

프랑켄슈타인에서 고문 포르노까지 – 괴물화하는 테크놀로지와 호러영화

정영권*

1. 테크놀로지와 호러영화?
2. 외향화하는 공포: 대공황과 봉기의 가능성
3. 내면화하는 공포: 전후 호황과 순응주의
4. 고립과 폐쇄의 공포
 - 4-1. 베트남 전후, 악마화하는 아이들
 - 4-2. 괴물화하는 테크놀로지
5. 연결성의 공포: 9·11 이후 관음과 전시의 테크놀로지
6. 결론을 대신하여

국문초록

본 논문은 브라이언 N. 두채니(Brian N. Duchaney)의 『공포의 불꽃: 테크놀로지, 사회, 호러영화 *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*』(2015)를 중심으로 호러영화의 사회문화사를 테크놀로지라는 키워드로 고찰한다.

영화장르에서 테크놀로지와 가장 밀접한 관계를 갖고 있는 장르는 SF이다. 이에 반해 호러는 테크놀로지와 반대되는 자연/초자연으로 주로 설명되어 왔다. 이런 점에서 『공포의 불꽃』이 호러영화의 역사를 테크놀로지에 대한 (반)작용으로 설명하는 것은 주목할 만하다. 고딕 소설의 영향 하에서 제작된 초기 호러영화는 산업자본주의가 야기한 테크놀로지에 대한 두려움을 반영한다. 예를 들어 〈프랑켄슈타인〉(1931)에서

* 동국대학교 대학원 영화영상학과 강사

성난 군중들은 테크놀로지의 산물인 괴물을 가혹하게 린치하는데, 이는 테크놀로지가 주는 이질감과 공포에서 비롯한 행동이다. 이 군중행동은 또한 대공황 시기 산업자본주의에 의해 소외된 대중의 봉기를 연상시킨다.

전후 호황기에 등장한 SF호러 영화들에서 외계인으로 상징되는 타자들은 전후 미국의 번영의 가치를 파괴하는 존재이다. 이 때 번영은 교외화에 따른 중산층의 삶과 관련되며, 그들은 TV, 냉장고 등 생활 테크놀로지에 둘러싸여 순응주의적 삶을 살아간다. 베트남전 시대에 호러영화는 고립과 폐쇄의 공간인 집을 무대로 반문화 세대인 아이들을 악마화한다. 여기에서 공포는 테크놀로지의 완전한 부재에서 발생한다. 1980년대 이후 비디오, 인터넷, 스마트폰 등의 미디어는 외부세계와의 연결을 강화했지만 우리가 통제하지 못하는 또 하나의 외부 영향력이 되었다. 9·11 이후 호러 영화에 만연하는 ‘파운드-풋티지’와 ‘고문 포르노’는 관음/감시와 노출/전시의 테크놀로지가 포화 상태에 이르렀음을 드러낸다.

이런 점에서 『공포의 불꽃』은 테크놀로지 진보에 대한 기대와 공포가 우리의 일상적 삶과 불가분의 관계가 되고 있는 오늘날 시의적절한 통찰을 제공한다.

(주제어: 호러영화, 테크놀로지, 프링켄슈타인, 대공황, 전후 호황, 순응주의, 베트남전쟁, 9·11 이후, 감시와 전시, 고문 포르노)

1. 테크놀로지와 호러영화?

영화장르에서 테크놀로지와 가장 밀접한 관계를 갖고 있는 장르는 단연 SF일 것이다. 그에 비해 호러영화는 주로 통제되지 않는 (초)자연과 관련 한다. 비비언 소브 查(Vivian Sobchack)은 고전적 스튜디오 시기 할리우드

의 호러영화를 ‘알려져 있는(known)’ 세계를 초월하려는 인간의 욕망과 그에 대한 응징으로 설명했다. ‘몰라도 되는 것들이 있다’는 관념이 호러 장르를 지배하고, 그것을 어기는 것이 서사적 원동력이라는 것이다. 이에 비해 SF는 ‘미지의(unknown)’ 세계로의 돌진과 그 밑에 깔려 있는 두려움을 뒤엎는 기술적 낙관주의를 자신의 세계관으로 갖는다.¹⁾ 이러한 구별은 매우 명쾌하고 설득력 있지만 SF와 호러가 서로 간에 갖고 있는 침투성을 흐릴 여지가 있다. 특히나 최근 들어 SF영화는 점점 생명공학, 환경문제 등 테크놀로지가 가져오는 공포를 재현하는 ‘포스트휴먼’ 경향이 점증하고 있고, 호러영화 역시 ‘파운드-풋티지(found-footage)’나 인터넷 등 테크놀로지를 소재로 한 것들이 만연한 상황에서는 더욱 그러하다.

대표적인 영화장르 이론가 스티브 널(Steve Neale)²⁾이 자신의 저서 『장르와 할리우드 *Genre and Hollywood*』에서 ‘호러’와 ‘사이언스 픽션’을 한 섹션으로 묶은 후 거기에서 다시 둘로 나눈 것을 보면,²⁾ 두 장르의 친연성은 무시할 수 없다. 〈프랑켄슈타인 Frankenstein〉(1931)이 호러영화이면서도 SF적 설정을 갖고 있고, 〈에이리언 Alien〉(1979)이 SF장르이면서도 공포와 혐오감을 불러일으키는 호러영화이듯이 말이다. 그러나 이 경계 너머에는 또 다른 경계가 있다. 예를 들어 〈살아있는 시체들의 밤 Night of the Living Dead〉(1968), 〈엑소시스트 The Exorcist〉(1973), 〈할로윈 Halloween〉(1978) 등의 좀비, 오컬트, 슬래셔처럼 테크놀로지와는 무관해 보이는 호러영화들이 부지기수다. 오히려 이러한 영화들이야말로 호러영화의 ‘정통’에 가깝다. 마찬가지로 〈싸이코 Psycho〉(1960), 〈양들의 침묵 The Silence of the Lambs〉(1991)처럼 인간의 내면을 파고드는

1) Vivian Sobchack, “The Fantastic”, *The Oxford History of World Cinema*, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), Oxford: Oxford Univ. Press, 1996, pp.313-315.

2) Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000, pp.92-104.

심리 호러는 사실 스릴러와 좀처럼 구별하기 어렵고 테크놀로지와도 별 관련이 없어 보인다.

이런 점에서 브라이언 N. 두채니(Brian N. Duchaney)의 『공포의 불꽃: 테크놀로지, 사회, 호러영화 *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*』(Jefferson, NC: McFarland, 2015)는 호러영화를 테크놀로지라는 키워드로 서술한 사회문화사적 관점의 장르연구라는 점에서 주목된다.³⁾ SF는 장르 속에 태생적으로 테크놀로지를 품고 있지만 호러는 그 래 보이지 않기 때문이다. 그러나 두채니는 “테크놀로지가 향상됨에 따라 새로운 형식의 호러를 전시해야 할 요구는 필연적이 된다.(….) 변화 해 온 것은 공포의 종류가 아니라 그것에 우리가 어떻게 반응하는가이다.”라고 주장한다. 더 나아가 호러영화는 기술적으로 진보된 사회에서 안전에 대한 우리의 감각(sense)을 조정하는 장르라고 말한다.⁴⁾

전통사회에서 공포는 우리의 통제 밖에 있는 자연의 힘과 인간의 무지에서 오는 것들이 대부분이었다. 그것은 개인이나 작은 공동체가 감수해야 하는 어쩔 수 없는 시련과 고통이었던 것이다. 그러나 주술로부터 해방된 근대사회에서 공포로부터 안전감을 확보하는 것은 사회의 책임이 되었고 사회의 합리화와 과학화라는 두 장치가 그것을 수행하게 되었다. 즉, 사회가 공포를 합리적·과학적으로 관리하게 된 것이다.⁵⁾ 그리고 그러한 합리화·과학화에서 테크놀로지가 중요해지는 것은 너무나 당연하다. 이 때 테크놀로지는 단순한 기술적 장치가 아니라 무엇을 관

3) Brian N. Duchaney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015.

4) Brian N. Duchaney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.5.

5) 박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가: 공포 감정의 거시사회학』, 한길사, 2015, 55쪽.

리하고 통제하는 체계(system)를 포함하는 개념이다.

그러나 문제는 공포를 제어하고 관리해야 할 테크놀로지가 우리의 통제 밖에 있다는 사실이다. 이것은 단지 최근의 디스토피아적인 포스트휴먼 SF영화의 관심사만은 아니다. 〈프랑켄슈타인〉에서 1950년대의 B급 SF호러를 거쳐, 〈파라노말 액티비티 Paranormal Activity〉(2007)같은 ‘CCTV호러’에도 해당한다. 물론 드라큘라 같은 (초)자연적인 공포를 우선적으로 고려할 수 있다. 호러에서 괴물은 일반적으로 자연의 개념, 특히 여성적 자연의 개념과 연결된다. 여성으로 상징되는 자연의 공포를 남성적 테크놀로지로 극복하고 거칠고 반항적인 자연을 남성적 훈육을 통해 길들이는 것, 그것이 바로 과학의 합리성(과학혁명)인 것이다. 브람 스토퍼(Bram Stoker)의 『드라큘라 Dracula』(1897)가 근대 과학기술혁명이 최고조에 이른 시점에서 나온, 테크놀로지에 대한 반동이라면 〈프랑켄슈타인〉 원작과 영화는 여성(자연)의 전유물로 여겨지는 출산(재생산)을 관리하거나 모방함으로써 자연(괴물)을 조정하려는 남성적 시도의 실패를 드러낸다.⁶⁾ 즉, 자연을 정복하고 제어하려는 기술적 욕망이 또 하나의 공포를 낳은 것이다.

