

<해운대> 이후 한국 재난영화의 ‘액체적 재난’ 사이클*

홍진혁**

국문초록

<해운대>의 흥행 이후 한국영화에서는 재난의 스펙터클을 통해 집단적 재난을 전면화하는 영화들이 등장했다. 본 연구는 릭 알트먼의 장르 논의에 기반해, 이를 서로 다른 재난의 의미론과 공통된 통사론적 관계가 결합하는 ‘액체적 재난’으로 설명한다. 이는 유동적 속성을 지닌 위협이 발생 지점을 넘어 일상공간으로 확산하고, 인물의 이동을 강제하는 구조를 가리킨다. <해운대>에서 형성된 재난의 문법을 출발점으로, 동일한 구조가 <연가시>, <감기>, <판도라>, <엑시트>에서 감염, 방사성 물질, 유독가스 등의 서로 다른 의미론과 결합해 변주되는 양상을 분석한다. 이를 통해 이러한 통사론적 관계의 반복과 변주가 <해운대> 이후 한국 재난영화의 특정한 장르사적 계열을 형성했음을 밝힌다.

주제어: 한국 재난영화, <해운대>, 액체적 재난, 의미론과 통사론, 장르 사이클, 스펙터클

* 이 논문은 2022년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2022S1A5B5A16053432).

** 부산대학교 영화연구소 연구교수(영화학박사)

1. 서론

<해운대> 이전에도 재난을 소재로 한 한국영화는 존재했다.¹⁾ 그러나 재난의 규모와 피해를 사실적으로 시각화하는 작업에는 높은 제작비와 기술적 역량이 요구되기 때문에, 그동안 한국영화에서 재난영화는 지속적인 제작 흐름을 형성하지 못했다. 이러한 상황에서 2009년 개봉한 <해운대>는 한국영화에서 재난을 도시 전체에 걸쳐 벌어지는 스펙터클한 사건으로 전면화한 중요한 분기점이었다. 이 영화의 쓰나미(지진해일)는 거대한 규모로 해변과 도로, 시장과 건물로 밀려든다. 영화는 서로 다른 장소에서 동시에 위협에 놓인 인물을 교차하며 재난의 규모를 집단적 차원으로 조직한다. 장르 사이클이 “개별 영화의 상업적 성공이라는 특징을 기반으로 한다”는 것을 고려하면²⁾, 천만 관객을 동원한 <해운대>(2009, 윤제균)는 한국에서 재난영화가 하나의 상업영화 장르로 인식되는 데 중요한 계기가 되었다고 할 수 있다. 이후 <연가시>(2012, 박정우), <타워>(2012, 김지훈), <감기>(2013, 김성수), <판도라>(2016, 박정우), <엑시트>(2019, 이상근)처럼 재난을 서사의 중심에 놓은 영화들이 계속해서 등장했다는 점에서 <해운대>는 한국 재난영화 사이클의 출발점으로 자리할 수 있다.

한국 재난영화 연구에서도 <해운대>는 재난영화의 관습을 본격적으로 정착시킨 작품으로 논의되어 왔다. 박선영은 이 영화가 ‘최초의 본격적인 재난영화’로 홍보된 배경을 재난 스펙터클과 사실적인 CG, 대규모 촬영 물량을 전면에 내세운 산업적 기획에서 찾고, ‘한국형 재난영화’라는 명칭에 내포된 사회적·정치적 의미를 고찰한다. 주은우는 재난이 서사의 중심에 놓이고 공동체 전체를 위협한다는 기준에 따라 <해운대>를 1970년대 할리우드 재난영화의 관습에 가까운 한국영화로 규정한 뒤, 영화의

1) 시기상 이른 사례 중에는 1968년작 이만희 감독의 <생명>이 무너진 강도에 고립된 광부의 생존과 구조를 다루었다. 2000년에는 <리베라 메>와 <싸이렌>이 화재와 소방관의 사투를 전면에 내세우며 당시 한국영화 시각효과 역량의 현주소를 보여주었다.

2) Steve Neale, *Genre and Hollywood*, London&Newyork: Routledge, 2000, p.7

재난을 한국사회의 위기를 드러내는 정치사회학적 기호로 읽는다. 이러한 연구들을 경유하여 정영권은 <해운대>에서 <판도라>에 이르는 작품들을 2009~2016년의 집중된 사이클로 설정하고, 할리우드 재난영화의 관습이 한국영화에서 수용되고 변형된 과정을 ‘엘리트 패닉’이라는 장르 관습과 사회정치학의 관계 속에서 분석한다.³⁾

이러한 연구들은 <해운대>의 장르사적 위치를 설정하고 한국 재난영화가 가족과 국가, 공동체의 위기를 재현하는 방식을 규명했다는 점에서 의미가 있다. 다만 이 영화들을 장르사적으로 연결하는 형식적 관계가 무엇이며, 그 관계가 재난 소재의 변화 속에서 어떻게 지속되는가라는 문제가 남아 있다. 이는 관습의 반복과 차이로 형성된 장르영화에 투영된 사회적 의미를 해석하는 문제와 함께, 무엇이 반복되었기에 서로 다른 소재의 영화들이 하나의 재난영화 사이클로 인식될 수 있는지를 밝히는 장르연구의 또 다른 과제이기도 하다.

또한 한국영화 VFX 기술사 연구도 <해운대>의 재난 스펙터클이 가능해진 제작 조건을 이해하는 기반을 제공한다.⁴⁾ 기존 연구는 1990년대 이후 디지털 전환과 시각효과 산업의 성장 과정을 추적하고, <해운대>를 대규모 재난의 시각화가 가능해진 대표적 사례로 설명해 왔다. 그러나 기술적 성취가 곧 장르적 형식의 성립을 의미하는 것은 아니다. 기술을 통해 가능해진 재난의 스펙터클이 어떤 양상을 보이는가는 별도의 검토

3) 박선영, 「‘한국형 재난영화’에 대한 고찰: <괴물>(봉준호, 2006), <차우>(신정원, 2009), <해운대>(윤계균, 2009)를 중심으로」, 『영상문화』 20집, 한국영상문화학회, 2012; 주은우, 「한국 재난영화의 탄생과 국가적 트라우마의 반복: 위기영화로서의 <해운대>의 판타지 분석」, 『사회와 이론』 33호, 한국이론사회학회, 2018; 정영권, 「한국 재난영화의 장르 관습과 사회정치학 2009~2016」, 『영화연구』 103, 한국영화학회, 2025.

4) 김승경·김익상, 「한국영화 VFX의 시작: <퇴마록>을 중심으로」, 『문학과 영상』 20권 3호, 문학과영상학회, 2019; 홍진혁, 「2000년대 한국영화와 VFX 기술의 변화에 대한 산업적 담론」, 『인문사회21』 통권52호, 인문사회21, 2022; 김익상·김승경, 「판타지에서 리얼리티로: 2000년대 한국영화 디지털 시각효과와 변화 - <태극기 휘날리며>와 <모던 보이>를 중심으로」, 『한국영상학회논문집』 22권 5호, 한국영상학회, 2024; 정찬철, 「한국영화 디지털 시각효과와 서막: 1994~1999」, 『아시아영화연구』 17권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2024.

구를 필요로 한다.

본 논문은 이러한 선행연구가 남긴 장르적 연속성의 문제에 주목하여 <해운대>가 쓰나미의 스펙터클을 통해 한국영화에서 재난을 집단적 규모로 가시화하는 사례를 보여주었으며, 그것이 새로운 재난 소재와 결합하면서 하나의 재난영화 사이클로 이어지는 과정을 밝히고자 한다. 이는 기술이 가능하게 한 재난의 스펙터클에서 집단적 재난이라는 장르적 규범이 구축되고 변용되는 양상을 살피기 위함이다.

이를 위해 <해운대>, <연가시>, <감기>, <판도라>, <엑시트>를 ‘액체적 재난’이라는 작품군으로 묶는다. 여기서 ‘액체적’은 자연대상으로서의 물의 특성이 아니라, 재난의 이동과 그 위협이 공간·인물·행동을 조직하는 특성을 가리킨다. 물론 재난영화의 이러한 액체적 특성은 현대사회의 불안과 공포를 설명하는 사회학적 논의와도 연결될 수 있을 것이다. 다만 본고는 이러한 사회문화적 독해의 가능성을 전제로 하면서, 액체적 재난이 영화 안에서 어떠한 장르적 형식으로 구성되고 반복되는가에 분석의 초점을 둔다. 위협의 확산과 공간의 점유, 그에 따라 강제되는 인물의 이동이 작품들 사이에서 어떠한 의미론적·통사론적 관계를 형성하는지를 규명함으로써, 이후 이러한 형식에 부여되는 사회문화적 의미를 보다 구체적으로 논의할 수 있는 장르적 토대를 제시할 수 있을 것이다.

<해운대>의 물의 재난으로부터 시작된 집단적 재난은, 물의 재난을 반복하기보다 그것이 조직한 재난의 특성을 변주하며 이어진다. <연가시>는 물을 매개로 감염된 신체를 재난의 스펙터클로 전면화함으로써 쓰나미와 같은 고비용의 재난 스펙터클을 우회하는 장르 모델을 보여주었다. <감기>는 감염된 신체의 스펙터클화뿐만 아니라 격리와 도시 봉쇄를 통해 재난 확산의 잠재성을 집단적 규모로 가시화한다. <판도라>와 <엑시트>에서는 비가시적 오염과 확산의 잠재성이 재난구역을 형성하고, 인물들의 이동을 제한하거나 특정 방향으로 강제한다.

이하 2장에서는 재난영화의 작동 기준을 설정하고 의미론·통사론과 장르 사이클의 분석 틀을 거쳐 액체적 재난을 정의한다. 3장은 <해운대>의

쓰나미 시퀀스에서 집단적 재난 문법을 도출하고, <연가시>와 <감기>가 물의 외형을 감염된 신체·군중·격리 공간으로 옮기는 과정을 살핀다. 4장은 <판도라>와 <엑시트>에서 같은 통사론이 방사성 오염과 유독가스로 확장되고, 강제된 이동이 주민 피난과 노동자 역진입, 수직 상승의 생존 동선으로 분화되는 방식을 분석한다. 이를 통해 <해운대>의 장르사적 위치와 장르 사이클 연구의 의의를 논한다.

2. 액체적 재난영화의 범위와 방법론

2.1. 재난 소재 영화와 재난영화의 구분

한국 재난영화의 사이클을 논하기 위해서는 먼저 재난을 소재로 한 영화와 재난영화 사이의 작동 기준을 설정해야 한다. 여기서 필요한 것은 모든 시대와 국가에 적용되는 보편적 정의보다 본고의 작품군을 비교할 수 있는 분석 기준이다.

우선 재난영화에서 재난은 여러 사건 가운데 하나로 등장하는 소재가 아니라 영화 전체를 조직하는 중심 사건이어야 한다. 스티븐 킨은 재난 영화를 “전적으로 재난을 중심으로 전개되는 영화”라고 규정하며, 영화 속에 재난이 등장하는 경우와 재난 자체가 영화를 조직하는 경우를 구별한다.⁵⁾ 닉 로딕은 재난이 등장한다는 사실만으로 재난영화가 성립하는 것은 아니며, 영화가 재난 자체를 중심으로 조직되어야 한다고 본다. 그는 재난영화의 재난이 무엇보다 “디제시스의 중심에 놓여야(diegetically central)” 하며, 특정한 직업 집단에 한정되지 않고 사회의 여러 구성원에게 무차별적으로 닥칠 수 있어야 한다고 규정한다. 또한 잠재적 희생자가 단순히 위험에서 벗어나는 선택을 할 수 없다는 의미에서 재난은 ‘전면적(all-encompassing)’이어야 한다고 설명한다.⁶⁾ 이러한 기준은 재

5) Stephen Keane, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, 2nd ed. London: Wallflower Press, 2006, p. 1.

