

http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2022.8.4.227

JCCT 2022-7-30

한국 커뮤니티 시네마 특성 연구 :한국 대안상영 운동의 역사를 중심으로

A Study on Characteristics of Korean Community Cinema : Focusing on the history of the Korean alternative screening movement

전병원*

Jeon Byoungwon*

요약 본 논문은 한국 커뮤니티 시네마 운동의 변화 과정과 특징에 관한 연구이다. 2010년대 이후 활발해지는 커뮤니티 시네마 운동은 한국 영화문화 운동의 전환점이라 할 수 있다. 하지만 커뮤니티 시네마 운동에 대한 학술적·정책적 정의와 연구는 극히 미흡하고, 몇몇 세미나나 정책 연구보고서에 등장할 뿐이다. 본 연구는 한국 커뮤니티 시네마 운동 특징들을 한국 대안상영 운동의 흐름 속에서 발견하고자 한다. 한국 대안상영 운동에 대한 통시적 접근과 커뮤니티 시네마 사례에 관한 비교분석 연구를 진행하여 한국 커뮤니티 시네마의 특징을 파악하고, 아직 지원 체계가 준비되지 못한 커뮤니티시네마 정책 방향성을 제시하고자 한다.

주요어 : 커뮤니티 시네마, 한국 대안상영 운동, 지역커뮤니티시네마, 영화정책, 영화문화정책

Abstract This paper studies the change process and characteristics of the ‘Korean community cinema movement’. The community cinema movement that has been active since the 2010’s can be said to be a turning point in the Korean film culture movement. However, academic and policy definitions and research on the community cinema movement are extremely insufficient and only appear in some seminars or policy research reports. This study aims to discover the characteristics of the ‘Korean community cinema movement’ in the flow of the Korean alternative screening movement. A comparative study through a diachronic approach to the Korean alternative screening movement and case analysis of community cinema is intended to identify the characteristics of Korean community cinema and suggest policy measures for which a support system has not yet been prepared.

Key words : Community Cinema, Korean Alternative Screening Movement, Local Community Cinema, Film Culture Policy, Regional Film Policy

I. 서론

최근 ‘커뮤니티 시네마’ 운동이 전국적으로 활발해지고 있다.[1] 커뮤니티 시네마 운동은 대안상영 운동의

한 방식이다. ‘커뮤니티 시네마’라는 용어는 국내에서 학술적으로, 정책적으로, 시민사회 문화운동 차원에서도 정의된 바가 없다. 2010년대 들어서 기존의 대안상영 운동과 다른 상영주체와 활동들이 나타나면서 한국

*정회원, 동의대학교 영화·트랜스미디어연구소 연구교수
(제1저자)

접수일: 2022년 6월 10일, 수정완료일: 2022년 7월 1일
게재확정일: 2022년 7월 8일

Received: June 10, 2022 / Revised: July 1, 2022

Accepted: July 8, 2022

*Corresponding Author: cciinne@deu.ac.kr

Cinema & Transmedia Institute, Donggeui Univ, Korea

대안상영 운동의 변화가 감지되었다. 이런 변화는 2010년대 후반 들어 지방에 활동 근거를 둔 상영 주체들이 주도하고 있다는 점에서도 주목을 받고 있다. 독일의 코뮤날 키노, 영국의 농촌영화관 사업과 커뮤니티 시네마 지원 기관, 일본의 미니 씨어터들의 커뮤니티 시네마센터, 프랑스의 지역극장(영화)개발기구(ADRC)의 사례에서 이와 유사한 활동들을 발견할 수 있다. 이런 점에서 한국의 새로운 대안상영 운동을 ‘커뮤니티 시네마 운동’이라 통칭할 수 있다.

본 연구는 한국의 새로운 대안상영 운동인 커뮤니티 시네마 운동의 특징을 파악하기 위해 한국 대안상영 운동사 관점에서 현재 커뮤니티 시네마 운동의 특징을 분석하고, 커뮤니티 시네마 운동의 방향성을 제안하고자 한다.

‘대안상영’이란 무엇인가? 첫째, 상영 공간으로서 대안, 상설극장이 아닌 공간과 장소에서의 영화상영을 말한다. 둘째, 상영방식으로서 대안, 제작-배급-상영이라는 영화산업 구조의 시스템에서 벗어난 상영을 의미한다. 즉, 대안상영이란 비상설극장에서의 상영이거나 비산업적 상영을 말한다.

한국 대안상영의 역사는 공간적 대안, 구조적 대안이라는 큰 흐름 안에서 진행되어왔다. 최근 ‘커뮤니티 시네마’라는 영화문화 운동은 이러한 한국 대안상영 운동사의 자장 안에 놓여 있다. 현재 가속화되고 있는 커뮤니티 시네마 운동의 특징들은 한국 대안상영 운동사에서 그 뿌리를 찾을 수 있다.

본 연구는 한국 커뮤니티 시네마 운동 특성 분석을 위해 우선 한국 대안상영 운동사에 대한 통시적 연구를 진행하여 간략하게 정리하고자 한다. 이어 한국 대안상영 운동의 변화 과정, 한국 대안상영 운동의 특징들을 정리한다. 끝으로 커뮤니티 시네마 운동의 방향성을 제안하고자 한다.

1. 연구 목적

본 연구의 목적은 대안상영 운동으로서 한국 커뮤니티 시네마 운동의 특성을 파악하여 한국 커뮤니티 시네마 운동의 방향성을 제시하는 것이다.

2. 연구 방법 및 범위

본 연구는 한국 대안상영 운동사의 시기 구분에 대한 쟁점을 제공한다. 역사서마다 시기 구분은 매우 중요한 연구 체계로 역사가의 시대 해석을 보여준다고 할 수

있다. 즉 한 시기의 주요 의제와 쟁점을 무엇으로 설정하여 해석하느냐의 문제로 직결되기 때문이다. 한국 대안상영 운동 관점에서 한국영화사를 일괄하는 서적이거나 연구는 없지만 각 시기별 상영 운동에 대한 연구들은 진행되어 왔다. 위경혜의 「가설극장 이동영사」, 「한국전쟁과 부산의 극장」, 「인천의 극장문화」, 「한국전쟁 이후 1960년대 비도시 지역 순회 영화 상영」, 안종화, 『신극사이야기』, 이효인의 「민족영화운동의 몇가지 제안 : 민족영화 미학의 변혁성, 민족영화 창작방법·창작조직론, 민족영화실천론을 중심으로」, 정인선의 「한일 민족영화와 민주영화의 자주상영 운동 - < 파업전야 >와 < 도레이 공장 >을 중심으로본 연구」, 김노경의 「시네마테크 문화는 우리에게 절실한가: 서울아트시네마 우여곡절기」, 이선주의 「새로운 영화 읽기의 제안」 혹은 비관적 시네필리아의 형성-1990년대 한국 영화문화에서 ‘문화학교 서울’의 활동들」, 이승준의 「다큐멘터리 <신의 아이들>의 사례로 본 비상업영화의 보급현황과 대안에 관한 연구」, 원승환의 「예술영화전용관 지원 정책에 대한 제안」, 송낙원의 「독립영화 배급 지원 정책 연구」, 김화범의 「독립영화전용관 개관의 의미와 향후 독립영화 배급의 과제」, 이충직의 「한국영화산업과 멀티플렉스의 역할 : 한국영화의 다양성 확보사례를 중심으로」, 박일아의 「2000년대 한국영화 상영업의 변화 양상에 대한 고찰 -직접배급방식의 도입 이후를 중심으로」, 정지은·정인선의 「지역 문화공간으로서 작은영화관의 현황 및 발전 방향에 관한 연구: 영국 농촌영화관 지원 사례 비교를 중심으로」, 임종우의 「무엇을 보고 무엇을 할 것인가 그리고: 커뮤니티 시네마 관점에서 본 성남영상문화운동」, 김이석의 「지역 영화문화와 커뮤니티 시네마의 가능성 -부산의 사례를 중심으로」 등의 연구를 종합하여 한국 대안상영 운동사의 시기 구분은 규정되었다. 또한 한국 대안상영 운동의 대표적 유형을 중심으로 한국 대안상영 운동사의 시기를 구분하였다.