호러영화를 사회문화사적 관점에서 선구적으로 연구했던 앤드루 투더(Andrew Tudor)는 “호러영화에서 과학이 위협하다는 믿음은 유령, 악귀, 뱀파이어, 좀비의 사악한 경향에 대한 믿음만큼이나 중심적”이라고 말했다.⁷⁾ 과학은 위협적이지만 또한 선을 위한 잠재성을 갖고 있다. 문제는 인간이 그것을 통제·관리하지 못할 수 있다는 두려움에서 온다. 그것은 또한 디스토피아적 SF영화에 내재하는 공포이기도 하다. 이와 같

6) Cynthia A. Freeland, *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder, Colorado: Westview Press, 2000, p.27.

7) Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of Horror Movie*, Oxford: Blackwell, 1989, p.133.

은 맥락에서 “우리가 이론적 고려 없이 SF라고 부르는 것의 대부분은 사실 호러의 일종이며 미래의 테크놀로지로 초자연적 힘을 대체한 것”⁸⁾이라는 노엘 캐럴(Noël Carroll)의 말은 합당하다.『공포의 불꽃』이 호러영화를 테크놀로지와 관련지으면서도 SF라 부를 수 있는 영화들을 포괄하고 있는 것도 그 때문이다. 핵심은 호러인가 SF인가 하는 점이 아니라 이 장르들이 내장하고 있는 자기통제와 자율성 상실에 대한 공포가 장르의 고전적 시기부터 동시대까지 어떻게 변화해 왔는가 하는 점이다. 이 점이 이 책에서 다루는 기본명제이자 본 논문의 본론을 차지하는 내용이다.⁹⁾

2. 외향화하는 공포: 대공황과 봉기의 가능성

『공포의 불꽃』은 서론 외에 총 3부로 구성되어 있다. 1부는 ‘고전 호러와 호러영화를 설정하기’(Classical Horror and Establishing the Horror Film), 2부는 ‘모던 호러와 진보에 대한 공포’(Modern Horror and the Fear of Progress), 3부는 ‘기술능통 세계에서의 동시대 포스트모던 호러’(Contemporary and Postmodern Horrors in a Tech-Savvy World)이다. 시기별로 본다면 1부가 고딕소설 시기부터 1950년대 SF호러까지, 2부가 1960년대 모던 호러의

8) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge, 1990, p.14.

9) 영어권에서 나온 사회문화사적 관점의 대표적 호러영화 연구서는 다음과 같다(출간 연도순). Andrew Tudor, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford: Blackwell, 1989; David J. Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York: Norton, 1993; Kendal R. Phillips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, CT: Praeger, 2005; Charles Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from 1950 to the 21st Century*, Jefferson, NC: McFarland, 2009.

탄생부터 1990년대까지, 3부가 인터넷과 휴대폰 등 일상적 테크놀로지의 영향력이 전 세계적으로 보편화하는 2000년대 이후를 다룬다. 각 부는 3-4개의 장으로 구성되어 있는데 본 논문에서는 부와 장에 얹매이지 않고, 큰 얼개를 따라가며 핵심적이라고 여기는 부분을 중심으로 서술하고자 한다.

1790년경부터 1900년경까지 종홍을 맞았던 고딕 소설과 그 각색 연극, 무대 쇼 등은 호러영화의 형성에 적지 않은 영향을 주었다. 일단 외적인 면에서 그것은 호러가 창조되는 세팅을 구축한다. 내적인 측면에서 호러는 심리적·무형적 형식의 공포를 가져다주는데 이것이 호러영화의 멘탈리티를 구성한다.¹⁰⁾ 실체를 알 수 없는 미지의 무엇이 있다는 것, 그리고 그것을 통제할 능력이 없으며, 궁극에 가서는 그 미지의 존재에 의해 자신의 존재를 상실할 수도 있다는 두려움이 호러영화의 심리적 기제이다.

호러는 문화적 규범을 가정하며 그에 대한 파괴 위에 기초한다. 호러는 사회를 통제하는 내적인 힘을 파괴하는 것이다.¹¹⁾ 그런 점에서 호러는 전복성을 갖고 있다. 호러영화의 전복성을 가장 강력하게 옹호했던 로빈 우드(Robin Wood)는 호러영화에서 미지의 존재, 즉 괴물은 이드(id)에서 나온 창조물이며 문화적 규범이 억압한 것의 귀환(the return of the repressed)이라고 설명했다. 우드는 살면서 당연히 억압해야 하는 기본적 본능의 억압, 즉 기본억압(basic repression) 외에 가부장적 부르주아 자본주의 사회의 현상유지를 위한 질서·규범·양식을 과잉억압(surplus repression)이라고 불렀는데, 괴물은 이 과잉억압의 산물인 것이

10) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.13.

11) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.14.

다.¹²⁾ 그러나 괴물의 성격이 언제나 전복적인 것만은 아니다. 우드 역시도 〈텍사스 전기톱 학살 The Texas Chainsaw Massacre〉(1974)의 억압된 것의 귀환으로서의 괴물을 그 이후 슬래셔 영화의 성적 문란함에 대한 징벌로서의 반동적 괴물과 대비시킨다.¹³⁾

이러한 괴물의 양가성은 괴물과 대립하는 것으로 상징되는 테크놀로지에도 해당한다. 테크놀로지는 인간을 지배해왔던 자연의 힘에 대한 통제라는 점에서 진보적인 성격을 갖는다. 자연적 질서란 결국 변하지 않는 질서이며 현상유지의 질서이다. 보수주의적 시각에서 테크놀로지는 자연에 반대되는 기술, 자연스러운 것과 반대되는 기계적인 것, 개방성에 반대되는 통제, 개인 간의 차별성에 반대되는 평형화, 자유에 반대되는 평등 우위, 개인적 우월성에 반대되는 평등화를 표상한다. 결과적으로 테크놀로지는 자연이 불변하는 권위에 대한 근원이 아니라 재구성 될 있는 가능성을 지녔다는 사실을 표상한다.¹⁴⁾ 두채니가 고전 호러영화 시기를 설명하면서 〈드라큘라 Dracula〉(1931)가 아닌 〈프랑켄슈타인〉과 그 후속 사이클을 더 비중 있게 다루는 이유는 이 때문이다. 초자연적 존재인 드라큘라에 비해 프랑켄슈타인의 괴물이 기계적 창조물인 것에도 기인하지만 그보다는 테크놀로지에 대한 인간의 태도를 반영하고 있기 때문이다. 테크놀로지의 양가성이란 결국 인간이 이러한 테크

12) 로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 역, 시각과 언어, 1994, 95-123쪽.

13) 로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 역, 시각과 언어, 1994, 240쪽. “호러는 (백인, 가부장적, 부르주아) 사회의 말할 수 없는 잠재된 욕망들을 폭로하고, 그러한 억압을 요구하는 문화의 부당함과 위선을 보여”주기도 하지만 “일탈과 동요의 폭력적 제거—‘괴물’ 죽이기—를 통한 이전 상태의 복구 및 재억압, 봉쇄의 기획과 동일 시”하기도 한다. 배리 랭포드, 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』, 방혜진 역, 한나래, 2010, 266-267쪽.

14) 마이클 라이언·더글拉斯 켈너, 『카메라 폴리티카: 현대 할리우드 영화의 정치학과 이데올로기(하)』, 백문임·조만영 역, 시각과 언어, 1997, 133쪽.

놀로지를 조화롭게 활용할 수 있을까, 아니면 통제 불가능한 괴물로 만들 것인가에 대한 쟁점으로 귀결된다.

신시아 A. 프릴랜드(Cynthia A. Freeland)는 프랑켄슈타인의 괴물을 여성적 재생산의 대리물이자 낭만주의적 자연이 상징하는 순수와 무구, 메리 셸리(Mary Shelley) 원작소설에 대한 기존의 페미니즘적 독해에 따라 자연(여성)으로 해석했다.¹⁵⁾ 적어도 비천한(abject) 존재로서 그는 ‘여성화된’ 타자인 것만은 틀림없다.¹⁶⁾ 그러나 두채니는 프랑켄슈타인의 괴물을 과학의 비자연적인 행위와 무모한 진보의 잠재성에 대한 경고로 설명한다.¹⁷⁾ 전통적 해석도 이와 크게 다르지 않은데, 괴물은 무엇보다 테크놀로지의 산물인 것이다. 그런 점에서 그가 괴물에 대한 인간들의 응징을 설명하는 부분과, 이를 비슷한 시기에 제작된 독일영화 〈메트로 폴리스 Metropolis〉(1927)의 로봇 마리아와 연결시키는 부분은 흥미롭다. 실수로 아이를 익사하게 만든 괴물에 분노한 군중들이 괴물을 처절하게 응징하는 것은 원작에는 없는 것이다. 군중들이 횃불과 쇠스랑을 들고 괴물을 포위한다는 점에서 이는 즉각적으로 흑인에 대한 백인 우월주의자들의 린치를 연상시킨다. 그러나 이 영화가 나왔던 1931년이 대공황 시기라는 것을 감안해본다면 이는 기계적인 산업주의에 대한 분노로도 읽힐 수 있다. 두채니가 대공황과 산업주의를 직접 거론하는 것은 아니다. 그러나 호러영화에서 반란이 사회적 위반에 중심적이며 이 반란은 나와 다르거나 이질적인 존재를 향해있다는 그의 말을 되새겨보

15) Cynthia A. Freeland, *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*, Boulder, Colorado: Westview Press, 2000, p.27.

