논문

https://doi.org/10.22999/hraj..510.202212.002

영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하는 방안에 관한 연구

박 성 호

변호사·법학박사·한양대 법학전문대학원 교수

A Study on the Guarantee of Fair Remuneration to Creators of Cinematographic Works

Seong-Ho Park

Professor of Hanyang University, School of Law, Ph.D., Attorney at Law

초록 : 최근 우리 영화산업의 문제점으로 지적되는 것은 영화의 창작자에 해당하는 영화감독들이 제대로 보상을 받지 못한다는 것이다. 우리 저작권법에는 영상저작물에 관한 특례 규정이 있다. 그 중 제100조 제1항은 영화의 창작자들이 영상제작자에게 저작권을 양도하는 것으로 추정한다고 규정한다. 일각에서는 이 조항으로 인해 영화감독들이 공정한 보상을 받지 못한다고 주장하기도 한다. 우리 저작권법의 이러한 특례 규정은 독일 저작권법의 영향을 받은 것이고, 프랑스 저작권법도 독일과 매우 유사한 규정을 두고 있다. 다만, 독일과 프랑스 저작권법은 영화감독을 비롯한 모든 저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하는 규정을 두고 있다. 이 점이 우리 저작권법이 보완해야 할 부분이다.

한편, 미국 저작권법은 영상저작물에 고용저작물의 법리를 적용함으로써 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 의제되는 경우가 대부분이다. 일본 저작권법은 영화저작물이 창작됨과 동시에 저작재산권이 영화제작자에게 법정 양도된다고 규정한다. 미국과 일본에서는 영화감독조합과 영상제작자 단체 간에 체결된 단체교섭의 결과로 도출된 단체협약을 기초로 영화감독 등 영화의 창작자가 공정한 보상을 받을 수 있는 제도가 마련되어 있다.

우리 저작권법 제9조는 업무상 저작물의 저작자에 관하여 규정하고 있다. 이 조문은 영상저작물에도 적용된다. 그러한 점에서 우리는 현행법의 해석론(de lege lata)의 관점에서는 단체협약을 기초로 영상저작물의 창작자가 공정한 보상을 받을 수 있도록 도모하는 미국과 일본의 사례를 참고할 수 있을 것이다. 또한 입법론(de lege ferenda)으로서는 영상저작물에 관해 특별 규정을 두면서 그와 동시에 영화감독을 비롯한 모든 저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위해 저작권 계약에 관한 규정을 마련하고 있는 독일과 프랑스의 저작권법을 참고할 수 있을 것이다.

Abstract : Recently, there is something pointed out as a problem in the Korean film industry. That is, so-called 'modern authors', film directors who are the creators of cinematographic works are not being properly remunerated. The Korean Copyright Act (hereinafter 'KCA') has special provisions concerning cinematographic works. Paragraph 1 of Article 100, one of the special provisions, stipulates that the rights necessary for the exploitation of cinematographic work shall be presumed to have been transferred to the producer of the cinematographic work unless otherwise expressly stipulated. That is, the creators of cinematographic works are presumed to

www.kci.go.kr

transfer copyrights to the producers of such cinematographic works. So there are those who argue that this provision prevents the fair remuneration of film directors. The aforementioned special provisions of KCA are influenced by the German Copyright Act. French Copyright Act has provisions very similar to German Copyright Act regarding audiovisual works.

On the other hand, in most cases, the Copyright Act of the United States regards producers of cinematographic works as authors of cinematographic works by applying the works made for hire doctrine to cinematographic works. The Japanese Copyright Act stipulates that, at the same time that a cinematographic work is created, the copyright is transferred to the producer of cinematographic work by law. The German and French Copyright Acts have provisions for presumed transfer of rights, along with provisions that guarantee fair remuneration to creators of cinematographic works, including film directors. In the United States and Japan, there is an open way for creators of cinematographic works, including film directors, to receive fair remuneration based on the collective agreements that were concluded as a result of collective bargaining between the Directors Guild and the Alliance of Motion Picture and Television Producers.

Article 9 of KCA stipulates on the author of works made for hire, and this article also applies to cinematographic works. In this regard, as an interpretative viewpoint of the current law, it may be possible for us to refer to the cases of the United States and Japan to seek fair remuneration for creators of cinematographic works based on collective agreements. As a legislative viewpoint, it may be also possible for us to refer to the Germany and France Copyright Acts, which have special provisions concerning cinematographic works, and at the same time, have provisions on copyright contracts to guarantee fair remuneration to creators of works.

• 논문접수 : 2022. 9. 28. • 심 사 : 2022. 10. 20. • 게재확정 : 2022. 10. 31.

Ⅰ. 서론

최근 우리 영상산업의 문제점 중의 하나로 영상저작물의 창작자인 영화감독들이 제대로 보상받지 못하고 있다는 사실이 언론으로부터 큰 주목을 받았다.[1] 영상저작물의 유통 과정(1차 시장, 2차 시장)에서 발생하는 수익의 대부분을 영상제작자가 독식함에 따라 감독계약에 따른 연출료 외에 영화감독들은 거의 아무런 보상도 받지 못한다는 것이다. 국회에서도 상황의 심각성을 인식한 때문인지 문제점을 개선하기 위한 일부 입법안이 제출되어 논의 중이다. 이러한 논의 중 상당수는 우리 저작권법 제100조 제1항이 영화감독들의 공정한 보상을 가로막는 '문제적 조항'이라고 지목하고 재검토되어야 한다는 점을 강조한다.[2] 저작권법 제100조 제1항은 영상제작자에게 영상저작물의 유통을 위하여 필요한 저작재산권이 양도되는 것으로 추정하는 규정으로 '영상저작물에 관한 특례' 규정 가운데 핵심에 해당한다. 비교법적 관점에서 이 조항이 어떤 경위로 우리 저작권법에 도입되었는지, 과연 이 조항에 어떤 문제점이 있는지 면밀히 분

1) 오승훈, "이 영화 거장들, 국내선 저작권료 한 푼도 못 받는다니…", 한겨레 2022. 3. 17.자, 19면.
2) 김미현 외 7인, 「영화 창작자 저작권 보호를 위한 기초 연구」, 영화진흥위원회, 2011., 108~109면 ; 박현선 외 2인, "디지털 시대 영화 저작권 환경과 공정한 보상을 위한 연구", (사)한국영화감독조합, 2021. 10., 117면 각 참조.

www.kci.go.kr

석·검토할 필요가 있다.

한편, 우리 저작권법 제100조 제1항과 유사한 조항을 두고 있는 독일이나 프랑스는 영상저작물의 창작자인 영화감독에게 공정한 보상을 보장하기 위하여 어떠한 법률 제도를 마련하고 있는지도 살펴볼 필요가 있다. 더구나 미국의 경우는 영상제작자가 처음부터 영상저작물의 저작자로 간주될 수 있도록 '업무상 저작물(works made for hire)'의 법리를 폭넓게 적용하고 있다. 그렇다면, 처음부터 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 간주되는 할리우드로 대표되는 미국의 영상산업은 어떻게 영상저작물의 창작자인 영화감독들에게 공정한 보상을 보장해주고 있는지 들여다 볼 필요가 있다.

이러한 복합적인 관점에서 이 글에서는 먼저 영상저작물의 창작 및 이용 촉진을 위하여 우리 저작권법에 '영상저작물에 관한 특례' 규정을 제정하게 된 경위, 영상저작물의 이용 촉진에 관한 계약실무, 영상저작물의 유통 시장 구분과 영상저작물의 저작자를 결정하는 문제 등을 살펴본다(Ⅱ). 이어서 영상저작물의 유통 과정에서 영상저작물의 창작자 및 영상제작자를 보호하는 방안에 관한 주요 국가들의 입법례를 독일·프랑스·미국·일본 순으로 고찰·정리한다(Ⅲ). 이러한 비교법적 고찰을 토대로 우리 저작권법에서 영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위한 제도 개선 방안을 해석론의 관점과 입법론의 관점에서 살펴본다(Ⅳ). 마지막으로 이상의 논의를 정리하고 결말을 맺는다(Ⅴ).

Ⅱ. 영상저작물의 창작 및 이용 촉진을 위한 우리 저작권법의'영상저작물에 관한 특례'규정

1. '영상저작물에 관한 특례' 규정의 제정 경위

영상제작자는 흥행의 성패가 불분명한 상태에서 위험을 무릅쓰고 영상저작물의 제작에 많은 자본을 투자한다. 만일 영상저작물의 제작과정에 창작적으로 관여한 사람들이 모두 저작자로서 권리를 행사하게 되면, 영상제작자는 영상저작물을 원활히 유통시킬 수 없게 되므로 이들 사이의 이해관계를 명확히 해 둘 필요가 있다. 그래서 "저작권법은 영상저작물의 창작 및 이용을 장려하기 위하여 영상저작물을 그 소재인 각본, 음악 등과 별개의 독자적인 저작물로 보호하면서 제5장에서 영상저작물의 권리관계에 관한 특례를 두고 있다."[3] 이러한 이유로 저작권법은 영상저작물에 관한 특례를 별도의 장(제5장 제99조 내지 제101조)으로 마련하여 "영상저작물의 제작에 있어 그 전체를 기획하고 책임을 지는 자"로 정의(제2조 제14호)되는 영상제작자가 영상저작물을 원활히 유통시킬 수 있도록 법적 지위를 강화하고 있다. 특례 규정의 골자는 영상저작물의 제작과 관련하여 영상제작자에게 영상화의 이용허락추정(제99조) 및 완성된 영상저작물에 대한 저작재산권의 양도추정(제100조) 등을 부여하는 것이다.

이러한 영상저작물 특례 규정의 취지는 널리 알려져 있지만, 우리 저작권법에 어떠한 경위로 특례 규정이 도입된 것인지에 관해서는 잘 알려져 있지 않다. 1957년 저작권법에는 존재하지 않았던 영상저작물 특례 규정이 1986년 전면 개

3) 서울고법 2007. 5. 22. 선고 2006나47785 판결 ; 최성준, "뮤지컬과 관련된 저작권법상 쟁점"「Law & Technology」제3권 제3호(통권 제12호), 서울대 기술과법센터, 2007., 134면 이하 참조.

www.kci.go.kr

정된 저작권법에 규정된 이유는 특례 규정 취지에서 살펴본 영상저작물의 특수성을 고려하였기 때문이다. 1986년 저작권법의 입법 과정에 주도적으로 관여하였던 허희성 박사(1933-2018)는 당시 일본 저작권법의 영화저작물의 저작자(제16조) 및 저작재산권의 귀속(제29조) 관련 규정을 비롯하여 여러 국가들의 입법안을 검토하다가 일본 저작권법과는 다른 형태로서 영상저작물 특례 규정을 입안하게 되었다고 한다. 그 결과 독일(당시 서독) 저작권법의 규정과 유사한 영상저작물 특례 규정이 탄생한 것이다.[4] 허희성 박사는 1986년 저작권법의 시행(1987년 7월 1일) 직후 「저작권학회보」에 발표한 소논문에서 "영상저작물의 이용원활을 위한 … 서독의 저작권법은 현행 우리 저작권법과 유사하므로 … 우리 저작권법의 특례조항을 참조"하면 된다고 하고,[5] "우리 저작권법상 영상저작물에 관한 특례조항은 제74조에서 제77조까지(현행 제99조 내지 제101조—필자 주) 4개 조[6]로 규정되어 있으나 그 내용에 있어서는 서독 저작권법상 영화에 관한 특례규정과 유사하며, 규정 순서에 있어서는 영상저작물의 제작을 위한 준비단계와 제작된 후에 각종 참가자들의 권리관계, 그리고 영상제작자의 권리내용 등의 순으로 되어 있다"고 밝힌 바 있다.[7]

그러나 독일 저작권법에 관한 연구 부족으로 말미암은 입법상의 오류도 지적되었다. 즉 현행 저작권법 제100조 제1항에 상응하는 구 저작권법(2003. 5. 27. 법률 제6881호로 개정되기 전의 것) 제75조 제1항은 영상제작자에게 "…양도된 것으로 본다"는 '양도간주' 규정으로 되어 있었는데, 이는 입법 과오이므로 독일 저작권법 제89조 제1항처럼 "…양도된 것으로 추정한다"로 개정되어야 한다는 것이다.[8] 이러한 학계의 비판에 따라 이를 '양도추정' 규정으로 개정하여 현행 저작권법 제100조 제1항에 이른 것이다.

2. 영상저작물의 이용 촉진과 그에 관한 계약실무

우리 저작권법 제5장(제99조 내지 제101조) '영상저작물에 관한 특례' 규정의 적용대상이 되는 영상저작물에는 영화상영관에서 공중 관람용으로 제작된 영화는 물론이고 그 밖에 TV 방송용의 드라마를 비롯한 창작성 있는 각종 방송프로그램뿐만 아니라 유튜브나 넷플릭스 등 각종 플랫폼에서 전송되는 창작성 있는 영상물이 포함된다. '영상저작물에 관한 특례' 규정의 골자는, 영상저작물의 제작과 관련하여 영상화 이용허락의 추정(제99조)과 완성된 영상저작물에 대한 저작재산권 양도의 추정 등(제100조)이다. 특례 규정은 '의심스러울 때는 저작자를 위하여(In dubio pro auctore)'라는 저작권 계약의 일반적인 해석원칙의 예외에 해당한다.

영화를 중심으로 영상저작물의 제작과정을 단계별로 구분하면 ① 기획, ② 제작준비(촬영 전), ③ 제작(촬영), ④ 완성(촬영 후), ⑤ 배급, ⑥ 상영으로 나눌 수 있다. ① 기획단계에서는 영상제작자와 원저작물의 저작자 간에 영상화 계약(영상화 이용허락계약 또는 영상화권 양도계약)이 체결된다. ② 제작준비단계에서는 영상제작계약이 체결되는데, 영상제작계약에는 영상

4) 이호흥, "1986년 전면개정 저작권법 1: 영상저작물 특례규정 설치와 이면사(裏面史)" 「C STORY」 Vol.31, 한국저작권보호원, 2022. 4., 33면.
5) 허희성, "영상저작물의 특례에 대한 입법취지" 「저작권학회보」 제15호, 한국저작권법학회, 1987. 11. 20., 3~4면.
6) 현재 특례 규정은 3개 조로 되어 있다. 원래 특례 규정은 '영상저작물의 보호기간'(제77조)까지 포함하여 4개 조문이었으나 2003년 저작권법을 개정하면서 '영상저작물의 보호기간' 규정이 제7절(저작재산권의 보호기간)로 이동하였다.
7) 허희성, 위의 논문, 6면.
8) 최현호, "영상저작물에 관한 특례(하)" 「계간 저작권」 제18호, 저작권심의조정위원회, 1992 여름호, 49~51면.

www.kci.go.kr

제작자와 감독 간에 체결되는 감독계약, 영상제작자와 배우 간에 체결되는 배우출연계약, 영상제작자와 스태프 간에 체결되는 스태프 계약 등이 포함된다.[9]

저작권법 제99조는 ① 기획단계에서 체결되는 영상화 계약(영상화 이용허락계약 또는 영상화권 양도계약)에 특약이 없는 경우에 보충적으로 적용되는 '영상저작물에 관한 특례' 규정이고, 제100조는 ② 제작준비단계에서 체결되는 영상제작계약(감독계약 및 배우출연계약 등)에 특약이 없는 경우에 보충적으로 적용되는 '영상저작물에 관한 특례' 규정이다.[10] 영상화 계약은 영상제작자와 고전적 저작자(classical authors)라고 지칭되는 원작자, 시나리오작가 등과의 사이에 체결되는 계약으로 소설이나 시나리오 등 기존의 저작물(즉 원저작물)을 2차적 저작물인 영화나 텔레비전 드라마 등의 영상저작물로 만들 수 있는 영상화권(right to cinematize a work)을 양도하거나 영상화의 이용허락을 하는 계약을 말한다. 영상제작계약 중 감독계약은 영상제작자와 현대적 저작자(modern authors)로 일컬어지는 영화감독 등과의 사이에 체결되는 계약을 말한다.[11]