한국 대안상영 운동의 역사는 통시적 접근을 위한 사료 연구, 분석을 진행한다. 한국 대안상영 운동사는 영화태동기~1970년대의 가설극장, 1980년대~1990년대 중반의 민족영화 상영 운동기, 1990년대~2000년대 초반의 씨네클럽 운동기, 1990년대 중반 이후 공동체 상영 운동과 전용관 시기, 2000년대 후반 작은영화관 시기, 2010년 이후 커뮤니티시네마 운동기로 구분하여 각 시기별 대안상영 운동의 현황과 특성들을 파악한다.

한국 커뮤니티 시네마 운동의 특성을 파악하기 위해 국내외 커뮤니티 시네마의 사례 조사·분석도 병행한다.

II. 한국 대안상영의 역사

1. 가설극장 : 영화태동기~1970년대

한국 가설극장의 발원지는 부산으로 알려져 있다.[2] 부산 최초 상설극장인 행좌가 등장하기 이전에 생겨났던 가설극장은 일본인 전관 거류지 내에 거류민을 대상으로 연극 등의 공연을 하기 위한 극장시설이 없자 1881년 관계법령이 만들어지면서 설치, 운영되기 시작했다. 연극 공연을 목적으로 운영되었던 가설극장들은 영화가 국내에 소개되었던 1898년 이후 영화가 상영되면서 영화관으로서 역할을 같이 하게 된다. 한국의 극장은 공연장과 영화관으로 활용되는 다목적극장이었다. 따라서 대부분 많은 관객을 수용할 수 있는 대극장이었다. 1970년대 흑백 TV의 보급으로 가설극장은 급격히 퇴행길로 접어들었고, 소극장 시대로 들어서는 1980년대 중반에는 사라지게 된다.

부산에 이어 개항되는 인천 경우도 개화동에 설치했던 가설극장은 인천에 극장이 없던 시절 조선의 혁신단이 가설공연장을 만들었다. 안중화는 『신극사이야기』에 “이 가설극장은 배경과 대도가 없어도 연극하기에 불편이 없게 꾸며졌으며 무대가 밝게 남포등도 많이 달았다. 무대 배면은 병풍으로 벽을 대신했고 평상을 놓아서 마루도 만들었다. 일각 대문 쪽도 임시 만들어 세웠다. 객석 쪽에서 무대로 통하는 화도(花道)까지도 구름다리 모양으로 두툼한 널빤지를 깔아 연극무대로서의 이목구비는 흉내를 낸 셈으로 이 가설극장의 무대 공연이 빌미가 되어 그 해 인천에서는 축행사라는 극장이 세워지게 됐다.”고 기록하고 있다.[3]

가설극장의 운영은 당국에 가설극장의 흥행을 신청하여 허가받은 기간 동안 허가된 장소에서만 공연하였으며 흥행 종료와 함께 철거되었다. 가설극장의 설치는 주로 편리하게 구성할 수 있는 천막을 사용하므로 일명 천막극장이라고도 불렸다. 가설극장의 특징은 흥행이 될 만한 곳을 선정하여 허가 기간만 상영 후 이동됨으로써 이동식 극장이라는 별칭도 주어졌다. 그 외, 가설극장 운영은 극장으로 활용될 만한 창고나 많은 사람이 수용될 수 있는 건물을 임시로 단기간 빌려서 사용하기도 했다. 개항 직후 생겨난 가설극장은 상설 극장이 성행

하면서 점차 사라지게 된다.

한국전쟁으로 부산의 인구가 급증하면서 기존의 상설극장 시설이 모자라자 가설극장이 다시 등장하면서 제2의 전성기를 맞았다. 미군이 사용하던 콘서트 막사를 가설극장의 새로운 도구로 등장시킨 것도 이 시기였다. 옛 부산역 광장에 자리했던 콘서트 막사를 개조 운영하였던 철도문화관이 대표적인 사례다. 한국전쟁이 끝난 후 부산의 가설극장들은 주로 상설극장 지역을 벗어나거나 도심에 벗어난 변두리 매축지나 사람이 북적거리는 시장주변과 공터에 설치되었고, 흥행을 노린 신문광고까지 등장할 정도로 편법 경영에 가속도가 붙기까지 했다.

가설극장은 휴전이 된 후 사회가 안정세에 접어들자 흥행을 목적으로 우후죽순 생겨나면서 설치 허가도 받지 않은 불법 상영이 늘어나게 된다. 과도한 요금으로 ‘가설극장 흥행금지 방침’이 보도될 만큼 사회문제가 되자 정부가 나서 관리 감독을 강화하기 시작한다.

“휴전이 성립된 이래 각 분야에 걸쳐 전반적인 부흥계획이 착착 진행됨에 따라 문화도시 건설에 박차를 가하고 있는 이즈음 이와는 정반대로 도시 미관 상으로나 위생적 견지에서, 또는 화재방지에서 도저히 용인될 수 없는 사례까지 부상했다. 시내 도심지 남포동 골목에 ‘뉴 아리랑’이란 카페로서 이름난 곳에 난데없는 남포영화관이라는 버젓한 간판을 붙여놓고 추석절 관객 호주머니를 털어 대폭리를 꾀하는 옷지 못할 괴처사가 있다. ‘뉴 아리랑’ 건물에 경상남도 공보과 가설극장 621호에 의거 극장이 창설 : 부산 경찰서에 지난 22일부터 4일간 <공갈자>란 영화를 상연한다는 흥행계를 제출하는 한편 동영화로 추석때 시민을 현혹케하여 일반 60환, 군경 30환씩 입장료를 징수하고 있는데 동 건물의 내부면으로 보아 위생시설이라곤 전무할뿐더러 화재의 우려성이 적지 않음에도 불구하고 경남도 당국에선 무슨 의도에서 가설극장 허가를 해 준 것인지 적지 않은 의아심을 품게하고 있다. ‘냄새나는 가설극장, 허가해 준 도축에 의아’[4] ‘부산시내에 버젓이 행세하고 있는 가설극장은 앞으로 그 흥행을 전적으로 금지시킬 것이라고 29일 이 경남도지사가 엄명했다. … (중략) … 따라서 앞으로 가설극장 단속은 상당히 중요한 문제가 될 것으로 예측되고 있다. 그런데 현재 지적되고

있는 부산시내 가설극장은 보성관, 제2문화관 2개 극장인 것이며...” [4]

가설극장은 상영 공간이 확보되지 못했던 시기에 상설극장의 역할을 했으며, 그 목적은 흥행과 수익이라는 산업적 구조 안에서 행해졌다. 위경혜에 따르면 “1950년대 후반 지역별 필름 간접 배급 체계가 정착되면서 이동영사 흥행 역시 체계적으로 이뤄지기 시작했다. 필름 간접 배급 체계는 제작사와 상영관 사이의 직접 연결이 아닌 배급사를 경유한 영화 필름의 배급 방식이었다.”[5] 또한 비상설극장이지만 허가를 받아 이루어지는 제도권 안에서의 활동이었다. 한국전쟁 이후 한국 사회가 안정화되며 영화산업이 급속히 팽창하던 1960~1970년대까지 가설극장 또한 한국 영화산업의 한 축으로 자리를 잡는다. 이후 가설극장은 1970년대 흑백 TV의 대중적 보급으로, 1980년대 소극장 시대가 오며 점차 사라지게 된다.

다만 가설극장의 이동형 게릴라극장이라는 운영방식은 2000년대 후반부터 ‘문화향유 기회 확대’라는 문화정책의 일환으로 다시 등장한다. 영상자료원의 ‘찾아가는 영화관’, 전라북도에서 전북독립영화협회가 진행했던 ‘용기종기 마실극장’, 부산에서 부산국제단편영화제가 진행하는 ‘옥상달빛 극장’같은 사례로 이어진다. 이는 가설극장의 목적이 흥행과 수익이 아닌 공공정책의 실천으로 변화되었다는 의미이다.

