

무용 예술 발전을 위한 공연작품의 저작권 보호 방안 연구*

최 성 옥

충남대학교 무용학과 교수

- I. 서론
 II. 무용작품에서의 저작권 보호제도
 III. 저작권 침해 사례
 IV. 무용공연작품에 대한 저작권 보호방안

- V. 결 론
 참고문헌
 Abstract

I. 서론

우리나라 저작권법 제2조에 의하면 저작물은 “문학, 학술 또는 예술의 범위에 속하는 창작물을 말하며, 저작자는 저작물을 창작한 자를 말한다.”고 되어 있다. 저작권은 저작물의 표현이 타인에 의해 침해 받지 않도록 보호하는 권리로서 예술분야에서는 창작의 결과물로서의 저작물에 대해서 저작자 또는 저작자로부터 권리를 양도받은 자가 갖는 권리를 의미 한다. 저작권법상 공연예술의 한 범위 안에 있는 무용은 저작권의 보호에 관한 특별한 규정을 두고 있지 않다. 저작권법은 크게 나누어 저작인격권과 저작재산권으로 구분된다. 우리나라의 저작권법은 대륙계인 저작자 권리체계를 택했으므로 저작권법 제10조에 의해 저작인격권과 저작재산권을 모두 가질 수 있도록 규정하고 있다.

저작인격권은 저작자의 인격적 보호를 목적으로 하는 권리로서, 저작자가 작성한 저작물에 담긴 그의 명예와 인격적 이익을 보호하기위한 권리이다. 저작인격권

* 본 논문은 2006년도 충남대학교 학술연구비 지원에 의하여 수행된 연구임.

에는 저작물을 대중에 공개하는 권리인 공표권(동법 제11조), 당해 저작물에 대하여 저작자임을 주장하는 성명 표시권(동법 제12조), 저작물 원상의 완전성을 유지하는 내용의 동일성 유지권(동법 제13조)이 있다. 만일 고의 또는 과실로 저작인격권을 침해한 자가 있을 때에는, 저작자는 그 침해 방지와 손해 배상, 명예 회복 조치를 청구할 수 있다. 저작자가 사망한 경우, 그 저작인격권의 침해가 있을 경우는 유족이나 유언집행자가 저작자와 마찬가지로 손해 배상을 청구할 수 있다.¹⁾ 구체적으로 저작인격권은 저작자 자신의 저작물을 일반인에게 공표할 것인가 말 것인가를 결정하는 권리인 공표권(Right of Disclosure), 저작자 자신이 그 저작물에 자신의 이름을 표시할 권리인 성명표시권(Right of Respect for Author's Name), 저작자가 저작물의 내용이 부당하게 바뀌지 않도록 금지할 수 있는 권리인 동일성 유지권(Right of Integrity) 등이 있다.

한편, 저작재산권은 저작물에 대하여 직접적이고 배타적인 지배를 할 수 있는 경제적 권리를 보장한 것으로서 소유권과 유사하다고 할 수 있다. 저작재산권은 저작물을 복제할 수 있는 권리인 복제권(저작권법 제16조), 저작물을 무대에 올려 공중에게 시연할 수 있는 권리인 공연권(동법 제17조), 저작물을 방송을 통해 공중에게 전파할 수 있는 권리인 방송권(동법 제18조), 저작물을 배포할 수 있는 권리인 배포권(동법 제20조), 원 저작물로부터 파생되어 나온 2차적 저작물을 작성할 권리인 2차적 저작물 작성권(동법 제21조) 및 저작물을 금전적 대가를 받고 대여해 줄 수 있는 권리인 대여권(동법 제43조 제2항, 제65조의 제1항 및 부칙 제2조) 등이 있다. 이런 저작재산권은 준물권(準物權)으로서 전부 또는 일부를 양도할 수 있다. 저작재산권을 양도하면 저작자는 저작재산권자로서의 지위를 잃게 되고, 새로운 저작재산권자가 해당 저작물에 대한 지배권을 가지게 된다.²⁾

이들 저작권은 인격적 위상과 경제적 이익을 저작자가 확보할 수 있도록 보장한 것으로서 저작인격권과 저작재산권이 침해당한 경우는 민사·형사적 제재가 가해

1) 이유경(2001). 국제 저작권 협약 속에서 한국 연극의 대응 방안 연구. 중앙대학교 신문방송 대학원 석사논문, p. 7 참조.

2) 저작권심의 조정위원회(1998). 연극과 저작권. 『저작권심의 조정위원회』 12, pp. 18-20 참조.

질 수 있도록 하는 권리의 실행이 가능하다. 이러한 저작권이 있는 저작물을 이용할 경우에는 저작권자의 권리 규정에 따른 저작물 이용에 대한 어떠한 허락 절차 없이 무단으로 저작물을 이용하였거나, 이용의 허락을 받을 경우라도 원 저작물을 이용하는데 있어 저작인격권이 침해될 정도로 범위를 넘어선 이용은 저작권 침해로 간주된다. 저작권 침해의 가장 흔한 유형은 표절과 무단 이용이다. 표절은 다른 사람의 저작물을 그대로 복제하여 자신의 것처럼 내세우는 행위를 말하며, 무단 이용이란 허락을 얻지 않은 복제나 상연, 상영, 연주 또는 그 밖의 다른 수단에 의한 저작물의 허가 받지 않은 사용과 전달을 뜻한다.³⁾

무용 저작권은 저작물 중에서도 무용창작자가 만들어낸 무용창작의 결과물인 무용저작물에 대해서 갖는 권리를 의미한다. 무용저작물은 저작권법 제4조에 보호되는 저작물로 예시하고 있으며, 그 표현수단이 동작과 몸짓이라는 점에서 저작권법상 연극저작물로 분류된다.⁴⁾ 이러한 무용에 대한 것은 저작권법 제2조 3호, 4호, 5호에 공연, 실연, 실연자등의 개념을 밝힌 정의규정과 저작인접권 조항 중에서 실연자의 권리규정 등 단 몇 줄의 글로 광범위한 내용을 포괄하고 있다. 그러나 무용작품이 창작되어 일반에게 공개되기까지의 과정에는 단순히 하나의 저작물이 있는 것이 아니라, 여러 저작물이 복합적으로 관련되어 있다. 예를 들어, 무용에 사용된 대본의 대본작가, 소설을 극화한 경우라면 소설의 원작자이외에도 2차적 저작물로서의 무용 극본을 각색한 각색자, 무용음악을 작곡한 작곡가, 무대장치를 맡은 미술가, 작품을 안무한 안무가 등 실로 복잡하고 다양한 저작물들을 함께 아우른 결합저작물이 무용이다. 이러한 관계 속에서 기존의 저작권법에 있는 조항만으로는 무용 저작권을 보호하고 보장하는 데는 한계가 있을 수밖에 없으며 저작권분쟁이 발생할 경우에 기존의 비 무용적 저작권법을 유추하여 적용하는 것으로는 아무런 부작용 없이 무용저작물에 포함되어 있는 다양한 저작권을 보호하기 힘들 것이다.

우리나라 저작권법상 현재 무용은 뮤지컬과 연극 등과 마찬가지로 연극저작물로 보호받고 있는데 무용은 연극저작물에서 분리되어 독자적인 무용저작물로 인정 보

3) UNESCO(1983). 『저작권이란 무엇인가』. 박관희·백승길(역)(보성사), p. 85 참조.

4) 저작권법 제4조 3항은 연극 및 무용·무연극 등을 포함하는 연극저작물을 하나의 카테고리 예시하고 있다.

호받아야 된다. 왜냐하면 연극은 줄거리 중심으로 이루어진 대본을 통해 동선이나 감정표현을 쉽게 전달 할 수 있지만 무용은 이와 다르게 몸짓과 무대의 동선을 통해 사상과 감정을 중심으로 전달하는 것이므로 언어적 표현 외에 이런 신체적 표현이 중요한 전달도구로 활용되는 예술인 무용에 언어적 표현에 대한 저작권 보호를 중심으로 만든 연극저작권 보호법은 충분하지 않다는 것은 상식적으로 판단해 보아도 자명하다. 그러므로 무용과 연극은 별개의 저작권법을 통해 보호되어야 마땅한 것이다.⁵⁾

무용 작품공연은 여러 사람의 창작자의 공동 작업으로 이루어짐으로써 공동저작물이면서 다른 장르의 예술이 합쳐서 무용작품을 만들어 내기 때문에 결합저작물에 해당 된다. 이러한 결합저작물의 이용에 따른 이익은 저작자간에 특약이 없다면 창작에 이바지한 정도에 따라 배분되며, 이바지한 정도가 명확치 않는 경우는 균등하게 배분 된다. 단 공동저작자가 지분을 포기한 경우나 상속자가 사망한 경우 다른 저작재산권자가 가진 지분의 비율에 따라 배분된다. 이러한 경우 단독저작물의 경우는 국가에 귀속되어 자유로운 이용이 가능하다(저작권법 제15조, 48조). 공동저작물의 경우 보호기간은 공동저작자 중 최후사망자 사후 50년간 존속한다(저작권법 제39조).

