

# WGA로부터 배우다



# Contents

---

## 01

들어가는 글 / 4

---

## 02

‘카피라이트’에 관한 사전 이해 / 6

---

## 03

<최소기본합의서> 핵심 조항 / 9

---

## 04

선결 과제 혹은 도출 쟁점 / 12

---

## WGA 로부터 배우다

- 미국작가조합 <최소기본합의서><sup>1</sup> 중점 점검

글 : 김병인 시나리오 작가

발행인 김세훈

발행일 2016 년 8 월 12 일

-

영화진흥위원회

부산광역시 해운대구 센텀중앙로 55 경남정보대 센텀산학캠퍼스 13 층, 14 층

전화 (051)720-4700 / 팩스(051)720-4849

홈페이지 [www.kofic.or.kr](http://www.kofic.or.kr)

©영화진흥위원회, 2016

---

<sup>1</sup>미국동부작가조합(WGAE, Writers' Guild of America East)과 미국서부작가조합(WGAE, Writers' Guild of America West), 그리고 영화방송제작자연합은 3년마다 기본 협약을 갱신해 체결하고 있다. 현재의 <최소기본합의서>는 2014년 5월 2일부터 2017년 5월 1일까지의 기간 동안 유효한 협약이다. 번역 완역본은 현재 최종 편집 단계로, 오는 10월 중 영진위 홈페이지([www.kofic.or.kr](http://www.kofic.or.kr))에서 전문을 확인할 수 있다.

## 1. 들어가는 글

2015년 10월 20일, 문화체육관광부가 시나리오표준계약서를 발표한 후 9개월여가 흘렀다. 그간 정부는 영화진흥위원회의 각종 지원사업과 모태펀드 출자사업을 활용해 영화 업계에서 시나리오표준계약서가 널리 사용되도록 장려해왔다. 하지만 보다 효율적인 표준계약 정착 방법은 업계 단체 간에 자발적으로 '합의'를 도출하고, 그러한 합의 사항이 쌍방의 회원 간 계약의 기본이 되도록 하는 것이다. 미국작가조합은 영화방송제작자연합과 3년에 한 번씩 단체합의서를 조율·갱신해가고 있는데, 현재는 2014년 합의한 <2014 미국작가조합과 영화방송제작자연합 간 극장 및 텔레비전 기본합의서 2014 Writers Guild of America- Alliance of Motion Picture and Television Producers Theatrical and Television Basic Agreement> 또는 <최소기본합의서>를 사용 중이다. 영진위는 김병인 작가에게 의뢰해 680여 페이지에 달하는 <최소기본합의서> 전문 중 방송물에만 적용되는 내용을 제외한 나머지 조항을 최근 완성했다. 그중 핵심 사안을 <한국영화>에서 소개한다. 또한 김병인 작가가 <최소기본합의서>에 비춰봤을 때 우리 업계가 함께 고민하고 해결해나가야 할 사안들을 제안한다.

미국작가조합WGA은 1933년 설립돼 올해로 창립 83주년이 됐다. <최소기본합의서>는 미디어의 발달, 미국 저작권법의 진화에 따라 과거의 합의 위에 새로운 합의를 얹어가는 식으로 구성돼 있어 80년 역사를 지표의 단층대처럼 품고 있는 것이 한 가지 특징이다. 그런데 일반적인 예상과 달리 <최소기본합의서>는 거대 제작비가 투입된 할리우드영화를 위한 합의서가 아니었다. 이름 그대로 작가에게 보장해야 하는 '최소한'의 '기본적인' 권익을 정한 것으로, 그들 기준으로는 극히 낮은 제작비의 영화를 적용 대상으로 삼고 있다. 어차피 수백억원, 수천억 원짜리 영화의 작가는 넉넉한 보수를 받기 때문이다. <최소기본합의서> 제13조는 작가의 최저임금을 고예산 영화와 저예산 영화로 나누어 적용하고 있는데, 고예산과 저예산을 가르는 기준이 순제작비 5백만 달러, 한화로 약 60억 원이다. 한국 상업영화<sup>2</sup>의 평균 순제작비는 2015년 기준 40억 원이므로 <최소기본합의서>의 기준을 우리 업계에 그대로 대입해 살펴보는 것도 의미미하다고 생각된다. 제작비 규모란 그 영화가 목표로 하는 시장의 크기를 이미 반영한 것이다. 따라서 할리우드의 60억짜리 영화가 소구하는 시장과 한국의 60억짜리 영화가 소구하는 시장은 크기 면에서 유사하다고 볼 수 있다. 그 이외에도 <최소기본합의서>는 80년 역사에 걸맞게 다양하고 복잡한 쟁점 사안에 대해 합리적이고 명쾌한 기준과 해결 방안이 제시돼 있다.

<sup>2</sup>상업적인 기획으로 제작·배급되는 경향의 영화로 총제 10억 원 이상, 전국 개봉 스크린 수 100개 이상인 작품을 일컫는다.