16) 영화 〈메리 셸리: 프랑켄슈타인의 탄생 Mary Shelley〉(2017)은 이러한 관점을 매우 설득력 있게 제시한다.

17) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.26.

면, 원작과 달리 영화 <프랑켄슈타인>의 반란자는 괴물이 아니라 인간 군중들이다. 표면적으로 그들은 죽은 아이에 대한 분노로 괴물에 린치를 가하지만, 심층적인 차원에서 볼 때, 테크놀로지가 주는 이질감과 그에 대한 공포로 ‘봉기’하는 것이다.¹⁸⁾ 그런 점에서 테크놀로지로 표상되는 괴물은 사회적 대타자(social Other)이자 원형적 공포인 것이다.¹⁹⁾ 여기서 중요한 것은 괴물보다 더 괴물스러워 보이는 것이 군중에 포위되어 어쩔 줄 몰라 하는 괴물이 아니라 피에 짖주린 듯 영혼 없는 군중들이라는 것이다.

바로 이 지점에서 괴물을 로봇 마리아와 연결시킬 수 있다. 역시 테크놀로지의 산물인 마리아는 노동자들을 선동하여 기계화로 점철된 ‘포드주의 왕국’을 전복하고자 한다. <프랑켄슈타인>에서 괴물이 테러의 대상인 데 반해 <메트로폴리스>에서 마리아는 군중들에게 ‘테러’(반란)를 부추기는 로봇이다. 그러나 마리아는 비천함(abjection)과 두려움을 야기 시킨다는 점에서 괴물과 같은 대타자이다.²⁰⁾ 또한 괴물처럼 테크놀로지에 의해 창조된, 불신과 의혹의 피조물(creature, 괴수)이다. 영화 속 노동자들 역시 독일 표현주의 영화답게 영혼 없는 군중으로 묘사된다. 그들은 절대자(대타자)에 의해 휘둘리는 존재들이다.

두 영화는 산업자본주의가 고도화되던 시기 테크놀로지에 대한 대중들의 공포를 반영하고 있다. 어쩌면 그것은 19세기 초 영국의 러다이트

18) 이 점은 영화 속 군중들이 전근대적인 농촌공동체(미국이 아닌 유럽)의 일원이라는 점에서 더 강조된다. 괴물을 포획하는 날도 마을의 공동체성을 강화하는 축제가 열리는 날이다. 말하자면 괴물은 이 축제에 ‘초대받지 않은 손님’이거나 카니발적인 축제에 바쳐져야 하는 희생양인 것이다.

19) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.31.

20) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.34.

운동(특히 〈메트로폴리스〉)을 연상시키기도 한다. 기계문명에 의해 소외되는 것에 대한 두려움의 반작용인 것이다. 영화 속 군중들이 〈프랑켄슈타인〉처럼 지나치게 공격적이거나 〈메트로폴리스〉처럼 지나치게 수동적이라는 점에서 이는 또한 당시 지배체제가 군중을 바라보는 방식을 설명해주기도 한다. 그들은 귀스타브 르 봉(Gustave Le Bon)이 『군중심리 La Psychologie des Foules』(1895)에서 묘사한대로 우매하며, 맹목적이고, 감정적 존재이며 그래서 위험한 존재인 것이다. 그런 측면에서 이 영화들은 대공황 초기 기계화된 산업주의에 대한 어떤 봉기의 가능성도 내장하고 있었다. 맹목적이며 감정적인 존재이기에 지배자들에겐 더 위험한 것이었을 수 있는 것이다. 그러나 제2차 세계대전 직후 전후 자본주의의 유례없는 호황기에, 그리고 핵폭탄으로 인한 인류절멸의 공포가 만연한 시기에 봉기의 가능성은 극도의 순응주의로 대체되고 있었다.

3. 내면화하는 공포: 전후 호황과 순응주의

제2차 세계대전 시기에 프로듀서 발 루튼(Val Lewton)에 의해 제작된 〈캣 피플 Cat People〉(1942), 〈나는 좀비와 함께 걸었다 I Walked with a Zombie〉(1942), 〈표범 인간 The Leopard Man〉(1943) 등 RKO가 제작한 일련의 사이클은 전쟁 전 유니버설의 호러영화들과는 달리 강렬한 비주얼과 특수효과에 기대지 않았다. ‘괴물’을 직접적으로 보여주지 않는 이 전략은 ‘호러는 보는 것보다는 상상하는 것’이라는 개념을 부각하며, 호러를 현실의 영역으로 끌어들였다. 〈드라큘라〉, 〈프랑켄슈타인〉 등이 유럽을 비롯한 이국적 배경이었다면 이 영화들은 미국의 도시를 배경으로 하고 있었다. 그것은 두 가지 측면에서 호러영화의 향후 방향

을 제시하는 것이었다. 첫째는 유럽 전통의 초자연적 공포를 현대 미국으로 옮겨오는 것, 둘째는 외부의 위협을 인간 내면의 심리적 공포로 전환하는 것이었다. 그런 점에서 이 영화들은 1960년대 모던 호러를 예견하고 있었는지도 모른다. 그러나 그 사이에는 어떤 매개가 있어야 했다. 여기에 1950년대 SF호러 하이브리드 장르의 중요성이 있다.

두채니는 전후 할리우드에서 전통적인 호러영화는 휴면상태에 접어들었지만 ‘핵폭탄과 함께 살아가기’라는 가공할 테크놀로지의 공포가 영화 속에 스며들었다고 언급한다.²¹⁾ 이러한 공포를 가장 잘 보여준 것은 물론 SF영화였다. 전후 핵에 대한 불안 기운, 로버트 A. 하인라인(Robert A. Heinlein)·레이 브래드버리(Ray Bradbury) 등 SF작가들의 대표작 출간, 1950~51년 SF영화 흥행 사이클, 〈킹콩 King Kong〉(1933)의 재개봉(1952)과 괴물·돌연변이 하위장르에 대한 관심 증대 등이 1950년대 SF영화의 변성을 가져왔다.²²⁾ 그 어떤 장르도 그토록 짧은 시기에 그토록 급속하게 발전한 예는 없었으며²³⁾ 비로소 SF영화는 장르화(genrification) 되었다.²⁴⁾ 그러나 이렇게 호러영화의 쇠퇴와 SF영화의 발흥이라는 도식화로 영화장르의 사회사를 설명하는 것은 단선적이고 일면적이다.

릭 알트먼(Rick Altman)은 장르의 재정의(redefinition)를 논하면서 유니버설이 이전이라면 괴수영화(creature feature), 호러영화로 명명했을

21) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.43.

22) Victoria O'Donnell, “Science Fiction Films and Cold War”, *History of the American Cinema 7: Transforming the Screen 1950-1959*, Peter Lev, New York: Charles Scribner's Sons, 2003, p.170.

23) Joyce A. Evans, *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb*, Boulder, Colorado: Westview Press, 1998, p.75.

24) Keith M. Johnston, *Science Fiction Film: A Critical Introduction*, London, New Dehli, New York & Sidney: Bloomsbury, 2011, p.74.

〈해양 괴물 The Creature from the Black Lagoon〉(1954) 등 자사의 영화들을 어떻게 SF장르로 마케팅 했는지 이야기한다. 〈해양 괴물〉은 제목에서 암시하듯 전형적인 괴수영화였으며 유니버설은 인간과 동물, 인간과 시체, 인간과 미지의 무엇을 결합시키는 장르로 명성을 쌓아왔다. 〈해양 괴물〉 역시 그런 전통의 연속선상에 있었으며 과학기술과 별다른 연관성도 없었다. 그러나 전통적 호러가 쇠퇴하고 SF라는 새로운 용어가 유행하자 재빠르게 이를 전유했다. 사실상 SF영화로 불린 주요한 영화들이 유니버설에 의해 제작되었다. 즉 유니버설은 장르를 재정의 하면서 호러영화를 SF영화로 새롭게 탈바꿈시킨 것이다.²⁵⁾

이렇게 마케팅적 전략을 거론하지 않더라도 호러와 SF는 전후 냉전시기에 미국사회의 불안과 공포를 재현하는데 있어 사실상 한 몸이었다. 주지하다시피 이 시기 미국사회의 불안과 공포의 대상은 핵을 둘러싼 미소간의 군비경쟁과 매카시즘에 의해 도마 위에 오른 공산주의였다. 많은 이들이 〈괴물 The Thing from Another World〉(1951), 〈우주 전쟁 War of the Worlds〉(1953), 〈신체 강탈자의 침입 Invasion of the Body Snatchers〉(1956) 등의 영화를 핵으로 무장한 공산주의의 침공에 대한 미국인들의 불안과 공포로 설명했다. 그 공산주의란 소련과 같이 획일화된 전체주의(스탈린주의)이며 여기서 또 다시 이를 자세히 거론하는 것은 불필요하다. 더 중요한 것은 외부의 공포를 내면화하는 미국인들의 심리상태이다. 두채니는 이 당시 호러의 원천으로 과학의 번영을 언급하며 영화제작자들에 준 두 가지 영감은 ‘사회에 대한 공포’와 ‘과학적 진보에 대한 공포’라고 설명한다.²⁶⁾

25) Rick Altman, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 1999, p.78.

26) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.45.