이와 같이 공동저작물은 공동저작자의 전원이 저작자가 되므로, 저작권 소유상태의 법적 성질은 민법상의 합유(민법 제 271조)라고 한다.⁶⁾ 공동저작권자 전원의 일치된 의사에 의해서만 권리를 행사 할 수 있는 것이 원칙이다(저작권법 제15조).

따라서 본 연구는 급변하는 환경 속에서 다양하게 확대되는 저작권법에 무용창작활동이 자유로운 권리와 이익을 주장 할 수 있는 기반이 필요하다고 사료된다. 또한 무용은 타 예술분야의 저작물에 관한 법적문제, 개선방안, 인식도에 대해 다양한 자료와 연구들이 이루어지고 있는 반면에 비해 무용저작물에 대한 인식뿐만 아니라 저작권이 침해 되었을 경우에 따른 방지 대책, 보호법, 인식개선방안에 대한 연구가 현저하게 낮은 수준이다.

5) 정주이(2008). 디지털무용 콘텐츠의 구축 현황과 무용저작권에 대한 연구. 경희대학교 일반대학원 석사논문, p. 22 참조.

6) 임상혁(2004). 『영화와 저작권』, 세창 출판사, p. 40 참조.

그러므로 본 연구의 목적은 기존의 문헌연구를 바탕으로 하여 저작권의 침해 사례를 통해 무용의 저작권에 대한 안무자와 무용수뿐만 아니라 무용공연에 관련되어 있는 타 예술분야의 권리와 이익을 구체화 할 수 있는 방안들을 제시하여 이를 기반으로 무용저작물에 대한 무용수들의 활발한 창작 활동과 올바른 이해를 도모하는데 있다.

II. 무용작품에서의 저작권 보호관리제도

과거 우리나라 최초의 저작권법인 1957년 법 하에서는 오직 무용이 기록된 무보만이 저작물의 일종으로 예시되고 있었으므로, 무용 행위 자체는 저작물이 아닌 것으로 해석되었다(1957년 저작권법 제2조). 그러나 무용을 문자나 그림으로 기술하는 것은 매우 어려운 일이고, 또 무보에는 무용의 순서나 동작 외에 무용가의 감정 표현까지는 담지 못한다는 점에서 무보만이 저작물로 보호하는 구 저작권법의 태도는 부당한 것이었다. 그러다가 1987년도의 저작권법 전면개정 때에 비로소 무용 자체가 연극, 무언극과 함께 연극 저작물의 일종으로 저작권법에 규정되게 되었다(저작권법 제4조 제2항 제3호).⁷⁾

또한 무용은 연극과 창작무지컬등과 같이 결합저작물의 특징을 가지고 있다. 연극의 공연도 영화의 제작과 마찬가지로 각 분야에 따라 수많은 인원이 참여한다. 영화제작에 관련된 자들의 복잡한 권리 관계는 저작권법상 영상저작물의 특례규정에 의해 어느 정도 정리가 가능하다. 그러나 저작권법에는 연극 공연 참여자들의 권리를 처리하는 특례규정이 없기 때문에 저작권법의 일반원칙에 의해 그 권리가 결정된다. 물론 연극 공연에 참여한 자들은 공연의 기획단계 때부터 계약에 의해 그 권리 범위를 정하겠지만, 원칙적으로 연극저작물에 권리 관계를 저작권법으로 살펴보면 연극의 저작물성을 다룬 대법원의 판결 내용을 참고할 만하다.

최근 판례는 연극 저작물(실제 사례는 뮤지컬의 저작물성을 다루었음)을 희곡,

7) 정기령(2006). 무용저작권에 관한 연구. 세종대학교 대학원 석사논문, p. 23 참조.

음악 등 여러 저작물의 요소가 결합된 결합저작물로 판단한 바 있다. 법원은 뮤지컬의 저작물성을 판단하면서, 다음과 같은 판례를 남겼다.

뮤지컬은 악곡, 각본, 가사, 안무, 무대장치, 조명, 의상, 연기 등이 극의 구성 및 전개에 긴밀하게 짜 맞추어진 종합예술의 하나로서, 일반적인 제작의 기획과 연출자의 전체적인 조율 및 감독 아래 단일한 제목의 작품으로 공연되어 외관상 하나의 작품으로 인식되기도 하나, 뮤지컬이 그 구성요소와 별도로 법의 보호를 받는 저작물로 성립하기 위해서는 그 제작 및 공연에 참여한 사람들의 창작에 이바지한 부분을 분리하여 이용할 수 없어야 하는데, 뮤지컬은 구성요소인 악곡, 각본, 가사 등 그 각각이 인간의 예술에 관한 사상 또는 감정을 표현한 창작물로서 저작권의 보호대상이 될 뿐만 아니라, 예컨대 악곡이 독립하여 또는 가사와 함께 음악저작물로 공연 및 방송되거나 각본이 독립되어 미술저작물로 전시되는 것처럼 뮤지컬의 제작 및 공연에 공동으로 참여한 저작자들 각각의 이바지한 부분을 분리하여 이용할 수 있으므로, 뮤지컬은 결합저작물이라고 보아야 한다(대법원(2005). 10. 4.자 2004마639 결정).

위의 판시에 따르면, 뮤지컬은 단독 저작물의 결합에 불과한 결합저작물이고, 뮤지컬 제작자는 뮤지컬의 완성에 창작적으로 기여한 바가 없는 이상 독자적인 저작권자라고 할 수 없으며, 뮤지컬의 연기자, 연출자 등은 실연 자체에 대한 저작권접권을 가질 뿐이다. 결론적으로 연극공연을 위한 희곡을 작성한 자는 어문저작물의 저작자로, 연극을 위한 음악의 작곡가나 작사가는 음악저작물의 저작자로서, 의상 디자인을 창작한 자는 미술저작권의 저작자로 보호 된다. 한편, 연극에서 연기를 하는 연기자나 연출자는 실연자로서 저작권접권을 갖는다(각 분야의 감독, 즉 무대감독, 조명감독, 안무가 등도 저작권법상 실연자에 포함된다). 현재 저작권 등록 업무를 수행하고 있는 저작권위원회에서는 연극저작물이 결합저작물의 연출자를 저작자로 등록했지만, 해당 판결 이후로는 개별 저작물로 권리를 등록해 주고 있다. 물론, 연출자가 희곡, 음악, 무대미술에 기초하지 않은 연출의 창작성은 기대하기 어렵기 때문에 현재로서는 연출자가 실연자의 지위만을 갖는다고 보아야 할 것이다.⁸⁾

따라서 무용 또한 공동의 작업으로 이루어지는 결합저작물서 신체를 이용하여 사상이나 감정을 전달하며 안무자의 연출에 의해서 더 구체적으로 표현이 된다. 그

8) 김윤희(2008). 한국무용저작물 보호에 관한 연구. 한양대학교 대학원 석사논문, P. 29.

리고 작품을 만드는 과정에서 무용음악, 무대 장치, 무대의상 등 여러 가지의 예술 분야가 참여하여 공동으로 이루어진다. 하지만 무용은 그 표현 수단이 동작과 몸짓이라는 점에서 저작권법상 연극저작물에 속한다. 그러나 이렇게 무용과 연극을 같은 종류의 저작물로 규정하는 입법이 타당한 것인지에 대하여는 의문이 있을 수 있다. 물론 연극 저작물이라고 할 때 연극이 무용과 같은 공연 예술이라는 관점에서 보면 연극과 무용이 공통적인 성질을 가지고 있다고 할 수 있다. 그러나 근본적으로 연극은 즐거리가 있고 그에 따라 인물의 캐릭터가 형성되며 감정이 묘사되어야 하는 반면, 무용은 신체를 이용한 움직임, 즉 춤을 통해서 어떤 의미를 전달하는 것이다. 무용은 안무가에 의해서 춤을 창작해 내고 구성하며 조합하여 책임지는 창작자이다.