난영화에서 재난이 부수적인 사건이나 배경을 넘어 인물과 공간, 서사의 진행을 조직하는 중심 사건이어야 하며, 동시에 그 위험이 특정 개인이나 집단을 넘어 복수의 인물을 공동의 위기 안에 편입해야 함을 보여준다.

재난이 영화의 중심 사건이 된다는 조건은 그것이 관객에게 어떠한 형식으로 제시되는가의 문제와 이어진다. 마티아스는 재난영화의 미학적 핵심을 “파괴적 힘의 숭고한 영화적 어트랙션”에서 찾는다.⁷⁾ 이는 재난이 서사의 중심을 차지하는 데 그치지 않고, 관객이 공포와 쾌감을 함께 경험하는 감각적 불거리로 무대화된다는 의미이다. 조셉 조나도와 사라 라일리 또한 위협의 징후만으로는 재난영화가 성립하지 않으며, 실제 재난 사건이 발생하고 인물들이 그 여파 속에서 생존을 도모하는 상황이 스크린에 구체적으로 제시되어야 한다고 지적한다.⁸⁾ 이러한 논의를 종합하면 재난영화에서 재난은 인물의 목표와 갈등, 공간의 기능, 사건의 시간적 전개를 재편하는 지배소로 기능한다고 할 수 있다. 재난의 발생과 그 여파를 스크린에 구체적인 이미지로 제시하는 과정에서 파괴, 붕괴, 감염된 신체와 군중, 피난과 고립 등의 상황은 재난의 규모와 위력을 관객이 직접 지각할 수 있는 스펙터클로 전환된다. 따라서 재난영화의 스펙터클은 거대한 폭발이나 파괴의 불거리에 한정되지 않으며, 재난이 공간과 인물의 행동을 지배하는 관계를 감각적으로 가시화하는 형식을 포함한다.

이러한 스펙터클은 다시 재난이 누구에게, 어느 범위까지 영향을 미치는가라는 집단성의 문제로 이어진다. 재난영화의 플롯은 “한 공동체가

6) Nick Roddick, “Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies”, D. Brady (ed.), *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800-1976*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980. p.246.

7) Nikita Mathias, *Disaster Cinema in Historical Perspective: Mediations of the Sublime* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020, p. 30.

8) Joseph Zornado & Sara Reilly, *The Disaster Film as Social Practice*, NewYork: Routledge, 2025, p. 18.

자연적 또는 초자연적인 파멸에 직면한다”⁹⁾는 구도로 설명할 수 있으며, 이때 재난의 규모는 개별 인물의 위험을 넘어 복수의 인물과 공동체를 공통의 위기 안에 편입하는 수준에서 형성된다. 이와 관련해 사이먼 R. 트룬은 재난이 관객이 쉽게 자신을 대입할 수 있는 친숙하고 현실적인 배경에서 발생하고, 그 안에 놓인 다양한 인물들이 외부 세계와 고립된 채 함께 생존을 모색하는 집단적 위험의 구도를 형성한다고 설명한다.¹⁰⁾ 에바 혼 역시 재난 서사가 개별 인물의 고립된 불행보다 다양한 인물들이 동일한 위기 속에서 함께 생존을 모색하는 ‘집단적 위험’의 형태를 취하며, 이 과정에서 기존의 사회적 관계와 시스템이 극단적 상황 속에서 시험된다고 말한다.¹¹⁾ 불특정 다수의 인물이 갑작스러운 재난 속에서 공동의 위험에 편입되고 생존을 모색하는 이러한 구도는 재난영화가 개인적 사고의 서사와 구별되는 중요한 장르적 조건이 된다.

이러한 측면에서 재난영화의 장르 조건을 성립시키는 두 번째 요건은 확산의 잠재성이다. 이는 재난이 실제로 무한히 확산되어야 한다는 의미보다, 그 위험이 미치는 범위와 그것이 호출하는 집단성의 규모를 가리킨다. 한 개인이 겪는 사고도 치명적일 수 있지만 그 위험의 범위가 특정한 신체나 장소에 머무른다면 집단적 재난의 조건은 제한된다. 재난영화에서는 현재의 피해와 함께 위험이 더 많은 인물과 공간으로 이어질 수 있다는 가능성이 지속되며, 이러한 잠재성이 분산된 인물들을 하나의 공동 위기 안에 편입한다.

이상의 논의를 종합하면 본고가 설정하는 재난영화의 두 가지 작동 기준은 다음과 같다. 첫째, 재난은 인물의 목표와 갈등, 공간의 기능, 사건의 시간적 전개를 조직하는 지배소로 기능해야 한다. 둘째, 그 위험은 복수의 인물과 일상공간을 동일한 위기 안에 편입하는 집단적 규모와 확산

9) Maurice Yacowar, “Disaster Films,” in Barry Keith Grant, ed., *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 2, Schirmer Detroit: Reference 2007, p. 72.

10) Simon R. Troon, *Cinematic Encounters with Disaster*, New York: Bloomsbury Academic, 2024, pp. 41-42.

11) Eva Horn, *The Future as Catastrophe*, New York: Columbia University Press, 2018, pp.98-99.

의 잠재성을 형성해야 한다. 스펙터클은 이 두 조건을 관객에게 감각적으로 제시하는 영화적 형식이다. 이러한 기준은 공간적으로 폐쇄된 재난도 재난영화의 범주에서 검토할 수 있게 하며, 다음 단계에서는 이 가운데 발생 지점을 벗어나 생활공간의 경계를 통과하며 이동하는 위협을 액체적 재난의 특수한 통사론으로 구별할 수 있게 한다.

이런 정의는 이전에 재난을 소재로 한 한국영화 <리베라 메>(2000, 양윤호)와 <싸이렌>(2000, 이주엽)을 <해운대>와는 다른 범주로 배치하게 만든다. 이 영화들은 화재가 만들어내는 집단적 재난의 조건보다는 소방관 집단의 사투, 형제애와 동료애, 범인을 찾는 미스터리애 집중한다. 이는 할리우드 영화 <분노의 역류>(Backdraft, 1991)가 보여준 장르적 특성과 궤를 같이한다. 이 영화에서 '불'은 의인화된 적대자로 그려지며, 영화의 중심 내러티브는 화재 진압이라는 전문적 액션과 그 내부의 인물 드라마에 집중된다. 즉 화재를 소재로 삼는 이 영화들은 재난영화의 일부 관습과 도상-백드래프트로 인한 불길과 폭발, 그로 인한 퇴로 차단, 동료의 희생으로 인한 탈출-을 공유하지만, 재난이 공동체를 위협하는 지속적 조건으로 플롯을 조직하지 않는다. 따라서 이는 재난영화 장르보다 직업극 혹은 액션 스릴러로 분류하는 것이 더 타당하다.¹²⁾

<해운대> 이후 한국영화에서 재난을 전면화한 작품들은 <타워>, <연가시>, <감기>, <부산행>, <터널>, <판도라>, <엑시트>로 이어졌으며, 이 작품들은 복수의 장르적 방향으로 분화했다. 특히 <타워>는 <해운대>의 흥행 이후 대규모 한국 재난영화의 가능성을 이어가는 동시에, 1970년대 할리우드 재난영화 <타워링>(The Towering Inferno, 1974)의 재난 공간과 인물 배치, 구조와 희생의 관습을 직접 계승하여 한국적 상황으

12) <싸이렌>의 제작과정에는 <분노의 역류>에서 화재 특수효과를 담당했던 전문가가 참여했다. 이러한 제작 인력의 연결은 두 작품의 장르적 동일성을 직접 입증하는 근거는 아니지만, 두 영화가 화재의 시각적 재현과 전문적 진압 액션이라는 측면에서 <분노의 역류>와 공유하는 제작·형식상의 친연성을 뒷받침한다. 남기웅, 「21세기 전환기 한국 재난영화의 디지털 VFX와 기술미학 - <용가리>(1999), <싸이렌>(2000), <리베라 메>(2000), <투브>(2003)를 중심으로」, 『아시아영화연구』 18(2), 부산대학교 영화연구소, 2025, 316쪽.

로 재맥락화한 작품이다. 영화의 화재는 고층건물 내부에서 층간 통로와 계단, 엘리베이터를 차단하고 인물들을 상층부에 고립시키며, 소방대의 진입을 중심 행동으로 조직한다. 위험은 건물 내부에서 증폭되지만 단일 건축물이 재난의 공간적 경계로 유지된다. 이러한 폐쇄성과 고립은 위협이 발생 지점을 벗어나 여러 생활공간의 경계를 통과하고, 분산된 인물과 장소를 하나의 집단적 재난으로 결합하는 액체적 재난의 통사론과 구별된다.¹³⁾ <해운대>가 물의 재난을 통해 액체적 재난 사이클의 출발점을 마련했다면, <타워>는 <타워링>을 환기하는 불의 재난 계열을 시도한 작품으로 볼 수 있다. 그러나 이 형식은 후속 작품의 반복과 변주로 이어지지 않아서 개별적인 장르적 시도로 남았다. <타워>가 후속작에 제공할 수 있는 장르적 원형의 상당 부분이 이미 1970년대 할리우드 재난영화에 귀속되어 있고, 불길과 폭발의 스펙터클이 액션영화와 전쟁영화, 첩보스릴러영화에 널리 분산되어 있다는 점도 불의 재난 사이클의 형성을 어렵게 한다.

액체적 재난은 특정한 재난 물질의 반복보다 위협의 이동과 확산이 공간과 인물의 관계를 조직하는 통사론적 형식에 가깝다. <해운대> 이후 다섯 작품에서 반복되는 것은 쓰나미의 물질적 형상 자체보다, 유동하는 위협이 발생 지점에 고정되지 않은 채 일상공간의 경계를 통과하고 공간을 점유하거나 오염시키거나 파괴하며, 서로 떨어진 인물과 장소의 위협을 하나의 집단적 재난으로 결합하고, 이동을 강제하는 관계이다. 이 관계는 <연가시>의 물을 통한 기생충 감염과 <감기>의 비말 감염, <판도라>의 방사성 물질, <엑시트>의 유독가스처럼 성질이 다른 재난 소재와 결합할 수 있다. 또한 <연가시>와 <감기>는 <해운대>의 고비용 도시 파괴를 반복하지 않고 감염된 신체와 군중, 격리 공간으로 스펙터클을 이동시켰으며, <판도라>와 <엑시트>는 계층 장치와 피폭 신체, 차단선과

13) 스콧 프리어는 1970년대 할리우드 재난영화가 호화 여객기나 초고층 빌딩과 같은 단일하고 폐쇄된 공간에서 집단적 위협을 구성하는 이른바 ‘방주 영화(ark movie)’의 공식을 발전시켰다고 설명한다. <타워>의 공간 구성은 이러한 1970년대 할리우드 재난영화의 관습과 직접적인 친연성을 보인다. Scott Freer, *American Disaster Movies of the 1970s: Crisis, Spectacle and Modernity*, New York: Bloomsbury, 2024, p.5.

피난 행렬, 차오르는 가스과 옥상 고립을 통해 확산의 범위와 강제된 이동을 가시화했다. 이러한 형식적 이식 가능성이 다섯 작품을 하나의 제한된 장르적 계열로 검토할 근거가 된다.

<부산행>(2016, 연상호)과 <터널>(2016, 김성훈)은 <해운대> 이후 이루어진 또 다른 장르적 분화를 보여준다. <부산행>은 <감기>와 감염 확산의 논리를 공유하지만, 감염된 신체가 능동적인 공격 주체인 좀비로 전환되고, 열차라는 폐쇄된 이동 공간을 중심으로 인물들의 행동이 조직된다. 이처럼 감염의 확산이 좀비라는 특정한 매개와 결합하면서, <부산행>은 감염이라는 의미론을 공유하면서도 좀비영화의 관습이 지배적인 계열로 분화한 사례로 볼 수 있다.

