



‘한국소형영화동호회’의 사회문화적 성격 연구

— 회지(會誌) 『소형영화』, 촬영대회 시나리오를 중심으로

금동현*

〈차례〉

1. 서론
2. 소형영화, 증산층의 “건강한” 여가선용
3. 한국소형영화동호회의 아마추어리즘
4. 결론

국문초록

이 논문은 1970년대 한국에서 활동한 ‘한국소형영화동호회(韓國小型映畵同好會)’의 사회문화적 성격과 아마추어 동호회원의 활동을 고찰하기 위해, 지금까지 논의되지 않은 회지 『소형영화』(1972, 1973)와 촬영대회 지정시나리오(1978, 1979)를 분석하였다. 기존 연구들이 신문·잡지 등의 2차 자료를 통해 동호회를 실험영화의 일환으로 조망해왔다면, 본 논문은 1차 자료를 통해 한국소형영화동호회의 계층적 기반과 미학적 성향을 보다 객관적으로 재구성하고자 했다. 분석 결과, 동호회는 주로 사진 취미를 지닌 증산층 이상 남성으로 구성되었으며, 이들은 영화를 시네마(cinema)가 아닌 활동사진(moving picture)으로 인식하고, 자연과 여성이라는 보편적이고 보수적인 피사체를 중심으로 영상 작업을 수행하였다. 이러한 취향은 영화의 기술적 논의에서도 드러나며, 『소형영화』에 실린 글들은 ‘좋은 화면’, ‘안정된 화면’ 등 상업영화의 문법을 재현하고 있었다. 비록 유현목의 영향 아래 포토제니(photogénie) 개념이 탐색되었지만, 급진적인 미학 실천으로 보기에는 한계가 있었다. 또한 발간 이후 5년 이상 지난 시점에 제공된 촬영대회 지정시나리오 「신록의 청춘」과 「그리고 또 봄」 역시 전형적 멜로드라마 서사와 관습적 촬영 방식에 머물렀다. 결론적으로 한국소형영화동호회의 아마추어리즘은 전문가/기성 질서에 대한 저항이라기보다, 생계와 무관한 여가 실천으로서 증산층 취미 문화의 한 양상으로 해석할 수 있다.

주제어: 1970년대, 소형영화, 아마추어리즘, 증산층, 한국소형영화동호회

* 경북대학교 국어국문학과 강사

** 적절하고 유익한 심사위원을 주신 익명의 심사위원 세 분께 감사드립니다.

1. 서론

이 글은 새로이 발굴한 자료인 ‘한국소형영화동호회(韓國小型映畵同好會)’의 회지(會誌) 『소형영화(小型映畵)』와 촬영대회 지정 시나리오를 검토한다. 그리하여 신문잡지 등 간접 자료를 중심으로 이뤄진 기존의 한국 소형영화동호회 논의에 사료적 기반을 보완하고, 전문가에 비해 지명도가 낮아 신문잡지 등의 매체에 의견을 표할 수 없었던 비전문가 아마추어 회원들의 활동 양상을 살펴본다. 그리고 이를 통해 아마추어 영화동호회로서 한국소형영화동호회의 사회문화적 성격을 고찰하고자 한다.

소형영화(small gauge film)¹⁾는 파테(Pathé)社가 1922년 파테 베이비(Pathé Baby) 필름 시스템을 출시한 이후 세계적인 인기를 끈 필름 시스템이다.²⁾ 기자재에 드는 비용이 비교적 저렴하고 사용법이 간단한 덕택에 소형영화는 아마추어 영화문화 발전에 획기적인 역할을 했다. 이러한 측면에서 세계의 영화사 연구도 기왕의 극장 영화 중심의 산업사, 예술사와 다른 측면에서 소형영화를 발견하고 연구했다. 아마추어의 영화 만들기, 가정영화를 비롯하여 개인적·지역적 기록 등 소형영화가 열어젖히는 시야는 기왕의 대문자영화(Cinema) 중심 연구에서 포착하지 못한 소문자영화(cinema)들을 발견하는 계기가 되었다.³⁾

한국에서 소형영화는 제국 일본을 따라 1930년대 프롤레타리아 영화운

-
- 1) 이 글에서는 소형영화(小型映畵/Small-gauge Film)를 극장용 필름 사이즈가 아닌 그 이하의 필름 사이즈의 시스템—카메라, 영사기, 포맷—에 의해 만들어진 결과물로 정의한다. 대개 16mm, 9.5mm, 8mm의 필름 규격이 소형영화에 해당하지만 이는 극장영화/대형영화(大型映畵)가 35mm로 표준화된 결과이며, 특정한 수치보다는 극장영화/대형영화(大型映畵)와의 상대적 관계에서 소형영화를 정의하는 게 바람직하다고 생각한다.
 - 2) 이다 사다노부, 「영화사의 또 다른 주인공, 소형영화: 일본 소형영화의 간단한 역사」, 『영화천국』 65, 한국영상자료원, 2019.1., 10면 참조.
 - 3) Haidee Wasson, “Formatting Film Studies”, *Film Studies* 12(1), 2015; 소형영화 특집호인 *Film History* 15(2), 2003; Ryan Shand, Ian Craven(Ed.) *Small-Gauge Storytelling*, Edinburgh University Press, 2013.

동의 일환으로 논의되었고,⁴⁾ 1955년 극장 영화가 35mm 필름으로 표준화 된 이후 이동영사에 활용되었지만,⁵⁾ 자의식적인 향유자가 등장하기 시작한 것은 코닥社가 슈퍼 8mm를 출시한 1965년 이후다.⁶⁾ 16mm를 개조한 기왕의 더블 8mm에 비해 품질과 편의성을 적극 개선한 슈퍼 8mm는 소형영화의 문턱을 대폭 낮춰 한국의 소형영화 확산에 크게 기여했다.⁷⁾ 그리고 기술 발전으로 대중에 널리 보급된 소형영화 문화는 1970년대 초반에 이르러 “소형영화 붐”에 이르게 되었다.⁸⁾

한국소형영화동호회는 1970년 7월 23일 영화감독 유현목을 포함하여 변인식, 유영길, 하길중, 한재수 등의 전문 영화인을 주축으로 발족되었고, “소형영화 운동의 핵심단체”로 지목되었다.⁹⁾ 한국소형영화동호회는 비단 영화계의 유력 인사뿐 아니라 문학평론가 김현과 이어령부터 극작가 오혜령 등 문화계 인사부터 교수, 미대사관, 종교인을 아우르는 화려한 후원위원의 진용을 갖추고 있었다.¹⁰⁾ 이로 인해 일반적인 아마추어 동호회와 달리 한국소형영화동호회는 창립 초기부터 언론으로부터 상당한 관심을 끌었다. 같은 이유로 한국소형영화동호회는 오늘날의 한국영화사

4) 김승일, 「소형영화 (1) 푸로영화의 일수단」, 『동아일보』, 1930.4.4.
 5) 정승언, 「해방이후의 이동영사 필름규격의 변화와 소멸에 대한 연구: 미군정기부터 1980년대까지」, 『아시아영화연구』 4(1), 부산대학교영화연구소, 2011.
 6) 「새로운 「레크리에이션」 …「홈비」」, 『매일경제』, 1968.10.15.
 7) 황영수, 「8mm 영화」, 『영화제작기법』, 시청각교육사, 1972. 303-316면 참조.
 8) 「소형영화 붐」, 『경향신문』, 1971.10.15.
 9) 위의 글, ‘한국소형영화동호회와 함께 핵심 단체로 언급한 것은 ‘8밀리동인회(8mm同人會)’다. 이 단체는 영화 전문인이 발족을 주도한 ‘한국소형영화동호회’와 달리 “순전히 아마추어들로만 구성”되었다. 세계영화사 연구에서 ‘소형영화’가 발견되는 계기를 고려하면 더욱 이 글의 연구 대상으로 적합할 터이다. 그러나 현재 접근 가능한 전체 사료가 회장 김일두의 자서전(김일두, 『落照는 불탄다』, 을지사, 1983.) 정도로 극히 제한적이기에, 현재로서는 논의의 대상으로 삼기 어렵다.
 10) 변인식, 『한국소형영화 18년사』, 한국소형영화18년사편집위원회, 1988, 21면. 한편 이 후원위원에는 Dong Mccgoul, John Stewart, Mark Mccarty, Bust Gershiela라는 “언더그라운드-미국” 소속의 현재 확인되지 않는 인물들과 함께, 프란시스 포드 코폴라(Francis Ford Coppola)가 포함되어 있다. 이는 하길중이 재운 명단으로 보이는 데, 이들의 후원여부는 사실 검증이 필요해 보인다.