연극 저작물로 보호 받고 있는 무용 저작물을 따로 분리해서 보호해야 하는 근본적인 이유는 각기 다른 특수성을 지닌 예술분야별로 독창성과 고유성을 고려하여야 하기 때문이다. 무용은 소규모이든 대규모이든 집단예술로 이루어짐으로 무용저작물이 보호 받을 수 있는 무용저작권이 재정되어 합리적으로 보호 할 수 있는 기초가 되어야 한다. 또한 저작권자로서의 안무가, 실연자로서의 무용수, 무용저작물로서의 보호 받아야 할 것이다.⁹⁾ 또한 무용은 일차적인 표현체인 무용수의 역동적인 움직임과 무용에 사용된 음악, 의상, 조명, 무대장치, 등 타 예술의 보조적 기능을 담당하는 부수적 표현매체에 의해 예술성을 전달하게 된다. 최근 우리 사회에서도 무용에 대한 관심이 늘어나고, 또 외국의 유명 무용공연뿐만 아니라 창작무용 공연도 많이 늘어나고 있으며 이와 관련하여 무용을 둘러싼 관리관계의 다툼이 늘어날 가능성이 크다. 그러나 무용과 같이 단순한 움직임이 반복되는 경우 어디까지 저작권의 보호를 인정하여야 하는가는 어려운 문제이다.

현행 저작권법상 무용저작물로 규정된 사항들이 따로 존재하지 않는다. 따라서 임의적으로 무용저작물이 지니는 각 권리에 대해 다음과 같이 구분지어 제시해 볼 수 있겠다.

첫째, 저작자이다. 이 속에서는 무용저작물 창시자(안무가), 작가, 음악의 작곡,

9) 정주이(2008). 디지털무용 콘텐츠의 구축 현황과 무용저작권에 대한 연구. 경희대학교 일반대학원 석사논문, p. 23.

작사가, 의상디자이너 등이 속한다. 저작자는 무용저작인격권인 성명 표시권, 동일성, 유지권, 공표권을 지닐 수 있으며, 무용저작재산권인 복제권, 공연권, 공중송신권, 전시권, 배포권, 대여권, 2차 저작물작성권을 가질 수 있다.

둘째, 저작인접권자(실연자)이다. 여기에는 무용수, 배우, 무대감독, 무용지도자 등 작품 속에 연관되어져 있는 권리자들을 말하는 것이다. 예를 들어, 무대 위에서 직접적으로 신체를 통해 표현하는 실연자로서 무용수들은 저작인접권자로서 제한된 무용저작인격권(성명표시권, 동일성, 유지권)을 가질 수 있으며, 제한된 무용저작재산권(복제권, 방송권, 전송권, 배포권, 실연이 녹음된 판매용 음반, 영상물에 대한 대여권, 방송사업자에 대한 보상권, 등에 대한 권리를 내세울 수 있다.

셋째, 제작자이다. 제작자는 사실상 저작권법에 관련된 권리는 없으며 계약에 의해 저작재산권을 양도받거나 이용허락을 받을 수 있다. 또한 기획 및 조명, 음향담당, 여러 스태프 등 저작권법상 주어지는 권리는 없고 주로 고용계약에 의해 노무를 제공 받을 수 있는 것이다.¹⁰⁾ 위에서 전술한 바와 같이 무용저작물이 지니는 여러 관계자들과 각각 부여될 수 있는 권리를 다음과 같이 나누어 설명할 수 있다.

1. 안무가의 저작권 관리제도

미국에서는 1976년 이래 안무가를 저작자로 보호되고 있으며 저작권법에 의해 안무(choreography)를 유형의 매체에 의해 저작권보호가 될 수 있는 지적능력으로 여긴다. 그 이전에는 많은 안무가들의 작품이 도난을 당하였고 허락 없이 사용되었지만 이제 안무가들이 저작권에서 가지는 권리는 복제권, 공연권, 배포권, 2차적저작물 작성권을 갖는다. 또한 무용이 연극에 포함되어 공연하더라도 그 진정한 권리자는 단독저작물의 개별적 권리가 인정되는 안무가가 된다고 판단하고 있다.

실연을 지휘, 연출 또는 감독하는 자의 해석으로, 지휘란 교향악단이나 음악연주단의 지휘를 말하고, 연출이란 무용이나 연극의 연출가를 말하며, 감독이란 영화의 감독을 상징하는 것으로 전제 하면서 안무가를 실연자로 이해하며, 연극의 연출이

10) 김윤희(2008). 한국무용저작물 보호에 관한 연구. 한양대학교 대학원 석사논문, P. 30 참조.

나 감독에 대응하는 역할이 무용에서는 안무라는 견해가 있다.¹¹⁾

무용에서는 안무가 지휘에 따라 작품이 구성되어 지는 경우가 많이 있고 그 역할 또한 크게 작용을 하고 있다. 하지만 아직 우리나라의 저작권법에는 안무가로 지정하여 권리보호를 제시하고 있지 않기 때문에 해석하는 방법에 따라 다른 견해를 보이고 있다. 무용 안무가는 연출가와 작업의 형태나 창작적인 표현을 하는 방식이 다르다. 특히나 근래에는 무용에도 안무가 이외에 연출가가 따로 연출을 참여하게 되는 경우가 많아진다는 것을 볼 때 엄연히 연출가와 안무가의 역할은 다른 것으로 저작권자로 판단해야 한다.

따라서 안무가의 작업에 대한 공식적인 권한이 없이는 누구라도 그 작업을 이용할 수 있지만 일단 안무 작업이 저작권을 획득하면 허락 없이 사용할 수 없다. 우선 비디오나 설명의 형태로 동작을 고정시켜 놓으면 자동적으로 저작권을 획득하며 국회도서관에 완성된 작업에 관한 복제본을 보내면 사무적인 저작등록을 할 수가 있다. 이러한 과정은 법적인 분쟁에서 용이하게 하기위한 필수적인 것이다. 연습과정을 녹화하는 것이 중요하며 반드시 완성된 전체 작업을 보여줄 수 있는 것이어야 한다.

2. 무대장치의 저작권 관리제도

무대 장치는 공연 예술에 있어서 작품이 이루어 질 수 있는 많은 부분을 차지하고 있다.

무대장치는 단순히 공간을 채우는 것이 아니고 해당 장면에서의 적합성, 통일성, 개성과 연관되어 고증이나 스타일을 표현하는 등의 기능을 가지고 있다. 이처럼 무대장치는 단순히 조형적 차원이 아닌 일정의 예술적 기여가 목표인 것을 알 수 있다. 또한 일반적으로 무대미술에서 무대에 조립되어 설치된 대도구나 배경 등이 예술적 범주에 속한다는 것에는 이의가 없다. 다만 이를 저작권법의 보호를 받는 독립된 미술작품으로 보는 관점에는 결국 창작성이 필요하며 독창성을 갖춘 무대장치라면 결국독립적인 미술작품으로 보는 것이 당연하다.¹²⁾

11) 이지향(2009). 국내 뮤지컬 산업에서의 저작권문제. 성균관대학교 일반대학원 박사논문, p. 92 참조.

12) 앞의 논문, p. 93 참조.

따라서 무대장치는 디자인과 관련 원 저작물에 나와 있는 그대로 재현해 내는 것이 아니고 새로운 형태의 창작물로서 재창조해 내는 작업이라면 저작물에 대해 저작권을 보호받을 수 있다. 단 안무가, 작곡가가 함께 공동의 조합 작업이 이루어질 경우 등 제작방법에 따라 저작권 적용방식이 달라질 수 있다. 무대 장치가 각각의 장치마다 개별적으로 저작권의 보호를 인정하고 있지는 않다. 누구나 생각할 수 있는 각본에 필수 요건이 되는 배경이나 무대장치를 보호하게 될 경우 제3자가 새로운 창작물에 많은 제약이 뒤따라 창작활동에 저해요소가 되기 때문이다(예를 들면 회전무대를 사용하여 공간이동의 표현, 무선마이크 사용).