우선 과학적 진보에 대한 공포를 보자. 많은 영화들에서 외계인들은 지구인보다 우월한 과학기술을 소유하고 있다. 문명을 자임하는 인간 세계는 낡은 세계로, 강력한 기술적 진보를 표상하는 외계인은 신세계로 묘사된다. 외계인을 퇴치하기 위해선 더 우월한 과학기술을 보유해야 한다. 〈괴물〉에서 캐링턴 박사는 “오직 과학만이 그(외계인·인용자)를 정복할 수 있어요. 다른 모든 무기는 무력하죠”라고 말한다. 또한 그는 “과학에는 적이 없어요. 오직 연구할 현상만이 있죠”라고도 한다. 이렇듯 과학기술에 대한 맹목적인 믿음은 이미 전전(戰前)의 〈프랑켄슈타인〉, 〈닥터 모로의 DNA Island of Lost Souls〉(1932), 〈투명 인간 The Invisible Man〉(1933) 등 ‘SF고딕’에 등장하는 미친 과학자들에게서도 나타났다. 그러나 그들은 중세 성이나 열대 섬, 외딴 저택 같은 장소에서 작업을 실행하는 말 그대로 불가사의한 열정에 사로잡힌 고립된 인물들이었다.²⁷⁾ 그러나 1950년대 SF호러영화에서 이들은 군산복합체의 인격화인 것이다. 그것이 외계인이든 공산주의이든 이런 영화들에서 사람들은 언제나 정복당하지 않으려고 인간힘을 쓴다. 인간으로서의 자기 존재를 지키고자 하는 것이다.²⁸⁾ 그리고 자기보존의 욕망은 적을 제압할 수 있는 진보된 테크놀로지를 통해서만 충족될 수 있다. 즉 자기통제에 대한 열망, 자율성 상실에 대한 공포라는 호러영화의 오랜 모티프가 테크놀로지에 대한 맹목적인 믿음과 만나는 것이다. 그러나 그것은 또한 인류 절멸의 재앙을 야기하는 ‘빨간 단추’이기에 분명 공포의 대상이다.

수전 손택(Susan Sontag)은 1950년대 SF영화가 도덕을 극단적으로 단순화한다고 말했다. “우리 안의 잔인성 혹은 조금도 도덕적이지 않은 정서를 방출시킬, 도덕적으로 용인된 환상”이자 “우리 안의 공포심과 혐오

27) 배리 랭포드, 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』, 방혜진 역, 한나래, 2010, 310쪽.

28) 수전 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 역, 이후, 2002, 330쪽.

감을 자극하는 온갖 속성을 지닌 변종들에게 우월감을 느낌으로써, 우리는 도덕적인 양심의 가책을 걷어낸 채 잔인함을 즐기게” 된다는 것이다.²⁹⁾ 이 점에서 이 시기 SF영화의 상당수를 차지하는 외계인 침공 영화가 가장 보수적이며 외계인들은 삶, 혹은 사회적 관습을 위협하는 타자성³⁰⁾이라는 점에 주목할 필요가 있다. 이것이 이 당시 미국사회를 지배했던 ‘사회에 대한 공포’를 해명하는 열쇠이기 때문이다.

호러영화가 극한의 두려움을 불러일으키기 위해 집중하는 요소는 타인에 대한 불안이다.³¹⁾ 사르트르(Jean-Paul Sartre)의 말처럼, 진정한 공포는 타인들인 것이다. 〈신체 강탈자의 침입〉을 비롯한 이 시기 SF호러는 획일주의와 동질화에 대한 공포를 동반한다. 외계에서 날아온 이상한 꽃씨가 나의 가족과 이웃을 완전히 다른 존재, 개체성이 사라진 동질화된 존재로 변모시키는 것은 소련식의 전체주의적 공산주의에 대한 공포이기도 하지만 자본주의적 획일주의에의 순응을 가리키기도 한다. 1950년대는 전례 없는 ‘미국적 동질화의 황금시대(the golden age of American homogenization)’였다.³²⁾ 영화 〈레볼루셔너리 로드 Revolutionary Road〉(2008)의 도입부를 장식하는 저 중절모와 회색 양복의 물결처럼 포드주의적 산업자본주의는 문화적 풍경을 동질화시켰다. 영화 밖으로 나가서 이 시기 SF호러영화들이 드라이브 인 장르이자, 십대문화, 그리고 무엇보다도 교외화(suburbanization)와 맞물려 있다는 것은 중요하다.³³⁾ 드라이브 인 극장의 주요 관객은 십대

29) 수진 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 역, 이후, 2002, 321쪽.

30) 수잔 헤이워드, 『영화 사전: 이론과 비평』(개정판), 이영기·최광열 역, 2012, 314쪽.

31) 폴 웰스, 『호러 영화: 매혹과 저항의 역사』, 손희정 역, 커뮤니케이션북스, 2011, 19쪽.

32) M. Keith Booker, *Alternate Americas: Science Fiction and American Culture*, Westport, CT: Greenwood Press, 2006, pp.66-67.

33) Victoria O'Donnell, “Science Fiction Films and Cold War”, *History of the American Cinema 7: Transforming the Screen 1950-1959*, Peter Lev, New York: Charles Scribner's Sons, 2003, p.173.

들이었으며 그들은 1950~60년대 익스플로이테이션 영화 전문회사인 AIP(American International Pictures)의 호러나 1970~80년대 슬래셔 영화의 주요 캐릭터이자 주요관객으로 성장하게 된다. 교외(suburb)는 그들이 자신의 부모들과 사는 공간이자 대중소비사회가 비로소 꽂피는 미국적 번영의 상징이다. 소위 중산층 아메리카(middle-class America)로 표상되는 이 공간은 삶과 사회적 관습을 표준화하는 생활 테크놀로지(IV, 냉장고, 세탁기, 청소기, 잔디 깎는 기계 등)로 가득한 곳이었다. 풍요와 번영, 행복과 안락, 현실안주와 순응의 이미지가 미국사회를 지배했다. 그런 점에서 “1930년대의 많은 공포영화들이 과학과 과학이 사회 진보에서 점하는 중심성에 대해서 특히 관심을 가지고 있었고, 이는 원자폭탄과 함께 전후 암흑기의 정점을 지나 1950년대 새로운 ‘도시 외곽 유토피아’에서 자연스러운 위치로 성장”³⁴⁾했다는 폴 웰스(Paul Wells)의 말은 의미심장하다. 그는 이에 대한 자세한 설명을 덧붙이고 있지 않지만, 그가 말하는 과학, 그리고 테크놀로지란 영화 속 외계인과 그에 대항하기 위한 것이기도 하지만 삶을 윤택하게 하는, 그럼으로써 현실에 안주하게 하는 테크놀로지였던 것이 아닐까? 영화 속 외계인으로 상징되는 타자들이란 바로 이 미국적 번영의 가치(곧 중산층의 가치)를 파괴하는 모든 타인들(공산주의, 진보주의, 프롤레타리아 등)이었던 것이다.³⁵⁾ 이것이 ‘미국적 개인/개인주의’를 억압하는 사회에 대한 공포인 것이다. 편리한 테크놀로지로 둘러싸인 삶이란 결국 자급자족적인 삶, 곧 사회와 유리된 삶이기 때문이다. 그리고 1960년대는 그렇게 사회와 유리된 삶을 살아가는 교외의 한 청년의 끔찍한 살인, 그리고 존재의 불안과 정체성의 위기, 더 나아가서

34) 폴 웰스, 『호러 영화: 매혹과 저항의 역사』, 순회정 역, 커뮤니케이션북스, 2011, 73쪽.

35) 외계인이나 괴수를 퇴치하는 세력이 고립된 미친 과학자가 아니라 관료주의적인 군 산복합체라는 점은 당연하다. 미국적 번영의 가치인 중산층 소비주의의 삶이 산업자본주의의 산물이듯 그 가치를 수호하는 군산복합체 역시 산업자본주의의 그것이다.

는 미국적 가치와 사회의 총체적인 붕괴로 시작한다. 1950년대 외계인 침공의 타자들은 이제 ‘내 안의 타자’로 전이된 것이다.

4. 고립과 폐쇄의 공포

4-1. 베트남 전후, 악마화하는 아이들

모던 호러의 시작을 알리는 〈싸이코〉는 그런 점에서 고전 호러와의 단절이 아니라 연속이었다고 할 수 있다. 마크 얀코비치(Mark Jancovich) 역시 1950년대 SF호러영화의 한 하위장르를 ‘정체성 위기의 내러티브’(narratives concerned with “crises of identity”)로 명명하며³⁶⁾ 이를 〈싸이코〉가 내포한 사회적 의미의 전조로 해석한다.

하지만 〈싸이코〉가 모던 호러의 시발점이었다는 것을 부정할 이유는 없다. 1960년대 이후 호러는 이제 미친 과학자와 외계에서 온 괴물이 아니라 보통의 개인들로 채워졌다. 핵 공포가 조금씩 완화됨에 따라 테크놀로지에 대한 공포 역시 점진적으로 사라져갔다. 그러나 1960년대와 그 이후를 특징짓는 호러로서 고립에 대한 공포를 빼 놓을 수 없다. 앞서 말했듯이 이전 시기 SF호러영화가 번성했던 사회 심리적 기저에는 인락한 중산층적 삶을 위협하는 타인·타자들에 대한 공포가 있었다. 그리고 그것은 모든 타인들이 있는 곳, 즉 사회에 대한 공포였다.

이제 그 당연한 귀결로서 공포는 고립(isolation)의 공포, 즉 갇힘(confinement)과 제약(constraint)의 악몽으로 발전한다.³⁷⁾ 1960년대 이

36) Mark Jancovich, *Rational Fears: American Horror in the 1950s*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1996, p.3.