에도 소략히 언급된다. 제도권 영화를 중심으로 서술된 통사(痛史) 『한국 영화사: 開化期에서 開花期까지』에는 ‘한국소형영화동호회’가 전문 영화 인들과 영화에 관심 있는 일반인들이 적극 가담한 “순수 영화집단”으로 간략히 소개된다.¹¹⁾

한국소형영화동호회에 대한 본격적인 논의는 한국실험영화사 연구의 맥락에서 이뤄졌다. 문관규와 최종한은 한국의 실험영화의 토양으로 한국소형영화동호회를 조명한 의의가 있다. 문관규는 카이두 클럽(Kaidu Club)이 등장할 수 있었던 문화 토양을 검토하는 과정에서 유현목이 1969년 구미 영화 시찰에서 전위영화를 체험한 후 “한국의 실험영화운동 혹은 소형영화 운동의 필요성을 역설했으며 그 결실이 바로 한국소형영화동호회”라고 논의했다.¹²⁾ 이를 계승하여 최종한은 한국소형영화동호회를 “실험영화 제도화에 매우 중요한 ‘실험영화운동’”의 일부로 논의했다.¹³⁾ 한국소형영화동호회 논의는 오준호와 김수연에 의해 진일보되었다. 오준호는 <순>(유현목, 1966)이 통상적인 실험영화의 형식적 요건을 갖추었다고 보기 어렵다는 점에 착안하여 ‘유현목이 인식한 실험영화가 실은 ‘이색적인 문화영화에 준하는 개념임을 제안했다.¹⁴⁾ 그리고 후속 연구에서는 유현목이 인식한 ‘실험영화가 ‘부유하는 기표’였으며 “창의적인 개인 대 상업적인 제작사라는 구도” 하에서 ‘소형영화가 포함되기도 했다고 분석했다.¹⁵⁾ 지성사적 관찰을 통해 한국소형영화동호회 발족을 비롯한 소형영

11) 신강호, 「문화원 세대, 영화광 문화의 태동」, 김미현 편, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006, 251면.

12) 문관규, 「1970년대 실험영화집단 카이두 클럽과 한옥희 감독 연구」, 『현대영화연구』 7(1), 현대영화연구소, 2011, 148-153면 참조.

13) 최종한, 「한국 실험영화 장르형성 및 존재방식 연구: 1960년대 실험적 영화작업 지향도」, 『영화연구』, 78, 한국영화학회, 2018.

14) 오준호, 「이색적인 문화영화: 유현목과 시네포엠(1964-66)의 실험영화 개념에 관한 제안」, 『영화연구』 71, 한국영화학회, 2017.

15) 오준호, 「종합적 이미지의 예술과 영상주의: 최일수와 유현목의 시네포엠」, 『영화연구』 76, 한국영화학회, 2018, 166면 참조.

화 활동이 유현목의 특수한 영화론 안에서만, 곧 “아마추어가 기존 영화 문법의 구속을 받지 않고 제작한다는 의미에서 실험적인 영화”로 여겨졌다고 분석했다.¹⁶⁾ 김수연은 방대한 실증 조사를 통해 1960-70년대 한국 실험영화 동인(同人)의 활동의 구체성을 현격히 증진했다. 김수연은 유현목 변인식의 글과 당대의 신문 기사를 꼼꼼히 검토함으로써 한국소형영화동호회의 활동내용을 정리했다. 이를 통해 한국소형영화동호회가 “다양한 직업인에 의한 취미활동”으로 야외를 중심으로 기록성과 즉흥성이 강한 영상을 만들었으며 “상업적 목적에 반한 개인의 영화라는 의미에서 실험 영화로 명명되기도 했음”을 분석했다.¹⁷⁾

지금까지 살펴보았듯 한국소형영화동호회는 초기에 실험영화운동의 일부로 논의되었지만, 자료 검토가 세밀해지고 폭넓어질수록 그 실험성이 제한되었다. 이 글은 한국소형영화동호회가 실험영화사에서 “제작수단, 제작방식, 제작주체에 기반 한 새로운 영화의 변화를 견인”하는 초기의 역할을 했다는 평가를 수용한다.¹⁸⁾

16) 위의 글, 157면.

17) 김수연, 「한국 실험영화 동인(同人)의 등장과 뉴시네마 실천 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2024, 139-145면 참조.

18) 위의 글, 181면. 이 글과 직접적 관계는 없지만 김수연이 ‘8밀리 동인회’와 일본의 ‘8밀리 영화 동호회’의 제휴에 대해 서술한 부분은 수정을 요한다. 김수연은 「소형영화론」에서 ‘한국소형영화동호회’와 함께 지목된 단체인 ‘8밀리 동인회’가 일본의 “8밀리 영화단체 「도모노카이(友の会)」와 “제휴”한 기사를 “교류가능성을 시사하는 정도에 그친 것으로” 보았다. (위의 글, 140면, 각주 513번 참조.) 그렇지만 ‘8밀리 동인회’는 일본의 “도모노카이”와 실질적인 교류를 했다. 일본에서 발간된 『소형영화(こがたえいが)/小型映画』에는 7-9월호에 걸쳐 「제4회소형영화 동호회 해외촬영회 참가모집요강」을 홍보한다. 요강에 실린 동호회의 방한 일정은 다음과 같다. 도착 첫 날 “양국회원의 작품을 상영하고 친목 파티”를 하는 것을 제외하면, 그들은 첫날 궁궐 정원에서 한국 무용을 보고, 둘째 날 위저힐에서 묵으며 “기생 파티”를 하고, 셋째 날에는 경주 여행을 하고, 넷째 날에는 부산에서 특산품을 산다. 12월 호에 실린 「CFC해외촬영회 한국촬영회는8밀리 결실의 가을(CFC海外撮影会 韓国撮影会は8ミリ実りの秋)」에는 보다 자세한 촬영회 후기(後記)가 실려 있는데, 이 글에는 한국 ‘8밀리동인회’ 회장인 김일두 덕에 국민용 엘리베이터를 탔다, 회원의 할인 습관이 빛을 발했다 등의 사소한 에피소드가 기재되어 있다. (『第4回小型映画友の会海外撮影会参加募集要綱』, 『小型映画』, 昭和47(1972), 7월, 66-67면 참조; 같은 글, 8월, 88-89면 참조; 같은 글, 9월, 62-63면 참

그러나 한국소형영화동호회에 대한 논의가 신문과 잡지 그리고 지명도가 높은 동호회원인 유현목과 변인식의 글에 의존하고 있다는 점은 한계로 지적할 수 있다. 신문과 잡지는 간접자료이므로 활동의 양상을 파악하는데 제한적이다. 그러므로 더욱 직접적이고 신뢰도 있는 사료로 보충되어야 한다. 다음으로 기존 논의가 지적했듯 한국소형영화동호회가 아마추어의 영화문화를 표방했던 바, 지명도가 높은 회원이 아니라 일반 회원의 활동 양상을 검토할 필요가 있다. 또 유현목 등의 일부 전문가가 제창한 실험영화가 아닌, 기초적인 ‘아마추어리즘’의 맥락에서 관찰할 필요가 있다.

이러한 맥락에서 이 글은 지금까지 소개되지 않은 한국소형영화동호회의 회지인 『소형영화』 창간호와 2호 그리고 1978년과 1980년에 사용된 촬영대회 지정시나리오 두 편을 새로이 검토한다. 회지 『소형영화』는 1972년 1월부터 회지발행편집위원회의를 주축으로 계획되어 8월 25일 창간호가 46배판 전체 56면으로 출간되었다.¹⁹⁾ 창간호의 말미에 “본지 제 2호 「가을」호 독자 투고 안내”(1호, 53면)가 있는 것으로 미루어 본래의 계획은 계간(季刊) 회지였던 것으로 보인다. 그러나 “다다한 사정”에 밀려 2호가 46배판 92면으로 발간된 것은 이듬해 1973년 7월 10일이었다.²⁰⁾ 1호와 달리 2호에는 ‘독자 투고 안내’가 없는 바, 『소형영화』의 회지는 2호를 끝으로 중단된 것으로 보인다. 촬영대회 지정시나리오는 한국소형영화동호회가 정기적으로 여는 촬영대회에서 동호회가 동호회원에게 제공하는 것으로, 연구자가 입수한 자료는 「신록의 청춘」, 「그리고 또 봄」으로 모두 하한수가 쓴 시나리오로 각각 15면, 19면이다. 『소형영화』와 촬영대회 지정시나

조: 「CFC海外撮影会 韓国撮影会は8ミリ実りの秋」, 『小型映画』, 昭和47(1972), 12월, 127-133면 참조.)