또한 창작성을 인정할 수 있는 세부적인 표현을 위한 대소 도구나 특수효과 처리 등에 있으며 시 공간적 배경에 의한 고증된 의상과 소품도 동일하다고 볼 수 있다. 이와 같이 무대장치가 그 자체로 창작성과 독창성을 갖춘 것이라면 저작물성이 인정될 수 있지만, 무대장치는 기본적으로 대본을 바탕으로 표현된 것이고 무대의 공간적, 기술적 제약 때문에 어느 정도 유사하게 제작되는 경우가 많다. 또한 하나의 무대장치에 저작권을 부여할 경우 다른 사람이 그와 비슷한 효과를 가진 무대장치를 설치할 때는 그 때마다 저작권자의 허락을 받아야 하므로 제3자의 창작활동이 제한될 수도 있다. 만약 무대장치 전체를 하나의 저작물로 인정한다면 대본작가, 배경음악의 저작자 및 연주자, 그 무대에서 연기하는 무용수, 이를 전체적으로 관장하는 연출자, 안무가들과의 권리관계는 매우 복잡하게 된다. 따라서 무대장치 전체를 하나의 미술저작물로 인정하기 보다는 세부적인 표현이나 도구에 창작성이 있을 경우에만 미술저작물로 보호하는 것이 현재의 분위기이다.

하지만 무대미술이 독창성과 창작성을 갖춘 것이라면, 이는 독립된 미술저작물로 해당될 것이고, 또 무대 장치에 따른 저작권에 대한 권리 또한 있을 수 있으면 이것을 허락 없이 이용 할 경우 손해 배상 등을 청구 할 수 있도록 안무자와 저작권계약을 통해서 저작물 이용에 대한 명백한 합의를 하여야 할 것이다.

3. 무대의상의 저작권 관리제도

무용에서의 의상디자이너는 공연의상을 대여하는 경우이건, 처음부터 재단하고

바느질해서 만드는 경우이건 그 이상의 모습에 대한 스케치를 하고 선, 형태, 실루엣, 천 등을 선택한다. 의상디자이너에 의해 직접 만들었는지의 여부를 떠나 창작물이 될 수 있다. 하지만, 의상을 직접 만들었을 경우에는 작품을 통해 표현되는 미적 감각으로서 의장법의 보호를 받을 수 있게 된다. 의장법 보호를 받기 위해서는 의장 등록을 받아야 하고(의장법 제 5조), 그를 위해 엄격한 실체의 심사과정을 거쳐야 한다. 만약, 그러한 등록 절차를 미처 밟지 못했다면, 무방식주의를 취하고 있는 저작권법에 의해 미술저작물로 보호받을 방안을 강구 할 수 있다. 무대의상이 독창성 갖춘 것이고 이것이 일반적인 범위를 넘어 모방 되었다면 그러한 저작권 침해에 대해서는 침해금지 및 손해배상을 청구할 수 있다. 단 디자인 모방(중세 영국 왕실 의상 등 관례적으로 사용된 디자인을 본 딴 것에 불과 한 것)에 대해서는 저작권 침해 사실이 인정되기 힘들 것이다.¹³⁾

그러나 음악저작물의 경우와 마찬가지로 안무가가 전체적인 작품의 분위기와 조화되는 디자인을 제시해 주고 그의 설명에 따라 의상디자이너가 디자인한 경우에 자기의 무용공연 외의 패션쇼나 다른 안무자의 공연에 사용하지 못하게 할 수 있으나 여기에 관한 명확한 견해나 저작권심의조정위원회의 견해는 없다. 따라서 이러한 상황이 논쟁의 대상이 되었을 경우에 해결 할 수 있는 법안을 만들어야 하고 안무자와 디자이너 관계에 명확히 해 둘 수 있는 계약서를 작성하며 디자인한 자료들을 남겨서 보관하는 의식을 가진다면 논쟁이 생겼다 하더라도 규정 할 수 있는 증거가 될 수 있다.

4. 무대음악의 저작권 관리제도

작곡가는 음악을 작품 속에서 이용 할 수 있을 뿐만 아니라, 작품 바깥에서도 이용 할 수 있다. 따라서 음악저작권자는 작품에서 음악을 이용 할 수 있도록 허락한 후에도 자신의 음악을 작품 제작자 허락 없이 음반에 별도로 취입할 수 있다. 다시 말해서 작품 속에서 음악을 이용하는 것과 작품 밖에서 음악을 이용하는 것은 다른 개념이다.

13) 앞의 논문, p. 95-96.

사실, 작곡가가 작품제작자에게 곡을 넘겨주고 작곡료를 받을 때 작품 속에서만 이용하라고 허락한 것인지는 대개의 경우 분명하지는 않다. 작곡가는 작품제작자에게 저작권 자체를 넘겨주었을 수도 있다. 이 경우, 작곡가는 작품 제작자의 허락을 받고 음반을 취입해야 하며, 허락을 받지 않았다면 이는 저작권의 침해가 된다. 하지만, 보통 작곡가가 작품제작자에게 곡을 넘겨주고 작곡료를 받을 때에는 작품 속에서만 곡을 이용하라고 허락한 것으로 해석된다. 따라서 작곡가가 극 밖에서 그 곡을 음반취입을 하더라도 작품 제작자는 이를 막을 수 없다.¹⁴⁾

따라서 안무가는 음악에 대한 포괄적인 저작권을 주장하려면 그 저작권재산권의 양도나 저작물 이용허락의 범위를 계약으로서 명백하게 정해두어야 한다. 또한 안무가가 음악에 대한 저작권재산권 양도 계획을 체결하거나 음악의 모든 이용방법에 대한 허락, 특히 무용 외의 사용에 대해서도 허락을 받는 계약을 명확하게 작성해야 할 것이다. 또한 무용 공연 작품을 해외에서 공연 할 경우 작곡가의 허락을 받아야 할 것인가에 대한 의문과 창작곡이 아니라 이미 음반으로 나와 있는 음악을 사용 할 경우에는 이에 따른 수입에 이익을 어떻게 배분해야 할 것인가에 대한 명확한 국·내외법이 아직 없다. 이런 모든 것을 명백하게 하기 위해서는 제기 될 수 있는 모든 경우들을 고려하여 명확하게 합의하여 계약서를 작성해야 할 것이다.

5. 무용수의 저작권 관리제도

무용수는 저작권법에서는 실연자에 불과하다. 실연자의 실연은 그 자체로서 창작이 아니며 저작자가 창작한 저작물을 해석하고 일정한 움직임을 통하여 표현한 것을 재현하는 것이기 때문이다. 따라서 무용수의 움직임은 저작물이 아니고, 무용수에게는 저작권재산권이나 저작인격권이 속하지 않는다. 다만 예능적인 행위로서 창작물에 기여한다는 점에서 저작인접권이 인정된다(저작권법 제63조).

물론 그 복제권에는 모방을 금지 할 수 있는 권리도 포함되지는 않는가 하는 의문도 있을 수 있지만, 복제권은 인쇄, 사진, 복사, 녹음, 녹화, 그 밖의 방법에 의하여 유형별로 다시 제작하는 것(저작권법 제2조 제114호)에 대한 권리이다. 이러한

14) 앞의 논문, p. 91.

복제권에는 자신의 연기에 대한 모방을 금지하는 권한까지는 포함하지 않으며, 모방과 복제는 다른 개념이다. 복제권은 다만 자기 실연을 녹음, 녹화, 촬영물에 대해 복사하는 것만은 금지 시킬 수 있는 권리이기 때문이다. 따라서 무용수의 움직임이나 연기에 대한 모방은 저작권법에서 폭 넓게 허용된다고 보아야 할 것이다.

이러한 저작권법의 태도는 어떻게 보면 연기자나 무용수를 저작자만큼 보호하지 않는 것처럼 보이게 하기도 한다. 따라서 연극배우나 무용수는 저작권법으로부터 많은 보호를 받지 못하는 대신에 작품제작자와 계약을 맺을 때에 미리 서면으로 보수액과 기타 자기가 요구하는 조건들을 명확하게 자료로 남겨둘 수 있도록 한다.

III. 저작권 침해 사례

1. '행복은 성적순이 아니잖아요'의 판례¹⁵⁾

원고 강혜숙교수는 1987년경 청소년교육 및 입시제도의 문제점을 주제로 한 <행복은 성적순이 아니잖아요>라는 무용극을 안무한 안무가이다. 피고 황기성 사단 영화사는 1989년 원고로부터 제명사용의 허락을 받아 위 무용극과 동일한 제목의 영화를 제작 상영 하였다.

원고 강혜숙교수는 무용극의 창작 안무가로서 그가 창작한 “행복은 성적순이 아니잖아요”라는 무용극은 교육계와 무용계에 널리 알려지게 되었고 영화제작사 피고 황기성은 원고 강혜숙교수의 승낙을 받아 위 무용극과 같은 제목의 영화를 제작하여 흥행에 성공하였으며 또한 이 영화 시나리오를 소설화하여 같은 제목의 소설을 집필케 하여 이를 간행함으로써 독서계에 좋은 반응을 얻고 많은 판매부수를 기록하게 되었다. 이에 원고 강혜숙교수는 영화 및 소설에 원작자로서 원고의 성명을 표시하지 않음으로써 원고의 저작인격권이 침해되었다고 주장하고 이에 대한 위자료의 지급과 사죄광고의 게재 그리고 영화제작 허락계약상의 저작권사용료 및 소설의 무단발행으로 인한 손해액을 청구하였다.