<터널>은 재난영화와 사회문제영화의 경계에서 본고의 연구 범위를 구분하는 사례이다. 정영권은 모리스 야코위가 제시한 재난영화의 16개 관습을 참조하여 <터널>을 1970년대 할리우드 고전 재난영화의 관습을 비교적 충실하게 따르는 작품으로 평가한다. 그러면서도 재난이 초반부에 발생하고, 다양한 계층의 인물을 병렬적으로 배치하는 고전적 구성과 달리 소수 인물의 고립과 생존에 서사의 초점이 맞추어진다는 점을 한국적 변용의 특징으로 지적한다.¹⁴⁾ 본고는 이 두 요소를 <해운대>에서 이어지는 집단적 재난의 계열을 변별하는 기준으로 해석한다. <터널>에서는 붕괴가 서사의 출발점에 놓인 뒤 재난의 공간이 폐쇄된 터널에 고정되고, 이후의 서사는 한 개인의 생존과 외부의 구조 과정, 국가 시스템의 무능과 미디어의 위선에 대한 비판을 중심으로 전개된다. 따라서 <터널>은 재난영화의 관습을 활용하면서 사회문제영화의 성격을 강화한 사례에 해당한다.

이와 같은 경계 사례들은 <해운대> 이후의 한국 재난영화가 재난의 물질적 형상과 공간적 범위, 인물 관계를 조직하는 방식에 따라 서로 다른 장르적 계열로 분화했음을 보여준다. 본고의 분석 범위는 <해운대>, <연가시>, <감기>, <판도라>, <엑시트>로 한정된다. 이 다섯 작품은 재

14) 정영권, 앞의 논문, 77~78쪽.

난의 구체적인 소재와 스펙터클의 방식에서는 차이를 보이지만, 재난과 공간, 인물의 관계를 조직하는 공통된 형식을 통해 하나의 제한된 역사적 사이클을 구성한다.

2.2 장르 사이클의 역사적 관점

본고에서 살펴본 재난영화의 성립요건은 재난이 플롯·공간·인물의 행동을 지속적으로 조직하는 지배소가 되고, 그 위험이 복수의 인물과 공간을 공통의 위기 안에 편입하는 집단적 규모를 형성하는가에 있다. 스펙터클은 이 지배적 기능과 집단적 규모를 관객이 감각하도록 만드는 장르적 형식이다. 그러나 이러한 기준은 개별 작품을 재난영화의 범주에서 검토하는 데 사용될 뿐, 서로 다른 재난 소재를 가진 작품들이 어떤 역사적 계열을 이루는지까지는 설명해주지는 않는다. 이를 위해서는 재난의 소재와 함께 그 소재가 공간과 인물의 관계를 조직하는 방식이 일정 기간 어떻게 반복되고 변형되는지를 살펴볼 필요가 있다.

이 지점에서 본고는 릭 알트만의 의미론·통사론적 장르이론을 분석의 토대로 삼는다. 알트만이 말하는 의미론은 특정 장르에서 반복적으로 인식되는 인물, 공간, 사물, 이미지, 행위와 같은 구성 요소이며, 통사론은 그러한 요소들이 플롯과 공간 안에서 맺는 관계와 조직 원리를 가리킨다. 장르를 파악하기 위해서는 반복되는 요소를 목록화하는 작업과 함께 그 요소들이 어떤 관계로 결합되는지를 살펴야 한다. 장르는 두 층위의 안정된 결합으로만 존재하지 않으며, 특정 결합이 선택되고 변형되는 역사적 과정 속에서 형성된다. 알트만이 강조한 ‘장르화’의 관점은 이미 확립된 장르의 고정된 정의를 적용하는 작업에서 한 걸음 더 나아가, 아직 명명되지 않은 형식적 반복이 어떻게 하나의 범주로 인식될 수 있는지를 추적하게 한다.¹⁵⁾

따라서 본고의 분석은 <해운대>에서 반복 가능한 의미론적 요소와 통

15) Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, pp. 62-68.

사적 관계를 추출하고, 후속작에서 그 가운데 무엇이 지속되고 무엇이 변형되는지를 비교한다. 이를테면 쓰나미, 기생충과 바이러스, 방사성 물질, 유독가스는 서로 다른 의미론에 속하지만, 위협이 발생 지점의 경계를 넘어 확산되고 인물의 이동을 도주·격리·피난과 같은 방향으로 강제하는 관계는 서로 비교될 수 있다. 본고는 작품마다 다르게 나타나는 구체적인 사건과 행동을 비교하기 위해 이를 확산, 점유, 격리, 이동과 같은 명사형 단위(기능소, Function)로 추상화하여 분석한다. 이는 의미론·통사론적 장르 분석이 지닌 구조주의적 성격에 따라 작품 사이에서 반복되는 관계를 식별하기 위한 것이다.

맥패진(McFadzean)의 ‘교외 판타스틱 (영화)’ 연구는 본 연구와 같이 제한된 작품군에서 의미론과 통사론의 결합을 추출하고 그 변수를 역사적으로 추적한 방법론적 선례를 제공한다. 그는 <E.T.>, <그렘린>, <백투 더 퓨처>처럼 SF·호러·코미디·가족영화 등 서로 다른 장르로 분류되어 온 영화들에서 미국 교외, 중산층 가정, 소년 주인공, 외계인·유령·괴물의 침입이라는 의미론을 추출한다. 이어 소년의 개인적·가족적 위기가 판타스틱한 침입과 결합하고, 외부 위기의 해결이 성장과 가족질서의 재편으로 이어진다는 통사론을 추출한다.¹⁶⁾ 맥패진 연구의 의의는 미리 확정된 장르명에 작품을 귀속시키는 방식에서 벗어나, 특정 시기의 영화들 사이에서 반복되는 형식적 결합을 발견하고 그 반복과 변형을 하나의 역사적 경향으로 구성했다는 데 있다.¹⁷⁾

이상의 방법을 본고에 적용하면, 쓰나미·물을 매개한 기생충 감염·호

16) Angus McFadzean, “The Suburban Fantastic: A Semantic and Syntactic Grouping in Contemporary Hollywood Cinema”, *Science Fiction Film and Television*, Volume 10, Issue 1, Spring 2017.

17) 레저 그린돈은 장르사를 제한된 시기의 생산 사이클을 통해 파악하면서, 사이클을 일정한 기간에 제작된 장르영화들이 장르 관습의 사용에서 하나의 지배적 경향을 공유하는 현상으로 규정한다. 이 관점에서 본고의 ‘액체적 재난’도 재난영화라는 상위 장르 내부에서 특정한 의미론·통사론적 결합이 일정 기간 응집되어 반복되고 변주되는 하나의 계열로 이해할 수 있다. Leger Grindon, “Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History,” in Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press, 2012, p. 44.

흡기 바이러스·방사성 물질·유독가스는 작품마다 달라지는 의미론적 요소에 해당한다. 이처럼 서로 다른 의미론을 결합하는 액체적 재난의 통사론은 유동적인 위협이 발생 지점에 고정되지 않은 채 일상공간의 경계를 넘어 확산·점유·오염하고, 그 과정에서 흩어진 인물과 공간의 위협이 하나의 집단적 재난으로 결합되며, 인물들의 이동을 강제하는 관계로 규정할 수 있다. 여기서 ‘유동적’이라는 말은 물리학적 액체라는 물질 상태보다 발생 지점에 고정되지 않고 매질과 공간의 조건에 따라 영향 범위를 넓히는 운동을 지칭한다. 따라서 이 통사론의 핵심은 위협의 물질적 동일성보다 경계의 횡단과 공간 점유, 분산된 위협의 집단적 결합, 강제된 이동이 하나의 관계로 결합되는 데 있다. 각 작품에서 이 관계가 서로 다른 도상과 스펙터클을 통해 가시화되는 방식은 3장과 4장에서 구체적으로 살펴볼 것이다.

본격적인 작품 분석에 앞서 마지막으로 연구대상의 규모와 시간적 범위에 관한 문제를 짚어둘 필요가 있다. 그것은 2009년부터 2019년까지 10년에 걸쳐 다섯 편의 작품을 하나의 ‘장르 사이클’로 묶는 것이 어떠한 조건에서 가능한가 하는 문제이다. 앞에서 살펴본 그린돈의 정의처럼 사이클이 제한된 시기에 특정한 장르 관습이 집중적으로 반복되고 변주되는 양상을 가리킨다면, 본고가 다루는 다섯 작품 사이의 시간적 간격과 제작 빈도 역시 그 형성 조건의 일부로 설명해야 할 것이다.

이때 한국영화라는 특정한 국가영화산업의 생산 조건을 고려해야 한다. 할리우드 재난영화의 사이클이 비교적 짧은 기간 동안 다수의 작품이 집중적으로 제작되는 방식으로 나타났다면, 한국영화에서는 시장 규모와 제작환경의 차이에 따라 반복의 시간적 밀도가 다르게 형성될 수 있다.¹⁸⁾ 특히 재난영화는 대규모 공간의 파괴와 집단적 위기를 시각적으

18) 이러한 관점은 최근 장르연구가 제기해온 문제의식과도 연결된다. 디벨톨로와 배럿은 장르를 제작·배급·마케팅·상영·수용 조건의 변화 속에서 지속적으로 이동하고 재구성되는 ‘이행 중인’ 범주로 파악한다. 또한 할리우드에 편중된 장르연구와 개별 국가영화를 서로 고립된 생산체제로 다루어온 접근을 넘어, 세계화와 초국적 매개의 확대 속에서 장르가 형성되고 변형되는 다양한 경로를 살펴야 한다고 주장한다. 이러한 논의에 따르면 특정 장르 현상이 어떠한 속도와 밀도로 반복되는가는 그것이

로 전면화하기 위해 비교적 높은 제작비와 시각효과 기술을 요구하는 장르이다. 따라서 시장과 제작 규모가 할리우드보다 작은 한국영화산업에서는 〈해운대〉와 같은 대규모 재난 스펙터클을 짧은 기간 안에 반복적으로 제작하기 어려운 조건이 존재한다. 이 점에서 작품 사이의 시간적 간격은 장르적 반복의 부재를 의미하기보다, 해당 산업에서 재난영화가 생산되고 갱신되는 주기와 관련하여 바라볼 필요가 있다.

물론 이러한 산업적 조건이 그 자체로 사이클의 성립을 보장하는 것은 아니다. 산업적 조건은 작품들이 어떠한 간격과 규모로 생산될 수 있었는지를 설명하며, 실제로 하나의 장르적 계열이 형성되었는지는 작품들 사이에서 특정한 의미론적 요소와 통사론적 관계가 반복되고 변주되는지를 통해 확인해야 한다. 따라서 본고에서 작품의 수만큼 중요한 것은 〈해운대〉에서 형성된 집단적 재난의 의미론·통사론적 결합이 이후 작품들에서 어떠한 형태로 재구성되는가에 있다. 이러한 관점은 생산 빈도가 상대적으로 낮은 영화산업에서도 특정한 장르 규범이 일정 기간 지속되고 갱신되는 과정을 장르사의 일부로 파악할 수 있게 한다.

이는 〈연가시〉와 〈감기〉를 〈해운대〉와 같은 계열의 재난으로 위치시킬 때 드러난다. 두 작품은 외형적으로 〈해운대〉의 쓰나미와 도시 파괴를 반복하지 않는다. 대신 감염된 신체와 군중, 격리 공간을 통해 재난을 다른 방식으로 가시화한다. 발생 지점에서 시작된 위협이 일상공간으로 확산되고, 흩어진 인물과 공간의 위협이 집단적 재난으로 결합되며, 그 과정에서 인물들이 격리·피난·탈출과 같은 이동을 강요받는 관계는 지속된다. 여기서 반복되는 것은 동일한 재난 소재나 시각적 스펙터클이 아니라, 서로 다른 의미론적 요소를 조직하는 공통된 통사론적 관계이다. 이후 〈판도라〉와 〈엑시트〉에서도 방사성 물질과 유독가스라는 새로운 위협이 이 관계 속에 배치되면서 집단적 재난의 의미론과 가시화 방식은 다시 변주된다.