후의 호러영화에서 집이 공포의 원천이 되는 것은 그 때문이다. 물론 고딕 호러에서 흡혈귀가 사는 곳이나 유령 들린 집은 언제나 공포의 공간 이었다. 그러나 그 곳은 내가 살지 않는 곳이며 쓸데없는 호기심을 거둔다면 공포를 경험할 필요 없는 곳이다.

잠시 영화제작을 둘러싼 세대적 측면과 기술·정책에 눈을 돌려보자. 스튜디오 시스템의 붕괴 이후 1950~60년대에는 십대를 겨냥한 익스플로이테이션 영화들이 번성했다. 이 영화들의 주요 장르는 단연 호러와 SF였다. 이 청소년들은 또한 심야시간대 텔레비전에서 방영하는 1930~40년대 고전 호러영화들의 열정적인 수용자였다. 1960년대 이후 호러영화는 이들 세대와 따로 떼어 생각할 수 없다. 여기에 호러영화의 질적 발전을 가져온 두 가지 요소는 기술적 변화와 정책적 변화였다. SF만큼은 아니라 할지라도 호러 역시 특수효과에 많은 부분을 의존했다. 당시 청소년들은 호러를 하나의 만화장르로 성립시키는데 중요한 역할을 한 EC 코믹스의 호러만화에 열광했다. 그러나 특수효과가 부실했던 호러영화는 역설적으로 호러만화의 리얼리즘을 따라가지 못했다. 특히 호러만화의 생생한 폭력묘사는 영화가 재현할 수 없는 것이었다.³⁸⁾ 호러영화 분장과 특수효과의 신기원을 연 톰 사비니(Tom Savini) 등 할리우드의 신진기술진은 이러한 한계를 극복했다. 그는 베트남 전쟁 종군사진기자로서의 경력을 발판삼아 전쟁의 피와 폭력을 스크린으로 가져왔다. 사실상 베트남 전쟁은 집집마다 TV에서 펼쳐지는 ‘응접실 전쟁(living-room war)’이었다. 일상적인 공포의 원천으로서 그것은 극장용 영화의 리얼한 폭력 묘사에 길을 열어 주었다.³⁹⁾ 정책적 변화로서 헤이스 코드(Hays

37) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.66.

38) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.82.

Code), 즉 검열의 철폐도 중요하다. 오늘날의 등급제를 가져온 이 조치는 권위주의에 대항한 청년세대의 저항이 낳은 문화적 전리품이었다. 특수효과의 발전과 함께 표현의 자유 확대는 호러영화를 B급 장르에서 메인스트림으로 밀어 올렸다.

세대, 특수효과 기술, 표현의 자유 확대는 1960년대 이후 호러영화를 설명하는 주요 키워드이다. 〈살아있는 시체들의 밤〉, 〈로즈메리의 아기 Rosemary' Baby〉(1968), 〈엑소시스트〉, 〈텍사스 전기톱 학살〉, 〈오멘 The Omen〉(1976), 그리고 〈할로윈〉으로 시작하는 1970년대 후반~1980년대 중반의 슬래셔 사이클은 〈싸이코〉 이후 축적된 폭력 묘사의 전시장이 되었다. 이 시기 미국 호러영화를 사회적으로 해석하는 많은 비평가들이 논하듯이 이는 베트남 전쟁이 가져온 피와 학살의 은유이기도 하다(고어 장르의 역사적 형성).

그러나 여기서 더 주목해야 할 점은 공포의 공간으로서의 집과 처단해야 할 괴물 혹은 희생양으로서의 아이·청소년, 그리고 고립을 야기하는 테크놀로지의 부재라는 현상이다. 특수효과의 발전과는 반비례해서 이 시기 호러영화들은 유달리 테크놀로지에 대한 언급이 결여되어 있다. 물론, 그것은 1950년대에 기묘한 동거를 이루었던 SF호러 하이브리드가 이제 분리되어 제 갈 길을 간 것과 무관하지 않았다. 〈2001 스페이스 오디세이| 2001: Space Odyssey〉(1968) 이후 〈혹성 탈출 Planet of the Apes〉 시리즈, 〈롤러볼 Rollerball〉(1975), 〈미지와의 조우 Close Encounters of the Third Kind〉(1977), 〈E. T.〉(1982)에 이르기까지 SF영화는 호러영화에 비할 수 없을 정도로 블록버스터화 했다.

두채니는 모던 호러의 괴물은 단순한 악이 아니라 사회의 거대한 진

39) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.83.

보를 일축하는 아웃사이더라고 말한다.⁴⁰⁾ 이렇게 볼 때, 개별 영화들마다 차이는 있지만 아이와 청소년을 괴물 혹은 희생양으로 그리는 이 시기 호러영화는 미국 사회의 급진화에 대한 반동과 결부되어 있었다. 〈로즈메리의 아기〉, 〈엑소시스트〉, 〈오멘〉 등의 오컬트 영화에서 아이들은 안온한 미국 중산층 가정에 침입한 악마들이다. 전통적으로 순수한 미래를 상징하는 아이들이 동정의 여지가 없는 악마가 되었다는 것은 중산층 아메리카의 가치를 잠식하는 것이었다. 1960년대 후반~1970년대 중반에 이르는 시기에 제작된 이 영화들에서 ‘아이들’은 이 가치를 위협하는 저항적 청년세대와 결부된다. 이러한 아이들이 자라난다면 머지않아 미국의 악몽은 현실화될 것이다. 이들은 제거해야 할 씩이며 응징해야 할 절대 악이다. 현실의 이들은 사회적 진보의 상징이지만, 영화는 그러한 진보를 악마화함으로써 진보의 가치를 일축한다.⁴¹⁾ 또한 이 괴물을 처치하는 것은 1950년대 SF호러처럼 테크놀로지가 아니라 엑소시즘과 같은 전근대적 주술이다.

마찬가지로 〈할로윈〉, 〈13일의 금요일 Friday the 13th〉(1980) 등의 슬래셔 영화에서 십대 청소년들은 오컬트의 아이/악마보다 더 직접적으로 성해방 운동의 여파를 상징한다. 그것이 난잡하고 문란한 것으로 묘사되고 응징해야 할 어떤 것으로 그려진다는 것은 전통적인 가족 가치와 오랫동안 미국사회를 지배했던 청교도 윤리(비록 위선과 기만으로 점철된 것이었다 할지라도)에 대한 위협이기 때문이다. 오컬트 영화는 악마의 기운이 지배하는 집을 폐쇄공포증적인 고립의 공간으로 설정하지만, 슬래셔 영화는 집과 가족을 떠난 청소년들의 여가 공동체를 도끼를 든

40) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.97.

41) “호러영화의 진보성은 괴물이 어느 정도 동정심을 유발할 수 있는가에 달려 있다.” 로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 역, 시각과 언어, 1994, 239쪽.

살인마가 출몰하는 아비규환으로 그린다. 부모로부터 어떤 도움도 받지 못하는 그들은 현대적 테크놀로지(전화, 전등, 커뮤니케이션 도구 등)의 부재 속에서 고립이 가져다주는 공포의 본질에 직면한다.⁴²⁾ 현대 미국 핵가족의 지옥도라 할 수 있는 〈샤이닝 The Shining〉(1980)의 공포 역시 기술 문명의 완전한 부재에서 발생한다.

4-2. 괴물화하는 테크놀로지

그러나 테크놀로지가 자연·주술로 상징되는 보수주의와 대립하는 것 만은 아니다. 앞서 거론했듯이 테크놀로지의 진보성은 자연이 불변하는 권위에 대한 근원이 아니라 재구성될 수 있는 가능성이라는 점에 있다. 그러나 문제는 그 재구성이 인간의 통제를 벗어날 때 발생한다. 〈프랑켄슈타인〉과 〈메트로폴리스〉, 그리고 1950년대 SF호러 영화가 그러했던 것처럼 테크놀로지의 통제 불가능성은 1980년대 이후 더욱 더 전면화 된다. 〈스타워즈 Star Wars〉(1977)는 1950년대 이후 SF 장르의 두 번째 전성기를 가져왔지만 한편으로는 보수회귀로 나아가는 1980년대를 준비하고 있었다. 대외적으로는 핵공포와 대내적으로는 유례없는 번영의 시기였던 1950년대처럼 1980년대는 대외적으로 소련에 대항한 '스타워즈 계획'과 대내적으로 '혼돈과 무질서의 1960~70년대'를 '정상'으로 돌려놓는 시기였다. 얀코비치가 언급하듯이 1980년대의 SF호러영화들은 1950년대 영화의 리메이크이거나 최소한 그러한 방식의 재작업이었다.⁴³⁾ 〈우주의 침입자 Invasion of the Body Snatchers〉(1978), 〈괴물 The Thing〉(1982), 〈화성에

42) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.103.

43) Mark Jancovich, "General Introduction", *Horror, The Film Reader*, Mark Jancovich (ed.) London & New York: Routledge, 2002, p.5.