15) 서울민사법 1990. 9. 20. 선고 89가합 62247

이에 따른 판결을 요지는 다음과 같다. 피고의 영화 및 소설이 원고의 무용극과 다른 독창적 내용이라면 피고는 영화 및 소설에 원고의 성명을 표시하거나 소설의 집필에 원고의 동의를 받을 필요가 없다 할 것이다. 또한 사상이나 감정의 표현이라고 볼 수 없어서 저작권의 보호대상이 될 수 없는 무용극의 “행복은 성적순이 아니잖아요”라는 제명이 영화 및 소설의 제명과 동일하다 해서 바로 저작권침해가 될 수 없다.

어떤 저작물이 원 저작물에 대한 3차적 저작물이 되기 위하여 단순히 사상(idea), 주제(theme) 또는 소재가 동일하거나 비슷한 것만으로는 부족하고 두 저작물 사이에 실질적 유사성(substantial similarity) 즉 사건의 구성(plot) 및 전개과정과 등장 인물의 교차 등에 있어 공통점이 있어야 할 것이다.

그러나 “행복은 성적순이 아니잖아요” 라는 동일한 제명의 이 사건은 무용극과 영화는 우리나라 청소년교육의 문제점과 경쟁위주의 사회현실을 고발하고 그 해결책을 모색한다는 내용의 주제에 있어서도 유사한 점이 있으나, 위 무용극은 3장에 걸쳐 각 장별로 공부하다 벌서고 시험 치기를 되풀이하는 학생들의 일상생활과 경쟁사회 속에서 시험공부에 시달려온 한 여학생이 “난 1등 같은 거 싫은데... 난 남을 사랑하며 친구와 살고 싶은데... 행복은 성적순이 아니잖아요”라는 독백 끝에 쓰러지는 모습 및 기진맥진하여 쓰러졌던 청소년들이 고향의 봄을 부르며 소생하듯 일어나 우리나라 어린이들이 즐겁게 놀이를 벌이는 모습 등을 무용과 배경음악, 효과 등을 통하여 상징적으로 표현하고 있다. 하지만 영화는 특정 고교 2학생들의 삶을 구체적인 스토리를 가지고 전개되면서 그들의 욕구, 갈등, 희열, 좌절, 사랑, 우정 등이 학교 성적과 맞물리며 투영되는 등 그 등장인물과 사건 전개 등 실질적 구성면에서 현저한 차이가 있어 무용극과 영화 사이에 내재하는 예술의 존재양식 및 표현 기법의 차이를 감안한다 하더라도 양자 사이에 원 저작물과 2차적 저작물의 관계를 인정할 만한 실질적 유사성이 있다고 볼 수 없다.

결과적으로 이 사건은 영화와 무용극의 제명이 동일하기는 했지만 제명은 사상이나 감정의 표현이라고 볼 수 없어서 저작권 보호대상이 될 수 없다고 판결 하였다. 어떤 저작물이 원작에 대한 2차 저작물이 되기 위해서는 단순히 사상, 주제나 소재가 같거나 비슷한 것만으로는 부족하고 두 저작물간의 실질적 유사성 즉 사건

의 구성과 전개과정 그리고 등장인물의 교차 등에 공통점이 있어야 저작권 침해가 성립된다. 하지만 등장인물, 사건전개 등 실질적 구성면에서 두 작품 간에 2차적 저작물관계를 인정할 실질적 유사성이 없으므로 원작과 2차적 저작물(피고의 영화 및 소설)의 관계가 있다고는 볼 수 없다.

따라서 무용작품 간의 저작권침해를 판단함에 있어서는 무용전문가의 도움을 받아 두 작품 간의 저작권보호가 배제되는 기본적인 동작과 스텝을 제외한 후, 독창적인 표현에 해당하는 동작만을 대상으로 유사하다고 판단되는 부분의 양과 질을 살펴봐야 하며, 나아가 그러한 유사성이 무용작품의 핵심적 표현에서 발견되는지의 여부를 검토하여야 한다. 이런 핵심적 표현이란 일반인의 관점에서 보아 어떠한 안무가의 작품인지를 금방 알아 챌 수 있는 정도의 동작의 연속을 의미하는 것으로 보아야 할 것이다.

2. 마사 그레함 (Martha Graham) 판례¹⁶⁾

미국의 전설적인 현대무용가 마사 그레함이 춤 저작권은 누가 가지고 가야 하는가에 관련된 소송에서 뉴욕연방지방법원이 최근 그녀의 춤을 가르치고 무대에 올리는 등의 활동을 하는 마사 그레함 무용센터 측의 손을 들어줬다. 이에 따라 지난 2005년 5월 내부분규 끝에 잠정적으로 문을 닫았던 맨하탄에 소재한 무용센터는 2년여 간의 공백기를 끝내고 활동을 재개할 움직임을 보이고 있다. 갈등의 와중에 센터를 떠났던 무용가들은 법원의 판결 내용을 전해 듣고 기쁨 속에 센터로 복귀할 준비를 하고 있는 것으로 전해지고 있다. 이들은 그간 좌절감 속에 아예 무용가 활동을 중단한 채 전직하거나 무용 교습 등의 일을 하든지 아니면 프리랜서로 활동하고 있었다. 그러나 이번 연방지방법원의 판결은 새로운 논쟁을 낳고 있어 논쟁이 완전히 가라앉기 위해서 더욱 많은 시간이 필요할 것으로 예상되고 있다. 이에 앞서 연방지방법원의 미리엄 세더바움 판사는 마사 그레함의 상속인인 로널드 프로스타스

16) UNITED STATES COURT OF APPEALS 2 FOR THE SECOND CIRCUIT(2006), Docket Nos. 05-3451-cv(L), 05-3941-cv(CON); Martha Graham School and Dance Foundation, Inc. v. Martha Graham Center of Contemporary Dance, Inc., 224 F. Supp.2d 567 (S.D.N.Y. 2002).

의 권리를 거의 인정하지 않는 판결을 내렸다. 원래 사진작가였던 프로타스는 그레함이 살아 있을 때의 깊은 친분 관계로 인해 그녀의 재산을 상속받게 되었다.

프로타스는 무용센터의 예술 감독으로 있다가 원래 춤이 전공인 아닌 그의 업무 수행 능력에 대한 불만을 가진 이사회의 결정으로 2000년에 감독직을 박탈당했다. 프로스타는 그 직후 자신이 그레함의 상속인으로서 그녀의 춤 작품, 교습방법, 춤 관련 무대 장치 및 의상 등에 대한 권리를 갖고 있다며 소송을 냈었다.

그러나 판결의 내용은 그레함의 춤 유작 70개중 프로스타가 저작권을 주장 할 수 있는 것은 '거룩한 대화' 하나 밖에 없다. 그 외 '월시적 신비', '엘 페니텐트', '신의 곡예사들' 등 45개는 무용센터측이 저작권을 갖고 있는 것으로 판결을 내려졌다. 또 '비탄', '아팔라치아의 봄', '밤의 여행' 등 10개는 공개된 작품으로 어느 무용단체라도 마음대로 무대에 올릴 수 있으며 5개는 안무를 위탁한 단체에 저작권이 있으며 나머지 9개는 저작권이 누구에게 있는지를 가려 낼 수 없는 것으로 결정이 내려졌다.

무용가들 사이에서 논란이 되고 있는 것은 세더바움 판사가 무용센터에 저작권이 있다는 판시를 하면서 그 이유로 그레함이 세운 이 무용센터에 그녀가 보수를 받으면서 창작활동을 한 것을 들었기 때문이다. 이에 대하여 일부는 무용단체의 소속되어 보수를 받고 활동을 했더라도 그 저작권만큼은 무용을 창작한 사람에게 주어 져야 한다는 주장을 하고 있다. 그러나 현실적으로 어떤 단체가 가질 수밖에 없다는 논리도 만만치 않다. 이에 따라 저작권 관련법 전문가들은 이사건의 판결의 교훈은 안무를 위탁한 측과 안무가가 계약을 체결하면서 저작권을 누가 갖는지를 명문화 하는 것이 중요하다는 점을 강조하고 있다. 법원의 결정보다 더 중요한 것은 마사 그레함의 춤을 무용센터가 그레함의 유작에 새 생명을 불어 넣을 수 있는 것이 가장 중요하다고 생각이 된다.

