



Universiteit Utrecht

# *Race relations in het shot*

Een neoformalistische filmanalyse van GET OUT (2017)

door

Amy Welten

Studentnummer	4252039
Cursus	BA Eindwerkstuk Media & Cultuur
Begeleider	Laura Copier
Tweede lezer	Ansje van Beusekom
Academisch jaar	2017-2018
Blok	4
Inleverdatum	21 juni 2018
Woordenaantal	11998

## **Abstract**

Dit onderzoek gaat over de manier waarop de Oscarwinnende film GET OUT (2017) *race relations* visueel in beeld brengt via esthetische systemen van betekenisgeving uniek voor deze film. *Race relations* zijn een problematisch fenomeen in de filmwereld: hoewel verschillende films gelijke *race relations* proberen te presenteren, worden zwarte personages toch vaak in beeld gebracht als ‘ondergeschikt aan’ of ‘in dienst staand van’ het witte personage. GET OUT is een film die ongelijke *race relations* op een kritische manier behandelt. Een neoformalistische analyse van twee relevante sequenties uit de film biedt inzicht in hoe de mise-en-scène en cinematografie van GET OUT bijdragen aan het visueel representeren van *race relations*. Door specifiek te kijken naar kleurgebruik, kostumering, *performance*, en camera-afstand, demonstreert dit onderzoek dat de *race relations* in deze populaire Hollywoodfilm gekarakteriseerd worden door onderdrukking, overheersing en objectivering. De film kan zo gezien worden als commentaar op zowel de raciale tegenstellingen als het politieke systeem in Amerika, en reflecteert daarmee de hedendaagse Westerse maatschappij waarin *race relations* vaak nog steeds gekenmerkt worden door ongelijkheid.

**Trefwoorden:** Get Out, racisme, neoformalistische filmanalyse, mise-en-scène, cinematografie, *race relations*, *racial microaggressions*, *cinematic racism*.

## Inhoud

1. Inleiding .....	3
2. Theoretisch kader .....	4
3. Methode.....	8
4. Analyse.....	11
4.1 Mise-en-scène: kostumering en kleurgebruik.....	11
4.2 Mise-en-scène: <i>performance</i> .....	23
4.3 Cinematografie: camera-afstanden .....	37
Conclusie.....	44
Literatuurlijst.....	47
Filmlijst .....	48
Bijlagen .....	49

“The black man was little more than a vehicle in the white man’s story, and not the reverse.”<sup>1</sup>

## 1. Inleiding

Alhoewel verschillende recente films ongelijke relaties tussen zwarte en witte mensen behandelen – zoals *HIDDEN FIGURES* (2016) en *BLACK PANTHER* (2018) – zijn zwarte personages in film vaak nog steeds ondergeschikt aan, of staan in dienst van, witte personages. Zwarte personages krijgen vaak rollen als ‘de crimineel’ of ‘het slachtoffer’, zoals in de Oscarwinnende *THREE BILLBOARDS OUTSIDE EBBING, MISSOURI* (2017), waarin de zwarte personages allemaal slachtoffer zijn van het geweld van de racistische politieagent.<sup>2</sup> De film gaat hier niet op in: door politie onderdrukte zwarte personages zijn gewoon een feit. Een Oscarwinnende film die interraciale relaties *wel* op een kritische manier behandelt is Jordan Peele’s debuutfilm *GET OUT* (2017).

*GET OUT* brengt de “deep horror of racism” naar het grote doek.<sup>3</sup> Chris Washington (Daniel Kaluuya) gaat de ouders van zijn vriendin Rose Armitage (Allison Williams) ontmoeten die aan een bizar eugeneticaexperiment doen: rasverbetering, hier door het transplanteren van hersenen van (oudere, beperkte, gehandicapte) witte mensen naar het lichaam van (jonge, vitale, gezonde) zwarte mensen voor fysieke ‘verbetering’. Na de hersentransplantatie verblijft het bewustzijn van het zwarte personage in de zogenaamde *Sunken Place*, een staat van hypnose waarin de zwarte personage zich van alles bewust is maar niets kan doen: de zwarte personages zijn slechts passagiers in hun eigen lichaam, bestuurd door het brein van een wit persoon.<sup>4</sup>

In zijn korte analyse van *GET OUT* beschrijft Chammie Austin hoe de (discriminerende) relatie tussen de zwarte en witte personages in de film bepaald wordt door het gedrag van de witte personages tegenover het zwarte hoofdpersoonage: door subtiele woordkeuzes en handelingen vertonen de witte personages racistisch gedrag dat in eerste instantie niet overkomt, niet bedoeld is, of niet herkend wordt als kwetsend, maar wel racistische ideologieën doet voortduren.<sup>5</sup> Austin gaat in op de relatie tussen de zwarte en witte personages, maar kijkt

---

<sup>1</sup> Gretchen Bakke, “Dead White Men: An Essay on the Changing Dynamics of Race in US Action Cinema,” *Anthropological Quarterly* 83, nr. 2 (2010): 404.

<sup>2</sup> *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*. Regie door Martin McDonagh. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures, 2017.

<sup>3</sup> YouTube, “Jordan Peele on exploring the “deep horror of racism” in “Get Out”,” geraadpleegd op 29 mei 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=yc3oALpbPm0>

<sup>4</sup> *Get Out*. Regie door Jordan Peele. Los Angeles: Universal Pictures, 2017.

<sup>5</sup> Chammie Austin, “They Smile in Your Face: Uncovering the Unpleasant Realities and History Hidden in Black-White Racial Dynamics,” *PsycCRITIQUES* 62, nr. 25 (juni 2017): 1.

niet naar hoe de *race relations* en *racial microaggressions* visueel in beeld gebracht worden. Ik onderzoek de relatie tussen de zwarte en witte personages in GET OUT juist *wel* op visueel niveau. Hiermee ga ik dieper in op Austins artikel waarin hij een begin maakt van een analyse van de *race relations* in GET OUT.

Austins artikel is het enige toegankelijke wetenschappelijke artikel over de representatie van *race relations* in GET OUT. Over de visuele vormgeving van *race relations* in GET OUT is nog niets geschreven binnen het filmwetenschappelijke onderzoeksgebied. Deze ondervertegenwoordiging motiveert dit onderzoek. Ik vind het belangrijk om de vormgeving van de interraciale relaties in een recente Hollywoodfilm waarin *race relations* een grote rol spelen te onderzoeken. Mijn onderzoek zal dit onderzoeksgebied aanvullen. Uiteindelijk hoop ik te demonstreren dat er in GET OUT duidelijk sprake is van een onderdrukkende, dominerende en objectiverende relatie tussen de zwarte en witte personages, suggererend dat de film gezien kan worden als commentaar op de hedendaagse Westerse maatschappij waarin de relatie tussen zwarte en witte mensen op veel gebieden nog steeds gekenmerkt wordt door ongelijkheid.

## 2. Theoretisch kader

In mijn theoretisch kader behandel ik de samenhang tussen drie hoofdconcepten (*race relations*, *racial microaggressions*, en *cinematic racism*) – uitgelegd door Matthew Hughey en Derald Wing Sue. *Race relations* zijn de relaties tussen leden van verschillende ‘rassen’.<sup>6</sup> Het concept hangt nauw samen met racisme omdat racisme vaak het gevolg is van botsende *race relations*. In de jaren '70 werden discoursen over *race relations* expliciet zichtbaar in films door de toenemende aantallen films met zwarte protagonisten die opkwamen na de Civil Rights Movement (die duurde van 1954 tot 1968).<sup>7</sup> Vóór de Civil Rights Movement kregen zwarte acteurs (*als ze al voorkwamen*) vaak beledigende en stereotyperende rollen.<sup>8</sup> Na de Civil Rights Movement werd openlijk racisme minder acceptabel. Dit werd gereflecteerd in films: zwarte personages werden vaker geportretteerd als helden in plaats van hulpjes of slachtoffers.<sup>9</sup> Het resultaat was een heroverweging van ideeën over *race relations* en racisme: het openlijk racisme van vóór de Civil Rights Movement maakte na de sociale beweging plaats voor een nieuwe situatie die sindsdien het debat binnen de filmwereld over *race relations* domineert,

---

<sup>6</sup> “Definition of 'race relations',” Collins Dictionary, geraadpleegd op 28 februari 2018, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/race-relations>

<sup>7</sup> Lee Artz, “Hegemony in Black and White: Interracial Buddy Movies and the New Racism,” in *Cultural Diversity in the United States*, ed. Yahya Kamalipour en Theresa Carilli (New York: State University, 1998), 69.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

namelijk *new racism*.<sup>10</sup> De term werd in 1981 ontwikkeld om een indirecte, onopvallende, subtiele, haast onzichtbare vorm van racisme aan te geven: “a racism that has new strength precisely because it does not appear to be racist.”<sup>11</sup> Binnen dit klimaat evolueerden films met zwarte protagonisten verder tot *interracial buddy* films in de jaren '80 en *magical negro* films in het begin van de 21<sup>e</sup> eeuw.<sup>12</sup> Films binnen deze genres simplificeren *race relations* en wekken de illusie van gelijkheid tussen zwarte en witte personages, terwijl ze de werkelijke situatie rondom *race relations* negeren.<sup>13</sup> Met *new racism* wordt de sociale (racistische) situatie ondersteund en behouden, terwijl het lijkt alsof ongelijke *race relations* uitgedaagd worden.<sup>14</sup> Hughey beschrijft de situatie als volgt:

This on-screen relationship reinforces a normative climate of white supremacy within the context of the American myth of redemption and salvation whereby whiteness is always worthy of being saved, and strong depictions of blackness are acceptable in so long as they serve white identities.<sup>15</sup>

Hughey's citaat illustreert dat zwarte personages in films ondergeschikt zijn aan, of in dienst staan van, witte personages. Interacties tussen zwarte en witte personages lijken onschuldig, maar dat zijn ze niet: ook al bestaan er steeds meer zwarte protagonisten in Hollywood films, het middelpunt van de aandacht blijft vaak het witte personage. Met de komst van *new racism* hebben overduidelijke ongelijke *race relations* in film dus plaats gemaakt voor subtielere, verborgen vormen van racisme.

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Matthew Hughey, “Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in “Magical Negro” Films,” *Social Problems* 56, nr. 3 (2009): 550. ; Paul M. Sniderman et al., “The New Racism,” *American Journal of Political Science* 35, nr. 2 (mei 1991): 423.

<sup>12</sup> Artz, “Hegemony in Black and White,” 70.

Patricia Piels definieert in haar Master Thesis “Verborgen racisme. Een analyse van de magical negro in *Intouchables* (2011)” *interracial buddy* films als films waarin vriendschappelijke relaties tussen zwarte en witte personages specifiek weergegeven worden. In *interracial buddy* films is het zwarte personage de ‘sidekick’ van het witte personage en helpt het witte personage met het behouden van (witte) culturele waarden. Voorbeelden van *interracial buddy* films zijn *48 HOURS* (1982), *LETHAL WEAPON* (1987) en *DIE HARD* (1988). Ook definieert Piels *magical negro* films: *magical negro* films zijn films met zwarte personages die hun magische krachten inzetten om witte personages te ‘redden’. De term ‘magical negro’ is gepopulariseerd door regisseur Spike Lee in 2001: hij gebruikte de term om stereotyperende, onrealistische rollen van zwarte acteurs te bekritisieren. Voorbeelden van *magical negro* films zijn *THE FAMILY MAN* (2000), *THE FOUR FEATHERS* (2002) en *BRUCE ALMIGHTY* (2003).

<sup>13</sup> Artz, “Hegemony in Black and White,” 68.

<sup>14</sup> Hughey, “Cinethetic Racism,” 544.

<sup>15</sup> Ibid.

*Racial microaggressions* zijn een vorm van subtiel en verborgen racisme, en daarmee een kenmerk van *new racism*. De term werd voor het eerst gebruikt in 1970 om onopzettelijke discriminatie tegen zwarte Amerikanen uit te leggen, waarna Sue nieuw leven in de term blies op gebied van onderzoek naar ras en etniciteit.<sup>16</sup> Hij schrijft dat *racial microaggressions* alledaagse (automatische) verbale en gedragsmatige raciale vernederingen zijn die bewust of onbewust kwetsend zijn tegenover gekleurde mensen.<sup>17</sup> Een voorbeeld is het – door een wit persoon – steviger vasthouden van een handtas wanneer er een zwart persoon langsloopt vanwege de (automatische, wellicht onbewuste) aanname dat de zwarte persoon de spullen van de witte persoon zou stelen.<sup>18</sup> Sue legt uit: “The power of racial microaggressions lies in their invisibility to the perpetrator and, oftentimes, the recipient.”<sup>19</sup> Zowel voor de dader als voor het slachtoffer is het lastig om *racial microaggressions* te identificeren: de dader ontkent vaak dat hij/zij discriminerend gedrag vertoont, en het slachtoffer vraagt zich vaak af of hij/zij de *microaggression* zich verbeeld heeft.<sup>20</sup> Sue is geen filmwetenschapper: hij richt zich vooral op multiculturele psychologie.<sup>21</sup> Hughey – wel een filmwetenschapper – zet het werk van Sue voort en vertaalt zijn conceptualisering van *racial microaggressions* naar een filmische context met de introductie van *cinethetic racism*.

In 2009 ontwikkelt Hughey het concept *cinethetic racism* als kader waarin hij de dynamiek tussen zwarte en witte personages in moderne cinema plaatst.<sup>22</sup> Het demonstreert een samenkomst van “[...] The reproduction of violently stereotypical and racist black representations, and [...] the normalization of white (especially male) representations [...] within a context in which racist representations are obscured,” aldus Hughey.<sup>23</sup> *Cinethetic racism* is dus “een manier om op zichtbare wijze vormen van gelijkheid tussen rassen tot uitdrukking te laten komen, met het verborgen gebruik van zwarte stereotypen en het in stand houden van een witte norm.”<sup>24</sup> Zo reflecteert *cinethetic racism* “the contemporary colorblind

---

<sup>16</sup> Matthew Hughey et al., “Making Everyday Microaggressions: An Exploratory Experimental Vignette Study on the Presence and Power of Racial Microaggressions,” *Sociological Inquiry* 87, nr. 2 (februari 2017): 2–3.

<sup>17</sup> Derald Wing Sue et al., “Racial Microaggressions in Everyday Life: Implications for Clinical Practice,” *American Psychology* 62, nr. 4 (mei 2007): 273.

<sup>18</sup> Chavella T. Pittman, “Racial Microaggressions: The Narratives of African American Faculty at a Predominantly White University,” *The Journal of Negro Education* 81, nr. 1 (2012): 83.