서 온 침입자 *Invaders from the Mars*(1986), 〈플라이〉 *The Fly*(1986), 〈우주 생명체 블롭 The Blob〉(1988) 등이 그것이다. 그러나 이 영화들을 〈백투 더 퓨쳐 Back to the Future〉(1985)나 〈폐기 수 결혼하다 Peggy Sue Got Married〉(1986) 같은 베트남 이전 ‘순수했던’ 미국에 대한 향수와 보수회귀 정서로 취급할 수는 없다. 1950년대 SF호러에 드러나는 적과 아의 투명성, 혹은 ‘나’와 ‘타자’의 완전한 분리는 1980년대 영화에서는 찾아보기 어렵다. 오히려 〈플라이〉처럼 ‘나’와 괴물화한 테크놀로지는 분리되지 않는다. 이는 데이비드 크로넨버그(David Cronenberg)의 ‘바디 호러(Body Horror)’, 즉 〈브루드 The Brood〉(1979), 〈스캐너스 Scanners〉(1981), 〈비디오드롬 Videodrome〉(1983), 〈데드 링거 Dead Ringers〉(1988) 등에서 정점을 이룬다.

〈폴터가이스트 Poltergeist〉(1982)에서 텔레비전은 아이들의 영혼을 사로잡는 ‘부기맨(boogeyman)’이 되며, 우리는 여기에서 “텔레비전의 권력, 즉 시청자를 사로잡고 사람들을 몰래 지켜보며 여가생활의 조직적 중심이 된 텔레비전의 권력”⁴⁴⁾과 마주한다. 〈비디오 데드 The Video Dead〉(1987)에서 텔레비전은 좀비들이 서식하는 지하세계의 관문이 된다. 〈비디오드롬〉에서 비디오는 그 자체로 괴물이다. 이 영화에서 인간은 현실과 환각을 구별할 수 없게 만드는 비디오 시그널에 종속된다.⁴⁵⁾

확실히 1980년대 이후 비디오는 영화관람 문화 그 자체를 바꿔놓았다. 극장관람은 케이블 TV와 비디오로, 개인 영화 찍기는 8mm 카메라에서 비디오카세트로 바뀌었다. 이것은 개인자산으로서의 영화 시대를

44) 더글拉斯 켈너, 『미디어 문화』(2판), 김수정·정종희 역, 새물결, 2003, 258쪽.

45) Tania Modleski, “The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory”, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5th edition), Leo Braudy & Marshall Cohen (eds.) New York & Oxford: Oxford Univ. Press, 1999, p.695.

탄생시켰으며 일상의 기록과 정보수집으로서의 영화 문화를 창출했다. 1990년대 호러영화에서 각각 메인스트림과 인디펜던트를 대표하는 〈스크림 Scream〉(1996)과 〈블레이어 웨치 The Blair Witch Project〉(1999)는 이러한 영화 문화가 넣은 산물이다. 전자는 호러영화 비디오를 반복해서 보고 장르의 규칙을 토론하는 하우스 파티를 중심으로 진행되며, 후자는 초자연적 악령 전설에 얹힌 진실을 비디오카메라로 기록하는 영화학도들의 이야기이다. 같은 시기 일본에서, 한 번 보기만 하면 1주일 안에 죽음을 야기하는 비디오테이프의 저주를 다룬 〈링 リング〉(1998)이나 왔다는 것은 결코 우연이 아닐 것이다.

5. 연결성의 공포: 9·11 이후 관음과 전시의 테크놀로지

1990년대 중반 이후 인터넷은 내적 자아와 외부 세계를 연결하는 방식으로서의 테크놀로지로 보편화 했다. 이것은 정보의 민주화를 가져왔지만 한편으로는 우리가 통제하지 못하는 또 하나의 외부 영향력이 되었다.⁴⁶⁾ 관음증은 〈싸이코〉와 〈피핑 톰 Peeping Tom〉(1960) 이래 호러 영화의 오랜 관심사였지만 남의 삶을 엿보고자 하는 불순한 욕망은 이제 그러한 시선을 노출증적으로 전시하는 전시주의(exhibitionism)를 낳았다. 이제 호리는 고딕적인 고성이거나 유령 들린 집, 외계인 침공, 폐쇄 공포증적인 가정이 아니라 언제 어디서든 일어날 수 있는 현실생활의 공포로 대체되었다. 우리가 현실에서 드라큘라나 프랑켄슈타인의 괴물, 또는 지구를 파괴하러 온 외계인, 어느 날 갑자기 악마가 되어 있는 내

46) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.137.

가족과 마주할 가능성은 생각하기 어렵다. 그러나 적어도 근래의 미국이나 유럽·아시아 여타 국가에서 십대청소년이 학교에서 무차별 난사를하거나 수많은 군중 속에서 폭탄 테러가 벌어지는 것은 가능한 일이다. 또한 은밀한 사생활을 찍은 동영상이 대중에게 무방비로 유포되는 것은 언제 어디서든 일어날 가능성을 갖고 있다. 동시대의 포스트모던 호러는 이러한 현실에 기초하고 있다. 이전의 호러가 외부로부터의 공간적 고립을 두려워한다면, 오늘날의 호러는 외부 연결망과의 단절(cut off)을 두려워한다.⁴⁷⁾ 전기, 전화에서부터 시작하여 텔레비전, 비디오, DVD, 카메라, 컴퓨터, 스마트폰 등 우리의 삶은 끊임없이 테크놀로지와 결합 되었고 이제 우리는 집에서 휴대폰 없이 생활하는 것조차 패닉을 야기 할 만큼 과도하게 ‘연결’되어 있다. 바로 이 연결성(connectivity)이야말로 동시대 호러의 본질이다.

그리고 이러한 테크놀로지와 인간의 연결성이 단순히 안전을 보장하는 것이 아니라 역으로 공포의 원천이라는 것을 보여준 사건은 9·11이었다. 9·11은 안전의 허울을 붕괴시켰으며 테러의 이미지를 유례없는 테크놀로지로 우리의 삶과 연결했다. 텔레비전, 휴대폰, 이메일, 블로그 등을 통해 전달된 충돌과 고통의 이미지는 언제 어디서라도 공포가 발현될 수 있다는 ‘공포의 문화(culture of fear)’를 창조했다.⁴⁸⁾

호러영화와 테러리스트의 역할은 공히 두려움과 공포를 야기하는 일이다. 영화도 테러리즘도 두려움과 공포를 불러일으키는 끔찍한 이미지의 시각적 경험에 뿌리를 두고 있다.⁴⁹⁾ 이러한 맥락에서 우리는 2000년

47) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.143.

48) 배리 글래스너, 『공포의 문화』, 연진희 역, 부광, 2005; 프랭크 푸레디, 『우리는 왜 공포에 빠지는가: 공포 문화 벗어나기』, 박형신·박형진 역, 이학사, 2011.

49) Kevin J. Wetmore, *Post-9/11 Horror in American Cinema*, New York: Continuum,

대 이후의 파운드-풋티지(found-footage) 호러와 ‘고문 포르노(torture porn)’의 발흥을 설명할 수 있다. 그에 앞서 슬래셔 영화를 대체한 호러 스릴러들을 언급할 필요가 있다. 〈스크림〉은 휴대폰으로 무장한 킬러가 나온다는 점에서 기존 슬래셔와 차별화 되었다. 이전의 슬래셔는 고립된 집으로부터 탈출하면 성공이었지만 오늘날의 슬래셔는 킬러의 기술적 감시망을 뚫고 탈출해야 성공 가능한 것이다. 이러한 특성은 외부의 침입자에 대한 내부의 ‘감시’에도 해당한다. 배리 키스 그랜트(Barry Keith Grant)가 ‘여피 호러(yuppie horror)라고 부른⁵⁰⁾ 〈위험한 정사 Fatal Attraction〉(1987), 〈퍼시픽 하이츠 Pacific Heights〉(1990), 〈위험한 독신녀 Single White Female〉(1992), 〈요람을 흔드는 손 The Hand That Rocks the Cradle〉(1992) 등 외부 침입자에 의한 중산층 추락의 공포를 반영하는 영화들은 테크놀로지 친화적인 여피들의 삶과 무색할 정도로 테크놀로지와 별 관련이 없어 보인다. 그러나 이 영화들의 후계자격인 〈페이탈 피어 Fatal Fear〉(1996), 〈패닉 룸 Panic Room〉(2002), 〈호스티지 Hostage〉(2005) 등에서 외부 침입자에 대한 방어는 감시와 자동 잠금 장치로 가득한 안전 시스템으로 이루어진다. 하지만 이 영화들에서 이 첨단 테크놀로지는 위기에 빠진 사람들을 구원하지 못한다. 침입자로부터 나를 보호하기 위한 테크놀로지는 또한 침입자가 나를 감금·감시하는 테크놀로지가 된다.

맥을 달리하지만 9·11 이후의 파운드-풋티지 호러 역시 관음·감시와 노출·전시 사이의 그 어디쯤에 있다. 이 영화들은 누군가가 찍은 동영상을 관찰하는 관객을 상정한다는 점에서 관음의 욕망을 부추긴다. 이러한 슈

2012, p.10.

50) Barry Keith Grant, “Rich and Strange: The Yuppie Horror Film”, *Contemporary Hollywood Cinema*, Steve Neale & Murray Smith (ed.), London & New York: Routledge, 1998.