19) 『소형영화』, 한국소형영화동호회, 1972.8.25. 이하 이 책의 인용은 (1호, 면수) 혹은 (1호, 「글의 제목」, 면수)로 표기한다.

20) 「편집실」, 『소형영화』 2호, 한국소형영화동호회, 1973.7.10. 92면. 이하 이 책의 인용은 (2호, 면수) 혹은 (2호, 「글의 제목」, 면수)로 표기한다.

리오는 2025년 현재 1970년대 초반 한국소형영화동호회가 생산한 영화에 대한 접근이 거의 불가능한 상황에서,²¹⁾ 집단 내부에서 유통되고 사용될 목적으로 생산된 이 자료들이 현재로서는 한국소형영화동호회의 가장 기초적인 자료다.²²⁾

그러므로 이 글은 새로운 자료를 검토함으로써 기존의 간접자료를 중심으로 이뤄진 한국소형영화동호회 논의에 사료적 기반을 보완하고자 한다. 그리고 대외적인 소개를 위해 만들어진 간접자료와 달리 한국소형영화동호회 내부에서 유통되고 사용되었던 자료들을 활용해 아마추어 동호회원들의 활동을 재구성하고자한다. 그리고 이를 통해 한국소형영화동호회의 사회문화적 성격을 높은 역사적 신뢰도 위에서 총체적으로 이해하고자 한다.

2. 소형영화, 중산층의 “건강한” 여가선용

소형영화 기재의 보급으로 비전문가인 아마추어의 영화 제작 가능성이 현격히 확대되었다. 이러한 기반에서 발족한 한국소형영화동호회도 전문

21) 본 연구자는 KMDb에서 검색할 수 있는 소형영화 <제 4회 소형영화제 8mm 촬영대회(한국소형영화동호회 주최, 창덕궁 비원)>(https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/A/08954), <박근자 기증(한국소형영화동호회, 충북화양동, 문경새재, 남원, 화엄사, 쌍계사, 송광사, 지리산국립공원)>(https://www.kmdb.or.kr/db/kor/detail/movie/A/08955)의 열람을 한국영상자료원에 신청했지만, 현재 한국영상자료원에 8mm 열람 장비를 보유하고 있지 않고, 요청한 두 자료 모두 필름 상태가 좋지 않아 열람이 불가능하다는 답변을 받았다. (2025.1.07. 확인.)

22) 본 연구자는 접근이 제한된 자료를 논문에 활용한 경우, 해당 자료를 연구공동체가 열람하고 검증할 수 있도록 공개하는 과정을 밟는 게 최소한의 연구윤리라고 생각한다. 이러한 맥락에서 본 연구자는 현재 이 논문에서 언급한 회지 『소형영화』와 촬영대회 지정시나리오를 비롯하여 그간 수집한 한국소형영화동호회 관련 자료를 한국영상자료원에 기증하는 절차를 밟고 있다. 이외에도 본 연구자에게 한국소형영화동호회 관련 자료의 열람을 요청하면 적극적으로 돕도록 하겠다.

영화인이 주도했지만 아마추어의 영화문화를 표방했다. 그런데 한국소형 영화동호회에 참여한 아마추어들은 어떤 사람이었는가?

소형영화는 실상 “우리나라 실정으로는 (.....) 취미로 삼기에는 비용이 많이 들어 대중화는 요원하나 도시 중류층의 샐러리맨들에게는 안심맞춤 이라고 유현목 감독²³⁾이 말한 바 있다.23) 다른 지면에서 유현목은 소형영화에 드는 비용을 소략하게 제시했다. “8미리 촬영기가 5만원에서 8만원, 40분 10초용 50피트 필름 한 통이 1천 6백 원, 영사기는 만 원 정도이며 스크린은 사이즈에 따라서 4천원에서 1만원선까지 내다봅니다.”²⁴⁾ 즉 소형영화 필름 시스템을 갖추기 위해서는 최소한 64,000원에서 넉넉하게는 101,000원의 비용이 필요한데, 이를 오늘날의 가치로 환산하면 123만원에서 195만원의 비용이 초기에만 드는 셈이다.²⁵⁾

그렇다면 한국소형영화동호회의 회원들은 어떤 계층에 속했을까? 당시 기사에는 한국소형영화동호회에 영화배우와 감독 등 다양한 영화인과 한의원 원장, 의학박사, 화가, 디자이너, 은행원, 주부, 대학생 등 “다양한 직업인”이 참여했고,²⁶⁾ 동호회 측이 별도의 조건을 설정하지는 않았지만 “카메라나 필름 값 정도에 구매를 받지 않을 정도가 되어야” 하기에 “모두가 중류 이상의 생활수준에 있는 사람”이 활동을 하였다고 보도되었다.²⁷⁾ 『소형영화』 1호와 2호에 실린 「본회회원 방명록」(1호, 48~51면/2호, 84~88면)에 명기된 회원들의 이름과 직업에 따르면 보도 내용은 객관적으로도 사실성이 높다. 비록 계층을 감별하는 데는 자산이나 지위 등 다양한 요소가 총체적으로 고려되어야 하거니와 명기된 직업이 객관적 분류

23) 「소형영화 붐」, 『경향신문』, 1971.10.15.

24) 유현목, 변인식, 하길중, 조흥일, 「특별좌담: 우리영화를 만들어 보자」, 『영화잡지』 100, 1972.1., 164면.

25) 화폐가치는 대한민국 정부가 제공하는 ‘CPI 소비자물가지수’를 활용하여 1972년을 기준시점으로 2024년을 비교시점으로 하여 환산했다. (<https://kostat.go.kr/mondyValueCalc.es?mid=b70302000000>, 2025.2.4. 확인.)

26) 「레저 2 그룹 순간의 감동 필름에 영원히」, 『조선일보』, 1972.10.14. 참조.

27) 「소형영화 제작하는 스타 이자영」, 『명랑』 20(8), 1974.8., 137면.

기준에 근거하지 않은 한계가 있지만, 생산수단 혹은 전문직 등 정신적 노동력을 겸비한 사람들이 속한 계층을 ‘중산층이라고 할 수 있다면,²⁸⁾ 한국소형영화동호회 회원의 절대다수는 중산층에 속한다. 가령 “1972년 7월 31일”(1호, 48면) 조사한 「본회회원 방명록」에 기록된 80명의 회원 중 병원장, 사장, 대표 등 업장을 운영하고 있음이 분명한 사람만 24명에 달한다. 또 기업의 간부급, 교사와 은행원 등 전문직이 각각 3명, 10명이었고 당시로서는 상당한 엘리트 집단이었던 대학생도 5명이었다. 단출하게 직장명만 적어둔 경우는 대표·간부로 범주화하지 않았으나, 회원의 경향을 보면 그들 중에도 대표·간부가 있으리라 추정할 수 있다. 주로 영화인인 예술인 25명을 제외하면 최소한 8할 이상의 회원이 직업적으로 중산층 이상이었다고 객관화할 수 있다.

장인근(張寅根)－대부분의 회원들이 그렇겠지만 저도 스텝(스틸 카메라-인용자)을 오랫동안 손대다가 8미리를 알게 되었는데 처음은 그 조작이 무척 어렵고 까다로운 것인 줄 알았어요. 그러나 사진 메카니즘의 발달로 기계가 아마추어들이 쓰기 편리하다는 걸 알았고 값도 싸기에 그렇잖아도 성장기부터 사진과는 떼놓을 수 없는 인연을 맺어온 터라 「옳거니!」 바로 내가 찾는 것이 이것이다 하고 훌쩍 빠져버렸죠. 물론 쓴 고비를 한 두 번 넘긴 건 아니지만.....(2호, 22~23면)

이들 중산층 아마추어 동호회원의 대부분은 “스틸 카메라에서 움직이는 사진으로 발전”(2호, 24면)하는 경로를 거쳤다. “3주년 연중행사”로 개최한 ‘소형영화제’도 “8미리 카메라(또는 스텝 카메라)를 사랑하는 모든 아마추어인들의 잔치”(2호, 9면)로 열렸다고 소개될 만큼, 스텝카메라 곧 정사진(靜寫眞)에 대한 회원들의 관심은 한국소형영화동호회에 오래 병존했다. ‘정사진에서 활동사진’이라는 아마추어 동호회원의 배경은 초기 활동

28) 김영모, 『한국 중산층 연구』, 중앙대학교출판부, 1997, 3면 참조.

