



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
—ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837—

Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές

Διπλωματική εργασία

**Black Horror, Κοινωνικό Θρίλερ και Ειδολογικοί Μετασχηματισμοί στον
Κινηματογράφο του Jordan Peele: Οι Περιπτώσεις των *Get Out* (2017) και *Us*
(2019)**

Καραγιώργης Νικόλαος

A.M.:7983082300006

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αφροδίτη Νικολαΐδου

Αθήνα, Φεβρουάριος 2025

Ευχαριστίες

Για ένα τέτοιο σημαντικό, εκπαιδευτικό, επιμορφωτικό και δημιουργικό μέρος της μέχρι τώρα ζωής μου όπως αυτό το μεταπτυχιακό πρόγραμμα δεν θα μπορούσα να ξεκινήσω αυτή την εργασία χωρίς να ευχαριστήσω κάποια πολύ σημαντικά πρόσωπα.

Καταρχάς, θα ήθελα να ευχαριστήσω για τη βοήθειά τους, το ζήλο τους και την εξαιρετική τους δουλειά όλες τις καθηγήτριες του τμήματος με τις οποίες συνεργάστηκα καθ' όλη τη διάρκεια του προγράμματος, καθώς επίσης και για το ενδιαφέρον που έδειξαν προς τα ερευνητικά και δημιουργικά μου ενδιαφέροντα. Ειδικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κυρία Αφροδίτη Νικολαΐδου για την πολύτιμη βοήθειά της και το αμέριστο ενδιαφέρον που έδειξε σε μένα και στο θέμα της εργασίας μου, καθώς και για την ώθηση που μου έδωσε να εργαστώ ερευνητικά πάνω σε ένα είδος που έχω αγαπήσει από μικρή ηλικία. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συμφοιτητές μου με τους οποίους μοιραστήκαμε, και συνεχίζουμε να μοιραζόμαστε, στιγμές, τα ερευνητικά και δημιουργικά μας ενδιαφέροντα, ανταλλάξαμε απόψεις και με βοήθησαν στο να εμπλουτίσω τις γνώσεις μου σε πεδία που αγαπώ.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους πολύτιμους φίλους μου με τους οποίους μοιράστηκα τον ενθουσιασμό μου και τις ιδέες μου για το μεταπτυχιακό πρόγραμμα και έλαβα την στήριξη που πάντα έχουμε ο ένας για τον άλλον, και, φυσικά, τους αγαπημένους μου γονείς οι οποίοι είναι πάντα στο πλευρό μου και με στηρίζουν σε κάθε απόφαση της ζωής μου. Δεν θα μπορούσα να είμαι εδώ χωρίς αυτούς.

Περιεχόμενα

Περίληψη	4
Abstract.....	5
Εισαγωγή.....	6
Μεθοδολογία και επιστημονικά ερωτήματα.....	9
ΜΕΡΟΣ Α'.....	13
Κεφάλαιο 1: Κινηματογραφικό είδος, τρόμος και κοινωνικό θρίλερ (social thriller)	13
1.1. Θεωρίες και προσεγγίσεις στο είδος.....	13
1.2. Κινηματογράφος τρόμου (horror cinema).....	17
1.2.1. Θεματολογία του τρόμου.	17
1.2.2. Ο αμερικανικός κινηματογράφος τρόμου 1930-2010.....	18
1.2.3. Ειδολογικές προσεγγίσεις στον τρόμο.	24
1.2.4. Τρόμος, πολιτισμός, κοινωνία και φυλή: Black horror και Blacks in horror films.	27
1.3. Τρόμος και thriller: η περίπτωση του κοινωνικού θρίλερ (social thriller)..	34
Κεφάλαιο 2: Συζήτηση της βιβλιογραφίας.	36
ΜΕΡΟΣ Β'	44
Κεφάλαιο 3: Μερικά λόγια για τον Jordan Peele: τηλεοπτική και κινηματογραφική πορεία, θεματικές στο έργο του.	44
Κεφάλαιο 4: “Now you’re in the sunken place”: ανάλυση του <i>Get Out</i>	48
4.1. Πλοκή της ταινίας.	48
4.2. Ανάλυση της ταινίας.	52
4.2.1. «Μεταφυλετική Αμερική» και «λευκός φιλελευθερισμός».	52
4.2.2. Η θέση του Sunken Place (Βυθισμένου Μέρους) στην ταινία: μεταφορά και συνυποδήλωση.	58
4.2.3. Δουλεία και αποικιοκρατία στο <i>Get Out</i>	62
4.2.4. Η σημασία του εναλλακτικού τέλους (alternative ending) του <i>Get Out</i> : ανάλυση.	65
Κεφάλαιο 5: “It’s us.”: ανάλυση του <i>Us</i>	67
5.1. Πλοκή της ταινίας.	67
5.2. Ανάλυση της ταινίας.	70
5.2.1. Τάξη, ταξικές διαφορές, προνόμια και καπιταλισμός.	70
5.2.2. Το μοτίβο του doppelgänger: Τέρας, return of the repressed και return of the oppressed.....	75

Κεφάλαιο 6: Ειδολογικές συμβάσεις, tropes, προσεγγίσεις και μετασχηματισμοί στα <i>Get Out</i> και <i>Us</i>	80
6.1. <i>Get Out</i>	80
6.2. <i>Us</i>	83
Κεφάλαιο 7: Black horror και κοινωνικό θρίλερ μέσα από τα <i>Get Out</i> και <i>Us</i>	84
Συμπεράσματα	86
Βιβλιογραφία.....	90
Ηλεκτρονικές πηγές.....	97

Περίληψη

Το είδος του τρόμου έχει μία μακρά και πολύχρονη πορεία στην ιστορία του κινηματογράφου, με την κωδικοποίηση του είδους ως ορισμός να συμβαίνει τη δεκαετία του 1930. Έκτοτε, ο τρόμος έχει εξελιχθεί και διακλαδωθεί σε υποείδη και κατηγορίες. Ένας αξιοσημείωτος σκηνοθέτης τρόμου του οποίου η καριέρα στο είδος ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 2010 και ο οποίος έχει αφήσει το δικό του αντίκτυπο στον τρόπο είναι ο Jordan Peele.

Η παρούσα εργασία μελετά και επικεντρώνεται στην πρώτη και δεύτερη ταινία του Peele, *Get Out* (2017) και *Us* (2019), αντίστοιχα. Σκοπός είναι η διερεύνηση των κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων, θεματικών και ιδεολογίας που εντοπίζονται στις ταινίες και που μεταφέρει ο Peele μέσω αυτών, πως αναδεικνύονται τα έργα ως ταινίες Black horror και κοινωνικά θρίλερ, και πως μετασχηματίζει ο Peele το είδος του τρόμου και κωδικοποιεί το κοινωνικό θρίλερ μέσω των ταινιών αυτών. Για την πραγματοποίηση της μελέτης αυτής, η εργασία, αρχικά, εξετάζει την πορεία του αμερικανικού κινηματογραφικού τρόμου από το 1930 μέχρι και το 2019 και τον ορισμό του κοινωνικού θρίλερ. Στη συνέχεια, η έρευνα περνάει στη θεματική και ιδεολογική ανάλυση των *Get Out* και *Us*, συνεχίζει με την ειδολογική ανάλυση των ταινιών και ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε.

Λέξεις κλειδιά: Jordan Peele, τρόμος, Black horror, κοινωνικό θρίλερ, είδος, ιδεολογία

Abstract

The horror genre has got a long-lasting course in the history of cinema, with the codification of the genre as a definition occurring in the 1930s. Since then, horror has evolved and branched out into subgenres and categories. One notable horror director whose career in the genre began in the late 2010s and who has left his own impact on horror is Jordan Peele.

This thesis studies and focuses on Peele's first and second films, *Get Out* (2017) and *Us* (2019), respectively. The aim is to explore the sociopolitical messages, themes and ideology that are found in the films and that Peele conveys through them, how the works emerge as Black horror films and social thrillers, and how Peele transforms the horror genre and codifies the social thriller through these films. To carry out this study, the thesis first examines the trajectory of American cinematic horror from 1930 to 2019 and the definition of the social thriller. The research then moves on to the thematic and ideological analysis of *Get Out* and *Us*, continues with the genre analysis of the films and finishes with the conclusions reached.

Key words: Jordan Peele, horror, Black horror, social thriller, genre, ideology

Εισαγωγή

"Horror is a universal language; we're all afraid. We're born afraid, we're all afraid of things: death, disfigurement, loss of a loved one. Everything that I'm afraid of, you're afraid of and vice versa. So, everybody feels fear and suspense. We were little kids once and so it's taking that basic human condition and emotion and just fucking with it and playing with it. You can invent new horrors."

John Carpenter, 2015¹

Ένα βαμπίρ δαγκώνει με τους κοφτερούς κυνόδοντές του το θύμα του και πίνει το αίμα του. Δεκάδες ζόμπι επιτίθενται σε μία ομάδα ανθρώπων σε ένα αγρόκτημα. Ένας ανθρωποφάγος καρχαρίας σκοτώνει τους λουόμενους μίας τοπικής παραλίας. Ένα έφηβο κορίτσι μιλάει με τη φωνή ενός δαίμονα και ίπταται πάνω από το κρεβάτι της. Ένας κατά συρροή δολοφόνος με μάσκα караδοκεί στους σκοτεινούς δρόμους μίας γειτονιάς. Δύο άνδρες προσπαθούν να λύσουν το παιχνίδι ενός σαδιστή δολοφόνου πριν να είναι αργά. Ένας μαύρος άνδρας είναι μόνος του σε ένα σπίτι με μία οικογένεια λευκών με απώτερους σκοπούς. Όλα τα παραπάνω αποτελούν κάποιες από τις εικόνες που έχουν συνθέσει το εικονογραφικό και θεματικό μωσαϊκό του αμερικανικού κινηματογράφου τρόμου και έχουν εγγραφεί στο φαντασιακό της δημοφιλούς κουλτούρας για, σχεδόν, έναν αιώνα τώρα.

Ο τρόμος είναι ένα από τα πλέον δημοφιλέστερα κινηματογραφικά είδη και έχει αιχμαλωτίσει το ενδιαφέρον των θεατών με έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο παγκοσμίως. Δεν χρειάζεται κάποια ιδιαίτερη ανάλυση ή γνώση δεδομένων για να αντιληφθούμε τον αντίκτυπο του είδους στον πολιτισμό και την κουλτούρα μας, μέσα από τη λογοτεχνία και, αργότερα, τον κινηματογράφο. Οι λέξεις «τρόμος» και, ίσως περισσότερο,

¹ <https://www.interviewmagazine.com/film/john-carpenter-halloween-horror>

«θρίλερ» χρησιμοποιούνται συχνά στο λεξιλόγιό μας για να περιγράψουμε καταστάσεις που χαρακτηρίζονται από αγωνία, άγχος, και κίνδυνο. Για δεκαετίες τώρα, οι ταινίες τρόμου συγκεντρώνουν πλήθος θεατών στους κινηματογράφους, πολλοί από τους οποίους αντιμετωπίζουν τη θέαση αυτών των ταινιών και σαν ενός είδους τελετουργικό. Τη σημαντικότερη και κορυφαία θέση στο είδος, φυσικά, κατέχουν οι αμερικανικές ταινίες τρόμου, γεγονός που εξηγείται από την ηγεμονική θέση που κατέχει το Hollywood και η αμερικανική κινηματογραφική παραγωγή γενικότερα. Όπως αναφέρω και παραθέτω στην εργασία, ο αμερικανικός τρόμος έχει ιστορία σχεδόν ενός αιώνα, ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1930. Στο διάστημα αυτό, οι αμερικανικές ταινίες τρόμου «χωρίστηκαν» σε υποείδη και κατηγορίες. Κάθε υποείδος έχει καταγράψει τη δική του πορεία στο ευρύτερο είδος του τρόμου, ενώ κάποια από αυτά (όπως αυτό του slasher που θα δούμε παρακάτω) έχουν γεννήσει είδωλα τρόμου, όπως οι Michael Myers, Freddy Krueger, Jason Voorhees κ.α., η φήμη των οποίων έχει ξεπεράσει τα όρια του είδους και τους έχει καθιερώσει ως σύμβολα της δημοφιλούς κουλτούρας.

Οι ταινίες τρόμου συνεχίζουν να παράγονται κάθε χρόνο, γεγονός που αποδεικνύει την εδραιωμένη θέση του (αμερικανικού) τρόμου στο κινηματογραφικό στερέωμα και τη διαχρονική του αξία ως πηγή και μέσο διασκέδασης. Ωστόσο, όπως θα δούμε μέσα από αυτή την εργασία, ο τρόμος δεν έχει μόνο ψυχαγωγική έκταση αλλά και ιδεολογική. Για δεκαετίες τώρα, οι ταινίες τρόμου έχουν χρησιμοποιηθεί ως πεδίο έκφρασης των πολιτισμικών και κοινωνικών ανησυχιών και φόβων, γεγονός που υπεκφεύγει της προσοχής πολλών θεατών, κριτικών και θεωρητικών του κινηματογράφου λόγω της «υποδεέστερης» θέσης του είδους στα μάτια τους.

Σε προσωπικό επίπεδο, η ενασχόληση μου με τον τρόμο ξεκινάει από τα πρώιμα εφηβικά μου χρόνια, όταν ήρθα πρώτη φορά σε επαφή με το είδος αυτό μέσω

αμερικανικών ταινιών όπως τα *Scream* και *Halloween*. Ο τρόμος μου κέντρισε το ενδιαφέρον με τρόπο που κανένα άλλο είδος δεν το έχει καταφέρει μέχρι στιγμής. Όσο ανακάλυπτα όλο και περισσότερο τις ταινίες τρόμου, δύο ερωτήματα μου δημιουργήθηκαν: πρώτον, γιατί οι θεατές επιλέγουμε να παρακολουθούμε αυτές τις ταινίες και, δεύτερον, τι «λένε» αυτές οι ταινίες για τον κόσμο γύρω μας και την κοινωνία μας, τον πολιτισμό μας και τον τρόπο που αυτά έχουν αναπτυχθεί και εξελιχθεί. Μέσα από αυτούς τους προσωπικούς προβληματισμούς και τη μελέτη του τρόμου έχουν προκύψει και τα επιστημονικά ερωτήματα της εργασίας, τα οποία αναφέρω παρακάτω, στην ενότητα της μεθοδολογίας.

Η εργασία περιστρέφεται γύρω από δύο βασικές αρχές, το είδος και την ιδεολογία, και το πως οι αρχές και συμβάσεις του τρόμου μπορούν να αποτελέσουν τρόπους μεταφοράς της ιδεολογίας και των κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων ενός δημιουργού (auteur)² τρόμου. Ο δημιουργός που θα μας απασχολήσει σε αυτή τη μελέτη είναι ο Jordan Peele και ταινίες-έργα του που θα αναλύσω είναι τα *Get Out* (2017) και *Us* (2019), ταινίες που έχουν χαρακτηριστεί (από μελετητές και κριτικούς και από τον ίδιο) ως ταινίες Black horror και κοινωνικά θρίλερ (social thrillers).

² Ορισμός και θεωρία που χρησιμοποιείται για να περιγράψει (κυρίως) τους σκηνοθέτες των οποίων το ξεχωριστό «στυλ» διαφαίνεται στα έργα τους. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, ο σκηνοθέτης είναι η «σημαντικότερη φιγούρα» της διαδικασίας δημιουργίας μίας ταινίας και επιβλέπει ολόκληρη αυτή τη διαδικασία. Η επίβλεψη αυτή τον καθιστά παρόμοιο σε ισχύ με τον συγγραφέα (auteur) ενός βιβλίου. Κάποιοι σκηνοθέτες, γράφουν ή συμμετέχουν στη συγγραφή των σεναρίων τους και, συνεπώς, θεωρούνται δημιουργοί με την «ολοκληρωμένη» έννοια του όρου (Santas, 2001, pp. 18-21). Ο Peele σκηνοθετεί και γράφει ο ίδιος τις ταινίες του. Σύμφωνα με τον Francois Truffaut (που είχε καθοριστικό ρόλο στη διάπλαση της θεωρίας του δημιουργού), ο δημιουργός αναδεικνύεται μέσω της «αναγνωρίσιμης στιλιστικής και θεματικής γραφής [του]» (Stam, 2020, σ. 117). Η Sheppard (2023, p. 52) εντοπίζει στα έργα του Peele στοιχεία (θεματικά και οπτικά) που τον κατατάσσουν ως δημιουργό. Η διακεκομμένη αποτελεί και αυτή χαρακτηριστικό της θεωρίας του δημιουργού, με τον δημιουργό να «συγκροτείται έξω από την ταινία ή τον εαυτό του» (Hayward, 2017, σ. 103), όπως ισχύει και στην περίπτωση του Peele που εμπνέεται από άλλες ταινίες, και το πολιτικό και πολιτισμικό γίνεσθαι.

Καταρχάς, στο πρώτο κεφάλαιο προβαίνω σε μία ανασκόπηση του αμερικανικού κινηματογράφου τρόμου από τη δεκαετία του 1930, που θεωρείται και η χρονολογική αρχή της χρήσης του όρου «ταινία τρόμου», μέχρι και τη δεκαετία του 2010, αναφέροντας κάποιες ιστορικές και θεμελιώδεις ταινίες, σκηνοθέτες και υποείδη που σημάδευσαν και σμίλευσαν το είδος σε αυτό που είναι σήμερα, καταλήγοντας στον Peele. Στο κεφάλαιο αυτό, επίσης, εστιάζω στην κατηγορία των Black horror και Blacks in horror ταινιών, πως ορίζονται και πως διαφέρουν, με έμφαση στις πρώτες. Στη συνέχεια, εξετάζω την κατηγορία του κοινωνικού θρίλερ, τον τρόπο που ορίζεται και κάποιες ενδεικτικές ταινίες που έχουν χαρακτηριστεί έτσι. Στο δεύτερο κεφάλαιο προβαίνω σε μία συζήτηση της διαθέσιμης βιβλιογραφίας για τα *Get Out* και *Us*, εντοπίζοντας τους κοινούς άξονες ακαδημαϊκής ανάλυσης των ταινιών. Έχοντας θέσει αυτές τις βάσεις, το κεφάλαιο 3 είναι μία εισαγωγή στην καλλιτεχνική πορεία του Jordan Peele, ενώ στα κεφάλαια 4 και 5 αναλύω τις βασικές θεματικές και ιδεολογικά μηνύματα των *Get Out* και *Us*, αντίστοιχα, χρησιμοποιώντας σημαντικά κείμενα για τις ταινίες αυτές και τον τρόμο γενικά. Έπειτα, έχοντας ασχοληθεί με τον πρώτο άξονα της εργασίας, την ιδεολογία, περνάω στον δεύτερο, το είδος. Στο έκτο κεφάλαιο ασχολούμαι με τους ειδολογικούς μετασχηματισμούς που εντοπίζονται σε αυτές και στο έβδομο πως αυτές οι ταινίες συγκεκριμένα αναδεικνύονται ως ταινίες Black horror και κοινωνικά θρίλερ.

Μεθοδολογία και επιστημονικά ερωτήματα.

Δεδομένου του ότι τα κείμενα προς ανάλυση σε αυτή την εργασία είναι ταινίες και το ότι η ανάλυση γίνεται, κυρίως, στα πλαίσια των κινηματογραφικών σπουδών, για την πραγματοποίηση της έρευνας έχω ακολουθήσει την ποιοτική (qualitative) μεθοδολογία, χρησιμοποιώντας το θεωρητικό πλαίσιο της Bonnie S. Brennen (2017) ως βάση μου. Σκοπός είναι η μελέτη των ταινιών, ο εντοπισμός των θεματικών και

κοινωνικοπολιτικών μηνυμάτων με τα οποία τις έχει εμφυσήσει ο σκηνοθέτης τους και οι συμβάσεις του είδους στο οποίο κατατάσσονται. Τα επιστημονικά ερωτήματα που ερευνώ και προσπαθώ να απαντήσω είναι, πρώτον, ποια είναι οι ιδεολογικοί και κοινωνικοπολιτικοί άξονες που εντοπίζονται στα *Get Out* και *Us*, δεύτερον, πως ο Jordan Peele αναδεικνύεται ως δημιουργός ταινιών Black horror και κοινωνικών θρίλερ μέσω των ταινιών αυτών και της θεματολογίας τους, και, τρίτον, πως ο Peele μετασχηματίζει το είδος του τρόμου και κωδικοποιεί την κατηγορία του κοινωνικού θρίλερ. Επιμέρους ερώτημα το οποίο πραγματεύομαι, στο πλαίσιο της ιδεολογίας και του τρόμου, είναι αν είναι δυνατό κάποιος σκηνοθέτης (τρόμου) να μεταφέρει ιδεολογία μη σκόπιμα, όπως θα δούμε στην περίπτωση του George A. Romero.

Συνεπώς, και γνωρίζοντας πως τα κείμενά μας πρόκειται για κινηματογραφικά έργα που ανήκουν σε συγκεκριμένο είδος και εμπεριέχουν έντονες ιδεολογικές και ειδολογικές εικόνες, για την ανάλυση τους έχω προβεί σε κειμενική (textual), ιδεολογική (ideological) και ειδολογική (genre) ανάλυση. Η πρώτη είναι απαραίτητη για την ανάλυση των επιμέρους στοιχείων όλων των κειμένων (οποιουδήποτε τύπου και είδους), σε αυτή την περίπτωση των κινηματογραφικών ταινιών, όπως τα έχει ορίσει ο Stuart Hall (όπως παρατίθεται στο Brennan, 2017, p. 193). Παράλληλα, στις ταινίες εντοπίζονται δύο ξεχωριστές προθέσεις που έχουν μορφοποιήσει και τον τύπο και την πρόοδο της έρευνας μου: η ιδεολογική και η ειδολογική. Ως αποτέλεσμα, η ιδεολογική και ειδολογική ανάλυση των ταινιών είναι απαραίτητη ώστε να εντοπίσουμε τα προκείμενα μηνύματα τους, το πως εντάσσονται στο είδος τους και το ανανεώνουν, αλλά και πως το ίδιο το είδος χρησιμοποιείται από τον Peele ως «όχημα» για τη μετάδοση της ιδεολογίας του. Οι ταινίες του Peele επηρεάζονται από το εξωκινηματογραφικό τους πλαίσιο, δηλαδή το κοινωνικοπολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκαν. Χρήσιμη σε αυτό το σημείο είναι και η θεωρία της

κειμενοανάλυσης του Christian Metz (όπως παρατίθεται στο Stam, 2020, σ. 242), κατά την οποία μία ταινία αναλύεται όχι μόνο για τους κινηματογραφικούς της κώδικες, (π.χ. κίνηση της κάμερας) αλλά και για τους έξω-κινηματογραφικούς (για παράδειγμα την κοινωνική ιδεολογία της). Για τον Metz, όλες οι ταινίες αναφέρονταν σε «κάτι», «κοινωνικοποιώντας», έτσι, την καλλιτεχνική δημιουργία τους (Stam, 2020, σ. 242). Στο επίπεδο της ιδεολογικής ανάλυσης, την έχω πραγματοποιήσει με τον εντοπισμό, παράθεση και ανάλυση των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών θεματικών μέσα στην πλοκή αλλά και μέσω αυτής (π.χ. μεταφυλετική Αμερική στο *Get Out*, προνόμια και καπιταλισμός στο *Us*). Μέσα από αυτή την ανάλυση γίνεται δυνατός και ο προσδιορισμός της ξεχωριστής ιδεολογίας που εκφράζει ο Peele (π.χ. για τη θέση των Αφροαμερικανών στη σύγχρονη Αμερική). Με την ειδολογική ανάλυση καθίσταται σαφής και δυνατή η μελέτη των ειδολογικών μετασχηματισμών στις ταινίες, η διακειμενικότητά τους με άλλα κείμενα του είδους του τρόμου (ή ακόμα και εκτός αυτού), δεδομένου πως η ειδολογική ανάλυση βασίζεται στην τοποθέτηση συγκεκριμένων κειμένων μέσα στο ευρύτερο είδος τους (Brennen, 2017, p. 203) και το πως οι εικόνες και οι συμβάσεις του τρόμου και το είδος ευρύτερα χρησιμοποιούνται για τη μετάδοση ιδεολογίας. Μέσα από τη μελέτη της βιβλιογραφίας και της μελέτης, γίνεται αισθητή μία σύμπνοια ιδεολογίας και είδους, άρα αυτοί οι δύο τύποι αναλύσεων συγκλίνουν.

Περαιτέρω, στο πλαίσιο της ειδολογικής ανάλυσης, ερμηνευτικό εργαλείο και θεμέλιο μεγάλης σημασίας για εμένα ήταν η θεωρία του ακαδημαϊκού Rick Altman περί σημασιολογικής (semantic) και συντακτικής (syntactic) προσέγγισης στο είδος. Σύμφωνα με τον Altman (1984, p. 634), η σημασιολογική προσέγγιση αφορά τα στοιχεία ενός είδους όπως κοινά χαρακτηριστικά, τοποθεσίες, πλάνα, σκηνικά, κτλ., δηλαδή τα περισσότερο οπτικά χαρακτηριστικά που είναι φορείς μηνυμάτων και

εκφράζουν πολιτισμικά προκαθορισμένες θέσεις, ενώ η συντακτική τις σχέσεις μεταξύ των στοιχείων αυτών και τα στοιχεία της αφήγησης. Ο Altman (1984, p. 636) επισημαίνει πως αυτές οι προσεγγίσεις συμπληρώνουν η μία την άλλη και πως «κάποια από τα σημαντικότερα ερωτήματα για το είδος μπορούν να απαντηθούν μόνο όταν [οι προσεγγίσεις αυτές] συνδυάζονται». Ως αποτέλεσμα, σε κινηματογραφικά κείμενα όπως τα *Get Out* και *Us*, στα οποία το είδος, οι συμβάσεις και οι εικόνες τους γίνονται φορείς μηνυμάτων και ιδεολογίας, η χρήση αυτής της προσέγγισης σε συνδυασμό είναι απαραίτητη και, κατά κάποιο τρόπο, ευνόητη και υποσυνείδητη. Δεν υφίσταται ιδεολογική ανάλυση του είδους δίχως ανάλυση των εικόνων σε συνδυασμό με τη θεματολογία.

Τέλος, είναι χρήσιμο να προβώ σε μία διαφοροποίηση της μεθοδολογίας και της μεθόδου. Έχοντας μιλήσει για τη μεθοδολογία, κρίνω σκόπιμο να μιλήσω και για τη μέθοδο που ακολούθησα για την ολοκλήρωση της έρευνας και της εργασίας. Καταρχάς, όπως και σε κάθε κειμενική ανάλυση, πρώτα ξαναείδα τις ταινίες, τις μελέτησα προσεκτικά και κράτησα σημειώσεις. Σε δεύτερη φάση προχώρησα στην αναζήτηση βιβλιογραφίας, μέσω της οποίας ήρθα σε επαφή με ταινίες για τις οποίες έκανα έρευνα (όπως τις ταινίες *Black horror*), ώστε να καταλάβω καλύτερα το ευρύτερο πλαίσιο αυτής της κατηγορίας. Ύστερα, παρακολούθησα πάλι τα *Get Out* και *Us* και αυτή τη φορά, η μελέτη της βιβλιογραφίας με βοήθησε στο να ανακαλύψω και παρατηρήσω πτυχές των ταινιών που δεν είχα εντοπίσει πριν. Φυσικά, καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας διατήρησα τον ενθουσιασμό, τον θαυμασμό και την αγάπη μου για το είδος του τρόμου.

ΜΕΡΟΣ Α'

Κεφάλαιο 1: Κινηματογραφικό είδος, τρόμος και κοινωνικό θρίλερ (social thriller)

1.1. Θεωρίες και προσεγγίσεις στο είδος.

Για δεκαετίες, οι κινηματογραφικές ταινίες διαχωρίζονται σε είδη (genres). Σήμερα, υπάρχουν πολλά διαφορετικά κινηματογραφικά είδη, με τα πιο γνωστά αυτά της κωμωδίας, του δράματος, της περιπέτειας, του θρίλερ, του τρόμου, της επιστημονικής φαντασίας, του musical, κλπ. Τι ορίζουμε όμως ως «είδος» και ποιες είναι μερικές από τις θεωρίες και προσεγγίσεις στα κινηματογραφικά είδη;

Καταρχάς, σύμφωνα με τον θεωρητικό David Bordwell (2021, σ. 76), οι ταινίες χωρίζονται σε είδη από τους δημιουργούς ταινιών και τους θεατές. Η Sarah Berry-Flint (2004, p. 25) ορίζει τα κινηματογραφικά είδη (film genres) ως «τρόπους κατηγοριοποίησης ταινιών σύμφωνα με το ύφος και την ιστορία τους» και αναφέρει πως η κατηγοριοποίηση των ταινιών σε είδη επιτρέπει στους θεατές να επιλέγουν τις ταινίες που θέλουν να παρακολουθήσουν και βοηθάει τους παραγωγούς στο να υποδεικνύουν τους τύπους των κοινών για τα οποία δημιουργήθηκαν συγκεκριμένες ταινίες. Περαιτέρω, σύμφωνα με την Brigid Cherry (2009, p. 9), τα είδη είναι «θεμελιώδη στις mainstream κινηματογραφικές βιομηχανίες», καθώς γύρω από αυτά οργανώνεται «η παραγωγή και η έκθεση των ταινιών». Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου χρησιμοποιούν τα είδη για να ερμηνεύσουν και αναλύσουν τις ταινίες, ενώ οι παραγωγοί και τα κοινά τα χρησιμοποιούν ως «περιγραφικά εργαλεία» (Berry-Flint, 2004, p. 26). Σύμφωνα με τον Bordwell (2021, σ. 77), ένας ακριβής ορισμός του τι είναι ένα είδος και πως αυτό ορίζεται είναι περίπλοκος. Κάποια είδη ξεχωρίζουν λόγω της υπόθεσης ή του θέματός τους, ενώ άλλα χαρακτηρίζονται από τον τρόπο παρουσίασής τους (musicals), κάποια στοιχεία της πλοκής τους (αστυνομικές ταινίες), ή ακόμα και την συναισθηματική επίδραση που επιδιώκουν να έχουν στο κοινό

(κωμωδίες, ταινίες τρόμου). Μέσα στα είδη, επίσης, εντοπίζονται υποείδη (sub-genres), ενώ είναι συχνή και η ανάμειξη ειδών. Σύμφωνα με τον Steve Neale (2000, p. 7) τα υποείδη είναι «συγκεκριμένες παραδόσεις ή ομαδοποιήσεις μέσα σε συγκεκριμένα είδη». Στο είδος του τρόμου, που και θα μας απασχολήσει σε αυτό το κεφάλαιο, θα εξετάσουμε ποια είναι τα κύρια υποείδη του παρακάτω. Ο Neale (2000, p. 7) συνεχίζει αναφέροντας πως ο ορισμός και η συζήτηση γύρω από τα είδη έχει οργανωθεί και επικεντρωθεί γύρω από τις εμπορικές ταινίες και συγκεκριμένα του Hollywood. Αυτή η παρατήρηση μπορεί να αιτιολογηθεί από την ηγεμονική θέση που κατέχει το Hollywood στην παγκόσμια βιομηχανία κινηματογράφου, όπως προανέφερα. Οι Buscombe και McArthur (Neale, 2000, p. 10) ενδιαφέρονταν να «αναδείξουν τον ενεργό ρόλο που έπαιζαν οι ειδολογικές συμβάσεις στο σχηματισμό της μορφής και της σημασίας μεμονωμένων ταινιών του Hollywood». Ακόμα, στις θεωρίες που έχουν εκφραστεί σχετικά με τα είδη, ο Lawrence Alloway (όπως παρατίθεται στο Neale, 2000, p. 9) έκανε λόγο για κύκλους (cycles) ταινιών και τη σημασία των ειδών και των κύκλων ταινιών όχι μόνο στο Hollywood αλλά και στο σύνολο της δημοφιλούς τέχνης (popular art). Στην ερμηνεία των ειδών, μία ακόμα σημαντική προσέγγιση είναι αυτή περί εικονογραφίας (iconography)³ και εικονολογίας (iconology)⁴ των ειδών. Οι όροι αυτοί αναλύθηκαν για πρώτη φορά από τον θεωρητικό τέχνης Erwin Panofsky, ο οποίος τους εφάρμοσε και στο δημοφιλή κινηματογράφο, ο Alloway ωστόσο ήταν αυτός που τους χρησιμοποίησε συστηματικά στην ανάλυση των ειδών και των κύκλων. Για την εικονογραφία ο Buscombe χρησιμοποίησε τον όρο «οπτικές συμβάσεις» (visual conventions) (Neale, 2000, p. 13).