2. 민족영화운동 : 1980년대 후반~1990년대 중반

1980년대 후반에 ‘민족영화’ 운동이 등장한다. ‘민족영화’는 1980년대 민주화운동의 연장선에서 한국의 사회정치적 변화를 목적으로 1990년대 제작-배급된 일련의 영화들을 말한다.[7] 그 사례로 <파업전야>, <단힌 교문을 열며>, <오! 꿈의나라> 등이 있다. 이정하는 민족영화를 ‘산업의 범주 내에 존재하면서도 기본적으로 민족예술의 대의를 공유한 영화’라 정의하고 있다.[7]

한국 민족영화운동의 출발선에는 ‘서울영상집단’이 있다. 서울영화집단의 전신인 서울영상집단은 1984년 예술운동협의체였던 민중문화운동협의회가 창립되며 참여하게 된다. 김명준은 『영화운동의 역사 ; 구경거리에서 해방의 무기로』에서 서울영화집단을 최초의 독자적 영화운동 조직으로 평가하고 있다.[8] 서울영화집단은 『새로운 영화를 위하여』, 『영화운동론』을 출간하며 영화

운동의 방법론을 제시하기도 했다. 특히 아르헨티나의 페르난도 솔라나스(Fernando Solanas)[9], 옥타비오 게티노(Octavio Getio), 볼리비아의 호르헤 산히네스(Jorge Sanjinés)[9]와 우카마우(Ukamau)집단 등 남미를 중심으로 한 제3세계 영화운동을 소개하여 한국 민족영화 운동에 영향을 준다. 페르난도 솔라나스는 옥타비오 게티노와 공동으로 발표한 『제3영화를 위하여』라는 논문에서 “혁명적 영화는 상황을 변혁하는 요소로 상황에 개입하기를 모색하는 영화다. 즉 혁명적 영화는 변혁을 통하여 발견에 다다른 영화”라고 자신들의 이론을 정리하였다. 이들의 영화운동론은 한국 대학가의 영화운동에 많은 영향을 끼치게 된다.

한국 민족영화 운동사의 또 다른 중심에는 민족영화연구소와 <파업전야>가 있다. 1988년~1989년 ‘우루과이 라운드’, ‘UIP 직배’ 반대운동과 ‘영화 및 비디오물 진흥에 관한 법률’ 개정 운동에 참여하게 된 영화인들이 정부 시책에 고개를 숙이며 따르던 한국예술인총연합회(한예총)와는 다른 예술인단체인 한국민족예술인총연합회(민예총)의 창립 과정에 참여하면서 민족영화위원회라는 조직을 만들게 된다. 이후 민족영화연구소가 설립된다. 민족영화연구소는 1988년 설립과 함께 기관지인 『민족영화』를 창간한다. 민족영화연구소는 『민족영화』를 통해 민족영화운동의 방향성을 제시한다.

“첫째, 민족영화의 중심사상은 노동계급의 사상으로 한다. 노동계급의 사상이야말로 그들의 계급적 이익과 전망을 담보하는 자주, 민주, 통일의 튼튼한 사상이며 역사진보의 주체로서의 사상이다. 민족영화가 만약 노동계급의 사상과 상반되거나, 혹은 올바르게 못한 편협한 노동자주의, 제국주의 잡사상으로 얼룩져 있다면 그것은 곧 반민족 영화이며, 반노동 계급 영화에 불과하다. 둘째, 민족영화 활동의 조직은 노동계급운동 속에 놓여져야 한다. (중략) 따라서 민족영화 활동의 조직은 노동운동의 전국적 조직, 각 지역조직, 각 단위 사업장 조직과 접한 관계를 가져야 할 것이다. 셋째, 민족영화운동의 실천은 노동대중에 기초해야 한다. 노동 대중이야말로 질적으로나 양적으로나 사회의 중심 대중이다.”[10]

<파업전야>는 한국 민족영화운동사에 있어 이정표가 되는 작품이다. 또한 한국 대안상영 형태의 대표적인

특징들을 내포하고 있다. 이후 <과업전야>는 한국 대안상영 운동의 하나의 형식이 된다. <과업전야>는 1990년 서울대영화페 장산꽃매가 노동절 101주년을 기념해 제작한 16밀리 영화이다. 장산꽃매는 광주민주화항쟁을 그린 <오! 꿈의나라>에 이어 한국 최초의 노동영화라 평가 받는 <과업전야>를 제작한다. 당시 노태우 정부는 영화의 내용이 불법과업을 선동한다하여 <과업전야>의 상영을 금지했지만, 장산꽃매는 <과업전야>를 대학교 학생회관 등 대학가와 노동조합과의 연계를 통한 순회상영을 강행했다. 2006년이 되어서야 TV에서 방영하게 된다.

영화 제작 신고와 제작에 관한 사전 심의제도가 있던 시대에 민족영화는 신고와 사전심의를 거부한 영화이기에 제작 후 상영에 관한 대안을 모색할 수밖에 없었다. 즉 민족영화는 ‘비제도권 불법’ 영화였기에 적극적으로 상영 방식을 찾아야만 했다. 정인선은 “비극장을 통한 상영 공간 발굴은 이 시기 민족영화 자체가 지향하고 있던 가치와 부합하는 것이기도 하면서, 사전 심의와 사전 신고를 거치지 않아 일반 상영관에서는 상영할 수 없는 민족영화 운동의 과제”였다고 진단한다. 또한 이런 대안상영공간 개발과 대안상영운동 방식이 솔라나스와 게티노의 영향이라고 평가하고 있다.

“제도적으로 용인되지 못하는 표현물을 어떻게 공중에게 전할 것인가, 하는 것은 단지 메이저 기업들에 의해 배급망이 지배되었던 일본의 사례나, 상업논리만이 남은 영화관에 대한 비판 담론과는 또 다른 차원의 문제다. 공중에 대한 상영이 검열, 금지, 불허가 등으로 전면 차단되는 형국은 제3세계 영화에서도 마찬가지다. 검열 시도나 영화 상영 도중에 일어나는 당국의 급습은 영화제작자들이 스스로 새로운 배급의 방법을 모색하고 장소를 발견하지 않으면 안 되게 하여, 25명이 채 들어갈 수 없는 주택과 아파트, 교회, 학교, 문화센터 등이 모두 영화상영이 가능한 공간[11]으로 발굴되었다. 이러한 인식은 1980년 중반 국내의 영화 소집단 운동에도 영향을 끼쳐, 다양한 배급 창구를 개척해야 하는 것이 운동의 과제가 되었다.”[6]

<과업전야>의 제작방식, 배급방식, 상영방식은 한국 독립영화의 제작, 배급 상영의 형태를 규정하는 하나의

모델이 되었다. 시민사회단체, 노동조합, 학생회 등이 상영 주체가 되는 비상설극장에서의 게릴라식 상영이 그 모델이다. 이러한 상영방식은 커뮤니티 시네마 운동에 있어서도 하나의 형태가 된다.

3. 씨네클럽과 씨네마테크 : 1990년대~2000년대

한국에서 씨네필의 등장은 흔히 ‘문화원 세대’라고 불렀던 1980년대 전두환 군사정권 시기이다. 작품성이 높은 예술영화에 대한 갈증과 사회운동으로서 영화가 아닌 영화 자체에 대한 청년들의 욕구가 프랑스문화원, 독일문화원을 중심으로 모이게 된다. ‘문화원’은 조직화되지 않은 개별적인 개인들의 씨네필로서의 욕구를 충족하는 공간이었다.

1990년대 VHS의 보급은 ‘비디오테크’라 불렀던 영화 모임들이 활성화하게 되는 결정적 역할을 한다. ‘영화공간 1895’로 시작해 ‘씨앙씨에’, ‘문화학교 서울’에서 ‘서울아트시네마’로 이어지는 한국 씨네마테크의 역사이다.