형성된 영화산업의 규모와 생산 조건 속에서 함께 살펴볼 필요가 있다. Silvia Dibeltulo & Ciara Barrett eds., *Rethinking Genre in Contemporary Global Cinema*, Palgrave Macmillan, 2018.

의미론적 재료의 변화는 공통된 통사론을 새로운 환경과 소재에 적용하는 과정에서 이루어지며, 각각의 영화는 한국영화의 제작 관행과 장르 관습, 기술적 가능성이 교차하는 조건 속에서 이 관계를 서로 다른 방식으로 가시화한다. 이러한 반복과 변주는 <해운대> 이후 한국 재난영화가 하나의 형식을 그대로 복제하기보다, 선행 작품이 마련한 장르적 관계를 다른 재난의 소재와 스펙터클 속에서 갱신해왔음을 보여준다.

이 지점에서 ‘액체적 재난’과 ‘사이클’의 개념적 층위를 구분할 필요가 있다. 본 연구가 제안하는 ‘액체적 재난’은 이러한 작품들에서 반복되는 의미론·통사론적 결합을 설명하기 위해 소급적으로 구성한 이론적 장르 개념이다.¹⁹⁾ 이러한 이론적 명명은 이미 존재하는 장르 명칭을 확인하는 작업에 한정되지 않으며, 기존에 충분히 명명되지 않았던 작품들 사이의 관계를 가시화하는 방식으로라도 이루어질 수 있다. 본고가 제안하는 ‘액체적 재난’ 역시 이러한 차원에서 <해운대> 이후 반복되는 의미론·통사론적 결합을 가리킨다. 그리고 ‘사이클’은 이 결합이 2009년부터 2019년까지의 한국영화에서 여러 작품을 거치며 반복되고 변주된 역사적 양상을 지칭한다. 다시 말해 ‘액체적 재난’이 작품군을 묶어 설명하는 이론적 장르 개념이라면, 사이클은 그 장르적 규범이 특정한 시기에 출현하고 지속되며 변형된 시간적 과정을 가리킨다. 본고가 밝히고자 하는 것은 바로 이 과정에서 어떠한 의미론적 요소와 통사론적 관계가 반복되고, 그것이 각 작품에서 어떠한 방식으로 갱신되는가이다. 이제부터 개별 작품의 의미론적 요소와 통사론적 관계를 중심으로 액체적 재난의 장르적 규범과 그 변화를 살펴보도록 하자.

19) 글레드힐은 토도로프의 구분을 원용하여 경험적으로 주어진 역사적 장르와, 그 작품군을 설명하기 위해 연구자가 구성하는 이론적 장르 사이의 긴장을 지적한다. 역사적 장르는 작품의 생산과 축적에 따라 성장·분화·축소되는 비정형적 범주이며, 이론적 장르는 새로운 작품이 작품군에 편입될 때마다 조정될 수 있는 잠정적 구성물이다. Christine Gledhill, “Rethinking Genre,” in Christine Gledhill & Linda Williams, eds., *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000, p. 223.

3. 액체적 재난 문법의 형성과 감염 재난으로의 변주: <해운대>, <연가시>, <감기>

3.1. <해운대>: 물의 스펙터클과 집단적 재난 문법의 형성

<해운대>가 액체적 재난 사이클의 출발점이 되는 까닭은 쓰나미라는 소재의 최초성에만 있지 않다. 이 영화는 바다에서 도시로 이동하는 물의 운동을 분산된 인물 플롯과 결합하여, 개별 위험을 집단적 재난으로 결합하는 것을 보여주었다. 쓰나미의 물질적 크기와 영화의 서사·편집 구조가 함께 작동하면서 집단적 재난의 문법이 반복 가능한 형식으로 제시된 것이다.

쓰나미가 등장하기 전까지 만식과 연희의 관계, 지질학자 김휘와 유진의 가족 갈등, 구조대원 형식과 희미의 만남은 서로 다른 장소와 목적을 따라 진행된다. 해운대 역시 해변과 시장, 횃집, 숙박시설, 도로와 바다로 나뉘어 제시된다. 이와 별도로 김휘가 관측하는 해저 지진과 해일의 가능성은 인물들이 공유하지 못한 정보로 남는다. 관객은 인물들의 일상과 재난의 징후를 번갈아 보면서 해변과 도로, 시장을 곧 위험이 도달할 장소로 인식하게 된다. 전반부의 코미디와 가족 멜로드라마는 재난으로 중단될 생활세계와 구조되어야 할 관계를 마련하고, 분산된 공간과 인물은 이후 재난의 범위를 측정하는 좌표가 된다.

먼바다에서 솟아오른 해일의 원경은 이러한 전환을 먼저 선언한다. 물의 크기는 해변과 고층건물, 교량과 군중처럼 익숙한 대상과의 비례를 통해 감지된다. 이 원경은 아직 물과 충돌하지 않은 개별 인물보다 앞서 곧 점유될 공간의 범위를 보여주며 도시 전체의 위기를 선회한다. 해일이 해변에 가까워지면 화면은 같은 방향으로 달아나는 군중과 도로를 밀고 들어오는 물을 담은 중경, 충격을 마주한 얼굴과 휩쓸리는 신체를 포착한 근경으로 이동한다. 도시의 규모, 군중의 운동, 개별 신체의 위험이 원경·중경·근경의 척도 전환을 통해 하나의 재난 경험으로 결합된다.

해일의 전진은 일상공간의 경계를 차례로 무력화한다. 물은 바다와 육

지의 경계를 넘어 해변에 도달하고, 도로와 골목, 건물 주변을 연속적으로 점유한다. 휴식과 관광의 장소였던 해변은 최초의 위험지대로 바뀌고, 사람과 차량의 통로였던 도로는 물의 침입 경로가 된다. 차량과 간판, 시설물도 고정된 도시 사물의 기능을 잃은 채 사람을 가격하거나 퇴로를 막는 부유물과 장애물로 전환된다. 이러한 시각적 연출은 유동적 위협이 공간의 물리적 구획을 넘는 데 그치지 않고, 그 안에서 가능했던 행동과 사물의 사용법까지 재편하는 과정을 보여준다.

교차편집은 공간의 연속적 점유를 집단적 재난으로 확장한다. 한 장소에 해일이 도달하는 장면은 다른 장소에서 시작된 도주로 이어지고, 다시 또 다른 인물의 고립과 구조로 전환된다. 물의 이동 경로가 지도처럼 모두 제시되지는 않지만, 관객은 화면 밖에서도 해일이 이동하고 있으며 다음 장소 역시 위험권역에 포함될 것이라고 추론한다. 현재 발생한 피해와 아직 도달하지 않은 위험이 연결되면서 쓰나미는 단일한 충격을 넘어 확산의 잠재성을 얻는다. 전반부의 분산된 플롯이 재난 이후 동일한 시간 안에서 교차할 때, 서로 무관하게 진행되던 개인의 위험은 해운대 전체가 겪는 공통의 사건으로 조직된다.

이때 재난은 인물의 이동 방향도 바꾼다. 연애와 생업, 휴가와 가족 갈등에 따라 움직이던 인물들은 해변과 도로가 물에 점유되자 기존 목적지를 포기하고 도주·고립·구조·생존이라는 공통 과제에 놓인다. 누군가는 물에서 멀어지거나 높은 구조물로 이동하고, 누군가는 퇴로가 끊긴 장소에 고립되며, 구조대원은 타인의 이동을 가능하게 하려고 위험의 중심으로 접근한다. 운동의 방향은 서로 달라도 모든 동선이 물의 위치와 속도에 의해 결정된다. 쓰나미는 인물의 행동을 일시적으로 방해하는 배경에서 플롯 전체를 조직하는 조건으로 전환된다.

재난 이전에 제시된 가족과 연인의 갈등은 이 강제된 동선 안에서 다시 배열된다. 만식의 죄책감과 김휘 부부의 단절, 형식과 희미의 관계는 누군가를 찾고 구조하며 대신 위험을 감수하는 행동으로 표현된다. 이 각각의 멜로드라마는 집단적 위기가 개별 인물의 삶과 관계에 미치는 결과를 구체화하면서, 도시 규모의 재난과 인물들의 사적 서사를 연결한다.

관광과 생업, 주거와 이동이 중첩된 해운대의 일상공간도 이들을 동시에 위협하는 공적 재난구역으로 전환된다. 따라서 영화가 구성하는 집단성은 화면을 채운 군중의 수와 함께, 분리되어 있던 생활과 관계가 하나의 재난 시간에 편입되는 과정에서 성립한다.

정리하자면, 쓰나미, 침수된 해변과 도로, 부유물, 달아나는 군중, 고립된 신체와 구조물은 <해운대>의 의미론을 구성한다. 이 요소들을 결합하는 통사론은 유동적인 위협이 일상공간의 경계를 넘어 확산·점유하고, 그 과정에서 흩어진 인물과 공간의 위협이 하나의 집단적 재난으로 결합되며, 안전시대와 위험시대의 재편을 통해 인물들이 도주·피난·탈출과 같은 이동을 강요받는 관계로 정리할 수 있다. 원경·중경·근경의 시점 전환과 분산된 플롯의 교차편집은 이 관계를 관객이 지각하게 하는 스펙터클의 형식이다. 다만 이 결합이 <해운대> 한 편의 고유한 특징인지, 다른 소재와도 결합할 수 있는 장르 문법인지는 이후 작품에서 동일한 관계가 반복되는지를 통해 확인되어야 한다.

3.2. <연가시>: 도시 파괴에서 감염된 신체와 군중으로

<연가시>는 <해운대>에서 파괴의 주체였던 물을 감염의 매개로 바꾼다. 해일이 바다에서 도시로 밀려와 인물과 공간을 외부에서 덮쳤다면, 변종 기생충은 오염된 물을 통해 신체 내부로 침투하고 감염자를 다시 물로 이끈다. 재난의 이동은 바다와 도시 사이의 공간적 침입에서 물과 신체 사이를 순환하는 생물학적 침투로 바뀐다. 이때 신체는 위협을 입는 대상인 동시에 기생충이 성장하고 다음 장소로 이동하는 재난 공간이 된다.

영화의 도입부에서 한강을 비롯한 여러 물의 영역에서 기이하게 마른 시신들이 떠오른다. 서로 떨어진 장소에서 같은 형태의 시신이 반복되고, 발견 장면이 뉴스 및 조사 장면과 이어지면서 개별적 죽음은 공통 원인을 지닌 전국적 사건으로 전환된다. <해운대>가 해일의 원경으로 재난의 전체 형상을 보여주었다면, <연가시>는 감염으로 인한 피해를 신체 징후

의 반복을 통해서 아직 보이지 않는 재난의 범위를 추론하게 한다.

변종 연가시는 물에서 인체로 들어온 뒤 성체가 되면 숙주에게 극심한 갈증을 일으킨다. 감염자가 강과 저수지, 수영장으로 뛰어들어 죽으면 기생충은 다시 물로 빠져나간다. 물에서 신체로, 다시 신체에서 물로 이어지는 순환 속에서 감염자의 몸은 위협을 보유한 용기이자 이동을 실행하는 매개가 된다. 물리적으로 떨어진 하천과 저수지도 동일한 증상과 이동이 되풀이되면서 하나의 재난망으로 연결된다.