³ Τα μηνύματα που θέλουν να περάσουν οι εικόνες ενός έργου τέχνης (Neale, 2000, pp. 11-12).

⁴ Η ερμηνεία των εικόνων (Neale, 2000, p. 12).

Ένας ακόμα ορισμός που εμφανίζεται στη θεωρία του είδους είναι αυτός της «ταινίας είδους» (genre film). Σύμφωνα με τον Barry Keith Grant (όπως παρατίθεται στο Neale, 2000, p. 7), με τους όρους αυτόν αναφερόμαστε σε «εμπορικές ταινίες που μέσω της επανάληψης και της διαφοροποίησης λένε γνώριμες ιστορίες με γνώριμους χαρακτήρες σε γνώριμες καταστάσεις». Αυτές οι ταινίες έχουν υπάρξει σημαντικές στην εδραίωση «της δημοφιλούς αίσθησης του κινηματογράφου ως πολιτισμικού και οικονομικού ιδρύματος», ιδιαίτερα στην Αμερική όπου το Hollywood υιοθέτησε «ένα βιομηχανικό μοντέλο βασισμένο στη μαζική παραγωγή [ταινιών]» (Neale, 2000, p. 7). Ιστορικά, ο όρος «ταινία είδους» έχει χρησιμοποιηθεί από τους κριτικούς κινηματογράφου για να ξεχωρίσουν τις δημοφιλείς ταινίες που δημιουργούνται με βάση το είδος (αυτές που γι' αυτούς έχουν «τυποποιημένες» πλοκές) από αυτές που δεν δημιουργούνται με βάση αυτό, οδηγώντας σε έναν διαχωρισμό χαμηλής/δημοφιλούς κουλτούρας (mass/popular culture) και υψηλής τέχνης (high art) (Chandler, 1997, p. 5).

Δεδομένου πως οι ταινίες είδους δημιουργούνται ως «οικονομικές μονάδες» με τυποποιημένες ιστορίες, είναι πολύ πιθανό να εκφράζουν κυρίαρχες ιδεολογίες (dominant ideologies) και να αντικατοπτρίζουν πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις (Cherry, 2009, pp. 10-11). Το είδος του τρόμου έχει μία μακρά ιστορία στο να αντανακλά πολιτισμικές και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές και μεταβολές, όπως θα δούμε και παρακάτω. Όπως επισημαίνει ο Rick Worland (2007, p. 3), από τη δεκαετία του 1970 οι κριτικοί έχουν εξετάσει τον τρόπο για αλληγορίες κοινωνικής και πολιτικής ιδεολογίας.

Στο πεδίο του είδους και της σχέσης και αλληλεπίδρασής του με την κοινωνία, ξεχωρίζουν δύο προσεγγίσεις, η τελετουργική (ritual) και η ιδεολογική (ideological), όπως τις έχει ξεχωρίσει ο Chris Newsbold και με τις οποίες έχουν ασχοληθεί

θεωρητικοί όπως η Jane Feuer και ο Rick Altman (Dhoest, 2017). Σύμφωνα με την τελετουργική προσέγγιση, τα κοινά παρακολουθούν ταινίες για να «ακούσουν τις αξίες και τις απόψεις τους να επιβεβαιώνονται» (Dhoest, 2017). Γράφοντας για την ιστορία της τελετουργικής προσέγγισης τη δεκαετία του 1970, ο Altman (1984, pp. 632-633) αναφέρει πως σύμφωνα με αυτή με το να δείχνει ποιες ταινίες προτιμά παρακολουθώντας τις στις αίθουσες, το κοινό «αποκάλυπτε τις προτιμήσεις και τα πιστεύω του», αναγκάζοντας το Hollywood να παράγει ταινίες που αντανάκλασαν τα πιστεύω του κοινού, καθιστώντας έτσι το κοινό «τον απόλυτο δημιουργό των ταινιών» (Dhoest, 2017). Η συμμετοχή, συνεπώς, στην παρακολούθηση ταινιών είδους «ενισχύει τις προσδοκίες και επιθυμίες του κοινού» (Altman, 1984, p. 633). Παράλληλα με την τελετουργική προσέγγιση, η ιδεολογική ήθελε να αναδείξει το πώς τα είδη αναπαράγουν και εκθέτουν κυρίαρχες ιδεολογίες στο κοινό, «προσφέροντας γνώριμες και καθησυχαστικές εμπειρίες, επαληθεύοντας το status quo», δηλαδή την (εκάστοτε) κατάσταση των πραγμάτων (Dhoest, 2017). Ο Altman (1984, p. 633), γράφοντας για την ιδεολογική προσέγγιση και την ιστορία της, ανέφερε το παράδειγμα του Hollywood και πως αυτό εκμεταλλεύεται το κοινό για να το «παρασύρει» στις δικές του τοποθετήσεις.

Πως εκφράζονται, λοιπόν, οι παραπάνω προσεγγίσεις και πιο συγκεκριμένα η ιδεολογική προσέγγιση, στο είδος του τρόμου; Πώς γίνεται ο τρόμος να μεταφέρει ιδεολογίες πέρα των κυρίαρχων; Οι σκηνοθέτες, όπως αποδεικνύει και η θεωρία του δημιουργού, είναι δυνατό να είναι φορείς ιδεολογίας. Γίνεται, ωστόσο, οι σκηνοθέτες να μεταφέρουν ιδεολογίες υποσυνείδητα ή και ασυνείδητα, επηρεασμένοι από τις πολιτισμικές εξελίξεις της περιόδου τους;

1.2. Κινηματογράφος τρόμου (horror cinema).

1.2.1. Θεματολογία του τρόμου.

Καταρχάς, βασική θεματολογία και φόβος που πραγματεύεται ο τρόμος είναι ο φόβος του θανάτου, τον οποίο ο τρόμος μας υπενθυμίζει με πιο έντονο τρόπο από οποιοδήποτε άλλο είδος (Worland, 2007, p. 7). Για τον Worland (2007, p. 7), Το «τέρας» μίας ταινίας, είναι η προσωποποίηση του ίδιου του θανάτου. Όσον αφορά στο θάνατο, ο Worland (2007, p. 8), επισημαίνει πως οι ταινίες τρόμου απεικονίζουν όχι απλά τον θάνατο, αλλά και περιπτώσεις ενός «αποκρουστικού και επίπονου τέλους» των χαρακτήρων, το οποίο ο συγγραφέας τρόμου Stephen King έχει ονομάσει «κακό θάνατο» (bad death).⁵ Τα τέρατα το ίδια, είτε πρόκειται για κατά συρροή δολοφόνους, κακόβουλα πνεύματα ή απόκοσμα τέρατα, αποτελούν το κύριο συστατικό μίας ταινίας τρόμου και «μπορούν να θεωρηθούν η ενσωμάτωση συγκεκριμένων απειλών ή φόβων» (Worland, 2007, p. 9). Ο Worland (2007, p. 9), επισημαίνει πως ο τρόμος έχει τη δυνατότητα να φέρει στην επιφάνεια «αυθεντικούς/πραγματικούς» (genuine) φόβους, ένα επιχείρημα που βρίσκει βάσιμο έδαφος στις ταινίες που συνδυάζουν τρόμο με κοινωνικό σχολιασμό⁶, όπως οι ταινίες του Jordan Peele.

Ακόμα, ο Worland (2007, p. 3) γράφει πως ο τρόμος «κατορθώνει το σπουδαιότερο αντίκτυπό του όταν εκθέτει ή επιδεικνύει πολιτισμικά ταμπού». Αυτό το σχόλιο φαίνεται να ταιριάζει με την ανάλυση της Robin R. Means Coleman (2023, p. 18), σύμφωνα με την οποία ο τρόμος πραγματεύεται θέματα όπως θρησκεία, επιστήμη,

⁵ Τέτοιοι «κακοί θάνατοι» παρατηρούνται στον κινηματογράφο από τη δεκαετία του 1960 μέχρι και σήμερα, με τον Worland (2007, p. 8) να αναφέρει ταινίες όπως τα *Psycho* (1960), *Night of the Living Dead* (1968), *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) και *Saw* (2004). Σήμερα, τέτοιες εικόνες είναι ακόμα υπαρκτές στον τρόμο, όπως για παράδειγμα μέσα από τη σειρά ταινιών *Terrifier* (2016-).

⁶ Οι Gregorio-Fernández και Méndez-García (2024, p. 1) χαρακτηρίζουν αυτή την «τάση» (trend) ταινιών ως «κοινωνικό τρόμο» (social horror).

άλλες φυλές, σεξουαλικότητα, δύναμη και ισχύ, ταξικές διαφορές, έμφυλους ρόλους, τη δημοκρατία κ.α.

1.2.2. Ο αμερικανικός κινηματογράφος τρόμου 1930-2010.

Η Cherry (2009, pp. 8-9) αναφέρει πως οι ταινίες τρόμου είναι υψηλά επικερδείς και για τους mainstream αλλά και για τους ανεξάρτητους, low budget και “cult” κλάδους της κινηματογραφικής βιομηχανίας, παραθέτοντας ενδεικτικά ταινίες όπως *The Exorcist*, *Scream*, *The Evil Dead* και *The Blair Witch Project* ως παραδείγματα επικερδών ταινιών του είδους. Ως μερικά παραδείγματα επιτυχημένων ανεξάρτητων ταινιών τρόμου μπορούμε να αναφέρουμε το *Halloween* του John Carpenter όπου το 1978 εισέπραξε 70 εκατομμύρια δολάρια με budget μόλις 300.000 δολάρια και το *Saw* των James Wan και Leigh Whannell που το 2004 έκανε εισπρακτική επιτυχία 104 εκατομμυρίων δολαρίων με προϋπολογισμό μόλις 1,2 εκατομμύρια (και οι δύο αυτές ταινίες υπήρξαν σημεία καμπής στην ιστορία του κινηματογράφου τρόμου). Πιο πρόσφατα, η ταινία *It* (2017), διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Stephen King, σε σκηνοθεσία Andy Muschietti έφερε έσοδα παραπάνω από 704 εκατομμύρια δολάρια, κρατώντας το ρεκόρ της πιο επικερδούς ταινίας τρόμου όλων των εποχών, αποδεικνύοντας πως μία ταινία τρόμου μπορεί να φτάσει την εισπρακτική επιτυχία mainstream blockbuster ταινιών.

Ανατρέχοντας στην ιστορία των (αμερικανικών) ταινιών τρόμου, ο θεωρητικός Gary Don Rhodes (2014, p. 91) αναφέρει πως πριν την κυκλοφορία της ταινίας *Dracula* του Tod Browning το 1931 (βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του 1897 του Bram Stoker), το είδος του τρόμου δεν υπήρχε σαν κωδικοποιημένο είδος, με τη λέξη «τρόμος» να χρησιμοποιείται σε κριτικές ταινιών της εποχής αλλά όχι σαν ένα αυτούσιο είδος. Όπως αναφέρει ο Harry M. Benshoff (2014, pp. 214-215), πριν τη

δεκαετία του 1930, ο όρος «τρόμος» (horror) χρησιμοποιείται σε συνδυασμό με ορισμούς όπως “chiller”, “thriller” ή/και “mystery”.

Κάποιες από τις ρίζες του αμερικανικού τρόμου, όπως αυτός εξελίχθηκε από τη δεκαετία του 1930 και έπειτα, μπορεί να εντοπιστεί στην ευρωπαϊκή γοτθική κουλτούρα, η οποία άσκησε περισσότερη επιρροή στον αμερικανικό τρόπο απ’ ό,τι η γοτθική λογοτεχνία της ίδιας της Αμερικής. Επιπλέον, πριν από την κυκλοφορία του *Dracula*, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα εμφανίζεται στη Γερμανία το κίνημα του γερμανικού Εξπρεσιονισμού (German Expressionism), επηρεάζοντας τέχνες όπως τη ζωγραφική, τη γλυπτική, το θέατρο και τον κινηματογράφο. Γνωστές ταινίες του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού είναι τα *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922) και *Metropolis* (1925). Στο πρώτο από αυτά, ο επιστήμονας Caligari (Werner Krauss) χρησιμοποιεί τον υπνοβάτη Cesare (Conrad Veidt) για να διαπράξει μία σειρά από φόνους. Η ανάμειξη των γοθικών και εξπρεσιονιστικών στοιχείων θα καθόριζαν την εμφάνιση και την αίσθηση της κλασικής Χολιγουντιανής ταινίας τρόμου 10 χρόνια αργότερα (Benshoff, 2014, p. 216). Η εισπρακτική και κριτική επιτυχία του *Dracula* πυροδότησε την «έκρηξη» των ταινιών τρόμου της δεκαετίας του 1930 (Hutchins, 2008, p. 5) και οδήγησε την Universal Pictures στη δημιουργία περισσότερων παρόμοιων ταινιών, όπως *Frankenstein* (1931) του James Whale, *Murders in the Rue Morgue* (1932) του Robert Florey, *The Mummy* (1932) του Karl Freund, *The Invisible Man* (1932) και *The Bride of Frankenstein* (1935), και τα δύο επίσης του James Whale. Την ίδια δεκαετία κι άλλα κινηματογραφικά στούντιο παράγουν δικές τους ταινίες του ίδιου είδους, με την Metro-Goldwyn-Mayer να κυκλοφορεί το *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931) και την RKO Pictures το *King Kong* (1933). Θεματολογικά, η έμφαση αυτών των ταινιών ήταν περισσότερο στην φαντασία και όχι στον ρεαλισμό και κάποιοι ιστορικοί του τρόμου έχουν παρατηρήσει πως τις

χαρακτήριζε μία «απάρνηση των κοινωνικών διακυμάνσεων» που έφερε η Αμερικανική Οικονομική Ύφεση στα τέλη της δεκαετίας του 1920, με την ίδια την Ύφεση να μην αναγνωρίζεται ξεκάθαρα στις ταινίες (Hutchins, 2008, p. 5).

Τη δεκαετία του 1940 παρατηρείται μία στροφή προς ταινίες τρόμου με περίπλοκο ψυχολογικά υπόβαθρο, με τον παραγωγό της RKO Val Lewton να κυκλοφορεί ταινίες όπως *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943) και *The Seventh Victim* (1943), ενώ τη δεκαετία του 1950 εντοπίζεται μία μεταβολή προς ταινίες τρόμου εμπνευσμένες από ιστορίες επιστημονικής φαντασίας, όπως *The Thing from Another World* (1951), *Creature from the Black Lagoon* (1952) (Hutchins, 2008, pp. 5-6) και *Invasion of the Body Snatchers* (1956). Το τελευταίο έχει αναλυθεί στο πλαίσιο της πολιτικής κατάστασης της Αμερικής της δεκαετίας του 1950 και η «κακόβουλη ασθένεια [στην ταινία] που εξαπλώνεται σε όλη την [Αμερική]» ως αλληγορία για την «μεταπολεμική παράνοια», διαμαρτυρίες κατά του κομμουνισμού και του Μακαρθισμού και ανησυχίες για τους έμφυλους ρόλους (Maddrey, 2004, p. 36). Συνεχίζοντας χρονολογικά, ο τρόμος τη δεκαετία του 1960 ξεκίνησε με διασκευές έργων του Edgar Allan Poe, όπως *House of Usher* (1960) και *Pit and the Pendulum* (1961) και συνέχισε με μία ακόμα μεγαλύτερη στροφή προς την εξερεύνηση «ακραίων ψυχολογικών καταστάσεων» με το ιστορικό *Psycho* (1960)⁷ του Alfred Hitchcock και το *What Ever Happened to Baby Jane* (1962). Στο «χαμηλότερης ποιότητας» άκρο της παραγωγής τρόμου, ο σκηνοθέτης Herschell Gordon Lewis ξεκινάει το splatter υποείδος του τρόμου με ταινίες όπως το αμφιλεγόμενο και πολλαπλώς απαγορευμένο

⁷ Για τον Paul Wells (όπως παρατίθεται στο Maddrey, 2004, p. 48), ο Hitchcock με το *Psycho* «έδωσε στον τρόπο τη στιγμή όπου το τέρας (Norman Bates), ως μεταφορά ή μύθος, συγγέεται με την πραγματικότητα του μοντέρνου κόσμου», απεικονίζοντας, δηλαδή, ένα τέρας που ήταν πέρα για πέρα ανθρώπινο.

Blood Feast (1963), ενώ το *Carnival of Souls* (1962) λειτουργεί ως μία υπενθύμιση της «ειδολογικής ποικιλίας» του τρόμου (Hutchins, 2008, pp. 6-7), με την αφύσικη και ονειρική αίσθησή του. Ο Hutchins (2008, p. 7) αναφέρει πως η στροφή του αμερικανικού κινηματογράφου τρόμου προς «αδίστακτες» αφηγήσεις και ιστορίες με σκοτεινά και ανέλπιστα τέλη συνεχίστηκε και προς τα τέλη των '60s με τα *Rosemary's Baby* (1968) του Roman Polanski που εστίαζε σε μία σατανική μορφή του τρόμου και το *Night of the Living Dead* (1968) του George A. Romero, που αποτέλεσε και βασική ταινία του υποείδους των ταινιών τρόμου με ζόμπι και θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω.

Τη δεκαετία του 1970, ο αμερικανικός τρόμος εξερευνά ακόμα περισσότερο τις προαναφερθείσες αφηγήσεις και εστιάζει στην αμερικανική κοινωνία και συγκεκριμένα την αμερικανική οικογένεια (Hutchins, 2008, p. 7) και την απειλή που δέχεται ή προβάλλει. Στο αμφιλεγόμενο *The Last House on the Left* (1972) του Wes Craven⁸, μία έφηβη κοπέλα βιάζεται και δολοφονείται από μία ομάδα κακοποιών. Όταν, κατά τύχη, το ανακαλύπτουν οι γονείς της, παίρνουν βάνουση εκδίκηση. Στο μνημειώδες *The Exorcist* (1973) του William Friedkin μία οικογένεια έρχεται αντιμέτωπη με έναν αρχαίο δαίμονα που έχει καταλάβει την έφηβη κόρη τους. Στο *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) του Tobe Hooper μία ομάδα νεαρών παλεύει για τη ζωή της ενάντια σε μία οικογένεια κανίβαλων, που για τον Robin Wood (όπως παρατίθεται στο Maddrey, 2004, p. 54) είναι θύματα του καπιταλισμού. Στη διασκευή του μυθιστορήματος *Carrie* του Stephen King από τον Brian De Palma το 1976, η ομόνυμη πρωταγωνίστρια παλεύει με τον εκφοβισμό που δέχεται από τις

⁸ Η οικογένεια δεν αποτελεί τη μόνη θεματική της ταινίας. Ο θεωρητικός Robin Wood (όπως παρατίθεται στο Maddrey, 2004, p. 52) έχει χαρακτηρίσει την ταινία ως «ανάλυση της φύσης και συνθήκης της βίας που είναι εγγενή στην αμερικανική κατάσταση».

συμμαθήτριές της και την κακοποιητική θρησκόληπτη μητέρα της, ώσπου ξεσπά και απελευθερώνει τις τηλεκίνητικές της δυνάμεις. Στο *The Hills Have Eyes* (1976) του Craven μία οικογένεια απειλείται από μία άλλη οικογένεια παραμορφωμένων κανίβαλων. Μελετητές του κινηματογράφου έχουν εντοπίσει τις ρίζες αυτών των ταινιών και θεματολογιών στο ταραγμένο κοινωνικό πλαίσιο της δεκαετίας, στον πόλεμο στο Βιετνάμ και τις επιπτώσεις του, τις διαδηλώσεις υπέρ των πολιτικών δικαιωμάτων και την διεθνή πετρελαϊκή κρίση (Hutchins, 2008, p. 7). Ακόμα, μία ιστορική ταινία που κυκλοφόρησε αυτή τη δεκαετία είναι το *Jaws* (1975) του Steven Spielberg, στο οποίο μία παραθαλάσσια κοινότητα τρομοκρατείται από έναν ανθρωποφάγο μεγάλο λευκό καρχαρία. Η επιτυχία του *Jaws* οδήγησε σε μία σειρά από sequels και ενέπνευσε παρόμοιες ταινίες με ανθρωποφάγους καρχαρίες και ζώα γενικότερα.

Περαιτέρω, τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και η δεκαετία του 1980 συμπίπτουν με την άνθηση του slasher⁹ υποείδους τρόμου, με ταινίες όπως *Halloween* (1978) του John Carpenter, *Friday the 13th* (1980) του Sean S. Cunningham και *A Nightmare on Elm Street* (1984) του Wes Craven, τις οποίες ακολούθησαν ένας μεγάλος αριθμός από sequels και οι οποίες γέννησαν νέα είδωλα του κινηματογραφικού τρόμου. Ακόμα, την ίδια περίοδο αξιοσημείωτα και ιστορικά στο είδος είναι και τα κράματα τρόμου και επιστημονικής φαντασίας *Alien* (1979) του Ridley Scott και *The Thing* (1982) του Carpenter. Τα '90s χαρακτηρίζονται από ταινίες τρόμου εποχής όπως τα *Bram Stoker's Dracula* (1992) και *Interview with the Vampire* (1994), την ταινία

⁹ Ταινίες τρόμου στις οποίες ένας κατά συρροή δολοφόνος εκτελεί μία σειρά από φόνους σε μία μεσοαστική κοινότητα χρησιμοποιώντας μη-τεχνολογικά εργαλεία (μαχαίρια, τσεκούρια, πριόνια κλπ.), μέχρι που ηττείται από τον κεντρικό χαρακτήρα (ή χαρακτήρες) (Petridis, 2015, p. 5) που συνήθως είναι γυναίκα. Η Carol J. Clover δημιούργησε τον όρο “final girl” για να περιγράψει τον γυναικείο αυτό χαρακτήρα (Clover, 1987, p. 201).

ψυχολογικού τρόμου και θρίλερ *The Silence of the Lambs* (1991) που θριάμβευσε στα βραβεία Όσκαρ, ενώ προς τα τέλη της δεκαετίας το *Scream* (1996) του Craven αναβιώνει το slasher (Hutchins, 2008, p.8) με μία “meta” προσέγγιση, ενώ γεννιέται το found footage υποείδος με το *The Blair Witch Project* (1999). Τα 2000s κυριαρχούνται από remakes ασιατικών (κυρίως ιαπωνικών) ταινιών, όπως *The Ring* (2002), *The Grudge* (2004) και *The Eye* (2008), αμερικανικών ταινιών τρόμου των ‘70s (*The Texas Chainsaw Massacre* (2003), *The Hills Have Eyes* (2006), *Halloween* (2007)) και υπερβολικά βίαιες ταινίες όπως οι σειρές ταινιών *Saw* και *Hostel*, μέσα από τις οποίες αναδύθηκε το υποείδος “torture porn”¹⁰ (Παπαγεωργίου, 2023, σ. 57). Τέλος, τη δεκαετία του 2010 παρατηρείται μία ποικιλία στις αμερικανικές ταινίες τρόμου, με παραγωγές υπερφυσικού τρόμου όπως *Insidious* (2010), *The Conjuring* (2013), *It Follows* (2014), *The Witch* (2015) και *Hereditary* (2018), συνδυασμούς τρόμου και κωμωδίας όπως το *The Cabin in the Woods* (2012), remakes και διασκευές όπως τα *Evil Dead* (2013) και *It* (2017), αντίστοιχα, καθώς και συνδυασμούς τρόμου και ψυχολογικού θρίλερ, όπως τα *Get Out* (2017) και *Us* (2019) του Jordan Peele, που θα αποτελέσουν και τις κύριες προς ανάλυση ταινίες αυτής της εργασίας. Αυτή τη δεκαετία εμφανίζεται η χρήση του όρου “elevated horror” από κριτικούς και κοινό για να περιγράψει ταινίες με συναισθηματικό υπόβαθρο που πραγματεύονται θέματα όπως η θλίψη, το τραύμα, το gaslighting¹¹ και η οικογενειακή περιουσία, σύμφωνα με τον David Church (όπως παρατίθεται στο Brannan, 2021, p. 1). Χαρακτηριστικές

¹⁰ Όρος που δημιουργήθηκε από τον κριτικό David Edelstein το 2006 για να αναφερθεί σε ταινίες που περιείχαν μακροσκελείς σκηνές γραφικής βίας. Ταινίες-παραδείγματα που ανέφερε ο Edelstein ήταν τα *Saw* (2004), *The Devil’s Rejects* (2005), *Hostel* (2005) και *Wolf Creek* (2005) (Coleman, 2023, p. 292).

¹¹ Η χειραγώγηση με σκοπό την αμφισβήτηση των εμπειριών και της αντίληψης των γεγονότων και της πραγματικότητας (American Psychology Association, 2023).

αμερικανικές ταινίες που υπόκεινται σε αυτόν τον ορισμό είναι τα *The Witch*, *Hereditary*, *Midsommar* (2019) και *The Lighthouse* (2019) (Brannan, 2021, p. 1).

1.2.3. Ειδολογικές προσεγγίσεις στον τρόμο.

Καταρχάς, και αναλύοντας τον τρόμο σαν είδος σε αντίστιξη με το γοτθικό μυθιστόρημα, ο Worland (2007, p. 16) γράφει πως στην ταινία τρόμου διακριτό στοιχείο είναι το αίσθημα τρόμου/φόβου που βιώνουν από κοινού χαρακτήρες και κοινό. Από τη στιγμή της ύπαρξής του ως είδος, ο τρόμος έχει συμπεριλάβει σύνολα ποικίλων ταινιών με ξεχωριστές συμβάσεις και στοιχεία πλοκής και εικονογραφίας. Σε αντίθεση με άλλα είδη (όπως το western) που παρουσιάζουν διαφοροποιήσεις πάνω σε ήδη υπάρχουσες συμβάσεις, ο τρόμος χαρακτηρίζεται από πληθώρα «διαφορετικών συμβάσεων, πλοκών και υφών». Ανά τα χρόνια, τα είδη «διαφοροποιούνται και υβριδιοποιούνται για να προσφέρουν [στους θεατές] διαφοροποιημένες θεματολογίες» και εκεί ακριβώς έγκειται και η διαχρονική ποικιλομορφία του τρόμου σαν είδος (Cherry, 2009, p. 2).

Οι «διαφορετικές συμβάσεις, πλοκές και ύφη» που αναφέρει η Cherry έχουν εξελιχθεί ανά τις δεκαετίες και, όπως προανέφερα, ο τρόμος έχει διακλαδωθεί σε ένα ευρύ φάσμα υποειδών. Αντλώντας από τη θεωρία του Neale σχετικά με τα υποείδη, η Cherry (2009, p. 3) αναφέρει πως τα όρια του τρόμου αλλάζουν και είναι καλύτερο να θεωρήσουμε τον τρόμο ως ένα σύνολο «συσχετιζόμενων, αλλά διαφορετικών κατηγοριών». Αυτές αποτελούνται από υποείδη, κύκλους ταινιών, υβρίδια και κινηματογραφικά «στυλ» και τεχνοτροπίες.

Τα πιο σημαντικά από αυτά τα υποείδη ή κατηγορίες, όπως τα αναφέρει και η Cherry (2009, pp. 5-6) είναι οι slasher ταινίες, οι υπερφυσικές (supernatural), οι ψυχολογικού τρόμου, αυτές που περιέχουν τέρατα στο ρόλο των «κακών» (monster

films), οι γοτθικές, οι σωματικού τρόμου (body horror)¹², οι splatter¹³, οι ταινίες με ζόμπι (zombie films) και οι exploitation ταινίες (ταινίες εκμετάλλευσης)¹⁴. Σε αυτά τα υποείδη μπορούμε να προσθέσουμε και τις found footage¹⁵ ταινίες τρόμου, καθώς αυτή η τεχνική κινηματογράφησης έχει χρησιμοποιηθεί σε αρκετές ταινίες (*The Blair Witch Project*, *REC*, *Paranormal Activity* κ.α.), διαφοροποιώντας τις από άλλες του είδους. Περαιτέρω, η έννοια των «κύκλων» αναφέρεται σε ένα σύνολο ταινιών που δημιουργήθηκαν μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα και εκμεταλλεύονται τα χαρακτηριστικά μίας επιτυχημένης ταινίας (Neale, όπως παρατίθεται στο Cherry, 2009, p. 3). Ο Mark Jancovich (2000, p. 31) αναφέρει τις ταινίες slasher ως ένα παράδειγμα κύκλου ταινιών¹⁶, προσθέτοντας επίσης πως μελετητές όπως οι Lawrence Alloway, Peter Hutchins και Rick Altman θεωρούν πως είναι καλύτερο να «αναλύουμε τις ταινίες σαν κύκλους και όχι σαν είδη όσον αφορά στην παραγωγή τους». Στα υβρίδια ταινιών, αξιοσημείωτο είναι το υβρίδιο τρόμου και επιστημονικής φαντασίας, με τα *Alien* και *The Thing* να αποτελούν ίσως τα πιο γνωστά παραδείγματα. Υβρίδια, ωστόσο, ειδών ενδέχεται να προκαλέσουν αντιπαραθέσεις μεταξύ των οπαδών των ξεχωριστών ειδών,

¹² Ταινίες τρόμου στις οποίες ανθρώπινα σώματα υφίστανται μεταμορφώσεις, μεταλλάξεις και υποβαθμίσεις. Στόχος αυτού μερικές φορές είναι να αναδείξει τη «ματαιότητα της προσπάθειας ελέγχου των απρόβλεπτων σωμάτων μας» (Moore, 2024). Χαρακτηριστικό αυτών των ταινιών είναι οι γραφικές και αποκρουστικές απεικονίσεις των αλλαγών του ανθρώπινου σώματος.

¹³ Ταινίες τρόμου που δίνουν έμφαση στο αίμα, το gore (αιματοχυσία) και τη γραφική βία. Ο Arnzen (1994, p. 178) τις ορίζει ως «φιλμικά κείμενα» που «συνειδητά τέρπονται με τα ειδικά εφέ του gore ως μορφή τέχνης».

¹⁴ Ταινίες που, με σκοπό το γρήγορο κέρδος, αναφέρονται σε ή εκμεταλλεύονται (exploit) σύγχρονες πολιτισμικές ανησυχίες και περιέχουν θεματολογία σχετική με βία, ναρκωτικά, σεξουαλικές συμπεριφορές, κ.α. (Oxford Bibliographies, 2011).

¹⁵ Κινηματογραφική τεχνική στην οποία ολόκληρη ή μέρος της ταινίας παρουσιάζεται σαν πραγματικά γεγονότα που καταγράφηκαν από τους χαρακτήρες και παρουσιάζονται στο κοινό αυτούσια (Britannica).

¹⁶ Ανατρέχοντας στην ιστορία του slasher, παρατηρούμε πως το υποείδος γνώρισε μία «έκρηξη» τη δεκαετία του 1980 μετά την κυκλοφορία του *Halloween* το 1978.