한국 씨네클럽은 영화공부를 하는 공부방 역할을 한다. 1988년 시작된 ‘영화공간 1895’를 운영했던 이연경은 ‘영화공간 1895’의 설립 이유를 “영화공부를 책으로만 하다 보니 마치 절름발이식 공부 같았다. 그래서 책에 나온 영화들을 하나들 모으기 시작했다. 이렇게 모은 것들을 나 혼자 소유한다는 것은, 있을 수 없는 일이라고 생각했고, 공유하고 같이 보면서 공부하고 싶었다. 그래서 ‘영화공간 1895’를 차린 것이다.”[14]라고 동료들에게 설명했다고 한다. ‘영화공간 1895’의 활동으로 한국에서 씨네마테크에 대한 논의가 본격적으로 시작되었다. 국가체계의 영화아카이빙을 하며, 일정한 장소에서 정기적인 상영을 하는 프랑스 씨네마테크가 모델이었다.

‘영화공간 1895’는 당시 민족영화 상영운동에도 협력적이었다. 1991년 <어머니, 당신의 아들> 상영을 강행하며 운영진들이 경찰에 연행되기도 한다. ‘영화공간 1895’는 마포시대를 마감하고 명륜동으로 이전하며 ‘도서출판 1895’를 차려 계간지 『영화언어』를 출간한다. 이후 『영화언어』 필진들은 1996년 부산국제영화제를 출범하게 된다. 이들은 ‘영화공간 1895’에서의 영화강의를 맡았고, 여기에 참여한 젊은 영화인들은 한국 시네마테크 운동의 토대가 되었다. 한편 ‘영화공간 1895’ 주요 운영진들이 영화제작에 집중하며 ‘영화공간 1895’는 ‘씨앙씨에’ 시대를 맞는다.

1992년 ‘영화공간 1895’를 인수한 ‘씨앙씨에’는 서강대

커뮤니케이션센터 관련 영화인들이 주축이 되었다. ‘영화공간 1895’가 동아리 형태의 운영방식이었다면 ‘씨앙씨에’는 도서관처럼 회원제 운영 방식을 택했다. 또한 국내에 아프리카, 중국 5세대, 남미의 영화를 소개하거나 세계고전영화 베스트 10 상영회, 당시 검열에 의해 잘려나간 영화들의 원작 상영회였던 ‘검열과 영화’ 등 다양한 상영을 진행하며 씨네마테크로서의 색깔을 강화했다. 1995년 ‘씨앙씨에’는 마무리되며 운영자였던 손주연은 ‘백두대간’에서 예술영화 수입·배급을 하게 된다. ‘백두대간’의 첫 수입영화는 안드레이 타르코프스키의 <희생>이었다. <희생>은 개봉 이후 예술영화 전문 비디오 대여점이 전국적으로 생길 만큼 한국에 예술영화 붐을 일으키는 계기가 되었으며, 한국 씨네마테크의 필요성을 확신하게 해주었다. 이후 종로에 예술영화의 상징처럼 지켜왔던 코아아트홀이 2004년 문을 닫으며 예술영화 붐은 사그라든다.

‘영화공간 1895’, ‘씨앙씨에’와 함께 한국 씨네마테크 운동의 한 축은 ‘문화학교 서울’이었다. 1991년 시작된 ‘문화학교 서울’은 ‘영화공간 1895’, ‘씨앙씨에’가 3년 남짓한 활동으로 마무리된 것과는 다르게 2000년 이후 한국 독립영화와 씨네마테크 운동의 조직화를 이루어 낸다.

“국내에서 구하기 힘든 희귀작품들이 많아 감독 평론가 방송관계자들이 단골로 찾고 있고, 할리우드 영화에 길들여진 대중의 눈과 귀를 새롭게 일깨우는 것을 목적으로 하는 다채로운 영화제로 로드무비영화제, 범죄영화제, 지루한 영화제 등을 열어 이색적인 주제로 일반인의 예술영화 관심을 유도하고 있다. ... ‘영화상영 외에 비평세력과 영화인력을 키우는 것도 또 다른 목표로서 5개의 연구제작팀을 두고 영화 이론연구, 단편영화제작 등 씨네마테크로서의 영역을 넓혀가고 있다’며 관객 출신의 비영화전공자들이 이끌어 가고 있고, 운영위원 4명이 모두 영화를 보기 위해 문화학교 서울을 드나들던 회원들로 창립 5년 만에 한국영화계에 영향력을 미치는 관객집단으로 성장했다.”[12]

‘문화학교 서울’은 영화탄생 100주년 기념으로 『불타는 필름의 연대기』를 출간하며 이후 루이스 부뉴엘, 장느누와르, 스킴키 세이준 등 영화 작가들을 소개하는 책자를 출간한다. ‘문화학교 서울’ 집필진들인 영화전문

월간지 <스크린>의 편집진으로, 씨네마테크인 서울아트시네마 운영진으로 참여하게 된다. 또한 1998년 한국 독립영화협회가 결성, 2002년 한국시네마테크협의회 결성에도 ‘문화학교 서울’이 중심적인 역할을 한다.

한국의 씨네클럽과 씨네마테크는 세계의 다양한 영화의 소개와 상영, 영화 교육과 연구, 책자 출간, 영화 제작 등 영화 전분야에 걸쳐 다양한 활동을 한다. 씨네클럽과 씨네마테크 영화 상영뿐만 아니라 영화문화 전반에 걸친 씨네필적이며, 친대중적인 폭넓은 활동을 한다. 한국 대안상영 운동의 흐름 속에서 씨네클럽과 씨네마테크는 민족영화 상영운동의 계승과 함께 영화다양성에 대한 수용, 비전문 영화인들의 참여, 조직화에 따른 체계적 시스템의 구축이라는 한국 커뮤니티 시네마 운동의 선결 과제들을 선행하며 실험해보는 주요한 무대였다.

4. 공동체상영과 전용관 : 1990년대~2000년대

공동체 상영이란 극장 혹은 극장 외의 장소에서 영화를 관람하는 것으로, 독립영화가 가진 상영 한계를 극복하는 대안적 상영방식이다. 상영을 원하는 공동체에서 행사를 기획하면 제작사나 배급사가 영화의 상영본을 전달한다.

공동체상영은 한국 영화산업에서 멀티플렉스의 등장과 그로 인해 발생한 대기업의 스크린 독과점, 수직계열화 문제와 불가분의 관계에 있다. 남기연은 “영화시장에서 수직계열화 구조를 통해 배급과 상영을 장악하고 있는 핵심에는 CJ E&M(주), 롯데엔터테인먼트, 쇼박스의 3대 배급사와 CJ CGV, 롯데시네마, 메가박스의 3대 멀티플렉스 체인이 놓여 있다. 전국의 전체 극장 417개 중 335개가 멀티플렉스 극장이고 그 중 330개를 CGV, 롯데시네마, 메가박스가 소유하고 있으며, 이들 3대 멀티플렉스 체인의 매출점유율의 합이 97.1%에 달하고 있다.”[16] 며 한국 영화산업의 구조적 문제를 위한 대안으로 독립·예술영화 상영공간으로 문화센터, 도서관 등을 비상설극장으로서 활용하는 방안, 독립·예술영화 상영공간에 대한 세제혜택 등 인센티브 정책 등을 제안하기도 한다.[13]

공동체상영은 열악한 한국 독립영화 제작·배급·상영 시스템이 스크린 독과점과 수직계열화라는 대기업 자본주도의 한국 영화산업 구조에서 선택한 최후의 수단이었다. 공동체상영은 한국 민족영화 상영 운동의 경험

속에서 찾아가고자 하는 대안상영 운동이었다.

공동체상영이 아니면 주로 예술영화전용관에서 상영 기회를 만들 수밖에 없던 한국 독립영화계는 불안정한 산업구조에서 최소한의 안전장치로서 독립영화전용관을 요구하게 된다. 또한 독립영화 공공라이브러리, 독립영화배급·상영지원, 독립영화배급지원센터 설립을 관철시킨다. 2007년 설립되었던 독립영화배급지원센터는 2011년에 사업종료가 되었다가 2020년에 다시 부활하게 된다.