감염자들이 통제를 벗어나 일제히 물을 향해 달려드는 장면은 이러한 변화를 압축한다. <해운대>의 인물들이 자신에게 밀려오는 물에서 멀어지고 높은 곳으로 달아났다면, <연가시>의 감염자들은 신체 내부의 충동에 이끌려 물속으로 돌진한다. 이동의 방향은 반대로 바뀌지만, 일상적 목적과 동선이 재난에 의해 강제된다는 관계는 지속된다. 가족과 직장, 거주지를 떠난 감염자들이 같은 방향으로 달리고 방역 체계가 이들을 병원과 격리시설에 모으면서, 서로 떨어져 있던 개인의 신체는 하나의 재난 군중으로 구성된다.

이 군중 장면에서 화면을 압도하는 대상은 도시를 덮치는 물결에서 통제력을 잃은 신체의 수와 운동으로 바뀐다. <연가시>는 <해운대>의 고비용 도시 파괴를 그대로 되풀이하는 대신 감염된 신체와 군중으로 스펙터클의 중심을 옮긴다.²⁰⁾ 감염의 의미론은 침입 지점을 신체 내부로 이동시키고, 파괴의 결과를 비정상적인 군중 운동으로 전시하며, 뉴스와 시민의 몽타주를 통해 국가적 규모를 구성한다. 이 재매개를 거치면서 <해운대>에서 확인한 통사적 관계는 거대한 물의 외형에서 분리되어 다른 재난 소재와 결합할 수 있는 형식으로 드러난다.

재혁이 감염된 가족을 치료하려고 약을 구하는 플롯은 한 가족의 생존

20) 감염 재난영화의 신체 스펙터클에 대해서는 한송희 역시 <연가시>, <감기>, <부산행>이 “주택과 건물, 도로와 교량, 열차와 버스 등의 스펙터클을 점거하고 파괴하는 것에 그치지 않고, 그로테스크한 신체를 재현”한다고 지적한다. 다만 해당 논의는 이를 아브젝시옹의 관점에서 해석한다는 점에서 본고의 장르적 형식 분석과는 강조점이 다르다. 한송희, 『한국 재난영화의 정치적 무의식 - 2010년대를 중심으로』, 『언론과 사회』 27(2), 사단법인 언론과 사회, 2019, 115쪽.

시간과 전국적 감염의 시간을 맞물리게 한다. 갈증의 심화와 치료제 부족은 가족의 이동 가능성을 줄이고, 병원과 격리시설도 감염자의 이탈과 약품의 부재로 인해 안정된 피난처가 되지 못한다. 가족을 구하려는 재혁의 이동, 감염자가 물을 향해 달리는 이동, 방역 체계가 강제하는 격리가 충돌하면서 가족의 위기는 전국 감염과 같은 대응 과정 안에 놓인다. 가족을 구조하려는 플롯은 확산과 격리라는 집단적 재난의 논리를 한 가정의 신체와 동선을 통해 구체화한다. 이러한 가족의 생존 플롯에는 치료제를 둘러싼 제약회사의 음모가 결합하면서, 물을 매개로 한 감염의 의미론에는 기업이 생산하고 통제하는 재난이라는 사회적 의미가 더해진다. 감염의 확산과 치료제 부족이 같은 기업의 결정과 연결되면서 가족의 구출 동선은 재난의 물리적 확산과 산업이 만든 시간적 제약을 동시에 받는다.

따라서 <연가사>의 의미론은 물을 매개로 한 변종 기생충과, 감염으로 파괴되는 신체, 물을 향해 달리는 군중, 병원과 격리시설, 치료제로 구성된다. 이 요소들을 잇는 통사론은 기생충이 물을 통해 신체에 침입하고 일상공간의 경계를 넘어 확산하며, 여러 지역의 시신·감염자·가족의 위협을 하나의 전국적 재난으로 결합하고, 감염자와 가족에게 비자발적 이동과 격리·탈출을 강요하는 관계다. 물은 파괴의 주체에서 감염의 회로로, 신체는 피해의 대상에서 위협의 이동 경로로 바뀐다. 이 변주를 통해 액체적 재난의 경계는 도시의 표면에서 신체 내부로 이동한다.

3.3. <감가>: 비가시적 확산과 격리도시의 형성

<감가>는 <연가사>의 감염을 물이라는 특정 매질에서 떼어내 호흡과 접촉의 일상적 관계로 확장한다. 바이러스는 화면에 직접 나타나지 않으며 기침과 출혈, 고열과 호흡곤란을 겪는 신체를 통해 존재를 드러낸다. <감가>는 “바이러스의 살육성을 시각화하기 위해 ‘비말’과 ‘혈액’이라는 인체의 비체적 액체를 적극적으로 활용한다.”²¹⁾ 전파 경로도 강과 저수지에서 병원과 거리, 쇼핑 공간과 교통수단으로 넓어진다. 숨을 쉬고 대

화하며 타인과 접촉하는 일상적 행위가 전파의 통로가 되면서 도시의 밀집과 이동 자체가 재난의 조건으로 바뀐다.

영화는 밀입국자를 운반한 컨테이너 내부의 집단 감염에서 시작해, 유일한 생존자의 이동과 접촉을 따라 병원과 거리로 번지는 과정을 빠르게 연결한다. 관객은 감염원을 눈으로 추적할 수 없지만 여러 장소에서 되풀이되는 기침과 출혈, 마스크와 방호복, 검사 장면과 뉴스 보도를 통해 위협의 이동을 파악한다. <연가시>가 유사한 시신과 물을 향하는 군중으로 감염의 범위를 구성했다면, <감기>는 같은 증상을 보이는 신체가 도시 곳곳에서 동시다발적으로 늘어나는 모습으로 확산을 가시화한다.

거리와 병원에 감염자가 밀려드는 장면에서 스펙터클의 단위는 한 신체의 징후에서 통제하기 어려운 군중으로 확대된다. 영화는 호흡곤란과 출혈을 겪는 얼굴의 클로즈업에 이어 들것과 환자로 가득 찬 병원, 이동 방향을 잃은 사람들의 군집을 보여준다. 병원·거리·가정의 장면이 교차하고 개별 신체의 증상이 반복·축적되면서 분산된 위험은 분당 전체가 직면한 하나의 재난으로 결합된다. 위협의 물질이 보이지 않을수록 신체의 수, 의료 공간의 포화, 군중의 혼란이 감염의 범위와 집단적 규모를 대신 시각화한다.

분당을 봉쇄하는 검문소와 차단선은 감염의 확산을 도시의 공간 질서로 나타낸다. 평소 도시 안팎을 잇던 도로와 교량은 봉쇄 이후 내부와 외부, 잠재적 감염자와 비감염자를 구분하는 경계가 된다. 그러나 증상이 나타나기 전의 신체도 바이러스를 옮길 수 있으므로 행정적 경계는 위협의 실제 위치와 일치하지 않는다. 이 불일치 속에서 봉쇄선 안의 모든 주민은 잠재적 감염자로 취급되고, 분당은 외부의 위험을 막는 일상공간에서 위험을 바깥으로 내보내지 않기 위해 격리된 재난구역으로 전환된다.

종합운동장에 마련된 격리시설은 이러한 경계 재편을 더욱 극단적으로 보여준다. 주민들은 일상의 장소와 관계에서 분리되어 집단 수용되고, 감염 여부에 따라 다시 분류된다. 운동장은 건강과 공동 활동의 장소에

21) 이윤중, 「바이러스의 살육성 - <괴물>과 <감기>의 기생체」, 『영화연구』 87호, 한국영화학회, 2021. 276쪽.

서 검사와 감시, 통제와 폐기의 공간으로 바뀐다. 감염자와 의심 환자가 누적되고 감염된 신체가 처리되는 장면은 바이러스의 비가시성을 군중 관리와 집단 살처분의 스펙터클로 전환한다. <연가시>의 군중이 신체 내부의 충동에 따라 물로 이동했다면, <감기>의 군중은 방역 체계에 의해 특정 장소로 옮겨지고 그 안에 머물도록 강제된다.

자신의 아이를 감염으로부터 구하려는 주인공의 구조 행동은 이 도시 규모의 통제를 한 인물의 이동과 연결시킨다. 아이를 보호하려는 동선은 검문과 격리, 군사적 통제와 계속 충돌하고, 후반부에는 봉쇄선을 넘으려는 주민들의 집단적 이동과 합쳐진다. 이 가족의 플롯은 방역 체계가 개별 신체에 가하는 분류와 배제를 구체적으로 드러낸다. 군중과 군대가 대치하는 장면에서 안전지대와 위험지대를 나누던 차단선은 보호받을 시민과 제거 가능한 감염자를 가르는 정치적 경계로 바뀐다. 여기서 재난의 통사론은 신체 간 전파와 도시 봉쇄를 거쳐 격리된 군중의 경계 돌파와 집단적 충돌까지 이어진다.

이러한 장면들은 <감기>의 감염 의미론에 국가의 분류와 격리라는 사회적 의미가 결합하는 방식을 보여준다. 봉쇄와 집단 수용은 잠재적 감염자를 보호의 대상과 폐기의 대상으로 나누고, 차단선 앞에 선 주민의 집단적 이동은 이러한 분류와 충돌한다. 따라서 <감기>의 사회적 갈등은 비가시적 위협의 확산, 공간의 재구획, 강제된 이동이라는 통사론이 국가의 방역 체계와 결합하면서 형성된다.

<감기>의 의미론은 호흡기 바이러스와 비말, 기침과 출혈을 보이는 신체, 마스크와 방호복, 병원과 격리시설, 차단선과 군중으로 구성된다. 이 요소들을 잇는 통사론은 외부에서 유입된 바이러스가 신체와 일상적 이동망을 따라 확산하고, 이를 분당 전체의 집단적 재난으로 결합하며, 주민에게 격리·봉쇄·탈출을 강요하는 관계이다. <연가시>가 물과 신체 사이의 순환으로 감염을 조직했다면, <감기>는 신체와 신체, 도시 내부와 외부의 경계를 따라 같은 관계를 재구성한다.

3.4. 의미론의 변화와 통사론의 지속

세 작품을 나란히 놓으면 재난의 물질과 스펙터클의 중심이 단계적으로 이동한다. <해운대>의 쓰나미는 도시를 향해 전진하는 거대한 해일이며, 물의 크기와 도시 파괴가 화면의 중심을 차지한다. <연가시>에서 물은 기생충이 신체 안팎을 오가는 매질이 되고, 감염된 신체와 물로 돌진하는 군중이 재난의 집단적인 규모를 드러낸다. <감기>의 바이러스는 호흡과 접촉으로 이동하며, 증상을 보이는 군중과 병원, 봉쇄선과 격리시설이 보이지 않는 확산을 가시화한다. 의미론은 쓰나미에서 물을 통한 감염으로, 다시 비가시적인 호흡기 감염으로 갱신되고, 스펙터클의 위치도 재난의 형상과 도시파괴에서 신체와 군중으로 이동한다.

그 변화 속에서 지속되는 통사적 관계도 확인된다. 세 영화에서 유동적인 위협은 해변과 도시, 물과 신체, 신체와 도시의 경계를 넘어 일상공간을 점유하거나 오염, 파괴한다. 해일에 노출된 여러 인물 플롯, 전국의 시신과 감염자, 분당의 주민은 교차편집과 뉴스 화면, 반복되는 신체 징후를 통해 하나의 집단적 재난으로 결합된다. 그리고 안전지대와 위험지대가 계속 바뀌면서 인물들은 기존 목적지를 포기하고 도주와 구조, 물을 향한 비자발적 이동, 격리로부터 벗어나려 이동한다. 위협의 경계, 확산과 공간 점유, 분산된 위협의 집단적 결합, 강제된 이동이라는 통사론이 서로 다른 의미론 및 스펙터클과 결합해 반복되는 것이다.

