaterte tropene som medfølger sjangeren. *Get Out* og *Night of the Living Dead* «[both] explicitly address the conditions of race in a society that adamantly claims that racism is not an issue» (ibid: s. 29). Selv om grøsserfilmen gjennom tidene i stor grad har spilt på datidens frykter, som nevnt tidligere, argumenterer Hughes for at disse fryktene utspiller seg gjennom øynene til det hvite mennesket og går dermed på bekostning av fargede (ibid: s. 30). Hun fortsetter med å nevne at selv om *Night of the Living Dead* og *Get Out* deler mange likheter i den forstand at begge bringer lys til ulikhetene og fordommene mørkhudede må gjennom, ikke bare på lerretet men også i samfunnet, er forskjellen at *Get Out* tar i bruk en mørkhudet helt i stedet for det Hughes kalles en «necessary martyr» (ibid). I likhet med blaxploitation-filmene på 70-tallet, kan man som følge av Peele se oppstarten av en ny æra av mørkhudede helter, denne gangen i en sjanger hvor de gjennom historien ikke har unnslett offerrollen. «The label ‘blaxploitation horror films’ [...] signifies a historically specific subgenre that potentially explores (rather than simply exploits) race and race consciousness as core structuring principles.» (Benshoff, 2000). Denne subsjangeren tillot svarte karakterer å eksistere i ulike settinger som konvensjonelle narrativ ikke kunne tilby. På denne måten

ble også blaxploitation-sjangeren sett på som en milepæl for afroamerikansk filmkultur, hvor mørkhudede fikk mer dybde og kunne eksistere som egne karakterer i stedet for å bli koket ned til en rekvisitt. Sjangeren bar allikevel preg av stereotypier og klisjeer, noe Peele senere har tatt total avstand fra, og heller bruker det som et verktøy for å leke med forventningene til publikum. *Get Out* så oppstandelsen av en mørkhudet helt, fri fra utdaterte troper og ideer, som bryter vekk fra de skadelige idealene tidligere filmer har satt.

Grøssersjangeren har lenge inkorporert idealet om noe man kan se på som «hvit kultur», hvor historien omhandler hvite mennesker i et hvitt nabolag. Dette ble særlig utbredt i slasheren etter utgivelsen av Carpenters *Halloween*, som i et tidligere kapittel ble beskrevet som den mest innflytelsesrike slasherfilmen. Denne filmen kan også bli beskrevet som samfunnskritisk, siden man opplever et fravær av hjelp fra voksne og andre autoritære figurer under hendelsen. Av de som er eldre enn tenåringer er det kun et fåtall som dukker opp på skjermen, og de som gjør det er bare der i en kort periode. Dermed blir det vanskelig for publikum å forstå deres bidrag i en narrativ kontekst. Et eksempel på dette er når Laurie blir jaget av Michael, og prøver å oppsøke hjelp hos nabohuset. Til tross for at lyset skrus på og man kan se en menneskelig skikkelse i vinduet, åpner de ikke opp for Laurie, selv om hun skriker etter hjelp. På denne måten blir de voksne karakterene i *Halloween* satt i et negativt lys. En av de voksne med mest autoritær makt, dr. Sam Loomis, klarer allikevel til slutt å skyte Michael etter å ha jaktet på ham hele filmen. Det kan virke som at de voksne karakterene i mer eller mindre grad er likegyldige til urettferdigheten som ikke begås mot dem selv, og det blir dermed opp til de berørte å håndtere situasjonen på egen hånd. Dette er et typisk trekk i slasheren, noe man også kan se i Wes Cravens *A Nightmare on Elm Street* og i Sean S. Cunninghams *Friday the 13th*, hvorpå disse ikke bare hadde et fravær av voksnes assistanse, men også plasserte de i rollen som skurkene.

Under slike sjangerfilmer er det lett å tenke at man sjeldent trenger bekymre seg for om den kvinnelige protagonisten blir utsatt for elementer som utgjør en trussel for hennes eksistens, fordi publikum er godt kjent med tropen om «the final girl», hvor hun er den eneste som står igjen mot slutten. Imidlertid har slasheren gått gjennom en utvikling hvor «the final girl» ikke er like dominerende i sjangeren, eksempelvis i Rob Zombies *Halloween II* hvor hovedpersonen Laurie dør i slutten av filmen, og hvor i *Halloween: Resurrection* (Rick Rosenthal) samme rollefigur dør relativt tidlig. I Cravens *Scream 4* viser det seg for øvrig at den siste jenta og morderen er samme person, noe som ga en ny vri på den konvensjonelle sjangertropen. Paradoksalt nok er det også hos Craven at konvensjonen om «the final girl» delvis finner utspring, for som Andresen (2022) forklarer:

«The common perception of the killer and the final girl in the slasher owes a lot to the seminal work of Clover from 1992 and Wes Craven's postmodern blockbuster *Scream* from 1996. Here, convention says that the killer is a man, that sex leads to death, and that the final girl is a virgin. However, it is certainly not always so.»

Videre understreker han hvordan den siste gjenlevende ikke behøver være et bestemt kjønn, siden det finnes både kvinnelige og mannlige eksempler på dette. Deres promiskuitet behøver heller ikke ha noen betydning for om de blir drept eller ikke (ibid), hvor i filmer som *Friday the 13th* og dens oppfølger, Miners *Friday the 13th Part II*, finner man en kvinnelig gjenlevende som både ruser seg på alkohol og marijuana, og hvor hun har en kjæreste og er seksuelt aktiv.

I filmer hvor de derimot forholder seg til denne tropen, går den siste jentas overlevelse ofte på bekostning av andre karakterer av annen etnisitet. Hughes uttaler at disse karakterene «are the token character, a sign that the director was attempting to show some degree of diversity but did not want to have to deal with social issues, and these nonwhite tokens are never the characters that are remembered or culturally celebrated» (2018, s. 30-31). *Night of the Living Dead* er naturlig nok et unntak fra dette, men Ben måtte allikevel lide konsekvensene av å være en karakter av farge. Selv om Peele tok inspirasjon fra denne filmen, har *Get Out* allikevel tatt avstand fra ideen om at svarte karakterer må ofres, og har gitt «final girl»-tronen til noen publikum minst hadde forventet basert på den klassiske grøsserfilmoppskriften. Chris er et komplekst individ som verken blir begrenset til en komisk sidekarakter eller til noen hvis kropp blir brukt til groteske bilder, som ofte er elementer som er reservert for svarte karakterer. Man ser også sjeldent det underliggende talentet til mange av disse karakterene i grøssersjangeren, siden «black representations are often located in physicality rather than one's internal self due to the 'black buck' narratives» (ibid: s. 32). I *Get Out*, derimot, ser man en svart karakter i en grøsser med en nyansert bakgrunnshistorie og emosjonelle traumer, og som også utvikler seg i løpet av filmen i stedet for å være en stillestående karakter i det narrative. Selv om sikkerhetsvakten Rods karakter i filmen faller under denne typiske stereotypien om en mørkhudet, humoristisk bestevenn, er han allikevel en fornuftens stemme gjennom handlingen, og viser seg til slutt å være den som tar med Chris vekk fra Rose og familien. Når politibilen dukker opp etter Chris har overmannet Rose og holder henne nede, i tillegg til de to andre som ligger døde ved siden av, er det lett å tenke seg til hva som kommer til å skje med Chris, særlig i lys av alt som foregår i verden både da filmen kom ut og nå i senere tid.



Chris som kveler Rose på slutten av Get Out eliminerer de forutbestemte ideene om en «final girl», i tillegg til å etablere dominans hos en etnisitet som blir urettferdig behandlet i grøssersjangeren.

4.2 Falske håp i et «post-racial America»

Professorer i kommunikasjon Marina Levina og Diem-My T. Bui hevder at det sentrale temaet som omfavner det monstrøse i det 21. århundre, særlig i amerikansk popkultur, er menneskets felles frykter om plutselig forandring. Allikevel argumenteres det for at det som blir fryktet mest i Jordan Peeles filmunivers «is not change but its absence». (Sublette, 2020, s. 233). Peeles debutfilm *Get Out* begynte som en kunngjøring for å motbevise troen om at Amerika var blitt «post-racial» etter Barack Obamas tid i ledelsen. Folk så på dette historiske øyeblikket hvor en afroamerikansk mann ble valgt til president betydde at man var i en tid hvor systematisk ulikhet vedrørende rase ville opphøre, og at Obamas tilstedeværelse skulle vise seg å aktivisere en fremtid hvor begrepet «white privilege» sluttet å eksistere. Men selv om nasjonen hadde nådd en historisk milepæl hvor man endelig kunne se en mørkhudet president, var det allikevel ikke en nedgang i rasistisk motiverte voldshendelser i samfunnet. Flere artikler og videoer av hvite borgerverns vold mot svarte kom til lys, i tillegg til det vedvarende problemet om politibrutalitet og alvoret ved deres maktmisbruk. «[*Get Out*] emerged in a politically charged moment in the post-Obama era when a supposedly equal and colorblind society has witnessed law enforcement disproportionately slaughter black bodies on a regular basis» (Hughes, 2018, s. 29-30). Sjeldent ble gjerningsmennene holdt ansvarlig

for sine handlinger, og årene under Obama viste seg heller å gi en falsk trygghet til det afroamerikanske samfunnet. «Peele was profoundly aware that being a black man in Obama's America did not mean he was any less likely to be the victim of police harassment (or worse) than he was prior to Obama's election.» (Sublette, 2020, s. 234). BLM-bevegelsen så tross alt dagens lys under Obamas tid som president, noe som tydet på at det ikke var blitt noe mindre rasisme i nasjonen av den grunn. Et stort antall nyhetsartikler dukket opp om unge, mørkhudede menn «none of whom posed an imminent threat to the police officers who killed them or anyone else in the vicinity» (ibid). Under en visning med Vanity Fair av Peeles debutfilm *Get Out*, kunne han fortelle at:

«The movie was written in the Obama era, which I've been calling the post-racial lie. We were in this era where the calling out of racism was almost viewed as a step back... Trump was saying that the first black president wasn't a citizen... There was this feeling like, 'You know what, there's a black president. Maybe if we just step back, [Trump] can say his bullshit. No one cares. And racism will be gone.' That's the era I imagined this movie would come out in.» (Peele i Keegan, 2017).

I stedet kom *Get Out* ut i en periode hvor diskusjoner om politibrutalit mot mørkhudede personer florerte i nasjonen, i tillegg til andre hatkriminaliteter og en bølge av nynazister i en æra hvor Trump tok over som president. «By the time the movie came out, people were ready to engage in thinking about [racism], and what better way to do it than with a popcorn movie». (ibid). Peele fortsatte med å fortelle at fordelen med å bringe lys til politiske problemer i form av filmatiske medier, er at det leder publikum til å tenke over hvorfor de reagerer som de gjør til ulike hendelser. Seerne har mulighet til å utforske sine egne følelser og få et bredere syn på sosiokulturelle hendelser, i motsetning til om man skulle holdt et foredrag om dette og folk ville, som Peele sier, trodd de ble matet synspunkter og blitt fortalt hva de skulle ment. I stedet kan det via film bli avdekket følelser om viktige temaer som enkelte personer ikke reflekterer over så mye.

«If you lead with entertainment, if you get the laugh, if you get the scream, if an audience is propelled to stand and cheer because something happens, then the point is already made and the audience is left to think about why that happened. What truth did that hit on? The moment the police car shows up at the end of this movie, we all know what's going to happen. The fact that we all know what's going to happen is the point. That's the catharsis.» (ibid).