멀티플렉스와 대기업의 산업 주도는 영화다양성 확보라는 공공정책으로서 당위성을 강화시켰으며, 한국 대안상영 운동은 전용관 시대를 맞아 제도적 상영 운동으로 변화하게 된다. 특히 독립영화전용관은 공적 자금이 투입된 공공상영관으로 그 의미를 갖게 된다. 예술영화전용관은 민간이 운영하는 극장에 영화관 운영비를 일부 지원하는 방식이며, 독립영화전용관은 그 설립비용과 운영비 일부를 공적자금으로 지원하는 방식으로 한국 대안상영 운동이 공공상영이라는 제도권 운동이 되었다는 의미이다. 다만 전용관으로서 지원을 받기 위해서는 독립영화인준과 예술영화인준 심사를 통과한 영화만이 프로그램의 대상이 될 수 있고, 독립영화와 예술영화 최소 상영일수가 정해져 있어 프로그램 구성에 제한이 있다.

한국 대안상영 운동은 '비제도권, 불법, 비상설, 탈산업구조'에서 '제도권, 합법, 상설, 산업구조' 안에서 자리를 확보하게 된다. 공동체상영도 민족영화상영운동처럼 상영 주체가 원하는 상영공간과 상영방식을 수용하지만 '비제도권, 불법'적 상영이 아닌 공식적이며 합법적인 상영운동으로 자리잡게 된다.

5. 공공상영관으로서 작은영화관 : 2010년대

멀티플렉스의 블랙홀효과는 지방의 소극장과 단관극장을 사라지게 한다. 극장이 부재한 기초지자체 지역민들도 영화문화 향유에 대한 수요가 높으나, 인근 대도시 멀티플렉스를 방문하기까지 시간적·비용적 부담이 커서 자주 이용하기 어렵게 된다. 수도권에 집중된 영화상영 시설과 그에 따른 관객 집중 현상이 되풀이되는 가운데, 영화관이 없는 기초 지자체는 상대적인 문화 소외 지역으로 영화 향유 기회를 제대로 누리지 못하게 된다. 이에, 문화체육관광부는 지역에 상관없이 최신 개봉영화를 즐길 수 있는 인프라 구축을 통해 지역 간 영화문화 격차 해소하고자, 극장 부재 지역에 국가와 지방

자치단체가 총 100석 내외, 2개관 정도의 작은 규모 상설 상영관을 조성하는 작은영화관 사업을 시작하게 된다.[13]

작은영화관은 전라북도 장수에서 시작되었다. 2010년 전라북도 장수군이 자체적으로 추진한 '한누리시네마'가 주민들에게 좋은 호응과 지지를 받으며 성공하게 된다. 또한 전라북도가 지원한 찾아가는 영화관 '웅기종기 마실극장' 사업이 도민들의 수요에 응하지 못할 정도로 폭증하기도 한다. 전라북도는 장수군의 '한누리시네마'를 모델로 전라북도 군 단위에 공공상영관 건립을 추진하게 된다.

문화체육관광부는 전라북도의 성공사례를 기반으로 인구 2만~10만 명 이하의 극장이 없는 기초지자체(약 890만 명 거주, 109개 기초지자체)에 공공상영관으로 조성하고자 한다.[13] 작은영화관은 수익성으로 영화관 건립을 결정하지 않고, 지역민의 문화생활 증진을 목적으로 조성되는 공공 문화시설로 자리잡게 된다.

2013년 3개 지역에 불과했던 작은영화관은 2017년에는 33개 지역으로 확대되었다. 지역에 작은영화관 건립 후, 년 10회이상 영화관람자가 20.1%에서 46.3%로 26.2%나 상승했으며, 재방문자가 전체 방문자의 63.4%로 조사되었다.[14] 작은영화관의 사회적 효과로 주목하게 되는 부분은 작은영화관이 동네 사랑방 역할을 하고 있음을 확인할 수 있다는 것이다. 특히 작은영화관 건립 후 전체적인 삶의 여유가 생기고, 삶의 질이 높아졌다는 응답이 많았다는 것이다. 또한 작은영화관으로 인해 자신이 생활하는 지역 사회에 대한 소속감과 자부심이 높아진 것으로 조사되었다.[15] 작은영화관은 지역 공동체를 활성화하며, 강화하고 있다고 판단할 수 있다. 다만 멀티플렉스와 구분되지 않는 프로그램으로 '영화 다양성' 항목에 대한 만족도는 상대적으로 낮게 나타났다. 영화진흥위원회는 작은영화관의 영화다양성을 위해 작은영화관 기획상영전 프로그램 지원을 하게 된다. 하지만 이 역시 구색맞춤식 일시적 행사로 치러지게 된다. 독립영화전용관, 예술영화전용관, 씨네마테크, 작은영화관이 구비된 지역에서 커뮤니티 시네마 운동이 더 활발하게 움직이기 시작한 이유이기도 하다. 여전히 자신들이 보고 향유하고자 하는 영화를 자신들이 선택할 수 없기 때문이다. 특히 해당 지역을 기반으로 창작된 지역 영화들과 영화제 이외에 만나기 힘든 단편영화들이 그 대상들이었다.

또한 대다수의 작은영화관이 직영이 아닌 서울에

기반을 둔 민간사업체에 위탁 운영하는 방식을 택하면서 수익성과 무관해야 할 공공상영관이 민간업체의 수익이 목표가 되었으며, 지역의 공공상영관 운영에 지역 주민의 참여가 불가능하게 된다. 2민간사업체가 수익성을 우선시하며 위탁운영을 포기하면서 작은영화관 사업 자체가 위기에 빠지고 만다.

그럼에도 불구하고 작은영화관은 커뮤니티 시네마 운동이 추구하고자 하는 목표인 영화와 극장이라는 공간을 통한 지역공동체의 활성화와 결속력 강화의 가능성을 확인하게 해준다.

6. 커뮤니티 시네마 : 2010년대 이후

커뮤니티 시네마는 공동체극장, 마을극장이라 할 수 있다. 커뮤니티 시네마 운동이 가장 활발하고 대중화된 나라가 영국이다. 영국의 전국적인 커뮤니티 시네마 지원 조직인 '씨네마 포 올(Cinema for All)'[21]은 영국필름소사이어티연합(BFFS : British Federation of Film Societies) 소속 단체로, 영국 내 영화 관람이 어려운 환경에 처한 곳에 보고 싶은 영화를 볼 수 있도록 도와주는 비영리 회사이자 자선단체다. 자선단체이기 때문에 영화를 구매할 때 수수료가 없어 영화를 지역에 상영하고자 하는 모임인 커뮤니티 시네마들에 기존 배급사들보다 저렴하게 영화를 공급한다. 이들은 영화 상영 장소 섭외, 상영 기기 대여, 상영 서비스 교육 등 전 분야에 걸쳐 커뮤니티 시네마들의 운영을 돕는다. '씨네마 포 올'은 "커뮤니티 시네마는 지역 사회에서 영화를 상영하는 자원 봉사 및 비영리 조직이다. 여기에는 영화단체와 시네클럽이 모두 포함된다. 팝업 영화관, 학교 영화 클럽, 대학 및 대학교 학생 영화관, 마을 회관, 예술 센터, 지역 영화관, 청소년 및 지역 사회 센터에서 상영. 모바일 영화관 및 지역 영화제가 있다." [14]라고 정의하고 있다.

한국의 대안상영 운동이 최근 커뮤니티 시네마 운동으로 불리고 있다. 하지만 영국의 커뮤니티 시네마 운동처럼 정부 차원의 지원정책이나 체계가 마련되어 있지 못하다. 2020년부터 독립영화배급지원센터(인디그라운드)에서는 커뮤니티 시네마 프로그램 지원 사업을 진행해왔다. 2022년 커뮤니티 시네마 지원사업에 전국에서 100개가 넘는 단체가 지원했다. 이는 실제적으로 전국에 100개가 넘는 커뮤니티 시네마 운동 주체가 상존한다는 방증이다. 커뮤니티 시네마 운동의 주체나 지역

분포도 다종다양해졌다. 하지만 최근 한국의 대안상영 운동이 커뮤니티 시네마 운동으로 통칭되어지는 것에 주목할 필요가 있다. 왜냐하면 한국의 커뮤니티 시네마 운동은 이전의 한국 대안상영 운동의 흐름을 계승하면서도 운영주체, 운영방식, 지향성과 목표가 이전의 한국 대안상영 운동과는 다른 양상을 보이는 사례들이 발견되기 때문이다. 이는 한국 대안상영 운동에서의 전환점이 될 수 있다고 판단된다.