에 고스란히 반영되어 있다. 『소형영화』에는 시나리오 작법과 같은 글이 한 편도 실려 있지 않다. 그 반면 카메라의 선택과 취급(1호, 「초심자를 위한 8밀리 카메라 가이드」, 25-28면) 촬영을 위한 기초적 정보와 방법(1호, 「8밀리 영화 촬영: 그 시적 어프로치(어프로치-인용자)」, 16-20면/ 2호, 「8밀리 칼러 촬영과 색농도」, 62면) 그리고 필름 현상소에 대한 취재(1호, 「새한현상소 = 그 현장을 가다」, 44-46면)를 비롯한 촬영과 현상 대한 글은 여러 편이 실려 있다. 기실 나상신은 「당신도 8밀리를 할 수 있다」에서 “제 1장 8밀리와 정사진의 다른 점”을 거론하는데 그 주요한 부분이 “돌아가신 부모님의 살아있는 것 같은 모습을” 남길 수 있는 활동성의 포착인 바, 이는 ‘정사진에서 활동사진’이라는 배경을 압축해서 드러내고 있다.

한국소형영화동호회는 “기성영화계에 도전”하는 집단으로 보도되었고,²⁹⁾ 발기인인 유현목, 변인식, 하길종이 영리가 목적인 극장영화에 대립하는 순수영화로 소형영화를 제창했지만,³⁰⁾ “대부분의 회원들”(2호, 22면)은 기성의 극장영화에 대한 도전이나 대립의식보다 정사진의 연장인 활동사진(活動寫眞)으로서 소형영화 취미에 대한 관심으로 한국소형영화동호회에 참여했던 것이다. 요컨대, 한국소형영화동호회 회원들에게 ‘영화란 우수한 예술과 미학을 암시하는 시네마(cinema)라기보다는 단순한 기록 매체로서 필름(film) 혹은 활동사진(moving picture)에 가까웠던 것으로 보인다.³¹⁾

한편 중산층이라는 계층성은 활동사진으로서 소형영화 촬영에 피사체를 규정하는 역할을 했다. 흔히 중산층이란 기존 체제가 유지하고 확대하고자 하는 집단으로 체제 보수적 성향을 내재하고 있다.³²⁾ 부르디외는 이

29) 「2000년대의 영화」, 『동아일보』, 1970.7.4.

30) 유현목, 변인식, 하길종, 조홍일, 앞의 글, 163-164면 참조.

31) 제임스 모나코, 양윤모 옮김, 『영화, 어떻게 읽을 것인가』, 혜서원, 1993, 193면 참조.

32) 김영모, 앞의 책, 20면 참조.

러한 상식적 분석을 심화하여 중산층을 엘리트와 달리 문화를 감별하는 기준이나 원리를 결여하고 있음에도 불구하고 엘리트 문화에 대한 외경으로 가득한 집단으로 정리했다.³³⁾ 한국전쟁 이후 압축적 발전 과정에 있던 1970년대 초엽의 한국은 중산층과 엘리트 등 계급이 미분화되었거나 분화가 시작되고 있던 시공간이었고, 계층에 따른 취향이 프랑스의 경우처럼 뚜렷하다고 보기는 어렵다.³⁴⁾ 그렇지만 한국소형영화동호회 내부로 한정하자면, 아마추어 동호회원에게 전문 영화인들은 엘리트로 비쳤을 터, 특히 “기획의원”(1호, 48면)이자 당대 저명한 영화평론가 변인식의 취향은 외경의 대상으로 비쳤을 소지가 크다.

참빛 / 빗질하는 여인 / 그 여인의 저고리 깃 / 그녀의 시선으로 내리깔면 / 정면에 돌출되는 두 개의 구름 / 얇은 모시적삼에 투명채 / 잠자리가 난다. / 포물선의 공중곡예

시작 NOTE: 초가지붕, 우물가의 바가지, 무덤의 봉분, 능선, 잠자리의 원무, 물레방의 회전, 비 온 다음에 떠오른 Rain-bow의 색깔. S자형으로 흐르는 계곡의 물살. 이러한 분명한 이미지들을 신이 창조한 최고의 예술품이라는 여인의 선에다 매치시켜 보았다.(1호, 「CINE POEM: 반원의 에스프리, 10~11면.)

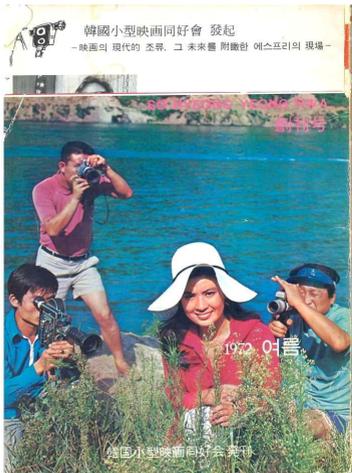
이러한 맥락에서 변인식의 「CINE POEM: 반원의 에스프리」를 살펴볼 필요가 있다. 한국의 고유한 요소로 상징된 반원을 곳곳에서 찾는 형식이 유형목이 <선>을 회고한 내용과 유사하다는 점이 우선 눈길을 끌지만,³⁵⁾

33) 피에르 부르디외, 최종철 옮김, 『구별 짓기: 문화와 취향의 사회학 下』, 새물결, 2006, 582-590면 참조.

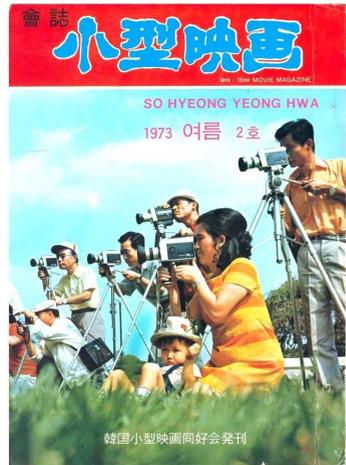
34) 서수연, 「현대 한국 중산층의 미적 취향 분석」, 연세대학교 석사학위논문, 2008, 18-27면 참조.

35) “한국의 미를 상징하는 선들을 화면에 담았다. 경복궁 근정전, 초가지 지붕, 다듬이 방망이, 고무신, 여인의 옷소매, 가야금 등 모두 곡선들이다.” (유현목, 「나의 젊은, 나의

이 글의 맥락에서는 변인식이 “한국 고유의 선인 반원의 선”을 도회지가 아닌 농지나 자연의 풍경 그리고 “여인”(1호, 11면)에게서 찾고 있다는 점을 특기할 만하다. 변인식이라는 엘리트를 설정하지 않더라도, 외경할 수 있는 엘리트 문화가 불분명한 상황에서 당시 정부가 권장하던 여가문화인 야외 관광의 중요한 요소인 자연의 이색적인 정경(情景)과 회원의 절대다수가 남성인 상황에서 여성은 체제와 불화하지 않는 좋은 피사체로 적합했을 터이다.



창간호(상단 제목 부분 망실)



2호

『소형영화』의 창간호와 2호의 표지 이미지는 이러한 두 요소와 구성을 모두 갖추고 있다. 두 이미지 모두 자연을 배경으로 사진의 중앙에는 여성이 있고, 주변에는 촬영하는 남성이 다수 배치되어 있다. 두 표지 이미지는 한국소형영화동호회의 성격을 잘 보여준다. 한국소형영화동호회는 주로 ‘남성’인 회원이 ‘자연’과 ‘여성’을 촬영했다. 이 설정은 『소형영화』

를 비롯한 한국소형영화동호회의 활동 곳곳에서 찾아볼 수 있다. 가령 『소형영화』 1호에는 13편의 글 밖에 실리지 않았는데, “피사체로서 꽃”을 촬영할 때 주의해야 할 점만 나열된 「꽃은 8mm와 속삭여요」(1호, 32-34면)가 실려 있다. 또 한국소형영화동호회의 촬영대회는 남이섬, 청평의 유원지, 밤섬의 유원지, 창덕궁 비원 등 이색적인 정경의 야외에서 열렸다.³⁶⁾ 촬영대회는 참가자를 조로 나누고 각 조에 조장에 전문영화인을 모델에 여배우를 한 명 이상 편성되었다.³⁷⁾



(1호, 「8미리 광(狂)」, 53면)³⁸⁾

장용- 나는 지금에야 고백합니다만 처음부터 끝까지 스타 문희 양만 좇아 다녔어요...