Get Out bruker politiet for å vise hvordan de er noen av de største skurkene når det kommer til fiendtliggjøring av mørkhudede, noe som gjøres tydelig for første gang i scenen hvor Chris og Rose blir avhørt etter å ha kjørt på hjorten. Politimannen spør om å få se førerkortet til Chris til tross for at han ikke var den som kjørte, hvilket representerer frekvensen av interaksjoner mellom mørkhudede og politibetjenter som ikke tar grunnlag i noe annet enn rasistiske holdninger. Chris vet at hvis han ikke gjør som han blir fortalt kommer det til å ende dårlig for ham, og må dermed adlyde til tross for at politiet opererer utenfor lovlig arbeid. Dette antyder at *Get Out* både er klar over og henviser til urettferdighetene som møter mørkhudede på en daglig basis, og hvordan hvite mennesker drar nytte av deres privilegium, selv i en posisjon hvor de selv hadde skylden for voldshandlinger. Dette er nettopp den type hendelse som ga liv til Black Lives Matter-bevegelsen, som har forsøkt å få politiet til å ta ansvar for alle voldshandlinger og mord begått mot svarte mennesker, og protesterer mot at dette fortsetter å bli skyggelagt.

Chris' opplevelse med politibetjenter er enda mer relevant i dette «post-rasistiske» klimaet hvor man ser stadig flere tilfeller av politivold dukke opp. Ett av de mest horrible tilfellene av dette, men som ikke får nok omtale i media, er hendelsen hvor en afroamerikansk mann ved navn Philando Castile ble skutt og drept i sin egen bil under en rutinestop for bremselys i juni 2017 (ABC News i Hughes, 2018). Et annet tilfelle er i august 2017, hvor en hvit politimann fra Georgia ved navn Greg Abbott fortalte en lyshudet, kvinnelig sjåfør at politiet «only kill black people», og at hun ikke burde bekymre seg for å være i fare under et trafikkstopp (CNN i Hughes, 2018). Disse hendelsene skjedde etter utgivelsen av *Get Out*, som viser at selv om Obama banet vei for nye muligheter for mørkhudede, satte det allikevel ikke en stopper for den pågående rasismen i nasjonen. I tillegg ga Obama-administrasjonen en falsk følelse av trygghet for en ny tid, særlig siden etterkommeren til presidentrollen var den mest rasistiske Amerika har sett til dags dato. For å sitere politibetjenter fra sesong 1, episode 3 av *The Twilight Zone*¹⁵ (2019) i en situasjon hvor han holder pistolen rettet mot en mørkhudet student kun grunnet sin etnisitet, hvorpå moren i tillegg til resten av tilskuerne tar opp kameraer for å dokumentere urettferdigheten: «You think you can intimidate me with a camcorder? Don't you watch the news?».

¹⁵ Peele har også vært med på å skape denne nye versjonen av den klassiske serien, og har selv rollen som fortelleren i begynnelsen og slutten av hver episode.

4.3 «Progressiv» fargeblindhet og ideologikritikk

«The word ideology does not have a single clear definition and is used in a variety of ways. Its most common use in every-day language is to describe a broad, cohesive set of political ideas and beliefs. [Used most particularly by Marxists, the] concept of ideology is a word to describe a set of ideas and beliefs that are dominant in society and are used to justify the power and privilege of the ruling class.» (tutor2u, u.å.).

I lys av «post-racial America», er det høyst relevant å se på fargeblindhet mot mørkhudede som noe av problematikken som har oppstått i nyere tid. Denne fargeblindheten, som en bred ideologi, kan beskrives som troen på at benektelse av forskjeller i etnisitet og hudfarge vil kurere rasisme, og dermed oppnå rasemessig likhet. Slik ideologi engasjerer hvite mennesker i å påstå at de «ikke ser farge» for å bli fritatt fra beskyldninger om rasisme. Dette konseptet setter sin lit til institusjoner som ønsker å oppnå denne rasemessige likheten, mens de samtidig ignorerer den historiske og systematiske diskrimineringen som opprettholder en rasistisk praksis. Her vil det legges til rette for en naiv idé om at rase ikke lenger er et problem. Personene som følger denne ideologien vil typisk være hvite, og er i en posisjon hvor de ikke trenger være bevisst på sin farge og plass i samfunnet – derfor ser de seg også blind til at dette derimot kan gjelde for andre. Professor i sosiologi dr. Meghan Burke sier at:

«For many white people, being labeled as racist is among their worst fears. And as we're continuing to learn in this country, for many people of color, Black folks in particular, their greatest fear is not surviving an interaction with a police officer. So we're really talking about very different worlds here.» (Burke i Vincenty, 2020).

Ideen om et fargefravær i Amerika får samfunnet til å unngå å engasjere seg i diskurser som belyser problematikken rundt rasisme, og er motstridende nok skyldig i holde verden tilbake fra å gjøre fremskritt forbi rasistiske holdninger. (Vincenty, 2020). Ideologien om et «post-racial» amerikansk samfunn er troen på at rasisme og etnisitetsprivilegier ikke lenger er faktorer med makt, og hviler på troen om at borgerrettighetsbevegelsen markerte slutten på slik diskriminering. Martin Luther King Jr. sa tross alt under sin tale at han vil at mennesker skal se hans barn for «the content of their character, not the color of their skin» (ibid). Denne forestillingen avviser erfaringen og opplevelsene til mørkhudede, og benekter grunnen til at vi trenger å ha bevegelser som Black Lives Matter. Etter presidentvalget i 2008 hvor Obama kom til makten, kom også ideen om at dette banet

vei for like muligheter for alle mennesker uavhengig av etnisitet, som diskutert i forrige delkapittel. Dette åpnet også opp for mer frekvent avvisning av rasemessige ulikheter på en systematisk basis – i et moderne samfunn hvor Amerika for første gang fikk se en mørkhudet president, *må* man jo ha kommet forbi gamle, rasistiske ideer. Eller?

Get Out reflekterer godt denne ideologien og skadene ved et fargeblindt samfunn. Chris' første møte med familien viser til en overdrevet imøtekommende oppførsel hvor særlig faren, Dean, viser til hvor antirasistiske de er. Dette gjør naturlig nok Chris mistenkelig ovenfor den liberale fasaden de presenterer, til han finner ut den uhyggelige sannheten bak det hele. Peele forklarer at han ville publikum, uavhengig av etnisitet, skulle se den subtile rasismen gjennom øynene til Chris. Han forklarer i et intervju at: «A part of being black in this country and, you know, I presume any minority, is constantly being told that we're being too aware of race somehow, we're obsessed with it or we're seeing racism where there just isn't racism.» (Peele i Gross, 2017, s. 29). Gjennom filmen er det rikelig med bevis gjennom dialog der det sosiokulturelle begrepet om fargeblindhet blir gjort tydelig. Et eksempel er i starten av filmen hvor, i forkant av møtet med foreldrene, Chris spør Rose om de vet at han er svart, hvorpå Rose svarer: «No, should they?». Chris følger dette opp med: «This is uncharted territory for them, you know, I don't wanna be chased off the lawn with a shotgun¹⁶». Dette sikter til hvordan kun hvite mennesker har privilegiet ved å hevde å være fargeblind, men siden Chris er mørkhudet, er han klar over vanskene som oppstår ved romantiske forhold som krysser etnisiteter. I motsatt ende er Rose som ikke behøver være klar over sin hvithet, så hennes respons reflekterer blindheten ovenfor problemene vedrørende etnisitet, og krysningene derav.

I scenen hvor hushjelpen Georgina oppsøker Chris og forklarer hvorfor hun tok ut laderen fra mobilen hans, viser også denne til et eksempel på fargeblindhet. Chris forsøker finne solidaritet i Georgina ved å si at han blir nervøs i nærværet av for mange hvite mennesker, hvorpå Georgina har en merkelig reaksjon hvor det først virker som hun skal gråte, før hun begynner å le. Hun sier deretter at det ikke er hennes opplevelse i det hele tatt, og at Armitage-familien behandler henne og vaktmesteren Walter som familie. Georgina, som man senere finner ut at er bestemoren i familien, later til å ignorere de rasebaserte forskjellene innenfor familien, til tross for at de er blitt plassert i roller hvor arbeidsoppgavene tydelig er preget av gamle holdninger datert tilbake til slavetiden.

¹⁶ Ironien her er at Chris faktisk blir jaget vekk med en hagle på slutten av filmen, men da av Rose.



Georgina ler mens en tåre renner ned kinnet hennes, hvor hennes anstrengte ansiktsuttrykk kan tyde på at hun prøver å holde tilbake den egentlige Georgina som vil komme frem, trigget av Chris' uttalelse om hvite mennesker.

Et annet, avgjørende eksempel på hvordan *Get Out* inkorporerer og kritiserer fargeblind ideologi er når Chris sitter fastbundet til en stol mens Jim forklarer koaguleringsprosessen via en TV foran ham. Chris spør; «Why black people?», hvorpå Jim svarer; «Who knows? People wanna change. Some people wanna be stronger, faster, cooler. But please don't lump me in with that, you know, I could give a shit what color you are», som er den vanligste uttalelsen blant hvite mennesker som ønsker å fremheve deres fargeblinde holdning mot rasisme. Selv mennesker med gode intensjoner står i fare for å gjøre skade ved å ikke se farge og dermed heller ikke tilhørende problemene vedrørende rasediskriminering. Denne holdningen ignorerer at slik problematikk er et av de største truslene for samfunnet, og tar total avstand fra menneskerettigheter.

4.4 All/Blue Lives Matter

I kjølvannet til Black Lives Matter-bevegelsen oppsto også to andre bevegelser som forsøkte å ta fokuset vekk fra svarte menneskers rettigheter, og undertrykke alvorlighetsgraden ved diskrimineringen de har måttet levet med i alle år. Disse bevegelsene er All Lives Matter, og den kanskje mer giftige Blue Lives Matter. Sistnevnte ble startet som en opposisjon mot Black Lives Matter, hvor tilhengere av politimyndighetene uttalte sin misnøye mot kritikken de møtte i

kjølvannet av politivolden som foregikk. (Dictionary, u.å.). Denne motbevegelsen kan ses på som rasistisk motivert av natur, siden minoritetsstemmer nok en gang ble undertrykket og oversett. På samme måte oppsto All Lives Matter som en motstand mot oppmerksomheten rundt mørkhudedes rettigheter, hvor en vanlig misoppfatning av BLM var at mørkhudedes liv betydde mer enn andres. Ved å uttale at «all lives matter» overser man poenget med hele BLM-bevegelsen, hvor fokuset trengte å falle på at mørkhudedes liv var, og fremdeles er, i fare.

«Think of it this way: If you get into a car crash and one person has a serious head injury but the others have a few bumps and bruises, the person whose life is at risk gets first priority when it comes to medical care. That doesn't mean paramedics won't help the rest of the passengers, but that triage places the most dire situation first in line. Or, to look at it another way, if someone keeps setting your house on fire, you'd want firefighters to do something about it. Wouldn't it upset you if instead, people kept telling you that "all houses matter equally," if yours was the one burning?» (Schumer, 2020).

All Lives Matter hadde kanskje ikke det samme rasistiske bakteppet som Blue Lives Matter hadde, men var fremdeles problematisk nettopp grunnet at det tok vekk fokuset fra mørkhudedes rop om rettferdighet som de så sårst trengte. Allikevel er det interessant å se hvordan politibrutalitet mot mørkhudede også ofte begås av mørkhudede politimenn. «White officers do not kill black suspects at a higher rate compared with nonwhite officers,» sies det i en undersøkelse holdt av dekanus Charles Menifield, hvor det utdypes; «The killing of black suspects is a police problem, not a white police problem» (Jacobs, 2018). Dette understreker hvordan det ikke er så mye svart mot hvitt, som det er blått mot hvitt. I *Get Out* ser man eksempelet på dette når Rod snakker med politiet som alle er afroamerikanske, men som allikevel ignorerer mennesker av samme etnisitet siden disse befinner seg under dem i den karrieremessige skalaen. Man kan se at den kvinnelige politibetjenten i fronten behandler Rod med et fravær av respekt under møtet og avviser alle utsagnene hans om at Chris er bortført, siden hun anser ham å være i et yrke som er av mindre viktighet enn hennes eget. Det skal imidlertid sies at Rods endelige uttalelse kan anses som heller ekstrem, når han slår fast at: «I believe they've been abducting black people, brainwashing them, making them work for them as sex slaves and shit». Samfunnet befinner seg heldigvis i en tid hvor dette ikke forekommer like ofte som det gjorde under koloniseringstiden i Amerika, men det skal allikevel ikke skyves under et teppe at svarte mennesker fremdeles blir misbrukt på en daglig basis. Etter Rods uttalelse, tilkaller politikvinnen han snakker med sine kolleger, og publikum får dermed et håp om at hun begynner å tro på ham og ser alvorret i situasjonen. Det håpet blir derimot knust relativt fort når samtlige

betjenter bryter ut i latter når Rod avslutter hans monolog om situasjonen. Dette gjenspeiler hvordan sosiale rangeringer, selv blant minoriteter, fører til at bare visse stemmer blir hørt.