3. 영상저작물의 유통 시장 구분과 영상저작물의 저작자 결정

영상저작물의 경제적 성패는 투자비용의 회수와 수익창출의 유무에 좌우된다. 영상저작물 중 영화를 중심으로 살펴보면, 역사적으로 극장에서 상영하는 것이 영화의 1차 시장이고 1980년대 이후 형성된 영화의 2차 시장은 비디오·DVD 등의 대여나 판매, 유료 케이블이나 위성방송, 지상파 방송, 무료 케이블의 순서로 전개되는 것이 일반적이다. 2차 시장에서 특히 문제되는 것이 이른바 홀드백(hold back) 기간이라는 것이다. 홀드백 기간은 예컨대 비디오(또는 DVD) 제작계약서 중에 일정기간 동안 비디오(또는 DVD) 판매를 할 수 없도록 설정된 기간을 말한다. 이는 시장순서와 시장별로 어느 정도 배타적 상영기간을 부여할 것인가를 결정하는 역할을 한다. 예컨대, ⓐ 극장 상영 종료일로부터 또는 ⓑ 극장 상영 개봉일로부터 6개월이 경과한 뒤가 아니면 비디오(또는 DVD)로 제작하여 판매할 수 없다고 계약서에 기재하는 경우이다. ⓐ는 우리나라에서 ⓑ는 미국에서 주로 통용되던 홀드백 기간이다.[12]

2010년대 이후 시장상황이 급변하면서 홀드백 기간이 점차 빨라지거나 처음부터 홀드백 없이 극장 개봉과 동시에 DVD-지상파-스트리밍-케이블 서비스가 추진되는 사례도 등장하고 있다. 홀드백 기간이 빨라진 경우로 극장 개봉일로부터 3개월이 경과한 후 스트리밍 서비스를 시작하거나 홀드백 없이 극장 개봉과 동시에 스트리밍을 시작한 경우도 있다. 봉준호 감독의 영화 <옥자>는 넷플릭스가 제작자로 참여하여 넷플릭스를 통해 스트리밍 서비스와 동시에 극장 개봉을 하였다.[13] 코로나19 바이러스 확산 이후 미국에서는 극장 개봉일로부터 17일, 10일이 경과한 후 다른 수익 플랫폼에서 공개되고 있어서 홀드백 기간이 과거 6개월에서 3개월→17일→10일로 대폭 단축되고 있다. 심지어 영화 <승리호>의 경우는 2021년 2월 5일 넷플릭스를 통해 먼저 스트리밍 서비스를 시작한 다음에 극

9) 박성호, 「저작권법」 제2판, 박영사, 2017., 494~496면 참조.
10) 박성호, 위의 책, 494면.
11) 박성호, 「문화산업법」, 한양대학교 출판부, 2012., 109~110면.
12) 박성호, 위의 책, 102~103면.
13) 유선희, "봉준호 '옥자' 한국선 넷플릭스와 극장 동시 개봉", 한겨레 2017. 5. 15.자.

www.kci.go.kr

장에서 개봉하는 역(逆) 홀드백이 설정되기도 하였다.

이처럼 영상저작물의 대표격인 영화는 기술 발전에 따라 1차 시장 외에도 여러 단계의 2차 시장에서 이용되고 있다. 극장 개봉과 동시에 넷플릭스 등의 OTT 플랫폼에서 영화의 스트리밍 서비스가 진행된다면 OTT 서비스는 영화산업의 1차 시장으로 분류할 수 있겠지만 극장 개봉 이후라면 2차 시장에 속한다고 보아야 할 것이다. 영상저작물의 한 유형으로 방송산업을 대표하는 TV드라마도 영화산업의 1·2차 시장에 상응하는 단계별 시장에서 이용된다. TV드라마의 본방송이 방송산업의 1차 시장이라면 재방송, 프로그램 다시보기, DVD판매, 케이블 방송 등은 2차 시장에 해당한다고 볼 수 있다. 만일 OTT 스트리밍 서비스가 TV드라마의 본방송과 동시에 진행된다면 방송산업의 1차 시장에 속한다고 볼 수 있지만 본방송 이후라면 2차 시장으로 분류할 수 있을 것이다.

한편, 위와 같이 단계별로 구분되는 시장에서 영화나 TV드라마 등의 영상저작물을 경제적으로 이용하기 위해서는 우선 영상저작물에 대한 권리를 누가 가지고 있는지를 알아야 한다. 저작권법상 영상저작물의 저작권을 누가 가지고 있는지를 확인하는 문제는 영상저작물의 저작자를 결정하는 문제로부터 시작된다.

우리 저작권법 제2조 제2호는 '창작자원칙(Schöpferprinzip)'에 입각하여 "저작자는 저작물을 창작한 자를 말한다"고 정의한다. 따라서 영상저작물의 저작자를 결정하는 문제는 영상저작물의 제작 등에 관여하는 여러 이해관계인들 중에서 누가 저작권법 제2조 제2호에서 말하는 영상저작물의 창작자인지를 정하는 해석상의 문제로 귀착한다. 일반적으로 영화감독은 언제나 영상저작물의 저작자가 되고, 그 밖에 촬영감독·편집자·조명감독·음향감독 등이 공동저작자가 된다고 해석한다. 다만, 영화감독의 지시와는 별도로 이들 자신이 영상화 과정에서 창작의 자유도(自由度)를 누릴 수 있어야 한다.[14] 그런데 영상저작물이 업무상 저작물에 해당하는 경우에는 창작자원칙의 예외규정인 저작권법 제9조가 적용되어 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 의제된다. 본래 저작권법 제100조 제1항의 양도추정 규정은 창작자원칙이 적용되는 경우를 전제로 한다. 즉 제100조 제1항은 현대적 저작자들이 영상저작물의 공동저작자가 되면 저작권법 제48조에 따라 그 저작재산권을 행사할 때마다 공동저작자 전원의 합의가 있어야 하는 등 영상제작자가 영상저작물을 경제적으로 이용하는데 불편함이 초래되므로 대규모 자금이 투입되는 영화제작의 특성상 해당 영상저작물을 원활히 이용하여 투입된 자금을 신속히 회수할 수 있도록 하기 위한 규정이다. 따라서 영상저작물이 업무상 저작물에 해당하고 저작권법 제9조의 요건을 갖추어 법인 등 사용자인 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 의제되는 경우에는 그 영상저작물을 이용하는 데에 필요한 복제권이나 배포권 등은 당연히 영상제작자에게 귀속되므로 제100조 제1항의 양도추정 규정은 적용될 여지가 없게 된다.[15]

이와 관련하여 우리나라 저작권 계약관행을 영상저작물을 대표하는 영화를 중심으로 살펴보면, 영상제작자(영화제작사)가 저작자로부터 저작재산권을 양도받은 뒤 이를 투자사에게 양도하거나 투자사와 공동으로 저작재산권을 보유함으로써 수익창출을 도모하는 경우가 일반적이다.[16] 특히 후자에 해당하는 사례와 관련하여 하급심 법원은 영화제작을 위하여 투자금과

14) Vgl. Haimo Schack, *Urheberrecht-und Urhebervertragsrecht*, 10. Aufl., Mohr Siebeck, 2021, SS.181~182.
15) 박성호, "외주제작 방송프로그램의 저작권 귀속에 관한 연구" 「IT와 法연구 제12집, 경북대 IT와法연구소, 2016., 46~47면.
16) 김미현 외 7인, 「영화 창작자 저작권 보호를 위한 기초 연구」, 영화진흥위원회, 2011., 74면.

www.kci.go.kr

영화의 제작이라는 노무를 각자 출자하고 영화 제작계약을 통해 수익의 배분에 관한 합의를 한 경우에는 투자사와 제작사가 공동 영상제작자에 해당한다고 판시한 바 있다.[17]

Ⅲ. 영상저작물의 유통 과정에서 영상저작물의 창작자 및 영상제작자의 보호 방안에 관한 주요 국가들의 입법례

1. 문제의 제기

베른협약의 개정에 관한 1967년 6월 개최된 스톡홀름 개정회의에서는 "영상저작물의 저작권의 귀속(ownership of copyright)은 보호가 요구되는 국가의 법률로 정한다"(제14조의2 제2항)는 개정안을 채택하였다. 위 제14조의2 제2항은 영상저작물의 '저작자(author)'를 어떻게 정할 것인지를 국내법에 맡긴 것이 아니라 '저작권의 귀속(ownership of copyright)' 문제를 어떻게 할 것인가를 국내법에 맡겼다는 점에 주목해야 한다. 즉 위 조항은 영상저작물의 '저작자(author)'는 실제 창작자인가, 아니면 영상제작자인가에 초점을 맞춘 것이 아니라, 완성된 영상저작물의 이용에 관한 편의를 도모하기 위해서는 그 이용에 관한 권리를 누구에게 어떻게 귀속시키는 것이 중요한가를 염두에 두고 내린 타협의 산물이다.[18]

영상저작물의 저작자를 결정하는 입법례는 크게 사례방법(Fallmethode)과 범주방법(Kategorienmethode)의 두 가지 유형으로 나눌 수 있다. 전자는 사안별로 창작자원칙(Schöpferprinzip)에 입각하여 누가 영상저작물의 저작자인지를 결정하는 것을 말하고, 후자는 법적 안정성을 도모하기 위하여 영상저작물의 창작(또는 제작) 과정에 관여한 일정한 범주에 속하는 자(가령, 시나리오 작가, 영화감독, 영상제작자)들 중에서 저작자를 결정하는 것을 말한다.[19] 같은 대륙법계 전통을 따르더라도 우리나라와 독일은 사례방법에 입각한 입법례에 해당하지만, 프랑스와 일본은 범주방법에 입각한 입법례에 해당한다. 영미법계에 속하는 미국은 범주방법 중에서도 영상제작자를 그 저작자로 인정하는 방법을 따르고 있다.[20]

2. 독일

가. 영상저작물의 저작자 결정 및 영상저작물의 이용 촉진을 위한 특례 규정

독일 저작권법에서 '저작자(Urheber)'는 우리 저작권법과 마찬가지로 "저작물의 창작자(Schöpfer)"를 말한다고 정의한다(독일 저작권법 제7조, 우리 저작권법 제2조 제2호). 이러한 정의는 자연인(natrüliche Person)만이 사실행위(Realakt)로서의 창작행위(Schöpfungsakt)를 할 수 있어서 자연인만이 저작자가 될 수 있다는 창작자원칙(Schöpferprinzip)에서 유래하는데, 독일 저작권법은 이러한 창작자원칙을 관철하고 있다.[21] 그 결과 우리 저작권법 제2조 제31호의 '업무상 저작물' 정의규정 및 제9조와 같은 창작자원칙의 예외에 해당하는 '업무상 저작물의 저작자'에 관한 규정이 독일 저작권법에는 존재하지 않는다. 따라서 영상저작물의 경우에도 창작자원칙에 따라 사안별로 그 저작자를 판단하게 된다.

17) 서울고법 2008. 7. 22. 선고 200767809 판결(확정).
18) 齊藤博, "職務著作とベルヌ体制", 「民商法雜誌」 第107卷 第4·5号, 1993, 521~522면.
19) Manfred Rehbinder, *Urheberrecht*, 14 Aufl., C.H. Beck, 2006, S.102.
20) 박성호, 「저작권법」 제2판, 박영사, 2017., 506~507면.
21) Haimo Schack, *Urheberrecht-und Urhebervertragsrecht*, 10. Aufl., Mohr Siebeck, 2021, SS.165~166; Artur-Axel Wandtke/Winfried Bullinger, *Praxiskommentar zum Urheberrecht*, 4. Aufl., Beck Verlag, 2014, Vor §§ 88 ff. Rdnr. 55.

www.kci.go.kr

이에 따라 영상저작물의 작성에 창작적으로 기여한 자가 영상저작물의 저작자가 되는데, 전술한 우리 저작권법의 해석과 마찬가지로 독일 저작권법상 영상저작물은 대개 공동저작물이라고 여겨진다. 독일의 판례와 학설에 따르면 영화감독(Regisseur)은 언제나 영상저작물의 저작자가 되는데, 영화감독은 각본(Drehbuch)을 독자적으로 해석하여 영상이라는 표현형식으로 어떻게 구체적으로 형상화(Gestaltung)할 것인지를 결정한다. 그 밖에 촬영감독(Kameramann), 편집자(Cutter), 조명감독(Beleucht), 음향감독(Tonmeister) 등이 영상저작물의 공동저작자가 될 수 있다. 다만, 이들이 공동저작자가 되기 위해서는 감독(Regisseur)의 지시와는 별도로 이들 스스로도 충분히 형상화의 자유(Gestaltungsspielraum)를 누릴 수 있어야 한다.[22] 미술감독(Filmarchitekt), 의상 디자이너(Kostümbildner), 메이크업 아티스트(Maskenbildner) 등이 영상저작물의 창작과정에서 보호받을만한 기여를 한 것인지 여부는 논란의 여지가 있어 의견이 갈린다.[23]

이처럼 영상저작물은 그 공동저작자로 인정되는 영화감독 등 현대적 저작자를 비롯한 수많은 제작 스태프나 실연자인 영화배우 등이 관여하여 만들어지는 종합예술저작물이다. 또한 영상저작물의 제작에는 막대한 자본이 투자되고 있어서 예술적 측면 외에도 경제·산업적 측면이 중시된다.[24] 이러한 영상저작물의 특수성을 고려하여 독일 저작권법 제3장에 '영상저작물에 관한 특별규정'(제88조 내지 제95조)을 마련하여 다른 저작물과는 달리 영상저작물을 특별하게 취급하고 있다. 이러한 특별규정은 다음과 같은 상황을 타개하기 위한 것이다. 영상제작자는 영상저작물의 제작에 막대한 자본을 투자하였지만 그 영상저작물의 저작자(또는 공동저작자)는 아니기 때문에 영상저작물을 이용하기 위해서는 그 때마다 영상저작물의 저작자로부터 배타적 이용권의 설정(Einräumung von Nutzungsrechten)을 받지 않으면 안 된다. 이러한 불편을 피하기 위해 독일 저작권법 제89조 제1항은 영상제작자에 대한 영상저작물의 저작자의 권리의 설정을 법률상 추정(Vermutungen über Rechtseinräumungen)한다는 규정을 두고 있다.[25] 이는 우리 저작권법 제100조 제1항에서 영상저작물의 저작자가 그 저작재산권을 영상제작자에게 양도하는 것으로 추정하는 규정에 상응한다. 다만, '저작권 이원론'을 취하는 우리나라와 달리 독일 저작권법은 '저작권 일원론(monistische Theorie)'을 취하고 있기에 영상저작물을 이용하는 배타적 권리(ausschließliche Recht)를 양도(이전적 승계)가 아닌 설정(설정적 승계)하는 것으로 추정하였다는 차이가 있을 뿐이다.[26]

결국 독일 저작권법 제89조 제1항은 영화감독 등과 영상제작자 간에 맺어진 계약에서 '의심스러운 경우(im Zweifel)' 즉 계약내용이 명확하지 않거나 계약 문언상 당사자의 의사가 명확하지 않을 경우 등에 적용되는 추정규정으로서, 그 취지는 현대적 저작자와의 관계에서 영상제작자의 계약상의 지위를 강화하여 우월적 지위를 보장함으로써 영상저작물의 경제적 이용을 용이하게 하는 데에 있다.[27] 즉 독일 저작권법

22) Schack, a.a.O., SS.181~182.
23) a.a.O., S.182.
24) Rehbinder, a.a.O., S.102; Schack, a.a.O., S.137.
25) Wandtke/Bullinger, a.a.O., § 89 Rdnr. 18.
26) 독일 저작권법은 저작재산권과 저작인격권이 유기적으로 결합하여 저작권이라는 단일한 권리를 형성하고 있다는 저작권 일원론을 취하고 있어서 저작권의 양도는 '이전적 승계(translative Übertragung)'가 아니라 '설정적 승계(konstitutive Übertragung)'라고 해석한다.
27) Eugen Ulmer, *Urheber- und Verlagsrecht*, 3. Aufl., Springer-Verlag, 1980, SS.203, 496; Schack, a.a.O., S.630 각 참조.

www.kci.go.kr

제89조는 영상제작자와 현대적 저작자 간에 체결되는 영상저작물의 제작계약과 관련하여 분쟁이 발생하는 경우를 대비한 보충규정이라고 할 수 있다.[28] 현대적 저작자가 자신의 배타적 이용권을 영상제작자에게 설정적으로 승계한다고 추정하는 독일 저작권법 제89조의 규정은, 영상저작물의 작성에 토대가 되는 원저작물의 저작자, 즉 고전적 저작자와의 관계에서도(제88조), 또한 영상저작물에 출연하는 실연자와의 관계에서도(제92조) 동일한 취지로 규정되어 있다. 이들 규정은 모두 영상저작물의 제작 및 이용을 원활하게 하기 위하여 그와 관련된 권리들이 영상제작자에게 집중하도록 마련된 특별규정이다. 이는 우리 저작권법 제99조가 고전적 저작자와의 관계에서 영상화 이용허락추정 규정을, 제100조 제3항이 실연자와의 관계에서 저작인접권의 양도추정 규정을 둔 것에 상응한다.

