http://dx.doi.org/10.5392/JKCA.2013.13.10.214

한국영화 기획개발과정에서의 프로듀서의 역할과 개선방안 - PGA의 “Produced By” 규정을 기준으로

Producer’s Role of Development Process in Korean Film and Suggested Solutions - Comparison of Regulations in PGA, “Produced By”

김선아
단국대학교 영화콘텐츠전문대학원

Suna Kim(sakim30@naver.com)

요약

지난 십여 년간 놀라운 성장을 보인 한국 영화산업에 많은 기여를 해온 프로듀서의 시스템은 산업의 변화와 발전 과정에서 새로운 역할규정을 필요로 하는 시점에 접어들었다. 아이템을 개발하여 영화의 시나리오를 완성하고 감독과 배우를 패키징(Packaging)하는 기획개발과정은 영화의 완성도를 높이고 투자를 이끌어내는 것을 목표로 하는 매우 창의적이고 실제적인 과정이다. 본고는 미국 PGA(Producers Guild of America)의 “Produced By” 자격규정을 기준으로 한국영화 기획개발과정에서의 프로듀서의 역할과 문제점을 알아보고 이를 해결하기 위한 개선방안을 모색한다.

■ 중심어 : | 한국영화 | 기획 | 프로듀서 | PGA | Produced By |

Abstract

Current production systems have been recognized as having contributed a dramatic growth in the Korean film industry. However, industry voices feel that the role of these production systems should be reorganized as the industry faces further needs for development process. Film development process involves item selection, scenario completion process, and packaging process, which include choosing the right director and actors in order to increase the chances of completion of the film as well as increasing probability of investment funds. Thus, film development is a very creative and practical businesslike activity at the same time. The purpose of this report is to study the producers’ role and problems by comparing Korean film development processes to ‘Produced By’ of the PGA(Producers Guild of America) and suggest a solution for the improvement.

■ keyword : | Korean Film | Development | Producer | PGA | Produced By |

Ⅰ. 서론

한국영화에서 프로듀서라는 크레딧이 최초로 등장한 작품은 <결혼이야기> (1992년, 김의석 감독, 익영영화사 제작)이다. <결혼 이야기>는 당시에 부상하고 있던 신세대론과 여권 신장을 배경으로 변화하는 관객들의 취향을 반영하여 만든 영화로 한국에서 기획영화의 출발을 알린 영화이다[1]. 이전의 한국영화가 감독에게 의

접수일자 : 2013년 07월 05일
수정일자 : 2013년 09월 13일
심사완료일 : 2013년 09월 16일
교신저자 : 김선아, e-mail : sakim30@naver.com

존하는 경향이 높고 제작부장에 의한 주먹구구식 현장 관리로 만들어지던 것과 달리 프로듀서 시스템을 도입하여 아이템의 기획과 촬영 현장에서의 합리적인 예산 운영, 영화의 미술과 촬영 등의 중요한 콘셉트 결정에 이르기까지 모든 면에 프로듀서가 참여했다.

프로듀서들의 등장과 함께 한국영화산업에서 일어난 가장 큰 변화는 기획의 중요성을 새롭게 인식시켰다는 데 있을 것이다. 기획개발과정은 ‘영화의 소재, 주제, 장르 등 영화를 구성하는 핵심 요소들이 태동되는 단계[2]’로 한 편의 영화가 예술적, 상업적으로 성과를 거두는 데 있어 가장 중요한 결정들을 내리는 지점이다. 프로듀서와 영화의 기획은 떨어트려 생각할 수 없다. 그러나 그 중요성에 비하여 한국 영화 기획개발과정에서의 프로듀서의 역할에 대한 연구는 아직 부족한 편이다.

PGA(Producers Guild of America)는 1950년 미국에서 Screen Producers Guild로 출발하여 1962년 현재의 이름인 PGA로 출범하였다. PGA는 영화, TV 그리고 뉴 미디어에서의 프로듀싱 팀의 모든 멤버를 대표하고 보호하며 알리는 비영리 무역단체이다[3]. 한국에서도 한국영화제작가협회와 한국프로듀서조합이 결성되어 각각 영화제작자와 기획/제작프로듀서의 권리를 지키고 체계적인 시스템을 만들기 위해 노력하는 중이다. 그러나 산업의 규모가 할리우드에 비해서 작고 프로듀서 시스템의 역사가 짧은 우리나라에서는 아직 프로듀서의 역할규정과 권익 보호가 미비한 상황이다.

본고에서는 한국영화에서 기획개발과정의 중요성과 이를 주도해나가는 프로듀서의 역할을 집중적으로 살펴본다. 이를 위해 할리우드 PGA의 2013 Rules for Eligibility (Theatrical Motion Pictures), “Produced By” 중 기획개발과정에서의 프로듀서의 역할규정을 기준으로 한국의 프로듀서 시스템을 살펴보고 문제점과 앞으로의 개선방향을 모색한다.

II. 프로듀서의 역할 및 시스템 개선방안

1. 한국 영화산업에서 프로듀서의 정의

1.1 기획과 제작의 책임자

좁은 의미에서 볼 때 프로듀서는 “하나의 작품이 극장에서 관객과 만나기 전까지 제작과정 전반에 걸친 총책임자라고 말할 수 있다. 감독이 작품 내적인 총책임자라면 프로듀서는 감독이 작품을 만들어나갈 수 있도록 작품 외적인 일련의 조건과 상황을 만들어주고 책임져야 하는 사람” 이라고 할 수 있다[4].

1967년 제작되어 아카데미영화제에서 작품상을 받은 영화 <졸업> (The Graduate)의 프로듀서인 로렌스 터먼(Lawerence Turman)은 누구라도 프로듀서가 무엇을 하는 사람인지 정의하기는 어렵다고 말한다. “그렇다. 프로듀서는 그런 일을 한다. 엄청나게 많은 일을 한다. 좋은 프로듀서는 많은 다양한 일들을 한다. 그리고 그것은 창의적이고 또한 비즈니스 측면 모두에 걸쳐 있어야만 한다[5].” 할리우드에서 수십 편이 넘는 작품에 프로듀서와 총괄프로듀서(executive producer)로 참여하고 PGA의 명예의 전당(Hall of fame)까지 오른 프로듀서에게도 프로듀서의 역할을 한 줄로 규정한다는 것은 쉽지 않은 것이다. 그 이유는 로렌스 터먼의 말처럼 프로듀서는 영화의 시작부터 끝까지 모든 과정에 관여하기 때문이다.

1.2 한국영화 프로듀서 단체 가입규정

현재 한국 프로듀서들의 권익 단체들인 한국영화제작가협회와 한국영화프로듀서조합의 회원규정들을 살펴보면 한국에서 ‘프로듀서’의 정의가 업무의 영역에 따라 이중적인 의미로 사용되고 있음을 알 수 있다. 우선 사단법인 한국영화제작가협회(이하 ‘제협’)는 정회원의 자격을 ‘문화관광부에 영화 제작 및 제작업자 신고를 하고, 1편 이상의 완성된 영화를 개봉한 자로서, 본회와 저작권 신탁계약을 체결한 자’로 정하고 있다[6]. 한편, 한국영화프로듀서조합(이하 ‘PGK’) 규약은 정회원의 자격을 ‘등급심의를 마친 영화의 1회 이상 프로듀서 크레딧을 가진 이, 한국영화 제작환경에 입각하여 프로듀서 역할에 준하는 크레딧을 가진 이, 또는 조합이 주관하는 피칭에서 선별된 프로젝트의 프로듀서 또는 당선된 프로젝트의 프로듀서로 나선 이’라고 정하고 있다[7].

