

# 드라마작가와 시나리오작가의 구조적 시스템 연구 -특성과 문제점 중심으로

## Study on the Systems and Structures of Writing for Television Dramas and Movies in Korea -Focusing on its Characteristics and Problems

이상범

중앙대학교 첨단영상대학원 영상정책 및 기획

Sang-Bum Lee(sblee@ebs.co.kr)

### 요약

본 연구에서는 영상 극작물인 방송 드라마와 영화의 차이점을 통해서 콘텐츠 생산의 중핵인 방송드라마 극본과 영화의 시나리오의 특성을 알아보고 ‘갑’의 위치인 방송 드라마 작가와 ‘을’의 위치인 시나리오 작가의 위상과 현실의 권력구조를 비교 분석해 본다. 갈수록 심해지는 고비용 드라마 제작의 문제점과, 날로 어려워지는 시나리오 작가의 처우문제, 방송사와 영화계의 관행을 통해 영화와 드라마의 총체적 문제와 균형적 성장을 고찰해본다. 그리고 비교 점으로 할리우드와의 집필 차이점을 통해서 개선방향을 알아보고 앞으로 우리나라 영상산업이 발전해 나갈 수 있는 행태를 모색해 본다.

■ 중심어 : | 방송 드라마작가 | 영화 시나리오작가 | 작가 위상 | 할리우드 | 영상산업 |

### Abstract

This study looks into the differences between the two different genres of dramatic renditions on film- television dramas and movies, by studying the respective characteristics of screenplays for television and movies, and comparing the disparity in status between the powerful television drama writer and the powerless movie screenwriters as well as actual power structures within the Korean media industry. It explores the intensifying problems of high cost drama productions and poor treatment of screenwriters, as well as established practices in the movie and television industries so as to analyze problems comprehensively and seek balanced growth within these industries. The Hollywood screenwriting system is taken as a point of comparison in seeking solutions and exploring the direction that Korean film and television industries should take in the future.

■ keyword : | Television Drama Writers | Movie Screenwriters | Status of Writers | Hollywood | Screen Industry |

## 1. 문제제기

2014년 초유료 <명량>이 관객 수 1,750만의 신기록

의 금자탑을 이루었고 관객수도 2013년에 이어 또다시 2억 명을 돌파했다. 2014년 전체 한국영화산업 매출은 2조 276억 원으로 사상 최초 2조 원대를 넘어섰고 지난

\* 본 연구는 2014년도 중앙대학교 성적우수 장학금의 지원에 의하여 작성되었음

접수일자 : 2015년 08월 24일

수정일자 : 2015년 09월 25일

심사완료일 : 2015년 10월 01일

교신저자 : 이상범, e-mail : sblee@ebs.co.kr

2013년 대비 7.6% 증가했다. 그리고 인구 1인당 평균 관람횟수는 4.19회에 달하면서 세계최고의 수준까지 올라섰다. 2015년 벅두 <국제시장>의 1,425만으로 역대 흥행 2위로 기록을 갱신했고 9월에 <암살>, <베테랑>도 각각 천만을 넘어 고공행진 중이다. 성수기뿐만 아니라 비수기 역시, 대기업의 투자·배급사 작품이 극장을 장악하고 한국영화 관객수의 감소의 요인으로 작동했다. 영화진흥위원회는 거시적으로 독과점 체인 안에서 생산되는 상업영화들이 다양성을 잃어 개성 있는 장르영화의 소멸로 이어질 가능성이 크다고 보았다[1].

이는 대기업의 독과점 관행도 문제지만 미시적으로는 기획영화로 주관하는 시나리오 집필방식과 작가 처우에도 문제가 기인한다. 문체부와 영화진흥위원회는 2011년 5월부터 시나리오표준계약서 개발을 추진했으며, 2013년 5월 16일 영화진흥위원회와 관련 단체가 모여 '시나리오표준계약서 이행협약'을 체결한 바 있다. 앞서 2012. 5월 체결한 시나리오작가 표준계약서의 배경은 시나리오작가들의 위기 심화에 따른 개선의 필요성으로, 유능한 시나리오작가의 감독진출 및 생계방편을 위한 방송, 종편, 케이블 진출에 따른 시나리오 작가의 이탈 가속화와, 불투명한 미래 전망에 따른 유능한 신인 작가의 유입 축소로 시나리오 작가분야에 공동화 현상이 심화된 데서 원인을 찾는다.

한편, 방송의 드라마는 회당 평균 제작비 3억 이상임에도 불구하고 시청률 부진에다 스타 출연료와 드라마 극본료가 전체 제작비 중에서 50%넘어선 지 오래다. 드라마는 작년 광고매출이 예년대비 40% 수준으로 급락했다. 다편채 다채널 시대에 지상파 방송 3사는 물론 케이블과 종합편성채널까지 드라마 제작에 뛰어들면서 시청률 경쟁으로 아침·저녁 일일드라마에 이어 주중 미니시리즈, 주말 드라마를 합하면 지난 한 해 무려 100여 편의 시리즈 드라마가 제작됐지만 투자 회수율 전망은 그리 밝지 않다[2].

외주제작사는 드라마 제작을 하면 할수록, 또 제작비가 높아질수록 손해가 더 커지는 상황으로 이어지고 현재 방송사의 드라마 외주제작이 70% 이상 된지는 오래다. 방송사에서 이를 선호하는 까닭은 외주제작이 자체 제작보다 컨트롤하기도 쉽고 비용도 절감되기 때문이다.

중전 PD(연출)중심이었던 드라마는 균형을 깨고 방송작가가 이제 드라마의 중핵으로 부상했고 드라마 작가의 능력이 드라마의 성공요건의 최우선 선택사항으로 주목받고 있는 실정이다. 규모경제가 작은 우리나라에서 드라마의 출연료와 작가료가 제작비의 거의 전부인 고비용 구조의 출혈경쟁으로 피해를 늘릴 것이 아니라 저비용 구조의 참신한 소재의 발굴이 절실하다. 그리고 출연료보다는 제작비를 CG나 VFX기술, 보조 출연자, 소품, 세트 등의 실질적인 작품의 질과 리얼리티를 높일 수 있는 부분에 돈을 투자해 완성도 높은 건전한 경쟁을 유도해야 할 것이다.

미디어 환경변화와 OSMU따라 원천콘텐츠의 저작권 보호 필요성은 어느 때보다 대두 되었고, 매체 간 시장통합으로 영화, 방송, 출판, 공연, 게임 등 장르간의 연계와 해외시장의 확장은 작가의 저작권 보호를 절실하게 만들었다. 방송에서 작가의 저작권은 어느 정도 보장과 규약이 되어있지만 영화의 시나리오 작가 처우 및 권익 개선은 불공정한 계약관행으로 어느 때보다 절실한 시기다. 박봉의 스텝이나 시나리오의 표준계약서는 서서히 자릴 잡아가고 있지만 이 역시 구체적인 세부규정이나 강제구속력이 없어 권고사항에 그칠 뿐이다.

<별에서 온 그대> 등 한류 드라마의 약진으로 방송 드라마는 그 어느 때보다 호황을 누리고 있다. 국가 이미지가 올라가고 부가적으로 한국 상품의 경쟁력도 상승하는 시점에 콘텐츠의 원천 골격인 방송드라마 작가와 영화시나리오 작가의 중요성이 어느 때보다 절실하게 부각된다.

## 2. 연구 문제와 연구 방법

본 연구에서는 영상 극작물인 방송 드라마와 영화의 근본적인 장르의 차이점을 먼저 분석하고 그에 따른 근본집필형태의 양상의 변화로 인한 '갑'의 방송작가와 '을'의 시나리오 작가 위상이 어떤 제작 시스템과 관행으로 지금과 같이 구축되었고 고착화된 과정을 분석하고, 드라마제작에 있어 충분한 시간적인 여유없이 매회 급박하게 진행되는 우리나라 드라마제작 시스템의 문

제점과 이유, 최근 종편에서 부는 새로운 리얼리티 드라마도 제기함으로써 새로운 드라마 제작의 대안점을 살펴본다.

또한 세계적인 추세의 드라마의 공동집필 방식, 에피소드별 시즌제와 달리 한국은 아직까지 단독 혹은 2인이 집필하는 연속극형태의 미니시리즈와 진부한 드라마가 지금도 유효한 원인을 파헤쳐본다.

방송작가협회에 가입된 작가들은 저작권의 권리가 해마다 확대되고 있는 반면에 시나리오 작가의 저작권은 관행적으로 제작사나 투자사에게 일괄 양도할 수밖에 없는 문제점과 시나리오 작가의 저작권을 획득하기 위한 개선방향을 제시한다.

VOD가 포함되는 '종합시청률제도'의 도입은 추후 전개될 시청률 판도의 급격한 변화가 예상되며 중·장년층 위주의 본방 시청률 집계방식에서 그동안 잡히지 않았던 VOD집계로 젊은 층의 시청률 상승으로 새로운 드라마 집필 방식과 광고의 이동이 예상된다. 중·장년층의 진부한 막장드라마가 쇠퇴하고 젊은이들에게 소구력이 있는 'jtb'나 'tvN'가 새로운 시청률의 강자로 떠오르면서 예상되는 극본의 집필의 새로운 방향을 제시한다.

극본을 쓰는 드라마작가와 시나리오 작가의 교류가 없다는 점과 그 이유를 유추하고 드라마와 시나리오작가의 상생을 위한 조건으로서 출연료 및 작가료의 구체적인 협의 내용을 제시했으나 관철되지 못한 이유와 환경을 살펴본다.

이를 토대로 갈수록 심해지는 고비용 드라마 제작의 문제점과, 날로 어려워지는 시나리오 작가의 처우문제 통해 영화와 드라마의 균형적 성장을 고찰해본다. 그리고 비교 대안점으로는 각각의 문제를 할리우드와의 비교 차이점을 통해서 개선방향 제시와 앞으로 우리나라 영상산업이 발전해 나갈 수 있는 행태를 모색해 본다.

참고 문헌으로는 실질적인 제작 노하우와 현장의 목소리가 들어있는 영화나 드라마의 실제 제작과 관행에 관한 연구문헌이 부족해서 불가피하게 전문가의 조언, 신문, 인터넷 기사, 단행본, 월간지 방송작가 등 기존 논문 외의 현장의 목소리와 경험을 토대로 구성을 했고 본 연구자도 드라마를 제작한 경험으로 현실에 가까운

실재를 제시함으로써 현실의 적용사례를 고찰한다.

### 3. 방송 드라마와 영화의 차이점

방송드라마는 영화로부터 시작이 되었기에 출발부터 동색이다. 플래시백이나 몽타주, 평행·교차편집 등 영화에서 쓰는 영상단어와 문법들이 방송과 동일한 것은 영화가 방송드라마의 출발점이기 때문이다. 매체의 발달에 따라 영화와 TV드라마는 각기 다른 장르와 스타일로 발전해 왔다. 영화와 드라마의 특징을 열거하면 다음과 같다.