독일 저작권법 제89조를 좀 더 구체적으로 살펴보면, 영화감독 등의 현대적 저작자가 영상제작자와의 사이에 영상저작물의 작성에 협력한다는 계약을 체결하면 그 영상저작물의 이용에 관해서 배타적 권리(ausschließliche Recht)를 영상제작자에게 설정적으로 승계하였다고 추정된다(같은 조 제1항). 추정의 범위는 영상저작물의 이용방법 전체에 미치며, 모든 이용방법으로(auf alle Nutzungsarten) 이용할 수 있는 배타적 권리를 설정적으로 승계하였다고 추정된다(같은 조 제1항 후단). 다만, 영상저작물의 녹화물을 대여하는 것에 관한 보상청구권은 현대적 저작자에게 유보되며, 독일 저작권법 제27조 제1항 및 제3항에 따르면 그 보상청구권은 집중권리단체에 의해서만 행사될 수 있다.

나. 독일 저작권법의 2단계 '공정한 보상'

독일 저작권법은 영화감독 등과 같은 현대적 저작자들이 영상제작자에게 그 영상저작물의 이용에 관한 배타적 권리를 설정적으로 승계한 것으로 추정하는 규정을 두면서도, 다른 한편으로 현대적 저작자들에게 첫째 단계 및 둘째 단계의 2단계로 나누어 '공정한 보상'을 받을 수 있는 청구권을 보장하고 있다. 후술하듯이 '공정한 보상'이라는 용어는 첫째 단계의 '상당한 보상'과 둘째 단계의 '추가 보상'을 함께 일컬어 사용되는 용어이다. 공정한 보상을 받을 수 있는 권리는 원저작물의 저작자나 시나리오 작가와 같은 고전적 저작자는 물론이고 영화배우 등의 실연자에게도 보장하고 있다. 공정한 보상에 관한 권리는 2002년에 도입된 '저작권 계약법(Urhebervertragsrecht)'[29]에 의해 실현되고 있다.[30] 첫째 단계는 당초 계약에서 합의되었던 보상액이 처음부터 상당하다고 할 수 없는 경우에 저작자가 그 계약의 변경을 요구할 수 있다고 규정하는 독일 저작권법 제32조이다. 둘째 단계는 통상적으로는 생각할 수 없었던 경제적 이용의 결과로 인해 사후적으로 판단할 때에 당초 합의된 보상액이 공정하지 않다고 판단되는 경우에 저작자가 추가적으로 이익 분배를 요구할 수 있다고 규정하는 독일 저작권법 제32조a이다.

독일 저작권법 제32조는 '상당한 보상(Angemessene Vergütung)'에 관하여 규정한다. 제1항은 "저작자는 이용권의 설정 및 저작물 이용의 허락에 대하여 계약상 약정된 보상을 청구할 권리를 가진다. 보상액수가 정해지지 아니한

28) Schack, a.a.O., S.630.

29) 저작자-이용자 간에 체결되는 'primäres Urhebervertragsrecht'만을 고려하여 용어 그대로 직역하면 'Urhebervertragsrecht'를 '저작자 계약법'으로 옮기는 것이 타당하겠지만, 이용자-이용자 간에 체결되는 'sekundäres Urhebervertragsrecht'까지 고려한다면 '저작권 계약법'으로 옮기는 것이 타당할 것이다. 그러한 점에서 전자는 '제1차(primäres) 저작권 계약법'으로, 후자는 '제2차('sekundäres) 저작권 계약법'으로 옮기는 것이 타당할 것이다.

30) 서달주, 「2002 독일 개정저작권법과 저작자의 지위강화」, 저작권심의조정위원회, 2003., 50면 이하.

www.kci.go.kr

경우에는 상당한 보상을 약정된 보상으로 본다. 약정된 보상이 상당하지 아니한 경우에, 저작자는 계약을 통하여 상당한 보상이 제공될 수 있도록 계약상대방에게 계약의 변경에 동의할 것을 청구할 수 있다"고, 제2항은 "공통보상규정(Gemeinsame Vergütungsregel)(제36조)에 따라 산정된 보상은 상당한 보상이다. 그 밖에 계약 체결 시 상거래에서 이용 가능한 방법과 범위, 특히 이용 기간, 횟수, 규모 및 시점에 따른 모든 제반 사정을 고려하여 보상이 통상적이고 성실하게 이행된다면 상당한 보상이 된다."고 각 규정한다. 계약상대방은 제1항 및 제2항과 어긋나는 약정을 저작자에게 불리하게 원용할 수 없으며(제32조 제3항), 저작자의 저작물 이용에 관한 보상이 단체협약으로 정해진다면 그에 따른다는 내용(제32조 제4항)도 규정한다.

독일 저작권법 제32조 제1항은 세 가지 부분으로 이루어진다. 첫째, 저작자는 계약에서 약정한대로 보상을 받을 권리가 있다는 것이다. 둘째, 보상액을 정할 수 없었던 경우에는 상당한 보상을 약정된 보상으로 하여 이를 지급한다는 것이다. 셋째, 만일 약정된 보상이 상당하지 않을 경우 저작자는 이용자로부터 상당한 보상을 받을 권리를 가진다는 것이다. 이는 법률적으로 저작자와 이용자 간에 체결한 당초 계약을 저작자의 관점에서 변경할 수 있다는 것이다.[31] 첫째 것은 우리 저작권법의 관점에서도 그대로 타당한 것이며, 둘째 것도 위화감 없이 받아들일 수 있는 내용이다. 문제는 셋째 것으로 우리 저작권법의 관점에서는 새로운 것이다. 즉, 셋째 것은 저작자가 계약에 서명하였더라도 그 내용이 불공정하여 상당하지 않은 보상에 해당한다면 법원에 상당한 보상을 청구할 수 있다는 것이다. 법원이 그러한 보상청구가 이유가 있다는 것, 즉 당초 약정된 보상이 상당하지 않았다고 판단한다면 해당 계약을 변경할 수 있다는 것을 의미한다.[32]

요컨대, 제32조 제1항은 계약자유의 원칙을 제한하는 것이고 계약이 체결된 시점에서 해당 보상이 상당하였는지 여부를 판단하는 것이다. 이에 관하여 독일 저작권법의 입법자는 통상적으로 지급되는 보상이더라도 불공정한 경우가 있을 수 있다는 것을 인정하고 제32조에서 그러한 상황을 변경할 수 있다고 명기하고 있다. 그러므로 법원의 관점에서는 통상적인 보상이더라도 상당한 보상인지 아닌지, 상당하지 않다면 계약이 변경되어야 한다는 점까지 판단해야 한다.[33]

독일 저작권법 제32조 제2항은 저작자단체와 이용자단체가 공통보상규정(Gemeinsame Vergütungsregel)을 만듦으로써 상당한 보상을 미리 어느 정도 명확하게 할 수 있는 방안을 강구한 것이다. 이는 공통보상규정이 만들어진 경우 법원이 이를 상당한 보상으로 본다는 취지이다. 공통보상규정은 대표성과 독립성이 있는 저작자단체 및 이용자단체 또는 개별 이용자가 정할 수 있도록 되어 있다. 공통보상규정은 집합계약의 일종이라 할 수 있는데, 해당 단체 구성원 이외의 사람에게도 관련 업계에 속하고 있다면 보상의 상당성에 대하여 공통보상규정을 원용할 수 있다. 또한 공통보상규정은 일정한 조건 아래에서는 조정을 할 수 있다. 즉 당사자끼리 공통보상규정으로 합의할 수 없는 경우에는 조정을 한다는 규칙이 있다. 그리고 단체협약이 공통보상규정보다도 대체로 우선하게 된다.[34] 제32조 제3항은 제1항, 제2항과 어긋나는 약정

31) Jan Bernd Nordemann, "ドイツにおける著作権契約法－相当な報酬の請求権" [講演文], 「著作権ビジネスの理論と實踐 III」, 株式會社 RISOH, 2013., 246면.
32) Nordemann, 위의 강연문, 247면.
33) Nordemann, 위의 강연문, 247면.
34) Nordemann, 위의 강연문, 248~249면.

www.kci.go.kr

을 저작자에게 불리하게 원용할 수 없다고 규정한다. 그 취지는 제3항은 강행규정이므로 계약으로 뒤집을 수 없으며 이에 반하는 내용의 계약은 무효라는 것이다. 따라서 상당한 보상청구권을 양도하거나 포기한다는 계약은 무효라는 취지의 규정이다.

다음으로 살펴볼 독일 저작권법 제32조a는 '저작자의 추가 관여(Weitere Beteiligung des Urhebers)', 즉 추가 보상에 관한 것이다. 제32조a 제1항은 "저작자가 타인에게 조건을 붙여 이용권을 설정하였고, 저작자와 타인과의 전반적인 관계를 고려할 때 그 조건으로 인하여 저작물의 이용에서 발생하는 수익이나 이득에 비하여 약정된 반대급부가 부적절하게 낮은(unverhältnismäßig niedrig) 경우에, 타인은 저작자가 상황에 따라 추가적으로 적절히 관여할 수 있도록 저작자의 계약 변경 요청에 동의할 의무가 있다. 계약 상대방이 취득한 수익 또는 이득의 액수를 예상하였거나 이를 예상할 수 있었는지 여부는 중요하지 않다."고, 제2항은 "타인이 제3자에게 이용권을 이전하였거나 추가 이용권을 설정하였고 부적절하게 낮은 저작자의 보상이 제3자의 수익이나 이득으로 인해 발생한 경우, 제3자는 연쇄적 라이선스(Lizenzkette)라는 계약적 관계를 고려하여 제1항이 정하는 바에 따라 저작자에게 직접적인 책임을 진다. 타인의 책임은 발생하지 않는다."고 각 규정한다. 아울러 제1항 및 제2항에 따른 청구권은 미리 포기할 수 없다(제32조a 제3항)고 규정한다.

독일 저작권법 제32조a는 흔히 '베스트셀러 조항'이라 일컬어지던 독일 구 저작권법 제36조를 개정한 것으로 '개정 베스트셀러 조항'이라 불린다. 만일 계약을 체결할 때에 상당한 보상이 약정되었더라도 그 후 이용자 쪽이 너무 대성공을 거두었기 때문에 당초 약정된 보상이 이용자의 수익과 비교하여 '부적절하게 낮은'[35] 경우 저작자가 그에 부합하는 보상을 받을 수 있도록 보장하는 규정이다. 대성공에 대해 예측할 수 있었는지 여부는 관계가 없다.[36]

당초 독일 구 저작권법 제36조는 저작자가 추가 보상을 지급받는 조건으로, 이용에 따른 수익과 약정된 보상 간에 '중대한 불균형(grobes Missverhältnis)'이 존재하는 것을 필요로 한다고 하였다. 구 저작권법 제36조의 제정 경위에 따르면, 이 조항의 적용이 상정(想定)되는 경우는 이른바 '사정변경의 원칙(Geschäftsgrundlage)'이 하나의 적용 장면이라고 생각되고 있었다. 이와 관련하여 수익의 규모가 기대 불가능하였다는 것(Unerwartetheit)이 요구된다고 해석되고 있었기 때문에 저작자의 추가 보상청구는 매우 곤란하였고, 대부분 독일 민법 제138조의 공서양속 위반과 같다고 생각하고 있었다고 한다. 이러한 곤란을 제거하기 위하여 2002년 저작권법을 개정할 때에 제32조a가 마련된 것이다. 그러나 입증이 필요한 것인지 여부는 어쨌든지 간에 논리적으로는 계약체결 시에 객관적으로 예측할 수 있었던 수익을 초월할 때에 첫째 단계의 '상당한 보상'(제32조)이 아닌 둘째 단계의 '추가 보상'(제32조a)의 문제로 되는 것이다.[37]

이와 같은 경위로 제정된 제32조a에서는 그 청구를 쉽게 할 수 있도록 '중대한 불균형'을 '현저한 불균형(auffäliges Missverhältnis)'으로 변경하였다. 독일 저작권법이 2단계로 나누어 저작자에게 공정한 보상을 보장하는 규정은 '유럽

35) Nordemann, 위의 강연문에는 '현저한 불균형'으로 되어 있으나 2021년 개정된 독일 저작권법 제32조a에서 종전의 '현저한 불균형'이라는 적용기준을 DSM 저작권지침에 따라 '부적절하게 낮은'으로 변경하였으므로(이에 관해서는 본문에서 후술) 그에 맞추어 강연문 내용을 수정하였다.

36) Nordemann, 위의 강연문, 249면.

37) Vgl. Gerhard Schricker/Ulich Loewenheim, *Kommentar*, 6. Aufl., C.H. Beck, 2020, §32a Rdnr. 9 ; 駒田泰土, "獨仏法·EU指令における公正報酬原則", 著作權法における契約法[シンポジウム](著作權法學會 硏究大會 2022. 5. 21), 8면에서 재인용.

www.kci.go.kr

연합 디지털 단일시장(Digital Single Market) 저작권지침'(약칭 DSM 저작권지침)[38] 제정 과정에도 영향을 주어 DSM 저작권지침에 규정되기에 이르렀다. 즉 첫째 단계의 '공정한 보상'에서 영향을 받은 DSM 저작권지침 제18조는 '적절하고 비례적인 보상의 원칙'이라는 표제 하에 "저작자와 실연자가 그들의 저작물이나 그 밖의 보호대상의 이용에 대한 그들의 배타적인 권리를 라이선스하거나 이전하는 경우에, 그들이 적절하고 비례적인 보상(appropriate and proportionate remuneration)[39]을 수령할 권리가 있음을 보장해야 한다"고 규정한다. 둘째 단계의 '추가 보상'에서 영향을 받은 DSM 저작권지침 제20조는 '계약 수정 메커니즘'이라는 표제 하에 "처음 합의된 보상이 그 저작물이나 실연의 이용으로부터 산출된 모든 관련 후속 수익과 비교하여 '부적절하게 낮은(disproportionately low)' 것으로 밝혀진 경우에 추가적이고 적절하며 공정한 보상(appropriate and fair remuneration)을 청구할 권리가 있음을 보장해야 한다"고 규정한다. DSM 저작권지침은 2019년 5월 17일 관보를 통해 공포되어 같은 해 6월 7일 발효되었는데, 유럽연합 회원국은 그 발효일로부터 2년 이내인 2021년 6월 7일까지 국내법을 개정하여 이를 이행하여야 한다. DSM 저작권지침 제20조에서 '부적절하게 낮은'이라는 기준이 정해짐에 따라 독일은 2021년 저작권법 제32조a를 개정하여 종전의 '현저한 불균형'이라는 적용기준을 '부적절하게 낮은(unverhältnismäßig niedrig)'으로 변경하였다.