결과적으로 이 판결은 미국 저작권법 제 201조 (b)항은 고용 중의 저작물의 저작권이 고용주에게 귀속됨을 밝히고 있다. 따라서 1987년 저작권법 하에는 별도의 서면 계약이 없다면 사용자가 저작권을 갖는 것으로 추정된다. 동법상 작품이 고용범 주내의 고용인에 의한 것이라고 하려면 고용인이 작품을 위해 고용됐을 것, 창작이 작업시간과 공간 내에서 실제로 이루어 졌을 것, 적어도 일부분이라도 사용자에게 제공할 목적이었을 것이 필요하다고 결론지어졌다. 위 판결은 미국 저작권법 상의

고용 중의 저작물 이론을 충실하게 반영하였다는 점에서 법 이론상 타당한 것으로 보인다. 그러나 이 판결로 나왔을 때, 미국무용계에 준 충격은 대단하였다. 무용가가 자신의 어려운 예술 활동을 뒷받침하기 위하여 스스로 설립한 비영리단체가 무용가의 사후에 고용 중의 저작물 이론에 의하여 무용가를 배제하고 저작권을 모두 취득하게 되는 불합리성에 대하여 무용계로부터 강한 비판이 가해졌었다.

그리고 이에 대하여는 비영리단체의 경우에는 영리단체의 경우와는 달리 단체소속의 저작권을 취득하기 위해 활동하는 것이 아니고, 단체소속원의 활동을 지원하는 것이 목적이므로 이러한 비영리단체에는 고용 중의 저작물 이론이 적용되어서는 안 된다는 비판도 가해졌다. 그리고 이에 대하여는 비영리단체의 경우에는 영리단체의 경우와는 달리 단체 소속의 저작권을 취득하기 위해 활동하는 것이 아니고, 단체소속원의 저작활동을 지원하는 것이 목적이므로 비영리 단체에는 고용 중의 저작물 이론이 적용 되어서는 안 된다는 비판도 가해졌다.

또한 우리저작권법의 관점에서 이 사건을 살펴보면, 미국과는 다른 결론을 얻을 수 있다. 우리 저작권법에서도 제9조(업무상저작물의 저작자)에서 법인 등의 명의로 공표되는 업무상저작물의 저작자는 계약 또는 근무규칙 등에 다른 정함이 없는 때에는 그 법인 등이 된다(저작권법 제9조, 업무상저작물의 저작자). 따라서 우리나라 저작권상으로도 특정 단체에 소속된 예술 감독이 그 단체의 업무의 일환으로 안무를 창작하여 그 단체 이름으로 공표되는 경우에는 그 단체에 저작권이 귀속되는 것이 원칙이다.

3. 일본 키로프 발레단 공연 판례¹⁷⁾

피고인 일본의 주식회사 광림사는 콘서트, 연극, 연애의 기획, 제작 및 그 흥행의 중개 알선을 하는 회사인데, 1996년 러시아의 키로프 발레단을 일본으로 초청하여 공연을 개최하였다. 프랑스 안무가인 원고, 모리스베자르가 이 공연에 자신이 창작한 안무인 “아다지엠토”가 자시의 허락 없이 위 키로프발레단의 무용수에 의하여 무단으로 5회 공연되었다고 주장하면서 위 광림사를 저작권적권 침해를 이유로 손

17) 東京地法 判例, 平成 10年 11月 20日

해배상과 사죄광고를 청구하였다.

이 사건은 일본의 동경지방 재판소는 이 사건에서 피고에게 손해배상을 명하면서 다음과 같은 판결을 하였다.

원고가 이 사건 발레 작품의 안무를 창작하여 무용저작권을 보유하고 있음을 인정된다. 그러나 무용의 저작물의 상연의 주체는 실제로 무용을 행한 무용수에 한하는 것이 아니라 상연을 관리하고 이로부터 영업상 이익을 얻는 자도 포함되므로 그러한 자도 저작권침해의 주체가 될 수 있다. 피고는 키로프 발레단의 초청과 관련된 모든 절차를 진행하였고, 상연장, 상연 일시, 입장요금 등도 모두 결정하였으며, 상연으로 인한 영업상의 이익도 얻은 것이 인정되므로 이 사건은 저작권 침해의 주체가 될 수 있다. 또한 피고가 이 사건 발레공연의 원고의 저작권을 침해하여 이루어졌다는 것을 인식하고 있었다는 증거가 없으므로 공의는 없다. 그러나 피고는 공연의 주최자로서 이 사건 발레공연의 안무가가 원고라는 것은 인식하고 있었으므로 그러한 경우 안무가의 허락을 받아서 공연이 이루어지는지에 관하여 확인을 하고 저작권 침해가 있는 경우 공연을 중지하는 등의 조치하여야 할 의무가 있기 때문에 그러한 조치를 취하지 않는 것에 대하여 과실이 있다.

따라서 피고는 저작권 침해에 대하여 손해배상을 할 의무가 있다. 원고의 청구중에서 저작권침해에 대한 위자료 청구는 기각되었으며, 저작 인격권 침해를 이유로 한 청구에 대하여는 팸플릿 등에 원고의 이름이 모두 기재 되어있었으므로 저작인격권 침해는 없다는 이유로 이를 기각하였다.

이 사건은 일본에서도 발레작품의 안무를 담당한 사람에 대하여 저작권을 인정한 최초의 판결로 평가받고 있다. 특히 무용가의 경우에는 저작인접권자로서 단순히 생실연의 복제만을 금지할 수 있을 뿐 타인의 의한 실연의 재생에 대하여 이를 금지할 수 있는 방법이 없음을 반하여 무용의 안무를 창작한자에 대하여 무용저작권을 인정함으로써 저작권보호를 인정하였다는 점에서 타당하다는 평가를 받고 있다. 또한 물리적으로 직접 무용을 무단공연 한 무용수뿐만 아니라 그 무용공연을 주최한 공연회사에 대하여도 과실에 의한 저작권침해를 인정하였다는 점에서 상당히 특이할 만하다. 무용저작권을 인정하는 한, 독창적인 안무로 구성된 발레공연을 무단으로 공연하는 것은 저작권 침해에 해당한다는 면에서 지극히 타당한 판결이라고 본다.

4. 풀러 대 베미스(Fuller v Bemis, 50 F. 926, Lacombe J.: S.D.N.Y. 1892) 판례¹⁸⁾

이 사건은 원고인 풀러(Fuller)가 자신이 소유하고 있는 무용공연의 저작권의 침해를 주장한 사건으로, 사건의 무용공연은 ‘각본’의 요소를 포함하고 있었다. 피고인 베미스(Bemis)가 자신의 무용을 본떠서 만든 춤을 공연한다는 주장은 풀러가 자신의 무용공연이 이야기를 전하는 각본의 요소를 가지고 있다는 것을 증명하는 것이 저작권법의 보호를 받기 위한 중요 요소가 된 사건이다.

이 사건의 결과는 원고의 주장을 기각한 법원이 그 이유를 풀러의 안무에는 이야기를 전하는 요소인 각본이 포함되어있지 않다고 판결했다. 각본이 포함되어있다고 볼 수 있으나 저작물의 보호를 받기 위한 각본을 포함하고 있다고 볼 수 없다는 것이 법원 판결의 해석이다. 그 이유로는 미모의 여성이 멋진 의상을 착용하고 시적인 동작을 표현하는 이외에는 어떠한 사고를 전달하지는 않기 때문이라고 판결했다. 동작은 아름답지만, 그런 동작은 각본을 포함한다고 보기 어렵다고 판결하였다.

따라서 이 사건에서 재판부는 사상이나 사고(idea)는 저작권에서 저작물의 보호를 받을 수 있기 때문에 무대 위에서 사고를 표현하지 않는 춤은 저작권의 대상이 되지 않는다고 밝혔다. 즉 연극과 같은 각본을 동반한, 춤이나 발레를 이용해 각본을 표현하는 것이 저작권의 보호를 받을 수 있다고 한 100년 전의 사건이다. 즉, 현재에는 통용되지 않는 사건의 예이다. 무용 각본은 무용저작물의 모호 범위에 포함되지 않는다. 무용 각본은 어문저작물의 일종인 무대작품의 범주에 넣는 것이 타당하다. 무용저작물의 보호대상은 무용 각본 자체 즉 동작을 설명하고 있는 고정된 도해나 이론이 아니며, 무도적 표현형식이다.