<sup>19</sup> Sue et al., “Racial Microaggressions in Everyday Life,” 275.

<sup>20</sup> Idem., 275–277.

<sup>21</sup> “Derald Wing Sue Ph.D.,” *Psychology Today*, geraadpleegd op 15 mei 2018, <https://www.psychologytoday.com/us/experts/derald-sue-phd>

<sup>22</sup> Hughey, “Cinethetic Racism,” 551.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Patricia Piels, “Verborgen racisme. Een analyse van de magical negro in *Intouchables* (2011)” (MA thesis, Universiteit Utrecht, 2014), 33.

perspective on race”.<sup>25</sup> Kleurenblindheid ondersteunt en rechtvaardigt de instandhouding van raciale ongelijkheid omdat het discoursen over ras en racisme onzichtbaar maakt, wat zorgt voor de uitsluiting en onzichtbaarheid van raciale minderheden.<sup>26</sup> Hughey beargumenteert dat kleurenblindheid onderdeel is van *new racism*: “[...] color-blind racism still transmits the ideology of white supremacy and normativity, but in a subtle, symbolic, and polite way”.<sup>27</sup> De ideologie van kleurenblind racisme houdt dus raciale privileges in stand. *Cinethetic racism* reflecteert dit perspectief door racisme in films onzichtbaar te maken, door racistische representaties in films te verbergen. Een voorbeeld hiervan is de samenwerking tussen zwarte en witte personages die centraal staat in “Black friendly and racially progressive” films zoals *THE GREEN MILE* (1999), *THE FAMILY MAN* (2000) en *BRUCE ALMIGHTY* (2003).<sup>28</sup> Het einddoel van deze samenwerking is bijna altijd in voordeel van het witte personage, wat illustreert dat het zwarte personage enkel bestaat om het witte personage te dienen.<sup>29</sup> Dat het zwarte personage in hedendaagse films bijna altijd een positieve relatie heeft met het witte personage is vaak om het witte personage ruimdenkend en rechtvaardig te doen lijken.<sup>30</sup>

Het is opvallend dat de meeste literatuur over *race relations* in films gaat over *interracial buddy films* en *magical negro films*: zo bedacht Hughey het concept *cinethetic racism* aan de hand van analyses van *magical negro* films. Wat *GET OUT* interessant maakt om te analyseren is dat het een film is die wel over *race relations* gaat, maar niet gecategoriseerd kan worden als *interracial buddy* film of *magical negro* film, juist omdat er geen sprake is van positieve raciale relaties. Deels kan de film binnen het kader van *cinethetic racism* geplaatst worden: *GET OUT* toont kenmerken van *cinethetic racism* zoals *racial microaggressions* en het – geforceerd – dienen van het witte personage door het zwarte personage. Tegelijkertijd ontbreekt een essentieel kenmerk van *cinethetic racism* in *GET OUT*, namelijk de samenwerking tussen zwarte en witte personages op een vriendschappelijke manier. Hiermee breekt *GET OUT*

---

<sup>25</sup> Jason Smith, “Between Colorblind and Colorconscious: Contemporary Hollywood Films and Struggles Over Racial Representation,” *Journal of Black Studies* 44, nr. 8 (november 2013): 782.

<sup>26</sup> Fatima El-Tayeb, “Introduction: Theorizing Urban Minority Communities in Postnational Europe,” in *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*, ed. Fatima El-Tayeb (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), xvii.

<sup>27</sup> Hughey, “Cinethetic Racism,” 550.

<sup>28</sup> Eric A. Jordan, “Reel racism, real consequences: a multiple case analysis of savior films as racial projects” (MA thesis, University of Louisville, 2016), 18. In zijn thesis analyseert Jordan vier blockbuster films uit de 21e eeuw (*DJANGO UNCHAINED* (2012), *12 YEARS A SLAVE* (2013), *HITCH* (2005) en *THE DARK KNIGHT* (2008)) als raciale projecten: films die zwarte personages op een racistische manier portretteren en zo bijdragen aan het ontwikkelen van kleurenblindheid bij kijkers. Dit is vooral het geval bij “White Savior” en “Magical Negro” films: deze genres vertellen de kijker hoe *race relations* gezien moeten worden, wat altijd zorgt voor bevoorrechten van witte personages en ondermijnen van zwarte personages.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.



met de trend van het normaliseren van vriendschappelijke interactie tussen zwarte en witte personages in Hollywoodfilms, zoals hoe dat in *cinethetic racism* films gedaan wordt. Dit maakt het een interessante film om op het gebied van *race relations* te onderzoeken: als populaire Hollywoodfilm waarin *race relations* een essentiële rol spelen breekt GET OUT met de huidige trend en valt hij (deels) buiten het dominante kader.

Een ander opvallend kenmerk van gelezen literatuur over *race relations* in films is dat onderzoekers vaak geen *close reading* van de films zelf uitvoeren, geen visuele analyse. Hughey is hier een voorbeeld van: hoewel zijn werk een duidelijk beeld geeft van *cinethetic racism* en de aanwezigheid hiervan in *magical negro* films, blijft zijn onderzoek algemeen en globaal, met slechts korte voorbeelden uit een groot aantal films. Hij kijkt niet naar de films op een gedetailleerd visueel niveau. Dit is iets wat ik in mijn onderzoek wel doe: door een visuele analyse uit te voeren – specifiek op het niveau van mise-en-scène en cinematografie – onderzoek ik de *race relations* in GET OUT. Hiermee ga ik een stap verder dan Hughey: in plaats van een algemene en globale analyse biedt mijn onderzoek een gedetailleerd en visueel inzicht.

Tot zover heb ik de drie hoofdconcepten voor dit onderzoek (*race relations*, *racial microaggressions* en *cinethetic racism*) beschreven en hun samenhang uitgelegd. Alle drie de concepten komen terug in mijn analyse van GET OUT. Het concept *cinethetic racism* is van toepassing op GET OUT omdat de film kenmerken ervan vertoont, maar tegelijk breekt met dit dominante kader. *Racial microaggressions* zijn relevant in relatie tot mijn analyse van GET OUT, omdat de manier waarop ze in beeld gebracht worden veel zegt over de relatie tussen de zwarte en witte personages – over de *race relations* – in deze film. Dus door te analyseren hoe GET OUT op een visuele manier *racial microaggressions* en *race relations* in beeld brengt, onderzoek ik de gerepresenteerde relatie tussen de zwarte en witte personages, om vervolgens iets te kunnen zeggen over *cinethetic racism* in de film. De onderzoeksvraag die ik met deze analyse ga beantwoorden is dan ook: ‘Hoe worden *race relations* visueel vormgegeven in de film Get Out (2017)?’ Omdat ik *race relations* op visueel niveau wil analyseren, zijn mijn deelvragen gericht op visuele aspecten: ‘Hoe geeft de mise-en-scène van GET OUT vorm aan de *race relations* in de film?’ en ‘Hoe geeft de cinematografie van GET OUT vorm aan de *race relations* in de film?’

### 3. Methode

Kristin Thompsons hoofdstuk “Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods” uit haar boek *Breaking The Glass Armor* gaat over (de uitvoering van) neoformalistische filmanalyses. Thompson beschrijft in detail wat belangrijk is bij een neoformalistische analyse,

en kijkt hierbij vooral naar de flexibiliteit van de methode en naar het concept *defamiliarization*, ook wel het doel van neoformalisme: het plaatsen van conventionele aspecten in een vreemde context om zo betekenisgeving en interesse te vernieuwen.<sup>31</sup> Volgens Thompson verandert kunst continu in relatie tot de (historische) context; hiermee veranderen ook de betekenissen die beschouwers aan kunst toekennen.<sup>32</sup> Iedere film zet specifieke aspecten in om betekenissen te creëren; systemen van betekenisgeving zijn dus uniek voor iedere film. Thompson beargumenteert dat dit zo is omdat betekenissen *devices* zijn: “any single element or structure that plays a role in the art-work—a camera movement, a frame story, a repeated word, a costume, a theme, and so on.”<sup>33</sup> Specifieke aspecten – zoals deze esthetische elementen – kunnen de kijker dus op een spoor van betekenisgeving zetten.

De betekenisgeving van visuele aspecten kan onderzocht worden door de mise-en-scène en cinematografie van een film te analyseren. Mise-en-scène en cinematografie zijn belangrijke componenten van wat David Bordwell en Thompson ‘Film Style’ noemen: het patroon van technische keuzes die een filmmaker maakt om een film “look and feel” te geven.<sup>34</sup> Mise-en-scène en cinematografie beheersen het shot: cinematografie is de manier waarop de mise-en-scène in beeld gebracht wordt.<sup>35</sup> Ik onderzoek de mise-en-scène en cinematografie door het uitvoeren van een zojuist besproken neoformalistische filmanalyse: neoformalisme is geschikt voor mijn onderzoek omdat de methode focust op de esthetische kenmerken van een film. Zo legt het dus nadruk op hoe visuele aspecten betekenissen toekennen.

Ik analyseer de aspecten kleurgebruik, kostumering, en *performance* van mise-en-scène, en camera-afstand van cinematografie. Deze aspecten zijn belangrijk omdat ze het duidelijkst de raciale dynamiek in de film in beeld brengen. Een neoformalistische analyse van deze aspecten maakt het mogelijk om de *racial microaggressions* en *race relations* op visueel niveau te analyseren: door bijvoorbeeld te kijken naar de manier waarop het personage Chris reageert op een *racial microaggression* van een wit personage – door dus te kijken naar zijn *performance* – kan ik iets zeggen over de *race relations* en *cinematic racism* die afgebeeld worden in een bepaalde scène.

Om mijn analyse zo overzichtelijk mogelijk te houden is de analysesectie opgedeeld in drie hoofdstukken: in het eerste hoofdstuk beschrijf ik mijn bevindingen aan de hand van mijn

---

<sup>31</sup> Kristin Thompson, “Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods,” in *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, ed. Kristin Thompson (New Jersey: Princeton University Press, 1988), 32.

<sup>32</sup> Idem., 10–11.

<sup>33</sup> Idem., 15.

<sup>34</sup> David Bordwell en Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. (New York: McGraw-Hill, 2013), 111.

<sup>35</sup> Ibid.

analyse van kleurgebruik en de kostumering van de film, in het tweede hoofdstuk doe ik hetzelfde voor de *performance*, in het derde hoofdstuk voor de cinematografie. Vanwege de beperkte tijd waarin ik dit onderzoek uitvoer analyseer ik niet de gehele film, maar heb ik twee sequenties uit de film geselecteerd waarin mijns inziens de *race relations* het duidelijkst vormgegeven worden. De eerste sequentie (8:29 – 19:07) bestaat uit een aantal scènes in het begin van de film. Deze sequentie is cruciaal omdat hierin de relatie tussen Chris en Rose en haar familie wordt vastgesteld. De tweede sequentie (42:16 – 56:08) is de – zoals Rose’s vader Dean (Bradley Whitford) het noemt – ‘big get-together’, een belangrijk moment in de film waarop de (witte) vrienden van de Armitages langskomen – zogenaamd voor gezelligheid, in werkelijkheid om Chris te veilen. Deze sequentie zit vol *racial microaggressions* en werkt de relatie tussen zwarte en witte personages gedetailleerd uit. Door de bovengenoemde aspecten van de mise-en-scène en cinematografie in deze sequenties te analyseren hoop ik met dit onderzoek meer te kunnen zeggen over de visuele vormgeving van de *race relations* in GET OUT en zo toe te voegen aan het onderzoeksgebied.

Als hulpmiddel voor het uitvoeren mijn analyse heb ik van de sequenties een analyseprotocol opgesteld aan de hand van concepten die Bordwell en Thompson bespreken in *Film Art: An Introduction*. Het protocol bestaat uit zes kolommen waarin de meest relevante informatie uit de sequenties genoteerd staat: sequentie, scène, kostumering en kleurgebruik, *performance*, *racial microaggressions* en cinematografie. Voor het beschrijven van de cinematografie in het analyseprotocol houd ik het systeem aan dat Bordwell en Thompson gebruiken om de camera-afstanden uit te leggen. Bordwell en Thompson verdelen de camera-afstanden in zeven categorieën, de afstanden beschreven in relatie tot de grootte van het menselijk figuur: *extreme long shot* (het menselijk figuur is erg klein of niet te zien), *long shot* (het menselijk figuur is beter zichtbaar, maar de achtergrond domineert), *medium long shot* (het menselijk figuur is zichtbaar vanaf de knieën), *medium shot* (het menselijk figuur is zichtbaar vanaf de middel), *medium close-up* (het menselijk figuur is zichtbaar vanaf de borst), *close up* (een bepaald onderdeel domineert, zoals het gezicht) en *extreme close up* (een onderdeel van het gezicht wordt in beeld gebracht, zoals een oog).<sup>36</sup> In mijn analyseprotocol gebruik ik de afkortingen van deze camera-afstanden, respectievelijk XLS, LS, MLS, MS, MCU, CU en XCU.

---

<sup>36</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 190.

## 4. Analyse

### 4.1 Mise-en-scène: kostumering en kleurgebruik

“The film is about the small nuances of these characters’ subverted racism and we want to represent that through their clothes as well,” aldus Nadine Haders, kostuumontwerper voor GET OUT.<sup>37</sup> Op 23 maart 2017 publiceerde Vogue een interview met Haders waarin ze haar keuzes voor de kostumering van de personages in de film uitlegt. Het interview kan bijna gelezen worden als analyse, aangezien Haders diep ingaat op de betekenis achter de kostumering. Elk hoofdpersonage komt ter sprake, en Haders spreekt over zowel de kleding van deze personages zelf als de kleuren van de kleding, die volgens haar het racisme in de film moeten representeren. Ik beargumenteer dat dit inderdaad zo is, en begin mijn eigen analyse dan ook met mijn bevindingen over de kostumering en het kleurgebruik in de film. De belangrijkste kleuren uit de mise-en-scène van GET OUT zijn camouflagekleuren (voornamelijk groen en bruin), rood, blauw, grijs, zwart en wit: uit mijn analyse zal blijken dat deze kleuren het meest relevant zijn voor onderzoek naar de visuele representatie van *race relations*.