## 2. '카피라이트'에 관한 사전 이해

<최소기본합의서>의 주요 내용을 살피기 전에 먼저 미국의 저작권법에 대한 기본적인 이해를 할 필요가 있다. 그러지 않으면 <최소기본합의서>를 곡해하기 쉽다. 우선 용어부터 정리하면 보통 '카피라이트copyright'를 '저작권'이라 번역하는 것과 달리 미국의 카피라이트는 '저작권'으로 옮겨야 정확하다. 우리나라의 저작권은 저작인격권과 저작권으로 나누어진다. 여기서 저작인격권이란 저자의 인신에 전속돼 돈으로 매매가 불가능한 권리로 다시 세 가지로 나뉜다. 저자가 저작물을 공표할지 말지를 결정하는 권리(공표권), 저작물에 자신의 성명을 표시할 권리(성명표시권), 또 저작물과 공표의 결과물 간에 동일성을 유지할 권리(동일성유지권)가 그것이다. 영어로 '모럴라이트moral right'라고 하는 저작인격권은 유럽을 포함해 전 세계적으로 폭넓게 인정되지만 독특하게 미국에서는 작가가 직접 번호를 매긴 200점 이하의 회화, 조각, 사진예술 외에는 인정되지 않는다. 따라서 그 이외의 저작물에 있어서 미국의 카피라이트란 저작권만을 의미한다. 미국은 자본주의 종주국답게 산업의 입장을 반영하고 있는 셈이다. 그럼에도 불구하고 <최소기본합의서>에서는 성명표시권을 매우 상세하게 정의하고 엄중하게 보호하고 있다.

카피라이트란 말 그대로 '카피', 즉 '복제할 권리'로서 하나의 저작물을 다양한 매체에 복제/배포할 수 있는 권리를 말한다. 우리나라에서는 '저작권' 혹은 '저작권'이라는 단어를 채택해 '저작' 행위에 방점을 두었으나 '카피라이트'라는 원어는 저작물을 '카피'하는 행위에 방점이 있다. 원어의 개념이 해당 권리의 특징을 좀 더 정확히 포착하고 있다. 저작물을 '카피'한다는 것은 특정 매체를 전제로 한다. 구텐베르크 인쇄술의 등장으로 출판이 용이해진 15세기 유럽에서 시작된 '카피라이트'가 18세기 미국으로 넘어와 진화한 과정을 보면 서적, 필름, 라디오, 텔레비전, 비디오, 인터넷 등 파급력 있는 매체가 탄생할 때마다 법이 하나씩 추가되거나 개정돼왔음을 알 수 있다. <최소기본합의서>에도 극장 원도 이후의 부가적 매체에 영화가 배급돼 발생하는 매출에 대해서는 일정 비율을 '부가시장잔여금Residual'이라는 이름으로 작가에게 지급하도록 하는데, 이는 '복제할 권리'란 각 매체별로 설정된다는 개념에 따른 것이다. 즉, 극장에서 상영할 것을 목적으로 하는 영화의 대본을 쓰는 작가에게 지급되는 집필료는 극장이라는 매체(플랫폼)에 대한 대가일 뿐이며, 극장 이외의 다른 매체에 저작물이 '카피'됨에 있어서는 그러한 '카피' 자체는 제작사에 결정권이 있더라도 실제로 그러한 '카피'가 일어나면 작가에게 별도로 보상해야 마땅하다는 것이 미국 '카피라이트'의 인식인 것이다. 다만, 작가가 대본을 집필하는 단계에서는 그것이 영화로 제작돼 개봉될지 아직 미지수이기 때문에 극장 이후 부가적 매체에 영화를 '카피'하는 대가의 지불은 영화 개봉 후에 부가시장의 실제 매출과 연동해 지급하는 것이다. 따라서 그러한 지급을 아직 미지급된 보상이라는 의미로 '잔여금'이라 부른다. 부가시장잔여금은 작가뿐 아니라 감독과 배우도 각 조합의 단체합의서에 따라 지급받고 있는데, 현재 우리나라에서는 상상하기 어려운 부분이다.

한편, <최소기본합의서>를 이해하는 데 필수적인 개념 가운데 우리나라에는 없고 미국의 저작권법에는 있는 조항이 하나 있다. 이것은 지난해 우리나라에서 시나리오표준계약서를 도입할 때 상당한 논란이 일었던 부분이기도 한데, 작가가 고용돼 집필한 대본(표준계약서 3종)의

저작권재산권이 누구에게 있느냐 하는 것이다. 1976년 미국 저작권법에는 'Works Made for Hire'라는 것이 정의돼 있다. '고용을 위한 저작물'이란 뜻으로, 돈을 받고 집필한 영화의 대본이 여기에 해당된다. '고용을 위한 저작물' 제201조 (b)항을 보면, 고용에 의해 생성된 저작물의 경우 고용주가 해당 저작물의 저자로 간주돼 저작물에 대한 모든 권리를 소유한다고 명시돼 있다. 그럼에도 불구하고 <최소기본합의서>는 고용 상태로 대본을 집필한 작가가 '독창적인 업무'<sup>3</sup>를 수행해냈을 경우 작가에게 출판권과 공연권을 분리해서 제공하고, 대본의 영화화가 5년 이상 지체되면 대본에 대한 권리를 원가(제작사 경상비 불포함)에 되살 수 있는 권리를 부여하고 있다.

또한 <최소기본합의서>를 이해하기 위해선 미국의 저작권 존속 기간에 대한 이해도 필요하다. 이것을 정확히 알아야 <최소기본합의서>상 저작권의 '양도'와 '이용허락'의 의미를 알 수 있기 때문이다. 미국의 저작권법은 작가가 스스로의 시간과 노력으로 집필한 저작물에 대해서 작가 사후 70년까지 저작권을 보장한다. 사후 70년 이후에는 저작물에 대한 저작권이 소멸돼 해당 저작물은 공공 저작물로서 누구나 무상으로 복제할 수 있게 된다. 작가가 자신의 저작물을 영화로 제작하고 배포할 권한을 영화 제작자에게 '양도'한 경우, 양수자 혹은 구매자가 해당 영화화 권리를 작가 사후 70년까지 소유하게 된다. 다만, 미국 저작권법에서는 작가가 양도계약을 체결한 시점으로부터 35년과 40년 사이에 해당 영화화 권리를 무상으로 되찾을 수 있도록 해놓았는데, 작가가 상대적으로 무명일 때 낮은 가격으로 양도한 저작물이 시장에서 성공을 거두면 작가에게도 그에 상응하는 부가 분배될 기회를 제공하는 것이 공평하다는 인식이 반영된 것이다. 따라서 <최소기본합의서>에서 '양도'라 함은 최소 35년간 저작물에 대한 저작권이 작가의 손을 완전히 떠나게 되는 것을 의미한다. 전언한 경우는 작가가 스스로 창작한 저작물에 대한 것이고, 고용을 통한 집필의 경우 고용주에게 발생된 저작권의 존속 기한은 해당 저작물의 공표 시점으로부터 95년 또는 창작 시점으로부터 120년 중 짧은 기간으로 정하고 있다. 해당 기간이 지나면 그 대본은 공공 저작물이 돼 누구나 사용할 수 있게 된다. 고용주가 해당 대본으로 영화를 만들지 못해 공표가 되지 않는다 하더라도 해당 대본의 저작권은 창작 시점으로부터 120년간 고용주의 것이다.

그렇다면 우리나라는 어떤가? 한 영화인 단체의 강력한 주장으로 시나리오표준계약서가 '양도(표준계약서 1종)'와 '이용허락(표준계약서 2종)'의 두 가지 종류로 나뉘었다. '양도'와 '이용허락'의 개념을 구분해 도입한 것은 하나의 성취다. 그러나 미국의 경우와는 달리 우리나라에서는 표준계약서 1종이든 2종이든 심지어 고용되어 집필하는 3종이든 제작자가 5년 내에 영화를 만들어내지 못하면 대본에 대한 저작권은 작가에게 무상으로 반환되도록 정해놓았다. 미국 제작사가 보면 펄쩍 뛸 일이다. 그들이 보기엔 우리나라에는 어떤 경우라도 5년 한도의 '독점적 이용허락'만 있을 뿐, 실질적인 '양도'란 존재하지 않는 셈이다. 집으로 따지면 계약서 제목을 뭐라고 달았던 간에 실제로는 사글세 계약일 뿐, 전세나 매매 계약은 아예 없는 것이다. 5년 내에 영화화를 하지 못하면 권리를 무상으로 날려야 하는 우리나라

<sup>3</sup> 우리 시나리오표준계약서 제 3 종에서 참고할 만한 것으로, '독창적인 업무'의 기준은 후술한다.

제작자 입장에서는 양도든, 이용허락이든, 작가를 고용하든, 가능한 한 낮은 가격을 제시하려는 유인이 강력하게 작용한다. 우리나라에 이 같은 '사글세 계약'만 존재하게 된 배경에는 저작권법 제99조가 깔려 있다. 제99조는 특약이 없는 한 제작자가 5년 내에 대본을 영화화하지 못할 경우 작가가 대본의 저작재산권을 다시 찾아와서 제3자와 영화화를 진행할 수 있도록 해놓았다. 즉, 미국과 달리 '복제 행위'를 하는 산업의 입장이 아닌 '저작 행위'를 하는 작가의 입장을 반영한 것인데, 그로 인해 양도 혹은 고용에 따른 저작재산권의 완전한 이전이라는 선택지가 원천적으로 봉쇄돼버렸다. 또한 이는 저작재산권의 거래 가격을 전반적으로 낮추는 결과를 초래한 것으로 생각된다.

미국은 저작권법을 통해 저작재산권의 완전한 양도를 보장했으면서도 작가조합의 <최소기본합의서>를 통해 피고용 상태에서 집필한 작가라도 특정한 요건을 갖춘 경우에 제작자로부터 원가에 대본의 저작재산권을 재구매할 수 있는 길을 열어두었다. 그 외에도 할리우드는 '옵션계약'이라는 관행을 갖고 있다. 옵션계약은 <최소기본합의서>에도 소개되고 있는데, 작가가 스스로 집필한 저작물에 대한 저작재산권을 거래할 때에 제작자가 일단 구매 가격의 10%를 지불하고 18개월간 영화화를 시도할 수 있는 독점권(옵션)을 보유하는 것을 말한다. 촬영이 개시되기 전에 옵션 기간이 만료되면 다시 10%를 내고 1회에 한해 옵션 기간을 연장할 수 있다. 연장 기간 내에도 영화의 촬영이 개시되지 않으면 제작자는 기지불한 두 번의 10% 금액만을 손해 보고 저자는 다른 제작사와 계약할 수 있다. 만약 옵션 기간 내에 영화화에 성공하면 미리 약정한 구매 가격을 지불한다. 옵션계약을 통해 작가는 자신의 저작물이 한 제작자에게 한정 없이 묶여 있는 것을 방지하고, 제작자는 적은 금액으로 제작 가능성을 타진할 수 있다. 우리나라 저작권법 제99조와 그에 따른 시나리오표준계약서와는 분명히 다른 접근 방식이다.

미국의 카피라이트법은 저작자보다는 저작물을 카피하는 산업의 입장을 반영하고 있다. 하지만 더 자세히 들여다보면 미국의 산업은 저작자에게 금전적 보상과 복지(의료보험과 연금), 성명표시권을 확실하게 보장하고 있는데, 그것은 저작자가 산업에 저작재산권을 확실하게 내어준 것에 대한 반대급부이다. 소위 말해 상호 간 '기브 앤드 테이크 Give and Take'가 분명한 것이다. 반면 한국은 언뜻 보면 저작자 중심의 저작권법을 갖고 있지만 영화 작가들이 발 디딘 현실은 미국과는 정반대라 해도 과언이 아니다. 한국 영화산업의 성장과는 무관하게 지난 10년간 집필료는 변함이 없었으며, 그나마 제때 지급되는 경우도 드물다. 부가시장에 대한 대가는 상상 불가이고, 복지란 애초부터 먼 나라 얘기이며, 성명표시권은 보초 없는 국경처럼 수시로 침해당하고 있다. 그에 반해 미국은 <최소기본합의서>를 통해 저작인격권조차 없는 작가들에게 탄탄한 권익을 보장하고 있다. 참으로 아이러니가 아닐 수 없다.

### 3. <최소기본합의서> 핵심 조항

우선 <최소기본합의서>의 서문이 인상적이다. 서문에서 미국작가조합은 오랫동안 ‘소유적 크레딧’을 반대해왔다고 선언하고 있는데, 소유적 크레딧이란 연출, 각본, 제작과 같은 크레딧 이외에 영화의 오프닝에 ‘누구누구 작품’ 같은 식으로 명기된 크레딧을 말한다. ‘소유적’의 원어인 ‘possessive’는 ‘소유욕이 지나치다’는 경멸의 의미를 담고 있다. 미국작가조합이 그에 반대하는 이유는 영화란 엄연히 협동 예술인데, 소유적 크레딧은 영화를 특정인 혼자만의 것으로 인식하게 만들기 때문이라고 밝히고 있다. 그러나 <최소기본합의서>의 쌍방은 아직까지 소유적 크레딧의 해결책에 합의하지 못했다. 따라서 미국작가조합은 자신들의 반대 입장을 서문으로 만들어두었다. <최소기본합의서>에 연대 서명한 제작사/배급사 들도 서문을 통해 작가조합의 입장에 동의를 표명하면서도 완전한 해결책은 감독조합과 3자 간 합의가 필요하다고 적고 있다. <최소기본합의서>에서 흥미로운 점은 첨예한 쟁점들 중에 결국 합의에 이르지 못한 것들은 서로의 입장을 적어놓고 차후에 논의하기로 한다고 기록해두었다는 것이다. 그러한 미합의 쟁점 가운데 하필 ‘소유적 크레딧 반대’를 서문으로 채택했다는 것이 의미심장하다. 영화에 대한 지나친 소유욕은 전 세계 감독들의 공통된 욕망인 듯하다. 이에 대한 반감 역시 모든 작가의 공통된 감정인 모양이다.

<최소기본합의서> 제3조부터 제7조는 단체협상의 일방인 미국작가조합의 절대적인 권위를 보여준다. 예를 들면, 단체협상에 연대 서명한 회사(제작사)들은 자신이 고용한 모든 작가의 명단을 작가조합에 정기적으로 제출해야 하고, 작가조합의 회원이 아닌 작가가 있는 경우 작가조합은 해당 작가에게 조합에 회비를 납부하고 회원으로 가입할 것을 권유할 수 있다. 만약 해당 작가가 이를 거부할 경우에는 미국작가조합은 그 사실을 제작사에 통지하고, 제작사는 해당 작가를 즉시 해고해야 한다. 또 하나의 예를 들면, 미국작가조합은 2014년 <최소기본합의서>의 유효 기간인 2017년 5월 1일 전까지는 파업을 하지 않기로 했으나, 유효 기간 후에는 특정 회사(들)를 타깃으로 파업을 벌일 수 있다. 미국작가조합이 파업을 결정할 경우, 당시에 타깃 회사(들)를 위해 일하고 있던 모든 회원 작가는 자동으로 파업에 동참해야 한다. 파업이 끝나면 작가는 다시 이전과 동일하게 작업에 복귀할 수 있다. 이처럼 미국작가조합이 산업 전체 작가를 대표하는 단체로서 강력한 권위를 가지고 있다는 것을 합의서 초반에 분명히 하고 있다.

제8조는 작가에게 부여되는 크레딧은 합의서 뒤에 첨부된 ‘극장용 부칙 A’에 명시된 규칙만을 따르기로 정하고 있다. 한 영화의 집필에 관여된 모든 작가는 제작사가 제안한 집필 크레딧에 만장일치로 합의할 권한을 갖는다. 여기서부터 벌써 우리나라 관행과는 큰 차이를 보인다. 미국의 법에는 저작권권이 존재하지 않지만 이렇게 모든 작가의 성명표시권을 존중하는 것이다. 만약 모든 작가들 사이에서 만장일치에 도달하지 못할 경우, 집필 크레딧은 작가조합의 중재심의를 통해 확정된다. 미국작가조합의 결정은 모든 작가와 제작사에 절대적인 구속력을 갖는다. 미국에서 집필 크레딧은 매우 중대한 사안이다. 원안 혹은 각본 크레딧을 보유한 자에게 부가시장잔여금이 지급되고 출판권 및 공연권 등의 권리가 주어질 수 있기 때문이다. 즉, 집필 크레딧이란 성명표시권만의 문제가 아니라 금전적 보상과도 직결된

사안이다. 미국작가조합이 구체적으로 어떤 기준을 통해 집필 크레디트를 확정하는지는 더 연구할 필요가 있겠으나, 합리적인 프로세스를 갖추지 않았다면 미국작가조합이 현재의 권능을 유지할 수는 없었을 것이다. 그에 더해 '극장용 부칙 A'를 보면 다양한 집필 크레디트가 명확하게 정의<sup>4</sup>돼 있는데, 할리우드는 원안과 각본에 상당한 비중을 두고 있음을 알 수 있다. 할리우드가 말하는 원안은 우리가 말하는 단순 소재와는 다르다. 이야기 플롯과 주요 인물들의 성격 변화가 모두 완결된 형태로 제시된 것을 원안이라고 한다. 우리나라의 경우 제작사가 소재를 제공하고서 그것을 원안이라고 주장하는 경우가 꽤 있는데, 할리우드에서 원안이란 부가시장잔여금이 지급될 만큼 완성도가 높아야 한다.

제10조와 제11조는 작가와 제작사 간 분쟁을 해결하는 장치로서 고충 처리나 중재의 방식을 상세히 정의하고 있다. 10여 명의 중재자 후보군(저작권 전문 판사들)을 지정해놓고 사안마다 그중 한 명을 골라 중재를 맡기고, 중재의 판결에 대해서는 쌍방이 법적으로 구속된다. 또한 더욱 신속한 결정이 필요한 것은 신속 중재의 절차를 따로 마련해두었다. 본 <최소기본합의서>가 작가의 권리를 나열하기 전에 이러한 분쟁 해소 및 강제 집행 장치를 먼저 정의해둔 것은 명백한 이유가 있어 보인다. 합의된 내용의 이행을 보장할 수 있는 효과적이고 효율적인 법적 장치가 없다면, 수백 페이지에 걸쳐 정의된 작가의 권리란 휴지 조각에 불과하기 때문이다.

제13조부터 작가의 권익을 다룬다. 그 첫 번째는 작가의 최저임금이다. 전언한 바와 같이 순제작비 60억 원 이상은 고예산 영화, 미만은 저예산 영화로 정의하고 각각 최저임금을 정해두었다. 최저임금은 매년 3% 복리로 인상된다. 원작 없이 각본을 집필하는 경우를 예로 들면, 2016년 5월 2일부터 2017년 5월 1일 사이에 체결되는 집필계약의 경우 원작 트리트먼트의 최저임금은 저예산 영화가 약 3700만 원, 고예산 영화가 약 6100만 원이다. 각본 초고 집필의 최저임금은 저예산 영화가 약 3200만 원, 고예산 영화가 약 6100만 원이다. 또 각본 최종고 집필의 최저임금은 저예산 영화가 약 1250만 원, 고예산 영화가 약 3070만 원이다. 종합하자면 원작 트리트먼트와 각본 2고를 쓰는데 순제작비 60억 원 이상의 영화는 최소한 1억 5270만 원가량을, 60억 원 미만의 영화는 최소한 8150만 원가량을 작가에게 지급해야 한다. 별도의 원작이 있는 경우에 집필료는 좀 더 내려간다. 제13조는 다양한 집필의 형태와 난이도에 따라 합리적인 최저임금을 정해 놓았다.

제13조에서 또 하나 강조되는 개념은 '시간'이다. 작가에게 위의 금액을 쥐놓고 몇 년을 붙잡고 있으면 최저임금의 의미가 상실되기 때문이다. 제13조에 최저 주급을 정해뒀는데, 고용 기간에 따라 변동이 있지만 대략 500만 원 선이다. 따라서 각 집필 작업마다의 최저임금을 주급으로 나누면 해당 집필 작업에 소요되는 시간이 계산된다. 예를 들면, 고예산 영화 원작 트리트먼트의 최저임금은 6100만 원이다. 이것을 주급 500만 원으로 나누면 약 12주가 나온다.

<sup>4</sup> 개별 상세 크레디트 규정은 <한국영화> 61 호 "시나리오 크레디트, 논쟁의 중심에 서다" 중 미국작가조합의 <영화 크레디트 규정> 참조

따라서 12주가 6100만 원을 주고 원작 트리트먼트를 집필하게 하는 최장 기간인 것이다. 12주가 끝나는 날 작가가 원작 트리트먼트를 제출했는데 제작사가 그 이후로도 트리트먼트 작업이 더 필요하다고 판단하면, 12주 이후부터는 매주 500만 원가량의 주급을 지급하면서 작가에게 트리트먼트 수정 작업을 시켜야 한다.

제13조 이후로는 단체협상의 역사에 따라 조항이 추가되다 보니 개념적인 흐름은 잘 이어지지 않는다. 조항의 순서와 무관하게 개념적으로 정리를 하자면, 우선 제20조 ‘투기적 집필’을 짚어볼 필요가 있다. 투기적 집필이란 작가에게 집필료의 전부 또는 일부를 지급하는 전제 조건으로 저작물의 완성도, 그에 대한 제작사의 만족도, 또는 투자의 유치 여부를 지정해둔 상태에서 행하는 집필을 말한다. 작가 입장에서 제작사가 집필료를 줄지 말지 확실하지 않은 상태에서 ‘투기적으로’ 집필한다는 의미다. 우리나라에서 이러한 투기적 집필은 매우 흔하다. 어디까지를 1고로 인정할 것이냐를 두고 고용주 측은 자신이 인정할 때까지라고 주장하는 경우도 허다하고, 투자를 유치했을 때 집필료의 나머지를 지급한다는 조건도 빈번하다. <최소기본합의서>에는 투기적 집필이 산업의 관행으로 자리잡지 못하도록 이를 강력하게 금지한다는 문장이 삽입돼 있다. 아마 할리우드에서도 한때는 우리와 마찬가지로 투기적 집필이 횡행했던 것으로 짐작된다.

그다음으로 짚어볼 것은 앞서도 언급한 바 있는 부가시장잔여금에 대한 조항들이다. 제15조, 제51조, 제64조, ‘신생 미디어 전송을 통한 영화의 상영에 대한 부속합의서’가 그것들인데, 모두 극장 원도 이후의 매체에 영화를 상영하는 경우에 그에 따른 잔여금을 작가에게 지급하도록 정의하는 조항들이다. 제15조는 무료 공중파 잔여금, 제51조는 비디오, 유료 공중파 및 유료 케이블 잔여금, 제64조는 TV를 통한 쌍방향 VOD 잔여금, 부속합의서는 인터넷 기반의 다양한 VOD 잔여금을 정해두었다. 재미있는 것은 새로운 매체가 등장함에 따라 조항이 하나씩 없히다 보니 무료 공중파는 제15조로 일찌감치 자리잡은 반면, 비디오, 유료 공중파, 유료 케이블은 제51조로 멀찍이 떨어져 추가됐고, 그 후로 TV를 통한 쌍방향 VOD, 그리고 가장 최근에 인터넷 VOD가 부속합의서로 차례차례 포함됐다는 것이다. 잔여금의 퍼센티지는 각 원도마다 약간씩 다르지만 집필 크레디트를 보유한 작가에게 원도별 매출의 2% 내외를 지급하도록 정하고 있다. 해당 2%는 원안과 각본 사이에 25:75의 비율로 배분된다. 각색이 있는 경우 해당 작가에게 2%의 10%를 지급하고 해당 금액은 각본 작가의 몫에서 제한다.<sup>5</sup> 만약 작가에게 영화의 수익지분이 있다면 그러한 수익지분에 따라 지급하는 보상금과 부가시장잔여금은 상호 공제한다. 흥행에 성공한 영화의 부가시장잔여금에는 이미 성공 보수의 의미가 반영됐기 때문인 것으로 사료된다.

이러한 부가시장잔여금은 작가조합이 전담부서를 두고 매우 집요하게 추적해 징수한 후 각 작가에게 전달한다. 이를 위해 작가조합은 제작사 혹은 배급사의 사무실을 방문해 관련 계약서들과 매출 내역의 원본을 감사할 수 있는 막강한 권한도 보유하고 있다. 우리나라에서는

<sup>5</sup> 각 원도별 매출을 산정하는 방식, 구체적인 잔여금 퍼센티지는 해당 조항들을 참고하기 바란다.

작가가 수익지분을 보유해도 이와 같은 감사권은 말도 꺼내기 힘들다. 부가시장잔여금에 대해서만큼은 작가조합, 감독조합, 배우조합의 세 개 조합이 연합해 제작사나 배급사를 감사하기도 한다. 그만큼 중대한 사안이라는 뜻이다. <최소기본합의서>에 따르면 미국의 무료 공중파 잔여금의 경우 통계적으로 작가조합, 감독조합, 배우조합이 수령한 금액의 상대적 비율은 2:2:6이다. 한 조합이 단체협상을 통해 부가시장잔여금 퍼센티지를 올리게 되면 작가조합도 전통적인 2:2:6에 맞추어 자신의 퍼센티지를 높일 수 있는 선택권을 부여해놓았다.

다음으로 주목할 것은 제16조 '분리된 권리'다. 이것은 대본의 저작재산권을 고용주 또는 제작사가 보유한 상태에서 작가에게 일부 권리를 분리해서 양도하는 경우를 정한 것이다. 작가가 그러한 자격을 얻으려면 두 가지 요건이 충족돼야 한다. 첫째 요건은 고용된 상태로 집필한 작가가 주요 인물의 성격 변화와 플롯의 구성에 있어 제작사에서 제시한 내용이 아닌 자신만의 독창적인 원안을 써냈고 제작사가 그것을 승인했을 때 충족된다. 스스로 대본을 집필해 제작사에 영화화 권리를 판매한 작가는 자동으로 첫째 요건을 충족시킨다. 첫째 요건을 충족시킨 작가가 정식으로 '원안' 또는 '각본' 크레딧을 부여받게 되는 것이 둘째 요건이다. 이 두 가지 요건을 충족시킨 작가에게 분리된 권리가 주어진다. 특정 작가가 분리된 권리를 보유할 자격을 충족하였는가에 대해 분쟁이 있을 경우에는 중재에 따라 공정하고 신속하게 판결한다. 이처럼 전문적이고 효율적인 중재기구가 있어야만 이러한 합의가 유의미해진다.

분리된 권리에는 출판권과 공연권(뮤지컬, 연극 등)이 포함된다. 속편에 대한 권리는 주어져지 않지만 제작자가 속편을 제작할 경우, 분리된 권리를 보유한 작가에게 원작 영화 때 지급했던 집필료의 25%를 추가로 지급해야 한다. TV 드라마로 만들어질 경우에는 방송물의 분량에 따라 세분화된 금액을 해당 작가에게 지급해야 한다. 그리고 해당 작가는 영화의 제작이 정체됐을 때 제작자로부터 대본의 저작재산권을 되사올 권리를 갖는다. 재구매의 조건은 대본이 집필된 연도에 따라 다양한데, 가장 최근 버전은 대본이 5년 내에 영화화되지 않았을 경우 분리된 권리를 보유한 작가는 제작사가 해당 대본의 집필을 위해 작가(들)에게 지급한 집필료와 같은 직접 경비만을 물어주고(제작사의 경상비는 불포함) 재구매할 수 있게 해두었다.

제17조는 연금보험과 건강기금으로, 회사가 자신이 고용한 작가에게 지급한 집필료의 8.5% 또는 대본을 구매한 가격의 8.5%를 연금보험 납입금으로 지급하고 또다시 8.5%를 건강기금 납입금으로 지급한다. 작가가 구체적으로 어떻게 건강기금과 연금의 수혜를 받는지는 <최소기본합의서>에는 언급되어 있지 않다. 두 번의 8.5%면 17%다. 이것은 꽤나 큰 금액인데, 이러한 합의가 이루어진 것은 정부가 회사 측에 그러한 납입금에 대해 세금공제의 혜택을 주었기 때문이다. 감독조합과 배우조합에도 이러한 연금보험과 건강기금이 별도로 존재한다.

위에서 살펴본 바와 같이 작가의 중요한 권익은 1) 성명표시권, 2) 최저임금, 3) 부가시장잔여금, 4) 분리된 권리, 5) 연금보험 및 건강기금의 다섯 가지로 요약할 수 있다. 이외에도 제작자연합과 작가조합은 영화의 창작에 있어 작가의 필수 불가결한 역할을 인정하고 작가의 위상을 진작하기 위한 다양한 노력에 합의하고 있다. '작가의 전문가적 위상 위원회'를 설립해

영화의 제작 과정별로 작가의 구체적인 역할을 정했고, 그에 대해 업계가 정기적으로 모여 논의한다. 예를 들어, 영화의 최초 편집본이 나오면 작가가 그것을 검토하고 의견을 개진할 수 있는 기회를 부여하도록 했다. 물론 작가의 의견이 반드시 반영돼야 하는 것은 아니지만, 최소한 한 번은 작가에게 편집본에 대한 발언의 기회를 제공하도록 한 것이다. 이것은 동일성유지권과 관련된 부분인데, 저작권권이 존재하는 한국영화계에선 작가가 감독인 경우를 제외하고 작가가 편집본에 대해 공식적인 코멘트를 한다는 건 들어본 적이 없다. 또한 시사회와 영화제는 물론 각종 파티에도 작가를 초대하도록 정하고 있다. 영화 홍보 시에도 감독과 제작자의 이름이 거론되거나 그들의 필모그래피가 제공될 경우에는 작가의 이름과 필모그래피도 반드시 함께 제공하도록 하고 있으며, 콜시트(익일 촬영 예정표)에도 감독이나 제작자 이름 옆에 작가의 이름을 기입하도록 하는 등 작가에 대한 존중과 배려가 세심하게 합의돼 있다.

#### 4. 선결 과제 혹은 도출 쟁점

한국 영화산업의 문제를 객관적으로 바라보고 진지하게 고민해왔던 사람이라면 당연한 과제 중 하나가 작가층의 빈곤이라는 데 동의할 것이다. 영화의 설계도를 작성하는 작가층이 얇은 영화산업이란 허약한 기반 위에 쌓아올린 고층 건물과 같다. 우리가 겪고 있는 작가층의 빈곤은 불가피한 결과가 아니라 지난 10년이 넘는 세월 동안 한국영화가 이룩한 눈부신 성장의 그늘 아래 작가를 의도적으로 억압하고 소외시킨 결과다. 한국영화의 외연이 그럭저럭 유지되는 동안은 문제가 심각하게 와 닿지 않을 것이다. 그러나 그 외연이 언젠가 퇴행을 시작했을 때, 작가층이 무너져 있다면 반등의 가능성은 희박해진다. 또한 작가층을 두텁게 한다는 것은 허약한 한국영화계의 기초 체력을 강화하는 것이며, 그것은 중국엔 영화계 모든 관계자에게 혜택이 돌아가는 일이다. 영화는 대본 쓰기에서부터 시작되기 때문이다. 물론 우리가 할리우드로부터 무엇을 배울 것이냐는 업계 내의 충분한 논의와 합의가 필요하지만, 아래에서는 할리우드 시스템을 전폭적으로 수용하자는 업계의 합의가 이루어졌다는 가정하에 선결 과제들을 생각해본다.