Faren ved dette blir i tillegg fremhevet i Peeles andre film, *Us*. Ved å konstant undertrykke mennesker i en daglig kamp med samfunnet og dets urettferdigheter, er det klart at disse menneskene før eller senere vil gjøre en type opprør. Black Lives Matter- og Me Too-bevegelsen er eksempler på dette, hvor fredelige protester ble igangsatt, selvfølgelig med motstand fra politiet som gjorde det til voldelige hendelser hvor det opprinnelig ikke var ment til å være. Da Proud Boys stormet kongressen etter Trump ble valgt ut, var det en terrorhandling som inkluderte uprovosert ødeleggelse og vold, noe politiet overså og mer eller mindre lot skje. Det som gjør det verre er at rettighetsbevegelsene kom fra et sted av godhet hvor mørkhudede og deres allierte bare ville se en bedre fremtid for undertrykkede, mens terroraksjonen kom fra et sted av hat og sinne – bare én av disse møtte sterk motstand fra politiet, og ikke den man skulle ønske.

Rods håndtering av situasjonen med Chris foreslår at alvorlige hendelser ofte er nødt til å bli håndtert av de som ikke har de samme ferdighetene eller statusen som de i maktposisjoner. Dette kan spores tilbake til slashersjangeren, hvor det nevnte fraværet av hjelp fra voksne karakterer og autoritetsfigurer indikerer en korrupsjon i det politiske systemet, hvor «underdoggen» blir satt i en posisjon hvor han må klare seg selv. Enten denne kampen mot systemet skjer gjennom de internasjonale Black Lives Matter-protestene, eller gjennom et TSA-kjøretøy, er det opp til fornuftige stemmer som Rod å ta seg av situasjoner som de ufrivillig gikk inn i. På en annen side, hvis disse situasjonene ikke blir håndtert, kan det forekomme scenarioer som den alternative slutten til *Get Out*, hvor politiet – i stedet for Rod – dukker opp på slutten mens Chris kveler Rose. Han blir da arrestert, men i lys av politibrutaliteten som har vært i full anmarsj, ville en mer realistisk slutt til dette vært at Chris ble skutt på stedet. Ved denne alternative slutten ville Chris unngått å havne i et mentalt fengsel, men ville derimot end opp i et fysisk, noe som tilsier hvordan det ikke eksisterer en vinnende slutt for svarte mennesker uansett. Hvis nasjonen hadde levd i «post-racial America» som nevnt tidligere, ville det ikke oppstått motbevegelser for Black Lives Matter, og Chris hadde heller ikke behøvd å spørre Rose «Do they know I'm black?» når Chris skulle møte familien hennes for første gang. Både *Get Out* og *Us* overkommer de fysiske monstrene i filmuniverset, men monstrene de representerer i det virkelige liv er fremdeles regjerende blant minoritetsgrupper. Til, eller mer sannsynlig *hvis*, menneskeheten kommer til et punkt i en perfekt verden hvor rasisme og klasseforskjeller blir eliminert, kan man finne katarsis i filmer som Peeles, hvor ondskapen i menneskers natur ikke overlever. Denne ondskapen er som sagt noe mer diffus i *Us*, men som allikevel forklarer hvordan miserable levevilkår er utslagsgivende for monsteret som oppstår, og

som inviterer sympati hos publikum – også parallelt med historien om det misforståtte Frankensteins monster.



Chris går i fængselsgangene og blir ledet tilbake til cellen sin i Get Outs alternative slutt. Dette scenarioet ville vært mer virkelighetsnært, men ble imidlertid for dystert for filmens håpefulle tone.

Kapittel 5: Monstre, helter og gråsonen mellom

5.1 En invitasjon til empati

Filmteoretiker Murray Smith fremhever viktigheten ved å ha medfølelse til karakterer i et hvert narrativ. Identifikasjon er kanskje det foretrukne begrepet når det kommer til å referere til et tett forhold med en karakter – derimot siterer Smith den amerikanske filosofen Noël Carroll når han sier at identifikasjon er et misvisende begrep, hvor dette tilsier at publikum setter seg inn i et fiktivt univers som om de selv var protagonisten. «In Carroll’s words, ‘identification’ implies a kind of ‘fusion’ of or ‘mind-meld’ between spectator and character» (Smith, 1995, s. 78). I stedet blir det mer korrekt å dele empatien seeren føler til en karakter opp i tre konsepter han kaller «recognition», «alignment» og «allegiance». Disse er nivåer som er grunnleggende når det kommer til å engasjere seg i karakterene på skjermen, og utgjør noe Smith kaller «sympatistrukturen». Først har man «recognition», som er seerens evne til å se en gjenkjenne en karakter ved hjelp av dens menneskelige egenskaper. Deretter har vi «alignment», som er en type eksklusiv tilgang til en karakter – her deler Smith opp konseptet i ytterligere to begreper han kaller «spatio-temporal attachment» og «subjective access». Førstnevnte refererer til hvordan historien holder seeren i sporene til protagonistens handlinger, mens sistnevnte refererer til hvilken informasjon seeren får gjennom protagonisten. Til sist har vi «allegiance», som er hvordan seeren evaluerer protagonistens moralske handlinger – og hvordan seeren, basert på karakterens «alignment», ville handlet i samme situasjon. (ibid: s. 82-85).

Før man går inn i hva som gjør filmene til Peele så effektive, er det verdt å diskutere hva som skiller sympati fra empati, og hvilken virkning dette har i grøssersjangeren. Som YouTube-kanalen Think Story uttaler det; «Far too many horror films make the mistake of relying too heavily on sympathy» (2017). Han fortsetter med å utdype at selv om noe fælt skjer med en karakter, betyr ikke det at publikum automatisk bryr seg om denne karakteren.

«When we empathize with a character, we’re relating to them. We’re connecting. Connection equals investment, whereas sympathy is disconnection, no investment. How many hundreds of horror films have you seen where a character is being brutally murdered and you sit back and go, ‘Damn, that sucks’, but there’s no investment at all.» (ibid).

I tillegg skildrer den kognitive filmteoretikeren Margrethe Bruun Vaage mellom to typer empati: «imaginative empathy» og «embodied empathy». Den første er en type hvor seeren bruker fantasien for å handle ut en karakters psykiske opplevelse, og den andre er en automatisk innflytelse seeren får av karakteren gjennom ansiktsuttrykk og kroppslige bevegelser – som ikke trenger bero på fantasier eller former av kognisjoner. «Embodied empathy» kan kun klassifiseres som empati hvis seeren gjenkjenner at han eller hun reagerer på karakterens følelser i dens situasjon, i kontrast til om man føler på noe fordi stemningen rundt en tilsier det. (Vaage, 2010, s. 163). Vaage foreslår at «empathy can be both the conscious or reflective feeling of the other's state, as well as the process of understanding the other, not necessarily reflectively felt as a shared feeling» (ibid: s. 164). Hun kritiserer også Carrolls teori om at seeren og karakteren deler samme sinnstilstand, hvor hun kommenterer at hvis dette hadde vært sant, ville samfunnet som empatiske vesener vært ute av stand til å gjøre noe som helst når en tragedie rammer en karakter eller en annen person, siden alle da ville vært følelsesmessig ødelagte (ibid: s. 167). Det skal derimot sies at en karakters narrativ på skjermen kan gi store emosjonelle responser – som de er designet for å gjøre – men på det grunnlag at seeren klarer å gjenkjenne seg selv og karakteren som to ulike elementer i samsvar med hverandre, i stedet for en sammenslått enhet.

Get Out gjør en utmerket jobb med å få publikum til å føle empati med Chris, noe som gjøres ved å plassere ham i situasjoner de fleste kan relatere til. Hele situasjonen starter med at Chris skal møte foreldrene til partneren sin, hvilket i seg selv kan være nervepirrende for mange. Publikum føler allerede her en kobling til Chris gjennom dette stadiet med spenning og nervøsitet ved møtet med svigerforeldrene som de fleste har vært gjennom. Chris viser også omsorg både ovenfor Rose og deres hund, og vil naturligvis gjøre et godt inntrykk på foreldrene, for han vet at det vil gjøre Rose glad. Han har i tillegg en dårlig vane han vil bli kvitt for både hans egen og de rundt ham sin skyld, og viser at han har drømmer og fremtidshåp. Dette er dagligdagse ting som gjør at publikum gjenkjenner seg i Chris, og viser at han er en omsorgsfull person, samtidig som filmen fremhever at han har mistet moren sin som han klandrer seg selv for. Disse er begge elementer som bringer frem de empatiske instinktene hos publikum, noe som også utgjøres av all informasjonen man får om Chris og hans liv. Peele utnytter dette og kobler disse empatiske karakteristikkene hos Chris til filmens narrativ, noe som gjør *Get Out* til en karakterdrevet historie. Mot slutten er publikum såpass forbundet til ham at frykten og spenningen i den siste scenen blir ekstra intensiv og innflytelsesrik, hvor man naturlig nok bryr seg om Chris og vil se ham overleve. Dette utspringer seg fra empatien som seerne har bygget opp i løpet av filmen, og understreker den faktiske dybden i en effektiv grøsserfilm.

Når man går dypere inn i filmen og forbi de umiddelbare faktorene som gjør Chris til en karakter man lett kan føle empati for, kommer man til filmens hovedpoeng: hvilket som nevnt er hvordan det er å være mørkhudet i Amerika. Her kan det argumenteres for at *Get Out* kan ses på enten med «imaginative empathy» eller «embodied empathy», basert på hvem seeren er. Som et farget medlem av samfunnet kjenner man igjen alle følelsene Chris går gjennom, og vil enkelte ganger gjenspeile Chris' kroppslige reflekser til situasjonene han er i. Her trenger ikke seeren å forestille seg hvordan det ville vært i hans posisjon, siden seeren lever gjennom de samme fryktene på en daglig basis; et mørkhudet publikum vil da reagere med «embodied empathy». For en hvit seer vil det derimot ikke være like enkelt å sette seg inn i Chris' sinnstilstand siden seeren lever et privilegert liv uten å bekymre seg for konsekvenser basert på sin etnisitet, og vil derfor reagere med «imaginative empathy». Seeren kan, og må her forestille seg hvilke frykter som spiller ut i Chris, hvilket som diskutert er fordelen med å bruke grøssersjangeren som et medium. Det skal imidlertid sies at denne type empati vil differensiere også mellom hvite seere – som kvinne har jeg selv kjent på ubehaget og engstelsen ved å være i et rom fullt av menn, og det å ikke vite konsekvensene ved å gjøre ett feil trekk. Det er derfor lettere for andre undertrykkede grupper å sette seg inn i filmen i form av «embodied empathy», siden også disse seerne har kjent på former av undertrykkelse.