με τον Jancovich (2000, p. 26) να αναφέρει το *Alien* ως ένα τέτοιο παράδειγμα: κάποιοι οπαδοί της επιστημονικής φαντασίας αποδέχονται την ταινία ως ένα αυθεντικό παράδειγμα ταινίας επιστημονικής φαντασίας, ενώ άλλοι την αποκηρύσσουν λόγω της ανάμειξής της με το είδος του τρόμου που θεωρείται «κατώτερο» από τους οπαδούς της επιστημονικής φαντασίας. Τέλος, με τα κινηματογραφικά «στυλ» μπορούν να συσχετιστούν συγκεκριμένα στούντιο παραγωγής όπως τα προαναφερθέντα Universal Studios και RKO Studios των δεκαετιών του 1930 και 1940 αντίστοιχα, ή και σκηνοθέτες όπως ο Καναδός David Cronenberg, οι ταινίες του οποίου έχουν συνυφαστεί με το υποείδος του σωματικού τρόμου (Cherry, 2009, p. 4). Στην Αμερική, μπορούμε να αναφέρουμε τον George Romero ως έναν αντίστοιχο σκηνοθέτη, η καριέρα και φιλομογραφία του οποίου έχουν ταυτιστεί με το zombie film. Επιπροσθέτως, στην ειδολογική θεωρία του τρόμου μπορούν να προστεθούν και ξεχωριστοί εθνικοί κινηματογράφοι τρόμου (Cherry, 2009, p. 4), όπως για παράδειγμα ο ιαπωνικός τρόμος (Japanese horror ή J-horror) ο οποίος κυρίως βασίζεται στο υπερφυσικό και τους ιαπωνικούς μύθους, θρύλους και λαογραφία.

Συνεπώς, όπως αναφέρει και η Cherry (2009, p. 10), η μακροβιότητα και ανθεκτικότητα του τρόμου, ενός είδους που έχει γνωρίσει πολλάκις κακή κριτική και κακοφημία, μπορεί να εξηγηθεί και υποστηριχτεί από την «καλλιτεχνική διεύρυνση των εννοιολογικών του κατηγοριών», καθώς και από το ότι η διεύρυνση του είδους σε διαφορετικά υποείδη, κύκλους και υβρίδια προσελκύει καινούρια και διαφορετικά σύνολα θεατών. Η μακροβιότητα του τρόμου, ωστόσο, μπορεί να εξηγηθεί και από την ικανότητά του να εσωκλείει πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις και αντίστοιχη θεματολογία.

1.2.4. Τρόμος, πολιτισμός, κοινωνία και φυλή: Black horror και Blacks in horror films.

Οι ταινίες είδους (δράσης, western, τρόμου, επιστημονικής φαντασίας) έχουν αντικατοπτρίσει τις μεταβολές της κοινωνίας και του πολιτισμού, λόγω του ότι, όπως αναφέρει η Cherry (2009, pp. 10-11), και προανέφερα, μεταφέρουν κυρίαρχες ιδεολογίες.

Ο τρόμος είναι ένα είδος που έχει επιτρέψει στους δημιουργούς του να «κωδικοποιούν» κοινωνικοπολιτικές αλλαγές, ενώ κοινωνικοί φόβοι και ανησυχίες «εξασφαλίζουν» τη συνέχεια του είδους, με τα ζητήματα αυτά να τοποθετούνται στη θέση του «τέρατος» των ταινιών, οποιαδήποτε μορφή και να έχει αυτό (Cherry, 2009, p. 11). Μπορούμε να ισχυριστούμε πως με το να τοποθετεί αυτά τα θέματα σε αυτό το ρόλο, ο τρόμος τους δίνει μια αναμφισβήτητη υπόσταση. Για παράδειγμα, στην Ιαπωνία, η ταινία *Godzilla* (1954) και το ομώνυμο τέρας της δημιουργήθηκαν ως αλληγορίες του τρόμου της πυρηνικής βόμβας που ρίχθηκε στις Χιροσίμα και Ναγκασάκι το 1945, και την επακόλουθη εκδίκηση της φύσης ενάντια στην ανθρωπότητα (Ryfle, 2005, pp. 2-3). Ο αμερικανικός κινηματογράφος τρόμου έχει εξετασθεί και αυτός ως ένα πεδίο παρουσίας κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων. Ο θεωρητικός και κριτικός Robin Wood, ο οποίος θεωρείται ίσως ο πιο σημαντικός και με την περισσότερη επιρροή κριτικός του τρόμου (Worland, 2007, p. 20) είχε ασχοληθεί διεξοδικά με τις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις του είδους αυτού, καθώς για τον ίδιο ο τρόμος «κουβαλούσε βαθύ πολιτικό αντίκτυπο» (Worland, 2007, p. 21). Στο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τορόντο το 1979, ο Wood και ο Richard Lippe διοργάνωσαν μία ρετροσπεκτίβα αποτελούμενη από προβολές 60 ταινιών τρόμου και συνεντεύξεις με σκηνοθέτες. Στα πλαίσια του αφιερώματος δημιούργησαν ένα βιβλίο που αποτελείτο από δοκίμια πάνω στις ταινίες τρόμου με τίτλο *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Το πλέον σημαντικό δοκίμιο του βιβλίου έχει

τίτλο “An Introduction to the American Horror Film” και θεωρείται ίσως το σημαντικότερο δοκίμιο του Wood (Burriss, 2019, p. 104). Σε αυτό, ο Wood κάνει μία ανάλυση και διάκριση του «κλασσικού» και «σύγχρονου»¹⁷ τρόμου χρησιμοποιώντας φορμαλιστικές, φροϋδικές, μαρξιστικές και φεμινιστικές θεωρίες και προσεγγίσεις (Worland, 2007, p. 20). Για τον Wood, ο τρόμος συνδεόταν με το υποσυνείδητο (unconscious), όχι μόνο σε ψυχολογικό αλλά και σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο (Worland, 2007, p. 21), και αποτελείται από τρία μέρη: την κανονικότητα (normality), το Τέρας (Monstrosity), το οποίο διαταράσσει την κανονικότητα, και την σχέση μεταξύ τους (Burriss, 2019, p. 104). Επίσης, για τον Wood, όπως γράφει ο Worland (2007, p. 21), μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι πιο «έντονες και επιθετικές» ταινίες τρόμου αντανakλούσαν τη «ριζοσπαστική ορμή της αντικουλτούρας και τα κινήματα κοινωνικής απελευθέρωσης των μαύρων, των γυναικών και των ομοφυλόφιλων».¹⁸

Όσον αφορά στην εκπροσώπηση και παρουσίαση των Αφροαμερικανών στις ταινίες τρόμου, που είναι και ένα από τα βασικά σημεία ανάλυσης αυτής της εργασίας, τεράστιας σημασίας αποδεικνύεται το έργο και η κατηγοριοποίηση της ακαδημαϊκού Robin R. Means Coleman. Στο βιβλίο της *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to Present*, η Coleman εξετάζει την εκπροσώπηση και παρουσίαση των Αφροαμερικανών και μαύρων στον αμερικανικό κινηματογράφο τρόμου, αναλύοντας μία ευρεία γκάμα ταινιών, από mainstream ταινίες του

¹⁷ Με τον όρο «σύγχρονες», ο Wood αναφερόταν στις ταινίες τρόμου που ακολούθησαν το *Psycho*, δηλαδή αυτές μετά το 1960 (Worland, 2007, p. 21).

¹⁸ Ως παραδείγματα ταινιών ο Worland (2007, p. 21) αναφέρει τα *Psycho*, *Night of the Living Dead*, *The Last House on the Left* και προσθέτει πως αργότερα ο Wood και φεμινιστές/στρίες ισχυρίστηκαν πως η βία απέναντι σε σεξουαλικά ανεξάρτητες γυναίκες στον κύκλο slasher ταινιών του 1978-1984 αποτέλεσε αντίδραση στα παραπάνω κινήματα.

Hollywood, art-house ταινίες και blaxploitation¹⁹ ταινίες, φτάνοντας μέχρι τη δεκαετία του 2020 και τις νέες ταινίες τρόμου με μαύρους χαρακτήρες. Σκοπός της Coleman είναι να αποδείξει πως ο τρόμος αποτελεί «ένα ξεχωριστό πεδίο εκπροσώπησης» που δίνει την ευκαιρία στους μαύρους ανθρώπους «να αμφισβητούν αρνητικές και ρατσιστικές απεικονίσεις τους και να παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία μέσα στην ιδέα του blackness²⁰» (Coleman, 2023, p. i).

Καταρχάς, η Coleman ξεχωρίζει τις ταινίες τρόμου με μαύρους χαρακτήρες σε δύο κατηγορίες: τις “Blacks in horror” (Μαύροι στον τρόμο) ταινίες και τις “Black horror” (Μαύρος τρόμος) ταινίες. Οι πρώτες είναι ταινίες που εμπεριέχουν μαύρους χαρακτήρες και μεταφέρουν νοήματα και θεματολογίες σχετικά με την μαύρη κουλτούρα και έχουν, «ιστορικά και τυπικά», δημιουργηθεί από μη-μαύρους δημιουργούς για mainstream κατανάλωση. Παραδείγματα τέτοιων ταινιών η Coleman (2023, p. 7) παραθέτει τα *King Kong* (1933), *Night of the Living Dead* (1968), *The Serpent and the Rainbow* (1988) και *Candyman* (1992). Για την Coleman (2023, p. 7), οι Blacks in horror ταινίες αποτελούν σημαντικό πεδίο διερεύνησης των απεικονίσεων που έχουν ορίσει την εικόνα των μαύρων ανθρώπων εν γένει, καθώς επίσης και το πως το είδος του τρόμου έχει αρκετές φορές κωδικοποιήσει το Τέρασ ως τον «φυλετικό Άλλο» (racial other), όπως για παράδειγμα στο *Candyman*, ή έχει ταυτίσει αυτόν τον

¹⁹ Συνδυασμός των λέξεων Black και exploitation, αναφέρεται στις ταινίες (τρόμου και μη) με μαύρους χαρακτήρες και συντελεστές της δεκαετίας του 1970. Εμπνευσμένες από ιδεολογίες Black Power, παρουσίαζαν θεματολογίες ενδυνάμωσης, αντάρκειας (ωστόσο όχι πάντα με νόμιμα μέσα) και αφύπνισης της συνείδησης (consciousness raising). Σε Black horror ταινίες εκείνης της εποχής, λευκοί χαρακτήρες τρόμου (όπως ο Δράκουλας) μετατρέπονταν σε φορείς του Black Power (π.χ. Blacula) (Coleman, 2023, pp. 159-160).

²⁰ Σύμφωνα με το λεξικό Merriam-Webster, ως “blackness” ορίζεται η κατάσταση του να είναι κάποιος μαύρος, η κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα και εμπειρία των μαύρων ανθρώπων και οι αναπαραστάσεις και εκφράσεις αυτών. Η Coleman (2023, p. 2) ως “blackness” ορίζει τη ζωή που ζουν οι μαύροι άνθρωποι, την κουλτούρα τους, την ιστορία τους και τις εμπειρίες τους.

«Άλλο» με μία «παντοδύναμη, άγρια θρησκεία» (*The Serpent and the Rainbow*). Αντιθέτως, οι Black horror ταινίες ενσωματώνουν το 'blackness' σαν «υποκείμενο και όχι αντικείμενο», «προσθέτοντας ένα επιπλέον επίπεδο που πραγματεύεται θέματα της μαύρης φυλετικής ταυτότητας, κουλτούρας, ιστορίας, των μαύρων ιδεολογιών, εμπειριών, χιούμορ, μουσικής κλπ.», και γι' αυτό το λόγο θεωρούνται «ταινίες φυλής» (race films). Οι Black horror ταινίες έχουν «μαύρους σκηνοθέτες, παραγωγούς, σεναριογράφους ή μαύρους ηθοποιούς και απευθύνονται στο μαύρο κοινό ή το λευκό κοινό που ενδιαφέρεται για φυλετικά ζητήματα» (Coleman, 2023, p. 8). Παραδείγματα Black horror ταινιών είναι το *Ganja & Hess* (1973), blaxploitation ταινίες τρόμου της δεκαετίας του 1970 με μαύρους συντελεστές και ηθοποιούς, το *Def by Temptation* (1990), οι ταινίες του Jordan Peele, καθώς επίσης και το ομώνυμο sequel του *Candyman* του 2021 σε σκηνοθεσία Nia DaCosta. Ακόμα, στις Black horror ταινίες μπορούν να ανήκουν και ταινίες από μη-μαύρους σκηνοθέτες με μαύρους πρωταγωνιστές που θέτουν σε κεντρικό άξονα τη μαύρη κουλτούρα, όπως το *Vampire in Brooklyn* (1995) του Wes Craven, το σενάριο του οποίου γράφτηκε από Αφροαμερικανούς σεναριογράφους και πρωταγωνιστές του είχε τους Eddie Murphy και Angela Bassett.

Μία αξιοσημείωτη Blacks in horror ταινία που ανέλυσε ο Robin Wood και η οποία αποτέλεσε σημείο καμπής στην απεικόνιση μαύρων χαρακτήρων ήταν το προαναφερθέν *Night of the Living Dead*. Σε σκηνοθεσία του George A. Romero, η ταινία κυκλοφόρησε το 1968 και ακολουθεί μία ομάδα ανθρώπων οχρωμένων σε ένα αγροτικό σπίτι στην Πενσυλβάνια που προσπαθεί να επιβιώσει από ορδές ζόμπι. Ανάμεσα σε αυτούς ξεχωρίζει ο Ben (Duane Jones), ένας επινοητικός, τολμηρός και αποφασιστικός Αφροαμερικανός άνδρας που παλεύει με σθένος ενάντια στους

ζωντανούς νεκρούς αλλά έρχεται σώμα με σώμα ακόμα και με τους συνεπιζώντες του.



Εικόνα 1. Ο Ben (Duane Jones) με τους Harry (Karl Hardman) και Helen (Marilyn Eastman) Cooper σε στιγμιότυπο της ταινίας.

Ένας από αυτούς, ο Harry (Karl Hardman), ένας λευκός οικογενειάρχης του οποίου η κόρη αρρωσταίνει έπειτα από ένα δάγκωμα από ζόμπι, παρουσιάζεται ως ένας έκρυθμος και ταραχώδης χαρακτήρας που συγκρούεται με τον Ben. Σε μία κρίσιμη φάση της ταινίας, ο Harry κλειδώνει τον Ben έξω από το σπίτι. Ο Ben σπάει την πόρτα, μπαίνει στο σπίτι και μερικά λεπτά αργότερα χτυπάει άγρια τον Harry, αφήνοντάς τον με αίματα.

Το *Night of the Living Dead* έχει αφήσει ιστορία όχι μόνο μέσω της εδραίωσης του zombie υποείδους του τρόμου (Coleman, 2023, p. 141) αλλά και μέσω των φυλετικών θεματικών του και της εκπροσώπησης των Αφροαμερικανών στο είδος του τρόμου (Coleman, 2023, p. 140). Καταρχάς, όπως αναφέρει η Coleman (2023, p. 142), η ταινία δεν ενέπλεξε τη φυλή στην αναπαράσταση των ζόμπι. Τα ζόμπι δεν είναι μαύρα, ούτε προέρχονται από την «Αφρική, την Καραϊβική ή κάποιο παραπόταμο της Λουϊζιάνα, ούτε σχετίζονται με το μαύρο βουντού» (Coleman, 2023, p. 142), όπως τα παρουσίαζαν παλαιότερες ταινίες. Αντιθέτως, είναι λευκά και η ταινία λαμβάνει χώρα σε κάποια αγροτική περιοχή της Αμερικής. Ο ζωντανός νεκρός θα μπορούσε να είναι

ένας γείτονας ή ένας συγγενής (όπως και συμβαίνει στην ταινία όταν η κόρη του Harry, Karen, υποκύπτει στο δάγκωμα της, μετατρέπεται σε ζόμπι και κατασπαράζει τη μητέρα της). Η ταινία δεν συνδέει τη φυλή με τη μαγεία, αλλά «ρίχνει το φταίξιμο» σε (λογικά) λευκούς επιστήμονες και εισβολή από εξωγήινους, δηλαδή θεματολογίες επιστημονικής φαντασίας εμπνευσμένες από ταινίες της δεκαετίας του 1950 (Coleman, 2023, p. 142). Επίσης, για πολλούς αναλυτές, αισθητές είναι οι υποκείμενες φυλετικές εντάσεις στην ταινία. Η Coleman (2023, p. 142) τις εντοπίζει στη σκηνή που ο Ben κλειδώνεται έξω από το σπίτι από τον Harry και βρίσκεται ανάμεσα στην τερατώδη φύση των ζόμπι και των ανθρώπων (Harry). Τα τέρατα και οι άνθρωποι δεν διαφέρουν τόσο πολύ και οι λευκοί χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται με θετικό τρόπο (Coleman, 2023, p. 142). Για τον Jordan Peele η ικανότητα του Ben να επιβιώνει τόσο καλά ενάντια στον κίνδυνο των ζόμπι εξηγείται από το ότι έχει ζήσει στη φυλετικά διαχωρισμένη Αμερική και, συνεπώς, είναι συνηθισμένος στο να υπάρχει σε μία κατάσταση «υψηλού φόβου και κινδύνου» (Carew, 2019, p. 16). Οι φυλετικές εντάσεις εντείνονται στη σκηνή του ξυλοδαρμού του Harry από τον Ben, η πρώτη φορά που ένας Αφροαμερικανός είχε διαπράξει βία ενάντια σε έναν λευκό σε μία ταινία μέχρι τότε (Coleman, 2023, p. 142).

Η κορύφωση των φυλετικών θεματικών της ταινίας, ωστόσο, έρχεται με το τέλος της. Το επόμενο πρωί των γεγονότων, ο Ben βγαίνει από το κελάρι στο οποίο είχε βρει καταφύγιο, ο μοναδικός επιζών του σπιτιού, ακούγοντας σειρήνες και πυροβολισμούς. Μία ομάδα (λευκών) ανδρών που πυροβολούν και σκοτώνουν τα ζόμπι της περιοχής πλησιάζει το σπίτι και, νομίζοντας πως ο Ben είναι ένας από αυτά, τον πυροβολούν θανάσιμα. Σε μία σειρά από φωτογραφίες που παίζουν κατά τη διάρκεια των τίτλων τέλους, το σώμα του Ben ρίπτεται στην πυρά να καεί μαζί με τα σώματα των ζωντανών νεκρών. Η Cherry (2009, p. 179) εντοπίζει ομοιότητες στην

εικονογραφία της ταινίας με τη ρατσιστική πραγματικότητα της Αμερικής της εποχής: τα ζόμπι, μέσα στα οποία οι λευκοί άνδρες στο τέλος της ταινίας εντάσσουν τον Αφροαμερικανό Ben, θα μπορούσαν να θεωρηθούν ο «φυλετικός Άλλος (racial Other)» που απειλεί την Αμερική, η εικόνα του σώματος του Ben στην πυρά ανασύρει από την μνήμη πραγματικές εικόνες λιντσαρίσματος Αφροαμερικανών, ενώ η εικόνα του λευκού αποσπάσματος θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τις εικόνες των ομάδων λιντσαρίσματος (lynch mobs) των δεκαετιών του 1920 και 1930. Στον Ben δεν δίνεται καμία ευκαιρία να αποδείξει την «ανθρωπινότητά» του, θεωρείται κατευθείαν «τέρας» και πρέπει να εξοντωθεί. Θα είχε, άραγε, την ίδια τύχη αν ήταν λευκός; Επιπλέον, για την κατανόηση της κοινωνικοπολιτικής σημασίας και προεκτάσεων της, η ταινία πρέπει να ενσωματωθεί στο ευρύτερο χρονολογικό της πλαίσιο: η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίστηκε από κοινωνική και πολιτική αναταραχή, με κάποια γεγονότα να είναι η δολοφονία του John F. Kennedy το 1963, των Robert Kennedy και Dr. Martin Luther King το 1968, το Κίνημα των Δικαιωμάτων των Πολιτών (Civil Rights Movement) και η διαμαρτυρία των έγχρωμων αθλητών στους Ολυμπιακούς Αγώνες στο Μέξικο Σίτυ σχετικά με τις ρατσιστικές διακρίσεις στις ΗΠΑ (Παπαγεωργίου, 2023, σ. 50). Για την Coleman (2023, p. 144), η εικόνα των ένστολων αστυνομικών που εντοπίζουν τα ζόμπι με τη βοήθεια των γερμανικών ποιμενικών σκύλων ανασύρει εικόνες αστυνομικών που εκπαίδευαν τους σκύλους τους να επιτίθενται σε διαδηλωτές του Κινήματος των Δικαιωμάτων των Πολιτών. Η Coleman (2023, pp. 153-154) καταλήγει πως το *Night of the Living Dead* ήταν η ρηξικέλευθη Blacks in horror ταινία λόγω της πρωτοποριακής απεικόνισης του Ben και της αλληλεπίδρασής του με τους λευκούς.

Ο Romero έχει αναφέρει πως η φυλή του Duane Jones δεν έπαιξε κανένα ρόλο στην επιλογή του για την ταινία, καθώς γι' αυτόν ο Jones ήταν απλά «ο καλύτερος για τον ρόλο». Τη σημασία και τις συνυποδηλώσεις της σκηνης θανάτου του Ben και το τι

αυτή σήμαινε στο πλαίσιο της εποχής θα συνειδητοποιούσε ο Romero δεκαετίες αργότερα (Coleman, 2023, p. 143). Θα μπορούσε, λοιπόν, το *Night of the Living Dead*, να αποτελεί μία πρόωμη περίπτωση όπου η υποσυνείδητη (ή ίσως καλύτερα, ασυνείδητη) υποβόσκουσα ιδεολογία των δημιουργών της ταινίας διαφαίνεται σε αυτή. Επίσης, θα μπορούσε να αποτελεί μία περίπτωση όπου η ιδεολογία αυτή προκάλεσε το κοινωνικό, κινηματογραφικό και φυλετικό status quo της εποχής, όχι μόνο παρουσιάζοντας τον χαρακτήρα του Ben διαφορετικά απ' ό,τι παρουσιάζονταν οι μαύροι κινηματογραφικοί χαρακτήρες μέχρι τότε, αλλά και ολοκληρώνοντας την ταινία με ένα σκληρό, ζοφερό και απαισιόδοξο τέλος, το οποίο αντανακλά την κοινωνικοπολιτική αίσθηση της δεκαετίας του 1960 και την αντιμετώπιση και ρατσισμό που υφίσταντο οι Αφροαμερικανοί μέχρι εκείνο το σημείο του 20^{ου} αιώνα.

1.3. Τρόμος και thriller: η περίπτωση του κοινωνικού θρίλερ (social thriller).

Στο πλαίσιο της σχέσης του κινηματογραφικού είδους με την κοινωνία, μία περίπτωση που αξίζει να εξεταστεί είναι αυτή του κοινωνικού θρίλερ (social thriller) και πως αυτό συνδέεται με τον τρόμο και, φυσικά, με το ίδιο το θρίλερ.

Καταρχάς, το θρίλερ είναι μία ευρεία και γενική κατηγορία. Σύμφωνα με τον Martin Rubin (1999, p. 4), το θρίλερ δεν είναι δυνατό να οριστεί ειδολογικά, όπως το western ή η επιστημονική φαντασία. Βασικά χαρακτηριστικά του θρίλερ είναι το ότι επιχειρεί να προκαλέσει στους θεατές συναισθήματα σασπένς, αγωνίας, μυστηρίου και ενθουσιασμού, συνδυάζοντάς τα με συναισθήματα όπως ο φόβος, ενώ αφηγηματικά εμπεριέχει πρωταγωνιστές που χαρακτηρίζονται από παθητικότητα, που «τους συμβαίνουν πράγματα πάνω στα οποία έχουν μικρό έλεγχο». Συνεπώς, σε ένα θρίλερ χαρακτήρες και κοινό «περνούν δια πυρός και σιδήρου» (Rubin, 1999, pp. 5-7). Μια μεγάλη γκάμα ταινιών μπορούν να μπουν κάτω από την ομπρέλα του θρίλερ. Ο Rubin (1999, p. 4) παραθέτει ταινίες όπως το slasher *Halloween*, το νουάρ *The Big Sleep*

(1946), την κωμωδία *Safety Last!* (1923), την σκοτεινή ταινία εγκλήματος *Seven* (1995), το κατασκοπικό *North by Northwest* (1959), ακόμα και το *Alien* ως παραδείγματα θρίλερ. Ο Rubin (1999, p. 5) χαρακτηρίζει το θρίλερ ως «μετά-είδος» (metagenre), μία ομπρέλα κάτω από την οποία συμπεριλαμβάνονται άλλα είδη.

Τι είναι, λοιπόν, το κοινωνικό θρίλερ, πώς ορίζεται αυτό ειδολογικά και τι ταινίες σχετίζονται με αυτό; Το κοινωνικό θρίλερ σαν ορισμός εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην κριτική κινηματογράφου για να περιγράψει ταινίες οι οποίες χρησιμοποιούσαν στοιχεία σασπένς για να οξύνουν την ένταση που προκαλείτο από την κοινωνική ανισότητα (Cook, 1993, p. 86). Η Ακαδημία των Όσκαρ ορίζει το κοινωνικό θρίλερ ως ένα υποείδος το οποίο μέσω της αλληγορίας και του συμβολισμού αναφέρεται σε «κάτι μεγαλύτερο, πιο σοβαρό από τη φαντασία»²¹, ενώ άλλοι σχολιαστές αναφέρουν πως το υποείδος αυτό χρησιμοποιεί στοιχεία σασπένς και τρόμου για να αναφερθεί σε κοινωνικά ζητήματα (Gohain, 2023). Μερικές από τις πρώτες ταινίες που έχουν χαρακτηριστεί ως κοινωνικά θρίλερ είναι αυτές του Claude Chabrol με τα σχόλιά τους προς την γαλλική κοινωνία (Cook, 1993, p. 86), η ταινία *Dead End* (1937) του William Wyler που έχει χαρακτηριστεί έτσι από τον Alex Madsen (2015) και το *Bad Day at Black Rock* (1955) του John Sturges (Brode, 2003, p. 12). Άλλες ταινίες που έχουν χαρακτηριστεί ως κοινωνικά θρίλερ είναι τα *Rear Window* (1954), *Taxi Driver* (1976), *Spotlight* (2015), *BlackkKlansman* (2018), *Joker* (2019), *Parasite* (2019) (Gohain, 2023) και, φυσικά, τα *Get Out* και *Us* του Jordan Peele (Keetley, 2020, pp. 2-3).

Ο ίδιος ο Peele έχει κατηγοριοποιήσει το *Get Out*, στο οποίο κεντρική θεματική είναι ο ρατσισμός, ως κοινωνικό θρίλερ, καθώς ούτε ο «τρόμος» ούτε το «ψυχολογικό

²¹ <https://aframe.oscars.org/what-to-watch/post/more-than-a-jump-scare-6-haunting-social-thrillers>

θρίλερ» (σαν ειδολογικές κατηγορίες) περιέγραφαν αυτό που επιχειρούσε με την ταινία. Σύμφωνα με τον ίδιο, σε αυτό το υποείδος το «τέρας» είναι «η ίδια η κοινωνία» και «τα καλύτερα και πιο τρομακτικά τέρατα στον κόσμο είναι οι άνθρωποι και ειδικά το τι μπορούμε να κάνουμε όταν είμαστε μαζί» (Keetley, 2020, pp. 2-3). Παράλληλα με την κυκλοφορία του *Get Out* το 2017, ο Peele οργάνωσε ένα αφιέρωμα για το Brooklyn Academy of Music με τίτλο “The Art of the Social Thriller” το οποίο περιείχε κυρίως ταινίες τρόμου όπως *Rosemary’s Baby*, *Night of the Living Dead*, *The Shining*, *Misery* (1990), *The People Under the Stairs* (1991), *Candyman*, *Scream*, *Funny Games* (1997) αλλά και ταινίες εκτός του είδους του τρόμου, σαν τα *Rear Window*, *Guess Who’s Coming to Dinner* (1967)²² και *The ‘Burbs* (1989), για να αναδείξει την ιστορία και απαρχές του κοινωνικού θρίλερ.²³ Κάποιες από τις ταινίες τρόμου που συμπεριέλαβε ο Peele στο αφιέρωμά του περιέχουν μαύρους χαρακτήρες (*Night of the Living Dead*, *The People Under the Stairs*, *Candyman*), αποδεικνύοντας το ενδιαφέρον του για την απεικόνιση των Αφροαμερικανών σε αυτό το είδος.

Δεδομένου του ότι οι ταινίες του Peele θεωρούνται κοινωνικά θρίλερ από τον ίδιο και Black horror ταινίες σύμφωνα με την Coleman, αμέριστο ενδιαφέρον έχει η μελέτη του πως οι δύο αυτές κατηγορίες συμπλέκονται στα *Get Out* και *Us* και πως ο Peele χρησιμοποιεί αλλά και μεταβάλλει το είδος του τρόμου και τις συμβάσεις του για να εκφράσει τη θεματολογία, ιδεολογία και μηνύματά του στις ταινίες αυτές.

Κεφάλαιο 2: Συζήτηση της βιβλιογραφίας.

Μέσα από την μέχρι τώρα κινηματογραφική του πορεία, ο Jordan Peele έχει αφήσει τη δική του κληρονομιά στην ιστορία του σύγχρονου αμερικανικού

²² Η επιρροή της υπόθεσης της ταινίας μπορούμε να ισχυριστούμε πως είναι εμφανής στο *Get Out*.

²³ <https://www.screenslate.com/series/jordan-peeel-art-social-thriller>

κινηματογράφου. Με αφετηρία την ταινία *Get Out*, και συνεχίζοντας με τα *Us* και *Nope* (2022), ο Peele έχει δώσει πλούσιο υλικό για κειμενικές αναλύσεις.

Οι μελετητές κατατάσσουν το έργο του στο ευρύτερο είδος του τρόμου (Coleman, 2023; Lally, 2023; Landsberg, 2018; Sublette, 2020), ενώ κάποιoi ξεχωρίζουν την κατηγορία του Black horror (Ascher, 2020; Coleman, 2023; Gaines, 2022). Αυτή η ειδολογική κατηγοριοποίηση είναι σημαντική για την καλύτερη κατανόηση των θεματικών αναλύσεων των ταινιών του Peele. Κάνοντας μία αναδρομή στην υπάρχουσα και διαθέσιμη βιβλιογραφία, παρατηρούμε πως οι αναλύσεις των ταινιών προέρχονται κυρίως από τους τομείς των σπουδών πολιτισμού, κινηματογράφου, μέσων, ακόμα και λογοτεχνίας.

Το *Get Out* κυκλοφόρησε το 2017 και ακολουθεί τον Αφροαμερικανό φωτογράφο Chris Washington (Daniel Kaluuya) σε μία επίσκεψη στους γονείς της λευκής συντρόφου του Rose Armitage (Allison Williams). Από την πρώτη στιγμή της επίσκεψης του ζευγαριού, ο Chris θα αρχίσει να νιώθει περίεργα με την ύπαρξη Αφροαμερικανών σε υπηρετικούς και βοηθητικούς ρόλους, συγκεκριμένα την υπηρέτρια Georgina (Betty Gabriel) και τον κηπουρό Walter (Marcus Henderson), η περίεργη συμπεριφορά των οποίων προκαλεί υποψίες στον Chris. Την «ιδιαιτέρη» και «αμφισβητήσιμη» αυτή εικόνα σπεύδει να αναγνωρίσει ο πατέρας της Rose, Dean (Bradley Whitford), που διαβεβαιώνει τον Chris πως δεν πρόκειται για ρατσιστή (χαρακτηριστικά λέει πως θα ψήφιζε τον Barack Obama για Πρόεδρο των Ηνωμένων Πολιτειών και για τρίτη θητεία). Εν τέλει, θα αποδειχθεί πως πίσω από το προσωπείο του φιλελευθερισμού των Armitage, η οικογένεια για χρόνια απήγαγε Αφροαμερικανούς στα σώματα των οποίων μεταμόσχευε τους εγκεφάλους και συνειδήσεις λευκών συγγενών και φίλων μέσω της διαδικασίας 'Coagula' που είχε εφεύρει ο πατέρας του Dean, Roman.