Het eerste personage wat ik ga analyseren is Walter (Marcus Henderson): “the groundskeeper, [...] dressed in a palette of green and brown to sort of blend in with the grass and trees.”<sup>38</sup> De camouflagekleuren van Walter zijn belangrijk omdat deze kleuren er inderdaad voor zorgen dat hij in de achtergrond opgaat: in zowel de eerste als de tweede sequentie geselecteerd voor deze analyse is Walter gekleed in een bruin shirt met een groene jas, een groene broek, en hij draagt een groene pet (zie afbeelding 1). Aangezien het huis van de familie Armitage zich bevindt in een bosachtig gebied, vormen de kleuren van Walters kleding – in de woorden van Haders – inderdaad een palet van groen en bruin, wat mengt met het gras en de bomen.<sup>39</sup> Dit is slechts een beschrijving van wat er getoond wordt. Om de betekenis van Walters camouflagekleuren te begrijpen onderzoek ik *waarom* Walters kostumering deze specifieke kleuren heeft. Door de keuzes in de mise-en-scène wordt Walter namelijk letterlijk ‘onzichtbaar’ gemaakt. Dit kan wijzen op de kleurenblinde ideologie die ik eerder in dit onderzoek toelichtte: kleurenblindheid zorgt voor uitsluiting en onzichtbaarheid van raciale minderheden en houdt zo raciale privileges in stand. Dit is letterlijk wat er aan de hand is met Walter: de kleuren van zijn kleding zorgen ervoor dat hij telkens in de achtergrond verdwijnt.

---

<sup>37</sup> “How the Color-Coded Costumes Advance the Plot in Jordan Peele’s Horror Hit,” Vogue, geraadpleegd op 17 mei 2018,

<https://www.vogue.com/article/jordan-peeel-get-out-movie-fashion-costume-designer-nadine-haders-interview>

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

Hij wordt de gehele film door gepresenteerd als onzichtbaar.



Afbeelding 1: Walter in de tuin van de Armitages. Tijdscode 00:18:14. GET OUT (2017).

Als we bedenken dat *cinethetic racism* kleurenblindheid reflecteert door racisme in films onzichtbaar te maken, kunnen we Walters kostumering op een dieper niveau analyseren: met het onzichtbaar maken van Walter, worden ook de racistische experimenten van de Armitages verborgen. Walter is namelijk een resultaat van de Armitages' eugeneticaexperiment. De naam 'Walter' is slechts de naam van het lichaam waarnaar het brein van grootvader Roman Armitage (Richard Herd) getransplanteerd is. Door Walter dus de gehele film onzichtbaar te maken via zijn camouflerende kleding, wordt tegelijkertijd het racistische experiment gecamoufleerd. Waar kleurenblindheid en *cinethetic racism* zorgen voor het onzichtbaar maken van raciale minderheden en racisme, zorgt Walters kleding voor het onzichtbaar maken van Walter zelf (de raciale minderheid) en het eugeneticaexperiment van de Armitages (racisme).

Naast Walters camouflagekleuren is er ook een speciale rol weggelegd voor de kleuren rood en blauw. Deze kleuren zijn esthetische aspecten die – zoals Thompson beargumenteert – de kijker op een spoor van betekenis zetten: ze creëren een systeem van betekenisgeving die uniek is voor GET OUT. In de film zijn de kleuren rood en blauw dan ook dominante kleuren: ze zijn de gehele film door te herkennen. Zo dragen Chris en Rose in de eerste sequentie allebei blauwe kleding, rijden ze in een rode auto, heeft Rose een blauwe koffer bij zich, en hebben Rose en haar broertje Jeremy (Caleb Landry Jones) beiden overwegend blauwe kleding aan op een oude foto. In de tweede sequentie hebben Chris en Rose een andere outfit aan: Chris is nog steeds (als enige) gekleurd in blauw, Rose heeft een rood-wit gestreept shirt aan. Daarnaast zijn alle gasten op de 'big get-together' op een bepaalde manier gedecoreerd met een rood detail: de meeste mannen dragen een rood pochet, een rode stropdas, of een rode blouse onder hun

colbert; de meeste vrouwen dragen (gedeeltelijk) rode bovenkleding, rode lippenstift, of rode sieraden.

Rood en blauw (en wit) zijn de belangrijkste kleuren voor de representatie van alles wat Amerikaans is. Het eerste waar deze kleuren mee geassocieerd worden zijn de Amerikaanse vlaggen: zowel de nationale vlag van de Verenigde Staten als het gros van de Staatsvlaggen, territoriale vlaggen, en vlaggen van de krijgsmacht en marine zijn gekleurd in rood, blauw en wit.<sup>40</sup> Deze kleurencombinatie wordt ook gebruikt in een vlag die op zichzelf iets zegt over *race relations*: de confederatievlag. Ondanks het idee dat aanhangers van de vlag beweren dat de vlag zuidelijk erfgoed, culturele traditie en zuidelijke oppermacht representeert, is de confederatievlag controversieel aangezien hij door velen gezien wordt als symbool voor verraad, racisme, slavernij, segregatie en witte superioriteit.<sup>41</sup> Hoewel de vlag origineel vanaf 1863 de Confederate States symboliseerde, werd de vlag in de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw nog gebruikt door rechtse politieke partijen om desegregatie tegen te gaan en *white supremacy* te doen voortduren.<sup>42</sup> Het spreekt dus voor zich dat deze vlag connotaties over *race relations* met zich meebrengt, aangezien de Confederate States raciale minderheden achterstelden en slavernij en segregatie verdedigden.

Rood en blauw kunnen verschillende aspecten representeren, maar in het geval van GET OUT beargumenteer ik dat er specifieke betekenissen zijn weggelegd voor deze kleuren die uniek zijn voor deze film. Dat de kleuren rood en blauw herhaaldelijk (in combinatie) gebruikt worden is relevant wanneer de kleuren geassocieerd worden met *political color*, kleuren die – officieel of officieus – een politieke partij representeren.<sup>43</sup> In het geval van de Verenigde Staten representeert de kleur rood de Republikeinse Partij en conservatieve staten, en de kleur blauw de Democratische Partij en liberale staten. Deze politieke tegenstelling speelt een belangrijke rol bij Amerikaanse *race relations*: over het algemeen is het zo dat de Republikeinse Partij tegen positieve discriminatie (het bevoordelen van bepaalde bevolkingsgroepen met als doel ongelijkheid te verminderen) voor raciale minderheden is, en pleit voor strengere grenzencontroles en immigratielimieten; de Democratische Partij is daarentegen over het algemeen sympathiek tegenover raciale minderheden en pleit voor een open

---

<sup>40</sup> "Historical Flags of the United States," U.S. Flag Depot, Inc., geraadpleegd op 24 mei 2018, <https://www.usflagdepot.com/store/page1.html>

<sup>41</sup> "What This Cruel War Was Over," The Atlantic, geraadpleegd op 16 mei 2018, <https://www.theatlantic.com/politics/archive/2015/06/what-this-cruel-war-was-over/396482/>

<sup>42</sup> John M. Coski, *The Confederate Battle Flag: America's Most Embattled Emblem*. (Cambridge: Harvard University Press, 2005), 294.

<sup>43</sup> "Political color," Wikipedia, geraadpleegd op 16 mei 2018, [https://en.wikipedia.org/wiki/Political\\_colour](https://en.wikipedia.org/wiki/Political_colour)

immigratiebeleid.<sup>44</sup>

De politieke tegenstelling die de kleuren rood en blauw in GET OUT representeren is herkenbaar in beide sequenties. De rode kleur van de auto in de eerste sequentie representeert de republikeinse ideologie, terwijl de blauwe kleur van Chris' kleding de democratische kant vertegenwoordigt. De rode auto (afbeelding 2) is gevaarlijk voor Chris: het voertuig brengt hem naar de plek waar hij zijn leven niet meer zeker zal zijn, net als hoe de Republikeinse Partij als gevaar kan overkomen voor raciale minderheden.



Afbeelding 2: Chris bij de rode auto. Tijdscode 00:10:50. GET OUT (2017).

Eerder schreef ik dat alle gasten op de 'big get-together' met rood gedecoreerd zijn. Hier is echter een belangrijke uitzondering op: één gast op het feest blijkt helemaal geen rood te dragen. Deze man is Logan King (Lakeith Stanfield). Logan gedraagt zich vreemd op het feest, iets wat Chris ook opvalt. Later in de film leert de kijker (en Chris) dat Logans vreemde gedrag verklaard wordt door het feit dat de *echte* Logan King een bejaarde witte man is wiens brein getransplanteerd is naar het lichaam van Andre Hayworth, een 26-jarige zwarte man. Echter, op het moment dat Chris en Logan elkaar ontmoeten – op de 'big get-together' – weet Chris dit nog niet. Chris lijkt opgelucht om "another brother" te zien op het feest en gaat een gesprek met Logan aan.<sup>45</sup> Hier kom ik later in deze analyse op terug. Wat voor nu relevant is, is dat Logan dus niets roods lijkt te dragen. Dit is zo totdat Logans partner, de 57-jarige Philomena King (Geraldine Singer) zich bij het gesprek tussen Chris en Logan voegt en Logan een rode zakdoek overdraagt die hij vervolgens wegstopt in zijn binnenzak. Vanaf dat moment is ook Logan in bezit van een rood item.

---

<sup>44</sup> "Difference Between Democrat and Republican," Difference Between, Geraadpleegd op 16 mei 2018, <http://www.differencebetween.net/miscellaneous/politics/difference-between-democrat-and-republican/#ixzz5FhHwLhgO>

<sup>45</sup> *Get Out*. Regie door Jordan Peele. Los Angeles: Universal Pictures, 2017.

Dat Rose in de eerste sequentie blauw draagt, net als op de foto met haar broertje, en dat ze een blauwe koffer bij zich heeft, betekent niet dat Rose ook de democratische ideologie representeert. Wetend dat Rose betrokken is bij de eugeneticaexperimenten (het is haar rol om zwarte partners mee te nemen naar haar ouders' huis), concludeer ik dat Rose in deze sequentie blauw draagt omdat ze op dit moment in de film nog doet alsof ze liberaal en tolerant ingesteld is: de kleur is een subtiele indicator van politieke voorkeur. De kleur blauw is té overduidelijk aanwezig bij haar – ze probeert liberaal over te komen; ze speelt de rol van de tolerante vriendin, die een soortgelijke gedachtegang heeft als Chris: accepterend tegenover elk individueel, ongeacht de huidskleur. Dit is allemaal schijn, maar om de kijker het idee te geven dat Rose inderdaad de ideale witte partner is voor een zwart persoon, wordt ze in dezelfde kleur als Chris gekleed.



Afbeelding 3 (ingezoomd): Rose draagt blauwe kleding en heeft een blauwe koffer bij. Tijdscode 00:14:10. GET OUT (2017).

In de tweede sequentie representeert Rose – met haar rood-wit gestreepte shirt – de republikeinse kant: ze is een gevaar voor Chris. Hoewel ze dit nog steeds probeert te verbergen,



Afbeelding 4: Chris en Rose op de 'big get-together'. Tijdscode 00:43:44. GET OUT (2017).



spreken de kleuren van haar kleding de waarheid. Chris is het enige personage dat blauw aan heeft: alle gasten op het feest dragen zwart, wit en rood. Niet alleen versterkt Chris' afwijkende kledingkleur zijn status als buitenstaander van de groep, ook is het wederom een referentie naar de republikeinse kant van de Amerikaanse maatschappij waar raciale minderheden stelselmatig buitengesloten worden.

Eerder schreef ik dat Logans kostumering opvallend is, aangezien hij de enige gast is die geen rood draagt. Dit is zo totdat zijn partner hem een rode zakdoek geeft, die hij wegstopt in zijn binnenzak. Logan is nu ook in bezit van een rood detail, maar in plaats van het openlijk te dragen, zit het verborgen. Dat Logans rode detail verborgen is, wijst op *cinethetic racism*: zoals uitgelegd in het theoretisch kader van dit onderzoek maakt *cinethetic racism* racisme in films onzichtbaar en verbergt het racistische representaties. Dit is precies wat er gedaan wordt met de zakdoek: de rode kleur van de zakdoek staat symbool voor de republikeinse ideologie die vaak ongunstig is voor raciale minderheden. Dit wordt door Logan verborgen in zijn binnenzak, net als hoe de *echte* Logan verborgen wordt door het lichaam van Andre. De zwarte man (of eigenlijk: het lichaam van een zwarte man) verbergt een racistische representatie, terwijl hij zelf een voorbeeld is van de racistische eugeneticaexperimenten gepleegd door de Armitage familie.



Afbeelding 5: Philomena overhandigt Logan een rode zakdoek. Tijdscode 00:45:19. GET OUT (2017).

In de afbeelding hieronder is te zien hoe Chris en Rose naast elkaar staan tijdens de 'big get-together'. Met een beetje fantasie vormt de directe juxtapositie van hun kleding een bekend beeld: de Amerikaanse vlag. Het stel geeft letterlijk een visuele personificatie van Amerikaanse *race relations* weer, de verdeeldheid tussen Democratisch en Republikeins, tussen tolerant en vijandig, en – vanuit het perspectief van de film gezien – tussen goed en slecht. Dit kleurgebruik vormt naast de Amerikaanse vlag ook de confederatievlag, een representatie die tevens veel zegt over Amerikaanse *race relations*. De eerder genoemde connotaties van de confederatievlag

zijn toepasselijk voor GET OUT: verraad omdat Chris verraden wordt door Rose, racisme omdat de familie en vrienden van de familie Chris zien als “merchandise”, slavernij omdat Chris geveild en verkocht wordt aan de hoogste bidder, segregatie omdat de gehele film gaat over *race relations*, en witte superioriteit omdat de zwarte personages slechts dienen als middel om de ‘superieure’ witte personages fysiek te verbeteren.



Afbeelding 6: Chris en Rose tijdens de ‘big get-together’. Tijdscode 00:43:19. GET OUT (2017).

De volgende kleur die belangrijk is voor deze analyse is grijs: het resultaat van een menging van zwart en wit. Naast het idee dat de kleur grijs letterlijk een kleur is tussen zwart en wit in en dus verwijst naar Chris’ positie als zwart persoon in een wit gezelschap, beargumenteer ik dat het ook kan verwijzen naar iets anders: grijs was de kleur van de uniformen gedragen door de Confederate States Army (vanaf nu: CSA), een leger uit de zuidelijke staten van Amerika. De CSA vocht in de Amerikaanse Burgeroorlog van 1861 tot en met 1865 aan de kant van het zuiden – ook wel de ‘Confederacy’ – waarvan bijna 40% van de bevolking bestond uit slaven.<sup>46</sup> Omdat er zoveel witte mensen de CSA in moesten, werd het werk voor de zwarte mensen zwaarder en werden de staten en het leger grotendeels afhankelijk van slavenarbeid.<sup>47</sup> Uiteindelijk zorgde Jefferson Davis (president van de Confederate States van 1861 tot en met 1865) ervoor dat het Confederate Congress een wet aannam waarin stond dat slaven bevrijd konden worden in ruil voor militaire dienst, indien ze dit vrijwillig aangaven en in bezit waren van vrijlatingspapieren.<sup>48</sup> In andere woorden: zwarte mensen konden bevrijd worden in ruil voor hun dienst aan witte mensen.