이 반복은 <해운대>의 원형성을 소급적으로 성립시킨다. <해운대>에서 물의 운동과 분산된 플롯이 만든 결합은 처음에는 한 작품의 형식적 성취로 존재한다. <연가시>에서 그 관계가 감염된 신체와 물을 매개로 한 감염의 순환으로 다시 나타나고, <감기>에서 비가시적 전파와 도시 봉쇄로 다시 구성되면서 쓰나미의 특정 이미지에서 분리된 장르 문법이 드러난다. 이 과정에서 액체적 재난은 한 편의 특징에서 제한된 작품군을 조직하는 반복 가능한 규칙으로 드러난다.

<연가시>의 기업과 치료제, <감기>의 국가와 격리 체계는 통사론의 반복이 작품마다 다른 사회적 의미와 결합할 수 있음을 보여준다. 물을

매개로 한 감염은 생명의 상품화와 결합하고, 비밀 감염은 보호와 배제의 방역 체계와 결합한다. 이 차이는 액체적 재난의 공통 규칙을 유지하면서 의미론과 대응 주체의 관계가 갱신되는 방식으로 이해할 수 있다. 다음 장에서 다룰 <판도라>와 <엑시트>는 이 문법을 감염 바깥의 방사성 오염과 유독가스로 옮기며, 피난과 역진입, 수직 탈출이라는 새로운 이동을 구성한다.

4. 액체적 재난 문법의 변주와 확장: <판도라>, <엑시트>

4.1. <판도라>: 비가시적 오염과 확산을 막기 위한 재진입

<판도라>는 <감기>에서 결합된 비가시적 위협과 공간 통제의 관계를 방사성 물질의 확산으로 옮긴다. 바이러스가 잠재적 감염자의 이동을 통해 분당 전체를 위험구역으로 만들었다면, 방사성 물질은 파손된 원전 시설의 경계를 넘어 누출되고 추가 폭발의 가능성과 결합해 주변 일상공간을 위협한다. 재난의 규모는 이미 파괴된 시설의 범위와 앞으로 오염될 수 있는 지역의 범위를 함께 포함한다. 현재의 누출과 미래의 확산 가능성이 계측과 지도, 소개령(대피령)²²⁾과 피난을 조직하는 지속적인 조건이 된다.

영화는 사고 이전부터 한별 원전의 노후화와 관리 부실을 배관과 밸브, 압력계와 제어장치의 화면으로 반복한다. 거대한 설비와 복잡한 계기판은 원전을 노동자의 일상공간이면서 인간이 전체 상태를 즉시 파악하기 어려운 폐쇄적 기술 공간으로 제시한다. 지진으로 냉각 계통이 손상되자 통제실의 경고등과 계측 수치가 비정상 상태를 알리고, 증기와 잔해가 통로를 채우면서 노동자들의 퇴로가 제한된다. 이때 재난은 아직

22) <판도라>에서 언급되는 대사 중 하나인 소개령(疏開令)은 원자력 발전소 폭발과 방사능 유출 위험이 커지면서 정부가 위험 지역 주민들에게 대피하라고 내린 강제 대피 명령을 뜻한다.

발전소 내부의 사고로 보이지만, 설비의 연쇄적인 결함과 대응 지연은 그 영향이 시설 바깥으로 변질 수 있음을 예고한다.

발전소의 폭발은 내부 사고를 외부에서도 목격할 수 있는 재난으로 전환한다. 화염과 충격파, 무너지는 시설물은 파괴의 물리적 규모를 직접 보여주지만, 폭발 이후 누출되는 방사성 물질은 감각으로 확인하기 어렵다. 영화는 방사선 측정기의 수치와 경보음, 방호복과 마스크, 노동자의 구토와 피폭 증상을 연결하여 보이지 않는 오염을 가시화한다. <연가시>와 <감기>에서 신체의 증상이 감염을 표시했다면, <판도라>에서는 피폭된 신체와 계측 장치가 오염이 이미 공간에 침투했다는 지표가 된다. 재난 스펙터클의 중심도 폭발의 순간에서 오염을 감지하고 그 결과를 견디는 장치와 신체로 이동한다.

방사능의 비가시성은 재난 공간의 경계를 불확실하게 만든다. 원전에서 일정한 거리를 확보해도 풍향과 누출량, 추가 폭발의 가능성에 따라 안전 여부가 달라진다. 인물은 자신이 얼마나 피폭되었고 어느 지점까지 벗어나야 하는지 감각만으로 판단할 수 없다. 방호복과 측정기, 출입 차단선은 보이지 않는 위협의 위치와 범위를 화면 안에 대신 표시한다. <해운대>의 해일이 위협의 경계를 물질의 형상으로 직접 보여주었다면, <판도라>의 오염은 계측 수치와 예상 피해 지도, 행정적 통제를 통해 안전지대와 위험지대를 계속 갱신한다.

추가 폭발이 더 넓은 지역을 오염시킬 수 있다는 정보가 제시되면서 발전소 내부의 사고는 집단적 재난으로 확대된다. 영화는 원전 내부의 기술자와 노동자, 정부 대책본부, 마을과 대피소의 주민, 도로 위의 피난 행렬을 교차한다. 발전소에서 측정된 수치는 예상 피해 범위와 보고서로 변환되고, 다시 소개령의 선언과 주민의 이동, 도로의 정체로 이어진다. 이 편집은 방사성 물질의 실제 이동을 직접 보여주지 않으면서 노동자의 피폭, 지역 주민의 불안, 광역 피난의 위협을 하나의 재난 시간에 결합한다. 보이지 않는 위협의 이동은 계측 정보와 지도, 서로 떨어진 공간의 교차를 통해 구성된다.

소개령은 확산 가능성을 군중의 이동으로 가시화한다. 주민과 차량은

원전에서 멀어지는 방향으로 움직이고, 검문소와 차단선은 일상적인 교통망을 오염구역 바깥으로 나가기 위한 제한된 피난로로 바꾼다. 통제선 안쪽의 마을은 외부와 분리된 재난구역이 되며, 도로는 자유로운 통로에서 탈출 가능성을 배분하는 경로로 전환된다. <감기>의 봉쇄가 주민을 도시 안에 머물도록 강제했다면, <판도라>의 대피령은 잠재적 오염권역에서 주민을 바깥으로 밀어낸다. 두 작품 모두 행정적 경계가 인물의 일상적 목적지를 지우고 재난이 정한 방향으로 군중의 동선을 재편한다.

이 외부 피난과 교차하여 주인공 재혁과 동료들은 추가 폭발을 막기 위해 원전 내부로 다시 들어간다. 주민과 차량이 발전소에서 멀어지는 장면 뒤에 방호복을 입은 노동자들이 차단선을 넘어 오염된 통로 안쪽으로 향하는 장면이 이어지면서, 하나의 재난 공간 안에 상반된 이동이 만 들어진다. 주민에게는 위협의 중심에서 멀어지는 피난이 요구되고, 노동자에게는 더 넓은 확산을 저지하기 위한 역진입이 요구된다. 액체적 재난이 강제하는 이동은 재난 대응에서 맡은 위치와 역할에 따라 피난과 역진입으로 분화된다.

노동자의 역진입은 <감기>에서 통제선을 돌파하던 감염 의심자의 집단 행동을 다른 방향으로 변주한다. <감기>의 주민들은 국가의 방역 체계 속에서 ‘폐기될 신체’로 분류되는 것에 저항하며 봉쇄 바깥으로 이동한다. <판도라>의 노동자들은 공동체 전체가 오염권역을 벗어날 시간을 확보하기 위해 통제선 안쪽으로 향한다. 앞선 <감기>에서 군중들이 생존을 위해 감염을 확산시키려는 이기적인 이동이었던 경계 돌파가 <판도라>에서는 확산 저지와 집단적 희생의 운동으로 바뀐다. 두 경우 모두 재난이 만든 경계를 넘는 신체의 집단적 움직임이 국가의 통제와 대응 실패를 가시화한다.

이러한 이동의 분화는 재난 대응에서 위험과 책임이 배분되는 방식에도 의미를 부여한다. 원전 운영과 사고 대응의 결정은 현장에서 떨어진 대책본부에서 이루어지는 반면, 누출을 몸으로 감지하고 시설 안으로 다시 들어가는 이들은 지역 노동자들이다. 영화는 주민의 외부 피난과 노동자의 내부 역진입을 교차하면서 제도적 결정과 현장 위험 사이의 간극

을 드러낸다. 이러한 사회적 의미는 액체적 재난의 공통 통사론 가운데 강제된 이동이 인물의 역할에 따라 서로 반대 방향으로 분화하는 과정에서 형성된다.

<판도라>의 의미론은 노후 원전과 폭발, 방사성 물질, 측정기와 방호복, 피폭 신체, 지도·차단선·피난 행렬로 구성된다. 이 요소들을 잇는 통사론은 방사성 물질이 원전의 경계를 넘어 확산할 가능성을 만들고, 원전·대책본부·마을·도로에 분산된 위험을 하나의 집단적 재난으로 결합하며, 주민에게 외부 피난을 강제하는 동시에 노동자에게 재난 중심부로의 역진입을 요구하는 관계다. <판도라>는 보이지 않는 오염을 계속되는 공간적 범위와 서로 반대 방향으로 움직이는 신체의 교차를 통해 가시화한다.

4.2. <엑시트>: 차오르는 유독가스와 수직적 생존 동선

<엑시트>는 감염과 방사능의 비가시성에서 다시 눈으로 확인할 수 있는 유독 물질로 이동한다. 도심에 방출된 유독가스는 흰 구름의 형태로 도로를 따라 퍼지고 건물 저층부를 차례로 점유한다. 쓰나미와 물질 상태, 크기와 속도는 다르지만 낮은 곳을 먼저 채우고 공간의 경계를 넘어 계속 이동한다는 점에서 <해운대>의 물과 유사한 기능을 수행한다.²³⁾ 가스가 아래에서부터 차오르는 성질은 지상의 수평 이동을 차단하고 안전 지대를 위쪽으로 옮기며 인물에게 반복적인 수직 상승을 강제한다.

가스가 처음 확산되는 장면에서 영화는 거리의 원경을 통해 흰 연무가 도로와 차량, 여러 블록을 차례로 점유하는 모습을 보여준다. 이어 가스에 노출된 사람들이 기침과 호흡곤란을 일으키며 쓰러지는 근경의 쇼트

23) <엑시트>의 VFX 슈퍼바이저로 참여한 저자가 그 제작과정을 기술한 연구에서도 해당 쇼트를 “유독가스가 먼 곳에서 파도처럼 밀려오는 설정”으로 설명하고 있다. 이는 유독가스를 물의 재난과 동일한 장르적 계보에 놓았다는 제작 의도를 입증하는 자료는 아니지만, 영화에서 비가시적인 기체가 파도와 유사한 유동적 운동을 통해 공간을 점유하도록 시각화되었다는 점을 제작 과정의 차원에서도 확인하게 한다. 정균·김정환, 「효율적인 CG 제작을 위한 VFX 슈퍼바이저의 역할 연구 - 장편영화 <엑시트>의 제작사례를 중심으로」, 『영상문화콘텐츠연구』 23, 동국대학교 영상문화콘텐츠연구원, 2021, 134쪽.

들이 제시된다. 원경에서 확인되는 가스의 공간적 범위와 근경에서 드러나는 신체 반응이 결합하면서 재난 물질의 이동과 공격성이 함께 나타난다. <해운대>에서 해일의 원경과 물에 쫓기는 신체의 근경이 재난의 규모를 연결했다면, <엑시트>에서는 차오르는 흰 가스와 호흡을 잃는 신체가 같은 기능을 수행한다. 가스의 공간 점유는 <해운대>의 물질적 스펙터클을 되살리고, 증상을 드러내는 신체는 감염-재난영화의 의미론을 이어받는다.