프로듀서의 권익단체로 존재하는 두 단체가 서로 다른 회원 규정을 하고 있다는 것은 프로듀서라는 명칭

아래에 서로 다른 역할 구분을 하고 있다는 것을 의미한다. 프로듀서를 좁은 의미에서 감독이 작품을 만들어 나갈 수 있도록 작품 외적인 일련의 조건과 상황을 만들어주고 책임져야 하는 사람으로 정의한다면 그것은 PGK에 가까운 것으로 해석할 수 있다. 왜냐하면, 제협이 제작자라는 영화의 제작 주체로 자격 요건을 제한한 것에 비하여 PGK는 영화 크레딧에 프로듀서로 이름을 올린 자로 규정하고 있으며 대개의 한국영화의 크레딧에서 제작자는 "제작"이라는 크레딧을 부여하고 작품 외적인 일련의 조건과 상황을 만들어주고 책임지는 역할을 하는 경우 "프로듀서"라는 타이틀을 부여하고 있기 때문이다. 즉, 제협은 제작사를 운영하며 영화를 만드는 총체적인 비즈니스의 책임자로서 프로듀서를 규정하고 있으며 PGK는 영화 제작현장의 관리 책임자로서 프로듀서의 역할을 규정하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 이처럼 프로듀서의 정의가 두 단체에서 다르게 나타나는 것은 1990년대 초반 프로듀서 시스템이 도입되는 과정에서 제작과 프로듀서의 크레딧이 나뉘어 자리 잡기 시작한 것에 기인한 것으로 보인다. 즉, 총체적인 의미에서 작품 전체의 프로듀싱을 담당한 영화사 대표가 '제작'의 크레딧을 갖고 때에 따라 영화의 기획을 하기도 하고 또는 작품 외적인 조건과 상황들, 즉 제작현장을 책임지는 프로듀서가 크레딧에 '프로듀서'로 올라간다는 암묵적인 룰이 형성된 것이다.

1.3 PGA의 "Produced By" 규정

2013년 PGA의 규정에 따르면 PGA의 프로듀서 마크를 사용할 수 있는 경우는 '극장용 영화에서 "Produced By" 또는 "Producer"라는 크레딧을 합법적으로 부여받고 영화 프로듀싱 기능 대부분 업무영역에서 훈련되고 그에 따른 결정권한을 가진 개인'으로 PGA의 회원이어야 한다. 프로듀서에 대한 PGA의 개념적 정의를 좀 더 명확히 하기 위해서는 "Produced By"에 대한 정의를 살펴볼 필요가 있다. PGA를 따르면 "Produced By"라는 크레딧은 영화 제작에서 가장 복잡한 책임을 가진 개인에게 부여된다. 제작사를 운용하면서 프로덕션의 특정한 기능들 대부분을 수행하고 영화제작의 4단계: 개발, 프리 프로덕션, 프로덕션, 포스트 프로덕션에서 중요한 결정권한과 책임을 가진다.

기획개발과정 규정들을 살펴보면 "Produced By"는 프로덕션의 근본적인 전제들을 구상하고 소재를 선택한다. 프로젝트의 작가를 선택하고 필요한 권리와 초기 투자를 확보하며 개발 과정을 관리한다. 기획개발과정에서 프로듀서는 로렌스 터먼의 말처럼 비즈니스와 창의적인 측면에 걸쳐 다양한 역할을 한다. 또한, 프로듀서의 역할은 감독, 작가, 투자자 등과의 협력 작업에 의해서 이루어진다. 이것이 프로듀서의 역할을 명쾌하게 정의하기 힘든 이유이기도 하고 간혹 프로듀서의 전문성과 중요성이 간과되는 이유이기도 하다.

2. 한국영화산업의 현황

2.1 한국영화의 힘

93년도 시장점유율 15.90%였던 한국영화는 2012년 59.2%라는 놀라운 성공을 거두었다. 수많은 프로듀서와 감독들, 스텝들이 함께 노력하여 거두어낸 값진 성과이다. 영화산업은 한 나라의 문화에 대한 척도로서 국민들의 자긍심을 높여주는 산업일 뿐만 아니라 국가경제발전과 국민의 삶의 질 향상에 기여하는 있어 반드시 육성해야 하는 전략산업[8] 중의 하나이다. 한국영화가 시장에서 경쟁하고 있는 대상은 미국 할리우드 영화이다. 할리우드의 영화는 뛰어난 콘텐츠 개발 능력과 대규모 물량 투자로 매혹적인 스펙터클을 선보이며 다른 나라에 경쟁을 불허하고 있다. 그런데 한국 영화는 할리우드의 물량 공세 속에서도 꾸준히 뛰어난 성적을 거두고 있으며 자국영화 시장점유율 50%가 넘는 막강한 진지를 구축하고 있다. 이러한 한국영화의 성공 요인은 크게 두 가지 측면에서 바라볼 수 있다.

첫째, 한국영화의 독창성이다. 한국영화가 대중적인 장르구조에서 할리우드의 문법과는 다른 독자적인 한국영화 장르화를 구축하고 있다고 볼 수 있을 것이다. 다른 말로 토착화된 장르영화를 만들어 한국 관객들을 타겟으로 높은 만족도를 얻고 있다고 할 수 있다. 봉준호 감독의 '살인의 추억'을 농촌 스릴러라는 한국형 스릴러 영화로 바라보는 지점이 예가 될 수 있을 것이다. '괴물' 역시 한국형 괴수영화로 볼 수 있다. 이외에도 한국영화는 멜러, 스릴러 등 다양한 장르에서 한국형 장

르영화의 특색을 구축해 나가고 있다.

둘째, 20여 년에 걸친 지속적인 한국영화 산업의 선전이 가지고 온 높은 완성도에 대한 신뢰가 30, 40대의 관객층을 포섭하고 있다는 점도 한국영화 성공의 요인 중 하나일 것이다. "흥행에 성공한 한국영화들은 물론이고 한국영화가 전반적으로 '웰메이드 영화'라는 자기 성공의 공식을 정착시킨 듯하다. 기존의 장르 공식에 새로운 요소를 집어넣어 변주에 성공한 작품들이 특히 많았는데, 때문에 '한국영화=잘 만든 영화, 미국영화=오락성이 강한 블록버스터'와 같은 공식[9]"이 관객들의 의식 속에 새로이 자리 잡아 가고 있는 듯 보인다. 지금의 30대, 40대가 한국영화에 대한 신뢰도를 가지게 된 것은 그들이 10대부터 보아온 한국 영화들, 즉 1990년대 초반부터의 꾸준히 발전해온 한국영화의 결실이다.

즉, 한국영화 성공의 가장 큰 요소는 첫째, 독창성 있는 장르영화와 둘째, 높은 완성도에 있다. 지난 20년간 프로듀서 시스템과 함께 한국영화의 기획력이 높아졌으며 전문적인 제작 프로듀서들의 기용으로 제작현장에서의 투명한 예산집행이 이루어지고 합리적인 시스템 구축을 통해 작품의 완성도가 높아진 점 등이 한국영화의 독창성과 완성도에 대한 관객의 신뢰를 쌓는데 기여한 것이다.

2.2 한국영화 기회개발과정 현황

앞서 밝혔듯이 한국영화의 경쟁력은 독창성과 완성도에 있다. 한국영화는 다른 나라 영화보다 오리지널 스토리가 60% 이상을 차지한다. 이는 다른 나라에 비하여 영화 콘텐츠 기획개발능력이 뛰어나다는 것을 의미한다.

표 1. 2005~2007 순제작비 중 평균 기획개발비용

(단위:백만 원, %)

구 분	2007		2006		2005	
	금액	비율	금액	비율	금액	비율
기획비	77	3.04	95	2.05	-	1.74
시나리오비	62	2.45	62	2.51	-	2.15
기획진행비	22	0.87	47	1.71	-	0.88
총계	161	6.36	204	6.26	178	4.77

통상적으로 한국영화 기획 개발 구조를 살펴보면 제작기간은 기획 개발 2년, 패키징 1년, 촬영/후반작업 1년으로 총 4년 정도가 소요된다.

기획 개발 비용은 2007년 평균 7,700만 원으로 순 제작비 대비 3, 04%를 차지하며, 시나리오 비용은 6,200만 원으로 2. 45%, 기획 개발진행비는 2,200만 원으로 0. 87%를 차지한다[10]. 기획 개발은 1단계와 2단계로 나뉠 수 있다. 기획 개발 1단계는 영화의 내적인 요소(이야기)를 개발하는 단계이며 기획 개발 2단계는 콘텐츠를 산업 내에서 실현할 수 있게 만드는 일련의 과정인 패키징(Packaging)이다[11]. 패키징은 기획개발단계에서 시나리오, 감독, 주연배우 그리고 프로듀서 자신을 포함한 콘텐츠의 완성도를 책임질 키 플레이어를 프로젝트의 팀으로 구성하는 것을 말한다. 이렇게 패키징이 끝나면 프로듀서는 투자자에게 자신의 프로젝트를 프레젠테이션하고 투자를 이끌어내기 위해 노력한다.

3. PGA의 규정과 한국영화 프로듀서의 역할

3.1 아이템의 구상 및 선택

기본 콘셉트의 구상 또는 작품의 기초가 되는 소재를 선택(Conceived of the underlying concept or selected the material on which the production is based)한다. 미국영화는 65~70% 정도가 원작이 있는 작품이다. 일본의 경우는 그 비중이 거의 90%에 육박한다. 반면 한국의 경우는 오리지널 시나리오의 비중이 60% 이상을 차지한다. 오리지널 시나리오 외에도 웹툰, 리메이크, 실제 사건의 영화화 등 다양한 소재(material)가 영화로 만들어진다. 이 단계에서 가장 중요한 것은 시장조사, 마케팅, 목표관객 등을 염두에 두고 영화가 스토리와 장르적 콘셉트를 명확히 하는 것이 필요하다. 오리지널 시나리오의 경우에는 처음부터 이야기를 새롭게 만드는 과정이 필요하므로 더욱 많은 창의력이 필요하다. 그리고 작가, 감독, 프로듀서의 협업을 통해 창의성과 상업성을 고루 갖춘 콘텐츠를 만들기 위한 프로듀서의 조율 능력이 필수적이다.

3.2 작가의 선택과 고용

작가를 선택하고 고용(Selected and hired the

writer(s))하는 역할을 한다. 한국은 할리우드보다 시나리오 작가에 대한 대우가 좋지 않다. 따라서 많은 시나리오 작가들이 결국 감독으로 전업하는 경우가 많다. <방자전>의 김대우 감독은 데뷔전에 매우 유명한 시나리오 작가로 활동하여 <정사>, <반칙왕>, <스캔들-남녀상열지사> 등 많은 작품의 시나리오를 집필했다. <26년>의 이해영 감독, <김씨 표류기>의 이해준 감독 역시 시나리오 작가로 활동했다. 최근의 <오싹한 연애>의 황인호 감독 역시 <도마뱀>, <두 얼굴의 여친> 등의 각본을 썼다. 이처럼 시나리오 작가들이 감독으로 활동하며 전문작가가 부족한 상황에서는 감독이 직접 시나리오를 쓰는 경우가 많다. 한국 영화계에서는 감독이 시나리오를 쓰는 것을 당연하게 여기는 경향이 있으며 작가가 시나리오를 쓴 경우에도 대개 감독의 각색 또는 윤색 작업을 거친다. 기획개발과정에서 감독의 창의력에 의존하는 경향이 높다는 것이다.

미국의 경우 작가에 대한 대우가 한국보다 월등히 높으며 무엇보다 창작자에 대한 권리 존중이 잘 되어 있다. WGA(Writers Guild of America)는 시나리오 작가의 서비스에 대하여 다양한 용어들을 정의해 두고 있다. 스토리(Story), 트리트먼트(Treatment), 초고(First Draft Screenplay), 각색(Rewrite), 윤색(Polish) 등으로 작가의 참여과정을 구분하고 그에 대한 최저 급여 등을 설정한다. 예를 들어 윤색의 최저 급여는 각색의 반에 해당하는 금액이어야 한다. 미국의 경우 각자의 영역에서 작가, 감독, 프로듀서, 스태프 등이 조합원의 권익을 보호하기 위해 노력하고 있다. 이처럼 작가의 권익이 보호될 때 전문 작가들의 활동이 가능하고 프로듀서의 창조적인 역량도 함께 발휘할 수 있다. 조합과 같은 영화산업 직군별 권익 보호 시스템이 요구되는 이유이다.

3.3 영화화권의 확보

작품 개발과 영화화에 필요한 권리의 확보(Selected necessary rights for development and production of the material.)는 프로듀서가 아이템 개발을 시작하기 전에 반드시 해야 하는 일이다. 한 편의 영화를 만들기 위해서는 영화화권을 확보하고 (Obtaining Rights) 적절하고 적법한 계약을 체결해야 (Optioning Rights) 한다. 실재 인물을 소재로 하는 경우 (Fact-based stories)에는 자신이 만들려고 하는 영화가 실재 인물이나 대상과 법적 분쟁을 일으킬 소지가 없는지 사전에 법률 조언을 받아야 한다. 소재에 대한 영화적 판단과 더불어 적법한 권리 확보와 법률적 검토를 끝낸 후에 기획개발 단계에 들어가야 하며, 프로듀서는 이러한 모든 영화화권을 자신의 것(ownership)으로 확보해야 한다. 신씨네의 신철 대표는 이소룡에 관한 영화를 한·중·일 합작으로 준비하며 영화화에 대한 유가족의 동의까지 얻고 미국의 유력 프로듀서까지 합류하여 수십 개 버전의 시나리오를 썼으나 끝내 저작권과 초상권을 관리하던 유가족인 딸의 동의를 받지 못했다. 신철 사장은 “내가 (저작) 소유권을 갖고 있는 게 중요하다는 사실을 깨달았다”며 “결국 4년간의 미국 체류는 값비싼 비용이 든 유학으로 끝났다”고 말했다[12]. 프로듀서는 아이템의 기획개발에 들어가기에 앞서 신중하게 영화화의 결정을 내리고 결정을 내렸다면 다른 어떤 작업에 앞서 아이템에 대해 올바른 권리를 확보해야만 한다.

미국의 경우는 엔터테인먼트 변호사들의 활동이 활발하고 때에 따라서는 직접 프로듀서 팀에 합류하는 경우도 많이 있다. 한국은 프리랜서 프로듀서들이 국내외 소설, 드라마 등의 영화화권을 획득하는 과정에서 적절한 법률적 조언을 받는 것이 매우 어렵다. 물론 대기업 투자배급사와 손을 잡고 공동으로 작품을 개발하는 경우에는 기업 법무팀의 도움을 받을 수 있지만, 개인의 경우에는 거의 접근 경로를 찾기도 어렵고 법적 조언을 얻기 어려운 형편이다.

3.4 시나리오 개발 작업

시나리오 작가와의 협력 작업 (Collaborated with the writer(s) on development of the screenplay) 을 통해 시나리오를 개발한다. 한국영화의 기획 개발 투자 제작 완성률(투자를 받아 초고를 완성한 이후에 영화화에 성공하는 비율)은 영국의 18%, 미국의 20~30%와 비교하여 24%로 결코 낮은 편이 아니다[13]. 다른 나라에 비하여 오리지널 시나리오의 비중이 60%에 육박하는 우리나라의 경우는 아이템 개발의 키 플레이어인 프로듀서, 감독, 작가군의 창의력이 매우 높으며 기획개발단계

에서 총괄적인 작품개발관리를 하는 프로듀서의 능력이 뛰어난 편이다.

한국은 영화의 수익의 70~80%를 극장에 의존하며 기타 부가판권 시장의 비중이 매우 낮은 편이다. 제작비 조달 창구도 몇 군데의 대기업 투자배급사로 한정되어 있다. 톱클래스의 감독과 배우가 기용된 프로젝트가 아닌 경우 저예산이나 중급 규모 이하의 예산으로 만들어져야 하는 경우가 대부분이다. 시나리오 작업에도 이러한 한국영화의 예산구조가 반영될 수밖에 없는 것이 현실이다. 시나리오 작업 단계에서 저예산 규모에 맞추어 상상력을 제한하거나 저예산을 만들 수 있는 영화 소재와 표현 방식을 쫓는 일이 많다. 그럴 경우 영화의 표현과 소재 그리고 장르적 접근 방식이 반복되는 일이 생긴다. 한국영화의 독창성과 완성도에 대한 관객의 높은 신뢰가 한국영화의 발전에 중요한 요소임을 상기하면 앞으로 이에 대한 다양한 논의가 이루어져야 할 것이다.

3.5 감독의 선택과 고용

감독의 선택과 고용(Selected and engaged the director)은 프로듀서가 가장 신중하게 결정해야 할 일 중의 하나이다. 프로듀서가 아이템을 선택하고 작가를 고용하여 기획 개발하여 일정 수준에 도달한 트리트먼트 또는 시나리오가 완성되면 프로듀서는 감독에게 프로젝트를 제안한다. 원작이 있는 아이템인 경우 원작을 가지고 감독에게 연출을 제안할 수도 있다. 예를 들어 허영만 원작의 <타짜>(최동훈 감독, Sidus FnH)의 경우 프로듀서가 원작 판권을 사고 최동훈 감독에게 연출을 제안하였다. 그 후 감독과 프로듀서가 협의하여 콘셉트를 정하고 시나리오를 개발했다. 감독이 개발한 시나리오를 영화화하는 경우 프로듀서는 자신이 그 영화를 제작할 의사가 있는 경우 감독과 계약을 맺고 프로젝트를 같이 개발한다. 지난 몇 년간 프로듀서의 입지가 약화하고 대기업 투자배급사의 권한이 확대되면서 프로듀서와 감독이 팀을 이루어 프로젝트를 진행하는 과정에서 투자사가 원하는 방향대로 하지 않는 프로듀서가 작품에서 손을 떼야 하는 경우도 있었다. 대기업 투자배급사와의 거래에서 개인이 보호받기란 힘들다. 이는 프로듀서만이 아니라 감독, 작가, 스태프들 모두에게 해당하는 문제이다.

3.6 투자 확보

투자 확보 (Secured the financing), "Getting the Green Light"는 아이템 기획개발의 목표이다[18]. 그린라이트(Green Light)는 사업 등에 대한 허가를 가리키는 말로 미국 할리우드의 투자 승인 허가를 지칭하는 말로 쓰인다. 한국에서도 투자사와 프로듀서들 간에 투자배급사의 투자 승인을 표현하는 용어로 사용되고 있다.

투자를 이끌어낸다는 것은 쉬운 일이 아니다. 앞서 말한 기획 개발 투자 제작 완성률 24%라는 수치는 기획 개발을 한 76%의 영화가 만들어지지 못한다는 것을 의미하기도 한다. 그 기획들이 만들어지지 못한 이유는 대개 투자를 이끌어내지 못해서일 것이다. 하나의 아이템이 영화로 만들어지기까지 그 영화의 가치(value)를 미리 알아보고 나아가야 할 방향과 콘셉트를 명확히 하는 프로듀서의 역할이 중요한 이유도 그런 어려운 투자환경을 뚫고 나가는 유일한 방법은 최선의 팀워크로 분명한 콘셉트를 가진 시나리오를 만드는 것이기 때문이다. 2008년 개봉하여 성공을 거둔 <우리 생애 최고의 순간> (감독 임순례, MK픽쳐스(명필름)제작>의 경우는 심재명 프로듀서가 기획한 작품이다. 그러나 여자와 아줌마, 비인기 종목인 핸드볼이 나오는 영화이기에 투자와 배급에 많은 어려움을 겪었다[14]. 성공을 거둔 작품 중에 투자사로부터 수없이 거절을 당하며 난항을 겪은 영화들이 많이 있다. <우리 생애 최고의 순간>, <추격자>와 같은 영화들이 그런 영화들이다. 안정 지향적인 자본의 성격은 새로운 시도를 하는 영화들에 대하여 부정적일 수밖에 없다. 프로듀서의 창의적이고 모험적인 시도는 투자에서 어려움을 겪는다. 그럼에도 불구하고 새로운 목표를 향해 감독과 작가의 손을 잡고 선두에 서서 이끌어 나가는 것이 바로 프로듀서의 역할이다. 뛰어난 프로듀서는 장르적 외연을 확대한다. 앞서 <우리 생애 최고의 순간>은 한국의 스포츠영화, 여성영화의 한계를 넘어 성공한 경우이다. <추격자>의 김수진 프로듀서가 만든 <늑대소년>은 한국에서는 거의 찾아보기 힘들었던 판타지 로맨스 장르를 개척했다. <추격자>는 한국 스릴러 영화의 새로운 방향을 제시한

영화이기도 하다. 이러한 모험적 시도들을 투자자가 반기지 않는 것은 당연하다. 모험은 위험하기 때문이다. 그러나 새로운 물줄기를 받아들이지 않으면 연못의 고인 물은 썩기 마련이다. 지난 20여 년간 한국영화를 이끌어온 힘에는 독창성 있는 장르영화, 완성도 높은 상업영화를 만들겠다는 프로듀서들의 결기가 큰 몫을 차지했다.

3.7 예산 수립

예산 준비의 감독(Supervised the preparation of the preliminary budget)을 한다는 의미는 프로듀서가 예산 수립과 제작비 집행의 책임을 가지고 있다는 것을 의미한다. 지난 10년 동안의 한국영화 평균 제작비를 보면, 제작비 규모가 큰 폭으로 변했음을 알 수 있다. 2000년대 초반 순 제작비와 마케팅비를 합쳐 40억 원을 넘긴 제작비는 2005년 이후 그 거품이 꺼지면서, 수익률 악화와 더불어 제작비 하락으로 이어졌다. 2010년에는 거의 절반 규모인 20억대 초반까지 평균 제작비가 떨어졌다[15]. 몇 년 사이의 물가 상승분을 고려할 때 이와 같은 제작비의 하락은 제작현장에서 느낄 때 엄청날 고난행군에 비할 수 있을 것이다. 그러나 이런 제작비 하락의 결과인지 한국영화의 수익률은 전체적으로 상승하고 있다.

표 2. 연도별 한국영화 개봉작 평균제작비

구분	순제작비 (억원)	마케팅비 (억원)	총제작비 (억원)
2003	28.4	13.2	41.6
2004	28.0	13.6	41.6
2005	27.3	12.6	39.9
2006	25.8	14.4	40.2
2007	25.5	11.7	37.2
2008	20.7	9.4	30.1
2009	15.6	7.5	23.1
2010	14.2	7.4	21.6
2011	15.5	7.2	22.7
2012	13.4	6.9	20.3

기획개발을 거친 24%의 시나리오들이 부딪혀야 하는 또 하나의 높은 장벽은 예산과의 싸움이다. 프로듀서는 영화의 창의적인 측면에 기여하는 역할과 동시에 현실적인 측면, 즉 돈 문제에 직접 관여한다. 시나리오 개발단계에서 프로듀서가 고려해야 하는 것 중의 하나는 바로 예산이다. 자신이 처한 투자 환경, 시장 환경 속에서 이 아이템이 얼마만큼의 예산을 확보할 수 있을지 예측하고 그 예산을 어떻게 시나리오의 영상화 작업에 반영할 것인지 계획을 수립해야 한다.

미국의 경우 수익구조의 국내외 비율이 5:5이다. 우리나라의 경우는 1:9로 거의 국내시장에 의존한다. 거기에 극장수익의 비율이 70~80에 달한다. 수익창구가 극장에만 몰려 있다는 것은 위태로운 모습이다[16]. 투자손실의 위험이 크므로 소극적인 투자가 이루어지고 따라서 저예산 영화들이 많이 만들어지는 현상이 따라온다. 문제는 부족한 예산으로 영화를 만들다 보니 원래의 창의적 측면이 사라지는 일들이 많이 발생한다는 것이다. 또한, 시나리오 작업 때부터 저예산에 대한 부담감으로 창의적 발상을 하지 못하는 경우가 많다. 물론 적은 예산으로 영화를 만들어 수익구조를 개선하는 일도 필요한 일이다. 그러나 영화 아이템과 콘셉트가 독창성을 가지고 있을 때 이것을 완성도 있는 영화로 만들어내기 위해서는 적정 예산이 필요한 것도 사실이다. 프로듀서는 바로 독창성과 완성도를 연결하는 파이프라인이다. 이것은 투자사의 데이터베이스와 통계에 근거하여 판단할 수 있는 것이 아니라 전문적인 프로듀서의 감식안이 찾아낼 수 있는 영역의 일이기도 하다. 역량 있는 프로듀서들의 존재가 한국영화의 막힌 숨통을 열어주는 일을 한다. 문제는 그들이 지속적인 활동을 열어줄 수 있는 장치들과 새로운 프로듀서 세대를 육성하는 지원방안들이 부족하다는 것이다. 능력을 갖춘 프로듀서가 경쟁에서 살아남는다는 것이 틀린 것은 아니다. 그러나 상대는 거대 자본을 가진 투자배급사이다. 그들과의 거래관계에서 프로듀서를 보호할 수 있는 최소한의 안전장치가 필요하다. 예를 들어 투자사에서 기획개발비를 받는 경우 프로듀서는 계약 내용에 이의를 제기하기 어려운 것이 현실이다. 우선은 투자를 받는 것이 급하기 때문이다. 투자사가 기획개발비를 투자하고 영화가 제작되지 않는 경우 혹은 투자의사를 철회하는 경우 투자금액을 회수한다는 조항을 넣어도 이에 응할 수밖에 없다. 시나리오를 보고 계약을 한 경우에도 마찬가지이다. 프로듀서가 기획개발비에 대하여 개인

보증을 해야 하는 경우도 있다. 투자라는 것은 위험을 같이 부담한다는 의미이다. 그런데 그것이 일방적으로 프로듀서에게 부담으로 지워지는 경우가 많고 이는 개인에게 심각한 경제적 위협이 된다.

3.8 투자/배급의 파트너

프로듀서는 스튜디오와 (또는) 투자자의 접촉 창구의 역할 (Served as the primary point of contact for the studio and/or financing entity)를 한다. 프로듀서는 비즈니스의 대표/책임자 (owner/manager)이다. 투자배급사와의 거래에서도 비즈니스의 책임을 지게 된다. 한국의 많은 제작사가 원 맨 컴퍼니(One-man company)인 것이 현실이다. 경리도, 법무팀도, 어시스턴트도 없이 혼자 아이템을 개발하고 준비한다. 중견 제작사라고 하여도 투자와 극장배급을 총괄하는 대기업에 비하여서는 주먹구구식일 수밖에 없다. 사회적으로도 이슈가 되고 있는 저예산영화들이 극장배급에서 받는 불이익이나 스크린 독과점의 폐해 등은 영화산업의 다양성과 건강함을 해치는 결과로 남는다. 눈앞의 이익을 쫓을 때 따라오는 결과이다. 투자사가 기획개발비를 내는 조건으로 공동제작을 제의하는 경우가 빈번하다. 공동제작을 하게 되면 수익배분을 해야 하므로 프로듀서의 수익구조가 나빠진다. 이는 이후 프로듀서의 작품개발비 조달의 어려움으로 이어진다. 부당하게 프로듀서의 권리가 보호받지 못하고 있는 경우 보호할 수 있는 제도적 장치가 필요하다. 영화산업이 다양한 물고기들이 헤엄치는 건강한 연못이 되기 위해서는 서로의 양보뿐만 아니라 상호 간의 권익보호 및 다양성을 위한 지원과 제도적 개선이 필요하다.

4. 한국 프로듀서 시스템의 개선방향

4.1 한국과 할리우드의 프로듀서 시스템 비교

PGA가 소속 조합원들의 권익을 보호하고 지원하기 위해 어떤 일을 하고 있는지를 살펴보고 한국 프로듀서 시스템의 개선방안을 찾아보고자 한다.

첫째, 건강상의 혜택(Health Benefits)을 포함한 복지에 대한 부분이다. PGA는 조합원들에게 다양하고 광범위한 보험을 제공하고 확대해나가고 있다. 한국의 전체 산업 종사자 중 건강보험에 가입한 비율은 96.4%이며, 문화예술인 전체는 97.8%이다. 그러나 영화산업 종사자의 건강보험 비율은 86.2%로 전체 산업 종사자와 문화예술인 종사자의 가입 비율보다 낮다. 산재보험 가입 비율은 전체 산업 종사자의 경우 96.3%가 가입했으나 영화산업 종사자의 경우는 32. 6%만이 가입한 상황이다. 고용보험의 경우에도 영화산업 종사자의 70.9%가 가입하지 않고 있는 것으로 나타났다[17].

둘째, 구직 기회의 제공이 필요하다. PGA의 경우 조합원 데이터베이스와 산업과의 네트워크를 통해 일자리를 연결하고 조합원의 경력이 향상되도록 돕는다. 영화산업은 비정규직의 비율이 매우 높다. 한국의 경우 경력을 쌓기 위해 무보수로 제작에 참여한 경험은 시나리오가 76.9%로 가장 높았고 다음이 기획으로 70.8%에 달했다[18]. 무보수로 작업에 참여하면 모두의 임금 향상을 저해하는 결과를 낳는다. 악순환이 일어나는 것이다. 제협과 PGK를 통하여 한국영화 프로듀서를 포함한 프로듀싱팀의 데이터베이스가 만들어지고 이를 통해 일자리를 연결하는 것이 필요하다. 또한, 최저임금을 정하고 꾸준히 관리해야 한다.

셋째, 프로듀서 크레딧의 세분화가 필요하다. 미국과 같이 직무별 경력 인증시스템을 만들어 점수에 따라 직급이 상향조정되도록 유도하는 것이 바람직하다. 앞서 프로듀서의 정의를 제협과 PGK의 조합원 가입요건을 기준으로 살펴본 바와 같이 한국에서는 아직 역할에 따른 프로듀싱 팀(Producing Team)의 직무 구분이 명확하지 못한 것이 현실이다. 직무를 세분화하고 이에 따라 크레딧을 정하는 것이 바람직하다. 또한, 프로듀서가 작품을 개발한 경우 ‘원안’에 대한 권리를 계약으로 보장하고 크레딧에 명시해야 한다.

넷째, 근로조건을 명확히 정하고 지켜나가야 한다. PGA는 산업을 위한 근로조건(Working Condition) 법률 표준안을 만들고 개선하고 지켜나가는 것을 목표로 하고 있다. 현재 한국도 노사정협의회를 통해 전반적인 영화산업의 법률적 표준안을 만드는 노력을 구체화하고 있다. 프로듀서가 기획개발과정에서 자신의 기획안을 보호받지 못하거나 기획업무를 하고도 제대로 된 보수를 받지 못하는 경우, 계약기간을 넘겨서 일하고도

이에 따른 정당한 보수를 받지 못하는 경우 등 불공정한 관행들이 많이 일어나고 있다. 프로듀서의 권리를 보호하기 위해서는 보호단체인 제협과 PGK의 역할이 중요하다. 그리고 정부역시 정책적으로 보호방안을 만들고 권익단체들을 육성하는 방향으로 나아가는 것이 바람직하다.

4.2 한국영화 프로듀서시스템의 개선방안

프로듀서의 역할은 창의성과 비즈니스 능력을 모두 발휘하는 고도의 전문성을 요구하는 직무이다. 그럼에도 프로듀서의 역할을 다른 창작주체들에 대한 보조적 지원기능으로 인식하는 경향이 있다. 이것은 프로듀서의 보수에도 영향을 미친다. 경력을 쌓기 위해 무보수로 일한 경험이 70.8%에 달한다는 것은 한편으로 기획의 전문성을 존중받지 못하고 있다는 의미이기도 하다. 본고는 이러한 문제를 포함하여 기획개발과정에서 프로듀서가 겪는 많은 어려움을 해소하기 위한 기본 전제로서 세 가지의 개선방안을 제시하고자 한다.

첫째, 한국영화 프로듀싱 팀의 데이터베이스 구축이 필요하다. 정부의 정책개발과 지원을 위해서는 가장 먼저 필요한 것이 통계와 자료이다. 정확한 수치를 담은 통계와 데이터베이스의 구축이 시급하다.현재 제협과 PGK는 한국영화 프로듀서 팀을 모두 포괄하고 있지 못하다. 점차 조합원을 확대해나가려는 노력이 필요하고 이를 위해서는 복지혜택과 구직연결 등의 시스템 제공이 선행되어야 한다. 가능한 연간 개봉하는 영화의 모든 프로듀싱 팀의 리스트를 데이터베이스로 구축하고 관리해야 한다. 영화진흥위원회의 데이터베이스 시스템과 연계하는 것도 논의해야 한다. 통계와 데이터베이스를 구축하고 추후 구직활동과 경력관리 시스템의 운용으로 발전시켜나가야 한다. 그다음 단계로 의료 및 각종 보험의 복지혜택과 최저 보수와 근로조건 개선 등의 지원 업무로 차차 확대해 나가야 할 것이다.

둘째, 기획개발과정에서의 크레딧을 정리하고 직무별 경력 인증시스템을 만들어 운용하는 것이 필요하다. 미국의 경우 직군별로 WGA, PGA 등이 조합원의 직군을 세분화하고 업무내용과 권리 등을 명시하고 있다. 한국은 제협과 PGK의 경우처럼 프로듀서라는 용어를 가지고도 서로 다른 조합구성을 하고 있다. 프로듀서, 기획프로듀서, 제작프로듀서, 라인프로듀서 등의 프로듀싱 팀이 각각의 업무 및 기여도에 따라 정당한 크레딧을 보장받고 원안을 프로듀서가 만든 경우 기획 또는 원안의 크레딧을 가지고 법률적으로 보호받을 수 있도록 해야 한다. 그러기 위해서는 프로듀서뿐만이 아니라 기획개발과정에서 협업을 이루는 감독, 작가 직군과의 논의를 거쳐 상호 간의 권리를 같이 보호할 필요가 있다.

셋째, 프로듀서 중심 기획 개발 시스템 확립이 필요하다. 할리우드 영화제작 시스템은 프로듀서 중심으로 이루어진다. 이에 반해 한국은 감독을 중심으로 이루어지기 때문에 시나리오작가와 프로듀서의 위상이 흔들리는 일이 벌어진다. 이것은 앞서 무보수로 일한 경험 1, 2위가 시나리오작가와 기획으로 밝혀진 것으로도 알 수 있다. PGK가 서울국제여성영화제, 전주국제영화제, 부산국제영화제 등과 함께 프로듀서 피칭프로그램을 운영하는 것은 프로듀서 중심 기획개발 시스템을 만드는 데 큰 도움이 된다. 하지만 이것만으로는 연간 극장 개봉 170여 편 (2012년)을 만드는 한국영화산업의 기획개발 시스템을 떠받치기에는 부족하다. 대기업 투자배급사에서 기획개발비를 받기란 매우 어렵고 받는다 하여도 앞서 말한 바와 같이 무이자 대여처럼 프로젝트가 무산될 경우 프로듀서 개인의 빚으로 남는 일이 많다. 이러한 불공정한 관행을 제도적으로 규제하는 것이 필요하다. 또한, 정부의 영화산업에 대한 지원은 프로듀서 중심으로 운영되도록 하고 그 금액도 늘려나가야 한다. 현재 영화진흥위원회의 기획개발지원, 독립영화제작지원 등으로는 늘어나는 한국영화의 창의적인 기획들을 수용하기에는 많이 부족하다. 한국영화의 기획개발 성공률은 24%로 결코 낮은 편이 아니다. 영화산업의 생산유발계수는 2.324로 제1차 금속제품, 금속제품, 일반기계 다음으로 높다. 이는 영화산업의 최종 수요에 대해 1억 원을 투입했을 때 2, 324억 원의 직 · 간접적 생산유발 효과가 국민경제에 파급된다는 것을 의미한다[8]. 영화산업은 높은 생산유발 효과가 있는 전략산업이다. 영화의 기획개발과정에 대한 정부의 적극적 지원 방안이 필요하다.

Ⅲ. 결론

2012년 한국영화계는 씨제이이앤엠 주식회사(이하 CJ), 쇼박스(주)미디어플렉스(이하 쇼박스), 롯데쇼핑(주)엔터테인먼트(이하 롯데)의 3대 배급사가 각각 26.7%, 12.6%, 12.0%의 전국 매출 점유율로 1, 2, 3위를 차지했다. 한국영화 배급에서는 CJ는 27편의 한국영화로 42,144,005명의 관객을 동원하여 36.8%의 점유율로 부동의 1위에 올랐다[9]. (주)리얼라이즈픽쳐스가 제작하고 2012년 한국영화 흥행 2위를 차지한 영화 <광해, 왕이 된 남자>의 투자배급사 역시 CJ이다. <광해, 왕이 된 남자>의 제작자인 원동연 프로듀서는 제협의 부회장을 맡고 있기도 하다. 현재 한국영화의 프로듀서 시스템이 처한 상황을 돌아 2000년대 중반까지 제작사 중심으로 한국영화계를 이끌어오던 프로듀서 시스템이 힘의 균형이 흔들리며 대기업 주도의 제작 시스템으로 변화되었다는 것이 분명한 상황이다. <광해, 왕이 된 남자>는 CJ에서 기획, 개발을 끝낸 작품에 제작사가 합류하여 공동제작형식으로 만든 투자배급사 CJ와 제작사 간의 ‘상생 프로젝트’ 1호 작품이다[19]. 프로듀서들이 대기업의 자본과 유통의 힘 앞에서 독자적인 목소리를 내기란 쉽지 않다. 영화는 대중예술로서의 성격이 강하다. 그렇기에 자본과의 연결고리로서의 프로듀서의 역할이 더 많이 요구되는 것이기도 하다. <광해, 왕이 된 남자>의 제작자인 원동연 프로듀서는 씨제21과의 인터뷰에서 ‘친한 후배들에게도 사람들을 잘 규합해서 상생 프로젝트에 참여하라고 말하고 다닌다. 요즘은 개발비 마련이 어려워서 기획개발이 힘들다. 그런데 대기업 창고에 쌓인 수많은 기획개발 작품들 중에 ’물건‘이 될 만한 게 많다. 사실 주변에서 자본의 주구가 될 거냐고 나를 욕하는 사람들도 있다는 것 안다. (중략) <광해>라는 작품에 내 역량이 들어가서 다른 포맷으로 만들어 이런 성과를 냈으니 주변에서 이젠 다른 시각으로 볼 것’이라고 CJ와의 상생프로젝트로서의 <광해, 왕이 된 남자>의 제작 의도와 성과를 밝힌 바 있다. 프로듀서들이 설립한 제작사들이 주축이 되어 한국영화계를 이끌던 시대가 지나고 CJ, 쇼박스, 롯데, NEW 등의 배급사가 감독과 직접 프로젝트를 기획하고 만들어나가는 현재의 시스템이 프로듀서의 역할에 대한 위기의식을 불러일으키는 것이 사실이다. ‘과거에 비해 우리 같은 전문 프로듀서들이 쇠락해가고 있는 것은 분명하다. 투자배급사는 감독과 다이렉트로 붙는 일이 흔하고, 그러면서 작품의 퀄리티가 떨어지는 경우도 많다. 그 중간에서 프로듀서가 해야 할 몫이 있고 자리가 있다[20]’ 이와 같은 원동연 프로듀서의 말은 앞으로 한국의 프로듀서들이 처한 험난한 현실과 책임감을 일깨운다. 오랜 시간 한국영화 프로듀서들이 보여준 열정과 노력은 지금 관객들이 한국영화에 대해 보내는 신뢰의 밑거름이 되었다. 독창적인 장르영화, 완성도 높은 상업영화에 대한 프로듀서들의 결기가 만들어낸 성과들이다. 프로듀서들은 대기업과의 긴장과 협업의 줄다리기 속에서도 감독과 작가의 창의성을 존중하며 영화를 만들어왔고 새로운 표현양식을 지향하는 기술 스텝들의 열정을 든든히 지원해 온 한국영화산업의 주춧돌이기도 하다. 현재 한국영화 산업 구조 속에서 프로듀서들이 처한 어려움은 위기인 동시에 기회이다. 산업의 파이는 커졌고 자본은 더욱 강력해졌다. 그 사이에서 프로듀서들의 자리는 비좁아졌다. 프로듀서의 역할은 무엇이냐는 질문이 던져지는 지금의 상황이야말로 역설적으로 프로듀서가 있어야 할 자리를 입증해내는 검증의 시간이 될 수도 있다. 그래서 지금 다시 프로듀서 역할론은 중요하다.

본고에서는 한국영화에서 기획개발과정의 중요성과 그 과정을 프로듀서가 주도해나가야 할 필요가 있음을 밝혔다. 한국영화산업의 가장 큰 강점인 독창성과 완성도는 기획개발과정에 달려 있다. 그리고 미국의 프로듀서 시스템에서 보듯이 영화의 기획개발과정을 주도해 나가는 것은 프로듀서의 역할이다. 지난 20여 년간 독창적이고 완성도 높은 장르· 상업영화들을 만들어온 것 역시 프로듀서들의 힘이다. 그럼에도 불구하고 현재 대기업 자본의 힘에 밀려 프로듀서가 제외되고 감독과 투자배급사가 직접 기획개발을 하는 경우가 늘어나고 있다. 자본과 재능이 프로듀서에 의해 조심스럽게 조율되는 것이 아니라 직접 맞부딪히고 있다. 눈앞의 이익을 쫓는다면 이것이 빠른 길처럼 보일 것이다. 그러나 오랜 역사를 가진 미국의 프로듀서 시스템의 힘이 보여주

듯이 그리고 지난 20여 년간의 한국영화의 성공이 보여주듯이 자본과 재능은 둘의 속성을 가장 잘 이해하는 사람에 의해 조율될 때 강력한 힘을 발휘할 수 있다. 영화산업에서 돈과 예술의 역설을 가장 잘 이해하고 있는 사람은 프로듀서이다. 개인 프로듀서가 가진 이해력의 힘이 아니라 프로듀서 시스템이 가진 힘이다. 한국 영화산업에서 프로듀서 시스템은 재능을 가진 작가와 감독을 발굴하고 대기업 투자배급사와의 줄다리기를 통해 독창적이고 성공적인 필모그래피를 구축해왔다. 효율성 일변도로 수익률만 생각하는 구조에서는 영화의 독창성과 높은 예술적 완성도를 기대하기 어렵다.

프로듀서는 누구이고 무엇을 하는 사람인가에 대한 질문이 다시 한국의 영화 프로듀서들에게 화두로 주어졌다. 프로듀서의 역할론은 프로듀서가 지금과 다른 새로운 영역을 개척해야 한다는 것을 의미하지 않는다. 할리우드이든 한국이든 세계 어느 곳의 영화산업에서든 프로듀서는 언제나 그 자리에 서 있다. 프로듀서의 역할은 처음부터 끝까지 영화를 만드는 데 필요한 모든 장소와 시간에 걸쳐있다. 영화가 만들어지는 현실의 최전선, 그 선두에 프로듀서가 있다. 예술로서의 영화와 산업으로서의 영화가 만나는 그 매혹적인 대척점에 발을 딛고 서 있는 것이 프로듀서이다.

앞으로 한국영화계에 산적한 많은 문제 중에서도 현장영화인들의 처우개선과 고용안정의 문제는 반드시 해결되어야 한다고 생각한다. 자본에 끌려가기만 해서는 이 문제는 절대 풀리지 않는다. 프로듀서들은 영화제작 현장에서 갑의 역할을 하는 자리이기도 하다. 현장영화인들의 처우와 근로조건에 대하여 가장 잘 이해하고 있으며 밀접한 관계를 맺고 있다. 동시에 프로듀서들은 대기업 투자배급사와의 관계에서 을의 위치에 있으면서 자본과 영화현장을 잇는 중간다리의 역할을 한다. 한국 영화산업이 건강해지기 위해서는 자본과 영화현장을 잇는 그 다리가 견고해져야 한다. 그 다리가 견고할 때 자본은 영화 근로자들에게 정당한 대우를 해줄 것이다.

지금까지 한국영화산업에서 프로듀서 시스템이 어떻게 구축되어왔으며 기획개발과정에서 프로듀서의 역할은 무엇이고 어떤 문제들을 안고 있는지를 PGA의 "Produced By" 자격규정을 기준으로 살펴보았다. 한국과 할리우드의 기획개발과정에서 프로듀서의 역할을 비교하여 한국 프로듀서 시스템의 개선방안을 찾고자 노력했다. 본고에서는 다양한 문제 해결의 기본 전제로서 세 가지의 개선방안을 제시했다. 첫째, 프로듀싱 팀에 대한 통계 작업 및 데이터베이스 운영, 둘째, 크레딧 세분화와 경력 인증 시스템의 도입, 마지막으로 프로듀서 중심의 기획개발 시스템 구축이다. 이외에도 한국 프로듀서 시스템이 발전해나가는 데 필요한 일들은 수없이 많다. 눈앞에 놓인 돌부터 치워나가는 것이 필요하다. 그런 의미에서 위의 세 가지 개선방안은 한국 프로듀서 시스템 개선을 위한 돌 고르기 작업과 같다고 할 수 있을 것이다. 앞으로도 독창적이고 완성도 높은 한국영화를 만들기 위한 프로듀서들의 노력은 계속될 것이다. 이 글이 그러한 프로듀서들의 노고를 덜어줄 수 있는 정책 개발과 연구에 작은 보탬이 되기를 바란다.

참 고 문 헌

[1] http://www.kmdb.or.kr/

[2] 임건중, "한국영화의 상업적 성공을 위한 기획 개발 단계", 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제10호, p.73, 2012.

[3] http://www.producersguild.org/

[4] 채윤희, 김미희, 심재명, 이미연, *영화 프로듀싱과 홍보 마케팅 입문*, 도서출판 서도, 2001.

[5] Lawrence Turman, *So you want to be a producer*, Three rivers press, 2005.

[6] http://www.kfpa.net/

[7] http://www.pgk.or.kr/

[8] 배기형, "영화산업의 경제적 파급효과 분석", 한국콘텐츠학회논문지, 제12권, 제9호, 2012.

[9] 영화진흥위원회, *2012년 상반기 한국영화산업 결산*, 영화진흥위원회, 2012.

[10] 영화진흥위원회, *2007 한국영화산업 실태조사와 한국영화 투자 수익성 분석*, 영화진흥위원회, 2008.

[11] 김미현, 최수영, *한국영화 기획 개발 경쟁력 강화 방안 연구*, 영화진흥위원회, 2009.
[12] 이형석, “로보트태권V신모델 ‘세계인 아이콘’ 향해 난다”, 해럴드경제 인터넷판, 2010.03.29.
[13] 영화진흥위원회, *영화 산업 기획 개발 환경비교: 한국.vs.영국, 한국영화 동향과 전망*, 영화진흥위원회, 2008.
[14] 김용운, “심재명 대표 ‘한국영화 매너리즘 극복 계기 됐으면”, 이데일리, 2008.01.23.
[15] 영화진흥위원회, *2011 한국영화연감*, 영화진흥위원회, 2012.
[16] 최은영, “한국영화산업의 발전방향 분석”, 한국콘텐츠학회논문지, 제8권, 제11호, p.137, 2008.
[17] 김복태, “한국영화 산업에서 여성 인력과 지원 정책, 여성영화제의 새로운 지도 그리기: 산업, 정책, 네트워크”, 서울국제여성영화제학술대회, 2013.
[18] 김도학, *2012 영화스태프 근로환경 실태조사*, 영화산업협력위원회, 2012.
[19] 이형석, “대중문화리더 CJ어디로”, 해럴드경제 인터넷판, 2013.06.20.
[20] 주성철, *원동연: 이 시대 리더의 조건이라는 화두가 승부수였다*, 씨네21, No.877, 2011.

저 자 소 개

김 선 아(Suna Kim) 정회원

- 1992년 2월 : 이화여자대학교 법학과(법학사)
- 2006년 2월 : 중앙대학교 첨단영상대학원(영화예술학 석사)
- 2012년 3월 ~ 현재 : 단국대학교 영화콘텐츠전문대학원 조교수

<관심분야> : 한국영화, 영화기획, 영화제작, 프로듀서, 여성영화