III. 한국 커뮤니티 시네마 사례와 특성

1. 운영 주체의 다변화

한국 대안상영 운동의 주체들은 주로 영화인, 영화전문가, 영화단체들이었다. 가설극장은 순회상영만하는 영화상영 전문 회사까지 등장했었다. 씨네클럽과 씨네마테크 역시 관객참여도가 높았지만 영화관련 전문가들이 운영을 했다. 예술·독립영화전용관이나 작은영화관 운영도 영화관련 전문가들로 채워졌다. 민족영화상영 운동이나 공동체 상영은 상영을 진행하는 시민단체나 학생회, 노동조합 등이 연계되어 진행되었다.

최근 커뮤니티 시네마의 상영 공간이 책방, 카페, 마을회관, 공원 등 다양해지는 현상은 운영 주체가 영화전문가가 아닌 일상의 공간을 운영하는 사람들이 직접 그 운영 주체로 나서면서 보여지는 현상들이다.

2022년 농협의 폐창고를 리모델링해 개관한 홍성군의 동네영화관 '대평리 364'는 지역 청년들과 마을 주민들이 참여하고 있으며, 전주의 '무명씨네'는 시민영화프로그램 교육을 받았던 학생들이 주축이 되었다. 부산 비온후 책방에서 진행하는 망미골목 책방영화제나 다큐멘터리 영화 상영을 주로 하는 서울의 대륙서점 역시 비영화인들이다.

경남 거창군 상천마을에서 열리는 위천상천마을영화제는 상천마을청년회가 기획하고 추진한다. 마을회관에 걸린 1955년도 '상천소년극단' 사진 한 장이 계기가 되어 2016년부터 위천상천마을영화제를 개최하고 있다. 상천마을 사람들은 매년 마을 주민들이 직접 출연하고 참여한 영화를 직접 제작해 상영한다. 2021년도에 제작한 <상천소년극단 1955>는 1954년 당시 19세였던 86세의 유00 어르신들의 꿈을 모티브로 제작한 영화이다. 2020년, 김해 수안마을운영회는 수안마을영화제를 직접 기획 상영회를 가졌다. 수안마을도 마을회관에 걸린 순회

상영하는 가설극장 사진 한 장에서 시작된 기획이었다. 커뮤니티 시네마 운동을 하고 있는 영화문화협동조합 씨네포크가 수안마을 사람들을 대상으로 영화상영회에 대한 교육을 진행하고, 마을 사람들이 직접 영화제 스태프가 되어 운영했다.

대구 오오극장, 부산의 모퉁이 극장, 목포 시네마라운지 MM 등 전용관 시기의 커뮤니티 시네마들은 여전히 영화관련 전문가들이 운영 주체로 활동하고 있다.

이러한 운영 주체들의 변화에는 커뮤니티 시네마 운영 목적이 다르기 때문이다. 전용관 시기에 형성되었던 커뮤니티 시네마들은 영화다양성과 관객 개발이 주 목적이거나 책방영화제, 카페영화제, 마을영화제들은 그 목적이 영화를 매개로 한 정서적 교감 확대와 지역 공동체의 활성화이기 때문이다.

한국 대안상영 운동은 정치적, 사회·문화적, 정책적 대안을 모색하고 적극적 변화를 이끌기 위한 운동에서, 한국 영화문화정책이 해결하지 못하고 있는 사각지역에서의 공공적 활동에서, 일상을 나누고, 정서를 교감하는 일상성의 문화운동으로 전환되고 있다. 정인선은 이러한 현상을 ‘예술영화에서 생활예술’로의 전환이라고 설명한다. 이는 “영화는 더 이상 숭배의 대상이 아니며 그들은 영화라는 매체를 통해 ‘일상의 변화’, 그리고 ‘감성의 공유’를 하고자 함”[16]이라 분석하고 있다. 한국 영화문화 운동의 전환점에 커뮤니티 시네마가 있다.

2. 운영 방식의 다양성

한국 대안상영 운동은 비상설극장에서 상설 극장으로 변화되었다. 이는 비제도권 상영운동에서 제도권으로 편입을 꾸준히 지향했기 때문이다. 공동체상영운동이 독립영화전용관으로 약화되었던 원인이기도 하다.

제도권으로의 편입을 위해서는 운영 주체의 전문성 보장되어야 했다. 운영 주체가 전문성을 확보하기 위해서는 운영 조직의 구조화, 체계화가 선결되어야 하는 것은 당연한 수순이었다. 한국 대안상영 운동의 주체들은 법인, 협동조합, 협의회 등의 법적 지위를 확보하며 제도권 상영으로, 산업적 구조의 한 축으로 이동하게 된다.

씨네클럽·씨네마테크를 지향했던 ‘영화공간 1895’, ‘씨앙씨에’, ‘문화학교 서울’이 느슨한 연대의 조직에서 한국독립영화협회나 한국씨네마테크협의회 등 강력한 법적 결합체로 변화에 대응했다.

2020년 모두를 위한 극장, 오오극장, 목포 시네마

라운지 MM, 무명씨네, 도킹텍프로젝트협동조합, 모퉁이극장 등이 모여 ‘커뮤니티시네마 네트워크 사회적협동조합’이 결성된다. ‘커뮤니티시네마 네트워크 사회적협동조합’은 독립영화배급지원센터 인디그라운드와 지원으로 커뮤니티시네마페스티벌을 진행해오고 있다. 독립영화배급지원센터의 지원으로 치뤄지는 페스티벌이 다보니 주로 독립영화를 상영하고 있다.

커뮤니티시네마 네트워크 사회적협동조합에 소속된 각 지역의 커뮤니티 시네마도 각각 다른 운영방식을 취한다. 목포 시네마라운지 MM은 비상설극장으로 운영되어오다 독립영화전용관 인가를 받았다. 모퉁이극장과 도킹텍프로젝트협동조합은 여전히 비상설 극장으로 운영되지만 자체적인 고정 상영공간을 운영한다. 모두를 위한 극장, 오오극장은 상설 상영관으로 운영된다. 무명씨네는 비상설 극장으로 운영된다.

표 1. 커뮤니티 시네마 종류와 특성
 Table 1. Community Cinema Types and Characteristics

구분	정착형		이동형	
	로컬 커뮤니티 시네마	씨네필 시네마	텐트 시네마	게릴라 시네마
운영 주체	-지역주민 -공동체	-영화인, -영화관련 전문가	-문화예술 관련단체 -시민사회 관련단체 -주민	-문화예술 관련단체 -시민사회 관련단체
운영 방식	주민회원 상설	회원/지원 상설	후원/지원 비상설	후원 비상설
상영 방식	정기적	정기적	비정기적	비정기적
상영 작품 결정	지역주민	운영자, 프로그래머	지역주민	운영자
목표	영화를 통한 공동체 강화	관객 개발 시네필 확장	문화향유 기회 확대	사회문제 인식공유
사례	-영국 빌리케이 -덴마크 발뽀 키노 -상천마을극장 -일본 씨네윈드/후쿠야 -책방영화제	-씨네마테크 -서울아트 시네마 -모퉁이극장 -독립예술 영화전용관 -일본 나고야 시네마 스크레	-찾아가는 영화관 -용기중기 마실극장 -옥상달빛 극장	-홍콩 커뮤니티 시네마 -민족영화 상영운동

전병원은 <표 1>과 같이 상영공간을 기준으로 커뮤니티 씨네마를 유형을 분류한다. 상설 상영공간을 지닌 정착형 극장, 고정 상설 상영공간이 없는 비상설 극장인 이동형 극장으로 구분할 수 있다. 정착형극장과

이동형 극장은 다시 운영 주체와 프로그램 결정 주체를 기준으로 로컬커뮤니티시네마, 씨네피시네마, 텐트시네마, 게릴라시네마로 구분하고 있다.[1] 로컬커뮤니티시네마는 지역공동체가 운영하는 마을 극장, 씨네피씨네마는 시네마테크나 씨네클럽 유형이다. 텐트시네마는 찾아가는 영화관같은 유형이며, 게릴라시네마는 상영 장소와 상영 시간이 유동적인 스쿼트(점거)시네마라 할 수 있다. 로컬커뮤니티시네마, 텐트시네마는 프로그램 선정의 권한이 지역 주민과 공동체에 있지만 씨네피시네마, 게릴라시네마는 운영 조직에게 있다.