주인공 용남의 어머니 칠순 잔치가 열리는 연회장은 도시의 점유가 가족의 일상공간과 결합하는 첫 장소다. 창밖 도로에서 사람들이 쓰러지고 가스가 건물 주변으로 밀려오는 모습을 확인한 가족과 직원들은 출입구를 막고 위층으로 이동한다. 축하와 식사를 위한 상업 공간은 외부와 단절된 임시 피난처로 바뀌고, 저층의 출입문과 계단은 가스가 침입하는 위험 경로가 된다. 옥상은 구조헬기가 접근할 수 있는 새로운 안전지대로 인식된다. 가스의 점유는 건물 내부의 공간적 위계를 뒤집어 지상에 가까울수록 위험하고 높이 올라갈수록 생존 가능성이 커지는 질서를 만든다.

옥상 문이 잠겨 있다는 사실은 예정된 일상 동선을 차단하고 새로운 경로를 요구한다. 용남은 외벽의 돌출부와 배관, 간판을 붙잡고 올라가 바깥에서 옥상 문을 연다. 일상적인 도시의 표면이던 건물 외벽은 신체가 통과해야 하는 생존 경로가 되고, 로프와 카라비너, 매듭과 초크는 주변적인 취미의 혼적에서 타인의 이동을 가능하게 하는 도구로 전환된다. 위협은 공간의 기능과 사물의 사용법, 신체가 수행해야 할 운동을 함께 재조직한다. 지상의 문과 계단이 기능을 잃을수록 기어오르고 매달리고 서로를 끌어올리는 행위가 새로운 이동 체계를 만든다.

옥상에 도달한 뒤에도 안전은 지속되지 않는다. 구조헬기의 탑승 제한으로 용남과 의주가 남고, 가스의 높이가 계속 상승하면서 옥상은 구조를 기다리는 장소에서 곧 벗어나야 할 임시 피난처로 바뀐다. 두 사람은 주변 건물의 높이와 가스의 위치를 확인하고 더 높은 곳을 향해 달리거나 벽을 오르며 건물 사이를 건넌다. 골목과 교차로가 가스로 채워지면

서 도로망은 기능을 잃고, 간판과 옥상 구조물, 공사장의 타워크레인이 새로운 이정표가 된다. 가스의 높이가 갱신될 때마다 안전지대도 더 위쪽으로 이동하므로 탈출은 한 차례의 상승으로 끝나지 않고 위험의 경계를 앞질러야 하는 반복적인 행위가 된다.

재난으로 인해 강제된 수직적 상승은 영화의 액션 형식 전체를 조직한다. 카메라는 달리기와 등반, 추락의 위험을 따라가는 근거리 쇼트와 도시를 내려다보는 부감 쇼트를 교차한다. 근거리 화면은 강제된 이동을 호흡과 근육의 긴장으로 전달하고, 부감 쇼트는 흰 가스가 저층부를 점유하며 이동 가능한 공간을 줄이는 모습을 보여준다. 두 척도의 교환을 통해 개인의 등반 동선은 도시 전체의 가스 분포와 연결된다. <해운대>의 짧고 압도적인 피난 시퀀스는 <엑시트>에서 외벽과 옥상, 옥상과 고층 구조물을 잇는 지속적인 탈출 액션으로 변주된다.

초기의 생존 동선을 가능하게 하는 핵심은 중앙의 구조체계가 제공하는 대규모 장비보다 인물의 신체와 주변 사물의 즉흥적 전용에 있다. 용남과 의주는 로프와 배관, 간판과 옥상 구조물을 활용하고, 서로의 손과 몸을 붙잡아 당기거나 밀어 올리며 다음 높이로 이동한다. 위험 앞에서 세련된 구조 기술이 즉시 도착하기보다 육체적 연결과 상호 끌어올림, 필사적인 질주가 임시 탈출로를 만든다. 이때 신체적 협력은 개인의 클라이밍 능력을 집단의 생존 수단으로 바꾸고, 수직 상승을 고립된 영웅의 묘기에서 서로의 이동을 이어주는 공동 행동으로 확장한다.

용남과 의주가 구조헬기를 학생들에게 양보하고 다시 달리기 시작하는 장면은 수직 상승에 윤리적 방향을 부여한다. 높은 곳에 먼저 도달하는 일이 곧바로 개인의 안전으로 이어지지 않고, 임시로 확보한 구조 기회를 더 취약한 집단에게 넘기는 선택으로 이어진다. 재난이 모두를 위쪽으로 몰아가면서 옥상과 고지대는 한정된 구조 자원을 배분하는 장소가 된다. 서로를 끌어올리는 손과 구조 기회의 양보는 높은 곳을 차지하기 위한 경쟁의 논리를 완화하고, 상승 이동을 타인의 생존 가능성을 함께 확보하는 협력의 형식으로 바꾼다.

청년 취업난과 일상에서 쓸모를 인정받지 못한 신체라는 설정은 수직

탈출의 동선에 동시대적 의미를 부여한다. 가스가 통상적인 이동 경로를 무력화하자 용남의 산악 기술과 의주의 협업 능력은 가족과 타인의 이동을 가능하게 하는 생존 역량으로 전환된다.

이러한 생존 역량의 전환은 후반부에 스마트폰과 드론을 통해 개인적 탈출의 차원을 넘어 집단적으로 목격되는 사건으로 확장된다. 두 주인공의 이동이 실시간 영상으로 중계되면서 영화 내부의 시민들은 그들의 도주를 지켜보고 응원하는 관객의 위치에 놓인다. 여기서 <엑시트>는 재난 영화가 인물과 관객을 동일한 생존의 목표에 결속시키는 과정을 서사 내부에 다시 재현한다. 예를 들어, 호러나 스릴러 영화는 정보의 비대칭성을 활용한다. 관객이 등장인물보다 살인마가 문 뒤에 있다는 것을 먼저 알게 하거나(서스펜스), 혹은 관객마저 속여서 깜짝 놀라게 만든다. 즉, 관객과 인물이 분리되어 있다. 반면 재난영화는 재난이라는 압도적인 외부 위협 앞에서 인물과 관객이 동일한 목표(생존)를 향해 나아간다. 시벨 첼리크 노먼은 재난영화에서 두 차원 연대가 이루어짐을 지적한다. 하나는 이기주의자, 겁쟁이, 영웅 등 파편화되어 있던 등장인물들이 재난 속에서 생존이라는 단일 목표를 위해 계급과 갈등을 넘어 하나의 공동체로 뭉치는 서사적 과정이다. 두번째는 스크린 밖의 관객이 영화 속 인물들의 생존 투쟁에 감정적으로 동화되어 그들의 생존을 함께 응원하고 안도하는 과정이다. 즉 재난영화에서 ‘재난을 극복했다’는 승리의 의미는 개인의 무력시위가 아닌 ‘집단적 인간성의 승리’로 성립하며, 이 연대를 형성하는 과정 자체가 재난영화의 규범이자 서사적 특징이 된다.²⁴⁾

<엑시트>에서 고립된 용남과 의주를 내부 공동체(가족, 시민들)와 디제시스 외부(관객)를 연결하는 것은 국가 시스템이 아니라 '스마트폰 불빛(SOS)'과 '개인들의 드론 카메라'다. 재난 컨트롤 타워가 부재한 자리에서, 개인들의 모바일 스크린과 드론이 네트워크를 형성하여 '집단적 연대'를 시각적으로 조직해 낸다. <엑시트>의 후반부, 드론이 두 주인공의 도주 경로를 촬영하고, 이를 지상에 있는 시민들이 스마트폰과 TV 생중계

24) Sibel Çelik Norman, "The Disaster Movie and its Implications for Genre Theory", *Gatataray University Journal of Communication*, Issue 8, 2008, pp.149-150.

로 지켜보며 응원한다. 이는 영화 내부의 시민들이 곧 스크린 밖에서 영화를 보는 실제 관객의 위치와 겹쳐진다. 즉, '디제시스 내부의 연대'와 '관객과의 연대'라는 두 차원이 드론 생중계라는 형식(스크린 속의 스크린)을 통해 융합되는 장르적 변용을 보여준다.²⁵⁾ 과거 할리우드 재난영화(예를 들어 <타워링>, <아마겟돈>)나 <해운대>에서 이 연대를 매개하는 것은 '국가 재난 컨트롤 타워의 대형 스크린'이나 '무전기'였다. <엑시트>의 스마트폰과 드론 영상은 이 과거의 '통제 센터와 라디오'를 대체하는 21세기 한국형 재난영화의 새로운 형식적 통사론적 요소이다.²⁶⁾

4.3. 의미론의 확장 and 통사론의 변주

<판도라>와 <엑시트>는 액체적 재난의 의미론과 가시화 방식을 서로 다른 방향으로 확장한다. <판도라>는 위협의 비가시성을 극대화하여 계측기와 지도, 방호복과 피폭 신체가 오염의 위치와 범위를 대신 표시하게 한다. <엑시트>는 가시적인 기체의 운동을 전면화하여 재난 물질의 공간 점유와 신체의 상승을 한 화면에 배치한다. 한 작품은 정보와 통제를 통해 보이지 않는 위협을 공간화하고, 다른 작품은 보이는 위협의 높이와 신체 액션을 직접 결합한다. 두 방식 모두 다음에 위협해질 장소와 인물이 이동해야 할 방향을 관객이 지속적으로 파악하게 한다.

강제된 이동은 작품의 공간 구조와 인물의 사회적 위치에 따라 분화된다. <판도라>의 주민은 오염 중심부에서 멀어지는 피난을 수행하고, 노

25) 조형래는 <엑시트>의 조감 쇼트와 드론 카메라가 등장인물과 관객에게 재난 상황의 전모를 파악할 수 있는 시점을 제공하며, 이를 세계의 '가독성'과 재난 극복 가능성을 긍정하는 영화의 낙관적 세계관과 연결한다. 이는 같은 장치들 상황 인식과 이데올로기의 문제로 접근한다는 점에서 본고의 장르론적 분석과 구별된다. 조형래, 「<엑시트>에서 <콘크리트 유토피아>로 - 팬데믹 이후 한국 재난 영화에 나타난 세계 인식의 변화에 관한 연구」, 『한국문예창작』 24(2), 한국문예창작학회, 2025, 8~10쪽

26) 스마트폰과 드론이 단순히 21세기 시대상이나 공간을 지시하는 소품 역할을 하는 '물건'으로 쓰였다면 의미론적 요소에 그쳤겠지만, <엑시트>에서는 이 매체들이 파편화된 재난의 시공간을 하나로 조직하고, 영화 내외부의 '연대'라는 재난영화의 장르적 목적을 달성하는 작동 원리로 기능하기 때문에 통사론적(구문론적) 요소가 된다.

동자는 확산을 저지하려고 그 중심부로 역진입한다. <엑시트>의 인물은 저층부를 점유하고 계속 상승하는 가스를 앞질러 옥상과 고지대로 올라간다. 피난·역진입·수직 상승은 방향이 다르지만 모두 재난이 안전지대와 위험지대를 다시 나누면서 일상의 동선을 생존의 운동으로 바꾼 결과다.

수직 상승은 다섯 작품 전체를 포괄하는 핵심 통사론보다 <엑시트>에서 강제된 이동이 구체적인 공간 조건과 결합해 나타난 하위 변주로 보는 편이 적절하다. 액체적 재난의 공통 통사론은 유동적인 위협이 경계를 넘어 공간을 점유하고, 오염시키거나 파괴하고, 분산된 위험을 집단적 재난으로 결합하며, 안전지대와 위험지대의 재편을 통해 인물의 이동을 강제하는 관계다.

의미론의 차이가 커질수록 통사론의 지속은 더욱 분명해진다. 방사성 물질과 유독가스는 감각적 성질과 가시화 장치, 인물에게 요구하는 이동 방향에서 크게 다르지만, 현재의 피해보다 더 넓은 확산 가능성이 안전지대와 위험지대를 재편하고 집단의 생존 동선을 결정한다는 관계를 공유한다. <판도라>와 <엑시트>에서 이 관계가 원전 재난극과 클라이밍 코미디·액션이라는 서로 다른 장르 관습과 결합해 나타난다는 사실은 액체적 재난의 문법이 감염이라는 의미론을 넘어 작동할 수 있음을 보여준다.