Όπως είναι φυσικό, το βασικό θέμα που κυριαρχεί στη βιβλιογραφική έρευνα είναι αυτό της μεταφυλετικής (post-racial) Αμερικής²⁴ (Boger, 2018; Carew, 2019; Coleman, 2023; Sublette, 2020). Σύμφωνα με την Coleman (2023, p. 316), μετά την εκλογή του Barack Obama ως προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών το 2008 εμφανίστηκε η αντίληψη πως η Αμερική οδηγείτο προς μία μεταφυλετική κατεύθυνση στην οποία θα υπερνικούσε «...ο πλουραλισμός και η διαφυλετική συνέργεια». Ο Carew (2019, p. 14) αναγνωρίζει τον χαρακτήρα του Dean ως τον εκπρόσωπο των «ματαιόδοξων λευκών φιλελεύθερων, των κύριων υπέρμαχων του μεταφυλετικού μύθου». Ο ίδιος ο Peele σε συνεντεύξεις και εμφανίσεις του έχει αναγνωρίσει πως έγραψε την ταινία κατά τη διάρκεια του μεταφυλετικού ψέματος, όπου «ακόμα και η αναφορά στον ρατσισμό έδινε την ιδέα της διαιώνισής του» (Peele, 2017). Μεγάλο ενδιαφέρον έχει η περίοδος σύλληψης και κυκλοφορίας της ταινίας: ο Peele ξεκίνησε να τη γράφει κατά τη διάρκεια της προεδρίας του Obama, αλλά η ταινία κυκλοφόρησε το 2017, μερικούς μήνες μετά τη νίκη του Donald Trump στις εκλογές του Νοεμβρίου του 2016, ενώ η Αμερική βρισκόταν ήδη σε αναβρασμό.

Μελετώντας τη βιβλιογραφία, παρατηρείται μία σύνδεση από κάποιους μελετητές του *Get Out* με την ιστορία της αμερικανικής γοτθικής κουλτούρας και λογοτεχνίας. Σύμφωνα με τη Hannah Lauren Murray (2023, p. 1), η Λευκή Αμερικανική Γοτθική (White American Gothic) παράδοση και μυθοπλασία κυριαρχείται από τους «φόβους λευκών Αμερικανών ότι θα γίνουν μαύροι» και τους μαύρους ως τη σωματοποίηση όσων [πραγμάτων] φοβούνται οι λευκοί πως θα γίνουν, μετατρέποντας τους Αφροαμερικανούς στους «Άλλους» των λευκών. Σύμφωνα με τη Murray (2023, p. 2), ένα μικρό μέρος των αφηγήσεων αυτών αποτελείται από λευκούς χαρακτήρες που μετατρέπονται σε «μαύρους» χρησιμοποιώντας διάφορους τρόπους,

²⁴ Βλ. την υποσημείωση στη σελίδα 45 για τον ολοκληρωμένο ορισμό.

όπως μείκ-απ, το υπερφυσικό ή επιστημονικά πειράματα. Η ανάλυση της Murray είναι χρήσιμη για την κατανόηση των φυλετικών ζητημάτων που θέτει ο Peele μέσω της ταινίας του, τα οποία μεν υπάρχουν σε ένα σύγχρονο περιβάλλον, έχουν τις ρίζες τους στη δουλειά και το ρατσιστικό παρελθόν της Αμερικής και αμερικανικής μυθοπλασίας δε. Για τη Murray (2023, p. 1), το *Get Out* «χτίζει» πάνω στις προαναφερθείσες αφηγήσεις μεταμόρφωσης λευκών σε μαύρους, παρουσιάζοντας το μαύρο σώμα ως «επιθυμητό» και «απαραίτητο» για τον λευκό, μεταφυλετικό αμερικανικό εαυτό. Ακόμα, η ανάλυση αυτή υποδεικνύει και τους τρόπους με τους οποίους το *Get Out*, σκόπιμα ή μη, εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της αμερικανικής γοθτικής (American gothic) μυθοπλασίας.

Μία ακόμα θεματική που αφορά τις φυλετικές αναπαραστάσεις την οποία εντοπίζουν οι θεωρητικοί στην ταινία, είναι αυτή των «μικροεπιθετικοτήτων» (microaggressions), δηλαδή προσβολών (είτε εκούσιων, είτε ακούσιων) που αναπαράγουν ρατσιστικές, σε αυτήν την περίπτωση, απόψεις και στερεότυπα. Ο Carew (2019, pp. 5-6) εντοπίζει αυτή τη θεματική στον τρόπο που αντιμετωπίζει ο γιος της οικογένειας Jeremy (Caleb Landry Jones) το σώμα και τη σωματοδομή του Chris. Στο επίπεδο της φυλής, η Jillian Boger (2018, pp. 152-153) αναλύει τον τρόπο που ο χαρακτήρας του Chris ανατρέπει την εικόνα του μαύρου άνδρα και μαύρης αρρενωπότητας όπως παρουσιαζόταν στις blaxploitation ταινίες, υποστηρίζοντας πως ο Chris προσωποποιεί το 'final girl' trope. Δημιουργημένος από την Carol Clover στο κείμενό της *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film* (1987), ο όρος αυτός αναφέρεται στους γυναικείους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες των ταινιών τρόμου (κυρίως των slasher ταινιών) που καταφέρνουν να επιβιώσουν του διώκτη τους (συνήθως ενός αιμοσταγή κατά συρροή δολοφόνου που έχει σκοτώσει τους φίλους της

πρωταγωνίστριας) και να τον κατατροπώσουν²⁵. Αυτή η παρατήρηση είναι άκρως εύστοχη και εντάσσεται στην ευρύτερη συζήτηση και ανάλυση σχετικά με το πως ο Peele ανανεώνει συμβάσεις του είδους του τρόμου, καθώς και στο ζήτημα της φυλής στην ταινία και το πως ο Peele καταρρίπτει κινηματογραφικά φυλετικά στερεότυπα. Σε ένα είδος όπου οι μαύροι χαρακτήρες συνήθως πέθαιναν πρώτοι, η εικόνα ενός μαύρου πρωταγωνιστή που «σπάει» τη στερεοτυπική εικόνα της μαύρης αρρενωπότητας και επιζεί, αποτελεί ένα αξιοσημείωτο γεγονός.

Η δεύτερη ταινία του Peele, *Us* (2019), ακολουθεί την Adelaide Wilson (Lupita Nyong'o) σε μία εξόρμηση με την οικογένειά της στο εξοχικό τους. Η Adelaide, όμως, κρύβει ένα σκοτεινό μυστικό, καθώς δεκαετίες πριν είχε έρθει πρόσωπο με πρόσωπο με το doppelgänger της στο Σπίτι με τους Καθρέπτες (House of Mirrors) στο Santa Cruz Beach Boardwalk της Καλιφόρνια. Η εμπειρία αυτή άφησε ένα ανεξίτηλο τραύμα στην Adelaide, η οποία εκμυστηρεύεται στον σύζυγό της Gabe (Winston Duke) πως ζει με τον φόβο της επιστροφής «του κοριτσιού» που είχε συναντήσει στο Σπίτι με τους Καθρέπτες. Αυτός ο φόβος της Adelaide θα γίνει πραγματικότητα όταν, εκείνο το βράδυ, μία οικογένεια από doppelgängers, οι λεγόμενοι Tethered, των Wilsons, επικεφαλής της οποίας είναι η σωσίας της Adelaide, Red, θα επιτεθεί στην οικογένεια μέσα στο σπίτι τους. Το *Us* έχει αναλυθεί και αυτό για τη θεματολογία που πραγματεύεται, με τις θεωρητικές αναλύσεις να εντοπίζουν θέματα σχετικά με τις ταξικές διαφορές και τον καπιταλισμό (Sari & Tambunan, 2023), τη μαύρη ταυτότητα (Baker, 2023), και το φόβο του «Άλλου» στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες (Welten, 2019). Ο Baker (2023), για παράδειγμα, εστιάζει στο πως ο Peele προσφέρει νέους τρόπους θέασης της πραγματικότητας μέσα από το βλέμμα (gaze) του μαύρου άνδρα

²⁵ Για πιο λεπτομερή και αναλυτικό ορισμό του final girl βλ. την υποσημείωση στη σελίδα 80, όπου αναλύεται η χρήση της σύμβασης στο *Get Out*.

και της μαύρης γυναίκας, αναλύοντας τα *Get Out* και *Us* αντίστοιχα, καθώς και το πως οι ταινίες εμπίπτουν στην ευρύτερη ιστορία της απεικόνισης της μαύρης αρρενωπότητας και θηλυκότητας στον αμερικανικό κινηματογράφο. Η Welten (2019), αναφέρει πως το *Us* ασκεί κριτική στο φόβο του «Άλλου» στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες και την ύπαρξη μίας «εμείς εναντίον αυτών» νοοτροπίας, ταυτίζοντας τον «Άλλον» με τον εαυτό, χρησιμοποιώντας τους *Tethered*. Ο Peele (2019) έχει αναφέρει πως ένα κεντρικό θέμα της ταινίας είναι η έννοια των (κοινωνικών) προνομίων.

Παράλληλα με τη φυλετική θεματολογία και κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις των ταινιών, πεδίο ενδιαφέροντός μας είναι και το είδος, συγκεκριμένα του τρόμου, που θα αποτελέσει και αυτό κεντρικό άξονα ανάλυσης των *Get Out* και *Us*. Δεδομένου πως το μεγαλύτερο μέρος της βιβλιογραφίας αποτελείται από πολιτισμικές, κινηματογραφικές, κοινωνικοπολιτικές και λογοτεχνικές προσεγγίσεις των θεματικών των ταινιών, καθίσταται σημαντική μία μελέτη των ανανεώσεων των συμβάσεων και των tropes του είδους του τρόμου και του θρίλερ από τον Jordan Peele, ειδικά μέσα στο πλαίσιο του Black horror. Ο ίδιος ο Peele έχει αναφέρει πως το είδος του τρόμου και η έννοια του ίδιου του τρόμου ήταν πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία αυτών των ταινιών. Ο λόγος που ήθελε να δημιουργήσει το *Get Out* ήταν το ότι ήθελε να φτιάξει μία ταινία τρόμου, που είναι και το αγαπημένο του είδος, με την ιστορία να εξελίσσεται σε κάτι πιο «ισχυρό» και να αναφέρεται στο «μεταφυλετικό ψέμα» της εποχής του Obama, όπως είπε και ο ίδιος στο *Writers Roundtable* του *The Hollywood Reporter* το 2017. Το *Us*, από την άλλη, δημιουργήθηκε λόγω της «σύγχυσης» που επικράτησε γύρω από το είδος στο οποίο εμπίπτει το *Get Out* (Hiatt, 2019): «Είμαι τόσο τρελός με τον τρόπο που το μπερδεύαμε για το είδος του *Get Out* μου ράγισε την καρδιά λίγο.

Ξεκίνησα για να κάνω μία ταινία τρόμου και κάπως δεν είναι ταινία τρόμου»²⁶. Με το *Us* ο Peele είχε ως σκοπό του να δημιουργήσει μία αμιγώς ταινία τρόμου, εμπνευσμένος από δικές του φοβίες, όπως αυτή του *doppelgänger*, και «αρχέγονους φόβους που τον επηρεάζουν με ένα τρόπο που δεν μπορεί να καταλάβει» (αναφερόμενος στο περίεργο συναίσθημα που του προκαλούσε μία υπόγεια διάβαση που χρησιμοποιούσε ως έφηβος) (Peele, 2019).

Έχοντας υπόψιν μας το κοινωνικοπολιτικό υπόβαθρο των ταινιών του Peele δημιουργείται το ερώτημα πώς ο τρόμος και γενικότερα το είδος αναδεικνύουν κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, άγχη και ανησυχίες. Όπως αναφέρει και η Harriet Stille (2022, p. 433), τα είδη του τρόμου και του γοτθικού από πάντα έχουν αποτελέσει «πολιτισμικά οχήματα» έκφρασης των «πολιτικών ταραχών, κοινωνικών σχισμών και ιστορικών ανησυχιών» στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Ένα σημαντικό παράδειγμα αυτής της λειτουργίας του τρόμου, και του είδους γενικότερα, είναι η ταινία *Night of the Living Dead* που ανέλυσα παραπάνω²⁷.

Ο κινηματογράφος του Peele παρατηρούμε πως ακολουθεί ένα παρόμοιο ρεύμα. Στη συζήτηση μας σχετικά με τη δύναμη του κινηματογράφου είδους (εδώ του τρόμου) για την ανάδειξη κοινωνικοπολιτικών θεμάτων εντοπίζεται και η θεωρία της Alison Landsberg (2018) σχετικά με το “horror vérité”, μία προσέγγιση σύμφωνα με την οποία ο τρόμος μέσω των συμβάσεών του «αναδεικνύει τον καθημερινό, ενδημικό τρόμο, αυτόν που πολλοί αρνούνται να δουν». Η Landsberg (2018, p. 63) καταλήγει πως το “horror vérité” -εμπνευσμένο από το *cinéma vérité*, ένα είδος ντοκιμαντέρ που στόχο του είχε να αναδείξει την αλήθεια της κάθε κατάστασης- χρησιμοποιεί τους

²⁶ <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/director-jordan-peele-new-movie-cover-story-782743/>

²⁷ Βλ. σελίδα 30.

«μηχανισμούς του τρόμου, για να επαναπαρουσιάσει την πραγματικότητα». Η ανάλυση αυτή της Landsberg κάνει μία πολύ διεισδυτική εξέταση του *Get Out* και μπορούμε να ισχυριστούμε πως δεν εφαρμόζεται μόνο σε αυτή την ταινία, αλλά και στο *Us*. Θα μπορούσαμε, επίσης, να υποστηρίξουμε πως μέσα από αυτές τις συμβάσεις, ο Peele δεν έχει σκοπό απλά να «τρομάξει» ή να «σοκάρει» το κοινό του (όπως κάνουν άλλοι σκηνοθέτες τρόμου), αλλά να μεταφέρει τον τρόπο των ίδιων των μηνυμάτων και θεματολογίας του.

Σε αντίθεση με το *Get Out*, το *Us* έχει απασχολήσει λιγότερο τους αναλυτές της κινηματογραφικής και πολιτισμικής κριτικής. Οι λόγοι γι' αυτό θα μπορούσαν να αποδοθούν στην αμεσότητα και επικαιρότητα των μηνυμάτων του *Get Out* και στην εκρηκτική επιτυχία του. Η βιβλιογραφία του *Us* εστιάζει και αυτή σε πολιτισμικές αναλύσεις, χωρίς να λαμβάνει πάντα υπόψιν πως το *Us* είναι μία ταινία τρόμου, με παραδοσιακές και κλασσικές συμβάσεις του είδους. Για παράδειγμα, οι Sari και Tambunan (2021), κάνουν μία μαρξιστική/καπιταλιστική ανάλυση της ταινίας, όπου το «τέρας» είναι ο καπιταλισμός και οι ταξικές συγκρούσεις που προκαλεί. Στο πλαίσιο αυτό αναλύουν τη σύνδεση ανάμεσα στον καπιταλισμό και την καταπίεση των γυναικών από μία μαρξιστική και φεμινιστική σκοπιά. Αναλύοντας τους χαρακτήρες της Red και της Dahlia (των δύο Tethered μητέρων) ως «Άλλων» και παραδειγμάτων του «monstrous feminine» (τερατώδους θηλυκού)²⁸, καταλήγουν πως ο θάνατός τους στο τέλος της ταινίας «υποβαθμίζει» την προοπτική της ταινίας να «κατασκευάσει γυναικεία υποκειμενικότητα» που έχει τη δυνατότητα να ανατρέψει την «έμφυλη

²⁸ Ορισμός της θεωρητικού Barbara Creed για να περιγράψει τους τερατώδεις θηλυκούς χαρακτήρες στις ταινίες τρόμου, εμπνευσμένη από τη θεωρία του abjection (αθλιότητας, απέχθειας) της Julia Kristeva. Για την Creed (2004, p. 72) ένας από τους τρόπους που απεικονίζει ο κινηματογραφικός τρόμος το abjection είναι μέσω της μητρικής φιγούρας.

κανονιστικότητα». Μελετώντας το *Us* από ειδολογική σκοπιά μπορούμε να ισχυριστούμε πως ένας τέτοιος ισχυρισμός δεν λαμβάνει υπόψιν μία πολύ βασική σύμβαση του είδους του τρόμου, αυτού της ήττας του «τέρατος» στο τέλος της ταινίας (παρόλο που υπάρχουν και ταινίες-εξαιρέσεις όπου δεν συμβαίνει αυτό). Ούτως ή άλλως, ο Peele γράφει και κινηματογραφεί έχοντας ως βάση του το είδος του τρόμου, συνεπώς οι αναλύσεις της φιλομορφίας του δεν μπορεί να μη λαμβάνουν υπόψιν την ειδολογική προσέγγιση.

Μέσα από αυτή τη συνοπτική επισκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας καταλήγουμε στο πόσο σημαντική είναι για τη βαθύτερη κατανόηση και αποσαφήνιση των ταινιών του Jordan Peele μία ειδολογική ανάλυση. «Διαβάζοντας» αυτές τις ταινίες με βάση τις συμβάσεις και τους κώδικες των ειδών γίνεται ίσως και πιο ξεκάθαρη η ιδεολογική και θεματική τους βάση (όπως θα δείξουμε σε επόμενη ενότητα), ιδιαίτερα σαν ταινίες Black horror και κοινωνικά θρίλερ.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Κεφάλαιο 3: Μερικά λόγια για τον Jordan Peele: τηλεοπτική και κινηματογραφική πορεία, θεματικές στο έργο του.

“Part of what horror is, is taking risks and going somewhere that people think you’re not supposed to be able to go, in the name of expressing real-life fears.”

Jordan Peele, 2017²⁹

Προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση των ταινιών, οφείλουμε να ξεκινήσουμε μιλώντας για τον Jordan Peele, την καριέρα του, το πως το έργο του μέχρι τα *Get Out* και *Us* έχει επηρεάσει τις κινηματογραφικές του δημιουργίες και τις κοινές θεματικές που εμφανίζονται και στα δύο.

²⁹ <https://www.gq.com/story/jordan-peeel-get-out-interview>

Χρόνια πριν την ενασχόληση και επιτυχία του στο είδος του τρόμου, ο Peele έγινε γνωστός μέσα από το είδος της κωμωδίας. Ξεκινώντας την καριέρα του στο stand-up comedy, το 2003 έγινε μέλος της κωμικής σκετς σειράς *Mad TV* στην οποία συμμετείχε μέχρι το 2008. Εκεί γνώρισε τον Keegan Michael-Key, με τον οποίο συνεργάστηκε στη δική τους κωμική σειρά *Key & Peele* (2012-2015) για το Comedy Central. Η σειρά χρησιμοποιούσε έναν συνδυασμό θεατρικού διαλόγου και σύντομου χιουμοριστικού σκετς με διαφορετικά σκηνικά. Σύμφωνα με την Lally (2023, p. 3), στο σόου τους οι Key και Peele χρησιμοποιούσαν το χιούμορ, τη σάτιρα και στερεότυπα φυλής και φύλου για να μεταφέρουν στο κοινό μηνύματα σχετικά με τη φυλετική καταπίεση, την πολιτική στην κοινωνία και στιγμές της δημοφιλούς κουλτούρας. Ερευνώντας το κοινωνικοπολιτικό και χρονικό πλαίσιο της «γέννησης» του *Key & Peele*, η Lally (2023, pp. 17-18), επισημαίνει πως το σόου κυκλοφόρησε κατά τη δεύτερη προεδρική θητεία του Barack Obama (2012-2016), μία εποχή που χαρακτηρίστηκε από δημοσιογράφους και ανθρώπους των μέσων (όπως αναφέρει παραδειγματικά η Lally) ως «μεταφυλετική»³⁰, την οποία ανέφερα και παραπάνω. Μία αξιοσημείωτη σειρά σκετς των Key και Peele ήταν το “Obama’s Anger Translator – Meet Luther”³¹ στο οποίο ο Peele υποδύοταν τον Barack Obama και ο Key τον

³⁰ Θεωρητική ιδέα σύμφωνα με την οποία οι Ηνωμένες Πολιτείες ήταν «ελεύθερες» από διακρίσεις και προκαταλήψεις με βάση τη φυλή (Lally, 2023, pp. 17-18). Μία από τις πρώτες χρήσεις του όρου έγινε το 1971 σε ένα άρθρο του James T. Wooten στους *The New York Times*, ενώ το 2008 μία πλειοψηφία δημοκρατικών και συντηρητικών θεώρησαν την εκλογή του Obama ως προέδρου των ΗΠΑ ως ένδειξη πως η χώρα είχε γίνει μία «πραγματικά μεταφυλετική κοινωνία». Η άποψη αυτή θεωρείτο σύμφωνη με τις αντιλήψεις που διατηρούσε η πλειοψηφία των λευκών Αμερικανών ήδη μία δεκαετία πριν την εκλογή του Obama, το ότι δηλαδή οι Αφροαμερικανοί είχαν ήδη επιτύχει, ή ήταν κοντά στο να επιτύχουν, φυλετική ισότητα, παρά τις αποδείξεις ενάντια σε αυτόν τον ισχυρισμό (Dawson & Bobo, 2009, p. 247). Η κοινωνιολόγος Yndia Lorick-Wilmot θεωρεί τη μεταφυλετική ιδέα «ένα από τα μεγαλύτερα φιάσκα του 21^{ου} αιώνα» (Lorick-Wilmot, 2018, p. 39). Ο ίδιος ο Jordan Peele έχει χαρακτηρίσει τη μεταφυλετική ιδέα ως ένα «ψέμα» (Peele, 2017).

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=-qv7k2_l0M&t=2s

«μεταφραστή θυμού» του, Luther. Στο πρώτο σκετς της σειράς ο “Obama” του Peele προκαλεί την αντίληψη που είχε ένα μέρος του αμερικανικού λαού πως ο Obama δεν θύμωνε, πριν απευθυνθεί υποτιθέμενα στο έθνος των ΗΠΑ (Guerrero, 2016, p. 270). Ο Obama του Peele διευκρινίζει πως «θυμώνει διαφορετικά», δηλαδή διαφορετικά από την ιδέα που υπάρχει για το πως θυμώνουν οι μαύροι άνδρες. Γι’ αυτό το λόγο, ο Obama του Peele εισάγει τον Luther (Key) ως τον «μεταφραστή θυμού» του. Ο Luther πρόκειται, σύμφωνα με την Guerrero (2016, pp. 270-271), για μία «εμφανή εικόνα ιδεατού blackness», καθώς αποτελεί το στερεότυπο του θυμωμένου μαύρου άνδρα (Lally, 2023, p. 20). Είναι απόμακρος, απειλητικός, βρίζει ελεύθερα και χωρίς δισταγμό και κάνει χρήση μαύρης αργκό, σχηματίζοντας μία εικόνα της μαύρης οργής και μαύρης αρρενωπότητας που δεν επιτρέπεται να εκφράζεται στη δημόσια σφαίρα, και πόσο μάλλον να επιτρέπεται στον Obama (Guerrero, 2016, pp. 270-271).

Στον συνδυασμό κωμωδίας και τρόμου, ένα πρώτο παράδειγμα συνδυασμού των δύο ειδών στην κωμωδία του Peele και το έργο του γενικότερα είναι το σκετς “What Happens When Zombies Are Racist”³², στο οποίο οι χαρακτήρες των Key και Peele προσπαθούν να επιβιώσουν από μία ορδή ζόμπι μέχρι που συνειδητοποιούν πως τα ζόμπι τους αποφεύγουν και καταλήγουν στο συμπέρασμα πως τα ζόμπι είναι ρατσιστές. Χαρακτηριστικές στιγμές του σκετς είναι αυτή που ένα ζόμπι κλειδώνει την πόρτα του αμαξιού του ενώ πλησιάζουν οι μαύροι πρωταγωνιστές και μία μητέρα ζόμπι που τραβάει την, επίσης ζόμπι, κόρη της μακριά τους. Παρατηρείται, λοιπόν, πως ακόμα και κάνοντας χρήση της σάτιρας, της κωμωδίας και βασικών και απλοϊκών ιστοριών όπως αυτής μίας επίθεσης από ζόμπι, οι Key και Peele καταφέρνουν να μεταφέρουν με τον δικό τους τρόπο μηνύματα σχετικά με τις φυλετικές σχέσεις στην Αμερική. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο ρατσισμός είναι τόσο βαθιά ριζωμένος στην

³² <https://www.youtube.com/watch?v=FeTpzn2MkXU>

Αμερική που ακόμα και στην περίπτωση μίας φανταστικής και μη ρεαλιστικής μετατροπής των λευκών Αμερικανών σε ζόμπι, αυτοί θα διατηρούσαν τις ρατσιστικές τους τάσεις.

Το κινηματογραφικό του ντεμπούτο ο Peele το έκανε το 2017 με το *Get Out*, το οποίο γνώρισε επιτυχία και αποδοχή από κριτικούς και θεατές και του χάρισε το Όσκαρ Καλύτερου Πρωτότυπου Σεναρίου στην τελετή του 2018, ενώ ήταν παράλληλα υποψήφιο για τα Όσκαρ Καλύτερης Ταινίας, Καλύτερης Σκηνοθεσίας και Καλύτερου Α' Ανδρικού Ρόλου για τον πρωταγωνιστή του, Daniel Kaluuya. Το 2017, το American Film Institute (AFI)³³, το National Board of Review³⁴ και το περιοδικό *Time*³⁵ κατέταξαν το *Get Out* στις 10 καλύτερες ταινίες της χρονιάς, ενώ το 2022 το περιοδικό *Sight and Sound*³⁶ το κατέταξε στη λίστα με τις 250 Σπουδαιότερες Ταινίες Όλων των Εποχών που δημοσιεύει κάθε μία δεκαετία. Σύμφωνα με τον Peele (2017), για τη δημιουργία του *Get Out* και του κεντρικού του χαρακτήρα εμπνεύστηκε από ταινίες όπως τα *Rosemary's Baby* και *The Stepford Wives* (1975). Και οι δύο ταινίες, όπως το *Get Out*, παρουσιάζουν πρωταγωνιστές (Rosemary και Joanna, αντίστοιχα) που υποπεύονται πως βρίσκονται στο επίκεντρο ενός σχεδίου εναντίον τους (την εκμετάλλευση του μωρού της Rosemary από μία αίρεση σατανιστών και την αντικατάσταση της Joanna από ένα ρομποτικό σωσία της). Ο Peele (2017) εμπνεύστηκε από αυτές τις ταινίες λόγω της παρουσίας τους πρωταγωνιστικών τους χαρακτήρων ως «έξυπνων» και «διερευνητικών» στα πλαίσια του τρόμου και του θρίλερ και το πως

³³ <https://web.archive.org/web/20171208174824/http://www.afi.com/afiawards/AFI-Awards-2017.aspx>

³⁴ <https://nationalboardofreview.org/2017/11/national-board-review-announces-2017-award-winners/>

³⁵ <https://time.com/5045566/top-10-movies-2017/>

³⁶ <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>

τα «περίεργα και υπερβολικά» πράγματα που απεικονίζουν οι ταινίες ισορροπούν με το πόσο «περίεργη» μπορεί να γίνει η πραγματικότητα.

Το 2019 ο Peele κυκλοφόρησε τη δεύτερη του ταινία, *Us*, η οποία δέχτηκε και αυτή κριτική και εισπρακτική επιτυχία, ενώ το 2022 ακολούθησε το *Nope* στο οποίο ο Peele, σε αντίθεση με τον ψυχολογικό τρόμο των προηγούμενων δύο ταινιών, εξερεύνησε το υποείδος alien invasion, με στοιχεία western και τρόμου (Booker & Daraiseh, 2023, p. 165).

Κεφάλαιο 4: “Now you’re in the sunken place”: ανάλυση του *Get Out*.

4.1. Πλοκή της ταινίας.

Ένας νεαρός μαύρος άνδρας (LaKeith Stanfield) περπατάει μόνος του σε ένα δρόμο κάποιου προαστίου της Αμερικής. Ένα λευκό αυτοκίνητο περνάει δίπλα του και αρχίζει να τον ακολουθεί, παίζοντας το τραγούδι “Run Rabbit Run”. Εκείνος, αντιλαμβανόμενος τον πιθανό (και επερχόμενο) κίνδυνο, επιταχύνει το βήμα του προς την αντίθετη μεριά. Ξαφνικά, ένα άτομο φορώντας κράνος ιππότη τον ακινητοποιεί και τοποθετεί στο πορτπαγκάζ. Το αυτοκίνητο φεύγει.

Έτσι ξεκινάει το *Get Out*, θέτοντας τον τόνο για την υπόλοιπη ταινία. Η ταινία επικεντρώνεται γύρω από τον Chris Washington (Daniel Kaluuya), έναν νεαρό Αφροαμερικανό φωτογράφο που αποφασίζει να επισκεφτεί τους γονείς της λευκής του συντρόφου, Rose Armitage (Allison Williams). Πριν την αναχώρησή τους, ο Chris εκφράζει προβληματισμούς στη Rose σχετικά με το αν γνωρίζουν οι γονείς της πως είναι μαύρος, με τη Rose να απορρίπτει τους προβληματισμούς καθώς γι’ αυτή θα ήταν πολύ περίεργο να αναφέρει τη φυλή του αγοριού της στους γονείς της. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους, ο Chris και η Rose θα χτυπήσουν καταλάθος ένα ελάφι με το αυτοκίνητό τους, γεγονός που θα ταραξεί τον Chris. Ένας αστυνομικός έρχεται στο σημείο του ατυχήματος και ζητάει και από τον Chris τη ταυτότητά του, ενώ δεν

οδηγούσε ο ίδιος, στο οποίο η Rose αντιδρά έντονα. Ο Chris και η Rose καταφθάνουν στο σπίτι και ο Chris γνωρίζει επιτέλους την οικογένεια, η οποία αποτελείται από τον πατέρα Dean (Bradley Whitford), τη μητέρα Missy (Catherine Keener) και τον εκκεντρικό γιο τους Jeremy (Caleb Landry Jones). Από τη στιγμή της άφιξής του στο σπίτι, ο Chris θα αισθανθεί άβολα με την παρουσία μαύρων ανθρώπων σε υποστηρικτικούς ρόλους, συγκεκριμένα της υπηρέτριας Georgina (Betty Gabriel) και του επιστάτη Walter (Marcus Henderson) και την περίεργη και ασυνήθιστη συμπεριφορά τους. Κάτι ακόμα που παραξενεύει τον Chris, το οποίο όμως η Rose και η Missy αντιμετωπίζουν σαν κάτι αστείο και κουραστικό, είναι οι εκφράσεις του Dean, ο οποίος χρησιμοποιεί εκφράσεις όπως “my man” αναφερόμενος στον Chris και “this thang” για να αναφερθεί στη σχέση των Chris και Rose, λέξεις και εκφράσεις, δηλαδή, που ανήκουν στην μαύρη αργκό. Στη συνέχεια, ο Dean ξεναγεί τον Chris στο σπίτι, δείχνοντας του διάφορα διακοσμητικά αντικείμενα (αξιοσημείωτη είναι μία προτομή ελαφιού, ενώ ο Dean νωρίτερα είχε κατηγορήσει τα ελάφια πως καταστρέφουν το οικοσύστημα και τα είχε παρομοιάσει με «αρρώστια»), καθώς και μία φωτογραφία του πατέρα του Roman που το 1936 είχε χάσει από τον Jesse Owens στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου, το οποίο «σχεδόν» ξεπέρασε. Αντιλαμβανόμενος την αμηχανία του Chris με τους ρόλους της Georgina και του Walter, ο Dean τον καθησυχάζει λέγοντας του πως τους είχε προσλάβει για να φροντίζουν τους γονείς του και δεν «άντεχε» να τους απολύσει μετά το θάνατό τους. Αργότερα, ο Dean λέει χαρακτηριστικά πως θα ψήφιζε τον Obama και για τρίτη θητεία αν μπορούσε. Σε μία συζήτηση με τον Dean και τη Missy, ο Chris αναφέρει πως ο πατέρας του ήταν απών και η μητέρα του πέθανε σε ένα hit-and-run³⁷ δυστύχημα όταν ο Chris ήταν 11 χρονών.