박동호는 커뮤니티 시네마의 운영형태를 ‘시민자발형’, ‘영화제+행정형’, ‘중심지재생형’, ‘행정 주도형’으로 구분하고 있다.

“시민자발형은 상영장 확보에서부터 상영 프로그램 입안 및 운영까지 모두 지역민이 결정하고, 운영 예산은 지자체의 지원을 받는다. 영화제+행정형은 영화제를 운영하는 조직이 그 활동의 지속성을 목표로 행정과의 협력을 통해 새로운 장(場)을 만들어 간다. 중심지재생형은 지역상점가와 영화관 등이 주체가 되어 상영조직을 결성하고, 공동화된 구도심 재생의 기폭제 역할을 한다. 행정주도형은 행정이 주체가 되어 필름커미션 등의 활동을 확대, 발전시키면서 공공상영을 이어간다.”[17]

3. 소규모

한국 대안상영 운동이 민족영화상영 운동, 찾아가는 영화관, 독립예술영화 순회상영전같은 전국적인 광범위한 상영회였다면 최근 커뮤니티시네마 운동은 소규모 상영을 중심에 두고 있다.

작은영화관 두 개관 중 하나는 50석 내외의 극장이며, 최근 지역의 커뮤니티 시네마들이 20석 내외의 비상설 극장을 운영중인 곳이 많다. 영화진흥위원회에서는 이런 극장들을 초소형 시네마로 분류하고 있다. 신림동의 자체휴강시네마, 도킹텍프로젝트협동조합, 무명씨네, 카페 현기증, 2019년 폐관했던 춘천의 일시정지시네마도 초소형 시네마였다. 이런 초소형시네마에서는 지역영화와 단편영화들을 주로 상영했다.

초소형 시네마가 지역 커뮤니티시네마의 주요 형태 중 하나로 자리잡게 된 가장 큰 이유는 경제적으로 중대형 상영공간을 마련하고 유지하기 어렵기 때문이다.

하지만 스스로 보고 싶은 영화를 선정하고, 그 영화를 타인과 나누고, 실현하고자 하는 실천이 초소형 시네마의 형태로 표출된 것으로 판단된다. 그들은 현실가능한 대안상영으로서 초소형 커뮤니티 시네마를 지향하게 된 것이다.

4. 지역성과 관객주체성

한국 대안상영 운동이 조직화된 전국적 상영운동을 지향했던 반면 새롭게 등장한 초소형 시네마와 같은 커뮤니티 시네마는 지역을 기반으로 그 지역 주민들과 연대를 확장하며 주민의 주체적 참여 기회를 확대해가고 있다. 커뮤니티 시네마는 지역의 작은 단위 공동체로서 정체성을 확보하며 그 지역의 주민 및 다른 커뮤니티와의 연계를 적극적으로 모색한다. 전주의 도킹텍프로젝트협동조합이 꾸준히 유지하는 지역영화 프로그램이 대표적인 사례이다. 지역영화 프로그램은 커뮤니티 시네마의 지역성을 강화하고 지역 주민과의 유대감을 확장한다.

또한 모퉁이극장, 모두를 위한 극장, 전주미디어센터 영시미 등은 ‘관객 개발’이라는 목표를 위해 다양한 프로그램을 진행한다. ‘시민 프로그래머 교육’, ‘작은 영화제 기획’ 등 관객개발 프로그램에 참여한 주민들이 자기가 거주하는 지역의 커뮤니티 시네마 활동에 관심을 갖게 되고, 주체적인 활동가로 나서기도 한다. “시설이 좀 안 좋아도, 걸어서 다녀올 수 있는 거리에, 동네 사람들과 함께 영화를 보고, 그 영화에 대해 이야기를 나눌 수 있는 공간이 있으면 좋겠다는 소박한 바람을 가진 소비자들이 결국 자신이 그러한 장을 만드는 생산자로서 역할을 하고 있다.” [16]

5. 운영 취약성

비상설, 초소형 상영공간은 영화관으로서 법적 기준을 갖추기 어렵다. 상영료를 포함한 합법적인 경제활동 영역 안에서 운영 조건을 만드는 것이 힘들다. 정인선은 이런 조건들이 결국 “영화관을 만들고 싶었지만 결국은 음식점, 요식업, 소매업 등으로 사업자등록을 해야 하는 상황에 맞닥뜨리게 되는데, 의도와 어긋난 이러한 사업자등록은 스스로의 정체성에 대해 회의를 가져오는 동시에, 공공 지원 사업을 신청하는 데에 걸림돌로 작용한다 ... 자신이 하고 있는 활동, 그리고 자신이 운영하고 있는 공간을 정의할 수 없다는 것은 활동의

동기와 몰입, 지속성에 커다란 장애물로 작용하고 있다.”[16]고 진단한다.

프로그램 구성의 제한적 상황도 커뮤니티 시네마의 주요한 문제 중 하나이다. 대안적 상영공간인 커뮤니티 시네마는 상영되는 작품의 저작권을 배급사나 제작자, 감독과 직접 협의에 의해 해결해야만 한다. 독립영화배급지원센터가 독립영화 라이브러리를 제공하고 있지만 모든 커뮤니티 시네마가 독립영화전용관처럼 독립영화 상영을 지향할 수는 없다. 영국의 씨네마 포 올, 프랑스의 ADRC처럼 국가 단위의 프로그램 제공이 가능한 기구가 없기 때문이다. ‘주민과 관객이 주인’이라는 커뮤니티 시네마의 프로그램은 독립영화, 예술영화, 상업영화라는 구분과 관계없이 보고 싶은 영화를 보고, 서로 얘기를 나누고, 감정을 교류하는 것이 더 중요하다.

운영 인력과 제정 구조 또한 커뮤니티 시네마의 취약성을 강화하고 있는 요인이다. 여전히 한국 커뮤니티 시네마는 소수의 운영자로 운영되는 경우가 대부분이다. ‘관객 개발’ 운동으로 주민의 주체적 참여가 발생하기도 하지만 구조적인 문제를 해결하지 못하고 있다. 영국의 커뮤니티 시네마, 덴마크 발뷔 키노 극장, 일본 씨네 윈드, 프랑스 르 트리아농 등 해외의 성공적인 커뮤니티 시네마 사례들의 공통점 중 하나가 바로 지역 주민의 자원봉사로 커뮤니티 시네마가 운영되고 활동이 이어지고 있다는 점은 주지할 요소이다.

IV. 결 론

한국 대안상영 운동은 영화대동기~1970년대의 가설극장, 1980년대~1990년대 중반의 민족영화 상영 운동기, 1990년대~2000년대 초반의 씨네클럽 운동기, 1990년대 중반 이후 공동체 상영 운동과 전용관 시기, 2000년대 후반 작은영화관 시기를 거쳐왔다. 각각의 대안상영 운동 방식에 따라 찾아가는영화관, 독립영화전용관, 예술영화전용관, 작은영화관의 결과물로 자리잡았다. 한국 대안상영 운동은 비상설→상설, 비제도권→제도권, 비조직화·비체계화→조직화, 체계화의 변화 과정을 보인다. 2010년 이후 주목을 받고 있는 한국 커뮤니티 시네마는 한국 대안상영 운동사의 단면처럼 모든 상영 방식으로 표출된다. 이는 한국 대안상영 운동과 관련이 있는 영화인, 영화 단체, 영화전문가, 영화 조직이 커뮤니티 시네마 운동으로 자연스럽게 그 활동이 연장되고

있기 때문이다. 이런 점에서 한국 대안상영 운동의 장점들이 그대로 발휘되어 짧은 시간에 빠른 확산을 가져오게 했다. 하지만 그 이면에는 한국 대안상영 운동의 단점과 한계에서 벗어나기 어렵다는 문제점을 드러낸다.