---

<sup>46</sup> Bruce Levine, *Confederate Emancipation: Southern Plans to Free and Arm Slaves During the Civil War*. (New York, Oxford University Press, 2006), 62.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> William C. Davis, *Jefferson Davis: The Man and His Hour*. (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991), 599.

De kleur grijs keert meerdere malen terug in de film. Zo draagt Chris een grijs vest onder zijn jas in de eerste sequentie en heeft hij een grijs shirt aan onder zijn blouse in de tweede sequentie. Ook hebben de twee witte mannelijke personages met wie Chris en Rose spreken op de ‘big get-together’ beiden een grijze colbert aan, is de rand om Logans hoed grijs, en draagt huishoudster Georgina (Betty Gabriel) een grijs shirt. In dit deel van mijn analyse beargumenteer ik dat de grijze kleur in *GET OUT* een verwijzing is naar de racistische praktijken van de CSA, volgens wie slaven enkel ‘bevrijd’ konden worden indien ze de witte CSA zouden dienen.<sup>49</sup> Dat Chris een grijs vest draagt in de eerste sequentie en een grijs shirt onder zijn blouse in de tweede sequentie, kan gezien worden als visuele waarschuwing voor wat er komen gaat. De CSA vocht in grijze uniformen voor het behouden van de slavernij, en vond dat slaven alleen ‘bevrijd’ konden worden als ze het witte leger zouden dienen. Dit is bijna exact waar de familie Armitage met hun eugeneticaexperimenten op uit zijn: het behouden van (een moderne vorm van) slavernij door zwarte mensen te laten dienen als menselijke cocons voor het brein van witte mensen. Dat Chris slachtoffer wordt van de eugeneticaexperimenten weet hij (en de kijker) in beide sequenties nog niet, maar de grijze kleur kan dienen als visuele waarschuwing hiervoor: het is dezelfde kleur als de uniformen van de CSA, dat streefde naar behoud van slavernij en het dienen van witte mensen door zwarte mensen.



Afbeelding 7: Chris op de ‘big get-together’ in een grijs shirt onder zijn blauwe blouse. Tijdscode 00:55:17. *GET OUT* (2017).

---

<sup>49</sup> Terwijl hij “This is America” rapt, draagt Donald Glover/Childish Gambino – wiens lied ‘Redbone’ het openingsnummer van *GET OUT* is – in de videoclip van ‘This is America’ een grijze broek die sprekend lijkt op de grijze uniformbroeken van de CSA. Dit is een duidelijke verwijzing naar Amerikaanse race relations, specifiek naar de racistische CSA. Een soortgelijke verwijzing kan herkend worden in *GET OUT*: beiden kunnen gezien worden als audiovisuele representatie van hoe de racistische kant van *white America* jaagt op zwarte Amerikanen. YouTube, “Childish Gambino - This Is America (Official Video),” geraadpleegd op 6 juni 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=VYQjWnS4cMY>

De twee witte mannelijke personages met wie Chris en Rose een gesprek hebben op de ‘big get-together’ dragen ook grijs: zij representeren direct de racistische CSA. De reden waarom deze mannen op het feest zijn is om mogelijke kandidaat te zijn voor de hersentransplantatie van hun eigen hersenen naar het lichaam van Chris: ze zijn kandidaat om zichzelf te ‘verbeteren’ met Chris’ lichaam. Net als hoe zwarte mensen de witte CSA moesten dienen in ruil voor hun ‘vrijheid’, is het in *GET OUT* de bedoeling dat Chris met zijn lichaam de witte mensen op de ‘big get-together’ dient door uiteindelijk te functioneren als menselijke cocon voor de breinen van de witte bejaarde die het meeste geld biedt. Chris wordt, net als een slaaf, verhandeld en verkocht. Zojuist schreef ik dat tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog de CSA streefde naar het behouden van de slavernij: met het eugeneticaexperiment en de veiling van zwarte mensen, zorgt de familie Armitage (en de gasten op het feest) evengoed voor het behoud van – een moderne vorm van – slavernij. De grijze bovenkleding van de mannen op het feest – een referentie naar uniformen van de CSA – zijn een verwijzing hiernaar.



*Afbeeldingen 8 en 9: Twee gasten in grijs op de ‘big get-together.’ Tijdscores 00:42:42 en 00:43:43. GET OUT (2017).*

De rand om Logans hoed (afbeelding 10) is grijs: het is een klein en onopvallend detail, maar niet onbelangrijk. Als we de eugeneticaexperimenten van de familie Armitage zien als moderne vorm van slavernij, dan is Logan – als resultaat van dit experiment – een moderne vorm van een slaaf. Dat Logan de gehele film door een hoed draagt is geen toeval: de hoed verbergt het litteken van de hersentransplantatie die Logan (of eigenlijk André) heeft ondergaan. Hoewel het litteken is verborgen, verradt het grijskleurige detail op de hoed de aard van de operatie: de grijze streep verwijst naar de grijze kleur van de uniformen van de CSA, naar het racistische idee dat slaven alleen ‘vrij’ konden zijn door het dienen van een wit leger. Logan is zo’n slaaf: zijn lichaam dient het brein van een witte bejaarde man. De hoed voegt toe aan het verbergen van racistische representaties omdat de hoed letterlijk het litteken

van de hersentransplantatie verbergt, maar tegelijk is het grijze detail op de hoed een verwijzing naar de racistische praktijken die daadwerkelijk plaats hebben gevonden. Hetzelfde geldt voor Georgina: haar lichaam dient het brein van grootmoeder Armitage. De grijze kleur van haar kleding in de tweede sequentie (afbeelding 11) verwijst naar de uniformen van de CSA, uniformen die het leger droeg toen ze vochten voor het behoud van slavernij: Georgina wordt als moderne slaaf gehouden door de Armitages.



Afbeeldingen 10 en 11: Logan en Georgina tijdens de 'big get-together'. Tijdscoodes 00:45:04 en 00:51:47. *GET OUT* (2017).

Naast de camouflagekleuren, de rood-blauw distinctie en de steeds terugkerende grijze kleur is er ook een duidelijk contrast tussen de lichte en donkere kleuren, en niet zonder betekenis. Overal in de film komt de tegenstelling tussen wit en zwart voor: niet alleen in de botsing tussen de witte personages en Chris, maar ook in de mise-en-scène. In de eerste sequentie wordt het zwart-wit contrast duidelijk in beeld gebracht in de scène onderweg naar Rose's ouders: Chris (zwart persoon, gekleed in overwegend donkere kleding) zit samen met Rose in de eerder besproken rode auto, waarvan de stoelen bekleed zijn met wit leer. Ook is het interieur van het huis van de familie Armitage licht van kleur, terwijl het huis van buiten gebouwd is met donkere stenen. De kleding van Rose's ouders valt ook op: in de eerste sequentie dragen ze beiden zwarte kleding. De gasten op de 'big get-together' arriveren in zwarte auto's, en de verschijning van zwarte kleding komt in deze sequentie ook terug: op een aantal personen na draagt vrijwel elke gast op het feest zwarte kleding, veelal in combinatie met witte kleding en de eerder genoemde rode details.

Chris' donkere kleuren in de auto in de eerste sequentie contrasteren met de witte bekleding van de autostoelen en kunnen gezien worden als waarschuwing: Chris bevindt zich als zwart persoon in een republikeinse omgeving (de auto is rood) en het contrast tussen hem en de binnenkant van de auto is groot. De kleuren kunnen gezien worden als onheilspellend:

Chris bevindt zich in een omgeving die – letterlijk en figuurlijk – totaal vreemd voor hem is, onwetend dat de rood-met-witte auto hem naar zijn mogelijke sterflocatie zal brengen.



Afbeelding 12: Chris en Rose in de auto onderweg naar Rose's ouders. Tijdscode 00:08:44. GET OUT (2017).

Op de 'big get-together' dragen de gasten overwegend zwart. Zwart is de gebruikelijke kleur om te dragen op een begrafenis. Het verband tussen de 'big get-together' en een begrafenis is niet ver gezocht: de gasten op het feest zijn immers aanwezig voor de veiling van Chris. Ze zijn aanwezig om Chris te kopen en zijn lichaam te gebruiken als oplossing voor hun eigen fysieke gebreken door hem van (de controle over) zijn lichaam – en daarmee zijn leven – te beroven. Door Chris' vindingrijkheid gaat zijn hersentransplantatie niet door en overleeft hij de situatie, maar indien dit niet zo was geweest, had Chris op het erfgoed van de Armitages een mentale dood gestorven, en was de zwarte kleding van de gasten op de 'big get-together' geheel toepasselijk geweest.



Afbeelding 13: Het gros van de gasten op de 'big get-together' draagt zwart. Tijdscode 00:54:22. GET OUT (2017).

Het contrast tussen de zwarte en witte kleuren van het huis en de kleding van Dean, Missy (Catherine Keener), de auto's, en de gasten op het feest verwijzen mijns inziens tevens

naar een belangrijk thema van de film: wit *in* zwart: het lichtgekleurde interieur is de *binnenkant* van een van buitenaf donker uitzierend huis; Dean en Missy zijn, net als de gasten op het feest, witte mensen *in* zwarte (met witte en rode) kleding; de witte gasten arriveren op het feest *in* zwarte auto's. Dat de gasten zwart-witte kleding dragen en het allemaal witte mensen zijn (in overwegend zwarte kleding) is niet alleen een letterlijke visuele vertaling van de oppositionele *race relations* in de film, ook verwijst het naar de racistische eugeneticaexperimenten die de Armitages organiseren: het brein van een wit persoon transplanteren naar het lichaam van een zwart persoon. Zo ontstaat er letterlijk wit *in* zwart. De witte mensen nemen het lichaam van de zwarte mensen over: *colonization of the mind*, waarbij een externe bron iemands geest binnendringt.<sup>50</sup> De zwarte mensen zijn de gekoloniseerden, binnengedrongen en overgenomen door de witte kolonialisten. Zo representeert de zwart-wit tegenstelling niet alleen de raciale spanningen, maar ook de Armitages' experimenten en het koloniale verleden.



Afbeelding 14: Dean en Missy in zwarte kleding. Tijdscode 00:15:16. *GET OUT* (2017).

Uit de bovenstaande analyse blijkt dat *GET OUT* een systeem van kleurgebruik construeert waaraan de kijker een specifieke interpretatie kan ophangen die uniek is voor deze film. Zoals Thompson zou beargumenteren is het kleurgebruik in de film een aspect dat ervoor zorgt dat de kijker bepaalde betekenissen aan de film toekent. Het kleurgebruik in *GET OUT* representeert zo niet alleen een raciale tegenstelling, maar ook een politieke tegenstelling. Waar de zwarte en witte kleuren wijzen op een raciale tegenstelling en het koloniale verleden, representeren rood en blauw de politieke distinctie tussen de Republikeinse Partij en Democratische Partij. Het gebruik van de grijze kleur kan zowel de raciale tegenstelling als de politieke tegenstelling symboliseren: het is een kleur tussen zwart en wit in, maar representeert

<sup>50</sup> Marcelo Dasca, "Colonizing and decolonizing minds," in *Papers of the 2007 World Philosophy Day*, ed. I. Kuçuradi (Coimbra: Almedina Press, 2009), 590.

tegelijk de uniformen van de racistische CSA. Hiermee verwijzen al deze kleuren naar Amerikaanse *race relations*. Het contrast tussen zwart en wit kan gezien worden als visuele representatie van de raciale spanning in de film; de rood-blauw distinctie verwijst naar de politieke tegenstelling die ideeën over *race relations* met zich meebrengt: waar de Democratische Partij over het algemeen positief is over raciale minderheden, is de Republikeinse Partij dat niet. Door het analyseren van deze aspecten wordt het verborgen racisme visueel zichtbaar. Hiermee wordt er op een subtiele manier commentaar gegeven op het huidige (politieke) systeem in Amerika: naast het feit dat Amerika momenteel een Republikeinse president heeft die niet vreemd is van racistische opmerkingen en racistisch gemotiveerde acties, zijn *race relations* op veel gebieden in de Amerikaanse maatschappij niet gebaseerd op gelijkheid en rechtvaardigheid, maar op onderdrukking, overheersing, en objectivering. Het kleurgebruik en de kostumering in GET OUT verwijzen hiernaar door Chris visueel te representeren als Democratisch en liberaal mens, een vreemdeling tussen witte, Republikeinse, racistische mensen die Chris niet zien als mens, maar als object, als lichaam, als gereedschap in dienst van de verbetering van de witte mens, als hulpmiddel voor het bereiken van zogenaamde ‘rasverbetering’.

#### 4.2 Mise-en-scène: performance

Waar ik in het vorige onderdeel van dit hoofdstuk keek naar hoe het kleurgebruik en de kostumering in GET OUT *race relations* representeren, kijk ik in dit tweede onderdeel van mijn mise-en-scène analyse naar de manier waarop de *performance* in GET OUT *race relations* visueel in beeld brengt. Zoals Bordwell en Thompson schrijven bestaat *performance* uit twee samenhangende onderdelen: visuele elementen (gebaren, gezichtsuitdrukkingen) en geluidselementen (stem, effecten).<sup>51</sup> Deze elementen zeggen veel over het karakter en de emoties van een personage. De visuele elementen zijn voor mijn mise-en-scène analyse relevanter dan geluidselementen. In de onderstaande analyse bespreek ik daarom beide elementen, maar leg ik meer nadruk op de visuele elementen.

In mijn theoretisch kader heb ik de term *racial microaggressions* uitgelegd: een vorm van subtiel en verborgen racisme; alledaagse (automatische) verbale en gedragsmatige raciale vernederingen zijn die bewust of onbewust kwetsend zijn tegenover gekleurde mensen.<sup>52</sup> In GET OUT worden verschillende *racial microaggressions* in beeld gebracht via de *performance* van de personages. De meest opvallende *racial microaggressions* in GET OUT zijn de verbale

---

<sup>51</sup> Bordwell en Thompson, *Film Art*, 131.