I *Frankenstein* fra 1931 ser vi et annet godt eksempel på viktigheten ved å frembringe empati, denne gangen for monsteret. I scenen hvor den lille jenta Maria møter monsteret ved elvekanten, engasjerer hun umiddelbart i en samtale med ham hvor hun presenterer seg selv om spør om han vil leke med henne. Det utarter i en hjertevarmende interaksjon mellom en ung pike og et misforstått monster, hvor sistnevnte for en gang skyld føler seg godtatt. Maria viser monsteret hvordan blomster hun kaster i elven flyter, hvorpå situasjonen eskalerer til at monsteret tror Maria også vil flyte hvis han kaster henne i elven, noe det skulle vise seg at hun ikke gjorde. Monsteret skjønner alvoret i det han har gjort, men klarer ikke redde Maria før hun drukner, så monsteret flykter stedet i fortvilelse. I Shelleys roman fikk hendelsen riktig nok en annen, om mulig mørkere slutt. Her klarer monsteret å redde Maria, men når hennes far finner dem tror han at monsteret vil skade henne, så faren skyter ham. Dette er en viktig uttalelse om samfunnet som er parallell til slutten i *Get Out*.



Ved elvekanten blomstrer et vennskap mellom Frankensteins monster og den unge Maria, men dette ender imidlertid i tragedie.

Shelleys utdrag er med på å innkapsle urettferdigheten som rammer de som kan anses som utenforstående, de som er «annerledes», og videre formidler budskapet som Peele vil belyse. Akkurat det samme skjer med mørkhudede, hvor de blir tatt ut av kontekst og automatisk beskyldt for hendelser de aldri har gjort, kun fordi de er av en annen etnisitet enn hva enkelte er vant til. Dette ender ofte, som situasjonen med Frankensteins monster, opp med utløsning av skudd fra hendene til autoritære makter, hvor det alt for frekvent resulterer i tapte liv. Denne samme ideen er iboende i *Frankenstein*, hvor publikum vet at monsteret vil leve under vekten av en urettferdig dom, noe som fører seerne til å føle empati for ham. Selv om *Frankenstein* er en skremmende fortelling som inngår i grøssersjangeren, hvor det kan diskuteres hva man egentlig bør frykte, er den allikevel blandet med medfølelse. Som Think Story sier, er dette nøkkelen til å få publikum investert i karakterene og heie på deres medgang. (2017).

Peeles andre film, *Us*, er heller ikke noe mindre empatisk drevet. Denne gangen ligger dette fokuset imidlertid på filmens antagonist – ikke ulikt *Frankenstein*, hvor monsteret gjorde opprør mot et samfunn som forkastet ham og behandlet ham urettferdig. Som de klassiske Universal-monstrene, vil de forankrede skremme publikum, men man føler allikevel empati for dem til tross for deres nifse utseende. I starten av filmen vil naturlig nok publikums medfølelse ligge hos hovedkarakterene, familien Wilson. Deres motpart er skremmende og ubarmhjertige i sin forfølgelse, hvilket automatisk får publikum til å frykte dem. De forankrede har alle karakteristiske

trekk som er med på å videre gi grunn for uroen man føler ovenfor dem. Abraham, motparten til Gabe, kommuniserer kun via grynt og voldsangrep. Umbrae, motparten til datteren Zora, har et konstant urovekkende smil om munnen. Pluto, motparten til sønnen Jason, er det mest åpenbare monsteret med sine fysiske trekk, hvor ansiktet hans bærer arr etter forbrenning som leder ham til å alltid gå med maske. Hans bevegelser er også lik de av et vilt dyr, hvilket videre distanserer ham fra å gjenkjennes som menneske. I filmens senter finner man Adelaide og hennes motpart Red, hvor sistnevnte er den eneste av de forankrede som klarer å snakke, noe man senere vet at er fordi hun er den eneste som har hatt et liv på overflaten, selv om det riktignok ble begrenset. Stemmen til Red bærer allikevel preg av å ikke ha blitt brukt siden hun var barn, siden den nå er hvesende og ripete, og sliter noe med å komme frem. Scenene hvor Red snakker er noen av de mest skremmende i filmen, noe som kan forklares ved at linjen mellom menneskelig og dyrisk ikke er like klar, og man som resultat sliter med å definere Reds karakter.

Dette leder til at selv om de forankrede har samme karakteristikk som de av menneskelig natur, sliter publikum allikevel med å knytte seg til dem, og som virkning vil seerne distansere seg fra disse skapningene. Dette endres imidlertid når det blir avdekket hvem de er og hvor de kommer fra, og publikum går fra å sky dem til å føle empati for dem. Det skal allikevel sies at denne åpenbaringen ikke fjerner det faktum at ofrene i *Us* er familien Wilson, selv om det ikke er like svarthvitt. De forankrede ble tross alt skapt for å kontrollere menneskene på overflaten, og ikke omvendt, så det dreier seg ikke like mye om kampen mellom undertrykkeren og de undertrykkede. Til tross for dette er det klare ulikheter i kvaliteten til deres motstridende liv, så opprøret til de forankrede er derav berettiget. Adelaide og Reds parallelle utvikling er viktig i fremhevelsen om at omstendighetene man blir tvunget til å leve i er mye mer innflytelsesrik enn noen iboende natur. Det Peele gjør med sine monstre, og det som Universal har gjort tidligere, er å få oss til å stille spørsmål ved vår egen menneskelighet. Frankensteins monster er opprinnelig et uskyldig vesen som kun går imot samfunnet fordi de avviste ham. Ikke ulikt Red, ble han også forlatt hvor han endte opp isolert fra omverdenen, og ville ta hevn på sin skaper for det miserable livet som forfulgte ham etter forræderiet. Dracula var også en gang menneske, hjemsoekt av sin fortid og tapet av sitt livs kjærlighet. Dette ledet ham til å gå i pakt med djevelen og, på samme måte som Frankensteins monster og Red, gå imot sin skaper – i dette tilfellet Gud. Selv *Dracula*, som anses som en klassisk fortelling om godt mot ondt, er mer flertydig enn det som møter øyet. «For it is not the least of its terrors that this evil thing is rooted deep in all good, in soil barren of holy memories it cannot rest.» (Stoker, 1897, s. 265). Peele klarer å fremheve denne empatien for skurkene fordi han gjenkjenner hvordan det er å bli stemplet som «the other», og derav noe å frykte.

«Peele [argues] that black audiences respond to horror movies differently than white audiences. He suggested that black audiences tend to root for the villain, whether it's 'Halloween' killer Michael Myers or cannibal Hannibal Lecter, because the villain is capable and strong. Often, the villain is coded as 'Other,' and people of color understand all too easily what it is to share that label. It's that instinct to sympathize with monsters that has made Peele one of the leading forces behind a new wave of horror that doesn't provide easy answers». (Ryan, 2019).

Frilansskribent Danielle Ryan fortsetter sin uttalelse med å si at:

«Perhaps that's what is so ingenious about Peele's work. While other filmmakers in this renaissance of embracing the Other still have clear antagonists, Peele is muddying the waters. The white liberals of 'Get Out' are certainly villainous, but they're part of a much larger, systematic evil. 'Us' is more complicated still; there are no clear heroes or villains, only victims of a variety of tragedies. Instead of pointing fingers or trying to turn Othering back on the people who did it first, Peele is asking audiences to look at the underlying roots of our problems.» (ibid).

5.2 Mørkhudede helter

Skrekkfilmregissør Eli Roth kunne, under sin dokumentarstilistiske TV-serie *History of Horror*, fortelle at familien Wilson er bemerkelsesverdige i sin rolle som protagonistene i *Us*. De er bedre rustet til å håndtere trusler og monstre, nettopp fordi mørkhudede mennesker i Amerika alltid er på vakt og er nødt til å kjempe for sine liv på en daglig basis. (Roth i Delgado, 2020). Til tross for mørkhudedes evne til å håndtere slike situasjoner og forsvare seg mot disse, er det allikevel sjeldent at slike karakterer får hovedrollene innen grøssersjangeren. Selv de som er i en betydelig rolle, er «seldom more than modernizations of the original Uncle Tom when it comes to projecting behavioral ideals» (Molette, 1985, s. 448). Denne mørkhudede helten kan kun kalle seg dette fordi han eller hun ofrer seg for sine hvite overhoder. Molette fortsetter med å si at:

«The lesson is thereby projected to Black people that 'the most heroic thing you can do is to sacrifice your own best interests toward the end of some White person's well being.' Or, conversely, that 'Black people can achieve significant success in America only as a result of one or more White persons' magnanimous help.'» (ibid).

Til tross for at Molletes artikkel ble publisert i 1984, er det fremdeles mange av hennes uttalelser som man gjenkjenner i moderne media. Særlig ser man ideen om at mørkhudede trenger de hvites hjelp for å gjøre fremgang, noe som vil diskuteres i nærmere detalj i neste delkapittel. Mesteparten av tiden vil mørkhudede besitte rollen som sidekarakterer. Mens protagonisten oppsøker eventyr og finner seg selv i spennende situasjoner, og i tillegg vil ha en åpenbar karakterutvikling, vil sidekarakterene ikke ha tid eller mulighet til samme utvikling. De blir derfor skrevet som endimensjonale, og er avhengige av stereotyper for å få frem deres personlighet. Dette betyr at publikum vil forstå nøyaktig hva slags type person denne karakteren er kun ved hvordan de kler seg, hvordan de snakker og hva de gjør. En oppskrift som dette vil ha en skadelig effekt på mennesker som allerede er ofre for feilaktige stereotyper, og setter lys på betydningen av varierte roller i et mangfoldig filmlandskap for å ta makten vekk fra disse ideene.

Selv om mørkhudede klarer å inkludere seg i klisjérollen som protagonistens bestevenn eller elsker, får de allikevel sjeldent oppleve slutten av filmen. Dette resulterer i sjangertropen om at svarte karakterer alltid dør først, som er en viss overdrivelse, men skjer ofte nok til at denne tropen er kunnskap som har spredt seg til allmenheten. I det siste har imidlertid grøsserfilmer begynt å reflektere over rasetaklende og politiske diskurser, og mørkhudede karakterer har i mye større grad begynt å bli integrert i historiene – selv som protagonister. Peele har skapt gode eksempler på dette, et av dem med sin debutfilm *Get Out* som tok en ny retning innen grøssersjangeren ved å ikke spille på overnaturlige og usannsynlige frykter som i all hovedsak bredte seg blant hvite familier, men heller av virkelige bekymringer som mørkhudede må møte på daglig, og i stor grad har gjort gjennom historien. Allikevel kan det diskuteres at det er *Us* som gjør den mest fundamentale uttalelsen; ved å ikke uttale seg om etnisitet i det hele tatt. Peele har selv sagt at han ikke vil at bruken av svarte protagonister trenger være begrunnet, ei heller at deres etnisitet behøver være betydningsfull for handlingen. «Scores of people will walk into this movie waiting for the racial commentary, and when it doesn't come in the form they're looking for, they'll be forced to ask themselves: 'Why did I think a movie with black people had to be about blackness?», kunne han fortelle i et intervju, hvorpå journalist og forfatter av artikkelen Tambay Obenson gjorde den bemerkningen at «That realization may provide an opportunity for self-reflection and eventually a change in perception.» (2019). Noe mer vågalt kunne han fortelle at «if audiences *do* want to see 'Us' as a movie about race, that reaction may say more about their own assumptions than anything Peele himself is bringing to the table.» (ibid). Denne uttalelsen er viktig i veien mot å inkludere mørkhudede i større roller på filmlerretet. Når man fjerner den uriktige forståelsen om at mørkhudede trenger ha en grunn for å spille rollene de blir utdelt basert på politiske stigmaer eller,

for å sitere Hughes i et tidligere kapittel, kun blir inkludert for å representere mangfold men ikke legger vekt på betydningen av de sosiale problemene dette innebærer, blir det lettere å se et bredere landskap av etnisitet på filmer. Allikevel er det absolutt viktig å opplyse om alvoret ved rasisme, som i *Get Out*, men det er også viktig å innse at dette er ikke den eneste oppgaven for svarte karakterer, noe Peele fastslår i *Us*.