이런 점에서 최근 보여지는 커뮤니티 시네마들을 주목할 필요가 있다. 책방영화제, 카페영화제, 마을영화제, 단편전용극장, 초소형시네마 등장은 기존의 영화인들과 영화관련 조직과는 연계성이 없는 활동가들이 주로 운영 주체인 경우가 많아지고 있다. 이는 한국 대안상영 운동의 연장선이 아니기 때문에 그 운영방식, 활동 방식과 목표까지도 기존의 대안상영 운동과는 다른 결과를 가져오고 있다.

마을 공동체의 구심점 역할을 하는 아이들을 위한 영화관인 프랑스의 르 트리아농, 사회의 건강성을 회복하고자 하는 홍콩 커뮤니티 시네마, 마을 주민들이 주말마다 모여 3년에 걸쳐 만든 극장에서 주말이면 파티를 하는 덴마크의 발뷔 키노, 전통시장 빈 옥상에서 지역 단편영화를 상영하고 스포츠댄스 파티를 여는 도킹텍프로젝트협동조합, 마을 어르신들의 인생을 무성영화로 만들어 번사 공연과 함께 영화제를 여는 상천마을극장과 영화제, 지역 여러 커뮤니티들 간의 소통과 연대를 위해 진행되는 영화문화협동조합 씨네포크의 망미마을극장 등 새로운 유형의 대안상영 운동이 커뮤니티 시네마로 발전되고 있다. 지역 공동체의 강화, 지역성의 표출, 주민들 간의 연대와 공감, 삶의 건강성 회복 등 커뮤니티 시네마 운동으로 일상의 변화를 추동하는 방식으로 작동되고 있다는 것을 국내·외 사례에서 확인하게 된다.

영국 커뮤니티 시네마 지원 조직인 시네마 포 올은 그들의 목표를 다음과 같이 설명하고 있다.

“첫째, 커뮤니티 시네마는 관객을 위해 관객이 운영하며, 커뮤니티에서 보길 원하는 영화를 선택할 수 있는 권한을 커뮤니티에 부여한다. 둘째, 커뮤니티 시네마는 따뜻하고 친근한 분위기를 제공하여 모든 관객들이 환영 받고, 편안함을 느낄 수 있게 한다. 셋째, 커뮤니티 시네마는 커뮤니티의 사회적 심장으로 영화 토론 및 대화 기회를 제공하고 그렇지 않으면 고립 될 수 있는 사람들 간의 관계를 형성한다. 넷째, 커뮤니티 시네마는 관객들에게 다양하고 모험적인 프로그래밍을 제공하여 영화, 고전 및 최고의 신작을 전국의 관객에게 제공하고 단편 영화, 다큐멘

터리, 애니메이션 및 아카이브 영상을 제공한다. 마지막으로 커뮤니티 시네마는 다양한 극장이 있는 도시이든, 커뮤니티 시네마가 유일한 시골이든 모두 즐거운 공동의 분위기를 제공하고, 특별한 경험과 토론 및 사고 행사로서 영화 관람 경험을 개발해야 한다.”[1]

한국 커뮤니티 시네마 운동은 이제 출발선에 놓여 있다. 당연히 아직은 정부 차원의 지원 정책과 조직은 없다. 독일이나 영국, 프랑스처럼 지원 정책과 조직이 커뮤니티 시네마 활동을 견인하기도 하지만, 주민과 시민이 정부보다 자발적 주체가 되어 견인하기도 한다. 한국 커뮤니티 시네마 운동이 그 대표적 사례가 될 수 있다.

대안 상영운동을 지원할 수 있는 관련 법제도의 개선, 비상설극장, 비극장 상영 관련 프로그램 수급을 원활하게 할 수 있는 원스톱 지원 정책, 커뮤니티 시네마의 지속가능성을 담보할 수 있는 운영 인력 및 제정 구조 지원을 위한 정책에 대한 논의와 연구는 이후 연구 과제로 진행하고자 한다.

References

- [1] Jeon Byoungwon, “About Community Cinema”, Independent Arts Theater establishment discussion forum in Busan, 2018. pp. 1-12.
Busan Daily Newspaper, 2018. 8. 7. <http://www.busan.com/view/busan/view.php?code=20180805000100> (accessed Jun., 07, 2021).
- [2] Busan Film Experience Museum, “Busan, the birthplace of the temporary theater”, 2018.
<http://blog.busanbom.kr/%EA%B0%80%EC%84%A4%EA%B7%B9%EC%9E%A5%EC%9D%98-%EB%B0%9C%EC%9B%90%EC%A7%80-%EB%B6%80%EC%82%B0/>(accessed Jun., 08, 2021).
- [3] An Jongwha, 『New theater histor Jimmunsa』, 1955.
- [4] Busan Daily Newspaper, 1953. 9. 25.
Busan Daily Newspaper, 1953. 10. 30.
- [5] Wi kyungheay, Temporary cinema, moving screening, MunhwakDeul, Autoum No 25. 2011, pp. 284-295.
- [6] Jeong Inseon, 「Independent screening of “National Cinema” and “Democratic Cinema” in Korea and Japan -Focused on The Night Before Strike and Dorei Kojo- 」, 『Modern film research』, Vol 23, 2016. pp. 293-323.
- [7] Lee Jeongha, 「Capital and Ethnicity in Korean Film - Reorganization of Film Industry and Response of Ethnic Film」, 『national art』 1994, Spring, Federation of Korean National Artists, 1994, p. 215
- [8] Kim Myeungjun, 『History of the film movement: From the spectacle to the weapon of liberation』, Seoul Publishing Media, 2002, p. 417.
- [9] Kim iseok, Cha Mincheol, 『Dictionary of modern and contemporary films』, Dongui University Video Media Center. <https://100.daum.net/encyclopedia/view/94XXXXXkys07>(accessed : 2022.5.15.)
http://www.sidof.org /m/movie_view.php?mv_idx=2664(accessed:2022.5.15)
- [10] National Film Institute, 『National Film 1』, Friend, 1989, p. 11. Jeong Inseon, 「Independent screening of “National Cinema” and “Democratic Cinema” in Korea and Japan -Focused on The Night Before Strike and Dorei Kojo- 」, 『Modern film research』, Vol 23, 2016. pp. 293-323. re-quote.
- [11] Solanas and Getino, “Towards a Third Cinema : notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World”, in Michael T. Martin eds, New Latin American Cinema, vol 1, Wayne State University press, 1997, pp. 51-52. Jeong Inseon, op, cit, p. 306. re-quote.
- [12] Sung Hahun, “40 Years of Korean Film Movement: Cinematheque, Film Space 1895, Sien-cie, Culture School Seoul”, Ohmynews, 2020.10.12. http://star.ohmynews.com/NWS_Web/OhmyStar/at_pg.aspx?CNTN_CD=A0002650054&PAGE_CD=SPVEW(accessed: 2022.6.7.)
- [13] Nam Kiyeon. 「Research on the actual monopoly of the movie industry and the resolution methods」. 『The Korean Association of Sports Law』, Vol.20, No.4, 2017, pp. 125-146.
- [14] Korea Institute of Culture and Tourism, <A Study on the Effectiveness of Small Cinema Business>, 2016. 12.
- [15] Korea Film Council, <Small Cinema Construction and Operation Manual>, 2014.
- [16] Jeong Inseon, A Study on the Revitalization of Community-Based Movie Viewing Culture, Kofic, 2020, pp. 1-195.
- [17] Park Dongho, A case study on Urban Regeneration utilizing Community Cinema from Japan: Focused on Fukaya Cinema, A Study on Art Management, Vol.0 No.49, Korean Society of Art Management, 2019, pp. 149-176.

※ 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2020S1A5B8102066).