<sup>52</sup> Sue et al., “Racial Microaggressions in Everyday Life,” 273.



uitingen van *racial microaggression* die door verschillende personages gedaan worden. Allereerst bespreek ik deze en waarom het *racial microaggressions* zijn. Vervolgens analyseer ik bij elke *racial microaggression* de manier waarop Chris erop reageert. Dit is niet alleen relevant omdat het de kijker inzicht geeft in hoe Chris zich voelt over de *racial microaggressions* en het daarmee iets zegt over *race relations*, maar ook omdat Chris' reactie op de *racial microaggressions* hetgeen is wat de *racial microaggressions* (hoe overduidelijk ze ook mogen zijn) expliciet aangeeft.

In de eerste sequentie krijgen Chris en Rose een auto-ongeluk: ze rijden per ongeluk een hert aan. Kort nadat Rose de politie gebeld heeft om het incident te melden komt politieagent Ryan (Trey Burvant) opdagen. Rose voert het gesprek met de agent terwijl Chris wacht, leunend tegen de motorkap van de auto. Als het gesprek tussen Rose en Ryan bijna ten einde is, vraagt de agent aan Chris: "Sir, can I see your license, please?"<sup>53</sup> Dit vraagt Ryan niet omdat Chris iets verkeerd deed, maar omdat hij zwart is. Met deze *racial microaggression* wordt er verwezen naar etnisch profileren. Rose verdedigt Chris en vraagt de politieagent waarom Chris zijn identiteitsbewijs moet laten zien: ze vindt het raar (of doet alsof) aangezien Chris inderdaad niets verkeerd deed. Rose speelt hier een overtuigende rol van de liberale vriendin die opkomt voor haar zwarte vriend tegen een racistische politieagent. Chris daarentegen heeft zijn identiteitsbewijs al gepakt, en als Rose zich er niet mee bemoeit had, dan had Chris zonder problemen zijn identiteitsbewijs aan de agent gegeven. Tenminste, daar lijkt het op: Chris' gezichtsuitdrukking zegt iets anders. Hij heeft er *wel* problemen mee, wat te zien is aan de verslagen, vreugdeloze glimlach op zijn gezicht terwijl hij zijn identiteitsbewijs pakt. Een conclusie die getrokken kan worden is dat Chris dit soort politiegedrag waarschijnlijk gewend



Afbeelding 15: Politieagent Ryan vraagt om Chris' ID, Rose protesteert. Tijdscode 00:12:38. GET OUT (2017).

<sup>53</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:12:26.

is, en er daarom niet te veel problemen van wil maken, maar zich toch gediscrimineerd voelt vanwege zijn huidskleur.

Een tweede voorbeeld van een *racial microaggression* uit de eerste sequentie vindt plaats in het huis van de Armitages. Tijdens de rondleiding door het huis pakt Dean twee kaarshouders op en houdt ze even vast zodat Chris ze kan zien. Terwijl hij dit doet zegt hij: “I picked these [kaarshouders] up in Bali.”<sup>54</sup> Alsof het idee dat Dean het nodig vindt om dit expliciet te melden nog niet genoeg is, voegt hij eraan toe: “It’s such a privilege to be able to experience another person’s culture.”<sup>55</sup> Dean vindt het nodig om Chris dit te vertellen om zijn vertrouwen te winnen, om ruimdenkend over te komen, alsof Chris zich meer thuis zou voelen als hij weet dat er objecten uit verre landen in het huis staan. Dean probeert met deze *racial microaggression* een masker te creëren in de hoop dat het werkelijke racisme van de familie verborgen wordt. Chris kijkt niet naar de kaarshouders: zijn blik is gefocust op Dean. Zijn wenkbrauwen zijn beetje opgetrokken en hij kijkt ongeamuseerd (afbeelding 16), waardoor de kijker hem bijna kan horen denken ‘*Is this man serious?*’. Een paar seconden later, als Dean vertelt dat hij het zo’n voorrecht vindt om andermans culturen te kunnen ervaren, kijkt Chris hem aan met een opnieuw vreugdeloze glimlach die suggereert dat hij precies lijkt door te hebben dat Dean indruk om hem probeert te maken via deze *racial microaggressions* (afbeelding 17). Ook kan Chris’ glimlach erop wijzen dat hij denkt dat Dean niet doorheeft dat zijn opmerkingen als *racial microaggressions* overkomen. Op dit moment in de film weet de kijker evenveel over Dean als Chris: Dean is een witte vader die het vertrouwen van de zwarte vriend van zijn dochter probeert te winnen via (onbewust lijkende) *racial microaggressions*. Hoewel Chris niet



Afbeeldingen 16 en 17: Chris' gezichtsuitdrukkingen benadrukken Dean's racial microaggressions. Tijdscode 00:16:44 en 00:17:01. GET OUT (2017).

<sup>54</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:16:42.

<sup>55</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:16:56.

doorheeft dat Dean een masker aan het creëren is, lijkt hij wel te denken dat Dean onbewust is van de *racial microaggressions*. Chris' gezichtsuitdrukking laat dit zien, en benadrukt hiermee de *racial microaggression* zelf.

Kort daarna probeert Dean wederom zijn racisme te maskeren met een nieuwe *racial microaggression*. Als hij en Chris na de rondleiding in de tuin staan hebben ze het over hoe vreemd het er voor Chris uit moet zien dat de witte familie Armitage zwarte bedienden heeft. Om dit goed te praten en liberaal over te komen zegt Dean: "I would have voted for Obama for a third term if I could, best president in my lifetime, hands down."<sup>56</sup> Deze opmerking kan gezien worden als een klassieke *racial microaggression*: het impliceert dat Dean denkt dat Chris op Barack Obama heeft gestemd vanwege zijn huidskleur. Simpelweg omdat Obama en Chris dezelfde huidskleur hebben, gaat Dean ervan uit dat Chris wel op de voormalig president heeft moeten stemmen, alsof zijn huidskleur automatisch gerelateerd is aan zijn politieke voorkeur. Chris lijkt bijna gewend te zijn aan Deans constante raciale opmerkingen die hem zogenaamd beter moeten laten voelen. In de sequentie van afbeeldingen hieronder is te zien hoe Chris reageert op Deans *racial microaggression*. Hij vertelt Dean dat hij het met hem eens is, wat zo kan zijn, maar zijn gezichtsuitdrukking is er niet een die gekarakteriseerd kan worden als overeenstemmend. Chris' onmiddellijke reactie, vlak nadat de *racial microaggression* uitspreekt, is er een van verbazing en ongeloof: dit is te zien aan zijn opgetrokken wenkbrauwen. Hij lijkt te denken 'Seriously, again?'. Vervolgens rolt Chris bijna met zijn ogen en kijkt hij de andere kant op, opnieuw met een vreugdeloze glimlach op zijn gezicht. Chris zegt er niets over, maar zijn gezichtsuitdrukking vertelt de kijker dat hij de *racial*



Afbeelding 18: Chris kijkt Dean aan met opgetrokken wenkbrauwen na Deans racial microaggression. Tijdscode 00:18:59. GET OUT (2017).

<sup>56</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:18:56.

*microaggression* doorheeft: Chris snapt dat Dean hem over zijn politieke voorkeur vertelt omdat – volgens Dean – Chris op Obama gestemd moet hebben vanwege hun overeenkomstige huidskleur.



Afbeelding 19: Chris wendt zijn blik af van Dean na de racial microaggression. Tijdscode 00:19:01. *GET OUT* (2017).



Afbeelding 20: Chris' gezichtsuitdrukking als reactie op Deans racial microaggression. Tijdscode 00:19:02. *GET OUT* (2017).

In de tweede sequentie, tijdens de 'big get-together', spreken Chris en Rose met verschillende echtparen die voor het feest zijn uitgenodigd. Elk stel waar de twee mee praten confronteert Chris met *racial microaggressions*. Het eerste echtpaar dat Chris en Rose aanspreken zijn Gordon en Emily Greene (John Wilmot en Caren Larkey). Gordon begint meteen te praten over golfen. Het lijkt alsof hij dit doet om indruk te maken op Chris, maar eigenlijk wil Gordon weten hoe atletisch Chris is: mocht hij uiteindelijk de eigenaar van Chris' lichaam worden, dan moet Gordon wel weten of hij met het lichaam van Chris zijn geliefde sport weer kan uitoefenen. Chris is enthousiast over het gesprek en lijkt geïnteresseerd totdat de oudere echtpaar het volgende zegt:

Gordon: “I do know Tiger!”

Chris: “Oh.”

Emily: “Gordon *loves* Tiger!”

Gordon: “The best I’ve ever seen, ever, hands down.”<sup>57</sup>

Met de referentie naar Tiger Woods proberen de Greenes aansluiting te vinden bij Chris. De implicatie is dat – omdat Tiger en Chris beiden zwarte mannen zijn – Chris wel fan *moet* zijn van Tiger, alsof Chris’ huidskleur automatisch gerelateerd is aan wie zijn sporthelden zijn. Na deze *racial microaggression* verandert Chris’ gezichtsuitdrukking meteen: hij ontwijkt oogcontact met Gordon, zijn geïnteresseerde expressie verandert naar een van desinteresse, en de wetende glimlach verschijnt weer op zijn gezicht (afbeelding 21). Naast zijn “Oh” laat Chris’ gezichtsuitdrukking zien dat hij meteen onmiddellijk doorheeft dat Gordon en Emily geen onschuldig gesprek over sport met hem aan het houden zijn, maar expliciet refereren naar Tiger vanwege Chris’ huidskleur.



Afbeelding 21: Chris’ gezichtsuitdrukking na het horen van een racial microaggression. Tijdscode 00:43:00. GET OUT (2017).

Het volgende stel waar Chris en Rose mee spreken zijn Nelson en Lisa Deets (Lory Tom Thompson Sr. en Ashley LeConte Campbell). Lisa’s *performance* is meteen opvallend: vlak nadat ze aan Chris is voorgesteld stapt ze op hem af en begint ze aan zijn arm te voelen. De reden hiervoor wordt duidelijk door wat ze vervolgens aan Rose vraagt: “Is it true? Is it better?”<sup>58</sup> De tweede vraag stelt Lisa terwijl ze met haar ogen ‘wijst’ naar Chris’ kruis, ter benadrukking dat ze met ‘it’ seks bedoelt, of in ieder geval Chris’ geslachtsdeel. Lisa’s *racial microaggression* refereert naar mythes en verhalen over de zwarte man en seksualiteit, iets

<sup>57</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:42:58.

<sup>58</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:43:32.

waarover Frantz Fanon uitgebreid schrijft in zijn boek *White Skin, Black Masks*: de obsessie (van voornamelijk de witte vrouw) met het geslachtsdeel en de seksualiteit van de zwarte man in tijden waarin zwarte mensen als extreem seksuele wezens gezien werden.<sup>59</sup> Lisa is een personificatie van deze obsessie. Aangezien Nelson – zittend in een rolstoel, afhankelijk van een zuurstoffles – op het randje van leven en dood lijkt te balanceren, zal hij zelf niet langer goed kunnen presteren in bed. Daarom heeft Lisa het lichaam van Chris nodig: met zijn sterke, jonge lichaam is hij een perfecte vervanger voor het bejaarde, uitgeputte lichaam van Nelson om aan al haar behoeftes te kunnen voldoen. Door deze *racial microaggression* wordt Chris hier wederom gezien als object, als iets wat Lisa kan gebruiken om haar eigen leven leuker te maken.



Afbeelding 22: Chris lijkt geschrokken terwijl Lisa aan zijn arm voelt. Tijdscode 00:43:25. *GET OUT* (2017).

Terwijl Lisa aan zijn arm zit lijkt Chris geschrokken en versteend: hij beweegt niet en staart richting Nelson, maar hij kijkt hem niet direct aan. Hij lijkt tevens moeite te moeten doen om de beleefde glimlach op zijn gezicht te houden. Als Lisa vervolgens de vraag stelt of ‘het’



Afbeelding 23: Chris kijkt verslagen na het horen van Lisa's racial microaggression. Tijdscode 00:43:39. *GET OUT* (2017).

<sup>59</sup> Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*. (New York: Grove Press, 2008), 148-149.

beter is, doet Chris niet geen moeite meer om te lachen (afbeelding 23). Hij heeft geen glimlach meer op zijn gezicht en zijn wenkbrauwen zijn opgetrokken terwijl hij zijn blik van iedereen afwendt: na deze zoveelste *racial microaggression* voelt Chris zich eenzaam en gediscrimineerd. Het is duidelijk dat Chris van streek is, maar hij kan er niets aan doen. Hij incasseert de *racial microaggressions* uit beleefdheid en omdat hij het liefste zo min mogelijk met deze mensen in aanraking wil komen. Chris' gezichtsuitdrukking in deze scène is de eerste keer dat hij niet het masker met de beleefde glimlach draagt: hij kijkt werkelijk verslagen.

Het laatste echtpaar dat Chris en Rose spreken tijdens de 'big get-together' zijn April en Parker Dray (Julie Ann Doan en Rutherford Cravens). Parker zegt: "Fairer skin has been in favor for, what, couple of hundreds of years, but now the pendulum has swung back: black is in fashion!"<sup>60</sup> Het is duidelijk hoe Parker met deze opmerking complimenteert over probeert te komen, alsof hij Chris complimenteert op zijn huidskleur. Met deze opmerking bereikt hij echter niet de gewenste uitkomst: "Black is in fashion" is een opmerking over kleding, maar aangezien het door Parker in relatie getrokken wordt met Chris' huidskleur, ontstaat de implicatie dat Chris' huidskleur een keuze is. Parkers poging om bij Chris in de smaak te vallen heeft niet het gewenste resultaat, wat blijkt uit Chris' reactie. Nu Chris al meerdere malen *racial microaggressions* heeft aangehoord, doet hij niet langer zijn best om de beleefde glimlach op zijn gezicht te houden: hij weet inmiddels dat elk wit persoon die hij op de 'big get-together' zal spreken soortgelijke opmerkingen zal maken. Hij heeft dan ook een verveelde uitdrukking op zijn gezicht, aangezien hij weet dat hem een *racial microaggression* te wachten staat.



Afbeelding 24: Chris kijkt verveeld naar Parker die de zoveelste *racial microaggression* uitspreekt. Tijdscode 00:43:44. GET OUT (2017).

---

<sup>60</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:43:40.