5. 결론

본 논문은 <해운대> 이후 한국 재난영화에서 반복된 위협·공간·인물의 관계를 ‘액체적 재난’이라는 개념으로 설명하고자 했다. 쓰나미와 기생충, 바이러스, 방사성 물질, 유독가스는 서로 다른 의미론을 구성하지만, 모두 일상공간의 경계를 넘어 확산·점유·오염하고, 분산된 장소와 신체의 위험을 집단적 재난으로 결합하며, 안전지대와 위험지대의 재편을 통해 인간의 이동을 강제한다. 액체적 재난은 이러한 관계가 물의 외형에서 분리되어 감염·오염·기체의 의미론과 결합해온 과정을 가리킨다.

〈해운대〉는 해일의 공간적 확산과 군중의 이동을 결합하여 액체적 재난의 통사론을 가시화했다. 〈연가시〉와 〈감기〉는 이를 감염된 신체와 군중, 봉쇄선과 격리시설의 이미지로 변주했으며, 〈판도라〉와 〈엑시트〉는 방사성 오염과 유독가스를 통해 감염 바깥으로 확장했다. 이 과정에서 피난·격리·역진입·수직 상승은 서로 다른 이동의 방향을 취하면서도, 재난이 공간의 경계를 재편하고 인간의 생존 동선을 결정한다는 공통된 통사적 관계를 지속했다.

이 계열에서 스펙터클은 유사한 재난의 크기와 이미지를 반복하는 방식으로 유지되지 않는다. 거대한 물결과 도시 파괴에 집중되었던 스펙터클의 기능은 감염된 신체와 군중, 격리와 폐기의 공간, 피폭된 신체, 위태로운 수직 이동, 스마트폰과 드론 영상으로 옮겨간다. 의미론적 요소와 가시화 장치는 작품마다 갱신되었고, 그 요소들을 조직하는 통사적 관계는 지속되었다. 특히 경계를 자유롭게 통과하는 위협과 갈수록 엄격하게 제한되는 인간의 동선 사이의 대조는 다섯 작품을 관통하는 액체적 재난의 핵심적인 형식적 함의이다.

이러한 반복과 변주는 〈해운대〉의 장르사적 위치도 새롭게 규정한다. 〈해운대〉의 원형성은 작품 자체에 고정된 속성으로 완성되기보다, 이후 작품들의 선택적 반복과 변주가 앞선 작품에 소급하여 부여한 관계적 지위에 가깝다. 〈연가시〉와 〈감기〉가 감염의 의미론으로 통사적 관계를 반복하고, 〈판도라〉와 〈엑시트〉가 오염과 기체의 의미론으로 그 외연을 넓히면서 〈해운대〉의 형식을 반복 가능한 장르 문법으로 바라볼 수 있게 만든다. 이러한 분석은 〈해운대〉 이후 한국 재난영화의 변화를 개별적인 재난 소재나 스펙터클의 차이만으로 구분하기보다, 위협의 확산과 공간의 재편, 인물의 이동을 조직하는 장르적 관계의 지속과 변주로 파악할 수 있음을 보여준다. 이 점에서 본고의 논의는 2009년 이후 한국 재난영화의 한 흐름을 의미론과 통사론의 변화라는 차원에서 장르사적으로 기술하는 데 의미가 있다.

본고의 논의는 2009년부터 2019년 사이에 제작된 극장용 한국영화 다섯 편에 한정된다. 〈엑시트〉 이후에는 이 계열을 구성했던 의미론·통사

론적 결합이 이전과 같은 방식으로 지속되기보다 다른 장르적 관계 속에서 변형되는 양상이 나타난다. 이는 사이클의 시간성과 소진이라는 문제로 이어진다. 아만다 앤 클라인은 영화 사이클을 가능하게 하는 관습의 체계화가 동시에 그 사이클의 소진을 가져올 수 있다고 지적한다. 사이클은 “자신의 꼬리를 먹어 치우는 뱀처럼” 반복을 통해 형식을 안정시키지만, 그만큼 후속작에 새로운 변주를 요구하며 갱신의 여지가 줄어들수록 약화될 수 있다.²⁷⁾ 팬데믹과 플랫폼 환경의 변화, 기후위기의 심화는 2020년대 한국 재난영화에도 새로운 조건을 제공했다. 한 예로 〈싱크홀〉(김지훈, 2021)과 〈대홍수〉(김병우, 2025)는 액체적 재난의 문법이 이후 변형되는 서로 다른 양상을 보여준다. 〈싱크홀〉은 지반 붕괴를 중심으로 화재와 침수를 결합하지만, 액체적 위협의 범위는 〈터널〉과 같이 싱크홀 내부에 집중되고 재난은 내 집 마련과 부동산 불안이라는 사회문제 및 코미디의 관습과 결합한다. 〈대홍수〉는 범람하는 물과 고층건물에서의 수직 이동을 활용하면서도, 이를 인류의 존속과 인공지능을 다루는 SF적 설정 속에 재구성한다. 두 작품에서 액체적 재난의 요소는 각각 재난·사회문제영화와 SF의 관습 속으로 재배치된다. 이러한 변화는 본고가 분석한 2009년부터 2019년까지의 계열이 특정한 역사적 범위에서 형성되고 지속된 장르적 경향이었음을 보여주는 동시에, 그 문법이 이후의 한국영화에서 다른 장르적 결합을 통해 부분적으로 이어지고 있음을 시사한다.

향후에는 제작 기획과 마케팅, 관객 수용에 대한 산업적 검토를 보완하고, 액체적 재난의 문법이 2019년 이후 새로운 의미론과 결합하거나 다른 장르적 형식으로 이행하는 과정을 추적할 필요가 있다.

27) Amanda Ann Klein, *American Film Cycles : reframing genres, screening social problems, and defining subcultures*, Austin: University of Texas Press, 2011, p.60.

참고문헌

- 김승경·김익상, 「한국영화 디지털 VFX의 시작: <퇴마록>을 중심으로」, 『문학과 영상』 20권 3호, 문학과영상학회, 2019.
- 김익상·김승경, 「판타지에서 리얼리티로: 2000년대 한국영화 디지털 시각효과와 변화 - <태극기 휘날리며>와 <모던 보이>를 중심으로」, 『한국영상학회 논문집』 22권 5호, 한국영상학회, 2024.
- 남기웅, 「21세기 전환기 한국 재난영화의 디지털 VFX와 기술미학: <용가리>(1999), <싸이렌>(2000), <리베라 메>(2000), <튜브>(2003)를 중심으로」, 『아시아영화연구』 18권 2호, 부산대학교 영화연구소, 2025.
- 박선영, 「‘한국형 재난영화’에 대한 고찰: <괴물>(봉준호, 2006), <차우>(신정원, 2009), <해운대>(유재균, 2009)를 중심으로」, 『영상문화』 20호, 한국영상문화학회, 2012.
- 이운중, 「바이러스의 살육상: <괴물>과 <감기>의 기생체」, 『영화연구』 87호, 한국영화학회, 2021.
- 정군·김정환, 「효율적인 CG 제작을 위한 VFX 슈퍼바이저의 역할 연구: 장편영화 <엑시트>의 제작사례를 중심으로」, 『영상문화콘텐츠연구』 23호, 동국대학교 영상문화콘텐츠연구원, 2021.
- 정영권, 「한국 재난영화의 장르 관습과 사회정치학 2009~2016」, 『영화연구』 103호, 한국영화학회, 2025.
- 정찬철, 「한국영화 디지털 시각효과와 서막: 1994~1999」, 『아시아영화연구』 17권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2024.
- 조형래, 「<엑시트>에서 <콘크리트 유토피아>로 - 팬데믹 이후 한국 재난 영화에 나타난 세계 인식의 변화에 관한 연구」, 『한국문예창작』 24권 2호, 한국문예창작학회, 2025.
- 주은우, 「한국 재난영화의 탄생과 국가적 트라우마의 반복: 위기영화로서의 <해운대>의 판타지 분석」, 『사회와 이론』 33호, 한국이론사회학회, 2018.
- 한송희, 「한국 재난영화의 정치적 무의식: 2010년대를 중심으로」, 『언론과 사회』 27권 2호, 사단법인 언론과 사회, 2019.
- 홍진혁, 「2000년대 한국영화와 VFX 기술의 변화에 대한 산업적 담론」, 『인문사회』 21권 13권 3호, 인문사회 21, 2022.

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

Dibeltulo, Silvia & Ciara Barrett, eds. *Rethinking Genre in Contemporary Global*

- Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- Freer, Scott. *American Disaster Movies of the 1970s: Crisis, Spectacle and Modernity*. New York: Bloomsbury Academic, 2024.
- Gledhill, Christine. "Rethinking Genre," in Christine Gledhill & Linda Williams, eds., *Reinventing Film Studies*, London: Arnold, 2000.
- Grindon, Leger. "Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History," in Barry Keith Grant, ed., *Film Genre Reader IV*, Austin: University of Texas Press, 2012.
- Horn, Eva. *The Future as Catastrophe: Imagining Disaster in the Modern Age*. trans. Valentine Pakis. New York: Columbia University Press, 2018.
- Keane, Stephen. *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*. 2nd ed. London: Wallflower Press, 2006.
- Klein, Amanda Ann. *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems. and Defining Subcultures*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Mathias, Nikita. *Disaster Cinema in Historical Perspective: Mediations of the Sublime*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.
- McFadzean, Angus. "The Suburban Fantastic: A Semantic and Syntactic Grouping in Contemporary Hollywood Cinema," *Science Fiction Film and Television*, vol. 10, no. 1, 2017.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London & New York: Routledge, 2000.
- Norman, Sibel Çelik. "The Disaster Movie and its Implications for Genre Theory," *Galatasaray University Journal of Communication*, no. 8, 2008.
- Roddick, Nick. "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies," in David Bradby, Louis James & Bernard Sharratt, eds., *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television, 1800 - 1976*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Troon, Simon R. *Cinematic Encounters with Disaster: Realisms for the Anthropocene*. New York: Bloomsbury Academic, 2024.
- Yacowar, Maurice. "Disaster Films," in Barry Keith Grant, ed., *Schirmer Encyclopedia of Film*, vol. 2, Detroit: Schirmer Reference, 2007.
- Zornado, Joseph & Sara Reilly. *The Disaster Film as Social Practice*. New York: Routledge, 2025.

Abstract

The “Liquid Disaster” Cycle in Korean Disaster Cinema after *Haeundae*

Hong, Jin Hyuk

(Pusan National University Film Institute)

Following the box-office success of *Haeundae* (2009), a number of South Korean films emerged that foreground collective disaster through spectacular representations of catastrophe. Drawing on Rick Altman’s theory of film genre, this study conceptualizes these films in terms of “liquid disaster,” in which differing disaster semantics are combined with a shared set of syntactic relations. This refers to a structure in which threats with fluid properties spread beyond their points of origin into everyday spaces and compel characters to move. Taking the disaster grammar established in *Haeundae* as its point of departure, this study examines how the same structure is varied in *Deranged* (2012), *Flu* (2013), *Pandora* (2016), and *Exit* (2019) through its combination with different semantics, including infection, radioactive materials, and toxic gas. The analysis shows that the repetition and variation of these syntactic relations have formed a distinct generic lineage within South Korean disaster cinema since *Haeundae*.

Keywords: Korean disaster cinema, *Haeundae*, liquid disaster, semantic/syntactic approach, genre cycle, spectacle

홍진혁

소 속: 부산대학교 영화연구소 연구교수(영화학박사)

전자우편: schema3@naver.com