(일동 웃음) 흰 판탈롱 바지에다 검은 슬리브를 입고 테가 둥근 흰 모자를 쓴 모습이 꼭 선녀 같아 났을 잃고 따라 다녔지요(실제로 눈을 스프르 감으며...). (중략)

나상- 어휴! 전 그날 어찌나 혼잡한지 카메라 점검할라 꼬마들 다스릴라 정신없었어요. 그러던 중에도 폴장 가에서 기가 막힌 몇 컷을 포착해서 찍긴 했습니다만 워낙 분주스러워서 모델들을 찍을 여유가 없었어요. (1호, 「남이섬에서 꿈을 찍고, 청평에서 낭만을 찍고」 22면)

『소형영화』 창간호의 말미에 실린 조항리의 만화 「8미리 광(狂)」도 이러한 성격을 잘 보여준다. 단출한 만화 「8미리 광」에서 선(線)은—여성이 앉아있는 벤치를 제외하면—남성과 여성 그리고 자연물만을 재현하고 있다. 재미있게도 만화에서는 웃음을 유발하기 위해 카메라를 든 남성이 여

36) 김수연, 앞의 글, 141-143면 참조.

37) 변인식, 위의 책, 23-24면.

38) 본래 「8미리 광」은 세로로 된 네 컷 만화다. 편집의 이유로 하단 두 컷을 잘라내어 우측에 붙였다.

성을 제쳐두는 일종의 반전을 설정해 두었지만, 좌담회 「남이섬에서 꿈을 찍고 청평에서 낭만을 찍고」에 따르면 촬영대회에 참여한 많은 구성원은 “문희 양”(1호, 22면)을 비롯한 모델들을 쫓아다녔다고 한다. 요컨대, 지금까지 여러 사례로 살펴보았듯 한국소형영화동호회와 그 구성원들은 모두 자연물과 여성을 포토제닉(photogenic)한 것으로 생각하고 있었다.

한국사진사에서는 전후(戰後) 생활주의리얼리스트들이 일찍이 “자연 풍물을 모티브로 하여 현실을 망각한 관념적 미의 세계를 추구하는 소위 싸롱픽츄어(살롱 사진-인용자派)”를 비판한 바 있다.³⁹⁾ 생활주의 리얼리스트들은 1970년대에 “사회비판적 성격”을 분명히 가진 기록사진으로 계승되었다.⁴⁰⁾ 이러한 맥락을 염두에 두면, 자연 풍물과 여성(미녀)처럼 당시의 국가 체제와 불화하지 않는 취향을 갖고 있었던 한국소형영화동호회의 활동이 다소 보수적이었다는 혐의를 피하기 어렵다. 기실 『소형영화』 1호와 2호를 통틀어도 소형영화의 사회성에 대해서는 “사회적인 면을 들춘다면 야코페티의 <문도가네>에서 볼 수 있는 기습(氣襲)들과 같은 것이겠죠”, “장인근 선생이 즐겨 다루는 지계꾼을 비롯한 저변인생”(2호, 24면) 정도의 서술이 전부다.

한국소형영화동호회의 정치적 성향은 당시 상황을 고려할 때 상당히 중요하다. 주지하듯 유신으로 대변되는 박정희 정권의 1970년대는 영화에도 강력한 통제가 가했던 시대였다.⁴¹⁾ 비록 당시 소형영화에 대한 검열규정은 없었지만, 통제가 닿기 어려운 음지(陰地)에서 생산과 상영이 가능한 소형영화는 비단 실험영화뿐만 아니라 운동 영화(activist film)를 제작할 수 있는 가능성을 제공하므로 정부 당국에서는 이를 위험한 영역으로 인지할 소지가 상당했을 터이다. 그렇지만 『소형영화』를 포함한 1970년대 신

39) 임응식, 「해방 후의 사단회고」, 『문충 회보』, 1954.8. (박주석, 『한국 사진사』, 문학동네, 2021, 366면에서 재인용.)

40) 박주석, 위의 책, 453면 참조.

41) 「통제와 불황의 시대: 1972~1979」, 김미현 편, 앞의 책, 2006.

문·저널에서 소형영화의 검열을 논의한 기사는 한 건도 없다. 이는 검열 당국이 소형영화에 잠재한 불온성을 인지하지 못한 것일 수도 있지만, 한편으로는 당대 소형영화 활동을 대표하는 한국소형영화동호회의 계층적 성격인 중산층의 보수성에서 기인한 것일지도 모른다. 검열 당국은 한국소형영화동호회를 건전한 단체이자 활동으로 보았을 소지가 크다. 가령 『소형영화』 창간호에 광고로 삽입된 「제 1회 전국소형영화 컨테스트」는 소형영화 검열 규정이 없음에도 불구하고 “자유로이 하되 안보 또는 풍기에 저촉되어서는 안 된다”는 자체의 응모규정을 두고 “문화공보부”의 후원으로 개최되었거니와(1호, 30면.) 『소형영화』 2호에는 새마을 정신을 함양하자는 「새마을 정신과 취미생활」(2호, 34면)이란 글이 실려 있다. 요컨대 한국소형영화동호회의 소형영화는 “시민사회의 건강한 여가선용”(2호, 34면)이었던 것이다.

3. 한국소형영화동호회 아마추어리즘

지금까지 한국소형영화동호회에 참여한 아마추어들의 사회문화적 성격을 살펴보았다. 다음으로는 한국소형영화동호회의 영화관(映畫觀)과 촬영대회 지정시나리오를 검토함으로써 이들의 아마추어리즘(Amateurism)을 살펴보겠다.

아마추어라는 이름의 무명의 작가가 만든 영화일지라도 그 속에 포토제닉한 영화의 시가 담겨져 있고, 때 묻지 않은 영화혼(映畫魂)이 담겨져 있을 때 그것은 참으로 순수한 가치를 지닌 것이라고 말할 수 있는 것입니다.(1호, 9면)⁴²⁾

42) 한편, 이 글에서 유현목은 소형영화운동의 배경을 다음과 같이 밝힌다. “그러나 세계적인 추세는 막심한 영화산업의 불황을 몰고와 그 영화를 자랑하던 할리우드는 붕괴의

손에 8밀리 무비카메라를 들고 『오늘날 데카르트가 살았다라면 그는 틀림없이 필름을 가지고 그의 「방법론서설」을 썼을 것이다』라고 지적한 말이다. 이와 같은 그의 소형영화관은 저자와 더불어 「한국소형영화동호회」를 오늘날까지 같이 이끌어 온 필자로서 응당 공감이가는 것이다. (1호, 37면.)

흔히 아마추어리즘에는 “전문가들의 영역의 경계가 보여주는 방식을 재검토하면서 그들의 권위를 거부하는” 의미⁴³⁾와 좀 더 평범하게 생계와 무관한 활동을 즐긴다는 의미가 있다. 그렇다면 유현목이 소형영화 활동에서 기대한 아마추어리즘은 무엇이었을까? 추정컨대 유현목이 염두에 둔 아마추어리즘은 전자였을 것이다. 왜냐하면 “때 묻지 않은 영화환”이 지닌 “순수한 가치”(1호, 9면)란, 영리를 추구해야하는 극장영화와의 의 대립 관계에서 비롯되는 것이기 때문이다. “오늘날 데카르트가 살았다라면 그는 틀림없이 필름을 가지고 그의 『방법론서설』을 썼을 것이다”(1호, 37면)고 본 변인식의 소형영화관(小型映畫觀)에 공감했듯, 유현목은 한국소형영화동호회의 아마추어 동호회원들이 데카르트처럼 ‘방법적 회의’를 견지하며 기성 영화의 방법이나 문법을 의심하길 바랐을 것이다.

그렇지만 앞에서 살펴보았듯 한국소형영화동호회의 회원들은 시네마

위기마저 느끼고 있는 실정입니다. 우리나라의 영화현황 역시 더욱 더 부조리와 혼미(混迷) 속을 방황하고 있는 안타가운 형편에 처한 것 같습니다. 하지만 이러한 악조건 하에서도 영화를 사랑하고 영화미디어를 통한 창조적인 에너지를 굳게 믿고 있는 사람들은 참으로 많습니다.”(1호, 8면) 주지하듯 1970년대를 전후하여 세계적으로 영화가 재편되고, 한국의 경우도 텔레비전 수상기 보급률의 확대와 함께 1972-73년 사이에 세대교체가 이뤄진다. 오준호가 「어느 훗날」(유현목, 『동아일보』, 1979.1.24.)을 두고 “TV의 보편화로 영화산업이 사라질 것이라는 불안감과 비디오편입체영화로 새로운 영화가 가능할 것이라는 기대감을 동시에 반영하고 있다.”(오준호, 앞의 글, 2018, 157면)라고 한 점은, 실상 유현목 소형영화운동의 초기부터 있었던 계기라고 해도 좋을 것이다.