Vlak na Parkers *racial microaggression* verandert Chris' gezichtsuitdrukking toch weer naar een van verbazing (afbeelding 25). In zijn onmiddellijke reactie lijkt hij zijn woede terug te houden, om vervolgens oogcontact te verbreken aangezien hij niet weet hoe hij op de *racial microaggression* moet reageren. Uiteindelijk kiest Chris ervoor om het gezelschap te verlaten en foto's te gaan maken. Zo distantieert hij zichzelf van de witte mensen en de bijkomende *racial microaggressions*. Chris kan er niets van zeggen aangezien hij weet dat de *racial microaggressions* komen van witte mensen die niet doorhebben hoe racistisch ze zijn: de gasten op de 'big get-together' geloven oprecht dat het rechtvaardig is om Chris' lichaam te bestuderen en uiteindelijk te gebruiken voor hun eigen fysieke verbeteringen.



Afbeelding 25: Chris kijkt Parker verbaasd aan na zijn racial microaggression. Tijdscode 00:43:49. GET OUT (2017).

De laatste *racial microaggression* die ik in deze analyse bespreek zegt iets over *race relations* omdat hij gemaakt wordt door een andere raciale minderheid op de 'big get-together': de Aziatische Hiroki Tanaka (Yasuhiko Oyama). Tanaka is de (op Logan na) enige niet-witte gast op het feest. De Japans-Amerikaan vraagt aan Chris: "Do you find that being African-American has more advantage or disadvantage in the modern world?"<sup>61</sup> Naast het idee dat de vraag van Tanaka op zich al vreemd is – wat Chris bevestigt met zijn *performance* – is het opmerkelijk dat de vraag gesteld wordt door de enige andere raciale minderheid op het feest. Het feit dat deze vraag aan Chris wordt gesteld door een Japanse man, die duidelijk onderdeel uitmaakt van de groep vrienden van de Armitages, illustreert dat Aziatische mensen altijd nog minder onderdrukt worden dan zwarte mensen, terwijl ze in de witte, Westerse wereld allebei raciale minderheden zijn.

Chris weet niet goed hoe hij op Tanaka's vraag moet reageren en is even stil. Hij kijkt Tanaka aan met een bedenkende blik; de kijker weet dat hij waarschijnlijk iets denkt als: 'And

---

<sup>61</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:54:37.



*another racist question... Just great.*' (afbeelding 26). Vervolgens kijkt Chris even naar beneden, alsof hij nog steeds zoekend is naar een passende reactie zonder boos te worden (afbeelding 27). Boos worden heeft namelijk geen zin, want de gasten op het feest snappen hun eigen racisme niet. Chris weet dit, en heft uiteindelijk zijn hoofd op met een nerveuze lach op zijn gezicht (afbeelding 28). "Yeah, I don't know man," zegt hij.<sup>62</sup> Hij weet inderdaad niet hoe hij op deze *racial microaggression* moet reageren. Boos worden kan niet, en aangezien hij momenteel het middelpunt van de belangstelling is kan hij ook niet weglopen. Gelukkig loopt Logan op dat moment voorbij en vraagt Chris aan hem of hij Tanaka's vraag kan beantwoorden, zodat alle aandacht niet langer op Chris gevestigd is en hij geen reactie op de vraag hoeft te geven die hij niet kan – en niet wil – beantwoorden.



Afbeelding 26: Chris kijkt met een bedenkende blik naar Hiroki Tanaka. Tijdscode 00:54:47. GET OUT (2017).



Afbeelding 27: Chris kijkt naar beneden, niet wetend hoe hij op Tanaka's vraag moet reageren. Tijdscode 00:54:50. GET OUT (2017).

---

<sup>62</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:54:53.



Afbeelding 28: Chris lacht nerveus en geeft toe dat hij geen antwoord op Tanaka's vraag heeft. Tijdscode 00:54:52. *GET OUT* (2017).

Naast de bovengenoemde voorbeelden van hoe *racial microaggressions* via *performance* visueel in beeld gebracht worden, is er nog een vermeldenswaardige scène waarin de *performance* commentaar geeft op Amerikaanse *race relations* zonder *racial microaggressions* te representeren: Chris' ontmoeting met Logan. De gehele scène is ongemakkelijk om te zien: waar Chris inderdaad "another brother" verwachtte, blijkt Logan totaal niet zo te zijn als hoe Chris denkt dat hij is. Logan heeft een glazige blik in zijn ogen en reageert langzaam op Chris' opmerkingen. Chris' hoopvolle blik verandert naar een van verwarring (afbeelding 30). Als vervolgens Philomena aan komt lopen die Logans partner blijkt te zijn, wordt de verwarring bij Chris alleen maar groter: de combinatie van Philomena en Logan klopt in zijn ogen niet (afbeelding 31). Al snel sleept Philomena Logan weer weg, maar niet voordat Logan en Chris 'afscheid' van elkaar nemen in de vorm van een gebaar. Chris steekt zijn vuist uit, zoekend naar een teken van "brotherly love" die hij niet ontvangt.<sup>63</sup> Hij verwacht een *fist bump* terug, maar



Afbeelding 29: Chris loopt op Logan af met een hoopvolle gezichtsuitdrukking. Tijdscode 00:44:59. *GET OUT* (2017).

<sup>63</sup> "Anatomy of a Scene | *Get Out*," New York Times, geraadpleegd op 28 mei 2018.

<https://www.nytimes.com/video/movies/100000004951014/anatomy-of-a-scene-get-out.html?src=vidm>

in plaats daarvan pakt Logan zijn hand alsof hij een reguliere handdruk wil geven (afbeelding 32). Chris kijkt verbaasd naar hun handen: hij snapt niets van Logans vreemde gedrag (afbeelding 33).



*Afbeelding 30: Chris is verbaasd door Logans gedrag. Tijdscode 00:45:10. GET OUT (2017).*



*Afbeelding 31: Chris is verbaasd over het feit dat Logan en Philomena samen zijn. Tijdscode 00:45:34. GET OUT (2017).*



*Afbeelding 32: Chris wil een fist bump, Logan een handdruk. Tijdscode 00:45:59. GET OUT (2017).*



Afbeelding 33: Chris kijkt verbaasd naar zijn en Logans handen. Tijdscode: 00:46:00. GET OUT (2017).

In deze scène tussen Chris en Logan is er een duidelijk verschil te herkennen tussen de vorm van uitdrukking in de witte en zwarte cultuur. Chris' uitnodiging voor een *fist bump* representeert de zwarte cultuur, aangezien het gebaar volgens fotograaf LaMont Hamilton origineel bij de zwarte militairen uit de Vietnamoorlog vandaan komt.<sup>64</sup> De militairen bedachten de *fist bump* (afgeleid van de *dap*) als een gebaar van eenheid.<sup>65</sup> "The dap, an acronym for "dignity and pride" whose movements translate to "I'm not above you, you're not above me, we're side by side, we're together," provided just this symbol of solidarity and served as a substitute for the Black Power salute prohibited by the military," aldus Hamilton.<sup>66</sup> De *dap/fist bump* staat dus voor eenheid, solidariteit, trots, zelfrespect, en Black Power. Deze gevoelens probeert Chris naar Logan over te brengen, maar dat Logan op Chris' uitnodiging reageert met een reguliere handdruk, verwijst naar de raciale spanningen in deze scène. Hoewel Logan eruit ziet als een zwarte man, wordt zijn lichaam gecontroleerd door de *echte* Logan, een bejaarde witte man. Het is daarom ook niet vreemd dat Logan op Chris' *fist bump* reageert met een handdruk, want de bejaarde man *in* André's lichaam weet niet beter. Door de *fist bump* niet te beantwoorden, mist Logan de zojuist genoemde eigenschappen: ondanks hun gelijke huidskleur is er geen eenheid tussen Logan en Chris, geen solidariteit, en Logan is geen trotse, zelfrespecterende zwarte man.

Dat Logan geen trotse, zelfrespecterende zwarte man is, blijkt uit Logans actie die gelijk

---

<sup>64</sup> LaMont Hamilton, "Five on the Black Hand Side: Origins and Evolutions of the Dap," Smithsonian Center for Folklife & Cultural Heritage, geraadpleegd op 28 mei 2018.

<https://folklife.si.edu/talkstory/2014/five-on-the-black-hand-sideorigins-and-evolutions-of-the-dap>

<sup>65</sup> "The Historic Origins of the Dap," YouTube, geraadpleegd op 28 mei 2018.

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=13&v=ZT0kYLeKgI0](https://www.youtube.com/watch?time_continue=13&v=ZT0kYLeKgI0)

<sup>66</sup> Hamilton, "Five on the Black Hand Side," Smithsonian Center for Folklife & Cultural Heritage, geraadpleegd op 28 mei 2018.

volgt op zijn ontmoeting met Chris: hij presenteert zich aan de witte mensen (afbeelding 34). Over dit moment in de film zegt Peele: “Right here we have another thing that any self-respecting black man would never do, which is go and present himself like some kind of weird offering for approval on his clothes.”<sup>67</sup> Dit verwijst naar Logans gebrek aan zelfrespect, wat tevens gerepresenteerd wordt door het beantwoorden van Chris’ *fist bump* met een reguliere handdruk. Chris’ *fist bump* representeert de zwarte cultuur; Logans handdruk de witte cultuur. Op deze manier verwijst de *performance* van dit belangrijke detail naar Amerikaanse *race relations*.



Afbeelding 34: Logan presenteert zichzelf aan het witte gezelschap. Tijdscode 00:46:15. GET OUT (2017).

Uit de bovenstaande analyse van de *performance* in de geselecteerde sequenties van GET OUT blijkt dat de *performance* de *racial microaggressions* in de film benadrukt en tevens laat zien hoe Chris hiermee omgaat. Met de *racial microaggressions* zelf wordt er een belangrijk kenmerk van de *race relations* in GET OUT gerepresenteerd: Chris is een object, een lichaam. Alle bejaarden zijn geïnteresseerd in Chris’ lichaam omdat het alles heeft wat zij inmiddels zijn kwijtgeraakt: jeugd, kracht, gespierdheid, vitaliteit. Het feest is dan ook een veiling: de bejaarden willen Chris voor zijn lichaam, en met de *racial microaggressions* wordt dit benadrukt. Gordon wil Chris voor zijn goede heupen zodat hij weer kan golfen, Lisa wil Nelsons brein in Chris’ lichaam zodat hij haar seksuele behoeftes weer kan bevredigen. De *racial microaggressions* zorgen dus voor *race relations* die gekarakteriseerd worden door objectivering.

De *racial microaggressions* worden uitgesproken door witte personages, maar de manier waarop Chris ermee omgaat benadrukt de ernst ervan. Chris is houdt zich in eerste instantie nog in: hij glimlacht en zegt verder niets over de racistische opmerkingen. Dit doet hij niet alleen

---

<sup>67</sup> “Anatomy of a Scene | Get Out,” New York Times, geraadpleegd op 28 mei 2018.

uit beleefdheid, maar ook omdat hij niets anders *kan* doen. Om ervoor te zorgen dat de situaties waarin Chris slachtoffer is van *racial microaggressions* zo vlekkeloos mogelijk verlopen, weet Chris dat hij zich beter kan inhouden, aangezien het racisme van de witte mensen zodanig geïnstitutionaliseerd is dat ze zich niet bewust zijn van hun racistische gedrag. Keer op keer wordt Chris geconfronteerd met zijn status als buitenstaander van de groep. Dit lijkt de witte mensen niets te doen: voor hen is het normaal. Als Chris er dus iets van zou zeggen, dan zou hij zijn status als buitenstaander alleen maar versterken. Chris kan alleen zijn mond houden en incasseren, net als zwarte Amerikanen van vóór de Civil Rights Movement die toen geen stem hadden. Het geïnstitutionaliseerde racisme van de witte personages verwijst daarmee naar Amerikaanse *race relations* in de zin dat de gasten op het feest een kleurenblind racisme vertonen: ze zijn blind voor de raciale discoursen die hun *racial microaggressions* met zich meebrengen. Doordat ze de implicaties en consequenties van hun eigen opmerkingen niet inzien, blijven ze racistische opmerkingen maken, wat resulteert in de uitsluiting van Chris als persoon. Chris is voor de witte mensen niet belangrijk als zwart persoon; hij is enkel belangrijk voor zijn jonge, sterke lichaam. De schaamteloze, flagrante *racial microaggressions* en de frequentie waarin ze in de film voorkomen, verwijst naar *race relations* in Amerika, waar de *racial microaggression* (helaas) een dagelijks fenomeen is.

#### 4.3 Cinematografie: camera-afstanden

In deze laatste sectie van mijn analyse kijk ik naar de camera-afstanden en hoe dit aspect van de cinematografie van GET OUT iets zegt over *race relations*. Volgens GET OUT's cameraman Toby Oliver zijn de korte camera-afstanden in de film opzettelijk: “[...] you feel like the audience is positioning themselves inside the character's head.”<sup>68</sup> In GET OUT is het inderdaad opvallend dat de personages vaak op korte afstand gefilmd worden. Dit heeft te maken met de emotionele band die het publiek met de filmpersonages kan krijgen, maar mijns inziens dienen de camera-afstanden ook voor iets anders. Hoewel ik verwacht had verschil te merken in camera-afstanden tussen het in beeld brengen van witte personages en zwarte personages, blijkt uit mijn analyse dat er juist (bijna) *geen* verschil te merken is tussen de camera-afstanden waarmee Chris en de witte personages in beeld gebracht worden wanneer ze samen voorkomen. Telkens worden Chris en de witte personages met wie hij spreekt (dus ook Rose) in beeld gebracht met dezelfde camera-afstand: *medium close-up*.

---

<sup>68</sup> Hawkins DuBois, “How DP Toby Oliver 'Represented Consciousness' to Shoot 'Get Out',” No Film School, geraadpleegd op 28 mei 2018. <https://nofilmschool.com/2017/03/get-out-dp-toby-oliver-interview>



Afbeelding 35: Chris en Rose in de auto in een MCU. Tijdscode 00:08:51. GET OUT (2017).