IV. 무용공연작품에 대한 저작권 보호 방안

무용이라는 장르를 저작권법으로 보호하고 있음에도 불구하고, 실질적으로 무용

18) Federal Reporter vol. 50(1892), “Fuller v. Bemis, Circuit Court, New York,” St. Paul: West Publishing Co.

저작물의 보호범위가 명백하고 정확하게 드러나 있지 않다. 안무가, 무용수들뿐만 아니라 무용공연을 위하여 공동으로 작업에 임하는 사람들까지 포함하여 각 분야의 저작물에 대한 권리의식이 다른 예술분야에 비해 상대적으로 높지 않다. 또한 무용의 안무가, 무용수, 무용을 구성하는 무대 장치, 무용의상, 무용음악 등을 따로 분리하여 가질 수 있는 권리에 대한 판단 기준도 매우 모호할 뿐만 아니라 정확하게 판단할 수 있는 기준도 없다. 그리고 국내외의 여러 무용저작물의 분쟁 사례를 살펴본 결과, 저작권법상 무용저작물로 규정된 사항들이 별도의 정의 없이 분쟁 가능성을 배제할 수 있을 만큼 정확하지 못한 부분들이 많이 있다. 그러므로 이런 부족한 점을 보완하기 위한 무용 작품공연에 대한 저작권 보호방안을 다음과 같은 세 가지로 정리해 보았다.

첫째, 무용저작물에 대한 인식개선이다. 무용계에 종사하는 사람들이 무용저작물에 대한 올바른 이해와 무용저작권에 대해 확실한 인식을 가지고 무용저작권의 확립 필요성을 깨달아야 한다. 이를 위한 구체적인 정책대안으로는 무용계 인사들에 대한 저작권법 교육을 강화하는 것이다. 이는 한국무용협회나 한국현대무용협회 같은 무용인들의 협의체에서 주관해서 진행할 수 있을 것이다.

한국의 무용계의 저작자, 실연자, 그리고 안무가들의 저작권에 대한 인식이 타 예술장르에 비해 현저하게 낮은 편이다. 사실상 무용을 창작하고 이를 실연 하는 무용가들 사이에서조차 저작권에 대한 인식부족이 무용저작물의 이론적 어려움 외에도 현실적인 어려움이 되고 있다. 현실적으로 우리나라의 무용가들을 대상으로 조사한 저작권 인식 실태를 보더라도 프로와 아마추어 무용가 중에서 저작권에 대해 들어본 경험이 있는 무용가가 53.4%에 불과하여 저작권에 대하여 들어본 경험이 없는 무용가가 무려 46.6%에 달하고 있다.¹⁹⁾

둘째, 무용저작물의 독창성을 평가하는 기준과 심의기준에 대한 필요성에 대한 공감대를 확산하는 것이다. 저작권을 보호받으려면 저작물이 독창적인 저작물로서의 인정을 무용계에서 받아야만 한다. 그러자면 어느 범위까지를 다른 작품의 모방으로 보고 어느 범위까지를 독자적인 창작물로 인정할 것인지를 판단하는 기준이

19) 이천희, 조난경(2003). 무용수들의 무용저작 인식도 연구 『움직임의 철학』 한국체육철학회지 11(2), p. 276.

명확해야 하며 이를 운영할 기구가 공평하고 투명하게 설립되어야 한다.

셋째, 무용저작물 등록 방법의 정형화와 투명화이다. 우리나라 저작권법은 저작물을 반드시 등록하지 않더라도 공표된 순간부터 저작권이 발생하는 것으로 인정하는 무방식주의를 채택하고 있으므로 저작물을 굳이 등록하지 않아도 된다. 그러나 무용저작물을 등록해 둔다면 여러 모로 무용계와 무용인 모두에게 이롭다. 그런데 저작물 등록이 나중에 저작권분규에서 역할을 하려면 등록 당시에 비단 비디오나 동영상으로 기록한 것 외에도 무용 창작물로서의 여러 특성을 정리하여 분류하고 기록하는 방법이 개발되어야 한다. 그러므로 이런 분야의 인력을 양성하고 등록절차를 투명하게 하며 정형화해서 누구든지 쉽게 각 무용저작물의 특성을 파악할 수 있도록 한다면 무용계의 발전을 위해서 그리고 저작자의 저작권 보호를 위해서 아주 중요한 역할을 할 것이다.

위의 세 가지 정책 제안을 하나씩 좀 더 면밀하게 살펴보도록 하자. 우선, 무용저작물에 대한 저작권 침해가 있는 경우에도 안무가들이 저작권을 보호함으로써 얻을 수 있는 경제적인 유인이 아직까지는 별로 없어 왔다는 것이 문제이다. 안무가들은 그들의 작품을 공연하거나 이용허락을 하는 것으로부터 별도의 추가적인 수익을 청구하지 않은 것이 관행이었으므로, 실제 저작권침해소송을 제기하더라도 안무가에게는 큰 이익은 없었다. 이와 같은 이유로 현재의 무용계에서는 저작권이용계약 체결 등에 대한 인식이 많이 떨어져 있는 실정이다.

우리나라에서 무용저작자에 대한 저작권보호 논의가 시작된 것은 그리 오래된 일이 아니다. 저작권의 보호에 충실하다는 미국에서도 1976년에 이르러서야 저작권법에 안무(choreography)의 저작권 보호 규정이 명문화되었다. 이처럼 미국에서 무용의 저작권 문제가 뒤늦게 다루어진 이유는 미국에서 무용이 대중적 예술의 형태로 관심의 대상이 된 지는 오래되지 않은 것에 있다. 미국의 대표적인 안무가들이 최근 20년 사이에 대거 사망함에 따라 그들이 창작하였던 안무의 저작권 보호가 시급해졌기 때문이었다. 그러나 무용저작자들은 무용저작물 제도 개선에 대한 필요성을 인지하고는 있었으나 누군가가 대신 그런 작업을 해주기를 기다리고 본인들이

20) 김윤희(2008). 한국의 무용저작물 보호에 관한 연구. 한양대학교 대학원 석사논문, p. 50 참조.

주도하려 하지는 않고 있었던 상황이었다.²⁰⁾

이러한 상황에서 인식 개선점으로 들 수 있는 것은 먼저, 무용저작자(안무가, 작품기획자) 등에 대한 구체적인 교육과 홍보이다. 법학을 전공한 사람만이 아니라 무용저작자들이 적극적으로 세미나 운영과 학문적 연구에 많은 관심을 두어야 한다. 이에 덧붙여서 대학교 무용과 학부생들에게 ‘무용저작권·무용저작물의 이해’에 관련된 체계적인 수업이 앞으로는 실행되어야 한다. 많은 무용과 학부생들은 졸업과 동시에 창작적 경험과 안무를 할 계기가 마련되게 된다. 안무가가 되기 이전에 무용저작물의 심도 있는 이해들을 통하여 양심적이고 더욱 개성이 두드러지는 창작작품들을 선보일 수 있으며 동시에 무용저작물의 활성화를 도모 할 수 있다. 또한 저작권위원회에서 운영하는 ‘저작권문화학교’와 ‘저작권아카데미’ 등 일반저작권에 관심 있는 학생, 공무원 등 공공부문 종사자와 저작권 관련 분야에 종사하는 실무자들까지 대상으로 저작권 전문가의 강의와 특강 등을 통하여 저작권법 관련 법제와 이론, 국제협약 등에 대한 다양한 콘텐츠를 제공하고 저작권 실무에 대한 이해를 심화해야 할 것이다. 실제로 저작권 분야의 실무 및 정책 전문가를 양성하고 저작권 산업 및 문화 발전의 토대를 공고히 하고자 하는 목적을 지니고 저작권위원회 전문인력 양성팀에서 2007년도부터 이런 교육을 시행해 오고 있으나 무용인들의 참여는 거의 없다는 것이 문제이다.

한국무용계의 많은 무용인들이 일반 저작권의 제도와 사항들을 숙지한 후 능동적으로 받아들여 저작권법상 적용된 권리를 무용저작물에 도입시킴으로써 무용저작자들의 이익을 창출해내고 평생 동안의 권리와 명예를 가질 수 있는 틀을 마련하여야 한다.