43) 자크 랑시에르, *Les Escarts du Cinema*, La Farbrigue Editions, 2011, p. 14. (이익주, 「랑시에르와 미학적 실효성」, 『영상문화』 35, 한국영상문화학회, 2019, 46면에서 재인용.)

로서 영화에 관심이 있기보다 활동사진으로서 영화에 더 관심이 많았다. 그리하여 동호회원들의 글에서 기존 영화의 방법이나 문법에 대한 의심이나 긴장을 찾기는 어렵다.

화면의 기본처리도 제대로 못한 채 영상이니 예술이니를 논하는 것은 미술에서 덧상도 제대로 못하면서 추상화를 그리고 있는 것과 다를 것이 없다. (……) 자기에게는 아무리 잘된 영화라고 느껴지더라도 보여주는 사람이 불쾌해 하거나 지루하게 생각한다면 좋은 영화라고 말할 수가 없다. 좋은 영화는 첫째 화면이 좋아야 하는 것이다. (1호, 16면)

이는 『소형영화』에 실린 기술(technic/technology)에 관한 글에서도 잘 나타나고 있다. 가령 강순수는 「8밀리 영화 촬영=그 시적 어프로우치」에서 “좋은 영화는 첫째 화면이 좋아야 하는 것”이라는 입장에서 촬영기·카메라에 대한 기술적 지식과 함께 ‘좋은 화면’을 이루는 요소를 나열한다. 강순수가 ‘좋은 화면’으로 지목하는 요소는 (1) 안정된 화면 (2) 선명한 화면 (3) 아름다운 구도 등이다. ‘안정된 화면’의 경우는 촬영의 방법에 대해 다루면서도 “촬영 시에는 촬영기의 진동을 어떻게 해서든지 방지 하지 않으면 안 된다.”(1호, 18면)라고 힘주어 언급하는데, 나상신 역시 “가장 중요한 것은 무엇보다 안정된 손잡이 촬영”(2호, 40면)이라고 동일하게 쓰고 있다. 안정되고 선명하며 아름다운 화면, 이는 영화뿐만 아니라 사진에서도 ‘좋은 화면’을 이루는 지극히 상식적인 요소다. 강순수와 나상신은 이러한 요소에 대해 생각을 확장하지 않는다. 가령 강순수가 이러한 ‘좋은 화면’을 추구하는 이유는 단지 “보여주는 사람”의 “불쾌해 하거나 지루하게 생각”하는 것을 방지하기 위해서다. 이는 상업영화의 목적이라 해도 무방한 바, 이러한 결론이 ‘방법적 회의’에서 도출된 것이라고 보기는 어렵다.

한편 영화사의 맥락에서 소형영화의 위치를 살피는 글도 『소형영화』에 실려 있다. 도상탁이 쓴 「소형영화의 현대적 본질」이다. 이 글의 의도는

소형영화를 옹호하는 것이기에 극장영화와 구분되는 소형영화의 가치를 의식적으로 제시하고 있다.

문학은 무한한 상상력을 주는데 비하여 영화는 영상이 한정성을 가지고 있으며 문학은 쉽게 대중 속에 전달되고 누구나 쉽게 창작을 즐길 수 있는 반면에 영화는 막대한 자본과 기술이 요구되고 감상하는 데도 거추장스럽다는 점이 있다.(1호, 「소형영화의 현대적 본질」, 13면)

「소형영화의 현대적 본질」은 문자예술과 영화예술 그리고 극장영화와 소형영화의 차이를 살피고 소형영화의 가치를 탐구하는 체계적인 순서를 갖춘 글이다. 도상탁은 문자예술에 비해 영화예술이 (1) 영상이라는 한정성이 있으며 (2) 자본과 기술이 요구되어 대중화 되지 못했음을 지적하고, (1) 한정성은 몽타주(montage)와 플랑 세캥스(plan-séquence) 등 “제 3의 의미와 효과를 발현”(1호, 13면)시키는 표현방법을 발견하면서 극복되었다고 쓴다. 자연히 소형영화의 가치는 기존의 (2) 자본과 기술에서 벗어난 영역에서 찾아졌다.

도상탁에 따르면 소형영화에 비해 극장영화는 시나리오 작가와 영화감독이 분리되므로 “「시나리오」 작가의 의도가 직접 영화 속으로 옮겨지지 않았다는 점”(1호, 13면)에서 차이가 있다. 그런데 엄밀히 말하면 이는 소형영화의 고유한 차이로 보기는 어렵다. 빌리 와일더(Billy Wilder)나 김기영의 경우처럼 각본가와 감독을 겸하는 경우를 찾기는 어렵지 않기 때문이다. 극장영화에 비해 소형영화가 그러한 가능성의 영역이 더 넓은 정도에 불과하다. 그렇지만 각본가·감독의 직결을 극대화하여 명시적인 시나리오가 없는 “머릿속의 「콘티」”(1호, 14면)만 있는 상태로 만드는 8밀리 영화를 긍정한 점은 흥미롭다. 극장영화에서도 가정이야 할 수 있겠지만, 안정적인 수입을 위해 제작 공정(process)이 존재하는 시스템에서는 그 가능성의 영역이 굉장히 협소하다. 그렇지만 소형영화는 최소한의 자본으로

제작하여 상품으로서 성공을 추구하지 않아도 되기에 지극히 개인적인 심상(心象)을 그대로 표현해도 무방하다. 이러한 맥락에서 도상탁을 비롯한 한국소형영화동호회가 ‘좋은 영화’의 조건으로 자주 사용하는 용어인 ‘시심(詩心)’, ‘포토제니(photogénie)’ 등의 용어가 등장한다.

「포오토제닉」 하다는 뜻이 미만을 추구하는 것이 아니고 존재하는 것에 대한 정확성과 작가 나름대로의 「이미지」를 효과적으로 표현하는 것이라고 한다면 영상으로 번역하는 것은 미라는 말에 착오를 일으키기 쉽다. 아름다운 것을 작가는 꼭 아름답게 보거나 영상화하지 않는다. 더러운 것도 아름답게 볼 수 있고 둥근 것도 모나게 표현하는 수도 있다. 이와 같이 작가의 감각에 충실하게 표현하는 것이 「포토제니」라 할 것 같으면 영상미보다는 영상진이 적합하다 할 것이다.

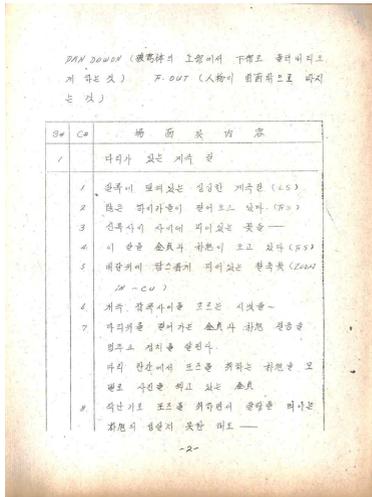
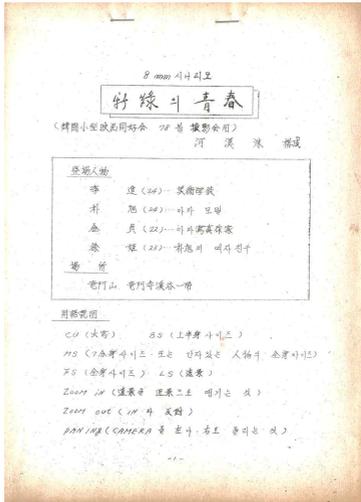
“더러운 것도 아름답게 볼 수 있고, 둥근 것도 모나게 표현하는 수도 있”는 ‘포토제니’는 기성 영화에 대한 ‘방법적 회의’의 결과로 일견 파악할 수 있다. 그렇지만 공교롭게도 이 ‘포토제니’는 유현목이 비가시적 실재를 드러내는 영화의 능력으로서 주창했던 개념이다.⁴⁴⁾ 유현목이 한국소형영화동호회의 지도적 지위에 있었거니와 구성원에게 강좌를 했으므로, 도상탁 뿐만 아니라 지금까지 거론한 한국소형영화동호회 구성원 대다수가 유현목의 ‘포토제니’에 대한 지향을 공유하고 있다고 보아도 좋을 터이다. 그러므로 ‘포토제니’는 원리적으로는 기성 영화에 대한 회의의 결과로 충분히 볼 수 있지만, 유현목이 지도적 위치에 있는 한국소형영화동호회에서 온전히 회의의 결과로 평가하기 어려운 미묘한 영역에 놓여있다.⁴⁵⁾

44) 김수연, 「종합적 이미지와 영상(映像)을 통한 종합예술 : 시네포엠 개념과 최일수와 유현목의 저작물을 중심으로」, 『아시아영화연구』 15(1), 부산대학교영화연구소, 2022, 82-83면 참조.