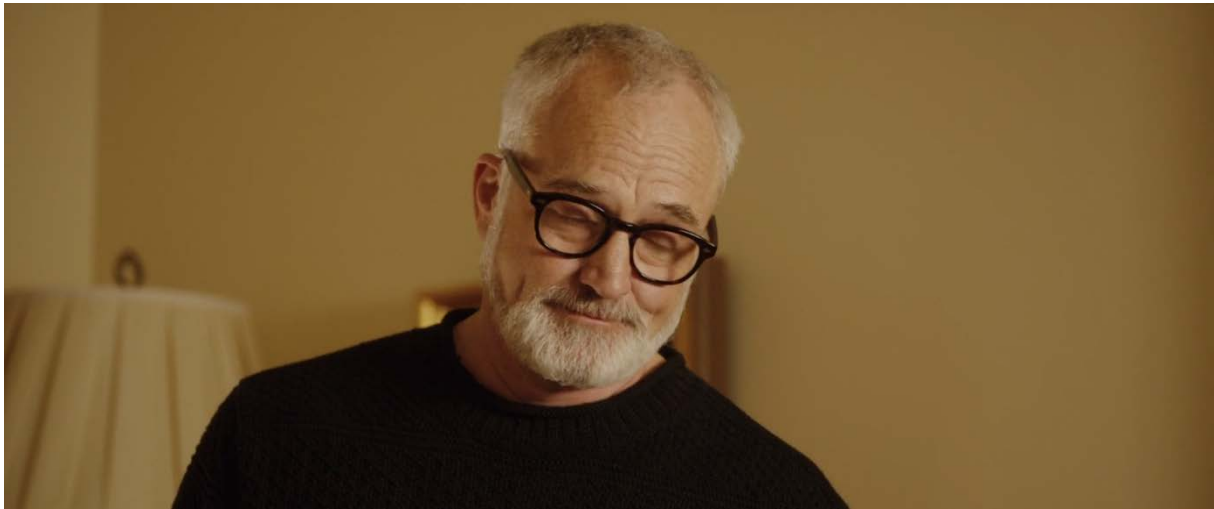


Afbeelding 36: Chris en Rose in de auto in een MCU. Tijdscode 00:09:04. GET OUT (2017).

Als Chris voor het eerst Rose's ouders ontmoet, wordt er steeds gesneden in de montage: de shots gaan van Missy en Dean, naar Chris en Rose, en weer terug. Hierdoor is het goed te zien dat ook in deze scène de vier personages bijna elke keer met dezelfde camera afstand worden getoond (afbeelding 37 en 38).



Afbeelding 37: Chris en Rose bij Rose's ouders thuis in MCU. Tijdcode 00:15:22. GET OUT (2017).



Afbeelding 38: Dean praat tegen Chris en Rose in MCU. Tijdscode 00:15:27. GET OUT (2017).

In de tweede sequentie spreken Chris en Rose met verschillende bejaarde echtparen die te gast zijn op de 'big get-together'. Ook in deze scènes ziet de kijker Chris, Rose, en de gasten bijna elke keer met dezelfde camera-afstand, namelijk *medium close-up* (afbeelding 39 en 40).



Afbeelding 39: Chris en Rose praten met Gordon en Emily Greene in MCU. Tijdscode 00:42:53. GET OUT (2017).



Afbeelding 40: Gordon en Emily Greene praten met Chris en Rose in MCU. Tijdscode 00:42:58. GET OUT (2017).



De enige personages die met een kortere camera-afstand in beeld zijn gebracht, zijn de andere zwarte personages met wie Chris een directe interactie heeft: in drie verschillende scènes uit de tweede sequentie worden de zwarte personages met een *close-up* in beeld gebracht. Chris is zelf op deze momenten ook in *close-up* te zien, terwijl hij bij de interacties die hij met de witte personages heeft op verdere afstand in beeld wordt gebracht: minstens in *medium close-up*, zoals de voorbeelden hierboven illustreren. Het eerste voorbeeld van een scène waarin Chris en het zwarte personage met wie hij spreekt in *close-up* te zien zijn, is de ontmoeting tussen Chris en Logan: de eerste keer dat Chris Logan ziet, worden beiden met een *close-up* in beeld gebracht (afbeelding 41 en 42).



Afbeelding 41: Logan ontmoet Chris in CU. Tijdscode 00:45:09. *GET OUT* (2017).



Afbeelding 42: Chris ontmoet Logan in CU. Tijdscode 00:45:10. *GET OUT* (2017).

Het tweede voorbeeld is de scène waarin Chris voor het eerst een gesprek heeft met Georgina (afbeelding 43 en 44 op de volgende pagina).



Afbeelding 43: Georgina kijkt naar Chris in CU. Tijdscode 00:52:57. *GET OUT* (2017).



Afbeelding 44: Chris kijkt naar Georgina in CU. Tijdscode 00:52:50. *GET OUT* (2017).

Als laatste voorbeeld heb ik de scène geselecteerd waarin Tanaka Chris de vraag stelt over de “African-American experience.”<sup>69</sup> Uit ongemak draagt Chris de vraag over aan Logan. Terwijl Logan zijn ideeën over de Afro-Amerikaanse ervaringen met de groep deelt wordt hij nog – net als de eerder genoemde witte personages – met een *medium close-up* in beeld gebracht. Pas wanneer Chris een foto van Logan maakt, en Logan voor een moment uit zijn hypnose lijkt te ontsnappen, zien we beide personages in *close-up* (afbeelding 45 en 46 op de volgende pagina).

---

<sup>69</sup> *GET OUT* (2017), tijdscode 00:54:37.



Afbeelding 45: Logan breekt uit hypnose in CU. Tijdscode 00:55:38. GET OUT (2017).



Afbeelding 46: Chris kijkt verbaasd naar Logan in CU. Tijdscode 00:55:53. GET OUT (2017).

Deze bovenstaande voorbeelden van het gebruik van camera-afstanden verwijzen naar de letterlijke afstand die Chris voelt tegenover de witte personages uit de film. In scènes waarin Chris spreekt met witte personages is de camera-afstand groter dan wanneer hij een interactie heeft met zwarte personages: wanneer Chris de bejaarde echtparen ontmoet zijn ze steeds in *medium close-up* in beeld, terwijl Chris op momenten die hij deelt met andere zwarte personages in *close-up* getoond wordt. Dit is tevens te zien in mijn analyseprotocol in de bijlage van dit onderzoek: in de kolom 'Cinematografie' staan de dominante shotafstanden per scène beschreven. In de scènes waarin Chris interacties heeft met witte personages (zoals scène 4: interactie met Rose en Ryan; scène 5 en 6: interactie met Dean en Missy; en scène 14: interactie met de gasten op de 'big get-together') zien we dat het *medium long-shot* domineert. In scènes waarin Chris interacties heeft met zwarte personages (zoals scène 14: interactie met Logan; scène 16: interactie met Georgina; en scène 17: interactie met Logan) valt het op dat hier *close-*

*ups* gehanteerd worden. Chris wordt dus in het bijzijn van witte personages met grotere camera-afstand afgebeeld, wat verwijst naar de afstand die hij tegenover deze personages voelt: Chris voelt geen emotionele connectie of verbintenis; voor hem zijn de witte personages bejaarden die hem continu confronteren met racistische opmerkingen, en waar hij dus graag zo ver mogelijk uit de buurt wil blijven. De zwarte personages zijn mensen met wie Chris *wel* een connectie zoekt: aangezien hij zich al zo alleen voelt in een gezelschap van enkel witte mensen, hoopt hij met Logan en Georgina een soort connectie te kunnen maken.

De *close-ups* van Chris, Logan en Georgina in het bijzijn van elkaar representeren niet alleen Chris' identificatie met de andere zwarte personages in tegenstelling tot zijn afstand van de witte personages, maar ook verwijst het naar het figuurlijke dichtbijzijn dat hij tot de zwarte personages voelt. Chris is opgelucht om Logan op de 'big get-together' te zien, wat blijkt uit zijn eerder besproken gezichtsuitdrukking en zijn opmerking "Good to see another brother around here."<sup>70</sup> Hij voelt zich aangetrokken door Logan en stapt op hem af in de hoop op een connectie met iemand die hem zal begrijpen, met iemand bij wie hij zijn gevoelens niet hoeft in te houden. Hetzelfde gebeurt in de scène waarin hij een gesprek heeft met Georgina. Hoewel Chris haar in eerste instantie confronteert met het loskoppelen van zijn telefoonplader (en dus al een lichtelijk wantrouwend gevoel heeft tegenover haar) vertrouwt hij haar wel zijn gevoelens toe: "Sometimes, if there's too many white people, I get nervous, you know?"<sup>71</sup> Georgina gedraagt zich vreemd, maar desondanks probeert Chris net als bij Logan toenadering te zoeken door iets te zeggen waarmee hij en Georgina het allebei eens zouden kunnen zijn, om zo een connectie te creëren.

In de laatste scène die ik in mijn analyse bespreek wordt Logan in eerste instantie met dezelfde camera-afstand als de andere witte personages in beeld gebracht. Dit is zo omdat Logan op dat moment een wit personage *is*: hij beantwoordt Tanaka's vraag als een wit persoon, niet volgens de manier waarop een zwart persoon de vraag zou beantwoorden.<sup>72</sup> Pas als Chris een foto van Logan maakt, en de flits van zijn camera Logan uit zijn hypnose haalt, worden Logan en Chris in *close-up* afgebeeld: op dit moment is Logan niet langer Logan, maar heeft André de controle over zijn lichaam terug. Chris heeft op dat moment een directe interactie met het enige zwarte personage op de 'big get-together' die niet gehypnotiseerd is. Op dat moment

---

<sup>70</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:45:01.

<sup>71</sup> GET OUT (2017), tijdscode 00:52:51.

<sup>72</sup> Logan beantwoordt Tanaka's vraag door te zeggen dat de "African-American experience" voor hem over het algemeen positief is, iets wat een zwart persoon hoogstwaarschijnlijk nooit op die manier zou zeggen. Het is dan ook niet vreemd dat Chris zijn beste vriend Rod op gegeven moment vertelt: "It's like all of them [zwarte mensen] missed the Movement."

zijn Logan en Chris gelijk aan elkaar: zwarte mannen als slachtoffer van de familie Armitage. Dat ze beiden in *close-up* in beeld gebracht worden, verwijst naar deze connectie tussen de twee.

Dat er tussen de witte personages en Chris onderling geen verschil in wordt gemaakt met welke camera-afstand ze in beeld gebracht worden, kan een voorbeeld zijn van *cinethetic racism*. Met *cinethetic racism* worden racistische representaties in films verborgen. De cinematografie van GET OUT verbergt in de besproken voorbeelden de ongelijke *race relations* door juist gelijke camera-afstanden toe te passen. Alle personages – zowel Chris als de witte bejaarden – worden in beeld gebracht op een gelijke manier: door alle personages in *medium close-ups* weer te geven op momenten dat ze contact hebben met elkaar, wordt de illusie gewekt dat de personages als gelijkwaardig afgebeeld worden. Wie het verhaal van de film kent, weet dat dit niet waar is: de witte personages behandelen Chris als object in plaats van mens. Door de personages echter op gelijke camera-afstanden in beeld te brengen wordt er toch een soort illusie van gelijkheid gecreëerd: er wordt via de camera-afstanden in die scènes niets weggegeven over mogelijke ongelijke *race relations*, waardoor de bestaande racistische representaties verborgen worden. Zo wordt *cinethetic racism* visueel in beeld gebracht door de cinematografie.

## **Conclusie**

GET OUT is een film waarin het probleem van hedendaags racisme in de Amerikaanse samenleving ter sprake wordt gebracht. In de film worden zwarte personen uitsluitend gedefinieerd in relatie tot hun *lichaam*. Dit refereert naar een bekend stereotype dat suggereert dat zwarte mensen fysiek beter zijn dan witte mensen: zwarte personages zijn sterker, beter in sport, en hebben een beter uithoudingsvermogen. De zwarte persoon is zo dus slechts een *fysieke* identiteit. Dit komt in GET OUT terug: de witte mensen willen Chris alleen voor zijn lichaam, niet voor zijn hersenen. Sterker nog: Chris' hersenen worden verwijderd en vervangen door hersenen van de witte mensen. Dit benadrukt het zojuist genoemde stereotype, en GET OUT geeft kritiek op dit stereotype door het representeren van Amerikaanse *race relations* via onder andere de *mise-en-scène* en cinematografie. Dit heb ik met mijn analyse proberen te demonstreren door verschillende voorbeelden uit de film te geven waarop de *race relations* in GET OUT visueel in beeld gebracht worden.

Mijn analyse van de *mise-en-scène* laat zien dat de film een systeem creëert waarin de kleuren rood, blauw, grijs, wit en zwart telkens terug komen, met daaraan specifieke betekenissen verbonden. Het kleurgebruik en de kostumering in GET OUT representeert zowel

een raciale tegenstelling (contrast tussen zwart en wit, grijze kleuren als wereld tussen wit en zwart, en Walters camouflagekleuren) als een politieke tegenstelling (distinctie tussen democratisch blauw en republikeins rood, grijze kleuren refererend naar de CSA). Chris wordt gerepresenteerd als Democratisch en liberaal, een buitenstaander tussen de wit-met-rode Republikeinen die hem slechts als *lichaam* beschouwen. Ongelijke *race relations* uit de Amerikaanse maatschappij worden zo via het kleurgebruik en de kostumering visueel in beeld gebracht.

Het mise-en-scène-element *performance* verwijst ook naar Amerikaanse *race relations*: de *performance* benadrukt de *racial microaggressions* in de film. Chris kan niets aan de *racial microaggressions* doen aangezien hij weet dat het racisme van de witte personages zodanig geïnstitutionaliseerd is dat ze zelf de consequenties van hun acties niet inzien. De zwarte persoon moet het maar incasseren, net als hoe hij dat heeft moeten doen vóór de Civil Rights Movement. De schaamteloze, flagrante *racial microaggressions* van de witte personages en de frequentie waarin ze voorkomen, verwijst naar *race relations* in Amerika, waar *racial microaggressions* een alledaags fenomeen zijn. Tevens representeert de *racial microaggression* van Tanaka de ‘schaal’ van oppressie: dat een Japanner een *racial microaggression* uitspreekt tegen een zwart persoon, laat zien dat zwarte mensen nog altijd meer onderdrukt zijn dan Aziatische mensen, terwijl beiden gecategoriseerd worden als ‘raciale minderheden’.

Uit mijn analyse van de cinematografie van GET OUT blijkt dat de camera-afstanden gebruikt worden om ook commentaar te geven op *race relations*. De camera-afstanden verwijzen naar de afstand die Chris voelt tot verschillende personages: er worden langere camera-afstanden toegepast in scènes waar Chris contact heeft met witte personages; kortere camera-afstanden worden gebruikt in scènes waarin Chris contact heeft met zwarte personages. De afstand tussen wit en zwart wordt zo door de *cinematografie* in beeld gebracht, wat verwijst naar ongelijke Amerikaanse *race relations*: er bestaat een letterlijke en figuurlijke afstand tussen witte en zwarte mensen, mede gecreëerd door *racial microaggressions*. Het constant houden van de camera-afstanden in scènes waarin Chris contact heeft met witte personages is een voorbeeld van *cinethetic racism*: de racistische representaties worden in de film verborgen door een illusie van gelijkheid tussen de personages te creëren via de cinematografie.