³⁷ Τροχαίο δυστύχημα στο οποίο ο οδηγός χτυπάει κάποιον πεζό και εξαφανίζεται από το σημείο χωρίς να σταματήσει.

Κατά τη διάρκεια της συζήτησης, η Georgina φαίνεται να αφαιρείται και η Missy τη συμβουλεύει να ξεκουραστεί, ένα ακόμα περίεργο συμβάν. Κατά τη διάρκεια του δείπνου ο Jeremy κάνει άκομψα σχόλια προς τον Chris, ρωτώντας τον αν ενδιαφέρεται για μαχητικά αθλήματα, λέγοντας πως «με τη σωματοδομή [του]» και «τη γενετική [του] σύσταση» ο Chris θα ήταν «θηρίο». Η Rose παρουσιάζεται επικριτική της συμπεριφοράς της οικογένειάς της.

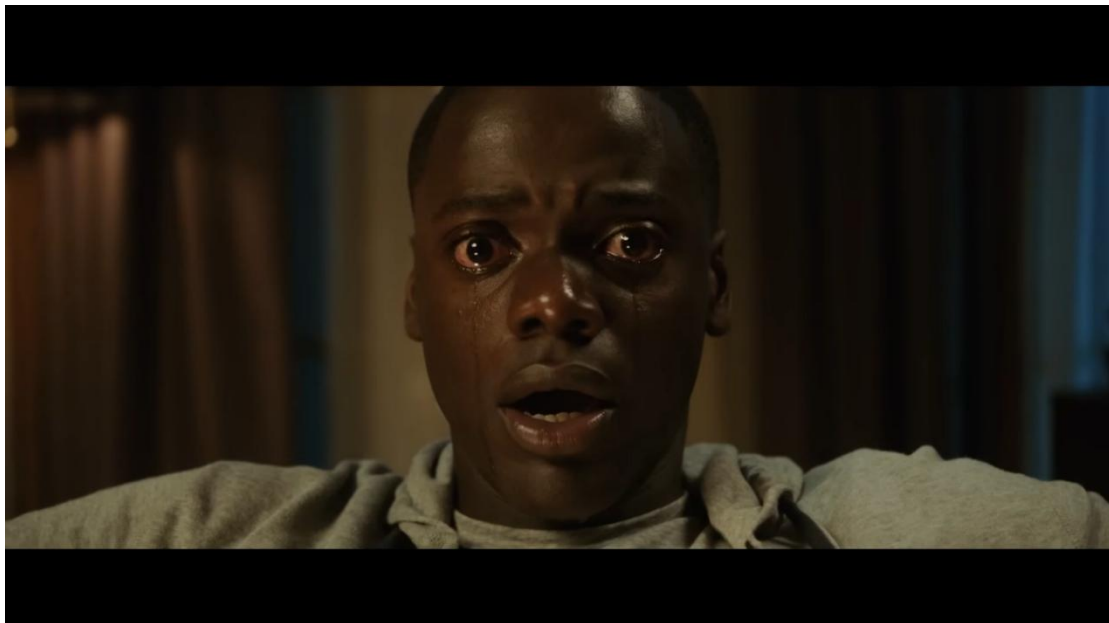
Εκείνο το βράδυ, ο Chris βγαίνει στην αυλή και γι' ακόμα μία φορά παραξενεύεται από τη συμπεριφορά των Georgina και Walter. Ύστερα, η Missy τον προσκαλεί στο γραφείο της και τον υπνωτίζει με τον ήχο που κάνει ένα κουταλάκι μέσα στο φλυτζάνι τσαγιού της, με την πρόφαση να τον θεραπεύσει από τον εθισμό του στο κάπνισμα. Η Missy, ωστόσο, χειραγωγεί τον Chris να εξομολογηθεί την ενοχή που αισθάνεται για τον θάνατο της μητέρας του, καθώς ο ίδιος καθυστέρησε να την αναζητήσει και να ζητήσει βοήθεια. Στη συνέχεια, η Missy κατευθύνει τον υπνωτισμένο Chris να «πέσει» στο Sunken Place (Βυθισμένο Μέρος), ένα μαύρο κενό στα όρια της πραγματικότητας και της συνείδησης, στο οποίο ο Chris νιώθει πως βυθίζεται αβοήθητος. Το επόμενο πρωί, ο Chris εξομολογείται στη Rose πως η Missy τον υπνώτισε και έχασε την όρεξή του για κάπνισμα, και ύστερα έχει μία περίεργη συζήτηση με τον Walter.

Αργότερα εκείνη τη μέρα, οι Dean και Missy διοργανώνουν ένα πάρτι, το οποίο αποτελείται από κυρίως λευκούς φίλους τους, οι οποίοι κάνουν άκομψα και στερεοτυπικά σχόλια προς τον Chris, για παράδειγμα σχετικά με το χρώμα του και τον ανδρισμό του. Ο Chris εντοπίζει έναν Αφροαμερικανό καλεσμένο, τον Logan King, η ασυνήθιστη συμπεριφορά του οποίου, όπως το βλέμμα του, η ομιλία του και η αποτυχία του να ανταποδώσει το fist bump του Chris, παραξενεύει τον Chris που αισθάνεται ολοένα και πιο μόνος του. Αργότερα, καταφέρνει να πιάσει συζήτηση με τον Jim

Hudson (Stephen Root), έναν τυφλό έμπορο τέχνης. Στο δωμάτιό του, ο Chris υποψιάζεται πως η Georgina του αποσύνδεσε επίτηδες το κινητό από τον φορτιστή του και εξομολογείται τον υπνωτισμό του από τη Missy στον φίλο του Rod (Lil Red Howery) στο τηλέφωνο. Αμέσως μετά, ο Chris έχει μία ακόμη περίεργη συζήτηση, αυτή τη φορά με τη Georgina η οποία τον διαβεβαιώνει για τις καλές προθέσεις των Armitage και δακρύζει ασυνήθιστα μπροστά του. Επιστρέφοντας στο πάρτι, ο Chris βγάζει κρυφά φωτογραφία τον Logan, το φλας του κινητού του, ωστόσο, φαίνεται να «ξυπνάει» τον Logan κατά κάποιο τρόπο, ο οποίος αρπάζει τον Chris και του φωνάζει να «φύγει» (“Get out!”). Ενώ ο Chris και η Rose συζητούν για τις αλλόκοτες εμπειρίες του Chris στο σπίτι, ο Dean και οι καλεσμένοι κάνουν μία σιωπηλή δημοπρασία για τον Chris στην οποία ο Jim τον «κερδίζει» ως έπαθλο.

Ο Chris και η Rose αποφασίζουν να φύγουν από το σπίτι. Ο Chris στέλνει τη φωτογραφία του Logan στον Rod, ο οποίος τον αναγνωρίζει ως τον Andre Hayworth, τον εξαφανισμένο άνδρα που απήχθη στην αρχική σκηνή της ταινίας, και παροτρύνει τον Chris να φύγει από το σπίτι. Ενώ ετοιμάζει τα πράγματά του, ο Chris ανακαλύπτει φωτογραφίες της Rose με διάφορα μαύρα άτομα, μέσα σε αυτά ο Walter και η Georgina, αποκαλύπτοντας τη Rose ως μέρος του σχεδίου. Φτάνοντας στο σαλόνι, η διέξοδος του Chris εμποδίζεται από τη Rose (που προσποιείται πως δεν μπορεί να βρει τα κλειδιά) και την υπόλοιπη οικογένεια. Η Missy υπνωτίζει ακόμη μία φορά τον Chris. Ο Chris ξυπνάει δεμένος στο υπόγειο του σπιτιού, όπου ένα βίντεο του Roman τον ενημερώνει για τη διαδικασία ‘Coagula’ μέσω της οποίας μεταμοσχεύουν τους εγκεφάλους λευκών στα σώματα των μαύρων που απάγουν. Ο Jim, μέσω της οθόνης, αποκαλύπτει στον Chris πως αυτό που θέλει από αυτόν είναι «τη ματιά του». Παράλληλα, ο Rod αναφέρει στην αστυνομία την ανησυχία του πως ο Chris έχει πέσει θύμα ενός σχεδίου sex trafficking, αλλά η αστυνομία δεν τον πιστεύει.

Ο Chris δραπετεύει από τα δεσμά του και σκοτώνει τον Dean (με μία προτομή ελαφιού), τη Missy και τον Jeremy. Σε μία προσπάθεια να φύγει με το αυτοκίνητο του Jeremy, χτυπάει τη Georgina (η οποία έχει τον εγκέφαλο της γιαγιάς της οικογένειας, Marianne). Στοιχειωμένος από το θάνατο της μητέρας του, ο Chris σταματάει να σώσει τη Georgina, η οποία του επιτίθεται και το αυτοκίνητο τρακάρει, σκοτώνοντάς την. Η Rose, οπλισμένη με ένα τουφέκι, κυνηγάει τον Chris, ο οποίος δέχεται επίθεση από τον Walter (στο κεφάλι του οποίου υπάρχει ο εγκέφαλος του Roman). Ο Chris χρησιμοποιεί το φλας του εναντίον του Walter, ο οποίος συνέρχεται, πυροβολεί τη Rose με το τουφέκι της και αυτοκτονεί. Ο Chris αρχίζει να στραγγαλίζει τη Rose, αλλά σταματάει. Εκείνη τη στιγμή ακούγονται σειρήνες και αποκαλύπτεται πως ανήκουν στο όχημα του Rod. Η ταινία τελειώνει με τον Rod να διασώζει τον Chris και να αφήνουν τη Rose να πεθάνει στο δρόμο.



Εικόνα 2. Ο Chris (Daniel Kaluuya) στη γνωστή σκηνή του υπνωτισμού. (Universal Pictures)

4.2. Ανάλυση της ταινίας.

4.2.1. «Μεταφυλετική Αμερική» και «λευκός φιλελευθερισμός».

Σε συνεντεύξεις του, όπως για παράδειγμα στο *Writers Roundtable* του *The Hollywood Reporter* το 2017, ο Jordan Peele έχει αναφέρει πως ο αρχικός του σκοπός

με το *Get Out* ήταν να δημιουργήσει μία ταινία τρόμου, στην πορεία όμως η ιστορία μετατράπηκε σε κάτι «πιο σημαντικό». Λίγο αργότερα, ο Peele λέει χαρακτηριστικά πως έγραψε την ταινία την εποχή του «μεταφυλετικού ψέματος», όπως το χαρακτηρίζει, δηλαδή την περίοδο της διακυβέρνησης Obama, όταν υπήρχε η (εσφαλμένη) εντύπωση πως η Αμερική είχε ήδη, ή κινείτο, προς μία εποχή όπου η φυλή δεν θα έπαιζε κανέναν ρόλο και ο ρατσισμός θα σταματούσε να υπάρχει. Όπως λέει σε συνέντευξη του στο NBC News το 2017³⁸, ο Peele βάσισε την ταινία σε δικές του εμπειρίες, κάνοντας αναφορά στις αλληλεπιδράσεις του Chris και του Andre/Logan στο πάρτι, και συγκεκριμένα την αίσθηση του να είναι ο «ξένος» (outsider) σε ένα μέρος με μη-μαύρο κόσμο. Για τον Peele, η απόπειρα σύνδεσης του μη-μαύρου περιγυρού του με αυτόν μέσω του blackness του, δηλαδή στοιχείων της μαύρης ταυτότητάς και κουλτούρας του, είναι απόδειξη πως δεν βρισκόμαστε σε έναν μεταφυλετικό κόσμο. Όντως, σε έναν μεταφυλετικό κόσμο τα μαύρα άτομα δεν θα δέχονταν διαφορετική αντιμετώπιση απ' ό,τι οι λευκοί, οι οποίοι θα επικοινωνούσαν με τους μαύρους χωρίς να τους αντιμετωπίζουν ως «άλλους». Οι προσωπικές, πραγματικές εμπειρίες του Peele μπορούμε να αντιληφθούμε πως απεικονίζονται, ίσως με μία δοσμένη κινηματογραφική υπερβολή, στις σκηνές του πάρτι, όπου λευκοί καλεσμένοι μιλούν στον Chris γι' άλλα μαύρα άτομα όπως τον παίκτη golf Tiger Woods και κάνουν άσεμνες, στερεοτυπικές αναφορές στον ανδρισμό και τη σωματική του διάπλαση.

Πράγματι, μία μεγάλη πλειοψηφία των ακαδημαϊκών κειμένων αναλύουν τους τρόπους με τους οποίους η ταινία ασκεί κριτική στην ιδέα της μεταφυλετικής Αμερικής (Boger, 2018; Carew, 2019; Coleman, 2023; Patton, 2019; Sublette, 2020). Η Sublette

³⁸<https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/get-out-jordan-peeel-s-horror-flick-debunks-post-racial-n725001>

(2020, p. 234), γράφοντας για το πως το *Get Out* λειτουργεί ως η «διάψευση» του μεταφυλετικού ψέματος από μεριάς του Peele, αναφέρει πως κατά τη διάρκεια της θητείας Obama, ήρθαν στο φως βίντεο και ιστορίες αυτοδικίας από λευκούς και αστυνομικής βίας εναντίον μαύρων ανδρών και γυναικών, ενώ η δολοφονία του έφηβου Trayvon Martin το 2012 και η αθώωση του δολοφόνου του George Zimmerman ήταν η αφετηρία του κινήματος Black Lives Matter (BLM). Η Sublette (2020, p. 234) συνεχίζει αναφέροντας τη χρονιά 2014 ως χρονιά δολοφονιών πολλών μαύρων ανδρών. Όπως είχε αναφέρει και ο ίδιος ο Peele, ήταν εμφανές πως η Αμερική δεν ήταν μια μεταφυλετική κοινωνία, παρόλο που είχε μαύρο Πρόεδρο. Η άποψη και κριτική του αυτή γίνεται εμφανής από τον τρόπο με τον οποίο γράφει και σκηνοθετεί τις μικροεπιθετικότητες τις οποίες υφίσταται ο Chris από τη στιγμή που φτάνει στο σπίτι των Armitage. Όπως προανέφερα, ο Dean χρησιμοποιεί μαύρη αργκό για να προσεγγίσει τον Chris, αντιμετωπίζοντάς τον, συνεπώς, σαν ένα είδος «Άλλου» που πρέπει να αντιμετωπιστεί διαφορετικά για να χτιστεί μία γέφυρα επικοινωνίας. Συνεπώς, η δήλωση του Dean πως θα ψήφιζε τον Obama και για τρίτη θητεία μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνο σαν ένας τρόπος να «καλύψει τα ίχνη του» και να παραπλανήσει τον Chris, αλλά και να επικοινωνήσει «καλύτερα» μαζί του. Για τον χαρακτήρα του Dean, ο Carew (2019, p. 14) γράφει πως είναι «το πρότυπο των ματαιόδοξων λευκών φιλελεύθερων, των βασικών υποστηρικτών του μεταφυλετικού μύθου». Για τη Boger (2018, p. 157), ο Dean είναι ο «τέλειος λευκός κακός (villain)», γιατί, σε αντίθεση με τους Missy και Jeremy που είναι πιο ευθείς στον τρόπο τους (η Missy προσπαθεί σχεδόν εξαρχής να παρασύρει τον Chris σε υπνωτισμό και ο Jeremy τον προκαλεί να παλέψουν), παρουσιάζεται μετριόφρων. Πράγματι, ο Dean παρουσιάζεται ως ένας περισσότερο «ύπουλος» χαρακτήρας: παρουσιάζει τον εαυτό του εξαρχής ως υπέρμαχο του φιλελευθερισμού επιδεικνύοντας τα ταξίδια του σε ξένες

χώρες (συγκεκριμένα στο Μπαλί), προσπαθώντας να ταιριάξει με τον Chris και, όπως γράφει και η Boger (2018, p. 157), κατηγορώντας τον πατέρα του που δεν ξεπέρασε ποτέ το ότι έχασε από έναν μαύρο συναθλητή του. Δεν είναι ένας συντηρητικός που πιστεύει πως η τελευταία φορά που η Αμερική ήταν σπουδαία ήταν την εποχή της δουλείας (Boger, 2018, p. 157). Ένα στοιχείο της αφήγησης που την κάνει πιο τρομακτική και ανατριχιαστική είναι το ότι, όντως, οι κακοί της ταινίας δεν είναι κάποιοι ακροδεξιοί, φανερά ακραίοι ρατσιστές, αλλά λευκοί φιλελεύθεροι που κρύβουν τις τερατώδεις πράξεις τους και τον «ρατσισμό [τους] κάτω από ένα πέπλο φιλελεύθερης προοδευτικότητας» (Sheppard, 2023, p. 11).

Ο λευκός φιλελευθερισμός (white liberalism) και η απειλή και κίνδυνος που προβάλλει είναι και αυτά βασικά σημεία της αφήγησης. Για τον Gaines (2022, p. 254) το *Get Out* αποτελεί «σημείο ζωτικής σημασίας» για το είδος του τρόμου επειδή θέτει στο επίκεντρό του τις εμπειρίες ενός μαύρου ατόμου αλλά και λόγω της «διεισδυτικότητας με την οποία στοχοποιεί το λευκό φιλελευθερισμό ως το τέρας [της ταινίας]». Η Boger (2018, p. 157), γράφοντας για τον χαρακτήρα του Dean ως αντιπροσωπευτικό της μεταφυλετικής Αμερικής, αναφέρει πως «[ο Dean] είναι το σύστημα που ασκεί κριτική στον παραδοσιακό ρατσισμό και προχωράει προς ένα προοδευτικό μέλλον, το οποίο ακόμα χρησιμοποιεί τα μαύρα σώματα ως αντικείμενα». Στη μεταφυλετική Αμερική δεν υπάρχει λόγος να μιλάμε για ρατσισμό, καθώς «έχουμε αποδεχτεί πως τα μαύρα σώματα είναι καλύτερα από τα λευκά, αλλά τα λευκά μυαλά είναι καλύτερα απ' ό,τι τα μαύρα» (Boger, 2018, p. 157). Αυτός ο ισχυρισμός μετουσιώνεται στην ταινία από τον τρόπο λειτουργίας της διαδικασίας Coagula, που μεταμοσχεύει τους εγκεφάλους λευκών στα σώματα μαύρων. Ο Dean, ωστόσο, δεν αποτελεί τον μόνο εκπρόσωπο του επικίνδυνου λευκού φιλελευθερισμού στην ταινία. Ο Jim Hudson, ο τυφλός έμπορος τέχνης που δηλώνει θαυμαστής των έργων του Chris

και που σκοπεύει να πάρει τα μάτια του Chris μέσω της Coagula, είναι σύμφωνα με την Lenika Cruz (όπως παρατίθεται στο Thorp, 2020, p. 208) αντιπροσωπευτικό παράδειγμα των, φαινομενικά, καλοπροαίρετων λευκών φιλελεύθερων που, για να πλάσουν μία φιλελεύθερη εικόνα για τον εαυτό τους, υποστηρίζουν πως δεν δίνουν σημασία στο χρώμα, αλλά στην πραγματικότητα δεν νοιάζονται για τους μαύρους Αμερικανούς. Ο χαρακτήρας του Hudson μας παραπέμπει στην ιδέα του φυλετικού colorblindness, δηλαδή το ότι το χρώμα και η φυλή κάποιου ανθρώπου δεν παίζει κάποιο ρόλο στην αντιμετώπισή του. Η Patton (2019, p. 349), στην ανάλυση της σχέσης του *Get Out* με την υστεροφημία των sundown³⁹ προαστίων, ασκεί κριτική στο colorblindness, καθώς γι' αυτήν η colorblind ιδεολογία «κρύβει» την κεντρικότητα του ρατσισμού στον νεοφιλελευθερισμό (neoliberalism)». Με το να «μην δίνει σημασία» στο χρώμα και τη φυλή, να βασίζεται και να προάγει τη φυλετική ισότητα και να υποστηρίζει πως ο ρατσισμός δεν υφίσταται πλέον στην Αμερική, η colorblind ιδεολογία καταπιέζει τις «ιστορικές αιτίες των φυλετικών ανισοτήτων και αποκρύπτει το πως ο ρατσισμός εμμένει στην Αμερική» (Patton, 2019, p. 350), αποτελώντας, συνεπώς, μία «φαινομενική» αντιμετώπιση του ρατσισμού, χωρίς ουσία και θετικό αντίκτυπο. Παρόλο που ο χαρακτήρας του Hudson λέει στον Chris πως το χρώμα του δεν παίζει κάποιο ρόλο στην επιλογή του, και πάλι επιλέγει να εκμεταλλευτεί ένα μαύρο άτομο.

³⁹ Από τη λέξη 'sundown' που σημαίνει ηλιοβασίλεμα, έτσι ονομάζονταν οι φυλετικά διαχωρισμένες πόλεις και προάστια που εμφανίστηκαν την περίοδο 1890 με 1940, κατά τη διάρκεια των νόμων Jim Crow (που επέβαλλαν τον φυλετικό διαχωρισμό στις νότιες ΗΠΑ στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα). Εκεί απαγορευόταν η παραμονή των μαύρων, και ακόμα και των Μεξικανών και Εβραίων, μετά τη δύση του ηλίου. Οι πόλεις ονομάστηκαν έτσι από τις ταμπέλες που τοποθετούνταν στους δρόμους που οδηγούσαν στην είσοδο τους. Οι ταμπέλες έδιναν εντολή στους μαύρους να φύγουν πριν το ηλιοβασίλεμα χρησιμοποιώντας ακραία ρατσιστική γλώσσα. Για την επιβολή αυτών των περιορισμών οι λευκοί κάτοικοι χρησιμοποιούσαν εκφοβισμό, βία και νόμους (Patton, 2019, pp. 353-354).

Η Patton (2019, p. 350), επιπλέον, αναφέρει τις ταινίες με τους λεγόμενους «λευκούς σωτήρες» (white saviors) ως παραδείγματα που αντανakλούν την colorblind ιδεολογία στην (υποτιθέμενη) μεταφυλετική κοινωνία. Αυτές οι ταινίες θέτουν στον πρωταγωνιστικό ρόλο λευκούς χαρακτήρες που δρουν ως «μεσσίες» και σώζουν μαύρους και μη-λευκούς χαρακτήρες είτε από σωματικούς, είτε από ηθικούς κινδύνους. Οι χαρακτήρες αυτοί δρουν έτσι σε περιβάλλοντα που οι λευκοί χαρακτήρες γενικά θεωρούνται ή παρουσιάζονται ως ρατσιστές ή μισαλλόδοξοι, αναδεικνύοντας την ανθρώπινη ποιότητα των «λευκών σωτήρων».⁴⁰ Για να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια του λευκού σωτήρα στο είδος του τρόμου ανατρέχοντας σε αυτό, ένα παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί το *Candyman* (1992) του Bernard Rose. Ο Gaines (2022, p. 258) γράφει πως η ταινία δέχτηκε πυρά για το τέλος της, στο οποίο η λευκή Helen Lyle (Virginia Madsen) σώζει τον μικρό Anthony από τις φλόγες και από τον ίδιο τον Candyman (Tony Todd), θυσιάζοντας τη ζωή της. Αργότερα, στην κηδεία της Helen, οι κάτοικοι των εργατικών κατοικιών Cabini-Green (τις οποίες τρομοκρατούσε ο Candyman και όπου ζούσε ο Anthony) της αποτίουν φόρο τιμής και η Helen μετατρέπεται σε τοπικό θρύλο.⁴¹ Στο *Get Out* μπορούν να εντοπιστούν δύο χαρακτήρες που τοποθετούνται, τουλάχιστον φαινομενικά μέσα στο ψεύτικο λευκό φιλελευθερισμό τους, ως λευκοί σωτήρες: ο Dean και η Rose. Ο Mayer (2024, p. 20) υποστηρίζει πως ο Dean ο ίδιος τοποθετεί τον εαυτό του στο ρόλο του λευκού σωτήρα όταν λέει πως κράτησε τους υπηρέτες Georgina και Walter στο σπίτι μετά το θάνατο των γονιών του επειδή δεν «άντεχε να τους απολύσει». Η Rose, από την άλλη, αρχίζει να τοποθετείται σε αυτό το ρόλο στη σκηνή όπου υπερασπίζεται τον Chris απέναντι στον αστυνομικό.

⁴⁰ Η Patton (2019, p. 351) παραθέτει παραδείγματα επιτυχημένων ταινιών του Hollywood του 21^{ου} αιώνα με λευκούς σωτήρες, όπως τα *The Blind Side* (2009), *The Help* (2011) και *The Great Wall* (2016).

⁴¹ Ενδεχομένως, ο σκοπός των δημιουργών να μην ήταν η παρουσίαση της Helen ως λευκής σωτήρα, οπτικά και εικονογραφικά, ωστόσο, μπορούμε να αντιληφθούμε γιατί κάποιοι την χαρακτήρισαν έτσι.

Κατά το διάλογό τους με τον αστυνομικό, αυτός ζητάει από τον Chris να του δώσει την ταυτότητά του (ανασύροντας στη μνήμη των θεατών περιστατικά racial profiling⁴² Αφροαμερικανών από την αστυνομία) παρόλο που ο Chris δεν οδηγούσε. Η Rose, εμφανώς νευριασμένη, αποτρέπει τον Chris από το να δώσει την ταυτότητά του στον αστυνομικό, ο οποίος τελικά φεύγει χωρίς να ελέγξει την ταυτότητα του Chris. Αργότερα, ο Chris εκδηλώνει τον θαυμασμό του προς τη Rose, χαρακτηρίζοντας τη συμπεριφορά της και την υπεράσπισή του από αυτή ως «καυτή» (“That was hot.”). Όπως υποστηρίζει η Sublette (2020, p. 235), εκείνη τη στιγμή η Rose αρχίζει να μοιάζει με λευκή σωτήρα, κάτι το οποίο παραπλανά τον Chris αλλά και εμάς τους ίδιους σαν θεατές, καθώς προς το τέλος της ταινίας η Rose προδίδει τον Chris και αποκαλύπτει τον κεντρικό ρόλο της στα σχέδια της οικογένειάς της.

4.2.2. Η θέση του Sunken Place (Βυθισμένου Μέρους) στην ταινία: μεταφορά και συνυποδήλωση.

Μία από τις χαρακτηριστικές σκηνές του *Get Out*, ίσως η πλέον χαρακτηριστική και που έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς στο υλικό προώθησης της ταινίας, είναι αυτή όπου ο Chris πέφτει θύμα υπνωτισμού από τη Missy που τον «ρίχνει» στο λεγόμενο Sunken Place.

Επιστρέφοντας μέσα στο σπίτι μετά τη βόλτα του στην αυλή (και τις περίεργες επαφές του με τους Georgina και Walter), η Missy προσκαλεί τον Chris να κάτσει μαζί της στο γραφείο της (η Missy είναι ψυχίατρος). Υπό τον ήχο που κάνει ένα κουταλάκι που η Missy γυρνάει μέσα σε ένα φλυτζάνι τσαγιού, τον καθοδηγεί να μιλήσει για τη νύχτα που σκοτώθηκε η μητέρα του, όταν εκείνος ήταν παιδί, και τον αναγκάζει να

⁴² Η σκιαγράφιση του προφίλ κάποιων ατόμων και στόχευση τους με βάση τη φυλή, εθνικότητα, θρησκεία ή εθνική προέλευση από τις αστυνομικές αρχές για συμμετοχή σε εγκληματικές δραστηριότητες. Η σκιαγράφιση αυτή βασίζεται σε ένα σύνολο χαρακτηριστικών που πιστεύεται πως σχετίζονται με το έγκλημα (American Civil Liberties Union).

παραδεχτεί την ενοχή του. Ο Chris ακινητοποιείται από τον υπνωτισμό και δεν μπορεί να κάνει τίποτα, όπως δεν έκανε τίποτα για να βοηθήσει τη μητέρα του τη νύχτα του θανάτου της. Ύστερα, η Missy διατάζει τον Chris να «βυθιστεί στο πάτωμα» και στο επόμενο πλάνο, ο Chris (του παρελθόντος και του παρόντος) βυθίζεται και αιωρείται μέσα σε ένα μαύρο κενό χώρο, στον οποίο δεν μπορεί να κάνει τίποτα παρά να βλέπει τη Missy μέσα από ένα πλαίσιο που θυμίζει οθόνη κινηματογράφου να του λέει πως «τώρα βρίσκεται στο Sunken Place» και να του κλείνει τα μάτια. Αμέσως μόλις του τα κλείσει, ο Chris αρχίζει να πέφτει και στο επόμενο πλάνο ξυπνάει έντρομος στο κρεβάτι του.



Εικόνα 3. Ο Chris στο Sunken Place. (Universal Pictures)

Όπως αποδεικνύεται από την εξέλιξη της πλοκής, το Sunken Place είναι το μέρος στο οποίο οι Armitage «στέλνουν» και καταπιέζουν τη συνείδηση των μαύρων θυμάτων τους, πριν την εμφύτευση των «λευκών» εγκεφάλων στα σώματά τους. Κατά τη διάρκεια της ταινίας υπάρχουν περιπτώσεις που η μαύρη συνείδηση προσπαθεί να υπερνικήσει τα πανίσχυρα δεσμά του Sunken Place, χωρίς, ωστόσο να το καταφέρνει. Στη συζήτηση του Chris με τη Georgina, στην οποία της εκμυστηρεύεται πως κάποιες

φορές αγχώνεται όταν υπάρχουν πολλοί λευκοί γύρω του, αυτή φαίνεται να βιώνει μία εσωτερική σύγχυση, κατά την οποία δάκρυα κυλούν από τα μάτια της, επαναλαμβάνει τη λέξη «όχι» και υπερασπίζεται τους Armitage και το «πόσο καλοί είναι με αυτούς [τη Georgina και τον Walter]». Η Coleman (2023, p. 320), ερμηνεύει αυτή τη συμπεριφορά της Georgina ως τη ρήξη ανάμεσα στη συνείδηση της ως μαύρο άτομο που θέλει να συμφωνήσει με τον Chris (και να ζητήσει βοήθεια) και το «λευκό» μυαλό που έχει τοποθετηθεί στο σώμα της, σαν το ξένο «λευκό» μυαλό της να καταπιέζει την μαύρη ταυτότητά της και να αποτρέπει από το «μαύρο», «κατειλημμένο» της μυαλό να επανακτήσει τον έλεγχο του σώματός της. Αργότερα, ο Andre/Logan καταφέρνει να βγει από το Sunken Place ίσα για να προλάβει να προειδοποιήσει τον Chris να φύγει από το σπίτι, αφότου ο Chris χρησιμοποιήσει το φλας του κινητού του προς τον Andre/Logan άθελά του. Στο τέλος της ταινίας, ο Walter δραπετεύει και αυτός από το Sunken Place αφού ο Chris έχει χρησιμοποιήσει το φλας του για να γλιτώσει από τον Walter που προσπαθεί να τον σκοτώσει, κατειλημμένος από τη συνείδηση του Roman. Ο Walter ζητάει από τη Rose να σκοτώσει ο ίδιος τον Chris, αντ' αυτού όμως πυροβολεί τη Rose και αυτοκτονεί. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις (Andre/Logan και Walter), η έξοδος από το Sunken Place παρουσιάζεται από τον Peele με τα μάτια των χαρακτήρων να αποκτούν μία λευκή απόχρωση για μερικά δευτερόλεπτα και αίμα να τρέχει από τη μύτη τους.

Η εικόνα και οι φυλετικές και κοινωνικοπολιτικές συνυποδηλώσεις του Sunken Place και η χρήση του έχουν συζητηθεί εκτενώς. Ο ίδιος ο Peele έχει δηλώσει πως «Το Sunken Place σημαίνει πως είμαστε [οι Αφροαμερικανοί] περιθωριοποιημένοι. Όσο δυνατά και να φωνάξουμε το σύστημα μας καταπνίγει»⁴³. Για τη Huggins (2018, p.