Det Peele har skapt er en dualitet innenfor det filmatiske universet hvor begge sider er like betydningsfulle, og har begge fundamentale men ulike beskjeder om hvordan gå frem for å skape bredere inkludering for mørkhudede i en verden hvor de konstant har blitt undertrykket. Selv var jeg i en situasjon for noen måneder siden hvor vi ble presentert en eksamensoppgave som gikk ut på å skape et fiksjonelt kulturarrangement, i hvilket jeg valgte å skape en hypotetisk kortfilm. Da jeg forklarte til sensorene at jeg ønsket mørkhudede i hovedrollene, ble jeg umiddelbart spurt om hva grunnen bak dette var. Denne reaksjonen merket jeg meg som interessant, og presiserte at jeg ikke hadde noen grunn til dette, og heller ikke trengte det. Jeg la merke til at sensorene ble synlig overrasket over svaret, og kunne uttale seg om at «det hadde de ikke tenkt på». Denne situasjonen viser til at mennesker ubevisst legger sitt fokus på etnisitet og dets forskjeller når de kommer i møte med mangfold, og i stedet for å se på de som mennesker, velger de å se på mørkhudede som symbolske objekter som trenger bli begrunnet eller ha en dypere mening. Fargede mennesker kan i aller høyeste grad ha betydning for det narrative i filmer (som vi ser i *Get Out*), men dette må ikke umiddelbart antas, og heller ikke misbrukes. I et samfunn hvor de i popkulturen kokes ned til stereotypiske karakterer eller er der for å skape fremgang for hvite karakterer, er det dessverre ikke uvanlig for publikum å ubevisst tenke at mørkhudede trenger en spesifikk betydning.

I filmer som *Us* trenger ikke mørkhudede rettferdiggjøre sin eksistens på lerretet og begrunne det i noe rasetaklende tema. Et sitat som er verdt å inkludere kommer fra Independent-redaktør Kuba Shand-Baptiste: «I'd wager that the inability to see this film as a story about the 'every family' delves into something a little deeper: the challenge of placing a group traditionally 'othered' in the west – 'them' – at the forefront of a universal narrative (*Us*), forcing everyone who's ever struggled to resonate with people who don't look like them in film to see this all black, all dark-skinned American family as part of a shared experience, their experience, all our experience.» (2019). Peele forklarte at med *Us* ville han vise at det er mulig å kjenne seg igjen i andre, selv om man ikke automatisk identifiserer seg med dem. (Peele i Shand-Baptiste, 2019). Begrepet «oss» viser til eksistensen av «dem», og Peele ønsker å eliminere distansen mellom disse ved å illustrere at man allikevel kan relatere til de som blir sett på som utenforstående, hvilket har tatt grunnlag i det tidligere diskuterte begrepet «othering».

Ved å komme tilbake til Eli Roths bemerkning om at mørkhudede er utmerkede protagonister grunnet deres tilstand hvor de konstant er på vakt, og sette dette opp mot *Get Outs* hyllest av afroamerikanere og deres «overlegne genetiske seier», blir det gjort klart at mørkhudede er sterke og mer kapable til å ta seg av fysiske trusler i grøsserfilmer. Denne ideen blir imidlertid utfordret i *Us*, hvor protagonistene ikke reagerer på inntrengersituasjonen med verken krigsdyktighet eller stoisk holdbarhet. De friker rett og slett ut som enhver familie i grøssersjangeren gjør, noe som ikke markerer forskjell på hvite og svarte karakterer. Peele har med dette banet vei for et nytt syn på en sjanger som baserer seg i stor grad på nettopp denne skildringen, og stereotypene deretter. Sjeldent ser man en grøsserfilm sentrert rundt en mørkhudet familie, noe som i tillegg til å være et steg i riktig retning for representasjon på lerretet, bringer originalitet til sjangeren.

Et element som er viktig å utforske når det kommer til mørkhudet heltemot, er i de siste scenene av *Get Out* og hvordan Chris blir nødt til å bruke vold for å kjempe seg ut av huset. Amerikansk kultur ser på vold som heroisk under visse kulturelle begivenheter, eksempelvis i form av selvforsvar og kriger, hvor patriotismen til nasjonen er sterk. Det kan også argumenteres for at vold blir oppfordret via deres våpenpolitikk, som muliggjør det for de fleste amerikanere å ha et skytevåpen lett tilgjengelig. Men når vold blir brukt som et motstandsmiddel av undertrykkede, særlig fargede mennesker, har samfunnet tendens til å se annerledes på det – i dette tilfellet er det nødt til å unngås til enhver pris. Svarte motstandsbevegelser har en historie i Amerika om å være demonisert og sett på som en trussel, og blir straffet for selv de minste ideene om potensiell vold. Dette har man sett i bevegelser som Black Panther Party og Black Lives Matter, som er blitt diskutert i detalj i tidligere kapitler. Det er tydelig at svarte samfunnsborgere, innenfor et kulturelt narrativ, ikke får lov til å utøve heroiske handlinger gjennom motstand. Hollywood gjenspeiler dette, for som nevnt, blir mørkhudede karakterer ofte satt i en posisjon hvor deres oppgave er å forsvare hvite karakterer. Selv i grøsseren, en sjanger hvor vold frekvent blir vist – enten det er fysisk eller psykisk – kan mørkhudede kun bruke dette hvis det er til det beste for deres hvite overhoder. Et eksempel på dette er James DeMonacos *The Purge: Election Year* fra 2016, som også er en film rik på sosiale kommentarer. Selv om filmer vil formidle hvordan voldelige maktstrukturer dehumaniserer minoriteter og arbeiderklassen, fordømmer den også disse samme minoriteter som prøver å motstå i stedet for å jobbe med den hvite etableringen. «The story is ostensibly about how wrong it is that society views black people as disposable, yet it presents black people as disposable», sier internettkulturforfatter Aja Romano (2016), hvor hun fortsetter med å understreke mye av det samme som Molette uttalte i 1985: vold blant minoriteter blir kun akseptert hvis det er for å redde hvite karakterer, hvilket er «det mest heroiske mørkhudede kan gjøre». Det er verdt å notere hvordan

denne ideologien ikke har forandret seg på mange tiår, ikke bare i popkulturen men også i det virkelige liv, noe som viser til at problematikk rundt minoritetsgrupper ikke blir adressert nok til å utgjøre en forskjell.

Get Out gjør derimot et opprør mot denne ideen og utsletter den fullstendig. Gjennom de første to tredjedelene av filmen har Chris en strategi hvor han forholder seg stille, mens ulike rasistiske bemerkninger blir slengt mot han i et høyt tempo. Det kan naturligvis tenkes at han har opparbeidet denne utholdenheten gjennom flerfoldige sosiale interaksjoner hvor hans etnisitet er i sentrum, noe Peele selv sier han har vært offer for, som nevnt i introduksjonen. Chris er taus for å unngå fiendtlighet, og samtidig skape en fasade hvor han virker høflig og underholdt av kommentarene om hans utseende. Han forblir fredelig og styrer unna vold til siste sekund, selv om dette setter ham i fare. *Get Out* illustrerer Chris' økende nivåer av frykt og hans tålmodighet til tross for dette, mens han konstant er på sin beste oppførsel for å unngå at selv den minste utskeltelsen fra hans side resulterer i bråk. I det virkelige liv er den dominerende fortellingen om mørkhudede og deres kamper for å eksistere innenfor et hvitt samfunn at svarte mennesker er trøbbelmakere, kilden til agitasjon og et problem som er nødt til å håndteres. Nok en fordel ved å bruke grøssersjangeren i filmens politiske sammenheng er her at publikum er vant til at når noe virker galt, selv når protagonisten forsøker overbevise seg selv om det motsatte, er det oftest det. Derfor forholder publikum seg på Chris' side gjennom hele handlingen, og da særlig når hans oppgjør mot den hvite forstaden eskalerer. Når Chris til slutt tyr til vold, er det et katartisk og autoriserende øyeblikk, og får publikum til å relatere til følelsen av desperasjon. Her er ikke voldsbruken berettiget ved å redde de hvite menneskene, men tar heller en motsatt retning – de hvite karakterene er monstrene mørkhudede må bruke vold *mot*. Dette blir et lettende oppgjør mot gamle iboende ideer om fargede karakterers plassering i grøssersjangeren, og viser at de ikke trenger å bukke under for hvite mennesker.

5.3 «White savior»-komplekset

«White savior»-komplekset i vestlig historie kan dateres helt tilbake til begynnelsen av europeisk imperialisme, ifølge en forteller på YouTube-kanalen *The Take* (2020), hvor de i all hovedsak driver med filmanalyser. «[The complex] was largely justified by the idea that white people were civilizing indigenous populations, who were amoral by nature.» (ibid). Ved å leve under en annen standard og etter andre tradisjoner, ble ikke-hvite mennesker ansett som «savages». Denne tropen skulle se en økning i popularitet på 50- og 60-tallet under fremveksten av borgerrettighetsbevegelsen – mens

mørkhudede kjempet mot diskriminering og voldshandlinger rettet mot eget folk, ble filmer på denne tiden skapt for å vise hvordan hvite menn relaterte til disse spenningene. Disse oppsto i en tro om at hvite mennesker ikke kunne forstå eller anerkjenne historier om raseforskjeller med mindre de ble vist gjennom øynene til en hvit person. (ibid). Under denne tiden kunne publikum se hvordan hvite menn ble skrevet som helter fordi de ville hjelpe mørkhudede, uavhengig om de var suksessfull i sine forsøk eller ikke. «As admirable as much of their writing and ideas were for the time, staples of American film and literature [...] helped to establish a norm of stories about black history being told through the lens of noble white protagonists.» (ibid).

På slutten av 80-tallet og gjennom 2000-tallet ble det produsert godt mottatte filmer som sendte beskjeder om frihet og likeverd, men de var allikevel problematiske i den forstand at de sentrerte rundt opplevelsene og motgangen til hvite protagonister. Dette overså naturlig nok hele poenget ved denne type historiefortelling, og sto nok en gang for utnyttelsen av svarte liv ved å lede empatien mot hvite menn. «The volume and popularity of white savior films to this day shows how committed our culture remains to centering white characters in stories about civil rights, black history and racism. These movies, usually made by white writers and directors, continue to receive top awards over films depicting the same themes made by black filmmakers¹⁷.» (ibid). Her ser man igjen noe av samme problematikken man kunne se i blaxploitation-æraen, hvor fargede filmskapere og deres verker ble «tossed aside», i ordene til Guerrero, til fordel for filmer av og med hvite mennesker. Av denne grunn vil hvite filmskapere fortsette å dominere samtaler hvor det viktigste er at svarte stemmer blir hørt. I ordene til *The Take*, vil det å fokusere på hvite protagonister opphøye deres opplevelser med rasisme så mye at det kommer til et punkt hvor de nesten selv blir ofre. (ibid).

«The white savior tends to be the main focus of their story. So while movies featuring this character may eloquently advocate more unity and fairness, they can also end up sidelining the black and POC characters. Perhaps most jarringly, the white savior features and feel-good movies with happy endings which almost comfort viewers with a false sense that the ongoing complex problem of racism is essentially solved by the end of a two hour movie.» (ibid).

¹⁷ Et eksempel her er regissør Spike Lee, og hvordan hans *BlacKkKlansman* (2018) tapte for Peter Farrellys *Green Book* (2018) under oscarutdelingen i 2018. I 1990 vant Bruce Beresfords *Driving Miss Daisy* (1989), mens Lees *Do the Right Thing* (1989) ikke engang ble nominert. «Everytime somebody's driving somebody, I lose.» (Lee i Molloy & Welk, 2019).