45) 중산층의 “자연적 경향으로서의 취향과 의지적으로 희망하는 취향 사이에서 갈라져서 부조화된disparate 선택을 하는 경향”으로 도 충분히 해석할 수 있을 것이다.(피에르 부르디외, 앞의 책, 597면 참조.)

이후 도상탁이 「영화와 정사진」(2호, 20~21면)에서 아주 소략하게 ‘포토제나’를 재론하지만, 상술한 인용의 서술을 크게 벗어나지 않는다. 그리고 도상탁 이외에도 ‘포토제나’ 그 대응어인 “영상진”(1호, 15면) 등의 표현에 대한 진전된 논의를 찾기는 어렵다.

그러므로 외지(外地)에서 영화문법을 지키지 않은 소형영화를 보고 “아마추어영화도 영화문법을 지켜야 하느냐는 것”(2호, 25면)을 일반 회원들이 함께 흥미를 갖기도 했던 것처럼 이들 아마추어가 기성과 전문가에 완전히 복속되었다고 볼 수는 없겠으나, 『소형영화』에 수록된 기술 관련 논의의 범상함과 한국소형영화동호회에서 포토제나가 위치한 미묘한 영역을 고려할 때 이들이 기성과 전문가의 영역을 재검토하고 거부하는 아마추어리즘을 갖고 있었다고 결론내리기도 어려운 것이다.



이러한 맥락에서 1978년과 1980년 사용된 촬영대회 지정시나리오를 살펴볼 필요가 있다. 지금까지 다룬 『소형영화』가 발간된 1972, 1973년으로부터 기성과 전문가의 영역을 재검토하는 과정이 진전되었다면, 그로부터 6-8년이 지난 1978년과 1980년의 촬영대회 지정시나리오의 보다 대안적

/전위적인 양식을 취해야 했을 것이다.

그러나 「신록의 청춘」(1978년), 「그리고 또 봄」(1980년)은 모두 대안적이거나 전위적인 작품으로 보기는 어렵다. 「신록의 청춘」은 2장에서 살펴본 한국소형영화동호회의 중산층/사진 기반 취미에 걸맞게 78년 봄 촬영대회가 열린 ‘용문산 일대의 아름다운 풍경을 최대한 잘 활용할 수 있는 소품이다. 그 내용을 간단히 정리하면 다음과 같다. 사진작가 금정(金貞)은 모델 박옥(朴旭)을 데리고 용문산 일대에서 촬영을 한다. 촬영하기 좋은 장소에는 이진(李進)이 있다. 이에 금정·박옥은 이진에게 비켜달라고 한다. 이 과정이 반복되면서 금정과 이진 사이에는 서로 사랑이 싹 튼다. 그 제목처럼 「신록의 청춘」은 “청춘”의 한 장면을 담은 영화에 불과하다. 「그리고 또 봄」의 내용에서도 특기할 점을 찾기 어렵다. 「그리고 또 봄」은 마곡사에서 지난날을 회상하는 미나(美那)가 1년 전 만난 청년을 다시 만나는 이야기다. 즉 두 작품의 내용은 모두 정정이 아름다운 야외에서 여성이 우연히 남성을 만나 사랑에 빠지는 소박한 멜로드라마다. 시나리오의 성격을 파악하기 위해 내용보다 중요한 것은 지문 등을 통해 어떻게 촬영되길 요구하고 있는가이다. 인용한 그림에서 볼 수 있듯 「신록의 청춘」은 지극히 관습적인 촬영을 요구한다. S#1은 신록에 덮여있는 계곡길이라는 장소부터 장소의 세부라는 장소 설정 쇼트들을 거친 후에 금정과 박옥을 소개한다. 이 과정에서도 장소를 조망하기에 적합한 큰 크기의 쇼트를 고르고 있다. 이러한 관습성은 첫 장면뿐 아니라 「신록의 청춘」의 성격이며, 「그리고 또 봄」에도 공통적으로 나타난다. 더군다나 「그리고 또 봄」은 “TIME” 또는 “예정시간”으로 각 쇼트의 초(秒) 단위까지 지정했다. 이는 촬영대회 참석 인원의 자율성을 더 제한했을 것이며, 당연히 시나리오를 바탕으로 한 촬영의 결과물도 관습적인 쪽으로 귀결되었을 것이다.

요컨대 『소형영화』에 실린 담론과 그로부터 68년이 지난 시기에 제공된 촬영대회 지정시나리오로 미루어 볼 때, 한국소형영화동호회의 아마추어리즘은 “전문가들의 영역의 경계가 보여주는 방식을 재검토하면서

그들의 권위를 거부하는” 의미와는 거리가 멀다.⁴⁶⁾ 그러므로 한국소형영화동호회의 아마추어리즘은 평범하게 생계와 무관한 활동을 즐긴다는 의미로 보는 것이 더 정확할 것이다. 이러한 측면을 염두에 두면 하한수의 시나리오인 「신록의 청춘」과 「그리고 또 봄」에서 흥미로운 공통점을 발견할 수 있다. 두 작품의 주인공은 모두 카메라를 들고 촬영을 하는 인물이다. 가령 「신록의 청춘」에 금정은 사진작가이고, 「그리고 또 봄」에는 청년이 8mm 영화감독으로 설정되어 있다. 비록 한국소형영화동호회의 아마추어 회원들이 통상적인 예술사 서술에서 가치를 부여 받는 사회적·예술적 과급력을 가졌다고 평가하기는 어려우나, 영화 기재의 민주화로 영화를 촬영할 수 있게 된 그들이 ‘촬영하는 나’에 대해 기쁨을 느꼈음은 분명한 대목이다.

4. 결론

이 글은 지금껏 검토되지 않은 회지 『소형영화』와 촬영대회 지정시나리오를 통해 기존 논의에 사료적 신뢰도를 보완하고 아마추어의 활동을 복원함으로써 한국소형영화동호회의 사회문화적 성격을 총체적으로 고찰했다.

슈퍼 8mm 개발로 인해 소형영화 취미는 이전보다 널리 민간에 보급되었다. 그렇지만 이는 종래의 소형영화 취미에 비한 것일 뿐, 슈퍼 8mm 이후에도 소형영화는 상당한 비용이 소모되는 중산층의 취미였다. 한국에서 소형영화운동의 핵심 단체로 지목된 한국소형영화동호회의 구성원 역시 마찬가지였다. 한국소형영화동호회의 구성원은 절대다수가 중산층 이상으로 이뤄진 집단이었다. 또한 이들은 대개 스틸카메라/정사진(靜寫眞)

46) 이익주, 앞의 글, 46면 참조.

취미를 갖고 있던 사람으로 소형영화의 민간 보급 이후 무비카메라/활동 사진(活動寫眞)의 취미를 갖게 되었다. 즉 이들은 계층적으로는 중산층 이상이고 촬영기 기술의 발달로 소형영화에 입문했다.

한국소형영화동호회 구성원의 배경은 그들의 작품과 영화관(映畫觀)에도 반영되고 있다. 이들은 주로 소박한 기록용으로 소형영화를 활용했고, 그 기록의 대상으로 포착된 포토제닉(photogenic)한 것은 자연물과 여성이었다. 사진사에서 전후 리얼리스트들이 살롱사진을 비판한 것처럼, 한국 소형영화동호회의 구성원들도 보편적인 취향의 대상을 담아왔다. 이로부터 자체적으로 제작과 상영이 가능하여 음성적인 유통이 가능하기에 상당한 불온성을 잠재하고 있음에도 불구하고, 소형영화가 당대에 국가 관리/검열의 대상으로 논의되지 않은 배경을 이해할 수 있다. 한국소형영화동호회 회원들은 그들의 계층적 속성인 중산층에 걸맞게 건전한 여가용 기록으로 소형영화를 활용했다.