⁴³ <https://screenrant.com/get-out-the-sunken-place-meaning-explained-jordan-peele/>

54), το Sunken Place αποτελεί «αναπαράσταση του απόλυτου συναισθήματος ανημποριάς που αντιμετωπίζουν οι μαύροι πολίτες σε μία κοινωνία που οργανώνεται γύρω από το να είναι ενάντια στο blackness τους». Ο Chris «προσπαθεί να ουρλιάξει, αλλά καταφέρνει να βγάλει μόνο έναν πνιχτό ήχο, βρίσκοντας τον εαυτό του αποσιωπημένο σε αυτή τη θέση ολοκληρωτικής ευαλωτότητας και ανημποριάς» (Huggins, 2018, p. 55). Ο Gaines (2022, pp. 254, 257) χαρακτηρίζει το Sunken Place ως μία «ισχυρή μεταφορά της μαύρης υποβολής και εκδίωξης» που έχει μετατραπεί σε «συντομογραφία της ενδημικής φυλετικής καταπίεσης στη δημοφιλή κουλτούρα» (ο όρος έχει δικό του λήμμα στο Urban Dictionary⁴⁴). Στην πολιτισμική επιρροή του όρου, ο Brannan (2021, p. 21) και αυτός υποστηρίζει πως ο όρος έχει αποκτήσει θέση στο «αμερικανικό πολιτισμικό λεξιλόγιο». Για την Pinedo (2020, p. 95), το Sunken Place είναι ένας τύπος «κοινωνικού θανάτου», όπου η «μαύρη υποκειμενικότητα περιορίζεται και απομονώνεται, ενώ ένας λευκός ελέγχει τη μοίρα [των μαύρων ατόμων]». Όντως, σε μία κοινωνία στην οποία τα μαύρα άτομα ακόμα παλεύουν για ίση μεταχείριση, ειδικά σε μέρη (στην περίπτωση της Αμερικής, πολιτείες) με περισσότερα και ακραία ρατσιστικά περιστατικά και διαθέσεις, η ύπαρξη τους έρχεται σε δεύτερη μοίρα.

Ο Chris, συνεπώς, παρουσιάζεται ως εκπρόσωπος ολόκληρης της μαύρης κοινότητας, και του συναισθήματος ασφυξίας και ακινησίας που αισθάνονται οι Αφροαμερικανοί σε μία κοινωνία στην οποία πρέπει συνεχώς να παλεύουν για τα δικαιώματά τους και για το δικαίωμά τους να ζουν ελεύθεροι, καθώς και ανησυχούν για την ακεραιότητά τους.

⁴⁴ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=sunken%20place>

4.2.3. Δουλεία και αποικιοκρατία στο *Get Out*.

Από την εξέλιξη της πλοκής γίνεται εύκολα αντιληπτό πως η οικογένεια Armitage χρησιμοποιεί τους Αφροαμερικανούς σαν σύγχρονους δούλους, απαρνιώντας τους τη συνείδηση, αυτονομία και αυτοδιάθεσή τους. Ο ίδιος ο Chris παραλίγο πέφτει θύμα των Armitage και της σύγχρονης μορφής δουλείας τους. Ο Dean και οι καλεσμένοι του παίρνουν μέρος σε μία «δημοπρασία», της οποίας ο/η «νικητής/τρια» θα χρησιμοποιήσει τον Chris για δικούς του σκοπούς. Όπως γράφει η Pinedo (2020, pp. 109-110), το *Get Out* εμπνέεται από κλασσικές ταινίες τρόμου όπως τα *Rosemary's Baby* και *Night of the Living Dead*⁴⁵ για να «συνδέσει την ιστορία της δουλείας με τη σύγχρονη αντιμετώπιση των μαύρων ζώων ως αναλώσιμων». Η Landsberg (2018, p. 633) γράφει πως το *Get Out* χρησιμοποιεί μία «υπερβολική εκδοχή της εκμετάλλευσης των μαύρων από τους λευκούς» και μία σύγχρονη εκδοχή της δουλείας εμπνευσμένη από την επιστημονική φαντασία (εδώ, η χρήση της επιστήμης για τη «μεταμόσχευση» της «λευκής» συνείδησης στα σώματα Αφροαμερικανών), όπου οι λευκοί κλέβουν μαύρα σώματα και τα χρησιμοποιούν για δικούς τους σκοπούς. Η Landsberg (2018, p. 633) συμπεραίνει πως με την τοποθέτηση αυτής της «δουλείας» στη σύγχρονη εποχή, η ταινία αναδεικνύει τη βία που ακόμα υφίστανται οι Αφροαμερικανοί, «υπονοώντας πως η ρατσιστική εκμετάλλευση υπάρχει ακόμα και μεταξύ υποτιθέμενων φιλελεύθερων λευκών». Για την Coleman (2023, p. 321), «τα μαύρα σώματα στο *Get Out* μετατρέπονται σε δούλους από τους λευκούς αφέντες τους, οι οποίοι έχουν κέρδος από την εργασία μαύρων σωμάτων».

⁴⁵ Αυτό το επιχείρημα μπορεί να εξηγηθεί μέσω των ομοιοτήτων των πρωταγωνιστών τους, Rosemary και Ben, με τον Chris. Η Rosemary πέφτει θύμα μίας σατανικής αίρεσης που θέλει να εκμεταλλευτεί το αγέννητο μωρό της και ο Ben είναι ένας μαύρος άνδρας σε ένα σπίτι με λευκούς, όλοι προσπαθώντας να επιβιώσουν μίας επίθεσης από ζόμπι.

Με την πρώτη επαφή με τους χαρακτήρες των Georgina και Walter, οι θεατές είμαστε υπό την εντύπωση πως πρόκειται όντως για τους μαύρους υπηρέτες της οικογένειας, εκτελώντας σωματική εργασία γι' αυτούς. Όταν όμως η μεγάλη ανατροπή της ταινίας λαμβάνει χώρα και αποκαλύπτεται πως η εικόνα των μαύρων υπηρετών ήταν μία «πρόσοψη» λόγω της παρουσίας του Chris και εν τέλει στα σώματα των Georgina και Walter «κατοικούν» οι Roman και Marianne Armitage (παππούς και γιαγιά της Rose) αντίστοιχα, η σύγχρονη εικόνα της δουλείας λαμβάνει μία καινούρια έννοια. Τα μαύρα σώματα στην πραγματικότητα δεν εξυπηρετούν ούτε έχουν σκοπό να εξυπηρετήσουν σωματική εργασία, αλλά την ανάγκη των λευκών Armitage να συνεχίζουν να ζουν, ο Roman να διατηρήσει την αθλητική του ικανότητα (εξάλλου έχασε από έναν μαύρο άνδρα στους Ολυμπιακούς του 1936) και η Marianne τη νεότερη εξωτερική της εμφάνιση και ομορφιά (όπως φαίνεται από τον τρόπο που θαυμάζει την αντανάκλασή της). Η επιθυμία των λευκών να «μετατραπούν», κατά μία έννοια, σε μαύρους συνδέεται με τη ιστορία της Λευκής Αμερικανικής Γοτθικής (White American Gothic) παράδοσης και τη φυλετική μεταμόρφωση (racial transformation) λευκών σε μαύρους, όπως την αναλύει η Hannah Murray (2023). Σύμφωνα με τη Murray (2023, p. 1), η Λευκή Αμερικανική Γοτθική παράδοση «φοβάται και εκμεταλλεύεται το ενδεχόμενο οι λευκοί να μετατραπούν σε μαύρους», ενώ το «αμερικανικό πολιτισμικό φαντασιακό» είναι «στοιχειωμένο» από χαρακτήρες και σύμβολα μέσα από τα οποία οι λευκοί αναδεικνύουν, ουσιαστικά, τους εαυτούς τους ως αντίθετους, και συνεπώς καλύτερους, από τους μαύρους (Murray, 2023, p. 1). Στη Λευκή Αμερικανική Γοτθική μυθοπλασία, όπως αυτή του Edgar Allan Poe, λευκοί χαρακτήρες τρομοκρατούνται και χειραγωγούνται από άγριους μαύρους χαρακτήρες, συμπεριφορές που θυμίζουν την αντιμετώπιση των Αφροαμερικανών από τους λευκούς (Murray, 2023, pp. 1-2). Ακόμα, στα πρώιμα αμερικανικά γοτθικά κείμενα, εντοπίζεται ένας «υποβόσκων φόβος πως το

whiteness θα μπορούσε να μολυνθεί από το blackness», με φυλετικά αμφίβολου χαρακτήρες που ταράζουν και ανατρέπουν τις φυλετικές κατηγοριοποιήσεις. Ένας μικρός, αλλά σημαντικός αριθμός κειμένων περιλαμβάνουν λευκούς χαρακτήρες που «μεταμορφώνονται» σε μαύρους μέσω του μείκ-απ, του υπερφυσικού ή επιστημονικών πειραμάτων, αντανακλώντας τους λανθάνοντες φόβους των λευκών ότι θα μετατραπούν στο «Άλλο» που γι' αυτούς είναι οι μαύροι (Murray, 2023, p. 2). Η Murray (2023, p. 2) υποστηρίζει πως το *Get Out* «χτίζει πάνω» σε αυτό το κομμάτι της ιστορίας της αμερικανικής γοθτικής παράδοσης και το ανατρέπει με το να παρουσιάζει λευκούς χαρακτήρες που δεν φοβούνται το λευκό σώμα αλλά το θεωρούν αντικείμενο θαυμασμού και επιθυμίας απόκτησης. Οι λευκοί Αμερικανοί του *Get Out* μεταμορφώνονται σε μαύρους χωρίς να φοβούνται το μαύρο σώμα, αλλά με απώτερο σκοπό να παρατείνουν (Georgina/Marianne Armitage) ή βελτιώσουν (Walter/Roman Armitage και Chris/Jim Hudson) τη δική τους ζωή. Παρόλα αυτά, η Murray (2023, p. 2) επισημαίνει πως η μεταμόρφωση των λευκών χαρακτήρων του Peele σε μαύρους αποτελεί και αυτό μία προέκταση της επιθυμίας των λευκών για έλεγχο των μαύρων, με τη μαύρη ταυτότητα να συνεχίζει να αποτελεί ένα τόπο υποβολής και χειραγώγησης. Συνεπώς, μέσα από τη θεωρία της Murray μπορούμε να συμπεράνουμε πως το *Get Out* εκθέτει τις αρνητικές αντιλήψεις για τη μαύρη ταυτότητα και τα μαύρα σώματα που έθεσε η αμερικανική γοθτική μυθοπλασία, ανανεώνοντάς την με τον δικό του τρόπο και προσαρμόζοντάς την στη θεματολογία και πλοκή της ταινίας, αλλά και στο σύγχρονο κοινωνικοπολιτικό τοπίο.

Συνεχίζοντας και ολοκληρώνοντας την ανάλυση των συμβόλων που παραπέμπουν στη δουλειά στην ταινία, η Patton (2019, p. 359-60) αναφέρει το βαμβάκι που βγάζει ο Chris από την πολυθρόνα και βάζει στα αυτιά του για να μην ακούει τον ήχο του φλυτζανιού που υπνωτίζει (πιθανώς και ένα στοιχείο ειρωνείας από μεριάς του

Peele) και το σπίτι των Armitage. Το σπίτι τους είναι μία μεγαλοαστική έπαυλη δίπλα σε λίμνη και αρχιτεκτονικά (κεντραρισμένη είσοδος, παράθυρα με ίσες αποστάσεις και αρχαιοελληνικού τύπου κολώνες) θυμίζει προπολεμικές φυτείες (antebellum plantations) στις οποίες εργάζονταν δούλοι και των οποίων το αρχιτεκτονικό στυλ ήταν διαδεδομένο στον αμερικανικό νότο του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα (Patton, 2019, p. 360).

4.2.4. Η σημασία του εναλλακτικού τέλους (alternative ending) του *Get Out*: ανάλυση.

Όπως προανέφερα, το *Get Out* τελειώνει με τον Chris να καταφέρνει να ξεφύγει από την οικογένεια Armitage, να σκοτώνει τους Dean, Missy και Jeremy και να αφήνει τη Rose να αιμορραγήσει μέχρι θανάτου πριν δραπετεύσει με τη βοήθεια του φίλου του Rod. Ο Peele, ωστόσο, δεν είχε σχεδιάσει να είναι αυτό το τέλος της ταινίας.

Στο αυθεντικό τέλος, που τώρα θεωρείται το «εναλλακτικό», ο Chris δεν διασώζεται από τον Rod, αντιθέτως στραγγαλίζει τη Rose και μερικά δευτερόλεπτα αργότερα συλλαμβάνεται από αστυνομικούς. Στην επόμενη σκηνή, 6 μήνες μετά, ο Rod επισκέπτεται τον Chris στη φυλακή και του ζητάει να θυμηθεί τα ονόματα των Armitage για να ερευνήσει (και, συνεπώς, βγάλει τον Chris από τη φυλακή). Ο Chris, με ένα βλέμμα ήττας και ανημποριάς, τον διαβεβαιώνει πως είναι καλά και πως «το νίκησε»⁴⁶. Ο Chris επιστρέφει στο κελί του και ο Rod δεν μπορεί να κάνει κάτι για να

⁴⁶ Στο σχολιασμό του εναλλακτικού τέλους, ο Peele (2017) χαρακτηρίζει τον Chris ως «μάρτυρα» και αναφέρει πως με την έκφραση “I beat it.”, δηλαδή «το νίκησα», ο Chris εννοεί όχι μόνο τους Armitage, αλλά, πιο σημαντικά, τις ενοχές του που δεν βοήθησε τη μητέρα του το βράδυ του θανάτου της με το να γυρίσει πίσω στη Georgina αφότου την είχε χτυπήσει με το αμάξι.



Εικόνα 4. Ο αβοήθητος Chris στο εναλλακτικό τέλος της ταινίας. (Universal Pictures)

Ο Peele (2017) έχει αναφέρει πως, γράφοντας την ταινία κατά τη διάρκεια της κυβέρνησης Obama και του μεταφυλετικού «ψέματος», αρχικά η ταινία προοριζόταν ως «πιο ευθεία», μία «βάνανυση προειδοποίηση» για το ότι ο ρατσισμός δεν είχε απλά εκλείψει στην Αμερική. Σε ένα πραγματικό σενάριο οι πιθανότητες η αστυνομία να πιστευε όντως τον Chris, έναν μαύρο άνδρα πάνω από το πτώμα μίας λευκής γυναίκας, είναι μηδαμινές ή και ανύπαρκτες. Για τον Poll (όπως παρατίθεται στο Klippen, 2023, p. 23), το εναλλακτικό τέλος είναι και το «ακριβές» τέλος, «ο τρόπος που θα τελείωνε η ταινία στον πραγματικό κόσμο». Ο Peele τελικά επέλεξε να μην κρατήσει αυτό ως το κανονικό τέλος λόγω της δραστηριότητας του Black Lives Matter, το οποίο αποδείκνυε πως κάποιοι πολίτες δεν πίστευαν στο μεταφυλετικό ψέμα (Hughes, 2018, p. 61) και δραστηριοποιούνταν ενάντια στον ρατσισμό, αλλά και επειδή συνειδητοποίησε πως το κοινό χρειαζόταν μία «απελευθέρωση» και έναν «ήρωα» (Peele, 2017). Όπως λέει ο

Peele (2017), «δεν υπάρχει τίποτα πιο ικανοποιητικό από το να βλέπεις το κοινό να ξεσηκώνεται όταν εμφανίζεται ο Rod».⁴⁷

Κεφάλαιο 5: “It’s us.”: ανάλυση του *Us*

5.1. Πλοκή της ταινίας.

Το 1986 σε ένα λούνα παρκ της Santa Cruz της Καλιφόρνια, η νεαρή Adelaide ξεφεύγει της προσοχής των γονιών της, κατεβαίνει στην παραλία και μπαίνει στο Σπίτι με Καθρέπτες του πάρκου. Εκεί η Adelaide έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με το *doppelgänger* (σωσία) της, ένα κορίτσι που είναι ακριβώς ίδια με αυτή. Μετά από αυτό το γεγονός η Adelaide σταματάει να μιλάει και κλείνεται στον εαυτό της.

33 χρόνια αργότερα, το 2019, η ενήλικη Adelaide (Lupita Nyong’o) πηγαίνει διακοπές με την οικογένειά της: τον άνδρα της Gabe Wilson (Winston Duke), το γιο τους Jason (Evan Alex) και την κόρη τους Zora (Shahadi Wright Joseph). Ο Gabe ανακοινώνει στην Adelaide πως πρόκειται να επισκεφτούν την παραλία της Santa Cruz και να βρουν τους φίλους τους Josh (Tim Heidecker) και Kitty (Elisabeth Moss) Tyler και τις δίδυμες έφηβες κόρες τους. Η ιδέα της παραλίας αναστατώνει την Adelaide που λέει στον Gabe ότι δεν πρόκειται να πάνε αλλά αλλάζει γνώμη για χάρη του Jason. Στο δρόμο για την παραλία, οι Wilsons περνάνε δίπλα από ένα ασθενοφόρο την ώρα που παίρνει έναν αιματοβαμμένο ηλικιωμένο άνδρα που κρατάει μία ταμπέλα που γράφει “JEREMIAH 11:11”⁴⁸, παρόμοια με την ταμπέλα που είχε δει η Adelaide να κρατάει ένας παρόμοιος άνδρας το βράδυ που συνάντησε τη σωσία της.

⁴⁷ <https://www.slashfilm.com/549610/get-out-alternate-ending/>

⁴⁸ Χωρίο της Βίβλου στο οποίο ο προφήτης Ιερεμίας μεταφέρει τα λόγια οργής του Θεού για τη στροφή των Ιουδαίων σε άλλους θεούς.

Αγγλικά: 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.

Στην παραλία, η Adelaide συνεχίζει να είναι ανήσυχη και δυσκολεύεται να συζητήσει με την Kitty. Στο μεταξύ, ο Jason απομακρύνεται και συναντάει έναν ηλικιωμένο άνδρα ίδιο με αυτόν που πήρε το ασθενοφόρο προηγουμένως, με τα χέρια του τεντωμένα. Εκείνο το βράδυ, και μετά από μία σειρά συμπτώσεων (π.χ. το επανειλημμένο μοτίβο 11:11), η Adelaide λέει στον Gabe πως θέλει να φύγει και του διηγείται για πρώτη φορά τι συνέβη εκείνο το βράδυ στο Σπίτι με τους Καθρέφτες, καθώς και το έντονο συναίσθημά της πως εκείνο το κορίτσι θα τη βρει. Ξαφνικά, τα φώτα στο σπίτι σβήνουν και ο Jason παρατηρεί μία οικογένεια τεσσάρων ατόμων στην είσοδο του σπιτιού τους. Παρόλο που ο Gabe προσπαθεί να τους εκφοβίσει, η οικογένεια εισβάλλει στο σπίτι και κρατάει όμηρους τους Wilsons, οι οποίοι ανακαλύπτουν πως πρόκειται για τους *doppelgängers* τους, οι οποίοι φορούν κόκκινες στολές και είναι οπλισμένοι με χρυσά ψαλίδια. Η οικογένεια αυτή αποτελείται από την αρχηγό τους Red, τον άνδρα της Abraham και τα παιδιά τους Pluto και Umbrae. Η Red (το μόνο μέλος της *doppelgänger* οικογένειας που μπορεί να μιλήσει, ωστόσο με μία βαθιά, βραχνή φωνή) εξηγεί πως ονομάζονται “the Tethered” (οι Δεμένοι) και πως ήρθε η ώρα να λάβουν τη θέση που τους αξίζει στον κόσμο. Η Red διηγείται την ιστορία αυτής και της Adelaide, αναφερόμενη στον εαυτό της ως «σκιά» (*shadow*) και στην Adelaide ως «πριγκίπισσα» (*princess*). Ύστερα, υποχρεώνει την Adelaide να δέσει τον εαυτό της με χειροπέδες στο τραπέζι. Στη συνέχεια, το κάθε μέλος των Wilsons αντιμετωπίζει το *doppelgänger* του ξεχωριστά: η Adelaide μένει πρόσωπο με πρόσωπο με τη Red, η Umbrae κυνηγάει τη Zora, ο Jason «παίζει» με τον Pluto και οι Gabe και Abraham καταλήγουν να παλεύουν στη βάρκα του Gabe.

Ελληνικά: Γι’ αυτό ο Κύριος λέει: «Θα τους φέρω τέτοια καταστροφή, που να μην μπορούν να ξεφύγουν. Θα μου φωνάζουν για βοήθεια, αλλά δε θα τους ακούω».

Ο Gabe καταφέρνει να σκοτώσει τον Abraham με την προπέλα της βάρκας, η Zora γλιτώνει από την Umbrae και οι Adelaide και Jason από τους Red και Pluto. Οι Wilsons δραπετεύουν με τη βάρκα και φτάνουν για βοήθεια στο σπίτι των Tylers, οι οποίοι δολοφονούνται από τους δικούς τους Tethered. Οι Wilsons σκοτώνουν τους Tethered Tylers και παρακολουθούν στις ειδήσεις πως σε όλη την Αμερική παρόμοιοι *doppelgängers* διαπράττουν φόνους και σχηματίζουν μία γραμμή όμοια με αυτή του *Hands Across America*⁴⁹. Η Adelaide αποφασίζει πως πρέπει να δραπετεύσουν στο Μεξικό. Στη διαδρομή, η Zora σκοτώνει την Umbrae, η οποία είχε σκαρφαλώσει στο αμάξι, φρενάροντας απότομα και εκσφενδονίζοντάς την στα δέντρα. Η Adelaide καθυστερεί την Umbrae στις τελευταίες της στιγμές.

Το επόμενο πρωί, οι Wilsons φτάνουν στη Santa Cruz και πέφτουν στην παγίδα των Red και Pluto. Ο Jason χρησιμοποιεί την αντιγραφή των κινήσεων του από τον Pluto για να τον σκοτώσει και η Red εκμεταλλεύεται την κατάσταση για να απαγάγει τον Jason. Η Adelaide επιστρέφει στο σημείο απ' όπου ξεκίνησαν όλα, το Σπίτι με τους Καθρέφτες. Μέσα από μία μυστική είσοδο, η Adelaide κατεβαίνει στις υπόγειες εγκαταστάσεις όπου συναντάει τη Red σε μία σχολική τάξη. Η Red της αποκαλύπτει τη θεωρία της πως οι Tethered δημιουργήθηκαν σε ένα μυστικό πείραμα με σκοπό τον έλεγχο του πληθυσμού, αλλά όταν το πείραμα απέτυχε οι Tethered εγκαταλείφθηκαν, αναγκασμένοι να περιφέρονται υπόγεια, αντιγράφοντας τις κινήσεις των ομόλογών τους και να τρώνε ωμό κρέας λαγού. Η Red κατάφερε να «αφυπνίσει» τους Tethered

⁴⁹ Δημόσιο φιλανθρωπικό γεγονός που έλαβε χώρα στις ΗΠΑ στις 25 Μαΐου 1986, Εθνική Ημέρα Μνήμης, στο οποίο 6 εκατομμύρια Αμερικανοί πολίτες θα δημιουργούσαν μία ανθρώπινη αλυσίδα που θα ένωνε την ανατολική και δυτική ακτή της Αμερικής. Σκοπός ήταν η συγκέντρωση 50 με 100 εκατομμυρίων δολαρίων για την καταπολέμηση της πείνας και υπέρ των αστέγων. Τελικά, σχεδόν 5 εκατομμύρια Αμερικανοί συμμετείχαν στην αλυσίδα (η οποία «έσπαγε» σε κάποια μέρη, όπως στη νοτιοδυτική Αμερική) και το γεγονός κατάφερε να συγκεντρώσει μόλις 15 εκατομμύρια δολάρια (Klein, 2018).

και οργάνωσε την εξέγερση και εκδίκησή τους. Η Adelaide και η Red παλεύουν και η Adelaide καταφέρνει να σκοτώσει τη Red και να διασώσει τον Jason.

Φεύγοντας από την Santa Cruz σε ένα ασθενοφόρο με την υπόλοιπη οικογένεια, η Adelaide θυμάται τι πραγματικά συνέβη το μοιραίο βράδυ και ποια είναι η πραγματική της ταυτότητα: είναι η πραγματική Tethered και εκείνο το βράδυ επιτέθηκε στη Red (που είναι η πραγματική Adelaide) και την παγίδεψε υπόγεια, παίρνοντας τη θέση της. Η Adelaide μοιράζεται ένα βλέμμα με τον Jason και συνεχίζει να οδηγεί. Στα τελικά πλάνα της ταινίας, οι Tethered έχουν σχηματίσει τη μεγάλη γραμμή γύρω από τις ηπειρωτικές Ηνωμένες Πολιτείες.



Εικόνα 5. Οι Tethered Wilsons. (Universal Pictures)

5.2. Ανάλυση της ταινίας.

5.2.1. Τάξη, ταξικές διαφορές, προνόμια και καπιταλισμός.

Μία πλειοψηφία ακαδημαϊκών αναλύσεων της ταινίας επικεντρώνεται στα θέματα σχετικά με την τάξη, τις ταξικές διαφορές, τον καπιταλισμό και την ανισότητα (Coleman, 2023; Gaines, 2022; Llarena, 2024; Sari & Tambunan, 2021; Sheppard, 2023; Wall, 2023) που εντοπίζονται στην ταινία. Όπως αναφέρει η Coleman (2023, pp. 15, 325), στο *Us* ο Peele στρέφει το βλέμμα του στις ταξικές διακρίσεις, ή αλλιώς

ταξισμό (classism)⁵⁰, και την ανισότητα με έναν αλληγορικό τρόπο. Στην πλοκή μπορούμε να εντοπίσουμε τρεις διαφορετικές τάξεις, όπως επισημαίνει και η Coleman (2023, pp. 326-328). Οι Wilsons αντιπροσωπεύουν την μεγαλοαστική τάξη (upper-middle class): χαίρονται προνομίων που τους ξεχωρίζουν από τη μεσαία τάξη, όπως μία Mercedes Benz και ένα μεγάλο εξοχικό σπίτι. Ξεχωρίζουν από τη μέση μαύρη οικογένεια και από τον τρόπο αναπαράστασης των μαύρων οικογενειών στον δημοφιλή κινηματογράφο με το να παρουσιάζονται ως μία «αρτιμελής» μαύρη πυρηνική οικογένεια (Coleman, 2023, p. 329). Οι Tylers αντιπροσωπεύουν την ανώτερη τάξη (upper class) και, όπως επισημαίνει η Coleman (2023, p. 328), βρίσκονται ένα σκαλί πιο πάνω από τους Wilsons στην ταξική και κοινωνική σκάλα. Το εξοχικό τους είναι μεγαλύτερο από αυτό των Wilsons και το αυτοκίνητό τους πολυτελέστερο. Ο Gabe βρίσκεται σε μία συνεχόμενη κόντρα με τον Josh, βασισμένη σε οικονομική και ταξική ζήλεια, και προσπαθεί να τον εντυπωσιάσει και να είναι σε ίσο έδαφος μαζί του: αγοράζει ένα μικρό ελαττωματικό σκάφος, θεωρεί πως ο Josh αγόρασε καινούριο αυτοκίνητο για «να του τη μπει» (“to fuck with me”), ακόμα και όταν σβήνουν τα φώτα ο Gabe αναφωνεί το πως ο Josh έχει μία εφεδρική γεννήτρια για τέτοιο λόγο (Coleman, 2023, p. 328). Δεν θα ήταν άτοπο να συμπεράνουμε πως ο Gabe βιώνει αυτή τη ζήλεια λόγω της ελάχιστα χαμηλότερης ταξικής θέσης του σε σχέση με τους Tylers, αλλά και λόγω του ότι η ανώτερη τάξη ταυτίζεται από πάντα με τους λευκούς περισσότερο απ’ ό,τι με τους μαύρους (Coleman, 2023, p. 328).

⁵⁰ Μορφές προσωπικών προκαταλήψεων και συστηματικών διακρίσεων με βάση την κοινωνική τάξη, κυρίως εναντίον ατόμων κατώτερων κοινωνικών και οικονομικών τάξεων (Britannica).

Οι Tethered, από την άλλη, αντιπροσωπεύουν την κατώτερη, μη-προνομιούχα εργατική τάξη (underprivileged, working class) (Coleman, 2023, pp. 326, 329)⁵¹. Η αλληγορία αυτή παρουσιάζεται εικονογραφικά, καθώς οι κόκκινες στολές τους θυμίζουν στολές εργασίας (ή και στολές τροφίμων φυλακών) και βρίσκονται κυριολεκτικά κάτω από τους υπόλοιπους ανθρώπους, αλλά και μέσα από αφηγηματικά εργαλεία, όπως η ιστορία των δύο κοριτσιών που αφηγείται η Red και η φράση της «Είμαστε άνθρωποι και εμείς, ξέρεis» (“We are humans too, you know.”). Οι Tethered παρουσιάζονται ως η χαμηλότερη όλων των κοινωνικών τάξεων, καταδικασμένοι να ζουν υπόγεια και να αντιγράφουν άσκοπα τους «από πάνω» ανθρώπους, προϊόντα ενός αποτυχημένου πειράματος. Η Coleman (2023, p. 326) υποδεικνύει πως η ταινία διέπεται από μία έννοια δυαδικότητας, ανάμεσα στα “haves” και τα “have nots”. Στην πρώτη κατηγορία, η Coleman (2023, p. 326) κατατάσσει τους Wilsons και στη δεύτερη τους Tethered. Η Kapila (2023, pp. 225-226) αναφέρει πως όπως οι Tethered λειτουργούν ως οι «υπόγειοι doppelgängers» των Wilsons, έτσι και οι ίδιοι οι Wilsons είναι οι «υπόγειοι αντίστοιχοι» των Tylers, χαρακτηριζόμενοι από αυτά που δεν έχουν (have nots) (σε αντίθεση με τους Tylers), όπως μία εφεδρική γεννήτρια. Αναλύοντας περαιτέρω τις σχέσεις των δύο οικογενειών, παρατηρείται μία ένταση μεταξύ των αντίστοιχων μελών τους: ο Gabe «κοντράρει» τον Josh, τα παιδιά των οικογενειών δεν έχουν καλές σχέσεις (μία από τις δίδυμες κόρες των Tylers χαλάει το κάστρο στην άμμο του Jason) και η Adelaide, όπως παρατηρεί η Coleman (2023, p. 328), φαίνεται να έχει μία αντιπάθεια προς την Kitty, μη μπορώντας να πιάσει συζήτηση μαζί της. Εκ πρώτης

⁵¹ Οι Booker και Daraiseh (2021), από την άλλη, δεν θεωρούν τους Tethered αλληγορία για την εργατική τάξη, καθώς δεν παράγουν κανένα έργο από το οποίο επωφελούνται οι «από πάνω» άνθρωποι. Γι' αυτούς οι Tethered δεν αντιστοιχούν σε καμία κοινωνική τάξη, αλλά εκπροσωπούν τους Αμερικανούς που «εξαιρούνται» από και δεν μπορούν να φτάσουν το Αμερικανικό Όνειρο, το οποίο κυνηγούν οι Wilsons και Tylers.