도-다큐멘터리(pseudo-documentary) 스타일은 이미 오래전부터 있어 왔지만 9·11 이후 이런 스타일의 만연은 이 ‘사건’과 분리시킬 수 없다. “호러 영화는 자율적인 텍스트로서 진공 속에 존재하지 않으며, 동시대 문화에 대한 신중한 참여를 함유한다.”⁵¹⁾ 9·11의 그 ‘사건(event)’은 수많은 아마추어 동영상에 담겨 전세계에 퍼졌다. 핸드헬드 카메라, 찍은 사람의 급박한 코멘터리, 툭툭 끊어지는 편집 스타일은 풋터지가 ‘현실적’이라는 것을 드러내는 신호이다.⁵²⁾ 그것은 과거에 일어났던 어떤 사건이 아니라 지금 현재 벌어지고 있다는 현장감의 공포와 실시간으로 연결된다. 이제 이러한 영상을 실어 나르는 인터넷은 수많은 개인을 연결하는 회로가 되며 거기에서 타인의 공포와 고통은 공적인 전시(public exhibition)⁵³⁾와 만나 퍼블릭 도메인이 된다. 이것이 〈클로버필드 Cloverfield〉(2008)와 〈파라노말 액티비티〉가 재난과 공포를 다루는 방식이다. 타인의 공포와 고통을 엿본다는 것, 그러나 그 공포와 고통이 나에게는 일어날 가능성이 없다는 것이야말로 이 포스트모던 호러영화들이 주는 쾌락이다. “관찰자의 입장에서 희생자와 나를 동일시하지 않기 때문에, 공포의 정서는 안도감이라는 쾌로 전이된다.”⁵⁴⁾

그리고 이러한 관음·전시의 욕망을 최악의 극단으로 밀어붙인 것이 〈쏘 Saw〉(2004), 〈호스텔 Hostel〉(2005)과 그 후속편들일 것이다. 이 고문 포르노들은 명백하게 9·11 이후 광타나모(Guantanamo)와 아부 그라이브(Abu Ghraib)에서 ‘테러와의 전쟁’이라는 이름으로 자행된 미군의

51) Kevin J. Wetmore, *Post-9/11 Horror in American Cinema*, New York: Continuum, 2012, p.14.

52) Kevin J. Wetmore, *Post-9/11 Horror in American Cinema*, New York: Continuum, 2012, p.63.

53) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.164.

54) 유서연, 『공포의 철학』, 동녘, 2017, 171쪽.

고문을 암시한다. 물론 이는 테러리스트들이 인질과 미군에게 행한 고문에 대한 일종의 ‘복수’로 이루어졌다. 〈쏘〉에서 비디오 영상으로 재현되는 희생자는 9·11 이후 인터넷을 통해 전 세계에 퍼진 테러리스트들의 인질 동영상을 반향 한다. 〈쏘〉, 〈호스텔〉 등의 영화에서 평범한 사람은 고문·폭력의 희생자가 되고 이들은 잔혹한 가해자로 변모한다. 이러한 행위는 그들이 당한 일 때문에 정당화 된다(9·11 피해자의 정당한 복수). 고문에 대한 미국 정부의 완곡한 표현을 빌리자면 이것은 ‘강화된 심문(enhanced interrogation)일 뿐이다.⁵⁵⁾

이러한 동시대 사회문화적 토대 위에서 두채니는 현대 세계의 호러가 테크놀로지와 인간의 상호작용에 대한 새로운 지각의 결과라고 말한다.⁵⁶⁾ 어떤 형태의 호러이든 동시대 호러에는 테크놀로지에 대한 점증하는 의존이 있다는 것이다. 고전 호러영화가 알지 못하는 세계를 알고자 하는 ‘위반의 욕구’에서 비롯한다면, 오늘날의 호러는 (테크놀로지에 의해) 알려진 세계의 공포를 보여준다. 너무 많이 알고, 너무 많이 연결되어 있다는 것이야말로 동시대 호러의 원천인 것이다.

6. 결론을 대신하여

이제 『공포의 불꽃』에 대한 비판과 제언으로 결론을 대신하려고 한다. 호러영화를 사회사적으로 탐구한 것의 기원이 지그리프리트 크라카우어(Siegfried Kracauer)의 『칼리가리에서 히틀러까지: 독일 영화의 심

55) Kevin J. Wetmore, *Post-9/11 Horror in American Cinema*, New York: Continuum, 2012, p.97.

56) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.167.

리학적 역사 *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947)인 점⁵⁷⁾을 생각해보면 호러영화의 사회문화사 연구는 꽤 오랜 전통을 갖고 있다. 물론 크라카우어가 당시의 독일 표현주의 영화를 지금의 기준에서 호러영화로 여기지 않았을 것임이 분명하지만 말이다.

그럼에도 불구하고 사회문화사적 관점의 호러영화 연구는 주류였다 고 말하기 어렵다. 호러영화 연구가 장르연구에서 웨스턴, 캠스터, 멜로 드라마 연구에 이어 급부상하는 계기는 무엇보다도 영화이론에 미친 정신분석학의 영향으로 설명 가능하다.⁵⁸⁾ 호러영화의 과물과 타자를 억압된 이드(Id)나 ‘억압된 것의 귀환’으로 설명하는 것은 매우 적절해 보이기 때문이다. 여기에 폐미니즘 영화이론의 통찰이 덧대어져 ‘바디 호러’, ‘여성괴물(monstrous-feminine)’ 같은 중요한 이론적 개념 틀이 만들어진 것이다. 그러나 정신분석학은 사회보다는 개인 심리에, 역사적 관점보다는 이론적 관점에 더 중요성을 둔다는 점에서 일정한 한계가 있다. 대체로 이러한 한계를 극복한 것이 『공포의 불꽃』의 장점이다.

이 책은 테크놀로지를 SF의 전유물로 여겼던 기존의 관점에서 벗어나 테크놀로지로 읽는 호러영화의 사회문화사라는 점에서 그 독창성을 지닌다. 그러나 여러 곳에서 빈틈과 약점 역시 노출된다. 역사적 흐름에 치중한 탓인지 테크놀로지와 호러영화를 궤뚫는 통찰력 있는 이론적 개념이 없다는 것은 아쉽다. 이를테면 정신분석학적 관점에서 1970~80년대 호러영화를 ‘억압된 것의 귀환’으로 설명한 로빈 우드는 ‘비균질성(incoherence)’이라는 개념으로 B급 호러영화, 특히 〈텍사스 전기톱 학살〉이나 조지 로메로(George Romero)의 ‘좀비 3부작’, 래리 코헨(Larry

57) Barry Keith Grant, “Introduction”, *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (second edition), Barry Keith Grant (ed.) Austin: Univ. of Texas Press, 2015, p.6.

58) 수잔 헤이워드, 『영화 사건: 이론과 비평』(개정판), 이영기·최광열 역, 한나래, 2012, 675쪽.

Cohen) 영화의 저항성을 끄집어냈다.⁵⁹⁾ 바바라 크리드(Barbara Creed) 역시 여성을 괴물로 암시하는 호러영화의 여성혐오적 성격을 역으로 남성지배와 가부장제를 위협하는 ‘여성괴물’의 전복성으로 해석했다. 여성괴물은 곧 성차(sexual difference)에 대한 남성들의 두려움이 낳은 타자인 것이다.⁶⁰⁾ 물론 이들 연구는 두채니와는 달리 통사적 흐름보다는 특정한 시대에 맞춰져 있거나 콘텍스트적 접근보다는 텍스트 분석에 치중하고 있다. 하지만 이런 점을 감안하더라도 테크놀로지라는 쟁점을 파고들 특정한 이론적 틀이 없다는 것은 자칫 시대별 영화에 대한 자의적 해석에 가닿게 한다. 예를 들어 1960~70년대 호러영화가 유독 테크놀로지와 관련이 없는 것은 그 시대의 본질적 특성이라기보다 (초)자연을 전경화 하는 호러영화의 본령이라고 보는 것도 충분히 가능하다. 1950년대 호러가 그토록 테크놀로지와 친연성을 갖는 것은 그것이 아직 SF와 완전히 분리되지 않은 장르적 단계를 반영하기 때문이다. 초기의 호러영화 연구와 SF영화 연구가 공통의 영화들에 기반을 두고 있다는 것이 이 점을 설명해준다.⁶¹⁾

이러한 약점은 이 책이 본인의 뚜렷한 자기주장보다 많은 부분 기존 연구의 인용으로 대체되거나 인용되는 맥락이 충분히 설명되지 않는 것에서도 확인할 수 있다. 이를테면 두채니는 모던 호러를 ‘성격의 호러(Horror of Personality)’, ‘목시록의 호러(Horror of Apocalypse)’, ‘악마의 호러(Horror of Demonic)’ 등으로 분류한 찰스 데리(Charles Derry)의 논의⁶²⁾를 가져오면서도 이것이 테크놀로지와 어떤 연관성을 갖는지 거의

59) 로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 역, 시각과 언어, 1994, 67-170쪽.

60) 바바라 크리드, 『여성괴물: 억압과 위반 사이』, 손희정 역, 여이연, 2017.

61) 예를 들어 대표적인 영화장르연구 선집에 실린, SF영화에 대한 다음 논문을 보라.

Margaret Tarrant, “Monsters from the Id”(1970), *Film Genre Reader III*, Barry Keith Grant (ed.) Austin: Univ. of Texas Press, 2003.

설명하지 않는다. 반대로 아주 작은 일부에 지나지 않는 것을 테크놀로지와 과다하게 연결시킨다. 일례로 〈텍사스 전기톱 학살〉의 전기톱을 편리한 생활을 가져다주는 일상적 테크놀로지가 공포의 도구가 된 것으로 해석하는 것은 농담처럼 들린다.⁶³⁾ 전기톱은 물론 테크놀로지의 산물이지만 그 자체로 흥기이기 때문이다. 이런 해석이라면 도끼가 테크놀로지가 되지 못할 이유도 없어 보인다.