첫 째, 영화는 단편으로 서사구조가 종결되는 구조인 반면에 TV드라마는 연속물이다. 방송드라마와 영화는 영상 극작물로 드라마는 연속적인 형태로, 시리즈로 제작이 되지만 영화는 단편으로 모든 결말을 짓는다. 그러나 최근 시퀀, 혹은 프리퀀의 양태로 <스파이더맨>, <반지의 제왕>, <호빗>, <어벤저스> 시리즈 등 드라마처럼 시리즈물처럼 일련의 연속성 표방을 하지만 어디까지나 그 회로 마무리를 짓는 독립 물로서 존재한다.

방송에서 드라마의 출발점은 적절한 제작비에 기인한다. 제작에 투입했던 자산 즉 배우, 세트, 소품, 의상, 장소 등을 단편이 아니라 '재활용'하여 연속되는 시리즈를 만들 수 있는 가능성이 기준이 되는 것이다. 방송드라마는 경제적 효율성을 모색하기 위한 방편으로 단편이 아닌 '연속극'이라는 독특한 장르를 만들게 된 것이다.

둘 째, 방송 드라마와 영화의 대별 점은 '상영시간'의 길이다. 영화는 대개 120분 내외의 길이로 가끔 3시간 내외의 긴 영화도 있기도 하지만 방송드라마의 경우는 단막극을 제외하고는 4부작, 8부작, 16부작 혹은 24부작 많게는 50부작 이상으로도 구성된다. 10년 전만 해도 드라마의 길이가 60분 이었는데 광고수입을 올리려는 방송사의 치열한 경쟁으로 시간을 늘리면서 드라마의 길이가 70~80분으로 구성되었다. 시간이 10분이 늘면 광고 1분이 느는 이점이 있기 때문이다. 그러나 미국과 타 나라의 방송용 드라마 경우는 철저하게 60분이 기본 편성이다.

셋째, 드라마와 영화의 차이점은 스토리의 압축성이다. 장기간의 TV 드라마는 내러티브의 구조를 연대기적으로 충분히 묘사 가능하지만, 영화는 시간의 제한성 때문에 어느 ‘한 시점·상황의 이야기’를 집중적으로 다룬다. 모든 영상극작물은 내러티브 구조가 아리스토텔레스의 시학의 ‘시작 또는 이야기의 설정’, ‘중간 또는 대립’, ‘결말 또는 해결’이라는 기본적인 구조인 ‘3장 구조’를 충실하게 이끌어 가지만 영화는 120분이라는 제한된 시간의 특성 때문에 방송 드라마처럼 모든 이야기를 다 균등하게 다룰 수가 없고 ‘사건의 대립과 결말’이 제일 중요한 비중을 차지하고 그것도 압축적으로 밀도 높게 스피드하게 전개한다는 것이다.

단적인 예로 ‘김형식’ 영화평론가는 영화의 압축적인 특성을 다음과 같이 설명한다. “영화 <끝까지 간다>의 서브플롯은 메인 플롯에 철저히 유기적으로 결합되어 있고, 단 한 장면도 방향성을 잃지 않는다. 여러 플롯 중에 하나만 빠져도 전체가 이상해지는, 말 그대로 군더더기가 없는 체지방 0%의 영화”다 라고 했다[3]. 이처럼 영화는 짧은 시간 내에 서사구조를 완결 시켜야하기 때문에 주인공의 액션라인은 치밀하게 한 치의 오차도 없는 관객의 예상과 지루함을 제거하는 완벽성으로 귀결된다.

반면 TV는 영화에 비해 느슨한 스토리구조를 가지면서 희, 비극의 감정과 상황의 묘사를 영화보다 훨씬 섬세히 시간을 가지고 상세히 묘사한다. 일일 연속극의 경우 TV 미니시리즈보다 구조가 더 느슨하고 인과관계와 사건의 상황설정을 정밀하고 길게 묘사한다.

이런 장점으로는 방송드라마는 멜로물처럼 연인들이 처한 상황, 감정, 심리상태의 전개과정을 상세하고 밀도 있게 다룰 수 있다는 이점에 반하여 느슨하게 전개해 식상함을 주기도 한다. 그리고 출연자의 출연료 배려를 위한 군더더기 신인들의 등장은 사건의 전개 속도를 떨어뜨리고 옆길로 빠져 드라마의 재미를 반감시키는 요인들로 작동된다.

넷째, TV드라마는 장기 방송하는 관계로 영화와 서술구조 형태가 다르다. 영화는 120분이라는 한정된 시간의 제약 때문에 주인공의 축과 상황을 두고 주인공의 액션라인대로 움직이는데 비해, TV 드라마는 장기간 연속방송이기 때문에 연대기적인 서사구조와 함께 주인공을 메인 중심축으로 3~4개 보조 액션라인을 동시에 전개시킨다.

각각 라인의 갈등과 풀어야 숙제가 따로 존재하는 독립된 형태지만 보조라인의 개별 이야기는 전체 주인공과 플롯과 연계가 이어져 있어 전체적 맥락(주인공) 안에서 필연적으로 유기적으로 연결되어있다. 이는 우리나라 연속성 드라마의 특성이다. 매회 각 에피소드별로 진행되는 미국의 시즌제 드라마와는 또 다른 전개 방법을 취하는 독특한 구조이다.

다섯 번째, 드라마를 원작으로 한 영화와 원작 영화를 드라마로 만드는 반대의 리메이크의 원칙이다. 영화를 원작으로 한 TV드라마는 연속으로 가야하는 특성 때문에 원작 영화 속 메인 줄거리에 에피소드에 캐릭터와 사건을 보강하고 재창조해야 한다. 성공여부는 기존 영화의 줄거리의 유기적인 흐름을 유지하되 얼마나 새로운 창작을 덧붙여 새로움을 줄 수 있느냐가 관건이다. 똑 같은 걸 두 번 볼 시청자는 많지 않기 때문이다. 영화를 원작으로 드라마로 만들 때 영화의 기본 축은 유지하되 소재의 연장선상에서 좀 더 새로운 에피소드와 캐릭터를 전개하는 데 성공하지 못함으로써 실패하고 마는 경우가 허다하다[4].

반면 시간이 긴 드라마를 영화로 만드는 경우 압축적인 사건의 전개와 스피드가 필수조건이다. 수십 시간이 넘는 드라마의 내용을 2시간으로 소화하려면 전체 드라마를 관통하는 핵심요소는 살리되, ‘한 부분을 중심’으로 불필요한 부분은 없애고 사건 전개의 속도를 높여 집중하는 노력이 필요하다. 그리고 드라마의 보조 액션라인들은 과감히 생략하고 주인공 축으로 서사구조를 다시 재편해야 한다. 드라마의 영화 리메이크는 재해석을 얼마나 잘하느냐에 달려있는 것이다.<sup>2)</sup> 영화는 어느 한

1) 방송 드라마는 엔딩 크레딧에 이름이 올라오는 출연자의 경우, 특히 중요 조역의 경우는 드라마의 첫 회부터 마지막 회까지 출연 시간의 길이와 관계없이 고정적으로 매회 출연함을 암묵적으로 실행하고 있다. 우정출연이나 카메오 출연은 예외이다. 요즘 기획사 드라마들이 나오면서 기획사 소속의 연기자들이 카메오나 우정출연으로 짧게 등장하는 경우가 종종 있다. 기획사가 나오기 전에는 이름 있는 사람들의 특별 출연이나 카메오 출연은 자존심에 관한 문제라서 거의 불가능했다.

2) 2008년 박기원감독의 영화 <사랑과 전쟁>의 경우 드라마 부부클리

포인트, 상황의 시점을 핵으로 삼는다. 극단적인 예로는 키아누리브스의 영화 <스피드>와 같이 버스가 멈추면 폭발하는 극한상황이 내러티브의 중심축이 된다. 따라서 영화와 방송드라마는 태생은 같으나 상업적이고 경제적인 이유 등으로 인해 상영시간의 길이 뿐 아니라, 스토리의 압축성, 서술구조 등이 완전한 차이를 보이면서 각각 드라마로 영화로 독자적인 장르로 발전해왔다.

#### 4. 방송 드라마 작가와 시나리오 작가의 시스템

##### 1) 집단작가시스템(공동 집필)

방송작가로 입문하기 위해서는 도제형식을 거치지 않고 예외로 처음부터 걸출 난 작품을 써서 등용하는 경우도 있지만 방송사의 드라마인 경우 대개 스크립트, 보조 작가 시절을 거친 후 메인작가가 되는 것이 보통의 관례다. 할리우드의 경우는 보조 작가, 스텝, 메인작가, 스토리데이터, 이그제큐티브 에디터, 스토리닥터 등 여러 단계를 거치는 게 관행이다.

미국의 경우 우리와 확연한 차이는 드라마나 영화집필에 있어 '집단작가시스템'(공동 집필)으로 운용한다는 점이다. 집단작가시스템이란, 한 작품(시즌)을 여러 명의 작가가 공동으로 집필하는 것으로 작품이 집필되는 방식은 작가들의 성향에 따라 다양하게 전개된다. 한 사람이 아이디어를 내고 공동으로 발전시킨 뒤 다시 한 명 혹은 공동으로 집필을 하거나, 처음부터 공동으로 아이디어를 내고 끝까지 공동으로 집필을 하거나 개별로 집필하는 경우 등 다양하다. 할리우드는 에피소드별 작가도 다르고 사전 제작이기 때문에 작가는 촬영과 편집에 이르기까지 작가의 의도대로 영상제작이 제작 현장에서 잘 구현되는 걸 참여, 관여할 수가 있다.

한국이 미국처럼 공동 집필 시스템이 정착되지 않는 이유로는 미국과 일본처럼 매회별 에피소드가 마무리되면서 전체적으로 연결성을 가지는 형태가 아니라, 한 사건을 두고 계속해서 이어지는 연속극 형태를 유지하고 다음이 없는 '명확한 엔딩'이 정해져 있기 때문이다.

미국처럼 시즌이 계속되는 시스템에서는 매회 새로운 아이템과 아이디어를 지속적으로 제공해야 하는데 여러 사람의 다양한 경험과 아이디어 공유는 당연히 유리하기 때문이다.

그리고 우리는 취재와 전문성을 요하는 장르물이나 전문 드라마가 적고 시종 멜로로 일관한다는 점도 공동 집필의 필요성을 느끼지 않는 이유 중의 하나다. 한국은 주로 멜로물로 사랑과 복수, 기억상실, 출생의 비밀, 교통사고, 재벌, 고부간의 갈등, 불륜, 삼각관계, 신분상승 등을 엮어 종합선물 세트 같은 드라마를 해마다 계속해 생산한다. 우리도 최근에 2인이 공동 집필을 하고 미국처럼 집단작가시스템을 도입하려는 일부 실험체제도 있지만 대부분 작가 한 명 혹은 2인이 모든 대본을 집필한다. 사전제작이 아니다보니 쪽 대본이 난무하고 현장에는 가 볼 시간적 여유도 없다.

집단작가시스템의 도입은 작가 개인의 역량에 전적으로 의존하는 국내 드라마가 처한 소재 빈곤 및 특정 장르 편중현상, 그리고 줄속으로 제작되는 한국의 제작 관행을 근본적으로 개선할 수 있는 창작시스템으로 기대하고 있다.

유건식(2013)에 따르면 우리나라도 미국과 비슷한 공동작가 시스템의 도입은 미국처럼 작가가 제작사를 세우는 '대본 집필 중심의 제작사'가 등장한 시기와 비슷하게 맞물린다. 2004년 최완규작가를 주축으로 세워진 에이스토리(A story)는 미국의 공동창작 시스템을 도입한 제작사다. 또한 <대장금>의 김영현작가와, <공동경비구역 JSA>의 원작자인 박상연작가가 2007년에 설립한 케이피엔쇼 (KP&SHOW)는 미드식 작가시스템을 지향한다[5].

“집단작가 시스템이 도입되려면 방송사에서 먼저 원고료가 높아져야하고 스크랩 등 아이디어 취재 자료에 대한 별도의 보상이 이루어져야 하고 작가의 다양한 영역과 이들에 대한 제작비 지급 시스템도 투명해져야 할 것”이라 전제했다[6].

할리우드의 시즌제 드라마의 경우 기획자가 작가에게 집필을 맡길 때 대개 작가는 15~20명 정도 수준이다. 메인작가를 '보스' 부르며 작품을 기획하고 집필한다. 꼭 감독이 대본을 써야 한다는 법은 없다. 연출(디렉팅)

닉 <사랑과 전쟁>을 영화로 리메이크한 작품으로 거의 같은 내용으로 전개해 흥행에 실패하고 말았다.

을 잘하는 감독도 감독이다. 영화평론가 전찬일 씨는 “할리우드에는 전쟁장면이나 드라마장면 등 각 파트별로 전문작가가 있다고 한다.” 전문 시나리오 작가는 영화계의 다양한 콘텐츠를 생산할 수 있는 자산이기 때문에 전문 시나리오 작가의 양산을 위해 노력해야 한다. “고 설명했다. 심지어 할리우드의 경우 한 영화 안에서도 디렉터가 둘 이상 존재하는 경우도 더러 있다. 영화 <매트릭스>의 경우 메인인 미국 감독이 총괄하되 액션신에서는 중국감독이 보조 역할을 담당한 경우도 있다.

실제로 집단창작시스템을 구현한다고 하여 주목받은 사례도 있었으나, 아직 실험 그 자체에 그치거나 소규모로 운영하고 있는 실정이다. 한국의 방송작가와 영화작가의 가장 큰 차이점은 극본(시나리오)의 집필형태이다. 완전히 완성된 시나리오를 가지고 들어가는 영화와, 방송을 내보내면서 동시에 써내려가는 대본집필 형태의 극명한 차이를 보이는 것이다.

## 2) 방송 드라마의 집필

국내 방송사 자체제작 드라마의 경우, 먼저 작가 인지도에 따라 방송사가 작가와 계약을 하고 연출자가 기획영화처럼 드라마의 아이디어를 내서 작가와 같이 시나리오 작업을 해서 발전시키는 경우와, 방송사와 계약을 맺은 작가가 집필한 극본(시나리오)을 가지고 방송사 내에서 평가를 한 후 연출자를 정하는 시스템으로 움직인다. 그리고 연출과 작가가 어느 정도 구성을 마치면 프로듀서가 배정되어 진행을 지원하게 된다[7]. 연출자와 작가는 전체적으로 큰 흐름에서 줄거리를 정하고 집필에 들어간다.

외주제작사의 드라마 경우 작가를 통해 드라마의 전체 시나리오와 약 1~3회 분량의 대본을 완성해 방송사에 제출하고 나머지 분량은 집필을 해나가면서 매회 드라마를 완성한다. 심지어 대본이 늦게 나오는 경우 쪽 대본으로 촬영하기도 하는 급박함을 보이기도 한다. 우리나라 드라마는 사전제작이 아니다<sup>3</sup>. 반면에 미국은

사전제작이다<sup>4</sup>.

2010년 한국콘텐츠 진흥원 강의에서 할리우드에서 <로스트>, <프리즌 브레이크>를 집필한 한국계 혼혈 ‘모니커 메이서’은 “한국드라마의 대본을 팩스로 받기도 한다고 들었는데, 세트장에서 대본을 받으면 의상과 소품 담당자들은 어떻게 일하나? 만약 우리가 세트장에 대본을 팩스로 보낸다면 당장 잘릴 것이다.”라는 것은 우리 드라마의 급박성을 잘 표현해 주고 있는 간접적인 일화다. 모 드라마의 경우 방송 10분 전에 완성을 시켜 겨우 운에어가 되었다고 한다. 방송이 나가기 시작하면 실제로 이런 일들이 비일비재해 작가나 제작자는 사전제작을 수없이 외치고 강조하지만 문제는 또 다른 이면의 시청률 상승의 ‘가능성’이 항상 존재하기 때문이다. 미국과 같은 사전제작 드라마는 프로그램 중간에 종방을 해야지 우리처럼 수정을 할 수 없다.

국내 드라마는 시청률이 떨어지면 기존 줄거리를 수정해서 상승기류를 타야하기 때문에 처음 의도된 줄거리에서 일정 벗어나 새로운 이야기로 전환해야 한다. 방송이 계속 나가야하는 특성 때문에 촬영만 진행하기도 바쁜 연출자는 촬영 중 실질적인 대본 수정의 개입이 불가능하다. 미국의 경우는 사전집필이기 때문에 작가가 촬영현장에 나와 프로그램 현장을 지켜보면서 현장에서 일부 극본 수정을 한다. 이러한 피 마름 때문에 사전제작 시스템을 작가나, 연출자가 한 목소리로 염원하고 있지만 ‘시청률의 반등’이란 기회가 남아있기에 ‘독 사과 유혹’의 딜레마는 늘 잔존한다. 언제나 시청률이 반등할 수 있다는 가능성 때문에 사전제작이 실재적으로 보편화되지 않는다. 드라마는 전체 결말은 이미 제시하고 있지만 스토리는 늘 가변적이고 변수가 될 수 있고 유동적인 것이 우리나라 방송 드라마의 특징이다.

일례로 주인공보다 조연의 경우 인기가 많다면 조연의 역할이 늘어나는 경우도 허다하다<sup>5</sup> 그러다 보니 오

극 중간에 갑자기 줄거리가 바뀌거나 당일 촬영은 없다.

3) 일본의 사전제작 드라마는 2부작이나 4부작의 특집극에 한하거나, NHK정도가 고작이다. 상업방송은 우리와 비슷하게 방송을 내보면서 작가가 써 내려가는 형태를 취한다. 11부작 미니시리즈의 경우에도 30~40%정도를 미리 촬영한 상태에서 들어간다. 우리보다 훨씬 여유가 많다. 시청률이 낮아 조기종영을 하는 경우는 있지만 우리처럼

4) 미국에서 한 시즌은 22~24개의 에피소드로 구성되는데 이를 풀 시즌이라고 한다. 방송사는 관행적으로 먼저 13개 에피소드만 주문하고 인기가 있을 경우 나머지 9개 에피소드를 주문한다. 모든 에피소드를 완전히 사전 제작하는 경우는 드물고 13개 에피소드 중에서 먼저 8~10개의 에피소드를 먼저 찍어 놓은 뒤 방송 시작 후, 나머지 에피소드를 제작한다.

5) SBS에서 1995년 <우이이모>에서 달수역의 ‘정종준’과 1999년 <은실이>의 양정팔역의 ‘성동일’은 처음에 배역이 많지 않았으나 신스

리지널 스토리에서 벗어나 주변 가지치기를 많이 한다. 인기가 높아 예정된 횟수보다 연장된 드라마를 자주 보기도 하는데 연장 방송은 방송의 시청률과 연관이 깊다. 50회로 예정된 드라마가 100회 이상으로 전개되는 경우도 있다.<sup>6)</sup>

반면에 중국드라마는 영화처럼 사전에 대본을 완성하고 심의가 끝나야 촬영을 들어가는 시스템이다. 시청자들의 피드백을 보면서 대본을 쓰는 한국작가와와는 완전히 다르다[8]. 사전제작을 하는 미국도 시즌제 드라마 인기가 없으면 에피소드별로 진행되는 드라마의 특성상 언제든 그 회에서 종방을 할 수 있는 특징 때문에 시청률이 떨어지면 가차 없이 프로그램을 내린다.

### 3) 시나리오의 집필에 있어 작가의 위상

영화의 시나리오는 제작자나 감독 측에서 아이디어를 가지고 작가와 같이 발전시켜 나가는 경우와, 처음부터 시나리오 작가가 완성된 작품을 가지고 들어오거나, 원작을 각색하는 등 여러 형태를 취한다. 영화는 프리퍼덕션, 시나리오와 콘티뉴이티가 완벽하게 끝나야 촬영에 들어가는 반면에 방송드라마는 써내려가면서 급박하게 촬영을 한다.

영화에서 완벽한 시나리오라는 전제는 없다. 채택이 되는 순간 시나리오는 제작자, 감독에 의해 수정이 가해진다. 영화의 경우 ‘갑’이라는 시나리오 작가가 집필을 하다가 제작자에게 던져주고 나오면 ‘을’이라는 각색자가 각색을 한다. 경우에 따라 ‘병’, ‘정’으로 이어지는 경우도 있다. 이런 관행에서 시나리오 작가의 의도와 완전히 다른 작품이 나올 수 있다. 그만큼 영화에서는 감독의 사고와 주관, 스타일이 핵심이 된다. 그러나 최근에는 제작사의 오랜 경험과 전문화로 제작자의 입김 역시 감독만큼 세어지고 있는 추세고 거대 투자사의 노하우도 만만치 않다.

컨셉선이 좋아야 시나리오 작업에 들어가고 투자를 받듯이 우리나라에 있어 초고 시나리오는 할리우드의

컨셉션, 즉 ‘아이디어’에서 조금 더 발전된 수준으로 대하는 경우가 대부분이다. 작가의 시나리오는 감독이나 제작사의 발전 가능한 ‘초안’으로 치부된다. 합리적인 시나리오 유통시스템인 시나리오 시장이 있지만 완전 시나리오라고 하기는 완성도가 떨어진다는 견해다. 시나리오의 중요성은 모두 공감하지만 제작자나 감독은 좋은 작품을 만들기 위한 공동의 ‘브레인스토밍’의 과정이라 생각하고 아이디어를 내서 좋은 작품으로 탄생시키는 발전과정을 ‘팀 예술’이라고 본다는 것이다. 그만큼 신뢰할 작가가 없다고 본다. 방송도 유명작가가 아닌 경우에는 PD가 대본대로 가기 않는다. 영화처럼 초안으로 보고 수없이 많은 신들을 수정하고 각색한다. 할리우드는 초보 작가의 시나리오를 신뢰하지 않는다. 늘 시나리오의 수정, 각색되어지는 단계를 밟는다. 대부분 시나리오 작가들이 집단으로 작품을 완성하지만 독립 영화나 유명감독인 경우 직접 집필하거나 시나리오 일부를 감독이 고치기도 한다.

최근 기획영화에 집중하는 것이 오히려 낫다고 보는 시각이 팽배하다. 시나리오 작가의 능력이 감독의 영역과 겹치는 부분이 많고 제작자들은 감독이 시나리오 작업까지 병행할 수 있는 작가적 능력을 겸비하기를 원한다. 충무로 관행상 시나리오 작가들은 계약금을 받는 순간 작품에 대한 일체의 권리를 넘겨준다. 최근에는 투자자들이 시나리오를 양도하지 않으면 투자를 하지 않기에 ‘저작권 일괄 양도’를 할 수밖에 없는 상황이다.

미국의 경우도 부가판권 계약 때문에 영화제작사가 대부분 판권을 소유하는 형태로 간다. 대신 시나리오 작가들에게 지급되는 돈의 액수가 엄청나고 2차 저작권은 특별한 특약이 없는 경우 한, 작가의 소유로 귀결된다. 미국은 방송사가 1차 방영권을 구매하고 이후의 판권은 제작사가 모두 소유하는 방식이다. 미국의 제작사는 작품을 쓰는 작가들로 구성된다. 따라서 제작사의 작품 역시 작가의 소유인 경우가 많다. 네트워크 방송사에서 1차로 방영되고 나면 그 뒤의 모든 저작권을 제작사가 가지기 때문에 엄청난 부를 누린다. 우리나라 방송작가협회도 본방, 재방에 이어 2차 부가판권 시장에서도 권리가 철저히 보장된다. 하지만 시나리오 작가는 아니다.

털러로써 시청자의 마음을 잡아 배역이 많아짐과 동시에 전체 줄거리 일부도 수정되어 나왔음. 특히 주연보다 개성 있는 조연의 경우가 많다.

6) SBS <조강지처 클럽>의 경우 50회로 시작했으나 인기에 힘입어 최종 104회로 종방 했다. 무려 54회가 더 연장 방송되었다.

우리의 경우 방송작가와 영화작가는 시각의 차가 크고 교류가 잘 되지 않는다. 영화에서는 감독이 시나리오를 집필하는 경우가 많고 시나리오 능력이 있는 감독은 방송의 작가로 데뷔하기도 한다. 물론 방송드라마의 감독(연출PD)도 원고를 일부 수정하기도 하지만 유명 방송작가의 경우는 절대 ‘금기사항’이다.

일본은 드라마와 영화를 오가며 집필을 많이 하는데 반해 우리의 경우 왜 드라마작가는 영화 쪽으로 유입이 안 되는 것일까? 방송작가 중에 시나리오를 집필한 경우도 있었지만 시각차이로 결별이 되는 경우가 허다했고 현재는 그 경계가 확연히 구분되어 있어 최근 인기 있는 유명 방송작가는 시나리오 집필을 거의 하지 않고 있다. 근본적인 차이는 방송드라마와 영화의 근본 집필 방법이 확연히 다르다는데 있다. 드라마는 작가가 한번의 집필로 끝이 나지만 시나리오의 경우 수정사항은 감독이 ‘만족할 때까지’ 끝없이 계속된다. 유명 방송작가는 이런 과정을 견디지 못할 뿐더러 그동안의 명성과 자존감에 상처를 입는다고 생각하기 때문이다. 그리고 무엇보다도 영화가 주업이 아니고 인기도, 지명도, 보수 면에서도 방송에 비해 떨어지고 특별한 메리트가 없다. 단지 두 영역 차원에서 과시를 하고 싶은 욕망의 접근인 셈이다. 반면 시나리오 작가들은 시나리오 작가로 먼저 입문하고 그 명성으로 감독이 되거나, 방송드라마 작가로 도약하기 위한 징검다리 과정으로 생각하는 작가들이 대부분이다. 그래서 항상 방송드라마 작가가 되기 위함이 우선이 된다.

#### 4) 방송드라마 작가와 PD(연출)의 관계

방송드라마는 콘텐츠를 기획하는 방송작가를 최우선 정점에 둔다. 방송사에서 드라마가 아닌 구성프로그램, 종합, 연예오락, 다큐멘터리 등 타 프로그램의 경우는 영화감독처럼 PD(연출자)가 대본의 방향과 수정에 대

해 많은 역할과 리드를 하는 ‘갑’의 위치에 있지만 드라마는 다르다. 드라마는 방송사에서 제일 제작비가 많이 투입되는 장르다.<sup>8)</sup> High Risk, High Return으로 실패의 위험도도 제일 크기 때문에 리스크를 줄이기 위해 일반 프로그램과 달리 제일 유능한 연출가(PD)와 작가가 투입이 된다.

유명 작가가 아닌 경우는 연출이 방향을 잡고 근본도 영화감독처럼 수정하기도 하지만 제작비가 큰 드라마는 아니고 대부분 특집극이나 단막의 드라마에 한한다. 방송에서 A급 유명작가가 집필을 하는 경우 연출이 대본을 수정하는 것은 금기사항이다. 특히 K작가의 경우 영화감독처럼 제왕적이다. 대본 리딩에서도 PD는 연출자로서 감독의 역할을 기대하기는 어렵다. 리딩 현장을 보면 작가의 주도로 리딩을 하는데 연출자의 역할은 미미하다. 불만은 있겠지만 감독은 보증수표가 검증된 작가의 작품을 단지 대본에 따른 ‘시각화 작업을 하는 사람’에 불과할 때가 많다.

이런 드라마의 제작 관행에 대해서 1950년대 프랑스와 튀르포의 “어떤 영화의 경향”에서 프랑스영화는 영화제에서 상을 타기 위한 영화로 변질되었다고 지적했다. 대부분의 감독들이 유명 작가의 시나리오를 기반으로 해서 ‘모사’하듯이 영화를 만든다고 지적, 비판했다. 그는 이런 영화들을 ‘아버지의 영화’라고 불렀는데 아버지의 영화<sup>9)</sup>란 영상미학은 등한시한 채, 영화감독의 능력보다는 유명 작가의 이야기 힘에 의존하는 영화라고 혹평했다.<sup>10)</sup> 그리고 이런 영화는 지루하고 고답적이어서 ‘감독의 개성을 찾을 수 없는 대사 중심의 영화’라고 혹평했다.

이런 비판의 시각의 이면에는 튀르포가 영화제작에

PD가 거의 총책임을 쥐고 있는 실정이다.

7) 방송에서 PD는 영화에서 말하는 프로듀서가 아니다. 방송에서의 PD라는 조어는 Producer+Director의 약자로 일본에서 들어온 말이다. 방송에서 PD는 기획기능의 프로듀서와 직접 디렉팅을 하는 연출자의 양 기능을 같이한다. 통상 방송 PD는 PD, 연출자, 감독으로 불리는데 기획도 하고 디렉팅도 한다는 것이다. 최근 방송사에서 프로듀서 기능과 디렉터 기능으로 조금씩 나뉘지고 있는데 영화 프로듀서와 같은 기능은 주로 팀장이나 부장급을 지칭하며 디렉터 기능은 프로그램 제작 PD를 일컫는다. 그러나 실제 일에 있어서는 담당

8) 방송사의 예능 프로그램은 제작비가 드라마의 6/1이지만 오히려 시청률이 드라마보다 잘 나오고 있다. <별에서 온 그대>처럼 드라마가 떠 준다면 문제가 없지만 시청률이 낮을 경우 손해를 많이 보게 되는 것이다.

9) 프랑스의 고전문학의 스토리를 앞세워 유명 시나리오 작가에 의존해서 제작한 영화.

10) 이런 스타일은 TV드라마와 비슷하다. 작가가 글을 쓰면 TV드라마의 연출자는 개성 없이 고답적이고 기계적으로 촬영을 한다. 미니시리즈는 감독의 스타일에 개성과 색깔이 보이지만 일일 연속극의 경우는 거의 영상이 비슷하다. 이런 이유는 시간의 제약, 돈의 제약으로 어쩔 수 없이 취하는 연출 방식이다. 영화처럼 공동어 촬영했다가는 제작비 상승으로 징계를 받는다.



있어 감독이 영화의 제일 일선이자 창조자, 책임자라고 생각했기 때문에 현재 드라마작가의 극본에 의한 단순 시각화작업을 비판한 것과 유사한 견지다. 이는 마치 현재 TV 드라마의 제작에 있어 '감독의 개성을 찾을 수 없는 대사중심의 영화'처럼 드라마작가가 모든 것을 좌지우지하는 맥락 선상에 있는 것처럼 보인다. 아이러니하게 지금의 드라마가 유명작가에 의해 창조되고 연출자는 시각화만하는 형태와 유사하다고 볼 수 있을 것이다.

드라마 연출자(PD)는 영화감독과 달리 작가적인 개성을 찾기가 힘들다. 한때 KBS의 <TV문학관>11정도가 TV영화로 명명될 정도로 연출(감독)의 개성이 드러난 작품이라고 평가된다.

영화는 콘티뉴이티대로 촬영을 진행 하지만, 드라마는 아주 정교하고 공을 들이는, CG와 합성하는 특별한 신이 아닌 다음에는 시각화된 콘티뉴이티를 거의 제작하지 않는다. 드라마의 신에 연출자는 촬영의 두려움 때문에 미리 간단하게 일어날 상황을 스케치로 그려보기도 하지만, 대개 100편 이상의 경력 있는 연출자는 대본만 머릿 속에 담고 있다가 곧바로 촬영에 임한다.

야외촬영의 경우 드라마는 상황과 장소에 따라 촬영이 수시로 바뀐다. 그러다 보니 콘티뉴이티를 상세하게 짤 필요가 없고 임기응변으로 하는 경우가 허다하다. 드라마를 보다 보면 화면이 거의 유사한 것을 발견하게 된다. 특히 일일 드라마의 경우 거의 대부분이 F/S 다음에 G/S, 다음에 O/S 등으로 공식처럼 찍을 수밖에 없는 피치 못할 시간과 환경의 제약에 놓여 있기 때문이다. 방송물량 때문에 TV 드라마 제작에 있어 감독의 개성 있는 영상 창조는 애당초 불가능 한 것인지도 모른다.

연출(PD)의 개성에 따라 선호하는 장르나 약간의 톤엔 매너의 차이는 있을 지언즉, 영상에서 특별히 눈으로 드러나는 차이는 확신하기는 힘들다. 영화처럼 방송 드라마를 보면서 어느 감독의 작품이라 단언할 수 있는 독특한 색깔과 스타일을 찾아보기 힘들다. 대신 드라마

는 어느 작가의 작품이라고 곧장 회자된다.

영화처럼 연기자의 디테일한 동선을 하나의 롱테이크로 하루에 짧은 시간의 분량만 촬영하는 게 과연 TV 드라마에서 가능한 일일까? 영화의 액션 신에서 컷을 나누지 않고 리얼 액션의 생생한 F/S로 촬영을 하려면 연기자의 철저한 사전연습 시간과, 동선 움직임에 따른 카메라, 조명 등의 제반여건이 허락되어야 한다. 영화 <사생결단>의 경우 10분 남짓한 액션 신을 무려 15회 차 촬영으로 완성도를 추구했다. 영화의 경우 하루에 20~30 컷을 찍지만 방송드라마의 경우는 주당 2부작인 미니시리즈의 경우, 주당 140분의 제작물량으로 하루 20~30신의 촬영분량을 반드시 소화해야 한다. 촬영 분량이 많다보니 도식적인 영상과 살인적인 노동량을 요구한다. 대개 일주일에 5~6일 정도를 새벽 5시에 나와 밤 12시까지 밤낮으로 강행군을 한다. 심지어 야간촬영 때 오래 세팅하는 조명작업 시간 때문에 조명을 바꿔서 순서대로 가지 않고 효율성을 위해 한 방향의 조명세팅으로 촬영을 하고 다음날 밤, 반대로 조명을 뒤집어 상대편을 찍는 경우도 있다. 급박한 경우 이미 정해진 야외촬영 분량을 줄이고, 대신 실내의 스튜디오 분량으로 대처하기도 한다. 그러다 보니 제작의 입장에서 안정된 대본의 확보가 제일 시급한 문제로 떠오른다.

TV의 경우 단독 연출보다는 A, B로 2인의 연출자가 공동으로 제작한다. 방송 드라마는 대체로 방송 한두 달 전에 촬영이 개시되고 심지어 2주 전에 시작되는 경우도 있다. 방송이 시작하면 연출자 혼자서 방송 날짜에 제작을 맞추기 힘들다. 따라서 두 사람이 공동연출로 진행하지만 그 안에도 위계질서가 존재한다. 대개 선배 연출자가 스튜디오를 주관 하고 보통 후배 연출자가 그 지시를 받아 야외촬영을 수행하는 형태로 진행된다.

야외촬영과 스튜디오촬영을 따로 나누어 진행하는 게 관례지만 시간에 쫓기면 스튜디오 연출자가 야외연출을 분담하기도 한다. 이는 1인 영화감독처럼 전체 작품의 톤엔 매너를 맞추는 연출 방식이 아니다. 두 연출자의 컬러가 달라도 방송물량이 막대하기 때문에 어쩔 수 없이 취하는 효율의 방식이다.

일일 연속극에서의 촬영은 거의 기계적으로 진행된

11) KBS가 1980년부터 유명했던 근, 현대소설을 영상화한 작품으로 드라마의 영화화를 캐치프레이즈로 내걸고 제작한 일종의 TV용 영화다. 영화처럼 제작비, 현지 촬영 장소, 장기간의 촬영 등으로 심혈을 기울인 미장센 등 방송사에서 제작한 영화 같은 드라마였다. <신TV문학관>, 기존의 TV문학관을 HD시대에 맞게 다시편성을 한 <HDTV문학관> 등이 있었으나 시청률 저조와 예산 과다 투입 이유로 중단한 상태이다.

다. 누가 연출을 해도 스튜디오와 야외에서 진행되는 영상의 스타일은 거의 비슷하다. 한 사람의 촬영분만으로는 소화할 수 없는 방송분량이기 때문에 2인의 연출자가 서로 배우가 겹치지 않는 범위에서 A촬영 B촬영 팀을 나누어 제작한다. TV 드라마의 경우 영화 <살인의 추억>에서 송강호가 눈에서 살인 사건을 취재하는 동선에 따라 분절 없이 정교한 무빙과 롱테이크의 긴 시간보다는 신을 잘게 나누어 빠른 시간 내에 예술성보다는 촬영의 효율화를 꾀한다.

최근 여러 대의 카메라가 제작에 투입되면서 작가의 능력이 더 강화되고 있는 추세다. 지금도 그렇지만 얼마 전까지만 해도 카메라 한 대로 영화나 드라마를 찍었다. 새로운 디지털 카메라와 파일 촬영은 필름시대의 종말을 고하게 되었다. 영화촬영의 기본은 카메라 한 대이지만 최근에는 2~3 대의 카메라로 촬영을 하고 종전처럼 여러 Take로 반복해 촬영을 한다. 그러다보니 컷 수도 많고 편집의 속도도 빨라졌다.

tvN의 <응답하라 1994>의 경우, 연출자가 전문드라마 PD가 아니라 교양 PD가 드라마를 제작했다. 방송사에서 드라마 PD로 연출을 맡기 위해서는 적어도 도제형식으로 5~7년 간 혹독한 드라마 조연출 기간을 거쳐야 한다. 촬영을 비롯한 편집 등 여러 가지 특수 촬영 기술을 마스터를 해야하고 무엇보다도 카메라 한 대로 동작 싱크로율 100%를 맞추는 드라마의 전 과정을 이해해야하기 때문에 제작 문법 등을 알아야 하고 전쟁, 자동차, 액션, 추격전 등 고난도의 촬영 테크닉도 연출 능력을 겸비해야 한다. 그러나 최근에 전문 드라마 분야를 거치지 않고 드라마제작이 어느 정도 가능케 된 것은 '다중의 멀티 카메라' 사용이다.<sup>12</sup> 한 대로 촬영할 수 있는 스킬을 가지지 않아도 연출이 가능케 됐다든 접이다. 바로 이런 시스템이 드라마에 있어 연출보다는 작가의 능력이 더 우선시되는 시대를 이끌고 있다. 드

라마에 있어 작가의 룰과 연출의 룰은 3:1정도다. 어차피 극본의 문제지 연출(감독)의 문제가 아니다. 영상의 시각화 표현능력은 어차피 비슷비슷하다.

인기 드라마와 비인기 드라마의 차이는 연출력이 아니다. 프로그램의 승패요인은 프로그램의 내용, 스토리와 플롯, 그리고 출연 배우다. 방송작가의 명성은 그동안 집필경력과 극본 성공률, 그리고 시청률 잣대를 기준으로 삼는다. 그래서 방송, 특히 드라마에 있어 작가가 '갑'일 수밖에 없는 이유다. 유명작가의 경우 드라마 대본 리딩에서 세세한 지적과 대사 호흡법은 전적으로 작가의 손에 달려있다. 실제 일부 작가는 힘이 막강해서 PD, 즉 연출자(감독)를 교체하기도 한다. 작가의 의도대로 흐름이 맞지 않거나 작품 속도가 처지거나 작품의 느낌이 줄어들 경우다.

작가가 출연자 '캐스팅 권'을 가지기도 한다. 대부분은 연출자와 작가가 협의해서 출연자를 선정하지만 몇몇의 시청률 제조기로서 검증받은 작가는 그 권한이 프로그램 전체에 영향을 미친다. 그러다 보니 누구 작가 밑에 움직이는 '사단'이라는 말이 있을 정도다. 그 작가의 작품에는 동일한 출연자가 배역만 바뀌어서 나오는 경우도 허다하다. 따라서 방송의 승패는 유능한 작가를 모셔오는데서 그 출발점이 된다.

반면 미국 드라마의 특징은 한국의 영화사처럼 프로듀서가 제작 전 과정을 이끌어 간다. 그리고 방송사에서는 드라마를 만들지 않는다. 100% 외주다. 제작사의 프로듀서는 작품개발부터 프로덕션에 작품제안(Pitching), 제작비 예산조달, 감독 및 제작진 선정, 감독과 협의 하에 배우 캐스팅, 수익분배 등의 일을 챙긴다. 미국에 있어 프로듀서는 작가와 같은 동의어로 많이 통용된다. 즉 대부분 작가 출신이 프로듀서를 역임하고 있기 때문이다. 미국드라마 작가의 힘은 크다.

반면에 영화는 극본을 선택하고 바라보고 조율하는 감독의 능력을 최우선으로 한다. 물론 투자자와 제작사의 영향력이 존재하지만 지명도가 있는 유명 감독의 경우는 감독의 취향대로 모든 것이 결정되는 경향이 크다. 한국에서의 영화감독의 이름에는 작가의 역할과 감독의 역할 두 가지를 겸비하기에 어느 감독이나 따라서 투자의 중요한 추동 요인이 작동된다. 그러다 보니 시

12) 복수의 카메라를 동시에 편집라인에 올려놓고 원하는 컷트를 실시간으로 편집하는 시스템으로 멀티 카메라를 통하여 촬영·편집하는 것으로 종전 스튜디오 카메라의 즉시 완성보다 각 카메라 마다 파일로 저장되기 때문에 후반편집으로 완성하는 시스템이다. 토크 프로그램 <역사저널 그날>의 경우, 출연자는 5~6명이나 12대 이상의 카메라가 동원되어 배경과 인물을 고정 선택함으로써 인물의 대사와 리액션을 절대 놓치지 않고 다양한 장면을 적재적소에 편집할 수 있는 장점이 있다.

나리오 작가는 감독의 필요에 따라 선택되어지고 조율된다. 따라서 시나리오가 완성되기까지는 수십 번의 수정과 전략이 바뀌게 마련이다.

드라마작가가 영화에 적용이 되지 않는 이유는 이 '수정 사항'이다. 드라마작가는 처음 기획 때 전체적인 라인을 잡는 것 말고는 프로그램 중간에는 거의 수정이 없다. 반면에 시나리오 작가는 감독의 시각에 의하여 수정이 많은 수정이 된다. 수정을 하다 보니 처음과 완전히 다른 시나리오가 탄생하기도 한다. 물론 방송 드라마작가도 PD와 처음부터 시나리오를 잡기도 하고 수정을 하지만 극본 수정작업은 촬영 들어가지 전까지 거의 전부다. 영화는 촬영 후에도 재촬영을 하고 시나리오의 수정을 가하기도 한다. 이런 구조적인 제작과정의 특성으로 인해 드라마 작가와 시나리오작가의 권력 구조의 층위가 형성되었다.

## 5. 고료와 저작권

방송극본의 원고료는 기본고료(기본극본료)와 특별고료가 있다. 기본고료는 말 그대로 방송사의 지급규정에 따라 기본대로 돈을 지급하는 것이고 특별고료는 김수현, 이환경, 최완규, 송지나, 노희경 등 이름만 들어도 알 수 있는 유명 드라마작가들로 '제왕적 작가'들에게 해당되는 특별한 규정으로 기본극본료 외에 따로 지급되는 일종의 전속금을 말한다. 흥행작가는 시청률이 담보되어 있기 때문에 스폰서도 많이 붙는다.

방송사에서 이들을 잡기 위해 특별대우를 한다. 계약을 하는 것은 물론, 때에 따라서 타 방송사의 드라마가 끝날 때까지 기다리기도 한다. 특별 고료는 억대에 달한다. 인기가 없는 드라마작가는 방송사의 기본고료 산정에 따라 돈을 지급하는데 유명작가에 비하면 터무니없이 작다. 따라서 방송 드라마작가들은 유명작가의 원고료가 높다고 탓하지 말고 극본의 기본고료를 일정 이상 올려 생계를 돕는 한편, 거시적인 드라마작가 양성의 토대를 조성해야한다고 주장한다.

A급 작가들의 경우 수입 면에서 방송작가는 영화작가를 훨씬 상회한다. 2010년 전속금을 제외하고 김수현

작가가 방송드라마 작가 원고료가 처음으로 회당 5,000만원 시대를 열었다. 스타작가 고료는 2000년대에 초반 회당 최고 1,000만원. 불과 10년도 못되어서 45배 가격이 뛰었다[9].

한 해 평균 60여 편 이상의 상업영화가 만들어지는데 그중에 상당수는 감독이 직접 집필을 하고 나머지 10명 내외의 A급 시나리오 작가가 두세 편을 맡고 나머지 나머지 작가들이 들어설 자리가 거의 없다는 것이다. 10명 내외의 A급 시나리오작가가 아닌 이상, 감독이나 방송작가를 꿈꾸지 않고 시나리오만 전담할 수 있는 작가는 생활이 되지 않는 현실이다[10].

방송의 경우 전체 제작비 중에서 작가고료가 차지하는 비중은 A급 작가의 경우 전체제작비의 10% 이상을 상회한다. 반면 영화에 있어 시나리오 고료는 전체 제작비의 2% 정도다. 30억 순제작비 영화에서 시나리오 고료를 평균 5,000만원이라고 가정할 때 나오는 수치다. 미국은 시나리오 고료가 전체 제작비의 3% 수준이다. 그러나 미국의 3% 수준은 우리와 비교할 수 없는 수준이다. 제작비 액수가 천문학적이기 때문에 독립영화가 아닌 다음에야 시나리오 작가는 편당 10억에서 100억까지 고료가 가능하기 때문이다. SBS<별에서 온 그대>는 회당 판권이 3만 5천 달러에 판권이 팔렸고 SBS <내게 너무 사랑스러운 그대>, SBS <피노키오> 등은 회당 판권이 28만 달러까지 치솟았다[11].

방송에서의 저작권은 작가에게 귀속한다. 한국방송작가협회의 저작물사용료규정에 따르면 우리나라 방송작가의 '재방료'는 KBS, MBC는 기본극본료의 30%, SBS, EBS는 기본극본료의 25%, 그리고 종편 4사와 케이블 방송사는 14%를 적용하고 있다. 또한 방송사의 복제, 배포 사용료를 받고 있는데 해외방송사 및 유선 방송사에 제공시 드라마의 경우 공급금액의 3.5%, 국내외 홈비디오 등으로 일반 공중에게 제공시는 공급금액의 4.5% 프로그램을 복제하여 국내에서 복제판매를 허용하여 배포하는 경우 공급금액의 5.5%, 프로그램을 종합유선방송(케이블TV)공급시 공급금액의 4.8%, 전송권(VOD, 모바일, IPTV에 공급) 등 국내외 포함 혹은 기타 출판 및 DVD, VCD 제작, 판매하는 경우는 방송사의 별도규정에 따르고 있을 정도로 세분화 되어있다.

단 방송작가협회에 소속한 협회원들만 이 규정을 적용받는다. 협회에 소속되지 않는 작가들은 보장을 받을 수 없다. 따라서 외주 드라마 작가의 경우 외주제작사와의 계약을 체결할 때는, 저작권 조항만큼은 반드시 방송작가협회와 논의해 불이익을 당하지 않도록 유의하라고 권고를 한다. 그리고 방송사의 프로그램 일부 또는 전부를 작가가 제작 완료 후 방송하지 못했을 때 지급기준에 의해 50% 내외에서 원고료를 지급할 수 있다.<sup>13</sup> 최근 드라마나 영화의 리메이크가 많아졌다. 드라마 리메이크를 할 때 특약이 없는 경우를 제외하고 저작권은 자동적으로 작가에게 귀속한다.

반면에 시나리오 작가의 경우 저작권은 본인에게 있으나 일괄 양도하는 방식이 많다. 저작권을 넘기지 않으면 영화제작 그 자체가 힘들다. 충무로의 작가들은 관행상 계약금을 받는 순간에 작품에 대한 일체의 권리를 넘겨준다. 2014. 3월27일 한국프레스센터에서 ‘영화 창작환경 개선을 위한 세미나<sup>14</sup>’가 열렸다. 시나리오 표준계약서와 감독 표준계약서의 주요 내용이 공개되었는데 기존 시나리오 계약서와의 가장 큰 차이점은 창작자(시나리오작가, 감독, 제작사, 프로듀서)가 영화의 저작권을 가진다는 것이다. 시나리오작가 표준계약서를 준비해온 한국영화프로듀서조합 전영문 프로듀서는 “대기업 투자배급사가 관행처럼 저작권을 가져갔던 지난 10년 전과 달리 이제는 창작자가 저작권을 가진다는 조항이 계약서에 명시됐다”라고 밝혔다.

시나리오 표준계약서의 경우, 작업 단계별로 계약을 할 수 있다는 것이다. 시나리오를 쓰기 전, 초고 작업, 수정 및 마무리 작업 등 총 3단계에 따라 제작사와 시나리오작가는 계약을 할 수 있다. 단계별로 개런티를 제작사로부터 지급받을 수 있게 됐다. 제작사 역시 시나리오작가의 결과물이 마음에 들지 않으면 단계별로 계약을 해지할 수 있다.

그러나 2015년 최근의 관행을 보면 투자사가 시나리오 저작권을 요구하고 있는 상태다. 그렇지 않으면 계

약을 아예 하지 않으려는 것이다. 메인 투자사가 저작권을 평생가지고 가겠다는 것이다. 현재 5년 후에는 저작권을 다시 작가가 가져오는 방안을 연구 중에 있다는 것은 고무적이다.

CJ E&M 관계자에 따르면 리메이크 영화의 경우, 2차 저작권은 투자사와 제작사가 6:4 정도로 나눈다고 한다. 제작사는 작가에게 별도로 얼마간의 돈을 챙겨주면 다행이지만 계약서상에서 제대로 챙겨 받는 작가는 많지 않다고 한다.

미국에서 한국영화를 리메이크를 확정된 경우 계약 과정에서 한국 제작사에게 한국작가에게 시나리오 동의를 요구했다. 한국에서는 제작사가 저작권을 가지고 있으니 괜찮다고 하자, 작가에게 동의를 구하지 못하면 제작에 들어갈 수 없다는 웃지 못 할 일례도 있다[12]. 그만큼 저작권에 관한 인식이 서로 다르다. 미국은 리메이크 같은 2차적 저작물은 특약이 없는 한 반드시 작가가 그 권리를 소유한다는 점이다.

최근 ‘사적복제보상금제도’<sup>15</sup>도입이 다시 수면위로 올랐다. 이 제도는 급속한 디지털 확산에 따른 저작권자의 권리보장을 위한 것으로 모든 복제 가능한 ‘디지털 기기’에도 보상금을 부과하고 저작권자에게 일부를 분배하는 제도를 말한다. 프랑스나 유럽의 여러 나라는 이 보상금으로 저작권자나 저작인접권자인 실연자에게도 일정 비율의 보상금을 지급하고 있다.

반면 한국의 경우는 시나리오 작가들은 방송작가에 비해, 너무 힘이 미약하고 고료도 작다. 방송 드라마작가처럼 재방료, 케이블, 종합유선방송, 모바일의 복제 전송료를 가지는 시기가 와야 한다. 시나리오만 쓰기도 방송작가처럼 생활이 되는 풍토가 조성되어야 한다. 따라서 힘을 발휘할 수 있는 강력한 노동조합을 제대로 꾸려 미국의 작가협회처럼 대대적인 정비가 필요한 시점이다.

13) EBS 방송제작비, 지급 규정 제 10조 방송계획변경시의 제작비 중에서 요약.

14) 문화체육관광부, 영화진흥위원회 주최로 2013년 동남성장협의회에서 영화계의 노·사·정이 표준계약서를 이행하기로 약속한 것을 재확인하는 세미나.

15) 이 제도는 저작물을 개인적으로 사용하는 것은 인정하되 이러한 사용으로 수해를 입은 자에게 일정한 사용료를 분담하게 하는 것으로 주로 디지털 자료를 복제할 수 있는 기억장치(메모리: 램, 롬, 하드디스크 등) 등의 제품에 보상금을 부과하여 기기제작업체로부터 일괄 징수하여 저작권자에게 돌려주는 제도를 말한다. 2004년 2010년에도 꾸준히 입법안이 만들어지고 있으나 전자업계의 반발로 결실을 맺지 못하고 있는 실정이다.

## 6. 상생을 위한 조건

### 1) 방송 드라마의 현주소

TV드라마도 최근 몇 년 동안 장르 쪽으로 접근을 했지만<sup>16</sup> 시청률의 뒷에서 헤어가지 못하고 중·장년층들을 위한 기존의 진부한 드라마가 다시 판을 치고 있다.

올 하반기 방통위에서 ‘종합시청률’조사가 도입된다면 시청률에 대한 양상이 달라지면서 일부 종편이나 ‘tvN’, ‘jtb’ 등의 젊은 시청자를 겨냥한 채널이 상승효과를 가져오면 드라마의 소재나 전개 스타일 등이 다소 달라질 거라는 예상이자다.

방송 드라마 작가에 있어 남녀의 성비도 문제다. 미국은 남자작가의 비율이 75%가되어 한국의 10%에 비해 매우 높다<sup>13</sup>. 한국의 드라마작가의 90%가 여성이다. 여성 작가들은 양성평등과 미래의 바람직한 신세대 여성상을 조명하기도 하지만 오히려 시대를 역행하여 질투, 시기에 집착한 진부함과 분노를 무기로 노림수를 두고 있다는 역설적인 비판을 받기도 한다.

무엇보다도 방송사의 드라마를 대하는 태도도 문제다. 적당한 로맨스가 존재해야 한다는 ‘기-승-전-결(연예)’의 상식을 계속 설교하고 있다. 그러나 이런 상식을 여실히 깨부순 드라마가 <미생>이다. 윤태호 작가는 공중파 드라마로 편성하기 전 내용협의 도중 적당한 애정관계를 제시한 방송사의 회유를 뿌리치고 로맨스 없이 철저히 직장생활의 실상으로 리얼리티 드라마를 전개했다. 악역도 각자의 처지와 형편이 존재하는 인간적인 면을 놓치지 않았다. 이런 실생활의 공감 드라마가 성공으로 이어진 것이다. 종전의 진부한 수법으로 그려지는 기존 드라마의 공식을 완전히 뒤집은 ‘리얼’ 드라마의 승리였다.

시청자도 관객도 똑같이 식상한 구조에 신물이 날 정도다. 드라마에 있어 로맨스는 무조건적인 필수 요소가 아니다. 관객은 늘 새로운 것을 원한다. 현실과 동떨어진 정신병자의 한 단면을 보는 것처럼 끝없이 착각거나

나쁜 이분법적인 구조와, 현실에 맞지 않는 양분되는 캐릭터는 신물이 날 지경이다.

넬슨(nelson)은 ‘좋은 드라마’는 ‘인간으로 산다는 게 무엇인가’라는 논쟁적 기초위에 다양한 주체간의 간극을 연결하는 역할을 한다고 했다. 드라마의 품질은 인간의 삶에 대해 보다 깊이 더 느끼고 성찰하게 만들 수 있느냐에 따라 좌우 된다는 것이다<sup>14</sup>.

멜로의 단일장르, 출생의 비밀, 기억상실, 신분상승, 재벌, 삼각관계, 불륜, 선과악의 이분법적인 도덕성, 욕망의 막장 등을 섞은 종합선물세트가 되어서는 안 된다. 극본을 쓰는 것이 수학문제를 풀듯이 위의 요소들을 공식적으로 대입해서 적절히 배치하고 전개해서는 안 된다. 다양한 장르 개발과 더불어 에피소드별 드라마, 전문 드라마가 어느 때보다 필요한 시점이다.

미국의 애니메이션사 픽사(Pixar)에서 작품을 선정할 때 중요한 대목은 “이제 구닥다리이다 이미 나왔던 그저 그런 이야기의 스토리는 모두 쓰레기 통으로 과감하게 버려라. 그리고 이야기의 전형적인 형식을 멀리해라, 형식은 곧 진부함의 표현이다<sup>15</sup>” 이 말은 연출가나 작가들이 곰씹어봐야 할 귀중한 접근 방식일 것이다.

2015년 미국의 시즌제 드라마는 새로운 모색을 하고 있다고 한다.<sup>17</sup> 기존 블록버스트화 된 영화나 그동안 영화에서 다룬 소재를 다시 완성도 높은 ‘TV 드라마’로 만들어 그 무대를 TV로 옮기는 중이라고 한다. 우리의 경우 한 회를 촬영하는데 3~4일 걸리지만 미국은 최근 2회분 촬영에 22일 정도를 할애함으로써 마치 영화와 같은 일정을 제공하고 작가와 함께 리허설을 하면서 실제 느낌에 따라 대본을 수정하고 촬영에 들어가는 완벽한 사전단계를 추구한다. 그리고 총 디렉터 밑에 각기 일하는 4~5명의 디렉터가 유기적이고 독립적으로 일을 하면서 드라마의 ‘톤 앤 매너’를 맞춘다. 각 편마다 연출자를 달리하지만 한곳에서 공동편집을 함으로써 전체 이야기의 톤과 느낌의 일관성을 맞추는 스타일을 추구한다고 한다. 따라서 우리도 경쟁력을 높이기 위해서는 현재의 시스템을 대폭적으로 수정할 시기가 도래한 것이다. 그렇지 않으면 자생력을 잃고 한류도, 한국

16) <하얀거탑>, <추적자>, <별에서 온 그대> 등 전문.장르드라마가 한 때 성공을 했으나 최근 SBS<하이드지킬, 나>, KBS2 <블러드>등이 시청률에서 고전을 면치 못하고 있다. 드라마 내용도 문제가 되겠지만 시청률을 주도하는 중·장년층이 판타지, 타임슬립, 추리, 스릴러, 의학, 법정 드라마를 좋아하지 않는 데도 일부 기인한다고 봐야 할 것이다.

17) 콘텐츠진흥원 주최 ‘콘텐츠 인사이트 2015’에 참가한 <그레이 아나토미>를 연출한 데이비드 볼 스의 ‘미드의 급격한 발전’에 관한 말 정리.

영화나 드라마의 위상도 축소될 위기에 처해있다.

## 2) 방송 드라마, 나날이 오르는 작가료와 출연료

90년대 중반만 하더라도 드라마의 출연료는 A급 주연의 경우 250~300만 원 수준이었다. 그러던 것이 SBS의 출범에 따라 출연료 상승으로 700만 원 선을 넘어서더니 전문 기획사의 등장과 한류의 바람, 그리고 외주 제작사의 무분별한 경쟁으로 출연료는 청정부지로 솟아 드라마 회당 1억 원의 시대가 열렸고, 작가료도 특고를 합치면 회당 1억의 시대를 맞이했다.

2014년 드라마 제작비는 회당, 평균 3억에서 6억에 이른다.<sup>18</sup> 일본은 총제작비에서 출연료와 작가료의 비중이 20~30%정도 수준이다. 스타들의 몸값 때문에 중견연기자들이 캐스팅에서 제외가 되고 정말 필요한 연기가 아니면 아예 빼버리고 만다. <허준>, <대장금>을 연출한 이병훈 PD의 말이 이를 방증한다. “<주몽>이 왜 40명을 데리고 전쟁 신을 찍겠습니까? 다 제작비 때문이에요[16].”

이와 같은 문제가 누적되자 드라마 제작자들은 출연료 작가의 상한선을 두고 영화처럼 드라마 흥행에 따라 ‘러닝 개런티’를 지급해야 한다는 주장도 나오고 있다. 외주제작사의 출혈경쟁으로 왜곡된 드라마 시장을 바로잡기 위해 방송사, 연기자, 작가, 등 전문협의체를 출범시켰다. 배경에는 <모래시계>, <태왕사신기>등을 제작한 고 김중학 감독의 갑작스런 사망을 계기로 2012.8월 상생협의체를 구성했다.

방송사 측에서는 현 제작비 구조를 개선하지 않으면 작품의 질 저하는 물론 드라마산업의 붕괴 가능성이 있다 강조하고, 외주의 경우 제작비 조달이 어려운 상황에서 고액의 출연료와 작가료는 무조건 선 지급 되고, 실패한 작품의 손해는 제작사가 전적으로 떠맡고 있다는 주장이다. 마침내 2014. 3.13 방송통신위원회 주최의 ‘상생의 콘텐츠 제작 생태계 조성방안 토론회’에서 다음과 같이 제안했다.

1. 작가료 상한선을 전체제작비의 7%이하 (2,300만원 초과금지)
2. 1인 출연료 상한선을 전체 제작비의 10%이하 (3,000만원 초과금지),
3. 주연급(3인) 출연료 상한선을 전체제작비의 20% 이하 (7,000만원 초과금지)

그러나 이에 대해 연기자 협회는 외주 제작사들이 스케줄이 바쁜 톱스타를 끌고 오지 않으면 드라마가 흥행에 안 될 거라는 선입견과 스타급 출연배우를 선호하는 방송사의 태도가 사태를 부추기는 원인이라고 지적하고, 또한 드라마작가들은 450명 중의 10명 내외의 A급 고액 유명작가의 상한선을 정하기보다 방송사가 특고료 없이 일반작가의 기본급분료를 올려 드라마 제작풍토를 개선하는 게 급선무라고 주장했다. 규정에 의한 방송사 드라마의 기본고료는 10분 기준으로 ‘가’급<sup>19</sup>의 경우 원고료가 150,900이고 10분당 자료비가 31,840원이다. 일반 드라마작가는 A급 유명작가가 받는 특별원고료가 적용되지 않는다. 10분당 겨우 20만원 수준인데 60분으로 기준을 잡으면 120만원 밖에 안 된다. 실제 적용이 유명무실하며 규정대로 거의 적용을 하지 않고 현실에 맞게 조율한다. 청소년 드라마의 경우 신인인 경우 별걸을 적용해서 40분 기준으로 200~300만원이 기본이 된다. 신인작가가 받는 고료는 회당 300만원 내외다. 따라서 A급 유명작가의 고료와 비교를 하면 터무니없이 적다. 방송사에서 출연료와 원고료에 대한 규정집은 존재하나 규정대로 돈을 지급하는 경우는 하나다. 인기 없는 연기자나 인기 없는 작가의 경우가 규정집대로 지급하는 방식이다. 자본주의 체제하에서 어쩔 수 없는 현상인 승자독식주의와 빈익부 현상으로 양극화 현상이 문화예술 분야까지 침투한지는 오래다. 그동안 수없이 상생의 길을 모색했지만 각 단체들이 처한 미묘한 현실과 방송사 스스로가 그 규약을 위반하고 일이 터질 때마다 의견만 제시할 뿐 아직까지는 활로를 찾지 못하고 있는 실정이다.

18) 방송통신위원회에 따르면 2013년 회당 평균 제작비는 KBS가 3억 6700만 원, MBC가 4억 2200만 원, SBS가 3억 6000만 원으로 드러났다. 그 중에서 MBC <구가의 서>는 회당 6억원으로 24부작 기준으로 144억 제작비, KBS 2TV <천명>은 회당 5억원으로 24회 산정 120억원의 높은 제작비가 투입되었다고 밝혔다.

19) 출연료도 마찬가지로 기본배역료의 경우 18등급이 10분 기준으로 132,340원 야외수당 84,700 그 리고 30분 이상 드라마는 편당 3인 이내에서 기본배역료의 80%를 기본배역수당으로 가산 지급할 수 있다. 단 60분 이상 특집드라마에서는 배역수당은 100%이내에서 가산 지급한다고 되어있으나 지명도있는 출연자의 경우 규정집대로 지급하는 경우가 없다.

그리고 최근 한국의 예능프로그램들이 중국으로 포맷수출을 하고 있다. 포맷은 작가가 구성을 한다. 그럼에도 불구하고 해외 비디오판매나 저작권 수익은 작가에게 돌아가지 않는다. 방송사로 귀속된 혹은 제작사로 넘어간 포맷 저작권도 작가의 창작물이다. 작가들도 포맷등록을 위한 제도적인 시스템이 정착되어야 한다.

따라서 현재 작가들은 방송계에서는 '표준집필계약서'의 의무적인 도입과 사용이 법제화되기를 바라고 있다. 특히 외주제작사의 갑질 횡포의 경우 작가의 극본을 원저작물로 한 2차적 저작물의 작성권 및 판권은 제작사에 있다든지, 작가가 제3자와 공동으로 극본을 집필할 경우 저작권 지분은 3자가 합의를 정하되 저작권의 행사는 제작사가 대행한다는 불합리한 계약조건이다. 드라마 방송의 저작권 여부와 관계없이 판권을 포함한 모든 저작권은 제작사가 권리를 보장하고 작가는 일체 이익을 제기하지 않는다는 독소조항도 시급히 개선되어야 할 과제로 남는다.

### 3) 영화, 제자리인 시나리오 고료와 상승 중인

#### 출연료

상업영화 '프로듀서 중심의 기획시대'가 열리면서 시나리오 작가의 영역을 프로듀서, 감독들이 양분하기 시작했고 시나리오 작가는 그들을 돕는 보조 작가의 형태로 전락하고 말았다. 스토리보다는 아이디어, 소재가 중시되면서 플롯을 만들어가는 기획영화시대에 작가는 아이디어를 내는 수준으로 퇴조하고 만 것이다. 국내도 오리지널 극본의 창작보다 일본처럼 소설이나 만화, 웹툰 등의 이미 검증된 원작을 매체에 맞게 각색하는 것이 트렌드가 되어가고 있다.<sup>20)</sup>

방송과 달리 시나리오 고료의 상승분은 10년 동안 제자리에 머물러 있는데 비해 배우들의 출연료는 최근 7억까지 천정부지로 올랐다[17]. 편당 50억 안팎의 영화 제작비에서 톱스타 한 명이 가져가는 돈이 전체 제작비의 10%이상으로 드러났다. 한국의 영화시장의 관객은 거의 국내에 국한되어 있다. 한류의 수출에서도 영화는

방송드라마보다 뒤쳐지고 전체 수출부문에서 극히 미미한 수준이다. 그런데 출연료는 해마다 오르고 영화의 시나리오 고료는 10년 째 제자리걸음 중이다.

방송 극본료의 경우 회당 3,000만원을 받는다고 가산할 때 드라마 24부작의 경우 7억2천만 원이 된다. 반면에 CJ관계자에 따르면 시나리오 작가는 상, 중, 하로 나누는데, 하의 경우가 2000~3000만원, 중급의 경우가 5,000만원, 상급의 경우는 7,000만원~1억 수준으로 알려져 있다. 그러나 산술적인 시간만으로 계산을 하면 드라마가 일주일에 6,000(3,000×2회)만 원이지만 영화는 대개 1~2년이라는 시나리오 집필기간을 고려하면 그 비교 자체가 이미 불가능 하다. 시나리오 작가는 방송작가처럼 유명세가 있거나 역대 수입을 올리는 작가가 없다는 사실이다.

방송의 경우 전체 제작비에서 작가료가 차지하는 비중은 이름 있는 A급 작가의 경우 전체제작비의 10%를 상회한다[18]. 2014년 민병주 새누리당 의원이 방송통신위원회로부터 제출받은 자료에 의하면 주연급 3인의 출연료 및 작가료는 회당 전체제작비의 55%를 상회한다고 밝혔다. 반면 영화에 있어 시나리오 고료는 전체 제작비의 약 2% 미만을 차지한다. 마케팅비용 포함 30억 순 제작비 영화에서 시나리오고료를 평균 5,000만원이라고 가정할 때 유추가 되는 수치다. 대작 영화 경우 더 수치는 낮아질 것이다.

시나리오가 합리적으로 유통되는 시스템을 도입하고 그 시나리오를 근간으로 각색을 하는 경우에도 단계별 저작권 소유와 보호와 더불어 저작권은 해당 영화에만 국한되어야 한다. 최근 리메이크 시장이 확대됨에 따라 2차 저작물에 대해서 작가는 그 권리를 당연히 가져야 한다. 현재는 시나리오 작가는 배제되고 투자자와 제작자만이 그 권리를 가진다.

미국시나리오작가협회 WGA(Writer's Guild of America)에 가입한 작가들은 특별권리인 'Seperrated Right' 권리를 가진다. 자신의 작품에 대한 모든 권리를 양도했다 할지라도 출판권, 연극화권, 그리고 자신이 쓴 시나리오로 만들어진 후속영화에 대해 우선 협상권이 있고 시퀀(후속작)의 경우 작가 고정금액의 50%, 리메이크의 경우 작가 고정금액의 33%, TV시리즈에서는 정하는 비

20) 시나리오 기근현상으로 <아파트>, <이끼>, <그대를 사랑합니다>, <26년>, <이웃사람>, <은밀하게 위대하게>, <더 파이브>, <미생> 등 수많은 웹툰들이 최근 원작으로 영화나 드라마로 제작되고 있는 추세다.

율에 따라 로열티 보상을 받는다. 그리고 유명작가의 경우 제작사 수익의 2~5%수준에서 협상이 가능하다는 것이다.

영화가 흥행에 실패해도 배우는 살아남는다. 모든 분야에 빈익빈 부익부 현상이 극심하다. 공생하는 법이 필요한 시점이다. 출연료를 처음부터 너무 높게 책정하지 말고 흥행을 했을 때 러닝게런티나 옵션 계약으로 보상 받는 상생의 시스템의 정착이 필요하다. 반면에 할리우드영화는 전체 제작비의 3%를 시나리오에 배당하는 것과 달리 한국영화계는 배우들의 개런티만 높을 뿐 시나리오 작가를 포함한 다른 제작진에 대한 처우는 열악하다[19]. 몇몇 제작사나 감독들이 표준계약서의 지침에 따라 운영을 제대로 하고 있지만 제대로 하는 정도가 보도에 나올 정도나 아직 갈 길이 멀다. 영화는 배우, 감독, 작가뿐만 아니라 세트나 장소, CG, 소품, 엑스트라 등 모든 요소가 서로 어우러질 때, 상승효과로 이어지면서 완성도 높은 영화가 만들어지기 때문이다. 시나리오 저작권 확보를 위해 문화체육관광부와 대기업 투자배급사가 한자리에 모여 해결점을 다시 조율해야 한다.

## 7. 결론

본 연구는 근원적으로 영화와 방송드라마의 차이를 통한 구조적인 차이를 살펴보고 그 결과로 방송드라마 작가와 영화시나리오 작가의 집필시스템이 미디어의 제작 환경차이에 따라서 어떻게 달라지는지를 실제적인 제작현장의 관점에서 탐구하였다. 콘텐츠의 중핵인 극본과 시나리오의는 무엇보다도 우선된다. 그러나 영화와 드라마의 제작관행은 개선되지 않고 한국적인 독특한 제작관행으로 정착되어 점점 글로벌한 환경에서 역행하고 있는 추세다. 드라마나 영화 작가의 동반적인 발전방안의 지침은

1. 우리 방송드라마의 경우도 미국처럼 거의 전제 사전제작은 아니더라도 적어도 일본처럼 제작의 30~40%는 선제작하는 시스템을 도입해서 질적인 완성도를 꾀해야 한다. 그리고 편성도 최소한 6개월 전에는 확정시켜 안정적인 제작 풍토를 조성해야 한다.

2. 진부한 드라마에서 벗어나기 위해 집단작가, 공동 집필 시스템을 도입하고 미국처럼 에피소드별 드라마 부활도 시급하고 막장을 떠나 리얼리티의 전문드라마 제작으로 방향을 수정해야 한다. 그리고 연출은 다수로 하여 편집기사에게 진적으로 맡길 것이 아니라 미국처럼 연출자가 충분히 편집에 관여할 수 있는 시간을 주어야 한다. 그리고 드라마 길이도 70~80분이 아닌 60분으로 편성해 세계적인 추세에 맞춰야 할 것이다.

3. 시나리오작가협회는 한국방송작가협회처럼 진입 조건을 까다롭게 만들어 전문가만 가입할수 있는 자격요건을 만들어야하고 미국처럼 작가조합을 만들어 그들의 권리를 확대시켜야 한다. 그리고 저작권도 방송드라마 같은 수준으로 끌어 올려야 하고 구레의 관행을 뒤집는 법적 제도적 시스템을 구축해야 할 것이다.

4. 배우나 작가만 살아남는 풍토를 지양하고 출연료 상한제나 러닝게런티, 옵션계약으로 모두가 상생할 수 있는 제작의 건전한 풍토 조성을 위한 상생을 길을 모색해야 할 것이다.

100여 편의 시리즈 드라마가 제작되는 드라마공화국 시대를 맞이하고 있으나 오늘 대부분의 제작사들은 적자를 면하지 못하고 있고 영화도 흥행부진으로 인해 2014년 현재 국내작품과 외화를 비롯한 1,000여 편의 영화가 극장에서 상영했다 소리 소문 없이 사라지고 있는 콘텐츠의 홍수 속에서 킬러콘텐츠의 양산은 현재의 시스템으로서는 어렵기만하다.

미국은 작가노조나 연기자, 카메라, 감독노조 등 수많은 단체들이 있다. 미국은 직능단체들이 파업을 하면 아예 제작에 들어가지 못한다. 그러나 우리나라는 협회에 소속되지 않는 사람들로 대신 집필을 하거나 출연으로 메꿀 수가 있다. 이런 어중간한 현실 자체가 오히려 그들의 생존권과 권리보호를 가로막는 걸림돌이 된다.

최근 우리나라 방송 드라마 작가도 연대가 잘되고 있어 미국의 드라마작가들과 비슷하게 점차 그들의 권리를 찾아가는 중이다. 연기자들로 구성된 실연자 협회도 마찬가지다. 단지 시나리오 작가들만이 그 권리를 누리지 못하는 현실이 안타까울 따름이다. 시나리오협회도 미국시나리오 작가협회 WGA(Writer's Guild of America)처럼 강력한 규약으로 특별권리인 'Seperrated Right'권



리를 빨리 되찾아야 할 것이다.

**참 고 문 헌**

[1] 영화진흥위원회 정책연구부, 2014년 한국 영화산업 결산, p.7-10.

[2] 고승희, “드라마, 황금알을 낳는 거위?...이젠 미운오리 새끼”, 헤럴드 경제, 2015.3.25.

[3] 김형석, 좋은 이야기의 힘, 방송작가, 한국 방송작가협회, p.55, 2015.

[4] 김민정, “드라마 ‘공동경비구역 JSA’ 영화 뛰어넘을까?”, 스포츠 동아, 2014.4.26.

[5] 유건식, 미드와 한드 무엇이 다른가, 미국과 한국의 드라마 제작 환경, 한울, p.108. 2013.

[6] [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42531](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42531)

[7] 유건식, 앞의 책, 한울, p.67, 2013.

[8] 김선용, “중국용 대본 쓰기”, 방송작가, 3월호, p.62, 2015.

[9] 민병선 외, “드라마 해품달-뿌리 깊은 나무 쓴 A급작가들, 회당 얼마 받을까”, 동아일보, 2012.3.14.

[10] 박주연, “시나리오 작가 ★를 꿈꾼다”, 경향신문, 2004.10.14.

[11] 김재욱, “기획 2014 방송계 키워드”, PD저널, p.3, 2014.12.24.

[12] [http://www.cine21.com/news/view/mag\\_id/42533](http://www.cine21.com/news/view/mag_id/42533)

[13] 유건식, 앞의 책, p.106.

[14] Nelson, “Quality TV drama: Estimation and influence through time and space,” In J. McCabe & Akass (Eds), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London: I.B. Tauris., p.229-230, 2007.

[15] 김정규, “미국의 킬러콘텐츠 제작과 마케팅 Pixar와 Walt Disney”, 통권295호, 2009.

[16] 장은교, “이병훈 PD의 쓴 소리 ‘스타몰값, 한류 거스른다’”, 경향신문, 2007.12.5.

[17] 유재혁, “男부러운’ 몰값...송강호·하정우 7억원

대”, 한국경제, 2014.12.10.

[18] 고승희, “드라마 황금알을 낳는 거위?...이젠 미운오리새끼”, 헤럴드경제, 2015.3.25.

[19] 박주연 기자, “시나리오작가 스타를 꿈꾼다”, 경향신문, 2004.10.14.

**저 자 소 개**

이 상 범(Sang-Bum Lee)

정회원



- 1984년 2월 : 중앙대학교 연극영화과(문학사)
- 2013년 2월 : 중앙대학교 예술대학원 문화콘텐츠학과(예술학석사)
- 2015년 2월 ~ 현재 : 중앙대 첨단영상대학원 영상정책 및 기획 박사 수료

- 1984년 : EBS PD
- 1998 EBS 다큐팀부장
- 2000 EBS TV제작국장
- 2008 EBS 제작본부장
- 2011 ~ 현재 : EBS 제작위원(현재 <역사채널e>연출 <관심분야> : 방송산업, 영상콘텐츠, 영화, 문화콘텐츠)