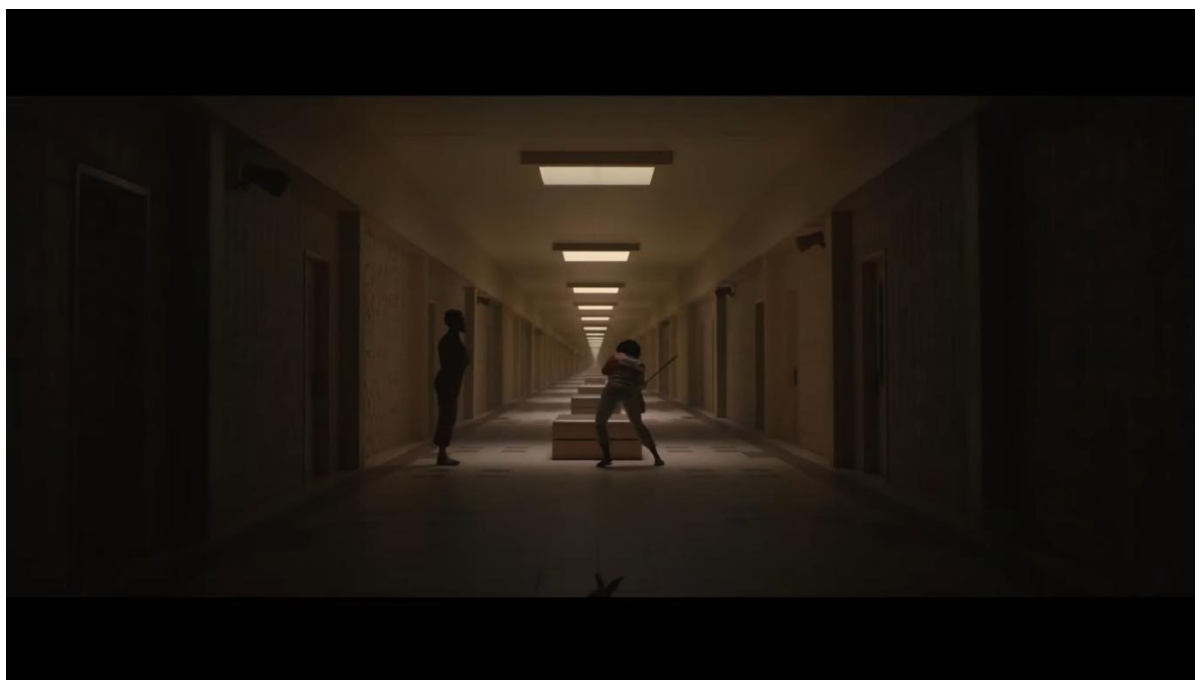
όπως αυτή η αντιπάθεια μπορεί να ερμηνευτεί ως «επιφανειακή», η τελική ανατροπή, ωστόσο, την ερμηνεύει αναδρομικά με δύο διαφορετικούς τρόπους: πρώτον, η Adelaide δυσκολεύεται να μιλήσει και να επικοινωνήσει διότι γεννήθηκε Tethered χωρίς αυτή τη δυνατότητα και δεύτερον, κατακρίνει υποσυνείδητα την τάση των Tylers προς τα πλούτη λόγω της μη-προνομιάς Tethered καταγωγής της. Παρά τη μεγαλοαστική της τωρινή ζωή, η Adelaide φαίνεται να μην έχει ξεχάσει την καταγωγή και αρχική της τάξη, όπως ίσως φαίνεται και από την ευκολία με την οποία γίνεται βίαη και αγγίζει τη ζωώδη πλευρά της, κάτι που αφήνει εμβρόντητο τον Jason.

Η σύνδεση της Adelaide με την ταξική καταγωγή της, ωστόσο, διαφαίνεται και από το φόβο που την κυριεύει αφηγούμενη την ιστορία «του κοριτσιού» στον Gabe και τη μανία με την οποία προσπαθεί να σκοτώσει τη Red στην τελική σκηνή μάχης μεταξύ τους. Ο Gaines (2022, p. 256), μελετώντας τη σχέση Adelaide-Red και την τελική ανατροπή της ταινίας, καταλήγει στο ότι ο Peele στήνει έναν «ταξικό πόλεμο» ανάμεσα στις δύο γυναίκες και πως η ανατροπή «επαναδιαμορφώνει» την πλοκή ως την ιστορία της Adelaide να «περνιέται» για «κανονικός» άνθρωπος και την ανάγκη της να διατηρήσει κρυφή την ταυτότητά της. Συνεπώς, για τον Gaines (2022, p. 256), ανάλογα την κρίση του κάθε θεατή, ο σχολιασμός του *Us* για την ταξική ανισότητα είτε «καταρρέει κάνοντας το κοινό να υποστηρίζει μία ηρωίδα που ουσιαστικά είναι προδότρια της τάξης της (class traitor), είτε επιτυγχάνει παρουσιάζοντας τι θα μπορούσε να κάνει κάποιος για να διατηρήσει το ταξικό status του». Μελετώντας την ιστορία των Tethered, τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσής τους και τη μη-συναίνεσή τους στο πείραμα που εν τέλει εγκαταλείφθηκε, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως ο σχολιασμός της ταινίας βρίσκεται κάπου «στο ενδιάμεσο» και ενισχύεται από την τοποθέτηση της Adelaide ως «προδότριας» της Tethered τάξης της και αργότερα «υπερασπίστρια» της μεγαλοαστικής της τάξης. Η αφήγηση παρουσιάζει με έναν

επιτυχημένο τρόπο το τι θα έκανε και που θα ήταν διατεθειμένος να φτάσει ένας άνθρωπος στα άδυτα -κυριολεκτικά- της κοινωνίας για να εξασφαλίσει το καλύτερο δυνατό για τον εαυτό του, καθώς και για να το διατηρήσει όταν τελικά το έχει καταφέρει. Η μανία με την οποία προσπαθεί να σκοτώσει η Adelaide τη Red μπορεί να ερμηνευτεί ως η απελπισμένη προσπάθειά της όχι μόνο να προστατεύσει την οικογένειά της, αλλά και, υποσυνείδητα, να «σκοτώσει» και καταπνίξει το Tethered παρελθόν της. Οι ζωώδεις εκφράσεις και αναφωνήματα της όταν τελικά το πετυχαίνει μπορούν να ερμηνευτούν ως ο πόνος και η ενοχή της Adelaide για την «ανταλλαγή θέσης» που επέβαλε στη Red όταν ήταν μικρές.⁵² Η Adelaide και η Red, όπως συμπεραίνει εύστοχα ο Gaines (2022, p. 256), είναι και οι δύο θύματα ενός κοινού εχθρού που παραμένει «ανώνυμος και ατιμώρητος», ένα υπόβαθρο που προσδίδει ρεαλιστικότητα στην -επίσης κυριολεκτική- πάλη μεταξύ των τάξεων που πρεσβεύουν οι δύο γυναίκες και την ανάγκη της Adelaide να προστατεύσει τη θέση της και την οργή της Red να κατακτήσει αυτό που της πήρε η Adelaide βίαια.

Φυσικά τα παραπάνω είναι δοσμένα με την υπερβολή που χαρακτηρίζει το είδος του τρόμου, μέσω της απεικόνισης του εφιαλτικού υπόγειου κόσμου των Tethered και του μοτίβου του *doppelgänger*. Το μοτίβο αυτό χρησιμοποιεί με μεγάλη επιτυχία ο Peele για τη μετάδοση των μηνυμάτων του και θα μας απασχολήσει στην επόμενη υποενότητα.

⁵² Το οποίο, επίσης, θα παρέμενε σε ένα υποσυνείδητο επίπεδο, καθώς το flashback στο τέλος της ταινίας δείχνει πως η Adelaide δεν είχε κάποια ανάμνηση της αλλαγής της με την Red όταν ήταν παιδιά και το γεγονός επέστρεψε στη μνήμη της αναδρομικά μετά το τέλος των γεγονότων της αφήγησης, σαν ενός είδους αναλαμπή.



Εικόνα 6. Red και Adelaide παλεύουν μέχρι θανάτου. (Universal Pictures)

5.2.2. Το μοτίβο του *doppelgänger*: Τέρας, return of the repressed και return of the *oppressed*.

Το κυριότερο και πλέον ξεκάθαρο μοτίβο (motif) που κυριαρχεί στο *Us* είναι αυτό του *doppelgänger*. Οι δύο οικογένειες της ταινίας, οι Wilsons και οι Tylers, έρχονται αντιμέτωπες με τους αντίστοιχους *doppelgängers* τους που ανήκουν στους Tethered, τους σωσίες κάθε (σύμφωνα με τη λογική της πλοκής) Αμερικανού πολίτη. Ο Peele (2019)⁵³ εμπνεύστηκε για την ταινία από τη δική του φοβία για τα *doppelgängers* και το πόσο τρομακτικό θα ήταν να συναντήσει το δικό του *doppelgänger* στην καθημερινή του ζωή. Το μοτίβο χρησιμοποιείται στην αφήγηση για την ανάδειξη της θεματολογίας και των μηνυμάτων που μεταφέρει ο δημιουργός της, καθώς και για την έκφραση των σχέσεων και δυναμικών μεταξύ των χαρακτήρων. Το μοτίβο, ακόμα, αποτελεί μία έκφραση του θέματος της δυαδικότητας που εντοπίζεται

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=F8gJlcwBWwU>

στην ταινία, καθώς και της «δυσδικότητας μας ως ανθρώπινα όντα», όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Peele (2020)⁵⁴.

Καταρχάς, για την ανάλυση της χρήσης των *doppelgängers* ως φορέων θεματολογίας και μηνυμάτων χρειάζεται να ανατρέξουμε στον θεωρητικό Robin Wood και το πως τα *doppelgängers* συνδέονται με την «επιστροφή των καταπιεσμένων» (*return of the repressed*) στον αμερικανικό κινηματογράφο τρόμου. Για τον Wood (2018, p. 57), οι ταινίες τρόμου αποτελούν τόπο της δημοφιλούς κουλτούρας όπου εκφράζονται οι φόβοι και ανησυχίες του πολιτισμού μας, όπως εκφράζονται οι προσωπικοί φόβοι και ανησυχίες μας στα όνειρα και τους εφιάλτες μας. Γι' αυτόν, οι ταινίες τρόμου είναι «οι συλλογικοί μας εφιάλτες» (Wood, 2018, p. 57). Ο Wood (2018, p. 75) προβαίνει σε έναν διαχωρισμό ανάμεσα στην εσωτερική καταπίεση/καταστολή (*repression*) και την εξωτερική καταπίεση (*oppression*) και καταλήγει στο ότι αυτό που δεν μπορεί να καταπιεστεί εσωτερικά/κατασταλεί και εκδηλώνεται, καταπιέζεται εξωτερικά (για παράδειγμα η εσωτερική καταπίεση της αμφιφυλοφιλίας και η εξωτερική καταπίεση από την κοινωνία της ομοφυλοφιλίας). Στενά συνδεδεμένη με την καταστολή είναι η έννοια του «Άλλου» (*Other*) που εκπροσωπεί αυτό που η μεγαλοαστική (*bourgeois*) κοινωνία δεν μπορεί να αναγνωρίσει και να αποδεχτεί, επομένως πρέπει να καταστρέψει ή ενσωματώσει και μετατρέψει σε όμοιά της (Wood, 2018, p. 77). Στο κέντρο του είδους του τρόμου βρίσκεται η «δραματοποίηση της διττής έννοιας της καταστολής και του άλλου στη μορφή του Τέρατος (*Monster*)», ενώ το «πραγματικό θέμα» του τρόμου είναι η «πάλη για να αναγνώριση» όλων όσων ο πολιτισμός μας καταπιέζει και καταστέλλει σε εσωτερικό (*repress*) ή εξωτερικό (*oppress*) επίπεδο. Η επιστροφή αυτών γίνεται μέσω της μορφής του τρόμου και των

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=gB1aA1iAsYA>

συμβάσεών του και το χαρούμενο τέλος (όταν υπάρχει) σηματοδοτεί την αποκατάσταση της καταστολής (Wood, 2018, p. 79).

Αναλύοντας μοτίβα που εμφανίζονται σε ταινίες τρόμου των '60s και '70s, ο Wood (2018, p. 58) εντοπίζει πίσω από όλα αυτά την έννοια της οικογένειας. Περαιτέρω, στο κείμενό του "Return of the Repressed", ο Wood (2018, pp. 83-84), γράφει πως στην ταινία τρόμου η βασική φόρμουλα είναι το πως η κανονικότητα (normality) απειλείται από το Τέρας (Monster), η οποία φόρμουλα προσφέρει τρεις μεταβλητές: την κανονικότητα, το Τέρας και τη σχέση μεταξύ τους, το τελευταίο των οποίων αποτελεί και το βασικό θέμα της ταινίας τρόμου. Ως μία φιγούρα της σχέσης αυτής, ο Wood (2018, p. 84) αναγνωρίζει το μοτίβο του doppelgänger. «Το μοτίβο του doppelgänger αποκαλύπτει το τέρας ως τη σκιά της κανονικότητας» (Wood, 2018, p. 85), είναι, δηλαδή, η σκοτεινή, η «άλλη» πλευρά της κανονικότητας, με όσα κρύβει αυτή. Το *Us* είναι μία ταινία τρόμου στην οποία οι παραπάνω θεωρίες του Wood βρίσκουν το ιδανικό έδαφος για εφαρμογή και μας βοηθούν να κατανοήσουμε καλύτερα τη θέση και χρήση των Tethered στην πλοκή.

Καταρχάς, η οικογένεια αποτελεί βασικό άξονα του *Us*. Οι πρωταγωνιστές, οι Wilsons, έρχονται αντιμέτωποι με μία τερατώδη εκδοχή της οικογένειάς τους. Η Red (Adelaide) είναι το μόνο μέλος των Tethered Wilsons (και ίσως των Tethered γενικότερα) που έχει την ικανότητα της ομιλίας, παρόλα αυτά η φωνή της είναι βραχνή και βγαίνει με δυσκολία, με την εξήγηση γι' αυτή την παραμόρφωση να έρχεται στα τελευταία λεπτά της ταινίας. Ο Abraham (Gabe) είναι ζώδης και βγάζει μόνο κάποιους άναρθρους ήχους. Η Umbrae (Zora) παρουσιάζεται ψυχοπαθής και αδίστακτη (σκοτώνει έναν γείτονα των Wilsons απρόκλητα) και ο Pluto (Jason) είναι πυρομανής, μία ακραία εκδοχή του Jason που κάνει μαγικά κόλπα με τον αναπτήρα του. Οι Tethered Tylers δεν λαμβάνουν την ίδια προσοχή από το σενάριο όσο οι

Tethered Wilsons, αλλά παρουσιάζονται και αυτοί ως ακραίες εκδοχές του εαυτού τους. Ο Tex (Josh) είναι υπερόπτης (κοροϊδεύει την Kitty ενώ αυτή πεθαίνει) και η Dahlia (Kitty) κόβει το πρόσωπό της με το ψαλίδι της σε μία αυτοκαταστροφική εκδοχή των πλαστικών επεμβάσεων στις οποίες προβαίνει η Kitty (Wheeler, 2022)⁵⁵. Οι δίδυμες Tethered κόρες τους, όπως και οι «κανονικές», δεν έχουν τόσο σημαντική θέση στην πλοκή και ανάπτυξη του χαρακτήρα τους για να κατέχουν ξεχωριστά ακραία χαρακτηριστικά, αλλά παρουσιάζονται και αυτές άκρως επιθετικές.

Οι Tethered λειτουργούν ως μία μεταφορική έκφραση και «έκρηξη» των καταπιεσμένων/κατεσταλμένων στοιχείων των χαρακτήρων και των κακών σχέσεων μεταξύ των οικογενειών. Η Red αποτελεί την έκφραση, την «επιστροφή» της ενοχής της Adelaide που φυλάκισε τη Red (την πραγματική Adelaide) υπόγεια και υφάρπαξε την ταυτότητα και ζωή της. Η Red (doppelgänger/Τέρας) είναι η σκιά της Adelaide (κανονικότητα)⁵⁶. Με το να σκοτώσει τη Red, η Adelaide καταπνίγει για πάντα την καταπιεσμένη της ενοχή και συνείδηση. Η Zora και ο Jason, που δεν έχουν καλές σχέσεις με τις δίδυμες Tylers, σκοτώνουν μία από τις Tethered δίδυμες. Ο Gabe, ο οποίος βρίσκεται σε συνεχή αντιζηλία με τον Josh, σκοτώνει τον Tex μέσα στη βάρκα που αγόρασε για να ανταγωνιστεί τον Josh. Παράλληλα, οι Tethered Tylers αποκαλύπτουν και τις τεταμένες σχέσεις μεταξύ των πραγματικών Tylers. Οι Josh και Kitty δεν δείχνουν σημάδια στοργής και αγάπης, αντιθέτως μιλάνε ψυχρά μεταξύ τους και η Kitty ενδεχομένως κρατάει κακία απέναντι στον Josh επειδή παράτησε την καριέρα της στην υποκριτική για να γεννήσει τις κόρες τους (Booker & Daraiseh, 2021). Ως αποτέλεσμα, όταν η Dahlia βλέπει τους Gabe και Tex να παλεύουν στο

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3fkUc2Bmz6o>

⁵⁶ Στην ταινία, μάλιστα, η Red αφηγείται την ιστορία ενός κοριτσιού (ενοώντας την Adelaide) και της σκιάς της, δηλαδή της Red.

σκάφος και τον Gabe να σκοτώνει τον Tex, η έκφραση τρόμου και τα βωβά ουρλιαχτά της μετατρέπονται σε ένα μοχθηρό σιωπηλό γέλιο.

Εφαρμόζοντας περαιτέρω τη θεωρία του Robin Wood στους Tethered, σε ένα εξωτερικά καταπιεσμένο (oppressed) πλαίσιο, αυτοί πρόκειται για μία αλληγορία⁵⁷ μίας καταπιεσμένης κατώτατης τάξης που «επιστρέφει» για να πάρει εκδίκηση και τη θέση της στον «επάνω» κόσμο. Σχολιάζοντας το *Us* σε σύγκριση με το *Get Out*, ο Gaines (2022, p. 257) επισημαίνει πως η υпанάπτυκτη μυθολογία των Tethered από μεριάς του Peele αποτυγχάνει να τους δώσει την ίδια μεταφορική δύναμη με το *Sunken Place*, καθώς οι υπεύθυνοι για τη δημιουργία των Tethered δεν αποκαλύπτονται ώστε να «κριθούν ως υπόλογοι [από το κοινό]», και πως η ιστορία προέλευσης των Tethered είναι «ανεπαρκώς σχεδιασμένη δεδομένων των αλληγορικών βλέψεων της ταινίας». Ο Llarena (2024, p. 150), ωστόσο, τονίζει πως η «δυσδιάκριτη μυθολογία και συμβολισμός» του *Us* τοποθετούν την ταινία σε ένα θεωρητικό πλαίσιο όπου μπορούν να αναλυθούν οι αλληγορικές της προεκτάσεις. Το *Get Out* είναι μία ταινία με ένα πολύ πιο στοχευμένο μήνυμα, κάτι το οποίο δεν ισχύει στην περίπτωση του *Us* του οποίου το νόημα, όπως παραθέτει ο Llarena (2024, p. 150) δεν περιορίζεται στο ζήτημα της φυλής. Μία δυνατότερη ιστορία προέλευσης των Tethered αναμφισβήτητα θα ενδυνάμωνε την αφήγηση της ταινίας, δεδομένης της αλληγορικής της αξίας, ωστόσο, δεν είναι απαραίτητη. Η ίδια η πλοκή, η εικονογραφία και ο διάλογος, όπως αναλύθηκαν και παραπάνω, καθιστούν ξεκάθαρο το μήνυμα και τη θεματική της ταινίας, που πρόκειται για μία αλληγορία μίας περιφρονημένης και καταδικασμένης κοινωνικής τάξης που ξεσπά.

⁵⁷ Σύμφωνα με τους Booker και Daraiseh (2021), η ιστορία των Tethered είναι αδύνατο να ληφθεί κυριολεκτικά, καθώς ένα τέτοιο σενάριο είναι πρακτικά αδύνατο. Επομένως, η ταινία μας υποχρεώνει σε αλληγορικές ερμηνείες.

Το *Us* αποτελεί ιδανικό κινηματογραφικό έργο για την εφαρμογή των αναλύσεων των αμερικανικών ταινιών τρόμου από τον Robin Wood. Μέσα από την εφαρμογή αυτή, παρατηρούμε πως οι διαστάσεις του μοτίβου των *Tethered* επεκτείνουν και διευρύνουν την προσέγγιση του Wood στο σύγχρονο αμερικανικό κινηματογράφο τρόμου, αποκαλύπτοντας την αλληγορική και μεταφορική δύναμη του μοτίβου του *doppelgänger* στο έργο του Peele.

Κεφάλαιο 6: Ειδολογικές συμβάσεις, tropes, προσεγγίσεις και μετασχηματισμοί στα *Get Out* και *Us*.

Έχοντας αναλύσει τις θεματικές και τον κοινωνικοπολιτικό σχολιασμό που εντοπίζονται στις δύο ταινίες (το πρώτο από τα ερευνητικά ερωτήματα αυτής της εργασίας), περνάμε στο πως χρησιμοποιεί ο Peele το είδος του τρόμου, ποιες συμβάσεις και tropes ανατρέπει και ανανεώνει. Για τη διερεύνηση αυτού του ερωτήματος πρέπει να μελετήσουμε την κάθε ταινία ξεχωριστά.

6.1. *Get Out*

Το *Get Out*, όπως προκύπτει από την ανάλυση της βιβλιογραφίας, συνδυάζει στοιχεία και συμβάσεις από διαφορετικά υποείδη του τρόμου. Ξεκινώντας με τη σύμβαση του *final girl*⁵⁸, ένας αριθμός μελετητών (Boger, 2018; Keetley, 2020; Murray, 2023; Pinedo, 2020), εντοπίζει την τοποθέτηση αλλά και ανατροπή της σύμβασης αυτής στο πρόσωπο του Chris. Η Boger (2018, p. 150) αναφέρει πως ο Chris ενσαρκώνει το trope του *final girl*, προκαλώντας όχι μόνο το πως υποτίθεται πως πρέπει να απεικονίζονται οι μαύροι άνδρες στον τρόμο, αλλά και «ευρύτερα κοινωνικά

⁵⁸ Όρος που δημιουργήθηκε από τη θεωρητικό Carol J. Clover για να αναφερθεί στον τελευταίο επιζώντα χαρακτήρα των slasher ταινιών που είναι γυναίκα και σκοτώνει τον δολοφόνο, είτε μόνη της, είτε με βοήθεια. Βασικά χαρακτηριστικά της είναι η εξυπνάδα της, η εγρήγορσή της, η αποχή της από σεξουαλικές δραστηριότητες, η πνευματικότητά της και η «αρρενωπή» της παρουσίαση (Clover, 1987, pp. 201-204). Πλέον, παρατηρείται μία διεύρυνση της χρήσης του όρου και εκτός του υποείδους του slasher, με τον όρο να αναφέρεται στον γυναικείο χαρακτήρα που επιζεί οποιασδήποτε ταινίας τρόμου.

στερεότυπα και υποθέσεις για τη μαύρη αρρενωπότητα». Πράγματι, σε αντίθεση με τις απεικονίσεις των μαύρων ανδρών στις *blaxploitation* ταινίες τρόμου της δεκαετίας του 1970, ο Chris δεν παρουσιάζεται αρρενωπός και μυώδης σε σημείο υπερβολής, είναι συναισθηματικός και προσιτός και, όπως παρατηρεί εύστοχα η Boger (2018, p. 153), δεν χρησιμοποιεί την ανδροπρέπεια του για να νικήσει τους Armitage, αλλά πιάνοντάς τους «εξ απίνης». Ο Chris όντως χρησιμοποιεί μία σειρά από αυτοσχέδια όπλα και την εξυπνάδα και τις δεξιότητές του, όπως έπρατταν και τα *final girls* ταινιών των δεκαετιών '70 και '80 (π.χ. Laurie Strode, Nancy Thompson)⁵⁹. Παράλληλα, ο Chris δεν φαίνεται σεξουαλικά ενεργός καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας (δεν υπάρχει κάποια σκηνή σεξ ανάμεσα σε αυτόν και τη Rose) και επιδιώκει καλλιτεχνικές και πνευματικές ασχολίες, όπως η φωτογραφία. Ακόμα, όμως, ο Chris, ως Αφροαμερικανός που επιβιώνει τα φρικτά γεγονότα μίας ταινίας τρόμου και σώζεται από έναν άλλον Αφροαμερικανό, ανατρέπει και το μακροχρόνιο στερεότυπο του «μαύρου χαρακτήρα που πεθαίνει πρώτος» (Boger, 2018, p. 152). Συνεπώς, ως μαύρος άνδρας που διατηρεί κάποια στοιχεία του παραδοσιακού ορισμού του *final girl* σύμφωνα με την Clover, μπορούμε να συμπεράνουμε, όπως αναφέρει και η Pinedo (2020, p. 96), πως ο Chris επεκτείνει τα όρια του ορισμού του *trope* αυτού.

Για την ανάδειξη των θεμάτων σχετικά με το μεταφυλετικό ψέμα και την υποκρισία των λευκών φιλελευθέρων, ο Peele δανείζεται στοιχεία από το υποείδος του σωματικού τρόμου (*body horror*) (Jenkins, 2024; Keetley, 2020; Reisdorf, 2020; Simenson, 2020). Η εικόνα της βίαιης επέμβασης στο ανθρώπινο σώμα και η επακόλουθη μεταμόρφωση και παραμόρφωση του (μαύρου) σώματος ταιριάζει στις συμβάσεις του υποείδους του σωματικού τρόμου. Ο Peele κάνει ακόμα πιο έντονη τη χρήση αυτών των συμβάσεων απεικονίζοντας γραφικά τον Dean να ανοίγει

⁵⁹ Τα *final girls* των ταινιών *Halloween* και *A Nightmare on Elm Street*, αντίστοιχα.

χειρουργικά το κρανίο του Jim Hudson και να τον προετοιμάζει για την «ανταλλαγή» με τον Chris, αποκαλύπτοντας τον εγκέφαλό του και πετώντας το επάνω μέρος του κρανίου του. Μάλιστα, στον Dean εντοπίζεται μία «συνάντηση» του σωματικού τρόμου με το trope του τρελού επιστήμονα (mad scientist)⁶⁰ (Anderson, 2024, p. 75). Οι ταινίες σωματικού τρόμου, ωστόσο, βασίζονται στην εκτεταμένη απεικόνιση αποκρουστικών μεταμορφώσεων και μεταλλάξεων του σώματος. Το *Get Out* δεν περιέχει τέτοιες σκηνές και εικονογραφία, παρά μόνο την προαναφερθείσα σκηνή, ούτε βασίζεται σε αποκρουστικές εικόνες, επομένως δεν εμπίπτει στο υποείδος αυτό, παρά μόνο δανείζεται στοιχεία του.

Τέλος, στο ευρύτερο πλαίσιο των ειδολογικών και κινηματογραφικών συμβάσεων που ενσωματώνει και ανατρέπει ο Peele στο *Get Out* αξίζει να αναφέρουμε το ρόλο της femme fatale⁶¹ στην ταινία αυτή. Βασικός χαρακτήρας κυρίως των ταινιών νουάρ, η femme fatale εφαρμόζεται από τον Peele στο είδος του τρόμου μέσω του χαρακτήρα της Rose. Η Rose συγκεντρώνει ένα σύνολο χαρακτηριστικών του trope αυτού: είναι όμορφη, έχει απώτερους σκοπούς και βρίσκεται σε ερωτική σχέση με τον πρωταγωνιστή, τον οποίο εξαπατά και παρασύρει σε μία θανάσιμη παγίδα, όπως και

⁶⁰ Σε ταινίες τρόμου και επιστημονικής φαντασίας παρουσιάζεται ως «τρελός» λόγω της αντικοινωνικότητάς του, επειδή οι σκοποί του δεν είναι κοινωνικά χρήσιμοι ή είναι μη-αποδεκτοί. Πρώτοι τέτοιοι χαρακτήρες είναι οι Frankenstein και Dr. Jekyll, ενώ αργότερα (όπως στις ταινίες του David Cronenberg) ως τρελοί επιστήμονες παρουσιάζονταν και έλλογοι άνθρωποι που δεν συνειδητοποιούσαν τις συνέπειες των επιστημονικών τους πράξεων (Hutchins, 2008, p. 208-209).

⁶¹ Στα ελληνικά σημαίνει «θανάσιμη γυναίκα» και περιγράφει τον μυστηριώδη, σαγηνευτικό γυναικείο χαρακτήρα που παρασύρει τον πρωταγωνιστή σε μία επικίνδυνη παγίδα για δικό της όφελος. Χαρακτηρίζεται ως γοητευτική, χειριστική, παραπλανητική, μυστηριώδης και επικίνδυνη (Hogan, 2024). Η Rose συγκεντρώνει τα παραπάνω χαρακτηριστικά και μπορεί να θεωρηθεί femme fatale, παρόλο που δεν συγκεντρώνει άλλα όπως η έντονη σεξουαλικότητα.

άλλα άτομα πριν από αυτόν. Εν τέλει, όπως συμβαίνει και σε κάποιες *femme fatales* των νουάρ, η Rose πεθαίνει (ή τουλάχιστον αφήνεται να πεθάνει) στο τέλος της ταινίας.

6.2. *Us*

Στο *Us* ο Peele συνεχίζει να ενσωματώνει και να ανατρέπει συμβάσεις και στοιχεία του τρόμου. Οι Booker και Daraiseh (2021) κατηγοριοποιούν την ταινία στο υποείδος *home invasion* (εισβολής στο σπίτι), αναφέροντας τις ομοιότητες της πλοκής με την αυστριακή (1997) και αμερικανική (2007) εκδοχή της ταινίας *Funny Games* του Michael Haneke, στις οποίες δύο νεαροί άνδρες κρατάνε όμηρους μία οικογένεια στο εξοχικό τους σπίτι και τους υποβάλλουν σε σαδιστικά «παιχνίδια». Στο *Us*, βέβαια, η επίθεση των *Tethered* πυροδοτείται από ένα αίσθημα αδικίας και οργής για τις συνθήκες «δημιουργίας» και διαβίωσής τους και όχι από μία επιθυμία για σαδιστική ικανοποίηση. Οι Booker και Daraiseh (2021), ωστόσο, καταλήγουν πως στα έργα των Peele και Haneke οι «πλούσιοι [Αμερικανοί]⁶², στα ζεστά και άνετα εξοχικά τους, δεν μπορούν να απομονώσουν τους εαυτούς τους από την πραγματικότητα του υπόλοιπου κόσμου». Συνεχίζοντας, οι δύο θεωρητικοί (2021) βρίσκουν ομοιότητες του *Us* με άλλες *home invasion* ταινίες, με τη μάσκα του Pluto να θυμίζει τη μάσκα ενός από των εισβολέων του *The Strangers* (2008), και τα υπόγεια πειράματα στα οποία υποβλήθηκαν οι *Tethered* να θυμίζουν τα υπόγεια πειράματα στην ταινία *Martyrs* (2008).⁶³ Και άλλοι θεωρητικοί, όπως οι Llarena (2024, p. 151) και Gonzalez (2024, p. 109), έχουν εντοπίσει την ύπαρξη της *home invasion* αφήγησης στην ταινία.

⁶² Το remake του 2007 είναι τοποθετημένο στην Αμερική, ενώ η πρώτη ταινία του 1997 στην Αυστρία.

⁶³ Τα *Martyrs* και *Funny Games*, μάλιστα, ήταν δύο από τις δέκα ταινίες που έδωσε ο Peele στο καστ του *Us* να παρακολουθήσουν για να έχει «μία κοινή κινηματογραφική γλώσσα» μαζί τους κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων (Yamato, 2019).

Κεφάλαιο 7: Black horror και κοινωνικό θρίλερ μέσα από τα *Get Out* και *Us*.

Έχοντας αναλύσει τις θεματικές και τους ειδολογικούς μηχανισμούς που εντοπίζονται στα *Get Out* και *Us* μπορούμε να τα αναλύσουμε μέσα στην ιστορική πορεία της κατηγορίας Black horror, καθώς και το πώς έχουν συμβάλει στην εδραίωση και κωδικοποίηση του κοινωνικού θρίλερ σαν ειδολογική κατηγορία.