Ved å ta utgangspunkt i klassiske grøssertroper, underkaster Peeles *Get Out* disse på en mesterlig måte – særlig denne ideen om en «white savior». «The character that is there to say to the white audience member, ‘it’s OK, this is you’», påpeker Peele, hvor han fortsetter med å nevne Brad Pitt i Steve McQueens *12 Years a Slave* (2014), og Kevin Costner i Theodore Melfis *Hidden Figures* (2016). (Peele i O’Falt, 2017). Sistnevnte er skyldig i å omskrive den faktiske historien for å inkludere heroiske hvite karakterer, hvor filmen dikter opp en scene der en fiktiv hvit sjef på modig vis river ned et toalettskilt som viser til separeringen av fargede kvinner. Melfi berettiget denne avgjørelsen ved å si at «There needs to be white people doing the right thing.» (Melfi i *The Take*, 2020). Her er det tydelig at fokuset ikke ligger på å fortelle historien til mørkhudede, men å presentere hvor heltemodige hvite mennesker er. Dette går naturlig nok på bekostning av historier som i seg selv kunne vært bemerkelsesverdige grunnet deres mulighet til å formidle opplevelser kun mørkhudede har mulighet til å fortelle, men faller i stedet offer for den vestlige verdens trang til å presentere seg selv som idealer. Noe av grunnen til dette kan være behovet for å kompensere for all den tiden med urettferdig behandling fra hvite mot svarte. Hvit, heltemodig representasjon på lerretet er en mulighet for disse menneskene å lene seg tilbake og rense sin egen samvittighet, noe som setter en stopper fra å vise viktige, realistiske historier. Sannheten ved disse narrative er i stor grad råere og mer brutal av natur, noe som ikke vil komme frem gjennom en «feel-good»-film hvor de egentlige protagonistene blir redusert til stereotyper og klisjeer. *The Take* kan fortelle at: «The real life family of dr. Don Shirley has condemned *Green Book*’s portrayal of him as completely estranged from both his family and black culture, to a degree that the movie even suggests he requires the help of his white driver to connect with his blackness at all.» (2020). Dette legger frem til et nytt problem, hvor mørkhudede trenger hjelp fra hvite for å bli kjent med seg selv. Shirley har imidlertid et interessant liv med sin høye utdanning og talent innenfor musikk, men *Green Book* reduserer allikevel hans liv til «supporting material for a narrative about a racist driver, when the life story of this queer, black composer would by all accounts have made for a remarkable and more unusual movie on its own.» (ibid).

Noe som er verdt å notere seg ved flesteparten av disse filmene om rasisme er at de er satt i fortiden, hvilket feilaktig henter til at dagens samfunn har utviklet seg forbi slike rasistisk motiverte holdninger, og samtidig unngår å få hvite seere til å føle seg involvert i nåtidens rasisme ved å snu et blindt øye til det. Peeles filmer er derfor viktige når det kommer til å illustrere at rasisme og forskjellsbehandling fremdeles er et pågående problem, hvor hans filmer ikke bare lar mørkhudede fortelle sine egne historier, men også hvordan de er satt i moderne tid. Peele vet også hvordan han kan bruke «white savior»-komplekset til sin fordel. «You can’t have the last good white person in the movie also be evil.» (Peele i O’Falt, 2017). Med karakteren Rose forventer publikum å se henne

tre frem som «the white savior» for å redde Chris, men Peele valgte å ikke følge dette og i tillegg gjøre Rose til et av monstrene i filmen. Den andre hvite karakteren som Chris knytter seg til er den blinde kunsthandleren Jim. Som den eneste festdeltakeren som ikke fetisjerer Chris, er Jim tilsynelatende posisjonert i rollen som en alliert, hvor han bryter opp den utelukkede interessen for den mørkhudede fysikken alle i selskapet viser for Chris. Han blir her sett på som et produkt, i kontrast til en person. Jim erkjenner derimot dimensjoner av Chris som ingen andre tar hensyn til, som hans interesse for fotografi, og hvor talentfull han er i det feltet. Dette henter til at Jim kommer til å være viktig for handlingen, hvor han legges opp til å være en av de hvite som vil kjempe på Chris' side, og som i likhet med Rose kommer til å falle under «white savior»-ideen. Denne oppfatningen blir imidlertid knust når Jim er den som byr høyest for Chris som produkt under budrunden, noe som viser til at Chris var et objekt også for Jim. I denne sekvensen gjentar historien seg i at en mørkhudet ung mann er blitt en velstående hvit manns eiendom.



Chris våkner opp mot slutten av filmen fastbundet til en stol, forrådt av menneskene han satte sin lit til.

Rose og Jim skiller seg fra resten av folkene, i det at de knytter unike bånd til Chris. Rose er kjæresten hans og den ene tilknytningen han har til selskapet, mens Jim er den eneste som ikke kan se Chris hvilket distanserer ham fra den ubehagelige behandlingen Chris mottar fra de andre gjestene på grunnlag av hans etnisitet. Jim utnevner seg i tillegg blind på flere områder, for som han sier til Chris; «I could give a shit what color you are». Dette kan, som nevnt i et tidligere kapittel, tolkes som «fargeblinde» hvite liberale som avviser konstruksjonen av raseproblematikk, og tror de er progressive og behjelpelige ved å gjøre dette, noe som kan argumenteres for at ender opp med å forårsake mest skade. I *Get Out* manifesterer dette seg som at Jim profitterer på Chris' ulykkelige skjebne, mens i virkeligheten utspiller dette seg i de hvite liberales lettelse og lindring av skyldfølelse, som gjøres ved å ignorere kampene til fargede mennesker. Det som er tankevekkende er hvordan både Rose og Jim også havner innenfor grupperingen av undertrykkede mennesker, på lik linje med Chris. Rose er kvinne og blir i en virkelig verden utsatt for hat og diskriminering rettet mot eget kjønn, i tillegg til sexisme og uanstendige bemerkninger som kvinner går gjennom mer eller mindre på en daglig basis. Rose viser seg også å ikke være heterofil, noe som gjør henne enda mer utsatt for hatkriminalitet. På samme vis har Jim en funksjonshemming hvor han også i realiteten vil oppleve diskriminering, hvilket utgjør nok en undertrykt identitet som Chris kan relatere til.

Ved å komme tilbake til slutten av filmen hvor Chris kveler Rose, er det for øvrig interessant å se hvordan vi som publikum tar oss selv i å heie på en mann som skader en kvinne. Vi får glede av at Chris påfører Rose smerte på samme måte som hun og familien hennes har påført Chris smerte, som er et noe grotesk utsagn – allikevel føler seeren en stor lettelse når Chris har overtaket og narrativet endres til at Rose blir offeret. Ut av kontekst høres jo dette helt forferdelig ut; publikum jubler over at kvinnen lider, for det er jo som oftest kvinnen som er offeret i de fleste grøsserfilmer. Forskjellen er at i disse andre grøsserfilmene heier seeren på kvinnen, mens i *Get Out* er hun ikke i en posisjon hvor man utvikler noe sympati for henne. Her kommer man tilbake til Smiths sympatistruktur. Rose er en slags medspiller til Chris under første halvdel av filmen, derfor er publikum delvis med henne under «alignment». Imidlertid har man ikke tilgang til de samme tankene og erfaringene hos henne som man har hos Chris, som man vet har slitt med blant annet dødsfallet til sin mor, og publikum får bare her mer empati med ham. Rose har vokst opp i et tilsynelatende «perfekt» liv med stabile, rike foreldre, og man har derfor mest medfølelse til Chris under «alignment». Det viktigste er derimot hvordan Rose har grusomme moralske verdier. Hun, i tillegg til resten av familien, behandler Chris og andre mørkhudede som objekter, og ødelegger derfor mange andre liv og familier. Hennes handlinger, spesielt mot slutten av filmen, er ikke de minste forsvarlige, derfor skjer det største bruddet under «allegiance». Ved å følge Smiths struktur er det derfor lett å se hvorfor publikum ønsker at Rose skal føle smerte på lik linje med de hun har

skadet. I tillegg er den en måte for publikum å endelig se en mørkhudet karakter som klarer seg til slutten av filmen etter mange år hvor disse blir behandlet som bruk-og-kast, hvor man derfor vil forsikre seg om at deres største trussel blir utryddet. Jordan Peele gjør en utmerket jobb i å få samtlige medlemmer av publikum til å heie på samme karakter på slutten, selv om man muligens har hatt ulike opplevelser under den første halvdel basert på hvem man er.

Men selv etter alt dette, og den horrible behandlingen mot han selv og andre av samme etnisitet, klarer ikke Chris å drepe Rose, siden hans moralske karakter og sterke empati slår inn. Rose er også på dette tidspunktet relativt ufarliggjort, så Chris har heller ikke et like stort behov for å eliminere henne. Til tross for dette er det en usikkerhet i å vite at et medlem av kulten fremdeles er i live og muligens da vil indoktrinere flere medlemmer om hun overlever, så det kan argumenteres for at Chris' godhet og tidligere kjærlighet til Rose var det som stoppet ham. Det kan også være fordi Peele er forsiktig med å la svarte menn drepe hvite kvinner, siden disse mennene allerede har urettferdige fordommer hvor de blir sett på som «trusler» rettet mot seg. Walter skyter allikevel Rose etter Chris har fått ham til å bli seg selv, men dette blant annet for å redde Chris, og dette dreper heller ikke Rose umiddelbart. I stedet blir hun hardt skadet, og filmen slutter før det konkluderes om hun dør eller ikke. Derfor kan man ikke med sikkerhet si at noen mørkhudet mann drepte henne. Det som gjør scenen ekstra tilfredsstillende er hvordan Rose spiller på sine privileger som en hvit kvinne når hun hører politibilen kjøre inn og stoppe foran dem. Hun prøver å legge skylden på Chris og spille offeret, men denne planen endres kjapt når det viser seg at det er Rod som kommer ut fra bilen. Chris forlater Rose på samme måte som han lenge har beskyldt seg selv for å forlate moren sin; alene og blødende ved en vei. Denne gangen er det derimot en lindring i å vite at han på grunn av dette har reddet mange mørkhudede liv.





Rose strekker ut armen og roper etter hjelp (øverst), men innser at slaget er tapt når Rod stiger ut fra politibilen (nederst).

Rose og Jim kan virke beroligende for publikum i kontrast til spenningen og uroen de andre festdeltakerne emitterer, og får seerne til å stole på dem. I dette blir det lagt opp til at disse karakterene vil være de hvite heltene, siden dette en trope publikum har tatt til seg og forventer at det spilles ut, ubevisst eller ikke. Som nevnt er Peele godt kjent med denne tropen, og bruker dermed publikums forventninger mot dem. Rose og Jim viser seg å være de største truslene og ikke minst skaperne av Chris' mørke skjebne, noe som demonstrerer at hvite mennesker ikke er de heltene «mainstream» media utgir dem for å være, og det er opp til mørkhudede å fortelle sine egne historier for å avdekke verden for hva den virkelig er. Det er vanskelig å ikke se paralleller mellom sviket av de «post-rasistiske» hvite karakterene i *Get Out*, og hvite amerikanere i den virkelige verden som tidligere støttet Obama, kun for å snu seg rundt og stemme på Trump. Så lenge samfunnet er stillestående og man lar rasistiske handlinger fortsette å inntreffe, er realiteten at det er vi som er monstrene.

Slutten av *Get Out* sier med sine få minutter alt som trenger å sies om Amerikas systematiske rasisme. Ved å se på hvordan både Chris og Rose reagerte på ankomsten til politibilen, blir man mer opplyst over hvordan det er ulike iboende prinsipper basert på enten frykt eller privileger, avhengig av hvilken hudfarge en har. Som Peele har forklart gjennom sin debutfilm, kan hverdagen være et mareritt for den afroamerikanske mann eller kvinne – i tillegg til at den også kan være det for underklassen i nasjonen, som Peele får frem i sin andre film *Us*. Som han også uttaler vedrørende et «post-rasistisk» Amerika, har samfunnet begynt å senke skuldrene når det kommer til rasisme,

for det *kan jo ikke eksistere lenger* i et land som stemte frem en mørkhudet president. Denne avslapningen resulterte for øvrig i fremveksten av en av nasjonens største undertrykkere som etterfølger til presidentrollen. Behovet for filmer som *Get Out* og *Us* er dermed høyt i en tid som dette, med politiets hyppige urettmessigheter mot mørkhudede, i tillegg til den høyreekstremistiske folkegruppen som gjør alt for å beholde en nådeløs og egoistisk leder. Vi trenger fremdeles å belyse dette temaet, for ideen om at vi er i en tid hvor rasisme er lagt bak oss er høyst feilaktig. Peele klarer også å dra inn elementer fra monstertradisjonen samtidig som han bryter med tradisjonelle grøssertroper, og på den måten engasjere seeren i et unikt univers som inviterer til diskusjoner om det kulturelle temaet. Hans bruk av mørkhudede på film og hvordan han viker fra å koke disse ned til stereotyper legger også opp til et mer multikulturelt landskap på film, som forhåpentligvis flere vil følge i fotsporene til. *Get Out* og *Us* er eksempler på hvordan gamle, gotiske fortellinger som *Frankenstein* og *Jekyll and Hyde* kan inkorporere seg med nåtidens politiske temaer, og bruke tradisjonelle fortellinger som folk kjenner igjen for å engasjere og ta et steg i riktig retning mot et mer opplyst samfunn.

Kildehenvisning

123 Help Me. (u.å.). *Hypnotism's Influence on Bram Stoker and Dracula*.

<https://www.123helpme.com/essay/Hypnotisms-Influence-on-Bram-Stoker-and-Dracula-217333>

Anderson, T. (2018, 8. juni). A look back at the blaxploitation era through 2018 eyes. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-blaxploitation-superfly-20180608-story.html>

Andresen, C. B. (Kommer 2022). *Norwegian Nightmares: The Horror Cinema of a Nordic Country*.

Andresen, C. B. (2016). *Åpen kropp og lukket sinn: Den norske grøsserfilmen fra 2003 til 2015*. [Doktorgradsavhandling]. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Arts & Culture. (u.å.). *Georges Méliès – The Cinémathèque française*.

<https://artsandculture.google.com/exhibit/georges-m%C3%A9li%C3%A8s/IgLSJW0P8DeIlg>

Bauer, P. (2021, 19. april). *Jordan Peele: American actor and director*. Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Jordan-Peele>

BBC News. (2020, 30. november). Black Lives Matter founders: We fought to change history and we won. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-55106268>

BBC News. (2021, 7. januar). Capitol riots: Congress certifies Joe Biden's victory after chaotic scenes. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-55568621>

BBC News. (2020, 29. mai). Harvey Weinstein timeline: How the scandal unfolded.

<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-41594672>

Ben-Oni, R. (2019, 15. oktober). *Horror as Counter-Narrative: A Talk with Robin Ford on The Monster as Other*. Kenyon Review. <https://kenyonreview.org/2019/10/horror-as-counter-narrative-a-talk-with-robin-ford-on-the-monster-as-other/>

Benshoff, H. M. (2000). Blaxploitation Horror Films: Generic Reappropriation or Reinscription? I F. P. Tomasulo (Red.), *Cinema Journal* (2. utg, s. 31-50). University of Texas Press.

Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2009). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies* (2. Utg.). Blackwell Publishing Ltd.

Berry, E. F. (2009, mai). *A Comparative Study of African American Representations in Film from Original to Remake as Influenced by the Civil Rights Movement*. [Avhandling]. University of Maine.

Biden, J. (2021, 7. januar). *No one can tell me [...]* [Tweet].

<https://twitter.com/JoeBiden/status/1347298213422747649>

Breznican, A. (2020, 3. august). *Black Storytellers Are Using Horror to Battle Hate*. Vanity Fair.

<https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/07/black-storytellers-are-using-horror-to-battle-hate>

Britannica. (u.å.). *Code-switching*. <https://www.britannica.com/topic/code-switching>

Britannica. (u.å.). *Wandering Jew: legendary character*.

<https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>

CBS Sunday Morning. (2018, 21. januar). *“Get Out” writer-director Jordan Peele on race today* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=9lC1rXzlvD0&t=277s&ab_channel=CBSSundayMorning

CBS This Morning. (2017, 15. november). *Jordan Peele on exploring the “deep horror of racism” in “Get Out”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yc3oALpbPm0>

CinemaBlend. (2017, 22. februar). *Jordan Peele – How Horror and Comedy Can Work Together – “Get Out” Interview* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=3wbJ6ayryV8&ab_channel=CinemaBlend

Classism. (u.å.). I *Dictionary*. <https://www.dictionary.com/browse/classism?s=t>

Cohen, M. (1. juli). *Trump: Black Lives Matter is a ‘symbol of hate’*. Politico.

<https://www.politico.com/news/2020/07/01/trump-black-lives-matter-347051>

Comedy Central. (2012, 15. februar). *Key & Peele – Auction Block* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=zB7MichlL1k&ab_channel=ComedyCentral

Comedy Central. (2018, 20. februar). *Key & Peele – Confederate Reenactors* [Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=ldMb_TZtq0c&ab_channel=ComedyCentral

Darus, A. (2019, 10. mars). *Jordan Peele Details Explanation Behind ‘Us’ Inspiration*.

Alternative Press. <https://www.altpress.com/news/us-jordan-peeel-background-inspiration/>

Da Silva, J. B. (2019). *Living in the Sunken Place: Notes on Jordan Peele’s Get Out as Gothic Fiction*. Universidade do Porto, Portugal.

Delgado, E. (2020). *Jordan Peele Talks 'Us': Why Having Black Heroes in a Horror Movie 'Is a Trap'*. Showbiz CheatSheet. <https://www.cheatsheet.com/entertainment/jordan-peele-talks-us-why-having-black-heroes-in-a-horror-movie-is-a-trap.html/>

Dictionary. (u.å.). *#OscarsSoWhite*. <https://www.dictionary.com/e/pop-culture/oscarssowhite/>

Dictionary, (u.å.). *Blue Lives Matter*. <https://www.dictionary.com/e/politics/blue-lives-matter/>

Difilippi, G. (2015, 25. januar). *Cutting through the Censors: How the film Psycho slashed its way past the censors of 1960*. Student Film Reviews. <https://studentfilmreviews.org/?p=32393>

Dixon, W. W. (2010). *A History of Horror*. New Jersey: Rutgers University Press.

Do Something. (u.å.). *Black Lives Taken: George Floyd, Breonna Taylor, and Ahmaud Arbery*. <https://www.dosomething.org/us/articles/black-lives-taken>

Fengel, T. (2014, 21. mars). *The Blaxploitation Film and its Influence on the Image of African Americans*. Grin. <https://www.grin.com/document/430852>

Flowers, M. (2020, 20. juni). *Night of the Living Dead: Why George Romero Rewrote Ben's Character*. Screenrant. <https://screenrant.com/night-living-dead-george-romero-rewrite-ben-character-duane-jones-reason/>

Freeland, C. A. (2000). *The Naked and the Undead*. Westview Press.

Fusco, J. (2017, 7. mars). *4 Signs a Film is 'Hitchcockian'*. No Film School. <https://nofilmschool.com/2017/03/watch-breaking-down-what-it-means-be-hitchcockian>

Garcia, S. E. (2017, 20. oktober). *The Woman Who Created #MeToo Long Before Hashtags*. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/10/20/us/me-too-movement-tarana-burke.html>

Gill, G. & Rahman-Jones, I. (2020, 9. juli). *Me Too founder Tarana Burke: Movement is not over*. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/newsbeat-53269751>

Goodreads. (u.å.). *P.T. Barnum Quotes*. <https://www.goodreads.com/quotes/9313310-comfort-is-the-enemy-of-progress>

Gross, T. (Vert). (2017, 15. mars). *'Get Out' Sprang From An Effort To Master Fear, Says Director Jordan Peele [Podcast]*. *I Fresh Air*. NPR. <https://www.npr.org/transcripts/520130162>

- Hall, J. (2019, 22. mars). *'Us' Director Jordan Peele on Being Inspired by George Romero and Universal Monsters [Interview]*. Slash Film. <https://www.slashfilm.com/jordan-peeel-interview-us/>
- Harley, K. (2017, 28. desember). *What makes cinema's greatest monsters so scary? The truth is that they remind us of ourselves...* Games Radar. <https://www.gamesradar.com/what-makes-cinemas-greatest-monsters-so-scary-the-truth-is-that-they-remind-us-of-ourselves/>
- Harris, I. (2019, 17. desember). *Code-Switching Is Not Trying to Fit in to White Culture, It's Surviving It*. Yes Magazine. <https://www.yesmagazine.org/opinion/2019/12/17/culture-code-switching>
- Harris, K. (2021, 7. januar). *We have witnessed [...]* [Tweet]. <https://twitter.com/KamalaHarris/status/1347279867574943745>
- Hendricks, M. (2015, 9. juli). *The Evolution of the Slasher Film*. *Curnblog*. <http://curnblog.com/2015/07/09/the-evolution-of-the-slasher-film/>
- History. (2020, 26. juni). *The 1960s History*. <https://www.history.com/topics/1960s/1960s-history>
- Hochbein, K. (2019, 8. juli). *The Deeper Meaning of Horror*. Lehigh News. <https://www2.lehigh.edu/news/the-deeper-meaning-of-horror>
- Holocaust Encyclopedia. (u.å.). *Blood Libel*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/blood-libel>
- Holocaust Encyclopedia. (u.å.). *Kristallnacht*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/kristallnacht>
- Hughes, B. D.-M. (2018). *Our Sunken Place: "Post-Racial" America in Jordan Peele's Get Out* [Masteroppgave]. University at Buffalo, State University of New York.
- Hughes, W. (2009). *Bram Stoker: Dracula*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Jackson, M. (2021, 26. mars). *Jordan Peele Explains Why He Felt Compelled to Make Get Out*. Syfy Wire. <https://www.syfy.com/syfywire/jordan-peeel-explains-why-he-felt-compelled-to-make-get-out>
- Jacobs, T. (2018, 9. august). *Black Cops Are Just as Likely as White Cops to Kill Black Suspects*. Pacific Standard. <https://psmag.com/social-justice/black-cops-are-just-as-likely-as-whites-to-kill-black-suspects>

- John F. Kennedy: Presidential Library and Museum. (u.å.). *Civil Rights Movement*.
<https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/jfk-in-history/civil-rights-movement>
- Keegan, R. (2017, 30. oktober). *Jordan Peele on the «post-racial lie» that inspired Get Out*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/10/jordan-peeel-get-out-screening>
- Key & Peele. (2012, 11. januar). *Key & Peele – Obama’s Anger Translator – Meet Luther – Uncensored* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-qv7k2_l0M&ab_channel=Key%26Peele
- Lambert, C. (2003, 1. januar). *The Blaxploitation Era*. Harvard Magazine. <https://harvardmagazine.com/2003/01/the-blaxploitation-era>
- Levenson, E. (2021, 21. april). Derek Chauvin found guilty of all three charges for killing George Floyd. *CNN*. <https://edition.cnn.com/2021/04/20/us/derek-chauvin-trial-george-floyd-deliberations/index.html>
- Levingston, S. (2020, 30. mai). Like Trump, JFK faced riots. Here’s what he did to stop the violence in Birmingham in 1963. *The Washington Post*.
<https://www.washingtonpost.com/history/2020/05/30/john-kennedy-mlk-birmingham-riots-trump/>
- MacFarquhar, N., Feuer, A., Baker, M. & Frenkel, S. (2020, 30. september). Far-Right Group That Trades in Political Violence Gets a Boost. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/2020/09/30/us/proud-boys-trump.html>
- Martin, G. N. (2019, 18. oktober). *(Why) Do You Like Scary Movies? A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films*. *Frontiers in Psychology*.
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6813198/>
- Mathews, T. (2010, 5. oktober). *The So-Called Fall of Blaxploitation*. *Blaxploitation: Issues in Gender, Class, Race, and Perception*. <http://tmathews8125.blogspot.com/2010/10/so-called-fall-of-blaxploitation.html>
- McLaughlin, E. C. (2020, 9. august). How George Floyd’s death ignited a racial reckoning that shows no signs of slowing down. *CNN*. <https://edition.cnn.com/2020/08/09/us/george-floyd-protests-different-why/index.html>
- Miller, M. (2019, 25. mars). *In Jordan Peele’s Us, Jeremiah 11:11 Quietly Explained the Film’s Central Meaning*. <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a26929824/jeremiah-11-11-us-meaning-jordan-peeel-theory-spoilers-explained/>

- Molette, B. J. (1985, juni). Black Heroes and Afrocentric Value in Theatre. *Journal of Black Studies* (4. utg., s. 447-462). Sage Publications, Inc.
- Molloy, T. & Welk, B. (2019, 24. februar). Spike Lee Gets 'Driving Miss Daisy' Deja Vu From 'Green Book' Win: 'Ref Made a Bad Call'. The Wrap. <https://www.thewrap.com/green-book-win-gives-spike-lee-driving-miss-daisy-deja-vu-ref-made-a-bad-call/>
- NAACP. (u.å.). *About the NAACP*. <https://www.naacp.org/about-us/>
- Neibaur, J. L. (2017). *The Monster Movies of Universal Studios*. Rowman & Littlefield.
- Obenson, T. (2019, 22. mars). 'Us' Makes a Radical Argument for Black Identity By Ignoring It. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2019/03/us-movie-jordan-peepe-lupita-nyongo-1202051703/>
- O'Falt, C. (2017, 25. oktober). Jordan Peele Shares 5 Filmmaking Lessons From His Eight-year Process of Making 'Get Out' – Watch. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2017/10/get-out-jordan-peepe-horror-story-filmmaking-lessons-1201890525/>
- Otherness. (u.å.). I *The Free Dictionary*. <https://www.thefreedictionary.com/otherness>
- Owen, M. E. (2018, 23. oktober). *Exclusive: The Horror Genre Was Born in the Great Depression Because People Needed an Escape*. Occhi Magazine. <https://occhimagazine.com/exclusive-the-horror-genre-was-born-in-the-great-depression-because-people-needed-an-escape/>
- Pilgrim, D. (2012). *What was Jim Crow*. Ferris State University. <https://www.ferris.edu/jimcrow/what.htm>
- Poe, E. A. (1835). *Berenice*. Southern Literary Messenger.
- Polidori, J. W. (1819). *The Vampyre; A Tale*. London: Henry Colburn.
- Rathbun, J. (2018, 27. november). *Blaxploitation: Empowering or Destructive?* Medium. <https://medium.com/practice-of-history-fall-2018/blaxploitation-empowering-or-destructive-ce271fa2de5f>
- Reed, S. (2020, 13. august). *Black horror: An evolving genre that asks who the real monsters are*. Fansided. <https://fansided.com/2020/08/13/black-horror-genre-real-monsters/>
- Romano, A. (2016, 1. juli). *The Purge: Election Year tries to make us confront the gun-loving soul of America. But mostly it just wants to party*. Vox. <https://www.vox.com/2016/7/1/12059622/purge-election-year-guns-nra>

- Ryan, D. (2019, 26. mars). Opinion: The new golden age of horror films finds monsters and terrors in plain sight. *The Washington Post*. https://www.washingtonpost.com/opinions/the-new-golden-age-of-horror-films-finds-monsters-and-terrors-in-plain-sight/2019/03/26/12a490d6-4ff2-11e9-a3f7-78b7525a8d5f_story.html
- Saporito, R. (2015, 30. oktober). *Why Is “The Cabinet of Dr. Caligari” Considered The Definite German Expressionist Film?* The Take. <https://the-take.com/read/why-is-the-cabinet-of-dr-caligari-considered-the-definitive-german-expressionist-film>
- Schumer, L. (2020, 4. juni). *What Black Lives Matter Means (and Why It’s Problematic to Say “All Lives Matter”)*. Good Housekeeping. <https://www.goodhousekeeping.com/life/a32745051/what-black-lives-matter-means/>
- Schwarzenegger, A. (2021, 10. januar). *My message to my fellow Americans and friends around the world following this week’s attack on the Capitol* [Video]. Twitter. <https://twitter.com/i/status/1348249481284874240>
- Shand-Baptiste, K. (2019, 27. mars). Will Jordan Peele’s ‘Us’ finally end the pigeonholing of black people in film? *Independent*. <https://www.independent.co.uk/voices/jordan-peeel-us-movie-black-actors-lupita-nyonggo-horror-get-out-a8842131.html>
- Shelley, M. W. (1818). *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford University Press Inc.
- Sprague, M. (2019, 21. mars). *Us Was Inspired by Jordan Peele’s Childhood Fear of Doppelgängers*. Movieweb. <https://movieweb.com/us-movie-inspiration-jordan-peeel/>
- Stanford Center on Poverty and Inequality. (2011). *20 Facts About U.S. Inequality that Everyone Should Know*. <https://inequality.stanford.edu/publications/20-facts-about-us-inequality-everyone-should-know>
- Stevenson, R. L. (1886). *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Longman.
- Stewart, L. (2019, 16. oktober). *Psycho-Analysing Halloween*. Horror Obsessive. <https://horrorobsessive.com/2019/10/16/psycho-analysing-halloween/>
- Stoker, B. (1897). *Dracula*. London: Constable & Robinson Ltd.

- Studio Binder. (2020, 18. mars). *What is German Expressionism in Film? Defining the Style*. <https://www.studiobinder.com/blog/german-expressionism-film/>
- Sublette, C. M. (2020). Post-Racial Lies and Fear of the Historical-Political Boomerang in Jordan Peele's *Get Out* and Colson Whitehead's *The Underground Railroad*. I D. K. Picarello (Red.), *The Politics of Horror* (s. 233-234). Springer International Publishing.
- Sullivan, M. (2021, 6. januar). *The media is wrestling with what to call Trumpists who invaded the Capitol*. Fast Company. <https://www.fastcompany.com/90591787/what-should-we-call-capitol-trump-uprising-protestors-insurrectionists-mob-terrorists>
- The Takeaway. (2012, 26. oktober). *Key and Peele on Politics, Comedy, and President Obama's Endorsement*. <https://www.wnycstudios.org/podcasts/takeaway/segments/246237-key-peeel-politics-comedy-and-president-obamas-endorsement>
- The Take. (2017, 28. mai). *Get Out Explained: Symbols, Satire & Social Horror* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ubNKSgdT1FQ&ab_channel=TheTake
- The Take. (2020, 1. juli). *The White Savior Trope, Explained* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=w1vuhrFfEkE&ab_channel=TheTake
- Think Story. (2017, 13. november). *Scaring Is Caring – How to Write Empathy in Horror Films* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eGg7hAxijzw&ab_channel=ThinkStory
- Thulin, L. (2018, 1. desember). *'Get Out', or 'The Modern Frankenstein'*. Medical Health Humanities. <https://medicalhealthhumanities.com/2018/12/01/get-out-or-the-modern-frankenstein/>
- tutor2u. (u.å.). *What is Ideology?* <https://www.tutor2u.net/sociology/reference/what-is-ideology>
- Vaage, M. B. (2010). Fiction Film and the Varieties of Empathic Engagement. *Midwest Studies in Philosophy*, 163-168.
- Vincenty, S. (2020, 12. juni). *Being «Color Blind» Doesn't Make You Not Racist—In Fact, It Can Mean the Opposite*. Oprah Daily. <https://www.oprahdaily.com/life/relationships-love/a32824297/color-blind-myth-racism/>
- Wilkinson, A. (2017, 22. juli). *George Romero didn't mean to tackle race in Night of the Living Dead, but he did anyway*. Vox. <https://www.vox.com/culture/2017/7/22/15985492/night-of-living-dead-movie-week-george-romero-zombies-get-out-jordan-peeel>

Winkelman, N. (2019, 29. mars). *Us Composer Michael Abels on Working With Jordan Peele, Writing “Nonsense” Lyrics, and the Film’s Musical Easter Eggs*. Slate Magazine.

<https://slate.com/culture/2019/03/us-movie-music-composer-michael-abels-interview.html>

Wu, S. & Wang, V. (u.å.). *Civil Rights Movement*. History and Film.

http://english.ncu.edu.tw/teachingforexcellence/filmhistory/CRM/intro_CRM.html

Zerna, A. (2017, 5. februar). *The Return of the Repressed Abject: Beyond ‘Otherness’ in Gothic and the Case of Postcolonial Literature*. The Poesy.

<https://literatureadelaide.wordpress.com/2017/02/05/the-return-of-the-repressed-abject-beyond-otherness-in-gothic-and-the-case-of-postcolonial-literature/>

Zinoman, J. (2017, 16. februar). *Jordan Peele on a Truly Terrifying Monster: Racism*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2017/02/16/movies/jordan-peeel-interview-get-out.html>

Filmer og TV-serier

Beresford, B. (Regissør). (1989). *Driving Miss Daisy* [Film]. The Zanuck Company.

Browning, T. (Regissør). (1931). *Dracula* [Film]. Universal Pictures.

Carpenter, J. (Regissør). (1978). *Halloween* [Film]. Compass International Pictures.

Clark, B. (Regissør). (1974). *Black Christmas* [Film]. August Films.

Craven, W. (Regissør). (1984). *A Nightmare on Elm Street* [Film]. New Line Cinema.

Craven, W. (Regissør). (2011). *Scream 4* [Film]. Dimension Films.

Cunningham, S. S. (Regissør). (1980). *Friday the 13th* [Film]. Paramount Pictures.

Demme, J. (Regissør). (1991). *The Silence of the Lambs* [Film]. Strong Heart/Demme Production.

DeMonaco, J. (Regissør). (2016). *The Purge: Election Year* [Film]. Universal Pictures.

Farrelly, P. (Regissør). (2018). *Green Book* [Film]. Participant.

Freund, K. (Regissør). (1932). *The Mummy* [Film]. Universal Pictures.

Hitchcock, A. (Regissør). (1960). *Psycho* [Film]. Shamley Productions.

Hooper, T. (Regissør). (1974). *The Texas Chain Saw Massacre* [Film]. Vortex.

Kinberg, S., Peele, J. & Ramirez, M. (Skapere). (2019-2020). *The Twilight Zone* [TV-serie]. CBS Television Studios.

Lee, S. (Regissør). (2018). *BlackKklansman* [Film]. Focus Features.

Lee, S. (Regissør). (1989). *Do the Right Thing* [Film]. 40 Acres & A Mule Filmworks.

Miner, S. (Regissør). (1981). *Friday the 13th Part II* [Film]. Georgetown Productions Inc.

Murnau, F.W. (Regissør). (1922). *Nosferatu* [Film]. Prana Film.

McQueen, S. (Regissør). (2013). *12 Years a Slave* [Film]. New Regency Productions.

Parks Jr., G. (Regissør). (1972). *Super Fly* [Film]. Sig Shore Productions.

Peele, J. (Regissør). (2017). *Get Out* [Film]. Universal Pictures.

Peele, J. (Regissør). (2019). *Us* [Film]. Monkeypaw Productions.

Romero, G. A. (Regissør). (1968). *Night of the Living Dead* [Film]. Image Ten.

Rosenthal, R. (Regissør). (2002). *Halloween: Ressurrection* [Film]. Dimension Films.

Roth, E. (Skaper). (2018-2021). *History of Horror* [TV-serie]. Asylum Entertainment.

Whale, J. (Regissør). (1931). *Frankenstein* [Film]. Universal Pictures.

Whale, J. (Regissør). (1933). *The Invisible Man* [Film]. Universal Pictures.

Wiene, R. (Regissør). (1920). *The Cabinet of Dr. Caligari* [Film]. Decla-Bioscop.

Zombie, R. (Regissør). (2009). *Halloween II* [Film]. Dimension Films.