그러면 둘째 단계의 '추가 보상'에서 당초 약정된 보상이 이용자의 수익과 비교하여 '부적절하게 낮은' 경우라는 것은 구체적으로 어떠한 경우를 의미하는 것일까? 독일 연방대법원은 종전의 '현저한 불균형'이라는 적용기준이 문제되었던 영화 '특전 U보트(Das Boot)' 등의 사건에서[40] 이용자가 실제 얻은 수익에 제32조를 적용하여 산정한 상당한 보상과 당초 약정된 보상 간에 100%의 차이가 존재할 때, 즉 당초 약정된 보상이 상당한 보상의 1/2 정도인 경우에 제32조a에서 요구하는 '현저한 불균형'이라는 적용기준이 충족된다고 보았다.[41] 또한 제32조a 제2항에 따르면, 저작자가 이용자A에게 이용권을 설정하고 이용자A가 설정 받은 이용권을 이용자B에게 이전하거나 추가 이용권을 설정한 경우, 이용자B(서브 라이선시)는 연쇄적 라이선스(Lizenzkette)라는 계약적 관계를 고려하여 제32조a 제1항이 정하는 바에 따라 저작자에게 직접적인 책임을 진다고 규정한다. 전술한 영화 '특전 U보트(Das Boot)' 사건에서 최근 독일 연방대법원은 연쇄적 라이선스의 경우에 둘째 단계의 '추가 보상'을 산정하는 방법을 명확히 하였다. 연방대법원은 서브 라이선시(이용자B)의 수익과 비교해야 하는 것은 약정된 보상 그 자체가 아니라 약정된 보상 중 서브 라이선스의 내용에 상당하는 부분이라고 판시하였다.[42] 그런데 앞서 본 것처럼 2021년 개정된 제32조a에서는 '현저한 불균형'을 '부적절하게 낮은'으로 변경하였는데, 그 적용기준이 종전보다 완화된 것인지는 아직 불분명하다.

38) 정식 명칭은 '디지털 단일시장에서의 저작권과 저작인접권에 관한, 그리고 데이터베이스지침과 정보사회저작권지침을 개정하는 유럽의회 및 이사회 지침(Directive of the European Parliament and of the Council on Copyright and Related Rights in the Digital Single Market and Amending Directives 96/9/EC and 2001/29/EC)'이다.

39) DSM 저작권지침 제18조의 '적절하고 비례적인 보상(appropriate and proportionate remuneration)'이라는 영어 텍스트가 위 지침의 독일어 텍스트에서는 '상당하고 적절한 보상(angemessene und verhältnismäßige Vergütung)'으로 되어 있다.

40) BGH GRUR 2012, 496—Das Boot; BGH GRUR 2012, 1248—Fluch der Karibik; BGH 2020, 611—Das Boot II.

41) Nordemann, 앞의 강연문, 249~250면 ; 이영욱, "공정한 저작권계약을 위한 입법적 보완방안에 관한 연구", 고려대학교 대학원 법학과 박사학위논문, 2015. 2., 89~90면.

42) BGH GRUR 2021, 955—Das Boot III; 駒田泰土, 위의 심포지엄 자료집(2022. 5. 21.), 9면에서 재인용.

www.kci.go.kr

또 하나 주목할 것은 독일 저작권법 제32조b이다. 제32조b는 “준거법의 선택이 없어 이용계약에 독일법이 적용되는 경우”(제1호) 또는 “이 법률의 지역적 적용범위에 있어서 결정적인 이용행위가 계약의 대상으로 인정되는 경우”(제2호)에 “제32조, 제32조a, 제32조d 내지 제32조f 및 제38조 제4항을 강제적으로 적용한다”고 규정한다. 먼저 제2호는, 예컨대 한국의 저작자가 미국의 영화회사에게 계약으로 저작권을 양도한 경우에 그 계약이 독일법을 따르고 있지 않더라도 그 저작물이 독일에서 이용되는 경우에는 독일 저작권법이 적용된다는 취지이다. 이에 따라 독일 내에서 이용되는 부분에 관해서는 제32조 및 제32조a가 강행규정으로 적용된다. 그 다음 제1호는 계약에서 준거법을 선택하지 않아서 독일법이 준거법으로 적용되는 경우에는 독일 내에서 이용뿐 아니라 모든 권리를 대상으로 제32조 및 제32조a가 강행규정으로 적용된다는 것이다. 따라서 그 적용범위가 매우 넓어진다.[43] 요컨대, 독일 저작권법 제32조b에 의해서 제32조 및 제32조a는 한국 저작물이 독일에서 이용되는 한 계약의 준거법에 관계없이 적용된다.[44]

그 밖에 2016년 개정된 독일 저작권법 제32조d, 제32조e는 매년 한 번 이용·수익 정보에 접근할 수 있는 권리를 저작자에게 보장하여 공정한 보상의 전제조건이라 할 수 있는 투명성 의무를 이용자에게 부과하였고, 제40조a는 일종의 계약 종료권 제도를 도입하여 보상금을 일괄 지급하여 설정된 배타적 이용권(ausschließliches Nutzungsrecht)이 10년이 경과하면 자동적으로 단순 이용권(einfaches Nutzungsrecht)으로 변경되도록 하였다.[45] 2021년 개정된 독일 저작권법 제32조g, 제36조d 제1항에서는 첫째 단계의 ‘상당한 보상’ 및 둘째 단계의 ‘추가 보상’에 관한 청구권, 투명성 의무이행에 관한 청구권을 저작자 단체에게 부여하였다.[46]

3. 프랑스

가. 시청각저작물의 저작자 결정과 시청각저작물의 제작자에 대한 양도 추정

프랑스는 1992년 7월 1일 지적재산권 법전을 새로 제정하면서 종래 여러 법률에 흩어졌던 법률 규정들을 통합하여 지적재산권법전(Code de la Proprété Intellectuelle, CPI)을 제정하였는데, 그 법전 제1편을 구성하는 것이 저작권법(이하, ‘프랑스 저작권법’이라 한다)이다.[47]

프랑스 저작권법은 영상저작물이라는 용어 대신에 시청각저작물(œuvre audiovisuelle)이라는 용어를 사용한다. 프랑스 저작권법 제112조의2 제6호는 “영상저작물과 그 밖에 음을 수반하거나 수반하지 않는 영상의 연속으로 이루어진 시청각저작물”을 지적 창작물로 보호한다고 규정한다. 즉 시청각저작물이라는 용어는 영상저작물은 물론이고 그 밖에 유·무성을 묻지 않고 영상의 연속으로 이루어진 표현 모두를 포괄한다. 영상의 연속(séquence)으로 표현되는 점이 시청각저작물의 특징이다. ‘시청각’이라고 표현을 사용하지만 음성을 수반하지 않는 무성영화도 포함된다. 아울러 아래에서 보듯이 시청각저작물은 대개 공동저작물로 다루어지고 있는데, 이는 프랑스 저작권법의 확립된 실무인 듯

43) Nordemann, 앞의 강연문, 248면.
44) 석광현, “구름빵 사건과 저작권의 국제적 보호”, 법률신문, 2021. 4. 26.자, 19면.
45) 2016년 개정된 독일 저작권법에 관한 상세는, 三浦正廣, “ドイツ著作者契約法の改正について”, 「コピライト」 No.696 vol.59, 著作權情報センター, 2019. 4., 39~43면 참조.
46) 駒田泰土, 위의 심포지엄 자료집(2022. 5. 21.), 27면.
47) 서달주 번역, 「프랑스 저작권법」, 한국저작권위원회, 2009, 1면 [개요].

www.kci.go.kr

하다.[48]

시청각저작물의 저작자에 대하여 프랑스 저작권법 제113조의7 제1항은 “시청각저작물의 저작자의 지위는 그 저작물을 지적으로 창작한 1인 또는 수인(數人)의 자연인에게 귀속한다”고 규정한다. 이처럼 “1인 또는 수인의 자연인”이 시청각저작물의 저작자로 되어있다는 점에서 시청각저작물은 원칙적으로 공동저작물이라고 실무상 이해되고 있다. 제2항은 “공동으로 작성되는 시청각저작물의 공동저작자(co-auteur)는 반대의 증거가 없는 한 아래에서 열거하는 자들이라고 추정한다: (1) 각본의 저작자, (2) 각색의 저작자, (3) 대사(台詞)의 저작자, (4) 시청각저작물을 위하여 특별히 작성된 가사를 수반하거나 수반하지 않는 음악의 작곡자, (5) 감독”이라고 규정한다. 이처럼 제2항에서는 공동저작자로 추정되는 자들을 예시적으로 열거하고 있다. 프랑스 저작권법 제132조의23은 “시청각저작물의 제작자(producteur)는 이 저작물의 제작에 대하여 발의와 책임을 지는 자연인 또는 법인을 말한다”고 정의하는데, 시청각저작물의 제작자는 위 예시적으로 열거되는 자들 중에 포함되어 있지 않다. 따라서 시청각저작물의 제작자는 공동저작자로 추정되지 않는다.[49] 예시적 열거는 시청각저작물이 작성될 때에 창작적으로 기여하는 순서{각본(시나리오) 다음이 각색과 대사, 음악, 그리고 마지막이 감독}에 따라 규정한 것이다. 실제로 시청각저작물이 제작되는 경우 이들 각자의 저작물이 시청각저작물이라는 공통의 목적을 위하여 합체되어 있기 때문에 이들이 시청각저작물의 공동저작자라는 추정규정을 둔 것이다.[50]

여기서 특히 주목할 것이 프랑스 저작권법 제113조의7 제2항이다. 우리나라나 독일과는 달리 프랑스 저작권법이 시청각저작물의 저작자를 결정하는 입법례로서 ‘범주방법’을 채택하고 있음을 보여주는 것이 바로 제2항이기 때문이다.[51] 제2항에 따르면, 각본의 저작자(시나리오 작가), 대사의 저작자, 작곡자는 고전적 저작자에 해당하지만, 프랑스 저작권법은 이들을 감독과 함께 현대적 저작자에 포함하여 시청각저작물의 공동저작자로 추정하고 있다. 제2항에서 명시적으로 열거하고 있지는 않지만, 그 밖에 사진감독(directeur de la photoraphie), 필름편집자(monteur), 무대장치가(décorateur), 의상담당(costumier) 등도 저작자로 여겨진다.[52] 요컨대, 제2항은 추정규정이므로 여기서 예시적으로 열거하고 있지 않은 자라도 공동저작자인 것을 증명하여 저작자로 인정받는 것이 가능하다. 반대로 열거하고 있는 자라도 공동저작자에서 제외되는 경우가 있다.[53] 게다가 위 같은 조 제3항은 “시청각저작물이 보호받는 선행 저작물이나 각본을 이용하여 작성된 경우에는 그 원저작물의 저작자는 그 새로운 시청각저작물의 저작자와 동일한 보호를 받는다”고 규정한다. 즉 원저작물의 저작자가 시청각저작물의 저작자로 추정되는 것이 아니라 의제된다고 규정한다. 원저작물의 저작자는 시청각저작물의 작성에 실제로 협력한

48) 駒田泰土, “映畵をめぐる著作權法上の規律—ドイツ法及びフランス法”, 「著作權硏究」 No.41, 著作權法學會, 2014, 56면.
49) 프랑스 저작권법이 시청각저작물의 제작자를 시청각저작물의 공동저작자로 추정하는 것에서 제외한 입법배경 등에 관해서는, C. Colombet, *Propriété Littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, 1988, 宮澤溥明 譯, 「著作權と隣接權」, 第一書房, 1990, 87~88면.
50) C. Colombet, 위의 책, 85면.
51) J.A.L. Sterling, *World Copyright Law*, 2nd ed., Sweet & Maxwell, 2003, pp.194~195.
52) F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, 2e éd., Economica, 2014, n° 472 ; M. Vivant/J. M. Bruguière, *Droit d'auteur et droits voisins*, 2e éd., Dalloz, 2012, n° 359; 駒田泰土, 앞의 논문, 57면 및 70면에서 재인용.
53) 井奈波朋子, “フランス著作權制度の概要とコンテンツの法的保護”, 「デジタルコンテンツの知的財産權に關する調査硏究」, 財団法人デジタルコンテンツ協會, 2006, 100면.

www.kci.go.kr

것이 아니라 그 원저작물이 시청각저작물의 작성에 이용되었을 뿐이어서 그 원저작자는 공동저작자라고 할 수 없기 때문이다.[54] 이는 공동저작물의 원칙에 대한 예외적 규정이다.[55]

한편, 독일과 마찬가지로 프랑스 저작권법은 시청각저작물에 대하여 계약법상 특칙을 두고 있다. 시청각저작물의 저작자가 시청각저작물의 제작자를 위하여 권리를 양도하였다고 추정하는 규정이다. 프랑스 최초의 체계적인 저작권법인 1957년법은 제17조 제3항에서 영상저작물에 관하여 이미 그러한 규정을 두고 있었다. 1985년법의 제정으로 그 적용범위가 시청각저작물 일반으로 확장되었고, 현행 저작권법 제132조의24 제1항은 "가사를 수반하거나 수반하지 않는 음악의 작곡자를 제외한 시청각저작물의 저작자와 제작자 간에 체결된 계약은, 반대의 특약이 없는 한 … 그 제작자를 위하여 시청각저작물의 배타적 이용권의 양도를 포함한다"고 규정한다. 즉, 음악저작물의 저작자를 제외한 시청각저작물의 저작자와 그 제작자가 계약을 체결하면, 반대의 특약이 없는 한 배타적 이용권을 양도한 것으로 추정하므로 양도의 추정은 음악저작물의 저작자에게는 미치지 않는다.[56] 이는 실무상의 이유에 따른 것으로 영화라는 매체가 출현한 이후 대부분이 SACEM[57] 회원인 음악저작물의 저작자는 그 저작재산권을 SACEM에게 신탁적으로 양도하고 있고, SACEM은 그 회원에게 귀속할 수입에 해당하는 부분을 징수하여 이를 회원에게 분배하고 있다. 이러한 음악집중관리업계의 관행을 유지하는 것이 바람직하다고 판단하여 위와 같이 음악저작물의 저작자를 제외하는 것으로 규정한 것이다.[58]

당초 1957년법은 양도의 추정이 미치는 것은 '영화적 이용에 관한 배타권(droit exclusif d'exploitation cinématopraphieque)'에 관한 것이라고 규정하고 있었다. 1985년법에서는 이것이 '시청각저작물의 이용에 관한 배타권(droit exclusif d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle)'으로 변경되었고, 이는 현행 프랑스 저작권법에서도 유지되고 있다. 종전의 제도에는 극장에서의 이용만을 추정규정이 포괄하고 있었으나, 개정 후에는 원칙적으로 해당 저작물의 모든 형태의 유통에 관하여 추정의 효과가 미치는 것으로 되었다.[59] 주목할 것은 독일 저작권법과 마찬가지로 프랑스 저작권법도 시청각저작물의 저작자들이 그 제작자에게 배타적 이용권을 양도한 것으로 추정하는 규정을 마련하면서도, 다른 한편으로 시청각저작물의 저작자들에게 후술하는 것처럼 보상을 받을 수 있는 권리를 보장해주고 있다는 점이다.[60]

한편, 프랑스 저작권법 제131조의1은 "장래의 저작물에 대한 저작권의 포괄적 양도는 무효이다"라고 규정한다. 이와 관련하여 참고로 덧붙일 점은 프랑스 저작권법 제132조의24 제1항의 '양도'의 추정과 관련하여 여기서 사용하는 '양도'의 개념이 우리 저작권법의 그것과 다를 수

54) Cf. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, 3e éd., Lexis Nexis, 2013, n° 229. 따라서 제2항의 시나리오 작가(각본가)는 당해 시청각저작물을 위하여 창작을 행한 자, 제3항의 시나리오 작가(각본가)는 이것과 관계없이 창작을 행한 자를 가리킨다고 해석할 수 있다. 駒田泰土, 앞의 논문, 57면 및 70면에서 재인용.

55) 井奈波朋子, 앞의 논문, 101면.

56) Sterling, op. cit., p.491.

57) SACEM은 집중관리단체로서 '음악 작사가, 작곡가 및 편곡자 협회(Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, SACEM)'를 말한다.

58) C. Colombet, 앞의 책, 152~153면.

59) Cf. A. Lucas/H. -J. Lucas/A. Lucas-Schloetter, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, 4e éd., Lexis Nexis, 2012, n° 794 ; 駒田泰土, 앞의 논문, 58면 및 70면에서 재인용.

60) Sterling, op. cit., p.195.

www.kci.go.kr

있다는 점이다. 프랑스 지적재산권법전(Code de la Proprété Intellectuelle, CPI)은 특허권과 상표권에 관해서는 '양도(Cession)'와 '라이선스(License)'를 구별하여 규정하고 있다.[61] 그러나 저작권에 관해서는 전통적으로 조문상 '양도'라는 용어만을 사용하고 있다. 그래서 프랑스 저작권법상 '양도'의 법적 성질을 둘러싸고 학설 대립이 있다. 이에 따라 '양도'에 라이선스, 즉 이용허락이 포함되는지 여부와 관련하여, 포함된다는 견해와 포함되지 않는다는 견해로 학설이 나뉘고 있다.[62]

나. 프랑스 저작권법의 '비례보상'

프랑스 저작권법 제131조의4는 권리양도에 관한 총칙규정으로 제1항은 권리양도의 대가를 일괄하여 지급할 수 있는 경우를 한정하여 예외적인 것으로 규정하고, 원칙적으로는 양수인의 수익(recette)에 비례하는(propotionnelle) 보상을 지급해야 한다는 것을 규정한다. 즉 비례보상이 원칙이고 일괄하여 지급하는 정액보상은 예외라는 점을 규정한다.

시청각저작물에 관한 특칙인 프랑스 저작권법 제132조의25 제1항은 저작자에 대한 보상이 이용태양마다 지급되어야 한다는 것을 정하고 있다. 따라서 보상은 이용방법마다 계산되지 않으면 안 된다. 즉 제132조의25 제1항도 비례보상이 원칙임을 밝히고 있다. 위 제1항의 문언에 따르면, 유통의 대상이 되는 시청각저작물은 개별적으로 특정이 가능해야 한다는 것인데, 본래 이러한 경우에만 비례보상액이 명확하게 산정되는 것이므로, 이는 당연한 것을 규정한 것이라고 판단된다.[63] 프랑스 저작권법의 비례보상 원칙은 '유럽공동체의 기존 법체계(aquis)'로서 DSM 저작권지침의 제정 과정에 영향을 주었다. 그 결과 DSM 저작권지침 전문(前文) 제73항에 '비례적인 보상(proportionate remuneration)'이 원칙이라는 점과 정액보상(lump sum payment)도 비례보상이 될 수 있지만 이는 예외적이어야 한다는 점이 규정되었다. 또한 DSM 저작권지침 제18조는 '적절하고 비례적인 보상의 원칙'이라는 표제 하에 "저작자와 실연자가 그들의 저작물이나 그 밖의 보호대상의 이용에 대한 그들의 배타적인 권리를 라이선스하거나 이전하는 경우에, 그들이 적절하고 비례적인(appropriate and proportionate) 보상을 수령할 권리가 있음을 보장해야 한다"고 규정한 것이다.

프랑스 저작권법 제131조의5 제1항은 "이용권 양도의 경우에 저작자가 불공정 계약 또는 저작물의 수익에 대한 예측불량으로 인하여 7/12 이상의 손해를 입은 경우에는 저작자는 계약의 가격조건의 수정을 요구할 수 있다."고 규정한다. 이는 과잉손해(lésion)[64] 내지 프랑스 민법에서 사정변경의 원칙의 적용으로 인정되는 불예견(不豫見)의 법리(théorie de l'imprévision)를 가격조건을 수정하기 위한 판단기준으로 언급한 것이다. 같은 조 제2항은 "계약의 가격조건의 수정은 저작물의 정액보상제 방식으로 양도된 경우에만 요구할 수 있다."고 하여 제1항에 따른 가격조건의 수정은 정액

61) Nicolas Bouche, *Intellectual Property Law in France*, 3rd ed., Wolters Kluwer, 2017, p.141 이하(특허권) ; p.199 이하(상표권).

62) 프랑스 저작권법에서 저작권의 양도와 이용허락의 차이는 저작권의 이전(transfer of copyright)에 있어서 '정도'의 문제(question of degree)일 뿐이라고 한다. Nicolas Bouche, op. cit., p.59.

63) A. Lucas/H. -J. Lucas/A. Lucas-Schloetter, n° 805; 駒田泰土, 앞의 논문, 61면 및 71면에서 재인용.

64) 과잉손해로 번역되는 레시온(lésion)이란 계약 체결 당시 계약당사자 상호간의 이익이 형평성을 상실하며 야기되는 금전상의 손해를 뜻한다. 레시온의 법리는 유상 쌍무계약 체결 시 결정된 급부가 일방 당사자에게 심각한 경제적 손실을 입힐 정도의 불균형을 말한다. 박귀련, 「불공정한 법률행위」, 우리글, 2010., 293면.

www.kci.go.kr

보상의 경우에만 허용된다는 점을 밝힌 바 있다. 그런데 프랑스는 2021년 저작권법 제131조의5 제2항을 개정하여 비례보상의 경우에도 수익에 비하여 현저하게 낮은 금액인 경우 저작자에게 추가 보상청구권을 인정한다고 규정하였다. 이는 DSM 저작권지침 제20조의 '계약 수정 메커니즘'에서 "처음 합의된 보상이 그 저작물이나 실연의 이용으로부터 산출된 모든 관련 후속 수익과 비교하여 '부적절하게 낮은(disproportionately low)' 것으로 밝혀진 경우에 추가적이고 적절하며 공정한 보상을 청구할 권리가 있음을 보장해야 한다"고 규정한 것을 입법에 반영한 것이다.

한편, 프랑스 저작권법 제132조의25의 기초(起草) 단계에서는, 저작자의 보상이 비례적이어야 한다는 것이 제작자의 수익(recette producteur: 배급자 및 영화관의 수익을 공제한 것)인지, 그렇지 않으면 배급자의 수익(recette distributeur)인지가 논의되었다. 또한, 저작자들은 영화관의 수익을 기초로 하여야 한다고 주장하고 있었다. 우여곡절 끝에 영화관의 수익, 즉 공중이 당해 영화를 접하기 위하여 지급한 금액으로부터 배급자에게 지급한 부분을 공제한 금액을 기초로 해야 하는 것이, 제132조의25 제2항에 규정되어 있다. 그리고 배급자가 적용하는 체감(遞減)요율을 고려하라고 하고 있다.[65]

유통은 이제 비디오카세트, DVD, Blu-ray Disc 등과 같은 비디오그램으로도 이루어지고 있다. 이와 관련하여 저작자에 대한 보상은 어떻게 계산하여야 하는가에 관하여, 제132조의25 기초(起草)단계에서도 다양한 논의가 있었지만, 명확한 결론이 나지 않게 되어, 조문으로 결실을 맺지 못하였다. 학설로는, 비디오그램의 배포자를 필요에 따라 제132조의25 제2항 프랑스 지적재산권법전에서 말하는 영화관(경영자)과 동일하게 보아야 한다는 견해가 있다.[66]

이미 설명한 바와 같이, 보상의 토대가 되는 수익은 유통의 하단에 설정되어 있지만, 보상의 지급의무자는 어디까지나 상단에 위치하고 있는 제작자가 된다는 점에 주의할 필요가 있다.[67] 또한 제132조의28은 저작자가 비례보상을 확실하게 수령할 수 있도록 제작자에게 회계보고의 의무를 지우고 있다.[68]

전술한 것처럼, 저작자에 대한 보상은 원칙적으로 일괄 지급이어서는 안 되며, 비례보상이어야 하겠지만, 제작현장에서는 꼭 그렇게 깔끔하게 운용되고 있는 것 같지는 않다. 즉, 제작 전에 상당히 고액이 지급되었지만, 이용 후에는 상당히 낮은 요율이 적용되므로, 실질적으로 일괄 지급으로 되어 있어, 규정의 취지가 왜곡되는 경우도 있다고 한다.[69]

4. 미국

가. '업무상 저작물(works made for hire)' 법리의 영상저작물에 대한 적용

우리 저작권법과는 달리 미국 저작권법에는 저작자에 대한 정의규정이 없으며, 나아가 시청각저작물의 저작자가 누구인지를 결정하는 규정도 두고 있지 않다. 그렇다면 미국 저작권법상 저작자란 누구를 말하는 것일까? CCNV 사

65) 駒田泰土, 앞의 논문, 61면.
66) A. Lucas/H. -J. Lucas/A. Lucas-Schloetter, n° 805; 駒田泰土, 앞의 논문, 61면 및 71면에서 재인용.
67) 법안 단계에서는, 저작자들은 영화관으로부터 직접 보상을 수령하는 제도를 바랐던 것 같다. 그러나 프랑스의 입법자는 제작자가 지급에 관하여 책임을 지는 제도를 채용하였다. A. Lucas/H. -J. Lucas/A. Lucas-Schloetter, n° 805 ; 駒田泰土, 앞의 논문, 61면 및 71면에서 재인용.
68) 駒田泰土, 앞의 논문, 62면.
69) A. Lucas/H. -J. Lucas/A. Lucas-Schloetter, n° 679 ; 駒田泰土, 앞의 논문, 62면 및 71면에서 재인용.

www.kci.go.kr

건에서[70] 미국 연방대법원은 “일반적으로 저작자는 그 저작물을 실제로 작성한 자, 즉 어떤 아이디어를 저작권의 보호대상인 고정된 유형적 표현으로 옮겨 놓은 자를 말한다”고 정의한다. 또한 Feist 사건에서[71] 연방대법원은 “저작물을 독자적으로 작성하고 최소한도의 창조성을 부여한 자”가 저작자라는 취지로 판시한 바 있다. 결국 이러한 판결들을 통해 형성된 “창작물에 최소한도의 표현을 기여함으로써 저작물을 창작한 자”를 저작자라고 해석하는 판단기준이 이론(異論)없이 받아들여지고 있다.

한편, 미국 저작권법 제201조(a)는 저작권의 원시적 귀속(initial ownership of copyright)에 관해 규정한다. 즉 “본 편 법전에서 보호되는 저작물의 저작권은 그 저작물의 저작자에게 원시적으로 귀속한다.”고 규정함으로써 저작권이 그 저작물의 창작자인 저작자에게 원시적으로 귀속한다는 점을 명확히 한다. 또한 미국 저작권법 제201조(b)는 “업무상 저작물의 경우에는 사용자 또는 그 저작물을 자신을 위하여 작성하게 한 자가 본 편 법전에서 저작자로 간주되며, 당사자 사이에 서명한 문서에 의하여 명시적으로 달리 합의하지 아니하는 한, 해당 저작권을 구성하는 모든 권리를 가진다.”고 규정한다.

그런데 미국 저작권법 제101조는 업무상 저작물(works made for hire)을 정의하면서 업무상 저작물에는 영화 기타 시청각저작물(a motion picture or audiovisual work), 즉 우리 저작권법의 영상저작물이 포함된다고 규정한다. 구체적으로 제101조는 “업무상 저작물이란 (1) 피용자가 그 고용의 범위 내에서 작성한 저작물, 또는 (2) 집합저작물에의 기여분, 영화 기타 시청각저작물의 일부(a part of a motion picture or other audiovisual work), 번역, 보조적 저작물, 편집물, 교과서, 시험, 시험의 해답자료 또는 도표집으로 사용되도록 특별히 주문이나 위탁을 받은 것으로서 당사자들이 그 저작물을 업무상 저작물로 간주한다고 문서에 의하여 명시적으로 합의하는 경우의 저작물이다.”고 정의한다.

이러한 미국 저작권법상 여러 규정들에 의해 미국에서 대부분의 영상저작물은 업무상 저작물에 관한 규정을 적용받아 영상저작물의 저작자는 영화감독이 아니라 영상제작자가 되는 것이 일반적이다. 전형적인 경우로는 영화감독이 영상제작자에게 고용되어 그 업무로서 영상저작물을 작성하는 경우를 들 수 있다. 설령 어느 영화감독이 피용자가 아니라 독립적인 지위에서 자기재량에 의해 활동하는 수탁자(independent contractor)에 해당하는 경우에도, 업무상 저작물의 정의에 관한 미국 저작권법 제101조(2)에서 보았듯이 그 영화감독의 창작물이 영상저작물의 일부로 특별히 위탁되고 그 창작물을 업무상 저작물로 간주한다는 서면 계약서를 작성하였다면 이 경우에도 영상저작물의 저작자는 영상제작자가 된다.[72]

나. 미국감독조합과 영상제작자 단체 간에 체결된 단체협약에 의한 추가 보상

미국 저작권법의 업무상 저작물에 관한 규정이 대부분의 영상저작물에 적용되는 상황만을 살펴보면, 마치 영화감독과 같은 영상저작물의 창작자에 대한 보호를 소홀히 하고 영상제작자 등 엔터테인먼트 기업에게 일방적으로 유리하게 법제도가 운영되고 있는 것처럼 인식될지도

70) Community for Creative Non-Violence v. Reid, 490 U.S. 730 (1989).
71) Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Co., 499 U.S. 340 (1991).
72) 홍승기, “영화제작자의 권리” 「Entertainment Law」, 박영사, 2007., 187면 ; 박성호, “영화와 저작권법 제9조” 「Entertainment Law」, 박영사, 2007., 169~170면 각 참조.

www.kci.go.kr

모른다. 그러나 이러한 관념은 미국의 법과 제도를 표면적으로 관찰하여 발생한 오해에 지나지 않는다. 오히려 미국에서 활동하는 영화감독이나 배우들은 자신이 가입한 조합의 단체교섭을 통하여 영상저작물의 상업적 성공으로 발생한 수익에 대해 추가 보상, 즉 성공보상이나 2차 이용에 대한 보상 등을 받을 수 있는 제도적 환경을 보장받고 있고, 이에 따라 실제로 추가보상을 받고 있다.

미국 엔터테인먼트 산업에는 연예산업종사자들을 위해 활동하는 각종 조합(unions)이 있다. 예컨대, 영화와 TV 등 방송산업 등에는 미국감독조합(Directors Guild of America, DGA)을 비롯하여 배우 등 실연자의 조합으로 AFM(American Federation of Musicians), SAG-AFTRA(Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists), AGMA(American Guild of Musical Artists), AEA(Actors Equity Association) 등 다양한 조합들이 존재한다. 이들 조합들은 그들의 조합원들로부터 해당 분야별 용역을 제공받는 영상제작자 등 엔터테인먼트 기업들과의 사이에 체결되는 단체교섭(collective bargaining)의 결과인 기본협약(basic agreement)을 통해 소속 조합원들의 권익을 보호한다. 즉 이들 조합들은 그들의 조합원을 위하여 최저임금, 근무환경, 창작과 관련된 권리, 크레딧 등을 확보하고자 영상제작자 등과 기본적인 협약내용을 협상한다. 이러한 조합 협약(Guild agreement)은 계약이므로 그 협약에 서명한 조합원들과 영상제작자 등을 구속하게 된다. 개개 조합의 협약들이 정확히 동일하지는 않지만, 대부분의 조합 협약들은 교차가입조항(cross-affiliation provisions)을 포함하고 있다. 이러한 조항으로 인해 한 개인 영상제작자가 어느 조합의 협약에 서명한 경우 그 개인뿐만 아니라 그 개인에 의해 관리되는 모든 회사에 대해서도 협약이 적용되고, 어느 한 법인이 조합의 협약에 서명한 경우 그 법인의 모든 자회사들에게도 적용된다.[73]

특히 영화감독들의 경우는 앞서 본 것처럼 DGA로 약칭되는 미국감독조합을 통해 그들의 권익을 보장받는데, DGA와 영상제작자들을 대표하는 단체인 영화텔레비전제작자연맹(Alliance of Motion Picture and Television Producers, AMPTP)과의 사이에 단체교섭의 결과 체결된 기본협약에는 영상산업의 특성이라 할 수 있는 3단계 보상 체계(three-tier compensation scheme)를 담고 있다. 3단계 보상 체계는 ① 신인들이 경력을 쌓을 동안 생계를 보장하기 위한 '최소임금율(minimum pay rate)', ② 최소임금율을 넘어서는 명성을 얻은 감독이 추가 보상을 에이전트를 통해 교섭할 수 있게 허용하는 '개별 계약(personal service contracts)', ③ '2차이용 보상(residuals)'으로 되어 있다.[74] 특히 추가 보상과 2차이용 보상을 포함하는 보상 전반에 관한 사항과 크리에이티브 컨트롤(creative control)에 관한 사항 등은 상세하게 약정된다. 보상과 관련하여 기본협약에서 정하는 주된 사항은, 영화감독이 창작할 때에 받는 보상이나 1차 시장(영화관 상영)에서 영상저작물이 크게 성공하였을 때 받는 성공보상, 그리고 영상저작물이 2차 시장(DVD나 유료방송 등)에서 이용된 경우에 받는 2차이용 보상에 관한 것이다. 기본협약에서 정한 보상 등은 최저기준이므로 개별적으로 체결하는 감독계약(Director's Services Agreement)에서 점차 늘려가는 것도 가능하다. 또한 창작시에 받는 보상과 별도로 1차 시장에서 영상저작물이 크게 성공하였을 때

73) Sherri L. Burr, *Entertainment Law*, 4th ed., West Academic, 2017, pp.252~254.
74) 하윤금/김영덕, 「방송과 연예 매니지먼트 산업」, 한국방송영상산업진흥원, 2003., 218~221면.

www.kci.go.kr

성공보상이 약정되는 경우도 있다. 하지만 총수입(gross receipts)이 아닌 순이익(net profits)의 몇 퍼센트를 배분한다는 성공보상 계약은 그 실익(實益)이 거의 없다. "할리우드에 순수익이란 없다"는 우스개 이야기가 상징하듯이 아무리 크게 성공한 영상저작물이라 하더라도 적자로 계산되는 이른바 '할리우드 회계'의 난맥상으로 인해 영화감독이 실제로 순수익 보상(net compensation)을 받을 수 있는 가능성은 거의 없기 때문이다. 1973년 미국 공인회계사회(AICPA)는 영화산업계가 직면한 문제점들을 실용적으로 해결하기 위해 영화산업에 관한 회계(Accounting for Motion Picture Films) 기준을 발표하였지만, 이 기준도 회계사들이 자금제공자와 사용자들의 필요와 목적에 맞도록 재무보고서(financial reports)의 기본 수치를 손질하는 행위를 방지하지 못하였다. 그러다 보니 할리우드 영화사에는 주주용, 투자자용, 국세청용, 그리고 내부용의 4가지 회계장부가 존재하는 상황에까지 이르렀다.[75] 그래서 미국 영화 관련 계약서에는 '순이익(net profits)'이란 용어 대신에 '정의된 수익(defined proceeds)'이란 용어를 사용하는 경향이 있다.[76] 물론 확실하게 성공보상을 받으려면 총수입의 몇 퍼센트를 배분한다는 계약, 즉 흥행 총수익(revenue generated at the box office)을 토대로 산정하는 총수익 보상(gross compensation)을 감독계약에서 약정하면 될 것이다. 하지만 그러한 계약은 일부 지명도가 높은 감독들(directors of a certain stature)만이 가능하다.[77]

그러한 점에서 일부 지명도가 높은 감독이나 배우들은 그들이 가입한 조합의 뒷받침이 없더라도 영상제작자와의 계약에서 자신들의 권익을 보장받을 수 있겠지만, 이는 어디까지나 예외적인 경우이다. 그러한 대우를 받지 못하는 대부분의 영화감독이나 배우들은 조합을 통한 단체교섭을 지렛대로 삼아야 영상제작자와 엇비슷한 교섭력을 가지게 될 것이다. 그러한 교섭을 통하여 이해조정이 이루어져야 영화감독 등은 보상 등과 관련된 권익을 보장받게 된다.[78] 이처럼 미국은 독일 저작권법의 2단계의 '공정한 보상'이나 프랑스 저작권법의 '비례보상'과 같은 형태의 법률제도를 마련하고 있지는 않지만, 노동조합을 통한 단체교섭을 토대로 하여 영화감독 등이 추가 보상을 받고 있다.

5. 일본

가. 영화제작자에 대한 영화저작물의 저작재산권의 법정 양도

일본 저작권법 제16조 본문은 '영화저작물'의 저작자를 정의하는 명문의 규정을 두고 있고, 제16조 단서는 '영화저작물'에 대하여도 '직무상 저작물'에 관한 조항이 적용된다는 것을 밝히고 있다. 즉, 일본 저작권법은 영화저작물의 저작자를 정하는 별도의 규정과 함께 영화저작물에 직무상 저작 규정이 적용된다는 규정도 두고 있다.

일본 저작권법 제16조 본문은 "영화저작물의 저작자는…제작, 감독, 연출, 촬영, 미술 등을 담당하여 그 영화저작물의 전체적 형성에 창작적으로 기여한 자로 한다."고 규정하면서도, 같은 조 단서는 "다만 앞의 조(직무상 저작물—인용자 주)의 규정의 적용이 있는 경우에는 그러하

75) Harold L. Vogel, *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, 8th ed., Cambridge University Press, 2010, p.179.
76) Vogel, op. cit., p.230 n.32.
77) Burr, op. cit., pp.296~297, pp.318~319.
78) 奥邨弘司, "映畵の著作者·著作權者—米國の場合", 「著作權硏究」 No.41, 著作權法學會, 2014, 28~29면.

www.kci.go.kr

지 아니하다."고 규정하고 있다. 즉, 같은 조 본문은 '현대적 저작자(modern authors)'들이 영화저작물의 공동저작자가 된다는 점을 밝힌 것인데, 단서에서는 '직무상 저작물'의 성립요건을 갖춘 때에는 법인 등 사용자가 저작자가 된다고 규정하고 있어서 양자의 조화로운 해석이 문제가 된다.

일본의 입법자의 의사에 따르면, 첫째 일본 저작권법 제15조의 직무상 저작 규정은 본래 관청문서나 회사의 백년사 등 저작자를 추정하기 어려운 경우에 저작자를 명확히 하기 위한 규정이며 출판이나 영화 등을 상정한 것이 아니라고 한다.[79] 둘째 영화저작물에 대해 제16조 단서가 적용되는 경우(즉, '직무상 저작' 규정인 제15조가 적용되는 경우)는 영화회사가 제작한 뉴스영화, 기록영화, PR영화 등 감독의 이름 등과 같이 저작자의 이름이 영화 자체에 나타나지 않는 경우에 국한된다고 한다.[80] 그러므로 이러한 입법자의 의사에 따르면 통상적인 영화저작물에는 일본 저작권법 제15조의 직무상 저작 규정이 적용될 여지가 없게 된다.

정리하면 일본 저작권법 제16조는 "제작, 감독, 연출…등을 담당하여 그 영화저작물의 전체적 형성에 창작적으로 기여한 자"들, 즉 '현대적 저작자'들이 영화저작물의 공동저작자가 된다는 점을 밝힌 것이다.

한편, 일본 저작권법 제29조 제1항은 "영화저작물의 저작권은 그 저작자가 영화제작자에 대하여 당해 영화저작물의 제작에 참가할 것을 약속하고 있는 경우에는 당해 영화제작자에게 귀속한다"고 규정하여 영화저작물의 저작재산권이 영화제작자에게 원시적으로 귀속되는 것으로 하고 있어서 영화저작물의 저작재산권이 저작자에게 원시적으로 발생함과 동시에 아무런 행위나 처분을 요하지 않고 법률상 당연히 그 저작재산권이 영화제작자에게 이전하는 '법정귀속' 방식을 취하고 있다.[81] 이러한 일본의 입법례는 영화저작물의 성립 당초부터 저작자와 저작재산권자를 분리하는 특이한 입법방식이다.

나. 일본영화감독협회와 일본영화제작자연맹 간의 단체협약에 따른 추가 보상

일본 저작권법 제29조가 적용되는 결과 영화감독은 자신이 창작한 영화저작물에 대해 저작인격권만을 가지고 있을 뿐이고 저작재산권은 영화제작자에게 원시적으로 귀속된다. 따라서 영화감독은 법률상 영화저작물에 대해 아무런 저작재산권도 가지고 있지 않다. 그럼에도 영화감독은 협동조합 일본영화감독협회(이하 '일본영화감독협회'라고 한다)가 일반사단법인 일본영화제작자연맹{이하 '영연(映連)'이라 한다}이나 일반사단법인 일본민간방송연맹{이하 '민방연(民放連)'이라 한다} 등과 체결한 단체협약에 의해 계약으로 영화저작물의 2차이용에 대한 보상을 받는 경우가 많다.[82] 영화저작물에 대한 저작재산권의 귀속 여부와 관계없이 계약에 의해 영화감독에게 추가 보상이 이루어진다는 점에서 전술한 미국의 사례와 유사한 점이 있다.

좀 더 구체적으로 살펴보면, 영화감독과 영화제작자 사이에 감독계약이 체결될 때에 추가 보상에 대한 합의가 이루어지는데, 감독계약에서 추가 보상의 합의를 할 때에 전제가 되는 것은 특단의 의사표시가 없는 한 일본영화감독협회

79) 第63回 國會衆議院 文教委員會議錄 7号, 5면의 今政府委員 발언; 潮海久雄, 「職務著作制度の基礎理論」, 東京大學出版會, 2005, 12면에서 재인용.
80) 加戸守行, 「著作權法 逐條講義」 七訂新版, 著作權情報センター, 2021, 159면.
81) 加戸守行, 위의 책, 228면.
82) 內藤篤/升本喜郎, 「映畵·ゲームビジネスの著作權」 第2版, CRIC, 2015, 184면 ; 骨董通り法律事務所 編, 「エンタテインメント法實務」, 弘文堂, 2021, 78면(福井健策 집필부분) 각 참조.

www.kci.go.kr

와 영연(映連) 간에 맺어진 단체협약의 내용, 즉 영화저작물의 2차이용에 대하여 보상을 지급한다는 각서를 적용한다는 것이다. 그 각서의 내용은 예컨대, 비디오의 경우는 (비디오 소매가격) × (판매수량) × 1.75% × 80%로 하는 산정식을 적용하여 보상액을 산정하는 것이다.[83] 그 밖에 영화저작물의 '대여(rental)는 수입의 3.35%', '지상파 방송은 초회(初回) 30만엔(3년간 이내, 2회) 그 후의 2차 배급은 판매계약액의 4%' 등 2차이용에 대해 분야별로 마련된 산정식 일람표를 감독협회 홈페이지에서 확인할 수 있다.[84]

문제는 영연(映連)의 회원이 아닌 영화제작자와 일본영화감독협회의 회원이 아닌 영화감독 간에 감독계약이 체결될 때에도 위 각서를 적용하는 것이 일본 영화업계의 관행이라고 할 수 있을 것인지 하는 점이다. 영연(映連) 비회원인 영화제작자가 영화저작물을 비디오 제작 등으로 2차이용할 때에 감독에게 추가 보상을 하는 예가 많아지고 있지만, 반면에 비회원이라는 점을 내세워 이를 거절하는 경우도 있기 때문이다. 이에 대해 일본 하급심 판결은[85] 영연(映連)과 일본영화감독협회 간에 합의된 본건 각서 등의 내용이 그 합의 당사자, 그 회원과는 관계없이, 영연(映連)의 회원이 아닌 영화제작자나 일본영화감독협회의 회원이 아닌 영화감독도 포함한 영화제작업계 전체의 관행이나 관습이 되었다고는 인정할 수 없다고 판시하여, 감독협회 회원이 아닌 영화감독(원고)이 영연(映連)의 회원이 아닌 영화제작자(피고)를 상대로 제기한 추가보상 청구를 기각한 바 있다. 이러한 판단은 항소심에서도 그대로 유지되어 원고의 항소가 기각되었다.[86]

영화감독에 대한 추가 보상은 실무적으로 영화저작물이 상업적으로 성공을 거두었을 때 지급하는 성공보상과 2차 시장에서 영화저작물을 이용할 때 지급되는 2차이용 보상으로 이루어진다. 일본에서 엔터테인먼트 법 전문가로 유명한 한 변호사는, 성공보상 문제와 관련하여 이는 당사자 간의 순전히 계약상 권리로서 어떠한 이익을 대상으로 몇 퍼센트이어야 하는지, 또한 몇 년간 존속해야 하는지 확정된 것이 없다고 하면서, 성공보상의 지급 문제는 일본 민법상 '사실인 관습'이라고 볼 수 없다고 한다.[87] 하지만 추가 보상 중 2차이용 보상에 대해서는 재판상 집행 가능한 권리로서 사실인 관습으로 정착한 것으로 볼 수 있다고 한다.[88] 과거 '스위트홈 사건' 판결에서 2차이용 보상의 지급이 사실인 관습인지가 다투어졌고 재판부가 이를 부정하였지만, 제1심 판결로부터 20년이 경과한 오늘날의 시점에서는 그 판결의 결론을 재검토할 필요가 있다고 한다.[89]

6. 소결

독일·프랑스·미국·일본의 저작권법은 영상저작물의 이용과 관련된 저작재산권을 영상제작자에게 집중시킴으로써 영상저작물의 원활한 유통을 촉진하고자 한다는 점에서 공통점이 있다. 하지만 영상제작자에게 저작재산권을 집중시키기 위한 법제도의 구체적인 실천 방안에는 차이점도 있다. 독일과 프랑스는 영상제작자 또

83) 內藤篤/升本喜郎, 위의 책, 226면.
84) <https://www.dgj.or.jp/argue/expaylist/>(2022. 8. 31. 최종 접속)
85) 東京地裁 1995(平成7)年 7月 31日 判決 [スウィートホーム事件:第一審].
86) 東京高裁 1998(平成10)年 7月 13日 平成7年(ネ)第3529号 判決.
87) 內藤篤, "映畵の制作と法律·契約", 「著作權硏究」 No.41, 著作權法學會, 2014, 85면.
88) 內藤篤, 「エンタテンメント契約法」 第3版, 商事法務, 2012, 138면.
89) 內藤篤, 위의 논문, 85~86면.

www.kci.go.kr

는 시청각저작물의 제작자에게 영상저작물의 이용에 관한 배타적 권리의 설정(설정적 승계)을 추정하거나(독일), 시청각저작물의 이용에 관한 배타적 권리의 양도를 추정한다(프랑스). 이와 달리 미국은 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 간주되는 경우가 대부분이고 일본의 경우는 영화제작자에게 영화저작물의 저작재산권이 법정 양도된다.

영화감독에게 공정한 보상을 보장하는 방안과 관련하여 독일 저작권법은 2단계의 '공정한 보상'이나 프랑스 저작권법은 '비례보상'과 같은 형태의 법률제도를 마련하고 있다. 두 나라 저작권법의 관련 규정들은 유럽연합 DSM 지침 제4편 제3장에 공정한 보상에 관한 규정들, 즉 제18조의 비례보상, 제19조의 투명성 의무, 제20조의 추가 보상 등이 제정되는데 결정적인 영향을 주었다. 이와 달리 미국과 일본은 영화감독조합과 영상제작자 단체 간에 체결된 단체협약을 통하여 영화감독이 추가 보상을 보장받도록 하고 있거나(미국), 보장받도록 하기 위해 노력하고 있다(일본). 미국과 일본의 차이는 결국 두 나라 영화감독조합이 영상제작자 단체를 상대로 발휘하는 교섭력 내지 협상력의 차이에서 초래되는 것이 아닐까 생각한다. 할리우드를 중심으로 하는 미국의 영상산업이 지속적으로 발전할 수 있었던 것도 결국은 영상제작자들과 영화감독들 사이에 빚어지는 이해관계를 둘러싼 갈등을 조정하고 해결하는 성공적인 '제도화 과정'을 거쳤기 때문이라고 할 수 있다. 그 구체적인 제도화 과정에서 핵심적 역할을 한 것이 바로 노동조합이고 노조 특유의 교섭력을 통하여 이른바 '소프트 로(soft law)'라고 불리는 미국 영화산업계의 합리적인 계약 관행을 정립한 것이라고 평가할 수 있다.

Ⅳ. 영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위한 제도 개선 방안

1. 논의의 단서

영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위한 제도 개선 방안은 입법론의 문제로 귀착되겠지만, 입법론에 앞서 현행 저작권법의 테두리 내에서 시도할 수 있는 해석론 관점에서의 노력도 게을리 해서는 안 된다. 영화감독은 언제나 영상저작물의 저작자로 인정되므로[90] 이하에서는 영화감독을 중심으로 제도 개선 방안을 살펴보고자 한다.

2. 해석론의 관점 – 미국 및 일본영화감독조합과 영상제작자 단체 간의 단체협약을 참조

미국이나 일본의 예에서 보듯이 감독조합과 영상제작자 단체 간에 체결되는 단체협약을 통한 합리적 계약 관행의 정립과 같은 '소프트 로(soft law)'의 형성은, 우리 현행 저작권법의 취지를 구체화하는 해석론을 전개하는 데에 도움이 될 것이다. 따라서 현행 저작권법의 테두리 내에서 영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위한 실천 가능한 해결방안을 모색하는 과정에서 우리가 참조할 수 있는 것은, DGA로 약칭되는 미국감독조합의 사례이다. 아울러 그 실천력은 미국보다 뒤떨어지지만 일본영화감독협회의 사례도 우리의 관점에서는 상당한 도움이 된다. DGK로 약칭되는 한국영화감독조합(Directors Guild of Korea)[91]은 미국과 일본의 사례들을 선례 삼아 현행 저작권법의 테두리 내에서 영상저작물의 창작자에게 공정한

90) 이에 관해서는, 각주14), 각주20) 및 각주22)의 각 본문 참조.

91) 한국영화감독조합은 대한민국 영화감독들의 창작의 자유와 권익을 보호하기 위한 목적으로 2005년 11월 30일 만들어진 문화체육관광부 소관의 사단법인이다.

www.kci.go.kr

보상을 보장하기 위해 실천 가능한 방안이 무엇인지 살펴보아야 한다. 한국영화감독조합 차원에서 입법운동을 전개하는 것과는 별도로 영화감독조합이 현시점에서 바로 실천할 수 있는 일이 무엇인지부터 찾아보아야 한다.

먼저 현행 저작권법 제100조 제1항과 관련하여 한국영화감독조합은 영화감독들이 영상제작자와 감독계약을 체결할 때 특약을 할 수 있도록 노조 특유의 교섭력으로 이를 뒷받침해야 한다. 제100조 제1항은 영상저작물의 창작자인 영화감독들의 저작재산권이 특약이 없는 한 영상제작자에게 양도된 것으로 추정한다. 한국영화감독조합은 협상력을 발휘하여 영상제작자 단체와 단체협약을 체결함으로써 영화감독조합의 회원인 영화감독들이 영상제작자들과 감독계약을 체결할 때 영상저작물에 대한 저작재산권이 영화감독들에게 유보(*留保*)될 수 있도록 그에 관한 내용이 포함된 연출표준계약서를 개발하여 보급하는 등의 노력을 해야 한다. 물론 현재 한국영화감독조합도 자체적으로 'DGK연출계약서'를 개발하여 조합원들에게 해당 계약서의 사용의무를 부과하는 등 노력을 기울이고 있다.[92] 그러나 해당 계약서의 필수 조항을 영상제작자들에게도 관철할 수 있도록 영상제작자 단체와 단체협약을 체결하지 못하였기 때문에 해당 계약서를 실제 사용하는 데에는 무리가 따를 수밖에 없다. 만일 단시일 내에 영상제작자 단체와의 단체협약 체결이 어렵다면, 그 대안으로 문화체육관광부 주도로 '연출표준계약서'를 추진하되 그 내용 중에 한국영화감독조합이 요구하는 필수 항목, 즉 ① 구체적인 저작권양도에 대한 범위와 항목, 기한, ② 저작권양도에 대한 반대급부로 지급되는 비례적 보상 등을 포함하는 방안을 생각해 볼 수 있을 것이다.[93]

비교법적 관점에서 저작권의 역사와 저작권 제도의 정당화 근거를 살펴보면, 저작자의 권리는 특정 법률 규정에 의해 보호되는 경우도 있었지만, 저작자들의 집합적인 노력, 즉 노동조합 등의 활동을 통해 보호되는 경우도 많았다는 점을 상기할 필요가 있다.[94] 일찍이 우리나라에서도 미국 엔터테인먼트 산업에서 영화감독 등 영상산업 종사자들의 권익 보호 활동을 해온 노동조합의 중요성을 강조한 바 있다. 미국 영상산업을 비롯한 엔터테인먼트 산업에서 각 산업주체들 간의 견제와 조화를 이루는 중요한 역할을 하는 것이 노동조합이라는 점을 주목한 것이다.[95]

그러면 우리나라에서 영상저작물의 제작에 관여한 많은 사람들이 자신들의 권리를 보호받기 위해 어떠한 집합적인 노력과 활동을 하였는지 그에 관한 사례를 소개한다. 저작권법 제99조 제1항(구 저작권법 제74조 제1항)의 영상화 이용허락계약을 방송사(영상제작자)와 체결한 방송작가들은 TV드라마를 재방송하거나 이를 비디오테이프로 복제·배포하는 것과 관련하여 재방송료(1991년 4월부터) 및 비디오테이프 복제료(1988년 10월부터)를 받고 있다. 이는 한국방송작가협회가 방송사들과 단체협약을 맺고 재방송 및 비디오테이프 복제 등에 따른 사용료를 징수·분배한 결과라고 할 수 있다.[96] 또한 저작권법 제100조 제3항과 관련하여 방송 드라마에 출연하는 실연자들은 해당 방송사(영상제작자)들과 특약을 체결하여 2차이용 보상을 받고 있다. 방송실연자들이 특약을 체결할 수 있도록 협상력을 발휘한 것은 한국방송실연자권

92) 한국영화감독조합 'DGK연출계약서' 참조. <https://www.dgk.or.kr/#/work/contract>(2022. 8. 31. 최종 접속)
93) 이러한 취지의 견해로는, 박현선 외 2인, 앞의 보고서, 120면 참조.
94) L. Bently/B. Shermann, *Intellectual Property Law*, 3rd ed., Oxford University Press, 2009, pp.33~39.
95) 하윤금/김영덕, 「방송과 연예 매니지먼트 산업」, 한국방송영상산업진흥원, 2003., 218~221면, 249~251면 각 참조.
96) 한국방송작가협회 저작권위원회 편, 「영상저작물과 저작권 」, 사단법인 한국방송작가협회, 1993., 13면, 31~32면, 148~150면.

www.kci.go.kr

리협회이다. 이 협회는 2001년 우리 저작권법상 저작권신탁관리업무를 허가받기 위해 한국방송연기자노동조합에 의해 설립된 것이므로, 제100조 제3항과 관련하여 실연자들이 특약을 체결할 수 있었던 것은 사실상 노조활동의 성과라고 할 수 있다. 오늘날도 한국방송연기자노동조합과 한국방송실연자권리협회는 한 뿌리라는 점이 강조되고 있다.[97] 특약의 주요내용은 재방송을 하였을 경우 재방송료를, 타 방송국이나 타 매체에 판매되거나 외국에 판매되었을 경우 복제료를, 전송 목적으로 제공되는 경우 전송료를 한국방송실연자권리협회가 징수하는 것이다. 이에 따라 징수된 2차이용 보상액은 방송실연자들에게 분배되고 있다. 현재 방송실연자들은 KBS, MBC, SBS, EBS, OBS 및 SBS 네트워크를 사용하는 9개 지역민간방송사 등 14개 지상파 방송사와 JTBC, TV조선, 채널A, MBN 등 종편4개사, tvN 등의 45개 케이블방송사와 특약을 체결하고 있다.[98]

설령 영화감독들이 특약을 체결하지 못하여 제100조 제1항에 따라 영상저작물의 저작재산권이 영상제작자에게 양도되는 것으로 추정되거나, 아니면 거꾸로 영상제작자가 저작재산권을 양도받는 것으로 특약이 체결되는 경우에도 한국영화감독조합이 협상력을 발휘할 공간이 존재한다. 감독조합으로서는 영상저작물에 대한 저작재산권의 귀속문제와는 별개로 영화감독들이 추가 보상을 확보할 수 있도록 노조 특유의 단체 교섭력을 발휘해야 한다. 전술한 것처럼 미국 저작권법에서는 영상저작물이 업무상 저작물에 해당하여 영상제작자가 그 저작자로 의제되고 있지만, 그렇다고 해서 영화감독들이 추가 보상을 받지 못하고 있는 것은 아니기 때문이다. 이는 미국감독조합의 활약으로 인한 결과이다. 마찬가지로 일본 저작권법 제29조는 영화저작물의 저작재산권이 영화제작자에게 법정 양도되도록 규정하고 있지만, 일본영화감독협회는 협상력을 발휘하여 일본영화제작자연맹과 단체협약을 체결함으로써 영화감독들이 추가 보상을 받을 수 있는 계약상의 지위를 확보해주고 있다는 점에 주목해야 한다. 한국영화감독조합도 미국이나 일본에서 이루어지고 있는 감독조합들의 추가 보상을 위한 노력을 본받을 필요가 있다. 예컨대, 만일 영상저작물이 업무상 저작물에 해당하여 저작권법 제9조의 적용 여부가 문제되는 상황이 발생하더라도 한국영화감독조합이 영상제작자들과 미리 단체협약을 체결하여 제9조의 "계약 또는 근무규칙 등에 다른 정함이" 있도록 대비한다면,[99] 제9조가 적용되지 않게 되므로 창작자로서 영화감독들이 가지는 '저작자의 지위'가 법인 등 사용자(영상제작자)에게 넘어가서 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 의제되는 상황은 발생하지 않을 것이다.

한편, 영상저작물의 저작재산권은 한국문학예술저작권협회가 어문저작물(단 방송극본, 영화시나리오 제외), 사진저작물, 연극저작물, 미술저작물과 함께 신탁관리하고 있다.[100] 궁극적으로는 영상저작물의 저작재산권만을 따로 집중 관리할 수 있는 저작권신탁관리업체의 허가도 필요하겠지만, 현 단계에서는 한국문학예술저작권협회와 한국영화감독조합이 협력하여 영상저작물의 저작권에 관한 계약관행을 개선하기 위한 노력을 기울일 필요가 있다. 따라서 만일 저작권법 제100조 제1항에서 요구하는 특약

97) 김기복, "방송연기자노동조합과 방송실연자권리협회는 한 뿌리", 한국방송연기자노동조합신문, 2020. 12. 23., 5면.
98) 김기복, "시청각 실연자의 권리보호 방안", 「한국콘텐츠학회논문지」, 제14권 제12호, 2014, 174면.
99) 저작권법 제9조의 적용을 배제하기 위한 단체협약의 규율대상 및 그 내용에 관한 상세는, 김상호, 「학술·예술·정보 분야에 종사하는 근로자의 보호문제—저작권보호를 중심으로」, 노총연구원 연구서 62, 한국노총 중앙연구원, 1999, 42~58면.
100) 한국문학예술저작권협회 정관 제4조(사업) 제1호 참조.
<https://www.kolaa.kr/jsp/comm/NormalCtrl.jsp?L=6&M=1&S=1>(2022. 8. 31. 최종 접속)

www.kci.go.kr

을 체결하여 영화감독들이 영상저작물의 저작재산권을 유보할 수 있게 된다면 그 저작재산권 자체를 한국문학예술저작권협회에게 신탁하여 관리하게 할 수 있을 것이다.

3. 입법론의 관점 – 독일의 '공정한 보상' 및 프랑스의 '비례보상'을 참조

저작권 계약의 공정성을 보장하는 규정이 저작권법에 존재하여야 함에도 이에 대한 규정이 불비한 것은 우리 저작권법의 문제이다. 저작자에게 공정한 보상이 이루어질 수 있도록 하는 제도적 장치가 시급히 마련되어야 한다.[101]

독일 저작권법의 2단계의 '공정한 보상'이나 프랑스 저작권법의 '비례보상' 관련 규정들은 저작자에게 공정한 보상을 보장할 수 있도록 마련된 모범적인 제도라고 할 수 있다. 유럽연합 DSM 저작권지침 제18조는 프랑스의 '비례보상'으로부터, 제20조는 독일의 '공정한 보상'으로부터 많은 영향을 받아 제정되었다는 경위에 비추어 보더라도 그러하다. 현재 국회에서 논의 중인 우리나라 저작권법 개정안도 독일과 프랑스의 입법을 참조한 것이다.

2021년 1월 15일 도종환 의원이 대표 발의(의안번호 제7440호)한 저작권법 전면 개정안 제59조에서는 저작물의 이용에 따라 취득한 수익 간에 현저한 불균형이 발생한 경우 저작자가 추가적인 보상을 청구할 수 있다는 내용을 규정하고 있다. 그런데 전면 개정안 제61조에서는 추가보상의 적용제외 규정을 두면서 영상저작물의 작성에 협력할 것을 약정한 자가 저작재산권을 영상제작자에게 양도한 경우에는 적용되지 않는다고 규정하고 있다. 말하자면 영상저작물의 저작자를 제외하고 다른 저작자들에 대해서만 추가 보상을 보장한다는 취지의 규정이다. 이는 많은 영화감독들의 공분(公憤)을 불러일으킨 바 있다.

한편, 2022년 8월 31일 유정주 의원이 대표 발의(의안번호 제17131호)한 저작권법 개정안 제100조의2(영상저작물 저작자의 보상권) 규정은 모든 저작물의 저작자에게 공정한 보상을 보장하는 개정안이 아니라 영상저작물의 저작자만을 대상으로 공정한 보상을 보장하고자 하는 개정안이다. 유정주 의원이 대표 발의한 개정안은 도종환 의원이 대표 발의한 전면 개정안과 정반대의 취지를 담고 있다는 점에서 똑같은 문제점을 가지고 있다.

어느 쪽이든 두 개정안은 모두 '저작권 계약'에 관한 중요한 내용을 포함하고 있다. 두 개정안은 민법의 대원칙인 사적 자치의 원칙의 일부를 이루는 계약자유의 원칙을 민사특별법인 저작권법에 의해 수정하고자 시도하는 것이라는 점에서 민법 분야에서도 많은 관심을 표명할 수밖에 없다. 뿐만 아니라 이는 앞으로 민사재판에 결정적 영향을 끼칠 것이 자명하다. 이러한 입법적 중요성을 고려할 때 민법은 물론이고 저작권법에도 정통한 학자나 실무가들의 검토의견을 널리 구할 필요가 있다는 점을 강조하고 싶다. 이와 관련하여 참고할 것은 독일에서 2002년 저작권법을 개정할 때 반영된 저작권 계약에 관한 개정안이다. 독일의 저작권 계약에 관한 개정안은 2000년 민법과 저작권법에 두루 정통한 5명의 독일 학자들이 공동으로 작업하여 마련한 개정초안(교수초안)을 기초로 한 것이다.[102] 이는 우리에게 시사하는 바가 크다. 저작권법에 국한된 문제가 아니기 때문에 민법 학계의 의견도 널리 청취할 필요가 있다.

여기서는 이 글의 주제인 '영상저작물의 창작

101) 이상정, "우리 저작권법의 회고와 바람직한 발전 방향" 「우리 법 70년 변화와 전망－청헌 김증한 교수 30주기 추모논문집」, 법문사, 2018., 1005면, 1035면 각 참조.
102) 이에 관해서는, 서달주, 「2002 독일 개정저작권법과 저작자의 지위강화」, 저작권심의조정위원회, 2003., 24면 이하 참조.

www.kci.go.kr

자에게 공정한 보상을 보장'하기 위해 유정주 의원이 대표 발의한 개정안 제100조의2(영상저작물 저작자의 보상권)의 문제점을 살펴본다.

※ 저작권법 개정안 제100조의2(영상저작물 저작자의 보상권)

① 다음 각 호의 어느 하나에 해당하는 영상저작물의 저작자 중 타인에게 그 영상물의 저작재산권을 양도한 자는 그 영상저작물을 복제·배포·방송·전송 등의 방식으로 최종적으로 공중에게 제공하는 자(이하 "영상저작물최종제공자"라 한다)가 영상저작물을 제공한 결과 발생된 수익에 대하여 정당한 보상을 받을 수 있는 권리(이하 "보상권"이라 한다)를 가진다.

1. 영상저작물의 연기·무대장치·의상·조명·분장·음악·편집·촬영 등 여러 부분을 종합적으로 총괄하여 지도함으로써 작품을 완성하는 연출자. 단, 영상저작물에 감독 또는 연출로 표시되어 있는 자는 연출자로 추정한다.
2. 영상저작물의 제작에 사용된 각본을 작성한 각본가
3. 그 밖에 영상저작물의 성격 및 영상저작물 저작자에 대한 보상의 필요성 등을 고려하여 대통령령으로 정하는 자

② 제1항에 따라 영상저작물의 저작자가 받을 수 있는 보상은 그 저작자가 영상저작물의 저작재산권 양도에 따라 계약 상대방으로부터 지급받는 계약상 대가 등을 포함하지 아니하며, 보상의 범위, 보상형태, 보상금 결정 기준, 지급방법 등 필요한 사항은 대통령령으로 정한다.

③ 제1항에 따른 보상권은 포기하거나 양도(상속 그 밖의 일반승계의 경우를 제외한다)할 수 없다.

④ 제1항에 따른 보상권의 보호기간은 제42조의 규정을 준용한다.

⑤ 영상저작물의 저작자는 제1항에 따른 보상을 받기 위하여 필요한 경우 영상저작물최종제공자에게 보상금 산정에 필요한 정보를 요청할 수 있다. 이 경우 영상저작물최종제공자는 정당한 사유가 없으면 그 요청에 따라야 한다.

개정안 제1항은 프랑스 저작권법 제113조의7 제2항의 '범주방법'에서 영향을 받아 영상저작물의 저작자를 정한 것으로 보인다. 현행 저작권법 제100조 제1항이 '사례방법'을 전제로 규정된 것이라는 점에 비추어 볼 때, 서로 양립 가능한 것인지 의문이다. 설령 양립 가능하다고 하더라도, 프랑스 저작권법 제113조의7 제2항은 예시적으로 열거한 사람들을 "반대의 증거가 없는 한" 영상저작물의 저작자로 "추정한다."고 규정[103]하고 있음에 반하여, 개정안 제1항은 일정한 범주에 속하는 사람들을 영상저작물의 저작자라고 못 박아 규정하였다는 점에서 저작권법의 창작자원칙에 어긋난다. 또한 공정한 보상은 영상저작물의 저작자에 국한된 문제가 아니라는 점에서 도종환 의원이 대표 발의한 전면개정안과 통합·조정하여 모든 저작물의 저작자에게 일률적으로 적용되는 공정한 보상에 관한 일반 조항을 마련할 필요가 있다.

4. 소결 – 외국의 법·제도적 실천 사례가 우리 저작권법의 해석론과 입법론에 주는 시사점

영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위한 근본적인 문제의 해결방안은 그에

103) 이에 관해서는, 각주49) 및 각주50)의 각 본문 참조.

www.kci.go.kr

상응하는 입법을 하는 것이다. 독일 저작권법의 2단계의 '공정한 보상' 방안이나 프랑스 저작권법의 '비례보상' 방안 등을 참조하여 우리 문화산업환경에 적합한 입법을 할 필요가 있다. 문제는 입법의 필요성이 있다는 것과 바람직한 입법이 가능하다는 것은 다른 차원의 문제라는 점이다. 입법론은 해석론과 서로 긴밀하게 연결되어 있기에 현행 저작권법의 테두리 내에서 영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위해서 실천 가능한 모든 해결방안을 모색해 볼 필요가 있다. 예컨대, 한국영화감독조합과 영상제작자 단체 간의 단체협약 체결 등도 지속적으로 시도할 필요가 있다. 강력한 단결력과 교섭력을 발휘하여 스스로 권리를 성공적으로 보장받아온 미국영화감독조합의 사례를 모범으로 삼아 한국영화감독조합도 단체 교섭력을 강화함으로써 영상제작자 단체를 협상의 테이블로 견인하여 단체협약이 체결될 수 있도록 노력해야 할 것이다. 이러한 해결방안의 모색 과정에서 바람직한 입법의 구체적 내용들이 도출될 수 있을 것이다.

Ⅴ. 논의의 정리 및 결말

1. 논의의 정리

영상저작물의 저작자를 결정하는 입법례는 크게 '사례방법'과 '범주방법'의 두 가지 유형으로 나뉜다. 전자는 창작자원칙에 따라 사안별로 누가 영상저작물의 저작자인지를 결정하는 것이고, 후자는 영상저작물의 창작(또는 제작) 과정에 관여한 일정한 범주에 속하는 자(가령, 시나리오 작가, 영화감독, 영상제작자)들 중에서 저작자를 결정하는 것이다. 대륙법계 전통의 국가들 중 우리나라와 독일은 사례방법으로, 프랑스와 일본은 범주방법으로 영상저작물의 저작자를 결정한다. 영미법계 전통의 미국은 범주방법 중에서도 영상제작자를 영상저작물의 저작자로 의제하는 방법을 따른다.

한편, 우리 저작권법은 '영상저작물에 관한 특례'(제5장 제99조 내지 제101조)를 규정하는데, 이는 독일 저작권법의 '영상저작물에 관한 특별규정'(제3장 제88조 내지 제95조)에서 영향을 받은 것이다. 독일 저작권법 제89조 제1항은 영화감독 등의 현대적 저작자가 영상제작자와의 사이에 영상저작물의 작성에 협력한다는 계약을 체결하면 그 영상저작물의 이용에 관한 배타적 권리를 영상제작자에게 설정적으로 승계한 것으로 추정한다고 규정한다. 이는 우리 저작권법 제100조 제1항에서 영상저작물의 저작자가 그 저작재산권을 영상제작자에게 양도하는 것으로 추정하는 규정에 상응한다. 독일과 마찬가지로 프랑스 저작권법 제132조의24 제1항은 시청각저작물의 저작자가 시청각저작물의 제작자에게 권리를 양도하였다고 추정한다. 즉 독일과 프랑스는 영상제작자 또는 시청각저작물의 제작자에게 영상저작물의 이용에 관한 배타적 권리의 설정(설정적 승계)을 추정하거나(독일), 시청각저작물의 이용에 관한 배타적 권리의 양도를 추정한다(프랑스). 이들 규정과 함께 영상저작물의 창작자인 영화감독에게 공정한 보상을 보장하기 위하여 독일 저작권법은 2단계의 '공정한 보상' 제도를, 프랑스 저작권법은 '비례보상' 제도를 각 운용하고 있다. 그러한 점에서 현재 우리 영화감독들이 공정한 보상을 제대로 받지 못하고 있는 원인은, 흔히 지적하듯이 저작권법 제100조 제1항의 양도추정 조항 자체에 문제가 있기 때문이 아니라, 독일과 프랑스처럼 영화감독들이 공정한 보상을 받을 수 있도록 법률제도를 마련하지 못한 우리의 입법현실 때문이다.

미국은 '업무상 저작물(works made for hire)'의 법리가 적용되어 영상제작자가 영상저작물의 저작자로 의제되므로, 우리나라나 독일, 프랑스

www.kci.go.kr

의 경우처럼 영상저작물을 제작하는 데에 막대한 자본을 투자한 영상제작자를 그 유통 과정에서 보호하기 위한 영상저작물에 관한 특별 규정을 별도로 마련할 필요가 없다. 이는 영화제작자에게 영화저작물의 저작재산권이 법정 양도되도록 규정하는 일본의 경우도 마찬가지이다.

그런데 우리나라는 영상저작물에 대해서도 저작권법 제9조의 '업무상 저작물의 저작자' 규정이 적용 가능하므로 제9조의 요건을 모두 갖춘 법인 등 사용자(영상제작자)는 영상저작물의 저작자로 간주된다. 이 경우 영상저작물을 이용하는 데에 필요한 복제권이나 배포권 등은 당연히 그 저작자인 영상제작자에게 귀속하므로 제100조 제1항의 특례 조항은 적용될 여지가 없다. 제100조 제1항은 영상저작물에 대해 제9조가 적용되지 않는 경우에 영상저작물의 유통을 원활히 하고 그 이용에 관한 권리관계를 명확히 하기 위해 마련된 규정이라고 설명할 수 있다. 그러한 점에서 우리 저작권법은 독일·프랑스와 같이 영상제작자 보호를 위한 특례 규정을 두는 모델과, 미국·일본과 같이 특례 규정을 두지 않고 영상제작자에게 영상저작물의 저작재산권 자체를 원시적으로 귀속시키는 모델을 모두 채택하고 있는 매우 특이한 입법례라고 할 수 있다.

한편, 영화감독에게 공정한 보상을 보장하기 위한 방안과 관련해서도 미국·일본처럼 영상제작자에게 영상저작물의 저작재산권 자체를 원시적으로 귀속시키는 입법례에서는 영화감독조합과 영상제작자 단체 간에 체결되는 단체협약을 통하여 영화감독이 추가 보상을 받을 수 있도록 하는 방안을 강구하고 있다. 이에 대해 독일·프랑스처럼 영상제작자를 보호하기 위한 특례 조항을 두고 있는 입법례에서는 독일의 2단계 '공정한 보상' 규정이나 프랑스의 '비례보상' 규정에서 볼 수 있듯이 법률제도를 통하여 영화감독에게 공정한 보상을 보장하기 위한 방안을 두고 있다.

2. 결말

영상저작물의 창작자에게 공정한 보상을 보장하기 위한 제도 개선 방안으로는 먼저 해석론의 관점에서 미국 및 일본에서 영화감독조합과 영상제작자 단체 간에 단체협약을 체결함으로써 영화감독에게 공정한 보상을 보장하기 위해 노력·실천해온 사례를 본받아 우리도 이를 실천할 필요가 있다.[104] 다른 한편으로 입법론의 관점에서 영상저작물의 창작자인 영화감독들에게 공정한 보상을 보장하기 위해서는 그에 상응하는 입법을 마련해야 할 것이다. 이는 중·장기적 과제라 할 것이므로 독일 저작권법이 규정하는 2단계의 '공정한 보상' 방안이나 프랑스 저작권법이 채택하는 '비례보상' 방안을 참조하여 우리나라 문화산업환경에 적합한 입법안을 마련하는 일부터 착수해야 할 것이다.[105]

< 참고문헌 >

<단행본>

■ 김미현 외 7인, 「영화 창작자 저작권 보호를 위한 기초 연구 , 영화진흥위원회, 2011.
■ 김상호, 「학술·예술·정보 분야에 종사하는 근로자의 보호문제—저작권보호를 중심으로 노총연구원 연구서 62, 한국노총 중앙연구원, 1999.
■ 박귀련, 「불공정한 법률행위 , 우리글, 2010.
■ 박성호, 문화산업법 , 한양대학교 출판부, 2012.

104) 이에 관한 구체적 실천방안은, 전술한 IV. 2. '해석론의 관점' 참조.
105) 이에 관한 구체적 입법방안은, 전술한 IV. 3. '입법론의 관점' 참조.

www.kci.go.kr

■ 박성호,「저작권법」 제2판, 박영사, 2017.
■ 서달주,「2002 독일 개정저작권법과 저작자의 지위강화」, 저작권심의조정위원회, 2003.
■ 서달주 번역,「프랑스 저작권법」, 한국저작권위원회, 2009.
■ 하윤금/김영덕,「방송과 연예 매니지먼트 산업」, 한국방송영상산업진흥원, 2003.
■ 한국방송작가협회 저작권위원회 편,「영상저작물과 저작권 , 사단법인 한국방송작가협회, 1993.
■ 加戸守行,「著作權法 逐條講義 七訂新版, 著作權情報センター, 2021.
■ 骨董通り法律事務所 編,「エンタテインメント法實務」, 弘文堂, 2021.
■ 內藤篤,「エンタテンメント契約法 第3版, 商事法務, 2012.
■ 內藤篤/升本喜郎,「映畵·ゲームビジネスの著作權」第2版, CRIC, 2015.
■ 潮海久雄,「職務著作制度の基礎理論」, 東京大學出版會, 2005.
■ L. Bently/B. Shermann, *Intellectual Property Law*, 3rd ed., Oxford University Press, 2009.
■ Nicolas Bouche, *Intellectual Property Law in France*, 3rd ed., Wolters Kluwer, 2017.
■ Sherri L. Burr, *Entertainment Law*, 4th ed., West Academic, 2017.
■ C. Colombet, *Propriété Littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, 1988.
■ 宮澤溥明 譯,「著作權と隣接權 , 第一書房, 1990.
■ Paul Goldstein/Bernt Hugenholtz, *International Copyright*, 3rd ed., Oxford University Press, 2013.
■ Manfred Rehbinder, *Urheberrecht*, 14 Aufl., C.H. Beck, 2006.
■ Haimo Schack, *Urheberrecht-und Urhebervertragsrecht*, 10. Aufl., Mohr Siebeck, 2021.
■ Gerhard Schricker/Ulich Loewenheim, *Kommentar*, 6. Aufl., C.H. Beck, 2020.
■ J.A.L. Sterling, *World Copyright Law*, 2nd ed., Sweet & Maxwell, 2003.
■ Eugen Ulmer, *Urheber- und Verlagsrecht*, 3. Aufl., Springer-Verlag, 1980.
■ Harold L. Vogel, *Entertainment Industry Economics: A Guide for Financial Analysis*, 8th ed., Cambridge University Press, 2010.
■ Artur-Axel Wandtke/Winfried Bullinger, *Praxiskommentar zum Urheberrecht*, 4. Aufl., Beck Verlag, 2014.

<논문>

■ 김기복, “시청각 실연자의 권리보호 방안”「한국콘텐츠학회논문지 제14권 제12호, 2014.
■ 박성호, “영화와 저작권법 제9조”「Entertainment Law , 박영사, 2007.
■ 박성호, “외주제작 방송프로그램의 저작권 귀속에 관한 연구”「IT와 法연구」제12집, 경북대 IT와法연구소, 2016.
■ 박현선 외 2인, “디지털 시대 영화 저작권 환경과 공정한 보상을 위한 연구”, (사)한국영화감독조합, 2021. 10.
■ 석광현, “구름빵 사건과 저작권의 국제적 보호”, 법률신문, 2021. 4. 26.자.
■ 이상정, “우리 저작권법의 회고와 바람직한 발전 방향”「우리 법 70년 변화와 전망－청헌 김증한 교수 30주기 추모논문집」, 법문사, 2018.
■ 이영욱, “공정한 저작권계약을 위한 입법적 보완방안에 관한 연구”, 고려대학교 대학원 법학과 박사학위논문, 2015. 2.
■ 이호흥, “1986년 전면개정 저작권법 1: 영상저작물 특례규정 설치와 이면사(裏面史)”「C STORY Vol.31, 한국저작권보호원, 2022. 4.

www.kci.go.kr

■ 최성준, “뮤지컬과 관련된 저작권법상 쟁점” 「Law & Technology」 제3권 제3호(통권 제12호), 서울대 기술과법센터, 2007.
■ 최현호, “영상저작물에 관한 특례(하)” 「계간 저작권」 제18호, 저작권심의조정위원회, 1992 여름호.
■ 허희성, “영상저작물의 특례에 대한 입법취지” 「저작권학회보」 제15호, 한국저작권법학회, 1987. 11. 20.
■ 홍승기, “영화제작자의 권리” 「Entertainment Law」, 박영사, 2007.
■ 駒田泰土, “映畵をめぐる著作權法上の規律—ドイツ法及びフランス法”, 「著作權硏究」 No.41, 著作權法學會, 2014.
■ 駒田泰土, “獨仏法·EU指令における公正報酬原則”, 著作權法における契約法[シンポジウム](著作權法學會 硏究大會 2022. 5. 21).
■ 內藤篤, “映畵の制作と法律·契約”, 「著作權硏究」 No.41, 著作權法學會, 2014.
■ 三浦正廣, “ドイツ著作者契約法の改正について”, 「コピライト No.696 vol.59, 著作權情報センター, 2019. 4.
■ 奧邨弘司, “映畵の著作者·著作權者—米國の場合”, 「著作權硏究 No.41, 著作權法學會, 2014.
■ 井奈波朋子, “フランス著作權制度の槪要とコンテンツの法的保護”, 「デジタルコンテンツの知的財産權に關する調査硏究」, 財団法人デジタルコンテンツ協會, 2006.
■ 齊藤博, “職務著作とベルヌ体制”, 「民商法雜誌」 第107卷 第4·5号, 1993.
■ Jan Bernd Nordemann, “ドイツにおける著作權契約法－相当な報酬の請求權”〔講演文〕, 「著作權ビジネスの理論と實踐 III」, 株式會社 RISOH, 2013.

<신문기사>

■ 김기복, “방송연기자노동조합과 방송실연자권리협회는 한 뿌리”, 한국방송연기자노동조합신문, 2020. 12. 23.
■ 오승훈, “이 영화 거장들, 국내선 저작권료 한 푼도 못 받는다니…”, 한겨레 2022. 3. 17.자 19면.
■ 유선희, “봉준호 ‘옥자’ 한국선 넷플릭스와 극장 동시 개봉”, 한겨레 2017. 5. 15.자.

주제어 : 영상저작물, 시청각저작물, 현대적 저작자, 영화감독, 영상저작물에 관한 특례 규정, 저작권계약, 공정한 보상, 업무상 저작물, 영화감독조합

Keywords : cinematographic works, audiovisual works, modern authors, film director, special provisions concerning cinematographic works, copyright contract, fair remuneration, works made for hire, directors guild

www.kci.go.kr