Όπως προανέφερα, και οι δύο ταινίες εντάσσονται στην κατηγορία του Black horror. Αυτή η κατάταξη παρατηρούμε πως μπορεί να γίνει με βάση τη θεματολογία και την τυπολογία των ταινιών. Χρησιμοποιώντας τη θεωρία της Robin R. Means Coleman, λόγω της εμπειριστατωμένης και διεξοδικής της έρευνας, ως βάση μας, οι ταινίες του Peele κατατάσσονται ως Black horror ταινίες θεματικά επειδή πραγματεύονται ζητήματα που απασχολούν και καταδυναστεύουν τη μαύρη κοινότητα, όπως ρατσισμός και κοινωνικές ανισότητες⁶⁴, και ενσωματώνουν στοιχεία της μαύρης κουλτούρας και ταυτότητας σε πρωταγωνιστική και κεντρική θέση. Τυπολογικά, είναι ταινίες από έναν μαύρο δημιουργό (που τις σκηνοθετεί και γράφει) και έχουν μαύρους πρωταγωνιστές, παρουσιάζοντας, συνεπώς, τη μαύρη ταυτότητα και ανησυχίες με έναν αυθεντικό και «αληθινό» τρόπο. Ο ίδιος ο Peele (2019), μάλιστα, έχει αναφέρει πως δεν έχει σκοπό να επιλέξει λευκούς πρωταγωνιστές στις ταινίες του, καθώς κάτι τέτοιο είναι μία «ταινία που έχουμε δει ήδη».⁶⁵

Στο ιστορικό πλαίσιο του Black horror, το *Get Out* είναι η ταινία που αποκάλυψε στο κοινό τη δύναμη της κατηγορίας αυτής και την έφερε στο προσκήνιο

⁶⁴ Όπως ανέφερα και παραπάνω στην ανάλυσή μου, η φυλή δεν αποτελεί κεντρικό θεματικό άξονα στο *Us*, οι φυλετικοί υποτόνοι της ταινίας, ωστόσο, (όπως η αντιζηλία των Gabe και Josh και η ταξική διαφορά των Wilsons και Tylers που ενδέχεται να βασίζονται στη φυλή) και η κεντρικότητα των μαύρων χαρακτήρων (εδώ μίας μαύρης οικογένειας) την κατατάσσουν ως Black horror ταινία.

⁶⁵ Πράγματι, στην επόμενη του ταινία, *Nope*, ο Peele επέλεξε τους μαύρους ηθοποιούς Daniel Kaluuya και Keke Palmer στους πρωταγωνιστικούς ρόλους.

από το «περιθώριο του κινηματογράφου», καθώς και η ταινία σημείο αναφοράς και σύγκρισης στην κατηγορία του Black horror (Coleman, 2023, pp. 316, 325). Στο είδος του τρόμου γενικότερα, η σημασία του *Get Out* φαίνεται, για παράδειγμα, από το ότι είναι μία από τις μόλις 7 ταινίες τρόμου που έχουν υπάρξει υποψήφιας για το Όσκαρ Καλύτερης Ταινίας⁶⁶, και η μόνη από μαύρο σκηνοθέτη και με μαύρο πρωταγωνιστή που το έχει καταφέρει. Η δύναμη (κινηματογραφική και πολιτισμική) της ταινίας και η επιτυχία της (εισπρακτική και κριτική) άνοιξε τις πόρτες για μετέπειτα Black horror έργα, των οποίων οι δημιουργοί ήλπιζαν πως θα επαναλάμβαναν την επιτυχία της ταινίας του Peele (Coleman, 2023, p. 325). Κάποια από αυτά είναι τα *Tales from the Hood 2* (2018), *His House* (2020), *Antebellum* (2020), *Candyman* (2021), του οποίου συμπαραγωγός ήταν ο Peele, *Karen* (2021), *Master* (2022) και η σειρά *Them* (2021-).⁶⁷

Όσον αφορά στα κοινωνικά θρίλερ, η κατηγοριοποίηση του *Get Out* ως ένα από αυτά από τον ίδιο τον Peele ενισχύει τη δύναμη του κοινωνικού θρίλερ ως ορισμό. Ανατρέχοντας στις ταινίες που έχουν χαρακτηριστεί ως κοινωνικά θρίλερ, και εφαρμόζοντας τη θεωρία του Rubin για τα θρίλερ⁶⁸, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως και αυτά, όπως και οι ταινίες Black horror, αποτελούν μία κατηγορία και όχι ένα υποείδος, καθώς με αυτόν τον όρο μπορούν να χαρακτηριστούν διαφορετικές ταινίες από διαφορετικά είδη (τρόμος, θρίλερ, μαύρη κωμωδία, δράμα) και με διαφορετικές συμβάσεις. Τα κοινωνικά θρίλερ δεν χαρακτηρίζονται από συγκεκριμένες, στενές συμβάσεις και κάτω από αυτή την ομπρέλα μπορούν να τοποθετηθούν, για παράδειγμα,

⁶⁶ Οι άλλες είναι (μέχρι το 2025): *The Exorcist* (1973), *Jaws* (1975), *The Silence of the Lambs* (1991) που και κέρδισε το βραβείο, *The Sixth Sense* (1999), *Black Swan* (2010) και *The Substance* (2024).

⁶⁷ Τα *Antebellum*, *Karen*, *Master* και *Them*, ωστόσο, έχουν εγείρει ανησυχίες για τον τρόπο που διαχειρίζονται τις εμπειρίες και τα τραύματα της Αφροαμερικανικής κοινότητας, με κριτικούς και θεωρητικούς να τα κατηγορούν για “trauma porn” (Coleman, 2023, pp. 337-346).

⁶⁸ Βλ. σελίδες 34-35.

συνδυασμοί ψυχολογικού θρίλερ και μαύρης κωμωδίας όπως το *Parasite* και ταινίες τρόμου όπως τα *Get Out* και *Us*.

Συνεπώς, η σημασία των *Get Out* και *Us* δεν εντοπίζεται μόνο στην επιρροή τους στη βιομηχανία τρόμου και συγκεκριμένα στις Black horror ταινίες, αλλά και στον τρόπο που επαναπροσδιορίζουν και μετασχηματίζουν τον τρόμο και το θρίλερ, διευρύνοντας τους ειδολογικούς ορισμούς και κατηγορίες.

Συμπεράσματα

Μέσα από την παρούσα έρευνα και εργασία καταλήγουμε σε συμπεράσματα σχετικά με τη θέση του Jordan Peele ως σκηνοθέτη τρόμου, καθώς και των ταινιών του στη μακρόχρονη πορεία του αμερικανικού κινηματογράφου τρόμου.

Μελετώντας την πορεία του είδους στην Αμερική διαπιστώνουμε τη συμπόρευση του τρόμου σαν είδος με τις πολιτισμικές και κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις ανά τις δεκαετίες. Η σύγκλιση αυτή διαφαίνεται από την ύπαρξη μηνυμάτων και θεματικών, είτε σε εμφανή θέση, είτε σε πιο υποβόσκουσα, που σχετίζονται με αυτές τις εξελίξεις. Παράλληλα, ο τρόμος έχει εκθέσει, εκφράσει και φέρει στο φως κοινωνικές ανησυχίες. Μέσα από την έρευνα διαπιστώνουμε πως ο τρόμος έχει χρησιμοποιήσει υποείδη του και δικές του συμβάσεις αλλά και συμβάσεις άλλων ειδών, όπως της επιστημονικής φαντασίας, σε συνδυασμό για την έκφραση κοινωνικών ανησυχιών, όπως είδαμε στην περίπτωση των ταινιών τρόμου των '50s (π.χ. *Invasion of the Body Snatchers*). Με τη συνεχόμενη εξέλιξη του είδους και των υποειδών του, εξελίσσονται και οι συμβάσεις μέσω των οποίων αποδίδονται και σχολιάζονται αυτές οι εξελίξεις και ανησυχίες. Για παράδειγμα, το 1968 το zombie film χρησιμοποιήθηκε από τον Romero για την ανάδειξη της κοινωνικής, πολιτικής και φυλετικής αναταραχής εκείνης της δεκαετίας (*Night of the Living Dead*), συμβάσεις των exploitation films από τον Craven το 1972 για σχολιασμό της εγγενούς βίαιης φύσης της Αμερικής (*The Last*

House on the Left), ενώ το “torture porn” υποείδος που δίνει έμφαση στη γραφική βία και νιχιλιστική και ανέλπιδη ατμόσφαιρα ερμηνεύτηκε από κάποιους θεωρητικούς ως απόρροια του γενικότερου κλίματος της μετά-11^{ης} Σεπτεμβρίου εποχής (Coleman, 2023, p. 291-292). Πιο πρόσφατα, το “elevated horror” κύμα ταινιών τρόμου ανέδειξε πιο προσωπικές, ψυχολογικές ανησυχίες και θεματολογίες μέσα από τη σκιαγράφηση των πρωταγωνιστικών του χαρακτήρων.

Ο Jordan Peele και το έργο του, όπως ανέλυσα παραπάνω, ακολουθεί τα βήματα δημιουργών που χρησιμοποίησαν τον τρόπο ως όχημα για ανάδειξη θεμάτων και προβληματισμό. Στην περίπτωση του Peele, ο τρόπος με τον οποίο θέτει αυτή τη θεματολογία, η οποία περιστρέφεται κυρίως γύρω από θέματα ρατσισμού, πολιτικής, μειονοτήτων και κοινωνικών τάξεων, στο επίκεντρο των ταινιών του τον καθιστά έναν από τους πλέον ρηξικέλευθους σκηνοθέτες τρόμου στην ιστορία του είδους. Η θέση που κατέχει το *Get Out* ως ταινία που έφερε το Black horror στο κινηματογραφικό προσκήνιο, που υπερέβη τα όρια του κινηματογραφικού μέσου και χώρου, που κωδικοποίησε το κοινωνικό θρίλερ σαν ορισμό και απέδειξε πως ταινίες τρόμου με μαύρους πρωταγωνιστές μπορούν να είναι άκρως επιτυχημένες «σφράγισε», συνεπώς, και τη θέση του Peele στο κινηματογραφικό στερέωμα. Ειδολογικά, ο Peele έχει προσφέρει στο είδος του τρόμου όχι μόνο για τους προαναφερθέντες λόγους, αλλά και μέσω των μετασχηματισμών και ανανεώσεων συμβάσεων και tropes του τρόμου που παρουσιάζονται στα έργα του και που αντλούν από την ιστορία του είδους, όπως είδαμε και παραπάνω.

Ακόμα, μελετώντας την παραπάνω θεωρία και βιβλιογραφία και αναλύοντας τις ταινίες, εντοπίζουμε και στο κινηματογραφικό έργο του Peele τη διπλή και παράλληλη πρόθεση από μεριάς του δημιουργού, δηλαδή την ιδεολογική και

ειδολογική, όπως ισχυρίστηκα και στην υποενότητα της μεθοδολογίας.⁶⁹ Για παράδειγμα, στο *Us*, σύμφωνα με τους Sari & Tambunan (2021) και Gaines (2022), οι *Tethered*, γενικά, και η *Red* και *Dahlia*, ειδικά, αποτελούν θύματα ενός μεγαλύτερου εχθρού και συστήματος. Οι Sari και Tambunan (2021, p. 17), αναλύοντας το *Us* υπό το πρίσμα του καπιταλισμού, επισημαίνουν πως η επίθεση των *Tethered* μπορεί να θεωρηθεί «επιφανειακή» (superficial), καθώς «η πηγή της εκμετάλλευσής τους βρίσκεται σε μία υψηλότερη και κρυμμένη δύναμη». Αργότερα στο ίδιο κείμενο, οι Sari και Tambunan (2021, pp. 20-22) εισάγουν τη φεμινιστική θεωρία στο πλαίσιο της μαρξιστικής ανάλυσης της ταινίας για να αναδείξουν τη θυματοποίηση και καταπίεση των γυναικών από τον καπιταλισμό και την έμφυτη πατριαρχία του, αλλά και τη θέση των χαρακτήρων των *Red* και *Dahlia* ως «άλλων, τερατωδών γυναικών». Μελετώντας την απεικόνιση των *Red* και *Dahlia*, οι Sari και Tambunan (2021, p. 22) καταλήγουν στο ότι η ταινία αποτυγχάνει να δημιουργήσει μία «γυναικεία υποκειμενικότητα» που θα «ανέτρεπε την κανονιστική έμφυλη τοποθέτηση», σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες στον καπιταλισμό θεωρούνται υποδεέστερες, με το θάνατο των «άλλων», τερατωδών και κατώτερων *Red* και *Dahlia* από την *Adelaide* (που εκπροσωπεί την ανώτερη, ανθρώπινη φύση). Για τις Sari και Tambunan (2021, p. 22) η ταινία «υπονομεύει την προοπτική μίας προοδευτικής απεικόνισης των περιθωριοποιημένων γυναικών». Ο Gaines (2022, p. 257), όπως έχω προαναφέρει⁷⁰, επισημαίνει πως ο *Peele* τοποθετεί τις *Adelaide* και *Red* σε έναν «ταξικό πόλεμο», «αποκρύπτοντας» την πραγματική θυματοποίηση και των δύο γυναικών από έναν μεγαλύτερο εχθρό που παραμένει ανώνυμος και, εν τέλει, ατιμώρητος.

⁶⁹ Βλ. σελίδα 10.

⁷⁰ Βλ. σελίδα 73.

Οι παραπάνω αναλύσεις είναι εύστοχες στην ανάλυση των χαρακτήρων στον αλληγορικό κόσμο στον οποίο τις τοποθετεί ο Peele. Ωστόσο, πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας και τις συμβάσεις του είδους του τρόμου, τις οποίες επιθυμεί ο Peele να ακολουθήσει εφόσον δημιουργεί μία ταινία τρόμου. Όπως έχω επισημάνει, βασική σύμβαση του τρόμου είναι το Τέρασ, το οποίο στρέφεται εναντίον του πρωταγωνιστή (ή πρωταγωνιστών) και συνιστά κίνδυνο και απειλή. Οι Red και Dahlia είναι κάποια από τα «τέρατα» της ταινίας (η Red ο κύριος ανταγωνιστικός χαρακτήρας) λόγω του κινδύνου που προβάλλουν για τις ζωές των πρωταγωνιστών, και σκοτώνονται όπως σκοτώνονται τα «τέρατα» σε πολλές άλλες ταινίες τρόμου. Συνεπώς, η ύπαρξη και ο θάνατος τους οφείλει να αναλύεται μέσα από τις ειδολογικές συμβάσεις του τρόμου τις οποίες εξυπηρετεί και ακολουθεί ο Peele. Ενδεχομένως για τον Peele η δημιουργία μίας προοδευτικής γυναικείας υποκειμενικότητας να μην ήταν ο σκοπός του, αλλά μία γενικότερη αλληγορία που εκφράζεται μέσα από τις συμβάσεις του τρόμου. Σαφώς, η τιμωρία του πραγματικού εχθρού του *Us* (αυτών που δημιούργησαν τους Tethered), να «γλιτώνε» τις Red και Dahlia από τη θυματοποίηση τους από την αφήγηση, παράλληλα, όμως, δεν θα επέτρεπε στην ταινία να ακολουθήσει τις συμβάσεις του τρόμου και ειδικά τη βασικότερή του, δηλαδή την ύπαρξη του Τέρατος και την πάλη του με την κανονικότητα. Οι Red και Dahlia «επιτίθενται» και προκαλούν τρόμο στην κανονικότητα («κανονικούς» ανθρώπους) και σκοτώνονται μέσα σε αυτήν την πάλη για επιβίωση. Συνεπώς, παρατηρούμε πως ο Peele μεταφέρει στο κοινό συγκεκριμένες ιδεολογίες και θεματικές, παράλληλα όμως παραμένει πιστός στις συμβάσεις του τρόμου.

Κλείνοντας, μέσα από την παρούσα εργασία και έρευνα καταλήγουμε και τονίζουμε την ιστορική προσφορά του Jordan Peele στην μακροχρόνια ιστορία του αμερικανικού τρόμου. Δεδομένης της επιτυχίας των ταινιών του, της πορείας του

(πρόκειται να κυκλοφορήσει καινούρια ταινία το 2026) και των ικανοτήτων του, και της διαρκώς διευρυνόμενης βιβλιογραφικής έρευνας πάνω στον κινηματογράφο του, καταλήγουμε πως ο Jordan Peele έχει ήδη θέσει ένα «πρότυπο» που άλλοι δημιουργοί ταινιών τρόμου πρόκειται να συνεχίσουν να ακολουθούν και ο ίδιος θα συνεχίσει να απασχολεί τους χώρους του κινηματογράφου και της ακαδημαϊκής έρευνας στο μέλλον.

Βιβλιογραφία

- Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6–18. <https://doi.org/10.2307/1225093>
- Anderson, D. L. (2024). The Unbearable Whiteness of *Get Out* (2017) and *Midsommar* (2019). In N. Gregorio-Fernández, C. M. Méndez-García (Eds.). *Culture Wars and Horror Movies: Social Fears and Ideology in post-2010 Horror Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Arnzen, M. A. (1994). Who's Laughing Now? The postmodern splatter film. *Journal of Popular Film and Television*, 21(4), 176-184.
- Ascher, J. (2020). Get in to Get Out: Peele-Ian Horror and Consciousness-Raising (Order No. 28261169). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (2506468049). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/get-em-out-peelee-ian-horror-consciousness-raising/docview/2506468049/se-2>
- Baker, J. (2023). Black Identity and Resistance Revisited through Jordan Peele's *Get Out* and *Us*. *Black Camera*, 15(1), 226-241.
- Benshoff, H. M. (2014). Horror Before “The Horror Film”. In H. M. Benshoff (Ed.), *A Companion to the Horror Film*. John Wiley & Sons.

- Berry-Flint, S. (2004). Genre. In T. Miller & R. Stam (Eds.), *A companion to film theory* (pp. 25-44). Blackwell Publishing.
- Boger, J. (2018). Manipulations of stereotypes and horror clichés to criticize post-racial white liberalism in Jordan Peele's *Get Out*. *The Graduate Review*, 3(1), 149-158.
- Booker, K. & Daraiseh, I. (2023). Jordan Peele's *Nope*: Saying no to the society of the spectacle. *Science Fiction Film and Television*, 16(1), 165-182.
- Booker, M. K., & Daraiseh, I. (2021). Lost in the funhouse: Allegorical horror and cognitive mapping in Jordan Peele's *Us*. *Horror Studies*, 12(1), 119-131.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2021). *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Brennan, A. J. (2021). *Artful Scares: A24 and the Elevated Horror Cycle*. UT Electronic Theses and Dissertations. <https://hdl.handle.net/2152/87149>
- Brennen, B. S. (2017). *Qualitative Research Methods for Media Studies* (2nd ed.). Routledge.
- Brode, D. (2003). *Edge of Your Seat: The 100 Greatest Movie Thrillers*. Citadel Press.
- Burris, G. (2019). [Review of *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, by B. K. Grant]. *Film Quarterly*, 72(4), 103–105. <https://www.jstor.org/stable/26855277>
- Carew, A. (2019). American horror: Genre and the post-racial myth in *Get Out*. *Screen Education*, (94), 14-21.

- Chandler, D. (1997). 'An Introduction to Genre Theory' [WWW document] URL <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [December 19, 2024]
- Cherry, B. (2009). *Horror*. Routledge.
- Clover, C. J. (1987). Her body, himself: Gender in the slasher film. *Representations*, 20(1987), 187-228.
- Coleman, R. R. M. (2023). *Horror Noire: A History of Black American Horror from the 1890s to the Present* (2nd ed.). Routledge.
- Cook, M. (1993). *French Culture Since 1945*. Longman.
- Creed, B. (2004). Horror and the monstrous-feminine. *Cultural Studies: An Anthology*, 243-66.
- Dawson, M. C., & Bobo, L. D. (2009). One year later and the myth of a post-racial society. *Du Bois Review: Social Science Research on Race*, 6(2), 247-249.
- Dhoest, A. (2017). Genre. In P. Rössler, C. Hoffner & L. van Zoonen (Eds.), *The international encyclopedia of media effects*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell. DOI: 10.1002/9781118783764.wbieme0211
- Gaines, M. J. (2022). After Peele: Get Out's Influence on the Horror Genre and Beyond. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 33(4), 254-276.
- González, A. E. (2024). Hands across Black America: Visions of Isolation and Social Life in Modern Black Horror Film. *Studies in the Fantastic*, 16(1), 94-123.
- Gregorio-Fernández, N., & Méndez-García, C. M. (2024). Introduction: Culture Wars Revisited: Navigating the Ideological Landscape in Post-2010 Social Horror. In N. Gregorio-Fernández, C. M. Méndez-García (Eds.). *Culture Wars and Horror*

- Movies: Social Fears and Ideology in post-2010 Horror Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Guerrero, L. (2016). Can I live? Contemporary Black satire and the state of postmodern double consciousness. *Studies in American Humor*, 2(2), 266-279.
- Hayward, S. (2017). *Οι Βασικές Έννοιες του Κινηματογράφου* (P. Κολαΐτη & Κ. Κακλαμάνη, Μετ.). Εκδόσεις Πατάκη.
- Huggins, K. A. (2018). *Beyond Mourning: Afro-pessimism in Contemporary African American Fiction* (Order No. 10811274). Διαθέσιμο από ProQuest Dissertations & Theses Global; ProQuest One Literature. (2050712667). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/beyond-mourning-afro-pessimism-contemporary/docview/2050712667/se-2>
- Hughes, B. D. (2018). *Our Sunken Place: "Post-Racial" America in Jordan Peele's Get Out* (Order No. 10823725). Διαθέσιμο από ProQuest Dissertations & Theses Global. (2057280222). <https://www.proquest.com/dissertations-theses/our-sunken-place-post-racial-america-jordan/docview/2057280222/se-2>
- Hutchins, P. (2008). *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Scarecrow Press Inc.
- Jancovich, M. (2000). 'A Real Shocker': Authenticity, genre and the struggle for distinction. *Continuum*, 14(1), 23-35.
- Jenkins, C. M. (2024). "Unimaginable from this distance": Get Out, Black Speculative Horror, and Captive Embodiment. *Studies in the Fantastic*, 16(1), 39-59.
- Kapila, G. (2023). The Black Heroine in the Mirror: crossing the threshold of the specular image, the esoteric journey and the encounter with the annihilating I in Jordan Peele's *Us*. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (117), 216-231.

- Keetley, D. (2020). Introduction. In D. Keetley (Ed.). *Jordan Peele's Get Out: Political Horror* (pp. 1-20). Ohio State University Press.
- Keetley, D. (Ed.). (2020). *Jordan Peele's Get Out: Political Horror*. Ohio State University Press.
- Klippen, A. M. (2023). *The Horrors of Racism: An analysis of the representation of racism in Jordan Peele's Get Out* (Master's thesis).
- Lally, L. (2023). *Jordan Peele-From Comedy to Horror*. Purchase College, State University of New York. SUNY Open Access Repository. <http://hdl.handle.net/20.500.12648/11906>
- Landsberg, A. (2018). Horror vérité: politics and history in Jordan Peele's *Get Out* (2017). *Continuum*, 32(5), 629-642.
- Llarena, F. O. (2024). The Revenge of the Serves: The Wounds of Neoliberalism in Jordan Peele's *Us* (2019). In N. Gregorio-Fernández, C. M. Méndez-García (Eds.). *Culture Wars and Horror Movies: Social Fears and Ideology in post-2010 Horror Cinema*. Palgrave Macmillan.
- Lorick-Wilmot, S. Y. (2018). *Stories of Identity among Black, Middle Class, Second Generation Caribbeans: We, Too, Sing America*. Palgrave Macmillan.
- Maddrey, J. (2004). *Nightmares in Red, White and Blue: The Evolution of the American Horror Film*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Mayer, H. (2024). Black Bodies/White Spaces: The Horrors of White Supremacy in *Get Out* (2017). In N. Gregorio-Fernández, C. M. Méndez-García (Eds.). *Culture Wars and Horror Movies: Social Fears and Ideology in post-2010 Horror Cinema*. Palgrave Macmillan.

- Murray, H. L. (2023). Get In and Get Out: White Racial Transformation and the US Gothic Imagination. *Humanities*, 12(6), 129.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. Routledge.
- Patton, E. A. (2019). Get Out and the legacy of sundown suburbs in post-racial America. *New Review of Film and Television Studies*, 17(3), 349-363.
- Petridis, S. (2019). *Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis*. McFarland.
- Pinedo, I. (2020). Get Out: Moral Monsters at the Intersection of Racism and the Horror Film. *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, 95-114.
- Reisdorf, T. (2020). *The (American) Gothic and Jordan Peele's Get Out: An Affective Exploration* [Master's Thesis]. The University of Wisconsin-Eau Claire. <http://digital.library.wisc.edu/1793/80879>
- Rhodes, G. D. (2014). *Tod Browning's Dracula*. Tomahawk Press.
- Rubin, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge University Press.
- Ryfle, S. (2005). Godzilla's footprint. *The Virginia Quarterly Review*, 81(1), 44-63.
- Santas, C. (2001). *Responding to film: A text guide for students of cinema art*. Rowman & littlefield.
- Sari, A. J., & Tambunan, S. M. G. (2021, November). Revealing the Horror of Capitalism Through Monstrous Narratives in Jordan Peele's Us (2019). In *International University Symposium on Humanities and Arts 2020 (INUSHARTS 2020)* (pp. 14-24). Atlantis Press.
- Sheppard, K.E. (2023). *The Peeliverse: Jordan Peele and his transmedia storyworld* (T). University of British Columbia. Ανακτήθηκε από

<https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.043274>

4

Simenson, B. (2020). *Get Out (2017), Us (2019), and Jordan Peele's New Black Body Horror* (Order No. 27831881). Διαθέσιμο από ProQuest Dissertations & Theses Global; ProQuest One Literature. (2424148328).

<https://www.proquest.com/dissertations-theses/em-get-out-2017-us-2019-jordan-peeles-new-black/docview/2424148328/se-2>

Stam, R. (2020). *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου* (Κ. Κακλαμάνη, Μετ.) (7^η εκδ.). Εκδόσεις Πατάκη.

Stilley, H. (2022). [Review of the book *Jordan Peele's "Get Out": Political Horror*, by Keetley, D.]. *Revenant: Critical and Creative Studies of the Supernatural*, 8, 433-436.

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*. In Picariello D. K. (Επιμ.). *The Politics of Horror* (pp. 233-246). Palgrave Macmillan.

Thorp, L. (2020). The Fantasy of White Immortality and Black Male Corporeality in James Baldwin's "Going to Meet the Man" and *Get Out*. In D. Keetley (Ed.). *JORDAN PEELE'S GET OUT: Political Horror* (pp. 200-210). Ohio State University Press.

Welten, A. N. B. (2019). *"They are us." A research of the visual portrayal of criticism of fear for the 'Other' and 'us versus them' mentality in the film US (2019)*.

Utrecht University. UU Theses Repository.

<https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/33914>

Wood, R. (2018). An Introduction to the American Horror Film. In B. K. Grant (Ed.). *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*. Wayne State University Press.

Wood, R. (2018). Return of the Repressed. In B. K. Grant (Ed.). *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*. Wayne State University Press.

Worland, R. (2007). *The Horror Film: An Introduction*. Blackwell Publishing.

Παπαγεωργίου, Β. (2023). *Το Ελληνικό Σινεμά του Φανταστικού 1970-2010*. Ατγόκερως.

Ηλεκτρονικές πηγές

American Film Institute (2017). *AFI Awards 2017*.
<https://web.archive.org/web/20171208174824/http://www.afi.com/afiawards/AFI-Awards-2017.aspx>

American Liberties Civil Union (n.d.). *Racial Profiling*. Ανακτήθηκε 25 Ιανουαρίου 2025 από <https://www.aclu.org/issues/racial-justice/race-and-criminal-justice/racial-profiling>

Anderton, E. (2017, March 5). *Jordan Peele's 'Get Out' Almost Had A Much More Bleak Ending*. SlashFilm. <https://www.slashfilm.com/549610/get-out-alternate-ending/>

Barker, S. (2023, December 24). *Get Out: The Sunken Place Real Meaning Explained by Jordan Peele*. ScreenRant. <https://screenrant.com/get-out-the-sunken-place-meaning-explained-jordan-peeel/>

Britannica. (n.d.). *classism*. Ανακτήθηκε 14 Φεβρουαρίου 2025 από <https://www.britannica.com/topic/classism>

Britannica. (n.d.). *found footage*. Ανακτήθηκε 14 Φεβρουαρίου 2025 από <https://www.britannica.com/art/found-footage>

British Film Institute (n.d.). *The Greatest Films of All Time*. Ανακτήθηκε 25 Ιανουαρίου 2025 από <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>

Comedy Central Asia. (2021, October 21). *What Happens When Zombies Are Racist | Key & Peele* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FeTpzn2MkXU>

Fear: The Home of Horror. (2018, January 24). *Jordan Peele's Commentary on Alternate Ending | Get Out (2017)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JUMGzioWST4>

Gohain, O. (2023). *10 Best Social Thriller Films of All Time*. MovieWeb. <https://movieweb.com/best-social-thriller-movies-of-all-time>

Hiatt, B. (2019, January 29). *The All-American Nightmares of Jordan Peele*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/director-jordan-peeles-new-movie-cover-story-782743/>

Hogan, B. (2024, April 29). *What is a Femme Fatale Character?*. ScreenCraft. Ανακτήθηκε 25 Ιανουαρίου 2025 από <https://screencraft.org/blog/what-is-a-femme-fatale-character/>

Key & Peele. (2012, January 11). *Key & Peele - Obama's Anger Translator - Meet Luther – Uncensored* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-qv7k2_l0M&t=2s

Klein, C. (2018, August 23). *Remembering Hands Across America*. History. Ανακτήθηκε 25 Ιανουαρίου 2025 από <https://www.history.com/news/remembering-hands-across-america>

Late Night with Seth Meyers. (2019, March 20). *Jordan Peele's Inspiration for Us Came from His Own Fear of Doppelgängers* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=F8gJIcwBWwU>

Mashaun, D. S. (2017, February 24). *'Get Out': Jordan Peele's Horror Flick Debunks Post-Racial Myths*. NBC News. <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/get-out-jordan-peeel-s-horror-flick-debunks-post-racial-n725001>

Mathijs, E. (2011, October 28). *Exploitation Film*. Oxford Bibliographies. Ανακτήθηκε 14 Φεβρουαρίου 2025 από <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0096.xml>

Merriam-Webster. (n.d.). *blackness*. Ανακτήθηκε 14 Φεβρουαρίου 2025 από <https://www.merriam-webster.com/dictionary/blackness>

Moore, K. (2024, September 20). *After 'The Substance' Watch These Body Horror Movies*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2024/09/20/movies/the-substance-body-horror-movies.html>

Munro, A. (n.d.). *classism*. Britannica. Ανακτήθηκε 25 Ιανουαρίου 2025 από <https://www.britannica.com/topic/classism>

National Board of Review (2017). *NATIONAL BOARD OF REVIEW ANNOUNCES 2017 AWARD WINNERS*. <https://nationalboardofreview.org/2017/11/national-board-review-announces-2017-award-winners/>

Portner, D. (2015, February 2). *Don't Call John Carpenter a Horror Movie Director, Says John Carpenter*. Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/film/john-carpenter-halloween-horror>

The Hollywood Reporter. (2017, November 28). *Jordan Peele, 'Get Out' Was "Meant to be a More Direct, Brutal Wake-Up" | Close Up With THR* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bDJKtoj_HCk

Universal Pictures All-Access. (2020, July 24). *Us | Jordan Peele Gives Us a Glimpse Into Us* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gB1aA1iAsYA>

Universal Pictures All-Access. (2022, June 12). *Us (Lupita Nyong'o) | How They Made Us Twice | Bonus Feature* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3fkUc2Bmz6o>

Urban Dictionary (n.d.). *sunken place*. Ανακτήθηκε 25 Ιανουαρίου 2025 από <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=sunken%20place>

Weaver, C. (2017, February 3). *Jordan Peele on a Real Horror Story: Being Black in America*. GQ. <https://www.gq.com/story/jordan-peeel-get-out-interview>

Yamato, J. (2019, March 29). *Jordan Peele's 'Us': 11 surprising influences behind the horror hit*. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-jordan-peeel-us-movie-references-influences-spoilers-2019-story.html>

Zacharek, S. (2017, December 7). *The Top 10 Movies of 2017*. Time.

<https://time.com/5045566/top-10-movies-2017/>