다음으로는 이러한 분석 위에서 한국소형영화동호회의 아마추어리즘을 분석했다. 아마추어리즘은 ① 전문가와 기성의 영역을 재검토하고 거부하는 엄밀한 의미와 ② 생계와 무관한 활동을 즐긴다는 평범한 의미를 갖고 있다. 먼저 아마추어 동호회원들이 쓴 『소형영화』에 실린 기술(technique/technology)에 대한 글을 검토했다. 이들이 꼽는 ‘좋은 화면’은 당대를 비롯한 극장의 상업영화에도 충분히 포함되므로 이는 ①의 아마추어리즘으로 꼽기는 어렵다. 다음으로는 영화사에서 소형영화의 위치를 살피는 글을 검토했다. 이 경우 기성 영화의 문법에 반항적인 포토제니(photogénie)가 주창되므로 ①의 기미가 보이지만, 실상 포토제니의 논의가 모호하거나와 한국소형영화동호회의 지도적 위치에 있던 유희목이 포토제니를 주창했던 바, 이를 ①로 파악하기도 어려운 부분이 있다. 이러한 맥락에서 이 글은 촬영대회 지정시나리오인 「신록의 청춘」과 「그리고 또 봄」을 검토했다. 『소형영화』로부터 6·8년이 지난 시점에 이 시나리오들이 제공된 바, 동호회 내부에서 ①이 확대되었다면 해당 시나리오는 기성의

문법과 다른 지점이 있어야 할 것이다. 그렇지만 「신록의 청춘」, 「그리고 또 봄」은 매우 평범한 시나리오로 2장에서 살펴본 사진 취미의 중산층 취향을 충분히 반영하고 있다. 이러한 맥락에서 한국소형영화동호회의 아마추어리즘은 생계와 무관한 활동을 즐긴다는 평범한 의미에 가깝다고 결론 내릴 수 있다.

서론에서 일렀듯, 이 글의 목표는 한국소형영화동호회의 가치를 강변하는 게 아니라 기존의 간접 자료에 비해 신뢰도가 높은 1차 자료를 통해 논의의 역사적 기반을 정교하게 하는 데 있다. 그럼에도 이 글 역시 어디까지나 한국소형영화동호회가 만든 ‘영화’ 자체를 볼 수 없는 상황에서의 추정일 뿐이다. 기존의 신문 잡지를 중심으로 한 논의에 비하여 회지 『소형영화』를 활용함으로써 대상에 보다 접근하고 정교한 논의를 펼치고자 노력했으나, 이 또한 ‘영화를 분석하지 못하는 한 일종의 점근선(漸近線) 역할 밖에 할 수 없다. 담론의 측면에서 한국소형영화동호회의 영화관(映畫觀)이 대안적이라거나 특출하다고 보기는 어려우나, 그 창작물의 성격은 담론과 무관할 여지는 얼마든지 있다. 이 글이 계기가 되어 소형영화 작품 또한 수집과 감상의 대상이 되기를 바라는 바이다.

참고문헌

1. 기본 자료

- 『소형영화』, 한국소형영화동호회, 1972.8.
『소형영화』 2호, 한국소형영화동호회, 1973.7.
하한수, 「신록의 청춘」, 1978.
_____, 「그리고 또 봄」, 1980.
한국소형영화동호회 편, 『한국소형영화 18년사』, 한국소형영화18년사편집위원회, 1988.
『경향신문』, 『동아일보』, 『매일경제』
『영화잡지』

2. 단행본

- 김미현 편, 『한국영화사: 開化期에서 開花期까지』, 커뮤니케이션북스, 2006.
김영모, 『한국 중산층 연구』, 중앙대학교출판부, 1997.
김일두, 『落照는 불탄다』, 을지사, 1983
박주석, 『한국 사진사』, 문학동네, 2021.
황왕수, 『영화제작기법』, 시청각교육사, 1972.
제임스 모나코, 양운모 옮김, 『영화, 어떻게 읽을 것인가』, 혜서원, 1993.
피에르 부르디외, 최종철 옮김, 『구별 짓기 下』, 새물결, 2006.

Ryan Shand, Ian Craven(Ed.) *Small-Gauge Storytelling*, Edinburgh University Press, 2013.

3. 논문 및 기타

- 김수연, 「종합적 이미지와 영상(映像)을 통한 종합예술 : 시네포엠 개념과 최일수와 유현목의 저작물을 중심으로」, 『아시아영화연구』 15(1), 부산대학교영화연구소, 2022.
_____, 「한국 실험영화 동인(同人)의 등장과 뉴시네마 실천 연구」, 부산대학교 박사학위논문, 2024.

- 문관규, 「1970년대 실험영화집단 카이두 클럽과 한옥희 감독 연구」, 『현대영화 연구』 7(1), 현대영화연구소, 2011.
- 오준호, 「이색적인 문화영화: 유현목과 시네포엠(1964-66)의 실험영화 개념에 관한 제안」, 『영화연구』 71, 한국영화학회, 2017.
- _____, 「종합적 이미지의 예술과 영상주의: 최일수와 유현목의 시네포엠」, 『영화연구』 76, 한국영화학회, 2018.
- 이다 사다노부, 「영화사의 또다른 주인공, 소형영화: 일본 소형영화의 간단한 역사」, 『영화천국』 65, 한국영상자료원, 2019.01.
- 이익주, 「랑시에르와 미학적 실효성」, 『영상문화』 35, 한국영상문화학회, 2019.
- 서수연, 「현대 한국 중산층의 미적 취향 분석」, 연세대학교 석사학위논문, 2008.
- 정승연, 「해방이후의 이동영사 필름규격의 변화와 소멸에 대한 연구: 미군정기부터 1980년대까지」, 『아시아영화연구』 4(1), 부산대학교영화연구소, 2011.
- 최종한, 「한국 실험영화 장르형성 및 존재방식 연구: 1960년대 실험적 영화작업 지형도」, 『영화연구』, 78, 한국영화학회, 2018.

Haidee Wasson, “Formatting Film Studies”, *Film Studies* 12(1), 2015.

- 「第4回小型映画友の会海外撮影会参加募集要綱」, 『小型映画』, 昭和47(1972), 7月.
- 「第4回小型映画友の会海外撮影会参加募集要綱」, 『小型映画』, 昭和47(1972), 8月.
- 「第4回小型映画友の会海外撮影会参加募集要綱」, 『小型映画』, 昭和47(1972), 9月.
- 「CFC海外撮影会 韓国撮影会は8ミリ実りの秋」, 『小型映画』, 昭和47(1972), 12月.

Abstract

A Study on the Socio-Cultural Character of the Korean
Small-Gauge Film Society(*Hanguk Sohyeong Yeonghwa
Donghohoe*)

—Focusing on the Bulletin *Sohyeong Yeonghwa* and Designated
Competition Scenarios

Geum Donghyeon

This paper examines the socio-cultural characteristics of the *Hanguk Sohyeong Yeonghwa Donghohoe* (Korean Small-Gauge Film Society), an amateur film collective active in 1970s South Korea, through an analysis of previously unexamined primary sources: the society's internal bulletins *Sohyeong Yeonghwa* (1972, 1973) and designated scenarios for film competitions (1978, 1979). While existing scholarship has approached the society primarily through newspapers and magazines, framing it within the discourse of experimental cinema, this study seeks a more objective reassessment by investigating the class background, aesthetic orientation, and amateur practices of the group.

Findings reveal that the society was composed primarily of middle-class men with a background in still photography, who approached filmmaking not as cinema (in its art-historical sense) but rather as moving pictures—extensions of photographic practice. Their preferences for photogenic subjects such as nature and women reflect a conservative middle-class taste that shaped both their themes and visual style. The technical writings in *Sohyeong Yeonghwa* emphasized conventions of commercial cinema such as “stable composition” and “good image quality”, indicating little resistance to dominant film grammar. Although the group explored the concept of photogénie under the influence of

director Yu Hyun-mok, such engagement remained ideologically and aesthetically constrained. Moreover, two official competition scenarios—*Sinrok ui Cheongchun* (The Youth of Verdure, 1978) and *Geurigo Tto Bom* (And Yet Spring Again, 1979)—followed conventional melodramatic narratives and shooting techniques, offering further evidence of the group's aesthetic conservatism.

In conclusion, the amateurism practiced by the *Hanguk Sohyeong Yeonghwa Donghohoe* was not a radical critique of professionalism or mainstream norms, but rather a form of leisure grounded in middle-class male culture, oriented toward stable, apolitical, and respectable visual expression.

Key words: 1970s, amateurism, *Hanguk Sohyeong Yeonghwa Donghohoe* (Korean Small-Gauge Film Society), middle class, small-gauge film

접 수 일: 2025년 3월 07일

심사기간: 2025년 3월 16일~2025년 4월 12일

게재결정: 2025년 4월 13일