둘째로 호러와 SF의 경계를 지우고 유연한 장르 관점을 취하는 것은 환영받아 마땅하나 지나치게 외연의 확대로 나아가는 문제가 지적될 수 있다. 1950년대 SF호러 하이브리드야 그렇다 하더라도 동시대 영화에서 호러라고 보기 어려운 SF영화들이 심심치 않게 언급된다. 〈A. I.〉(2001)나 〈아이, 로봇 I, Robot〉(2004) 등이 그것이다. 물론 이 영화들은 테크놀로지가 인간의 삶에 미치는 심대한 영향과 그 공포를 다루고 있다. 그러나 그렇다고 해서 이 영화들을 호러영화로 보기는 어렵다. 그는 영화 속에 재현되는 테크놀로지에 대한 공포와 장르로서의 호러영화가 테크놀로지와 맷는 관계를 혼동하고 있는 것 같다. 장르 정의는 유연할 필요가 있지만 공포(fear)의 재현이 곧 공포(horror)영화인 것은 아니다.

마지막으로 이 책이 갖고 있는 할리우드 중심성이다. 물론 이는 진부한 비판이다. 저자는 미국인이며 자기 할 일을 하고 있을 뿐이다. 그러나 할리우드가 단지 미국영화가 아니듯, 호러영화가 곧 할리우드의 산물인 것도 아니다. 그는 〈메트로폴리스〉나 〈고지라 ゴジラ〉(1954), 〈링〉 등 미국 밖의 (SF)호러영화를 간간이 언급하지만 이 영화들이 갖고 있는 고유의 사회문화적 맥락은 호러영화와 미국사회를 설명하기 위한 보완재

62) Charles Derry, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from 1950 to the 21st Century*, Jefferson, NC: McFarland, 2009, p.22.

63) Brian N. Ducheney, *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015, p.105.

그 이상이라고 보기 어렵다. 그는 〈싸이코〉의 영국 태생 ‘쌍생아’로서 〈피핑 톰〉에 상당 부분을 할애하면서도 같은 시기 영국에선 왜 모던 호러가 아닌 해머(Hammer) 영화사의 ‘드라큘라’ 시리즈 등 고딕 호러 사이클이 그토록 인기 있었는지, 왜 그것은 일국적이 아닌 세계적인 현상이었는지 설명하지 않는다. 장르란 개별 텍스트가 아닌 사이클이며, 사회를 설명하는 것은 무엇보다 사이클의 원심력인데도 말이다. 이탈리아 지알로 영화(cinema giallo)와 할리우드 슬래셔의 관계, 2000년대 J-호러와 할리우드의 리메이크 등 호러장르의 트랜스내셔널한 측면을 상기한다면 이는 아쉬운 부분이다.

이러한 비판점에도 불구하고 『공포의 불꽃』은 유용한 책이다. 이 책 자체가 놀라운 이론적 통찰을 전해주는 것은 아니지만 호러영화와 사회를 둘러싼 수많은 쟁점들을 제기하고 또 돌아보게 만든다. 본 논문이 로빈 우드, 더글拉斯 켈너(Douglas Kellner), 마크 얀코비치, 배리 키스 그랜트, 케빈 J. 웨트모어(Kevin J. Wetmore) 등 테크놀로지와 무관하게 호러 영화를 사회사로 설명했던 논자들을 대거 끌어들인 것은 그 때문이다. 이 책은 이러한 기존 연구 성과에 기초해 테크놀로지라는, 어찌 보면 호러와 대립하는 것으로 보이는 개념으로 그 역사를 재정리한 것에서 그 의의를 찾을 수 있다. 더 나아가 테크놀로지 진보에 대한 기대와 공포가 점점 우리의 일상적 삶과 불가분의 관계가 되고 있는 오늘날 그것은 더 없이 필요하고 시의적절해 보인다.

참고문헌

1. 기본자료

Duchaney, Brian N., *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015.

2. 논문과 단행본

더글라스 켈너, 『미디어 문화』(2판), 김수정·정종희 역, 새물결, 2003.

로빈 우드, 『베트남에서 레이건까지』, 이순진 역, 시각과 언어, 1994.

마이클 라이언·더글라스 켈너, 『카메라 폴리티카: 현대 할리우드 영화의 정치학과 이데올로기(하)』, 백문임·조만영 역, 시각과 언어, 1997.

바바라 크리드, 『여성괴물: 억압과 위반 사이』, 손희정 역, 여이연, 2017.

박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가: 공포 감정의 거시사회학』, 한길사, 2015.

배리 글래스너, 『공포의 문화』, 연진희 역, 부광, 2005.

배리 랭포드, 『영화 장르: 할리우드와 그 너머』, 방혜진 역, 한나래, 2010.

수잔 헤이워드, 『영화 사전: 이론과 비평』(개정판), 이영기·최광열 역, 한나래, 2012.

수전 손택, 『해석에 반대한다』, 이민아 역, 이후, 2002.

유서연, 『공포의 철학』, 동녘, 2017.

폴 웰스, 『호러 영화: 매혹과 저항의 역사』, 손희정 역, 커뮤니케이션북스, 2011.

프랭크 푸레디, 『우리는 왜 공포에 빠지는가: 공포 문화 벗어나기』, 박형신·박형진 역, 이학사, 2011.

Altman, Rick, *Film/Genre*, London: British Film Institute, 1999.

Booker, M. Keith, *Alternate Americas: Science Fiction and American Culture*, Westport, CT: Greenwood Press, 2006.

Carrol, Noël, *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge, 1990.

Derry, Charles, *Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from 1950 to the 21st Century*, Jefferson, NC: McFarland, 2009.

Evans, Joyce A., *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb*, Boulder, Colorado: Westview Press, 1998.

Freeland, Cynthia A., *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*,

- Boulder, Colorado: Westview Press, 2000.
- Grant, Barry Keith, "Rich and Strange: The Yuppie Horror Film", *Contemporary Hollywood Cinema*, Steve Neale & Murray Smith (ed.), London & New York: Routledge, 1998.
- _____, "Introduction", *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film* (second edition), Barry Keith Grant (ed.) Austin: Univ. of Texas Press, 2015.
- Jancovich, Mark, *Rational Fears: American Horror in the 1950s*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1996.
- _____, "General Introduction", *Horror, The Film Reader*, Mark Jancovich (ed.) London & New York: Routledge, 2002.
- Johnston, Keith M., *Science Fiction Film: A Critical Introduction*, London, New Dehli, New York & Sidney: Bloomsbury, 2011.
- Modleski, Tania, "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory", *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (5th edition), Leo Braudy & Marshall Cohen (eds.) New York & Oxford: Oxford Univ. Press, 1999.
- Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000.
- O'Donnell, Victoria, "Science Fiction Films and Cold War", *History of the American Cinema 7: Transforming the Screen 1950-1959*, Peter Lev, New York: Charles Scribner's Sons, 2003.
- Philips, Kendal R., *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport, CT: Praeger, 2005.
- Skal, David J., *The Monster Show: A Cultural History of Horror*, New York: Norton, 1993.
- Sobchack, Vivian, "The Fantastic", *The Oxford History of World Cinema*, Geoffrey Nowell-Smith (ed.), Oxford: Oxford Univ. Press, 1996.
- Tarrant, Margaret, "Monsters from the Id", *Film Genre Reader III*, Barry Keith Grant (ed.), Austin: Univ. of Texas Press, 2003.
- Tudor, Andrew, *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of Horror Movie*, Oxford: Blackwell, 1989.
- Wetmore, Kevin J., *Post-9/11 Horror in American Cinema*, New York: Continuum, 2012.

Abstract

From Frankenstein to Torture Porn
—Monstrous Technology and the Horror Film

Chung, Young-Kwon (Dongguk University)

This paper examines a social and cultural history of horror films through the keyword “technology”, focusing on *The Spark of Fear: Technology, Society and the Horror Film* (2015) written by Brian N. Duchaney.

Science fiction film is closely connected with technology in film genres. On the other hand, horror films have been explained in terms of nature/supernatural. In this regard, *The Spark of Fear*, which accounts for horror film history as (re)actions to the development of technology, is remarkable. Early horror films which were produced under the influence of gothic novels reflected the fear of technology that had been caused by industrial capitalism. For example, in the film *Frankenstein* (1931), an angry crowd of people lynch the “monster”, the creature of technology. This is the action which is aroused by the fear of technology. Furthermore, this mob behavior is suggestive of an uprising of people who have been alienated by industrial capitalism during the Great Depression.

In science fiction horror films, which appeared in the post-war boom, the “other” that manifests as aliens is the entity that destroys the value of prosperity during post-war America. While this prosperity is closely related to the life of the middle class in accordance with the suburbanization, the people live conformist lives under the mantle of technologies such as the TV, refrigerator, etc. In the age of the Vietnam War, horror films demonize children, the counter-culture generation against a backdrop of the house that is the place of isolation and confinement. In this place, horror arises from the absolute absence of technology. While media such as videos, internet, and smartphones have reinforced interconnectedness with the outside world since the 1980s, it became another outside influence that we cannot control. “Found-footage” and “torture porn” which were rife in post-9/11 horror films show that the technologies of voyeurism/surveillance and exposure/exhibitionism are near

to saturation.

In this way, *The Spark of Fear* provides an opportune insight into the present day in which the expectation and fear of the progress of technology are increasingly becoming inseparable from our daily lives.

(Keywords: horror film, technology, Frankenstein, the Great Depression, post-war boom, conformism, Vietnam War, post-9/11, surveillance and exhibitionism, torture porn)

논문투고일 : 2020년 1월 3일

심사완료일 : 2020년 2월 5일

수정완료일 : 2020년 2월 12일

게재확정일 : 2020년 2월 13일