In mijn theoretisch kader schreef ik dat de film deels binnen het huidige dominante kader van *cinethetic racism* valt omdat er geen vriendschappelijke relaties tussen zwarte en witte personages in de film voorkomen, maar dat de film wel kenmerken vertoont van *cinethetic racism* zoals *racial microaggressions*. Dit argument wordt met mijn analyse onderbouwd: uit mijn analyse blijkt dat de soort relatie tussen de zwarte en witte personages die in de film

geconstrueerd wordt gebaseerd is op kenmerken als ongelijkheid en objectivering. Er is dus geen sprake van vriendschappelijke relaties tussen de zwarte en witte personages. Er komen echter wel veel *racial microaggressions* in de film voor, en tevens beargumenteer ik in de alinea hierboven dat *cinematic racism* in de film gerepresenteerd wordt via de cinematografie. Op deze manier valt GET OUT dus deels buiten het kader van *cinematic racism*, maar bevat de film wel kenmerken ervan, zoals *racial microaggressions*.

Met dit onderzoek heb ik geprobeerd te demonstreren dat visuele aspecten van GET OUT zorgen voor het toekennen van betekenissen aan de film, waardoor hij gezien kan worden als commentaar op Amerikaanse *race relations* en op de Westerse maatschappij: hier wordt de relatie tussen zwarte en witte mensen op veel gebieden nog steeds gekenmerkt door ongelijkheid, onderdrukking, overheersing en objectivering. Hoe positief het ook mag klinken, een kleurenblinde samenleving is geen ideaal waartoe de mens – in de zoektocht naar tolerantie – zou moeten streven, en ik geloof dat dit onderdeel is van de boodschap die GET OUT probeert over te brengen naar het publiek: de wereld is niet kleurenblind, we leven niet in een ‘post-racial’ klimaat, en racisme – hoe onherkenbaar het mag zijn – is overal. Zoals Peele zegt: “Racism [is] not being called out sufficiently enough.”<sup>73</sup> Met GET OUT’s (visuele) representaties van hedendaagse *race relations* helpt de film bij het oplossen van dit probleem.

---

<sup>73</sup> “Jordan Peele on exploring the “deep horror of racism” in “Get Out”,” YouTube, geraadpleegd op 29 mei 2018.

## Literatuurlijst

- Artz, Lee. "Hegemony in Black and White: Interracial Buddy Movies and the New Racism." In *Cultural Diversity in the United States*, ed. Yahya Kamalipour en Theresa Carilli, 67–77. New York: State University, 1998.
- Atlantic, The, "What This Cruel War Was Over."
- Austin, Chammie. "They Smile in Your Face: Uncovering the Unpleasant Realities and History Hidden in Black-White Racial Dynamics." *PsycCRITIQUES* 62, nr. 25 (juni 2017): 1–3.
- Bakke, Gretchen. "Dead White Men: An Essay on the Changing Dynamics of Race in US Action Cinema," *Anthropological Quarterly* 83, nr. 2 (2010): 400-428.
- Bordwell, David, en Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2013.
- Collins Dictionary, "Definition of 'race relations'."
- Coski, John M. *The Confederate Battle Flag: America's Most Embattled Emblem*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Dascal, Marcelo. "Colonizing and decolonizing minds." In *Papers of the 2007 World Philosophy Day*, ed. I. Kuçuradi, 589-610. Coimbra: Almedina Press, 2009.
- Davis, William C. *Jefferson Davis: The Man and His Hour*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.
- Difference Between, "Difference Between Democrat and Republican."
- DuBois, Hawkins. No Film School, "How DP Toby Oliver 'Represented Consciousness' to Shoot 'Get Out'."
- El-Tayeb, Fatima. "Introduction: Theorizing Urban Minority Communities in Postnational Europe." In *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*, ed. Fatima El-Tayeb, xi-xlvi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. New York: Grove Press, 2008.
- Hamilton, LaMont. Smithsonian Center for Folklife & Cultural Heritage, "Five on the Black Hand Side: Origins and Evolutions of the Dap."
- Hughey, Matthew. "Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in "Magical Negro" Films." *Social Problems* 56, no. 3 (2009): 543–577.
- Hughey, Matthew et al. "Making Everyday Microaggressions: An Exploratory Experimental Vignette Study on the Presence and Power of Racial Microaggressions." *Sociological Inquiry* 87, no. 2 (februari 2017): 1–35.
- Jordan, Eric A. "Reel racism, real consequences: a multiple case analysis of savior films as



- racial projects.” Master thesis, University of Louisville, 2016.
- Levine, Bruce. *Confederate Emancipation: Southern Plans to Free and Arm Slaves During the Civil War*. New York, Oxford University Press, 2006.
- New York Times, “Anatomy of a Scene | Get Out.”
- Piels, Patricia. “Verborgen racism. Een analyse van de magical negro in Intouchables (2011).” Master thesis, Universiteit Utrecht, 2014.
- Pittman, Chavella T. “Racial Microaggressions: The Narratives of African American Faculty at a Predominantly White University.” *The Journal of Negro Education* 81, no. 1 (2012): 82–92.
- Smith, Jason. “Between Colorblind and Colorconscious: Contemporary Hollywood Films and Struggles Over Racial Representation.” *Journal of Black Studies* 44, no. 8 (november 2013): 779-797.
- Sniderman, Paul M. “The New Racism.” *American Journal of Political Science* 35, nr. 2 (mei 1991): 423–447.
- Sue, Derald W. et al. “Racial Microaggressions in Everyday Life: Implications for Clinical Practice.” *American Psychology* 62, nr. 4 (mei 2007): 271–286.
- Thompson, Kristin. “Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods.” In *Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, ed. Kristin Thompson, 3-46. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- U.S. Flag Depot, Inc., “Historical Flags of the United States.”
- Vogue, “How the Color-Coded Costumes Advance the Plot in Jordan Peele’s Horror Hit.”
- Wikipedia, “Political color.”
- YouTube, “Jordan Peele on exploring the "deep horror of racism" in "Get Out".”
- YouTube, “The Historic Origins of the Dap.”

## Filmlijst

- Get Out*. Regie door Jordan Peele. Script door Jordan Peele. Cinematografie door Toby Oliver. Editing door Gregory Plotkin. Hoofdrollen: Daniel Kaluuya, Allison Williams, Bradley Whitford, Catherine Keener. Los Angeles: Universal Pictures, 2017.
- Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*. Regie door Martin McDonagh. Script door Martin McDonagh. Cinematografie door Ben Davis. Editing door Jon Gregory. Hoofdrollen: Frances McDormand, Woody Harrelson, Sam Rockwell, Caleb Landry Jones. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures, 2017.

## Bijlagen

### Analyseprotocol

Afkortingen voor camera-afstanden: ECU = *extreme close-up*. CU = *close-up*. MCU = *medium close-up*. MS = *medium shot*. MLS = *medium long shot*. LS = *long shot*. ELS = *extreme long shot*.

Sequentie (tijdscode)	Scène	Kostumering en kleurgebruik	Performance	Racial microaggressions	Cinematografie
8:29 – 19:07	Scène 4: Chris en Rose zijn onderweg naar Dean en Missy, raken een hert, contact met politieagent zorgt voor frictie.	Opvallende kleuren zijn blauw en rood.  Chris: blauwe trui, bruine jas, blauwe jeans. Rose: blauw jurkje, zwarte maillot. Politieagent: standaard zwart uniform. De auto waarin Chris en Rose rijden is rood.	Opvallende gezichtsuitdrukkingen: Chris's manier van reageren op <i>racial microaggressions</i> .  Speelsheid in relatie Chris en Rose: Rose doet alsof ze Chris gebruikt om bij Rod te komen. Rose plaagt Chris, beide lachen. Beide geschrokken na auto-ongeluk.  Bezorgdheid bij Chris als hij het hert opzoekt.  Rose komt op voor Chris tegen de politie: ze is geïrriteerd. Chris kijkt wetend, met een vreugdeloze glimlach naar de politieagent.	"Sir, can I see your license, please?"	MCU op Chris en Rose. MS op Chris en Rose vanaf achterbank auto. LS/MCU van Rod aan de telefoon met Chris en Rose. MS/LS afwisselend tijdens auto-ongeluk. MS → LS: camera beweegt achteruit, draait naar voorkant auto: aandacht kijker gericht op bloed op auto. MS/LS/CU tussen Chris en gewonde hert. MCU → langzame zoom op Chris bij interrogatie politie. MCU tussen Chris, Rose, politieagent.

	<p>Scène 5: Chris wordt verwelkomd door de Dean en Missy.</p>	<p>Het huis van de Armitages is donker van buiten maar licht van binnen.</p> <p>Opvallende kleuren zijn het blauw van Rose en Chris, en het zwart van Dean en Missy. Dean: zwarte trui, bruine broek, zwarte bril. Missy: zwarte trui, zwarte broek.</p>	<p>Chris ontvangt warm welkom. Dean haat herten, beter dood dan levend denkt hij. Chris lijkt oncomfortabel: hij knikt en lacht terwijl hij niet eens lijkt te zijn met wat er gezegd wordt.</p> <p>Chris kijkt niet geamuseerd wanneer Dean vertelt dat hij de kaarshouders uit Bali heeft: hij kijkt niet eens naar de objecten, alleen naar Dean: Chris weet dat Dean zich uitslooft, maar zegt er niets van.</p> <p>Chris kijkt wantrouwend als hij wordt voorgesteld aan Georgina.</p>	<p>“I picked these [kaarshouders] up in Bali. (...) It’s such a privilege to be able to experience another person’s culture.”</p> <p>“I would have voted for Obama for a third term if I could.”</p>	<p>LS van Chris en Rose die verwelkomd worden door Dean en Missy → camera beweegt langzaam achteruit: brengt Walter in beeld die naar de familie kijkt. MLS/MCU tussen Dean&amp;Missy en Chris&amp;Rose. Camera <i>trackt</i> Dean en Chris tijdens de tour → continue MS en CU op details die Dean aanwijst. MLS/CU tussen Chris en Georgina. MLS van Walter, gecentreerd vanuit Chris’ p.o.v. MS/LS tussen Dean en Chris in tuin.</p>
	<p>Scène 6: Dean geeft Chris een tour door het huis en de tuin.</p>	<p>Walter’s camouflagekleuren zijn belangrijk. Walter: bruine trui, groene jas, groene pet, bruine broek.</p> <p>Georgina: lichtroze met wit uniform, gele schoonmaak handschoenen</p>			
42:16 – 56:08	<p>Scène 14: ‘Big get-together’. Vrienden van Dean en Missy komen langs, maken kennis met Chris.</p> <p>Scène 15: Chris ontmoet Jim Hudson.</p> <p>Scène 16: Chris vertelt zijn</p>	<p>Belangrijke kleuren zijn blauw, grijs, rood, zwart en wit.</p> <p>Chris: grijs shirt, blauwe blouse, zwarte jeans. Rose: rood met wit gestreept shirt, blauwe jeans. Dean: zwarte trui, bruin jasje, zwarte broek. Alle gasten die met Chris</p>	<p>Zodra er een <i>microaggression</i> genoemd wordt verandert zijn gezichtsuitdrukking: hij blijft beleefd lachen, maar er is een moment verwarring, wantrouwen, en ongeloof.</p> <p>Chris is opgelucht om Logan – een andere zwarte man – te zien, maar Logan doet raar: robotisch, met een enge, eeuwigdurende glimlach. Chris</p>	<p>“I do know Tiger. (...) “Gordon loves Tiger.” “The best I’ve ever seen, ever, hands down.”</p> <p>“Is it true? Is it [Chris’ geslachtsdeel] better?”</p> <p>“Fairer skin has been in favor for the past, what, couple of hundreds of years, but now the pendulum has swung back: black is in fashion!”</p>	<p>MS/MCU tussen Chris&amp;Rose en gasten. MS/p.o.v. shot bij fotograferen Chris. MLS → camera <i>trackt</i> Chris onderweg naar Logan. CU/MCU/MS tussen Chris, Logan, Philomena. MS/MCU tussen Chris en Jim. MS/MCU tussen Chris en Rose in het huis. MS/MCU/CU tijdens</p>

	<p>achterdochtige gevoel aan Rose, Chris telefoneert met Rod en heeft daarna een confrontatie met Georgina.</p>	<p>in gesprek komen: grotendeels zwart met witte kleding, gedecoreerd met rode details. Logan King: groenbruin, ouderwets pak, strohoed met grijze streep.</p>	<p>is duidelijk van slag. Hij wil Logan een <i>fist bump</i> geven, maar Logan pakt zijn hand alsof hij een handdruk geeft → impliceert cultuurverschil tussen Chris en Logan terwijl ze beiden <i>African-American</i> zijn.</p>	<p>“Do you find that being African-American has more advantage or disadvantage in the modern world?”</p>	<p>telefoongesprek Chris en Rod. MS/MCU/CU tussen Chris en Georgina.</p>
	<p>Scène 17: Chris maakt flits-foto van Logan, Logan breekt uit zijn hypnose.</p>	<p>Georgina: grijs met wit uniform, zwarte broek.</p>	<p>Georgina heeft dezelfde eeuwige glimlach als Logan op één moment na: ze breekt voor even bijna uit de hypnose, maar dan komt de glimlach weer terug, terwijl een traan over haar wang glijdt: Chris is hier duidelijk verbaasd over.</p> <p>Chris flitst met zijn telefoon, iedereen schrikt, Logan raakt in paniek, Chris is van slag en geschrokken. Logan probeert hem te waarschuwen, maar Chris voelt zich aangevallen.</p>		<p>MLS/MCU tussen Chris en gasten tijdens Deans introductie. MS/MCU/CU tussen Chris en Logan tijdens Logans ‘breakdown’.</p>

## *Verklaring Intellectueel Eigendom*

De Universiteit Utrecht definieert plagiaat als volgt:

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van teksten van anderen zonder aanhalingstekens en verwijzing (zogenaamd "vertaalplagiaat");
- het parafraseren van teksten van anderen zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb bovenstaande definitie van plagiaat zorgvuldig gelezen en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte BA-eindwerkstuk niet schuldig gemaakt heb aan plagiaat.

Tevens verklaar ik dat dit werkstuk niet ingeleverd is/zal worden voor een andere cursus, in de huidige of in aangepaste vorm.

Naam: Amy Welten

Studentnummer: 4252039

Plaats: Spijkenisse

Datum: 21-06-2018

Handtekening:

