

# 미국 뮤지컬 산업 연구

## -미국 공연예술분야 조합의 형성과 권익 신장에 관한 연구-

### The Study on the Musical Theatre Industry of America

#### -Focused on the Foundation of Artists' Unions and the Expansion of Their Interests-

정영미  
상명대학교 연극학과

Young-Mee Jung(2006jym@naver.com)

#### 요약

최근 예술가의 노동자로서의 지위 보장과 근로환경개선, 복지제도 마련에 관한 논의가 우리 사회에 일고 있다. 이 연구는 미국뮤지컬산업에서 중요한 역할을 하고 있는 다양한 예술가조합의 성립과 변천과정의 핵심적인 내용을 검토함으로써 예술가들 간의 이해관계를 조율해 온 내용을 살펴본다. 미국 공연예술분야는 오래 전부터 배우조합, 제작자조합, 극작가조합, 무대기술인조합, 연출자·안무가조합 등의 활동이 활발하여 회원을 모아 결집하여 파업을 하거나 소송을 제기하면서까지 예술가들의 처우개선과 창작에 대한 보호를 확장시켜왔다. 이들 예술가 조합의 형성과정과 그 속에 나타난 예술가들의 권익신장에 관한 여러 쟁점들은 우리나라 뮤지컬산업에서의 개별 공연계약에 많은 참고가 될 것이다.

■ 중심어 : | 뮤지컬 | 공연계약 | 예술가조합 | 예술인복지 | 저작권 |

#### Abstract

In recent days, the issues regarding the artists' status as labor and improvements of laboring circumstances, creating the well-fare system for artists are raised in our society. This paper searches for the process of various artists unions which are performing the important roles in the musical theatre industry in the U.S.A. The artists unions have developed the bargaining contracts and strengthened the protection of their original works. The discussions among many unions provide useful information to the independent artists when they make contracts in our Korean musical theatre market.

■ keyword : | Musical Theatre | Performance Contracts | Artists Unions | Well Fare of Artists | Copyright Ownership |

## I. 서론

공연예술 분야에서 대중의 호응도와 시장 점유의 차원에서 눈에 띄는 성장을 이룩하고 있는 장르는 뮤지컬이다. 한국문화관광연구원에서 조사한 국내 뮤지컬 산

업 현황에 관한 연구에 의하면, 뮤지컬 유료티켓 판매 금액 기준 시장규모는 2010년 2,527억원으로 미국 브로드웨이나 영국 웨스트엔드 매출액에 비해 약25% 수준이다[1]. 그런데 이러한 양적성장의 대부분이 수입 라이선스 뮤지컬에 할애되고 있는 현실을 우려하여 최근 전

\* 이 논문은 2012년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2012S1A5B5A07036404)  
접수일자 : 2015년 03월 09일      심사완료일 : 2015년 05월 12일  
수정일자 : 2015년 04월 28일      교신저자 : 정영미, e-mail : 2006jym@naver.com

문가들 사이에서는 ‘스태이지 퀴어터’ 제도 도입에 관한 논의도 일고 있는 등 국내 창작 뮤지컬의 보호와 육성을 위한 정책을 고심 중에 있다[2]. 그럼에도 불구하고, 최근의 눈에 띄는 뮤지컬 분야의 성공은 한류뮤지컬 시장을 형성하고 있는 점이다. 2010년 CJ E&M은 중국대외문화집단공사, 상해동방미디어유한공사와 합자법인이 아주연창문화발전유한공사를 출범하여 중국 진출을 도모하고 있으며, 일본에서의 한류뮤지컬 역시 <모차르트>, <엘리자벳>, <궁>, <미녀는 괴로워>등 작품을 나열하기 어려울 정도로 상당한 인기를 끌고 있다[3]. 이렇게 국내외적으로 꾸준한 성장세를 띄고 있는 국내 뮤지컬 분야는 ‘산업’이라 불리우는 것이 어색하지 않다. 따라서 뮤지컬 관련 연구 역시 산업의 관점에서 접근이 필요하며, 특히 공연예술은 노동집약적 특성을 갖고 있기에 예술가들 간의 이해관계망을 이해하는 것이 필요하다. 여기서 예술가들이란 배우, 무대연출자, 안무가, 극작가 들은 물론 제작자 및 여러 스태프인력들을 포함한다. 중요한 것은 예술가의 작업이 문화산업에 있어서 이윤 창출을 위한 도구로서의 ‘노동’이라는 대전제를 받아들여야만 본 논문에서 논의하고자 하는 예술가조합의 성립과 여러 갈등들을 이해할 수 있을 것이다. 대부분의 사람들은 예술가를 노동자로 인식하는데 고개를 갸우뚱 할지 모르겠다.

이와 관련해서 최근 고등법원에서는 방송연기자들을 근로자로 인식한 판결이 나와 눈길을 끈다. 방송연기자들이 출연료 미지급 문제로 파업을 벌이며 진행된 이 소송에서 재판부는 “연기자는 연출감독이나 현장진행자의 개별적이고 직접적인 지시를 받아 연기를 하고 연출감독이 대본연습 때부터 연기에 관여하기 때문에 연기자들이 방송사 측의 구체적이고 개별적인 지휘감독을 받는 것으로 볼 수 있다.……고정된 출퇴근 시간이나 근무장소는 없지만 기본적으로 방송사가 정한 시간과 장소의 구속을 받고, 연기라는 형태로 노무를 제공하고 그 대가로 출연료를 지급받는다.……연기자들을 근로자로 볼 수 있는 만큼 한국방송연기자노동조합도 노동조합으로 인정할 수 있고 별도의 단체교섭도 할 수 있다”고 설명했다[4].

방송연기자들을 근로자로 인식하고 그들의 노동조합

의 위상을 인정한 이 내용은 방송연기자 노동조합이 방송사를 상대로 임금 등의 사안을 직접협상 하는 것이 가능해졌다는 의미가 된다. 이것은 표현매체가 다르긴 해도 연기자들의 노동조합 활동의 적극적이 예가 되며, 공연예술에서의 예술가 노동조합 관련한 논의에 참고가 될 만하다.

2008년 한국노동연구원에서 연극·뮤지컬 분야를 중심으로 “공연예술 전문인력 구조와 정책지원”이라는 연구보고서를 내놓았는데, 이 연구서에서 국내 공연산업 단체와 노동조합에 관한 사례를 분석한 바 있다[5]. 예총과 민예총, 한국연극협회, 한국연극배우협회, 무대예술전문인협회, 한국방송영화공연예술인노동조합 연극인지부, 공공서비스노동조합 문화예술분과가 국내 연극·뮤지컬 분야를 대표한 노동조합의 단초적 역할을 해왔다는 것이 중요한 성과였다. 하지만, 이들의 활동에서는 예술가들의 자발적이고도 적극적인 권익대변의 움직임이 크게 진행된 바가 보이지 않는다. 오히려 현재 우리나라 문화체육관광부는 직접 공연예술분야 표준계약서를 만들어서 가이드라인을 제시하고 보급하는 일에 앞장서고 있으며 예술인들에게 자신의 작업에 관한 법적 보호를 인식하도록 촉구하고 있으니, 공연예술산업이 발달한 미국의 경우와 매우 대조적인 모습이다. 중요한 것은 예술가들 스스로가 주체적으로 나서서 자신들의 노동에 관한 가치 인식, 권익을 주장하고자 하는 적극적인 움직임이 필요하다는 것이다.

그런데, 공연예술인들은 프리랜서로 활동하는 예술가들이 다수이며, 작품 단위로 모였다 흩어지는 식의 공연제작 특성상 직종별 노동조합으로 조직화되기 어려운 면이 있다. 또한, 공연예술에서 예술가 노동조합을 논의할 때 그 특징은 거대 고용주로서 교섭의 대상이 되는 ‘사(社)’의 존재가 없다는 것과, 소득수준에 있어서 아직 열악한 수준에 머무는 공연들이 많다는 점이다. 따라서 직종별로 구체적이고 직접적인 처우개선을 논의하는데 집중되지 못하고, 공연예술계 종사자 전반의 권익 향상 및 작업환경 개선의 문제로 논의의 쟁점이 옮겨가 버리게 되어 직종별로 겪는 고충이나 공연예술계 내부에서 직종 간에 겪는 갈등의 문제는 묻혀버리게 되기 쉽고, 공론화 될 만한 여유가 없는 것이 현실이다.

공연제작 현장에는 배우와 제작자, 제작자와 연출자, 극작가와 제작자, 스태프와 제작자 등 여러 이해관계가 얽혀 있기 때문에 예술가 조합의 존재 의의를 밝히는 작업은 직종별·직종간 이해관계를 예리하게 파악하고 조율하기에 용이한 점이 있다.

이 연구는 미국 뮤지컬 역사 백년 동안의 예술가 조합의 활동상을 이해함으로써, 국내 뮤지컬 산업에서 예술가들이 자발적으로 고민해야 할 쟁점들은 어떤 것들이 있는지 참고해 보고자 한다. 연구방법은 문헌조사에 의존하며, 참고가 된 자료들은 예술가조합을 중점적으로 다룬 해외 박사학위 논문, 예술관련 법률저널들, 국내 기관연구서들임을 밝혀둔다.

## II. 예술가조합의 형성과 전개

### 1. 20세기 초반

미국 뮤지컬 산업에서 예술가조합이 형성되게 된 배경에는 20세기 초반 미국 뉴욕을 중심으로 한 상업적 연극 시장이 형성된 데에 기인한다. 과거 배우 겸 제작자(actor-managers)가 극단의 경영자였던 시절에서 연극에 돈을 투자하여 이득을 꾀하는 사업자들(business managers)이 경영을 하게 되는 시대로 바뀌어 가게 된 것이다. 물론 그 이전에 미국 전역에 걸친 에너지혁신, 정치적 자유에 관한 여론신장, 인종주의에 관한 동요, 일부 사회주의에 대한 기대감, 중산층의 성장 등이 사회 각 분야의 전문적 영역에 있어서 조합(unions)을 형성하는데 정신적 역할을 해 왔고, 연극분야도 예외가 아니었다[6].

20세기 초반 미국의 공연예술은 그것을 독점하려는 사업가들의 지배를 받았다. ‘신디케이트’란 별명을 가졌던 일군의 제작자들이 호화배역을 기용해 주요 쇼를 상연하고 전국 극장의 극장주들이 신디케이트와 계약할 경우에만 쇼의 상연 예약을 허락함으로써 실제로 상업 미국 극장에 독점권을 행사하였다. 신디케이트에 협조하지 않은 스타급 배우들은 무대에 설 기회가 줄어들어 실감해야 했다. 그런데 이들의 절대적인 예약통제권은 후에 슈버트형제에 의해 중단되긴 했으나, 슈버트형제

는 또 다른 극장독점세력으로 변모하였으며, 1956년 이들이 독점금지소송에 패하게 되기까지 상당한 극장을 장악하였다. 주요한 것은, 20세기 초기 신디케이트 극장 독점 및 예술가들을 향한 열악한 대우 등의 상황은 각종 예술가조합의 결성이 태동하게 된 배경이 된다.

미국 예술가조합 중에서 가장 오랜 역사를 가진 단체는 무대기술인 조합으로 I.A.T.S.E.(International Alliance of Theatrical Stage Employees and Moving Picture Machine Operators of the United States and Canada)는 영화나 무대 뒤의 기술인력들을 대표하는 조직이다. 연극산업에서는 목수, 전기기사, 소품담당자, 영사기술자, 음향관리자, 설비보수 관리자 등이 여기에 소속되어 있다. 이들은 미국 연극산업이 상업화되어 감에 따라 룬던 시스템과 투어공연을 위해서 때론 장거리 이동 및 하루사이에 무대 철거 등 24시간 노동을 해야 했음에도 불구하고 저임금 대우와 실패한 공연에서의 무임금도 감당해야 했다. 이들 조합은 1863년에 처음 결성되었고, 1886년 뉴욕에 연맹체를 구성했다가 전 국가적 연맹으로 발전시켰다. 1910년 뉴요클레앙에서 파업을 결의하게 되었는데, 임금과 근로시간을 동결시키는 것과 투어 공연에서 가장 먼 거리에서 돌아올 수 있는 교통비, 공연의 급작스런 중단 상황에서도 2주간의 임금을 받을 수 있는 조건을 타결시켰다.

그 후로 계속 I.A.T.S.E.는 조합 내부적으로 회원 자격 검증 강화, 전문적 영역에 대한 상호 보호 및 여러 협상력을 키우며 내실을 기하여 왔으며 미국 연극산업에서 가장 오래되고 거대한 조합으로 남아있다[7].

미국 뮤지컬 산업과 관련해서 가장 잘 알려져 있는 배우조합은 설립 100주년을 넘었으며, 실로 미국 연극산업의 변천과 배우조합의 변천은 그 궤적을 같이 하고 있다. 배우조합은 다른 예술가조합들과 마찬가지로 역시 20세기 초 미국의 상업연극 부상의 시기에 나타난 시대적 산물이다. 1896년에 처음 결성되어 1919년 1달간의 파업에 이르러 뉴욕시의 대부분의 극장을 문 닫게 하기 까지 배우조합은 그 세력을 확장시켜왔다. 과거 존경받던 예술가로서의 배우의 위상은 사라지고 제작자의 이윤을 위한 도구로서 전락해가고 있었던 19세기 말·20세기 초의 미국 연극시장에서의 배우들은 무임금,

불규칙한 급여, 의상비, 열악한 연습환경, 제작자 임의의 계약서(특히 조커조항(joker clause)은 제작자가 배우에게 어떤 역할이든 요구할 수 있고, 즉각적인 해고도 할 수 있는 조항이었음), 급작스런 해고 등을 겪어야 했다. 그러나 1919년 8월의 파업 이후 배우들은 연습기간 동안 최소한의 급여보장, 모든 배역이 배우조합의 멤버여야 할 것, 2주간의 최소 고용계약기간 확보, 공연중단 1주전 고지 의무, 해고 2주전 고지 의무, 주당 \$150 미만의 수익이 있는 배우에게 의상을 무상으로 제공할 것, 1주 이상 연습한 배우를 상대로 한 무급 해고 금지에 관한 협상을 성공시켰다. 배우조합이 1919년 파업에 성공적일 수 있었던 것은 미국노동총연맹(American Federation of Labor)에 가입될 수 있었기 때문이다. 왜냐하면 미국노동총연맹은 미국 전역에 있는 각종 조합들을 포섭하는 조직이었기에 배우조합의 파업에 음악인들, 무대기술자들도 가세할 수 있었던 것이다[8].

이어서 1919년 극작가조합(The Dramatist Guild)도 만들어지고, 극작가들의 계약 실태에 대한 검토를 통해 다양한 유형의 거래상황을 파악하고, 제작자들에게 그들의 작품에 대한 창조적 통제, 공연권 등을 주장하게 된다. 극작가 조합은 극작가·작곡가·작사자의 이권을 대변하는 기관으로, 현재 6000명이 넘는 회원이 있는데, 회원은 단막극을 쓰기 시작하는 어린아이부터 지방의 극장이나 브로드웨이에서 활동하는 전문적인 작가에 이르기까지 다양하다(조지 카우프만, 유진 오닐, 아서 밀러, 릴리안 헬렌, 테네시 윌리엄스도 이 단체의 회원이었음). 이렇게 배우조합, 극작가협회가 형성된 데에는 미국 영화 산업의 성장과도 무관하지 않은 것이, 배우들의 합동적인 파업은 극장 문을 닫게 했고, 극작가들의 대본 역시 무대화될 기회를 잃는데, 그것은 곧 영화사에 새로운 대본을 판매할 수 없어지게 되는 것을 의미했기 때문이다.

이 시기에 형성된 극작가와 제작자 간에 형성된 계약서 양식은 MBA(Minimum Basic Agreement)로서, 당시 급부상하던 영화산업의 영향에 의한 것이었다. 창작작품이 절실했던 영화사(Fox Film)가 브로드웨이 제작자에게 공연제작비용을 지원하는 댓가로 무대에 올린

작품을 영화화하는 권한을 얻게 하는 거래가 제작자들과 영화사 간에 형성되기 시작한 것이다. 이에 극작가들이 자신들의 작품이 영화화되는 과정에서 작품에 대한 권한 및 영향력을 행사하고자 했던 것이 이 계약의 주요 내용이었다. 영화화 판매를 위한 권리에 대한 작가의 단독 통제, 영화화 판매금액의 50%를 작가가 취하는 것, 영화화 거래의 권한 및 부차적인 권한이 작가에게 속할 것, 제작자는 극작가 조합의 회원이 아닌 작가의 작품은 무대화하지 말 것, 제작자는 작가의 허락 없는 작품의 변경을 하지 말 것, 제작자는 작가 승인한 배역들로 공연할 것이 그 세부 내용이다[9]. MBA는 계속 재협상되면서 수정되어 왔으나, 핵심적인 조건들이 계속 유지되는 것이 있었는데, 그것은 극작가들이 그들의 저작권을 보유하며 그들의 대본에 대한 무대제작의 창의적 통제를 소유한다는 것이다.

그런데, 1944년. 제작자들과 극작가들 간에 서명·합의된 이 계약서 안이 위기를 맞게 된 사건이 발생하는데, 극작가조합에 까지 위협이 된 것으로 Ring v. Spina 사건이었다.

## 2. 20세기 중반

Ring v. Spina 사건은 1951년에 법원 판결이 나가기 직전 진행된 소송이었다. 이 사건은 당시 극작가·제작자 간의 복잡한 갈등 관계를 한 눈에 보여준다는 차원에서 검토해 보는데 의의가 있다. 이하 간략히 살펴보면 미국 극작가 조합이 갖게 된 위기와 계약안의 변천을 살펴보자.

Harold Spina와 몇몇 극작가들(이들 모두는 극작가협회 소속임)에 의해 쓰여진 뮤지컬 <Stovepipe Hat>는 뉴욕 제작자 Irving Gaumont에 의해 제작되고 있었다. 1944년 Gaumont와 Spina 외 2인은 MBA에 근거하여 작성된 계약서에서 서명을 한다. 이 계약에서 Spina는 Gaumont에게 작품에 대한 전반적 통제권한을 부여하며, Spina는 이 작품의 예술적 판단을 주관하는 연출자로 고용된다. 그런데 무대제작에 전혀 경험이 없는 변호사 Carl Ring이 \$25,000, \$33,000를 차별로 작품에 투자하면서 그는 Gaumont와 협력자가 된다. 그런데 Gaumont가 Ring에게 더 많은 투자를 요구하자 Ring은

Spina를 찾아가서 Gaumont와의 공연계약을 파기하고 Ring 자신에게 작품에 대한 통제권한을 부여할 것을 권유한다. Spina는 Ring이 MBA에 서명하지 않은 것을 문제삼자 Ring은 MBA에 서명하고, 결국 Gaumont의 지분을 사들이며 그를 작품에서 제외하고 자신의 단독 소유권을 얻어낸다. <Stovepipe Hat>공연은 성공적이었다. 그런데 Ring은 대본의 일부 수정·변경을 원했고 Spina와 협의하다가 결국에는 Spina의 허락없이 대본을 수정하였고 작품의 제목마저 “Johnny Drummer”로 바꾸었다. 이것은 극작가조합의 MBA의 골자이며 그들이 꾸준히 싸워온 대본변경금지에 관한 계약내용에 위배되는 것이었다. 이후 공연에서는 실패가 이어졌고, Spina는 Ring에게 허락없는 대본 변경과 캐스트 변경에 대해서 원래대로 수정할 것을 경고한다. Spina는 당시 극장주였던 Shuberts에게 Ring이 MBA를 위반했음을 알리고, 동시에 극작가조합에도 이 문제에 관한 중재를 요청한다. 극작가조합은 Ring에게 Spina의 요구에 근거하여 여러 권고를 하였으나, Ring은 극작가조합과 작품의 여러 작가들을 상대로 제소한다. 내용은 극작가조합의 MBA가 독점금지법(Sherman Anti-trust laws<sup>1)</sup>)위반 하였다는 것과 Spina 등의 극작가들이 저작권을 주장하지 말 것, Ring의 작품에 대한 권리를 인정할 것이다. 결국, 법원은 MBA가 극작가 협회 회원만을 취급하도록 하는 것, 극작가협회가 나서서 중재를 하는 것에 대해서 독점금지법을 위반한 것이라고 판시했다. 아이러니하게도 Ring과 Spina 사이의 계약은 무효가 되어, Ring이 청구한 손해배상액은 받을 수 없게 되었다. 이 사건 판결에서 주목할 내용은 법원이 극작가조합을 노동조합으로 보지 않고 극작가들을 개별 독립된 계약자들로 바라보았다는 점이다. 즉, 극작가들은 피고용인이 아니고 독립계약 당사자인 것이다. 따라서 개별 극작가들의 연대 및 강제력을 행사하는 MBA는 불법인 것이다[10]. 이러한 법원의 판단은 20세기 후반 또 다른 계약서 안, 즉 제작자와 극작가 간의 새로운 계약서 안인 APC(Approved Production Contracts)이 탄

생하게 된 계기가 된다.

APC의 중요한 특징은 극작가들의 사실상의 저작권(특히 동일성유지권) 내용을 강화하고 있다는 것이 주요 골자이다. 자세한 내용은 이하 예술가조합과 관련한 저작권 관련 계약에서 상술하겠다.

### 3. 20세기 후반

20세기 후반 미국뮤지컬산업의 주요한 변화는 1959년 연출자·안무가 조합(Society of Directors and Choreographers; SSDC)의 출현과 제작자와 극작가 간의 새로운 계약서 안인 APC(Approved Production Contracts)의 출현이다.

SSDC 역시 다른 예술가 조합과 마찬가지로 연출자·안무가를 위한 계약서 양식을 고안 하는 일을 주된 업무로 하고 있다. 연출자 조합은 그들 자체적인 규칙·규정이 있는데, 서로 다른 사람의 작품을 표절하지 말도록 하는 것이고, 만일 이를 어길 시는 벌금이나 보상을 해야 할 규정을 두고 있고, 연출작업을 도용한 사람을 상대로 소를 제기하고 조합 스스로가 소송 당사자가 되어 분쟁에 나선다. SSDC는 다른 예술가 조합들에 비해 늦게 만들어졌다. 이들은 분명 배우·극작가·제작자 조합이 만들어져 움직이는 모습을 목도했을 것이고 내부적으로 연출자·안무가의 이권을 대변해 줄만한 조직의 필요성을 느꼈을 것이 당연하다. 이들이 구체적으로 조합의 실체를 구성하고 인정받고자 한 사건은 1962년 5월 파업(strike) 결의를 통해서였다. 이들은 브로드웨이의 일등급 공연(first class productions)<sup>2)</sup>에서의 파업을 결의하고 당시 제작자조합인 League of New York Theatres로부터 SSDC 단체를 인정받고자 제작자를 상대로 주장하였다. 즉, SSDC 조합이 고안한 계약안을 받아들이고, 그 후에 추가적인 개별 연출자·안무가의 계약을 협상하는 중요한 조합 상대로 인정하라는 요구였다. 주된 협상안은 최소한의 임금에 관한 것이었다. 당시 뮤지컬 <Little Me>의 연출자 Robert Fosse는파업을 통해서 SSDC의 조합의 실체를 견고히 하는데 기

1) 셔먼 반트러스트법: 셔먼 반트러스트법은 주(州)간 거래 또는 외국 통상에 있어서 부당한 거래의 제한과 독점을 금지하기 위해 1890년에 통과한 연방제정법이다. 그 제정법은 2이상의 사람들의 독점행위와 가격협정을 금지하고 있다[21].

2) 퍼스트 클래스 프로덕션이란 대략 배우조합에 속한 배우가 캐스트로 조달되며 뉴욕의 주요 극장에서 매우 숙련된 연출자에 의해 제작되는 공연으로써, 한마디로 상업적으로나 예술적으로나 상급 수준의 뮤지컬 공연을 의미한다.

여한 중요한 인물로 기억되고 있다[11]. 또 다른 중요한 사건은 오프 브로드웨이의 제작자였던 Jay Julian과의 소송에서 SSDC가 중요한 역할을 해낸 것이었다. Jay Julian은 그가 고용한 연출자에게 임금 및 로열티 지급을 이행하지 않았고, SSDC는 그의 이름을 조합 내의 블랙리스트에 게시함으로써 아무도 그의 작품에 협력하거나 고용계약을 맺지 말 것을 주지시켰다. 이에 그는 SSDC가 독점금지법 위반과 자신의 작품에 손해를 입힌데 대해서 소를 제기하였으나, 이 사건은 중재로 처리되었는데, 결국 Jay Julian으로 하여금 임금을 지불하게끔 하였고 이것은 SSDC의 500명 가량의 회원들이 단적으로 경제적 지원(소송과정을 위한)이 있었기에 가능한 일이었다[12].

미국에서 조합들 간의 계약에서 중요한 쟁점으로 저작권에 관한 협상들이 있다. SSDC는 이와 관련해서 조합의 역할을 잘 보여주었다. 뮤지컬 <Love! Valour! Compassion!>[13]사건의 저작권 침해 관련 분쟁에서, 작품의 연출작업 부분을 다른 연출자가 허락없이 이용한 댓가로 원 연출자인 Joe Mantello가 7천 달러를 받아 내는 것으로 협상되기 까지 SSDC의 역할이 컸다<sup>3)</sup>.

또 다른 예술가 조합으로 무대미술가 연합(United Scenic Artist)이 있는데, 이들 역시 무대디자이너, 의상디자이너, 조명디자이너, 조력자들로 브로드웨이 프로덕션에 종사하거나 고용된 자로 구성되어 있으며, 이들 디자이너는 건축하는 목수를 위해 구체적인 것을 제공하며, 세트의 채색·건축·소도구 제작을 감독하며, 제작자의 요청에 따라 세트제작에 대하여 도급계약자들과 견적서를 토론하는 역할을 한다. 이들 무대미술가 연합의 디자이너들은 제작자들과의 계약에 있어서 브로드웨이 이전이나 브로드웨이 셋업, 테크니컬·드레스 리허설, 첫 공개공연과 out of town 오프닝, 뉴욕에서의 첫 공연에 참석해야하며, 요청된 대로 이들의 무대장치 리허설을 지휘해야 할 의무가 있다[15].

### III. 예술가조합과 관련한 작품유통구조

미국 뮤지컬 산업에서 양 대 고용주는 극장주와 프로

듀서이다. 1930. 1. 30. 프로듀서와 극장주들은 그들의 협회를 만들었는데 이것이 현재 the League of American Theatres and Producers.로 알려져 있는 것이다. League는 뉴욕시의 West 47th street 226에 사무소가 소재한다. League의 400명 멤버 구성은 브로드웨이·뉴욕의 투어 정극 연극 프로덕션·미국과 캐나다의 90개 이상의 주요 시에 걸친 극장주, 오퍼레이터, 프로듀서, 프리젠테, 제너럴 매니저로 구성되어 있다.

프로듀서는 우선 작품을 위해 팀을 구성할 때 예술가들을 대표하는 예술가조합을 통해서 필요한 인원을 모은다. 배우, 의상전문가, 안무가·연출자, 무대디자이너, 메이크업·헤어 스타일리스트, 음향디자이너가 프로듀서가 고용하는 사람들이 된다. 반면 극장주들은 다른 극장 업무자들과 계약을 맺는데, 무대 노무자, 회계원 및 티켓판매원, 통신업무 직원, 무대안내원, 극장 환풍·냉방 엔지니어이다. 프로듀서가 극장 사용을 위해서 극장주와 협의할 때 양 측의 극장이용허락 계약서 조항에는 작품이 진행되는 동안 소요되는 극장의 여러 가동 비용 전부를 프로듀서가 담당하도록 의무지우고 있다. 프로듀서가 지급해야 하는 주 단위 급여에는 극장주가 고용한 근로자들의 급여가 포함되어 있는 것이다. 따라서, 극장주가 고용하는 인력들과 맺는 계약은 분명 프로듀서가 주간 지출해야 하는 비용에 영향을 미친다. 가장 어려움을 겪는 부분은 조합들에서 고안하여 사용되는 계약안의 최저임금 수준에 맞춰진 대우를 해야 하는 것이다[16]. 뉴욕 이 외의 지역의 극장 및 비영리공연 중심의 극장에서는 예술가 조합의 회원이 아닌 예술가들 및 극장 인력들이 고용되어 일하는 경우가 많지만 브로드웨이의 상업연극의 경우는 철저하게 예술가 조합의 멤버들로 구성되어 있다. 상세하게 극장 인력 관련한 조합들을 열거하면 아래와 같다.

- Stagehands Union Local 1: 목수·전기기사·설비기사 등 무대설비관련 업무자들
- Treasurers and Ticket Sellers Local 751: 매표관련 업무자들
- Local 802, Associated Musicians of Greater New York: 음악 연주자들

3) 이 사건에 대한 보다 자세한 내용은, 정영미[14]참조

이들 조합들은 극장주와의 계약에서 작품당 고용되어야 할 최소인원과 최소 근무시간을 보장하도록 압력을 가하고 있다. 그런데, 최근 극장설비의 기계화·디지털화에 의해 이들 인력에 소요되는 인건비를 감축하고자 하는 프로듀서 단체(The League)와 갈등을 빚기도 하였다[17]. 위의 조합들은 특히나 발달된 기술에 의해 인력을 대체하는 기기가 극장에 도입됨으로써 일자리를 잃게 되는 조합원들의 생계를 보장하기 위해 애를 쓰고 있다. 그 밖에 ATPAM(컴퍼니 매니저와 하우스 매니저, 프레스 에이전트 조합), Local 798(헤어 메이크업 담당자 조합), Local 764(의상 담당자 조합), Local 751(박스오피스 스태프 조합), Local 306(어셔들의 노동조합), USA(세트디자이너 조합)들이 있고 이들은 위에서 미국 예술가 조합형성 초기에 형성된 IATSE(북미 지역 공연 인력조합)의 산하 조합들로 속해 있다.

프로듀서들이 고용계약을 할 때 교섭해야 하는 이들 예술가조합들은 조합원들의 고용안정과 근로조건을 위해 꾸준히 계약안을 협상하고 있다. 그러나 한편, 이들 조합들이 단지 프로듀서에게 단체적 압력을 행사하는 역할만 하는 것이 아니라 전문적이고 조직적인 인력 풀을 갖추고 있기 때문에 프로듀서로 하여금 필요 인력을 공급받는데 유리한 정보를 갖추고 있는 점도 또한 미국 뮤지컬 산업을 발전시키는 동력이 된다고 여겨진다.

## VI. 예술가 조합과 관련한 저작권 관련 계약

예술가 조합들 중에서 저작권 관련 계약에 가장 민감한 직종은 무엇보다도 극작가 조합이다.(위에서 설명했듯이 이들은 정식 노동조합이 아니고, 극작가의 경우 독립된 계약당사자로 인식된다.)

20세기 후반(1985년)에 등장한 극작가들과 제작자간의 계약서안인 APC는 리허설에 있어서나 연극제작에 있어서 극작가들의 상당한 승인권(approval rights)을 요구한다. 이것은 모든 핵심 인력(배우, 연출자, 디자이너, 지휘자, 안무가 등)에 대한 승인권한도 포함하는 것이다. 또한 제목을 포함해서 작품에 대한 어떠한 변경도 극작가의 승인을 받아야 하고 그 변경된 것 역시 작가의 소유로 되게 한다.

이 협의에서는 작가, 작곡자, 작사가가 각기 그들의 기여분에 대해서 저작권을 소유하며, 작품의 각 요소에 대한 변경에 대해서 이들이 거부할 권한을 갖도록 되어 있다. 게다가 APC는 작품이 브로드웨이에서 개막하기 전에, 제작자로 하여금 어떠한 변경도 해당 극작가의 자산이 되도록 보장하도록 요구하며, 제작자가 극작가에게 권한을 이양할 때 필수적인 서류들을 확보하게끔 하고 있다. 게다가 극작가들은 공연에 협력하여 제작할 추가적인 제작자에 대해서도 승인할 권한을 갖으며, 해외 지역에서의 협력 제작자나 라이선스를 받은 자를 포함해서 그러하다. 사실상 극작가는 창작의 전 단계에서 통제를 하는데, 내용의 결정, 무대 위에서의 실제 구현, 주요 작업자들을 결정함으로써 인한 사업상의 거래에서 그러하다. 더 놀라운 것은 제작자가 작가를 교체하거나 해고하는 것에 관한 매우 제한된 권한을 갖는다는 것이다. 특히 원작자로부터 작품을 채택한 경우에 제작자는 작가를 교체할 권한이 전혀 없다. 만약 제작자가 개작을 위해서 음악작가를 고용하고자 하면, APC는 작가들로 하여금 기존 작가들의 승인을 얻어서 작가팀에 들어올 수 있도록 강력한 통제를 부여하고 있다. 게다가, 만약 작가 교체가 작품개발의 거의 마지막 단계에 이뤄졌다 할지라도, 그가 창작한 부분에 대한 저작권을 보유하게끔 하고 있으며, APC는 그 작가가 제작자에게 이용허락을 하게끔 하여서 작품의 계속 이용에 대한 보상이 되게 한다.

이러한 조건들은 1976년 미국 저작권법상 업무상저작물(works made for hire)<sup>4)</sup> 조항으로 전적인 이득을 취하고 있는 영화·TV 산업의 시각으로는 어처구니없는 내용이다. (왜냐하면 업무상저작물이란 저작물 소유자가 고용자 즉 제작자社측이기 때문임) 이들 산업에서는 영화대본작가는 어떠한 것을 창작하였든 권리의 소유라는 것이 성립되지 않는 것이다. 그리고 특정 영화나 텔레비전의 선택과 구매 협약의 포괄적인 업무상저작물 조항은 작가의 교체를 언제나 허용한다. 그리고 작가에게 영화나 TV창작에 관한 권한을 거의 주지 않

4) 업무상 저작물의 경우에는 사용자 또는 저작물을 작성하게 한 자를 본법상 저작자로 보며, 당사자가 서명한 문서에 의하여 명백히 달리 합의하지 아니하는 한, 저작권을 구성하는 모든 권리를 소유한다(17 U.S.C. § 201(b)).

으며 시청각저작물에 대한 그 기여에 있어서 저작권격권<sup>5)</sup>과 같은 어떠한 권한도 주지 않는다. 그리고 제작자로 하여금 제한 없이 저작자의 기여에 대해서 계속 수정하고 변경하고 이용할 수 있게 한다. 이러한 모습은 미국 뮤지컬 산업에서의 극작가들의 위상과 상당히 대조적이다.

미국 뮤지컬 산업에서 관습상의 연극 계약에서는 제작자가 극작가의 고용인도 아니며 업무상저작물의 위탁자도 아니다. 제작자가 새로운 다른 작품을 작업에 이용하거나 발전시키거나 할 단독의 권한도 재량권도 없다. 반면, APC는 제작자와 극작가 간의 협력적 파트너의 관계를 창출하도록 고안되었고 각각은 사업적 결정(제작자)과 창의적 결정(극작가)에 있어서 동일하게 중요한 역할을 하고 있다[18].

또 하나, 저작권 관련해서 민감한 단체가 안무가·연출자 조합인 SSDC이다. 위에서 논의했듯이 이들은 20세기 후반 몇몇 연출작업에 관련한 저작권침해 사건을 겪으면서 자신들의 작업을 도용당하지 않기 위한 자체적인 규범들을 발전시켜왔다. 브로드웨이 제작자와 연출자·안무가 간에 현재 사용하고 있는 계약조항을 보자.

## 18. 지적재산권<sup>6)</sup>

(A) 연출이나 안무의 허락없는 재사용을 막기 위하여, 제작자나 안무가·연출자 양자는 연출자·안무가가 창작한 연출·안무에 관한 모든 권한이 단독적이고 독점적으로 연출자나 안무가에게 각각 남아있는 것으로 합의한다. 이러한 이해가 된 상황에서, 상용하고 있는 SSDC의 최소한의 계약조건하에서 급여를 받은 연출자·안무가의 연출·안무는 그것을 사용하기로 한 제작자 및 피허락자(licensees)가 영속적이며 취소 불가능한 사용 권한으로서 소유하게 된다.

5) 미국 저작권법에는 저작권격권에 대한 일반적인 규정이 없고, 시각 예술가들의 권리에 관한 법(Visual Artists Rights Act of 1990)에서 성명표시권과 동일성유지권을 부여했을 뿐이다. 하지만, 본 고에서 다루는 공연예술에서의 저작권격권은 드라마길드가 고안한 APC에서 당상부분 실현되고 있다.

6) The Broadway League and Stage Directors and Choreographers Society, Inc.(Collective Bargaining Agreement, Sep 1, 2008 - Aug 31, 2011)

제작자에 의해 안무·연출에 대한 추가적인 사용·이용 허락이 있을 시에는 제작자와 안무가·연출자 간에는 추가적인 계약이 있어야 할 것이다.

전술한 내용은 대본작가의 권리에 영향을 주거나, 축소하거나 변경하고자 한 의도가 아니다.

(B) 제작자는 안무가·연출자의 문서상 동의 없이는 안무·연출에 대한 어떠한 형태의 출판 권한도 타인에게 주어서는 안 된다.

연출자·안무가는 그의 안무·연출에 대한 저작권을 갖는다.

위의 내용을 보면 연출자가 제작자와의 계약에서 금전적 대가를 받음으로 연출작업 결과에 대한 전권을 넘기기는 하나, 추가적인 사용(이른바 공연)이나 출판(동영상 등의 기록에 의한 배포도 포함됨)이 있을 시에는 연출자와의 별도의 계약을 구하고 있는 것을 알 수 있다. 이러한 계약이 전제가 되면 무대연출의 무단 이용에 관한 일이 발생했을시 계약위반을 주장할 수 있게 되는 것이다<sup>7)</sup>.

## V. 결론

위에서 미국 뮤지컬 산업에서 몇몇 주요 예술가 조합이 어떻게 성립되고 변천되어 왔는지 핵심적인 사건들과 변화를 중심으로 살펴보았다. 예술가조합들은 특히 제작자를 상대로 한 파업(strike)을 통해서 공연 자체를 마비시킴으로써 자신들 조합의 결속력과 협상력을 과시해 왔다. 물론 독립계약자로서의 지위를 갖고 회원들이 협상을 하고 있지만, 그들 뒤에 조합이 기본적인 협의안을 성립해 놓음으로써 조합의 소속을 떠나서는 창작활동이 불가능하게끔 조직적으로 움직여왔다. 또한, 회원들의 급여 관련 고충을 위해 대신 분쟁에 가담하기도 하고, 펀드를 조성하여 회원들의 어려움을 해결하는 비용으로 사용해왔다. 이들도 조합운영에 있어서 자금의 부족과 리더쉽 부족, 결속력 약화의 과정을 겪지 않은 것은 아니다. 다만 개별 예술가 직종별로 조합이 규

7) 연출자의 저작권 관련 계약에 관한 보다 자세한 내용은, 정영미[19] 참조



함되어서 보다 심도있게 작업현장에 관한 어려움을 지속적으로 논의·발전시켜온 점은 미국 뮤지컬시장의 전문화에 기여하지 않았나 생각한다.

우리나라는 최근 예술인 복지법이 통과되고 예술인 복지재단이 설립되었다. 예술가의 작업환경과 삶의 질을 위한 예술인복지를 위한 고민이 시작된 것은 매우 반가운 일이다. 또한 2012년 문화체육관광부는 표준공연계약서를 발간·보급하는 일도 하고 있다. 즉, 공연계약 관행의 정착을 위해서 노력하고 있는 것이다. 우리와 미국의 차이점은 미국의 예술가조합이 공연현장에서 예술인들이 자발적으로 형성·발전시켜온 경우라면, 우리나라는 문화정책·제도의 차원에서 본격적인 변화가 일어나고 있다는 점이 매우 다르다. 이것은 공연계약에 있어서 제작 현장의 목소리가 더욱 반영되어야 함을 의미한다. 현장의 종사자들이 자신의 활동을 노동이라고 인식하며, 자신의 창작에 대해서 정당한 보상 및 대우를 받는 문화를 형성하겠다는 의지도 매우 중요해진다.

뮤지컬 산업의 팽창은 분명 공연예술계 내부적으로 직업창출 능력이 있으며, 동남아 시장을 겨냥한 뮤지컬 산업의 부흥은 우리의 과제임이 분명하다. 이러한 상황에서 미국 뮤지컬 산업에서 백년 가까이 발전시켜온 예술가조합의 협상력과 결속력은 예술가 스스로의 전문가 정신(professionalism)을 깨우는데 일조하고 있지 않나 생각된다. 나아가서 예술가 직업군별 세세한 고민들이 이어지는데 좋은 참고가 되리라 생각된다.

#### 참 고 문 헌

- [1] 한국문화관광연구원, *국내 뮤지컬 산업 현황 및 발전방안 연구*, pp.5-8, 2011.
- [2] 김정섭, “뮤지컬 “스테이지 쿼터제” 도입에 관한 정책 제언”, 한국콘텐츠학회논문지, 제9권, 제2호, pp.609-616, 2013.
- [3] “일본의 한류뮤지컬 특집2”, 뮤지컬 한류의 변화, 2012.05.24. <http://www.playdb.co.kr>
- [4] 서울고등법원 행정 7부 2013누50946.
- [5] “공연예술 전문인력구조와 정책지원”, 한국노동연구원, 2008.
- [6] Thomas Colley, *An Historical Study of the Society of Stage Directors and Choreographers Through 1973*, Wayne State University, Doctoral dissertation, p.6, 1974.
- [7] Ibid, pp.12-21.
- [8] Ibid, pp.22-32.
- [9] Thomas James Walsh, *Playwrights and Power: A History of the Dramatists Guild*, The University of Texas at Austin, Doctoral dissertation, pp.109-110.
- [10] Ibid, pp.141-152.
- [11] Thomas Colley, Ibid, pp.54-60.
- [12] Ibid, pp.180-181.
- [13] Joe Mantello v. Michael Hall and Caldwell Theatre Company, No.96-2536(S.D.N.Y. filed 1996.04.10.)
- [14] 정영미, “미국 뮤지컬 저작권 사례연구 - 무대연출을 중심으로 -”, 공연문화연구, 제23집, 2011.08.31.
- [15] Donald C. Farber, *Producing Theatre: A Comprehensive Legal and Business Guide*, Limelight Editions, 2006. pp.122-124.
- [16] Carolyn Casselman, “Staffing the 21st Century Theatre: Technological Evolution and Collective Bargaining,” 25 CLMJLA 401, p.403, 2003.
- [17] Ibid, pp.425-428.
- [18] Carol M. Kaplan, “Once More Unto the Breach, Dear Friend: Broadway Dramatists, Hollywood Producers, and the Challenge of Conflicting Copyright Norms,” 16 Vand. J. Ent. & Tech. L., Vol.297, pp.322-328, 2014.
- [19] 정영미, “미국 뮤지컬 저작권 사례연구 - 무대연출을 중심으로 -”, 공연문화연구, 제23집, 2011.08.31.
- [20] 임흥근, 이태희, *법률영어사전*, 법문사, p.1733, 2007.

저 자 소 개

정 영 미(Young-Mee Jung)

정회원



- 2000년 2월 : 상명대학교 연극학과(문학사)
  - 2004년 8월 : 상명대학교 연극학과(예술학석사)
  - 2010년 2월 : 상명대학교 연극영화학과(문학박사)
  - 2013년 2월 : 한국방송통신대학교 법학과(법학사)
  - 2007년 ~ 2013년 : 상명대학교, 경희대학교, 인하대학교(시간강사)
  - 2014년 ~ 현재 : 연구에 전념 중.
- <관심분야> : 공연예술, 저작권법, 공연계약, 뮤지컬