'Give and Take' 무형의 영화가 창작돼 대중에 전달되는 것은 다양한 주체가 협동한 결과다. 그러한 협동이 최선의 결과를 내려면 협동의 주체 간에 명확한 '기브 앤드 테이크'가 전제돼야 한다. 이를 위해서 우리나라 저작권법 제99조의 적용 범위를 좁힐 필요가 있다. 사글세 계약이 아니라 진정한 의미의 양도계약이 저작재산권 거래의 주된 관행으로 정착돼야 하기 때문이다. 저작재산권은 창작 주체인 작가에서 제작사로, 제작사에서 메인투자사로 돈의 흐름에 따라 양도돼 저작재산권 자체가 소멸될 때까지 그곳에 머물러야 한다. 같은 맥락에서 재고돼야 하는 저작권법 조항은 제59조 '배타적발행권의 존속 기간'이다. 영화에 있어서 '배타적발행권'이란 영화를 독점적으로 이런저런 매체에 배급할 권한, 즉 '배급권'을 말한다. 제59조는 배타적발행권이 영화 개봉 후 5년이 지나면 영화의 저작재산권자인 제작사에 다시 반환되도록 정하고 있다. 제99조가 작가와 제작사 간의 문제라면 제59조는 제작사와 배급사 간의 문제다. 확실한 '기브 앤드 테이크'는 작가만 해서 될 문제가 아니라 제작사를 통해 메인투자사/배급사에게까지 적용돼야만 의미가 있다. 쉽게 말해 메인투자사가 해당 영화에

관련된 모든 저작권재산권의 완전하고 최종적인 소유자가 돼야 한다. 그래야만 저작권재산권의 전반적인 상업적 가치가 재고될 수 있고, 그것은 창작자의 가치 상승으로 이어진다.

이와 같은 확실한 '기브'에는 확실한 '테이크'가 전제돼야 한다. 테이크는 크게 세 가지를 꼽을 수 있다. 1) 집필에 대한 합리적인 최저임금이 도입돼야 한다. 전언한 바와 같이 <최소기본합의서>의 기준을 한국영화계에 그대로 적용하는 것도 충분히 고려해볼 수 있다. 2) 메인투자사는 작가조합, 감독조합, 배우조합에게 부가시장잔여금을 지급함에 동의해야 한다. 이것은 매체별로 발생하는 저작권재산권의 특성상 창작자들의 정당한 권리이다. 부가시장잔여금은 제작사의 이해와 상충될 것이 없다. 영화가 흥행하지 못했을 때는 어차피 제작사의 수익지분도 의미가 없고, 흥행했을 때는 어차피 창작자에게 지급할 수익지분 금액과 부가시장잔여금이 상호 공제되기 때문이다. 따라서 부가시장잔여금은 메인투자사와 창작자 간의 문제다. 3) 메인투자사/배급사/제작사는 독창적으로 캐릭터와 플롯을 완성한 작가에게는 저작권재산권에서 출판권, 공연권, 재구매권 등 일정한 권리를 분리해 제공하는 것을 인정해야 한다.

**권능을 가진 작가조합** 작가층을 두텁게 하기 위해서는 <최소기본합의서>에서 살펴보았듯이 강력한 권한을 가진 작가조합이 탄생해야 한다. 그러한 조합이 단체협상을 주도하고 합의된 작가의 권익을 능동적으로 보호해야 한다. 업계에서 오랫동안 일을 해온 작가라면 누구나 알겠지만 계약상에 명기된 작가의 정당한 권리를 온전하게 지켜나간다는 것은 의외로 고단하고 외로운 싸움이다. 성명표시권을 포함해 미국의 <최소기본합의서>에서 정해놓은 수준 높은 작가의 권익은 강력한 조직의 뒷받침 없이는 성취될 수도, 유지될 수도 없는 것들이다. 물론 그러한 조합은 내부적으로 민주적인 의견 수렴 및 의사결정 프로세스를 갖추기 위해 끊임없이 열린 자세로 노력해 작가들의 폭넓은 신뢰를 얻어야 한다.

**사회적 장치** 1) 중재기구: 영화의 속성을 잘 이해하는 기민한 중재기구가 필요하다. 또한 이러한 중재기구의 판결은 법적 구속력을 가져야 한다. 3심제를 따르는 것에는 시간과 비용이 너무 많이 소요되고, 저작물의 산업적 가치를 충분히 반영하지 않고 있는 한국의 저작권법상에서는 승소에 따른 보상이 그가 입은 피해에 비해 미미한 경우가 많다. 효율적이고 효과적인 중재기구 없이는 단체협상에 따른 합의 사항들이 실질적인 효용을 갖기 어렵다. 2) 연금 및 건강보험: 창작자를 위한 연금 및 건강보험 제도가 도입돼야 한다. 제도의 핵심은 고용주가 창작자를 위해 지급하는 납입금이 세금공제의 대상이 되도록 법제화하는 것이다. 정부가 문화산업이 국가 이미지 제고와 그에 따른 실질적인 국익 증진에 공로가 있다고 인정하고 그 역할을 더욱 확장해나가길 바란다면, 불규칙한 고용 패턴을 맨몸으로 부딪혀나가는 창작자에게 최소한의 보호 장치는 마련해주는 것이 마땅하다.

이상으로 <최소기본합의서>의 구성 및 주요 내용, 또한 그것이 한국영화계에 던지는 시사점을 살펴보았다. 지금까지 <최소기본합의서>를 처음부터 끝까지 일독한 한국영화계 인사는 없었고 할리우드의 집필 관행에 대해서는 '카더라'가 거의 전부였다. 때문에 영진위의

<최소기본합의서> 완역 결정이 매우 반가웠다. 이것을 계기로 업계 내에 시나리오 집필계약과 관련한 충분한 공감대 이뤄져, 다양한 업계 주체가 모여 더욱 깊은 논의를 해나갈 수 있게 되기를 희망한다.

글\_김병인 시나리오 작가