그 다음 문제로 무용의 독창성의 기준에 대한 범위를 정확히 할 수 있는 대안이 필요하다. 우리 저작권법은 저작물을 문학, 학술 또는 예술의 범위에 속하는 창작물이라고도 정의 한다. 따라서 무용이 저작권법상의 저작권보호를 받기 위해서는 독창성으로 만들어진 것이어야 한다. 저작물의 독창성의 기준은 영미법계와 대륙법계가 다르게 해석하고 있다. 영미법계에서는 저작물의 표현이 타인의 저작물의 표현으로부터 복제한 것이 아니라 독자적인 노력, 기능 및 자본의 투입의 결과이면 충분

21) 정상조(1992). “저작물의 창작성과 저작권법의 역할,” 『한국저작권논문집』 11, 저작권심의조정위원회, p. 232 참조.

한 것이 아니라 소극적으로 해석하고 있으며 그 반대로 독일과 일본 등 대륙법계에서는 영미에서보다 훨씬 높은 수준의 창작성을 요구하고 있다.²¹⁾

그러므로 낮은 정도의 수준인 창작성과 높은 정도의 수준인 창작성을 구별하는 기준에 따라 저작물 보호 여부를 결정하는 것은 예술에 문외한인 법률가나 법원에 게 예술에 대한 구체적인 가치 판단까지를 요구함으로써 법적 안정성을 해칠 수 있다는 점에서, 영미법의 예에 따라서 다른 저작자의 저작물을 침해하지 않았다는 소극적인 의미로써 독창성을 해석하는 것이 옳다고 본다. 특히 무용에 있어서 엄격한 수준의 창작성을 요구하는 경우에는 저작권법에서 저작물로 보호 될 수 있는 무용의 범위가 축소되는 결과를 가져온다. 이는 무용이란 것이 기본적인 스텝 및 여러 동작들로 이루어지는데, 기본적 스텝들은 창작성을 결여하고 있기 때문에 그 동작들의 조합 역시 엄격한 의미에서는 창작성이 없다고 결론지을 수 있기 때문이다. 그러나 무용에 있어서 독창성이란 안무가가 그 자신의 기술, 노력, 판단에 의하여 기본적인 스텝과 동작들을 응용함으로써 독자적으로 창작하여 작품을 만들었다는 의미로 해석하는 것이 타당하다. 안무의 창작 실제에 있어서도 많은 안무가들이 그들에게 영감을 준 다른 안무가들 작품의 요소를 빌려와 새로운 안무로 창작해내는 경우가 많다는 점에서도 이러한 독창성의 완화적인 해석과 이에 따르는 범위에 대해서 인식해야 한다. 구체적으로 무용의 독창성은 무용의 리듬, 공간, 움직임의 요소를 기준으로 판단하여야 한다.²²⁾

따라서 무용에 있어서 독창성과 창작성의 기준이 애매 할 수 있는 부분이기 때문에 도용의 위험 또한 높다고 볼 수 있다. 그러므로 이러한 부분은 예술적인 요소에 입각하여서 분석 할 수 있는 여러 자료들과 논문이 필요하다. 또한 안무가들은 이러한 도용을 막기 위해서는 공연한 작품은 증거자료로 남겨서 차후라도 비교 할 수 있는 증빙자료가 되도록 하여야 할 것이다.

마지막으로 무용저작물 등록을 활성화시키는 것이 필요하다. 국내 모든 분야의 저작물들이 저작권위원회에서 등록이 이루어지고 관리되어지고 있지만 현재 저작권위원회 내에 무용저작물은 등록된 것이 없다. 무용계에서도 창작적 영역을 펼치

22) 김윤희(2008). 한국의 무용저작물 보호에 관한 연구. 한양대학교 대학원 석사논문, p. 55. 참조.

고 있는 안무가들에게는 무용저작물을 등록해 놓아야만 저작자로서의 권리와 이익을 보호하기에 유리할 수가 있는 것이다. 그러기 위해서는 그 권리에 대한 확실한 증거가 될 수 있도록 저작권위원회에 등록하는 것이다. 하지만 현재 무용저작물로 등록된 것이 없다는 사실이 안타까운 현실이다. 또한 이것을 다른 시각으로 해석한다면 안무가들 자신이 이루어 놓은 저작물에 대한 중요성을 자각하지 못함과 동시에 저작권에 대해서 다가가기 어려운 분야라는 선입견 때문에 지금과 같은 상황이 되었다고 사료한다. 안무가들이 노력해서 만들고 창작하여 내놓은 구체적인 결과물은 바로 무용저작물인 것이다. 이 무용저작물이 가지고 있는 중요성을 더 구체적으로 보호해 나갈 최선의 방법은 무용저작물 등록이다.

저작권법은 저작권의 발생을 위하여 등록이나 납본 등 특정한 방법이나 절차를 요구하지 않으면서도 저작권에 관한 일정한 사항을 저작권 등록부에 기재하게 함으로써 공시효과나 거래의 안전을 도모하고 있다. 미국처럼 저작권 등록을 침해소송 제기의 요건으로 하거나 손해배상 또는 변호사 비용을 청구할 수 있는 요건으로 함으로써 무방식주의를 택하면서도 실질적으로는 방식주의에 가깝게 저작권 등록 제도를 적극적으로 운영하고 있는 국가와 달리, 우리나라는 아직 비교적 소극적으로 저작권 보호를 지원하기 위한 제도의 하나로써 운영하고 있다.²³⁾

저작물 등록은 저작자가 할 수 있고, 저작자가 사망한 때에는 그가 유언으로 지정한 사람 또는 상속인이 등록할 수 있다. 그리고 저작자는 등록 당시에 저작재산권을 가지고 있지 않은 경우에도 자신의 성명을 등록할 수 있다. 법에서 대통령령이 정하는 사항이란 2차적 저작물의 경우에 원 저작물의 제호 및 저작자, 저작물이 공표된 경우에는 그 저작물이 공표된 매체에 관한 정보, 그리고 등록권리자가 2인 이상인 경우 각자의 지분에 관한 사항을 말한다.²⁴⁾

이와 같이 무용저작물 등록방법도 똑같이 진행되는데 더 정확하고 확실한 증거물로 무보 영상물을 같이 첨부하여 등록하는 방법이다. 여기서 무보는 무용동작들을 기호학적으로 풀어놓은 문서로 해석 가능하며 영상물은 공표되어진 무용공연 실제 상황들을 DVD, 비디오테이프 등 영상물로 남겨져야하는 것이다. 하지만 이 영

23) 앞의 논문, p. 65.

24) 앞의 논문, p. 66.

상물에는 사실 그대로의 공연 모습, 춤의 동작, 무대세트, 의상들이 보여야 한다. 영상다자이너의 창작물로 해석 될 수 있기 때문이다. 하지만 현재 저작권위원회에 무용저작물로 등록된 무보나 영상물은 전혀 찾아 볼 수 없다.

V. 결 론

예술문화산업의 발전으로 많은 예술 분야가 대중의 관심을 받고 있다. 무용 또한 다른 예술 분야와 함께 다양한 페스티벌과 외국 공연 팀을 초청한 국제 무용제 등으로 수 년 전부터 급격한 발전을 이루고 있다. 이런 시점에서 무용저작권에 대한 여러 가지 논쟁이 앞으로 더욱 많이 발생 할 수 있다. 특히 무용 분야는 각 장르별로 여러 예술 전문분야와 결합하여 저작물의 형태도 복잡하며 그 형태도 다양하게 나타나기 때문에 저작권의 유형도 다양하게 발생한다. 또한 다른 예술장르에서의 저작권의 중요성이 부각되면서 무용공연과 관련된 저작물 권리보호의 중요성과 그 필요성에 대한 인식도 확대 되고 있다.

그러나 무용을 저작권법으로 보호하고 있음에도 불구하고, 실질적으로 무용저작물의 보호범위가 명백하지 않으며, 무용공연을 위하여 공동작업인들까지 저작물에 대한 권리의식이 다른 예술분야에 비해 상대적으로 높지 않다. 또한 무용의 안무가, 무용수, 무용을 구성하는 무대 장치, 무용의상, 무용음악 등을 따로 분리하여 가질 수 있는 권리에 대하여 정확하게 판단할 수 있는 기준도 없다. 그리고 국내외의 여러 무용저작물의 분쟁 사례를 살펴본 결과, 저작권법상 무용저작물로 규정된 사항들이 별도의 정의 없이 분쟁 가능성을 배제할 수 있을 만큼 정확하지 못한 부분들이 많이 있다.

이런 점을 개선하기 위해서는 안무가, 작품기획자 등에 대한 구체적인 교육과 홍보와 대학교 무용과에서 이에 관련된 체계적인 수업이 실행되어야 한다. 저작권법 관련 법제와 이론, 국제협약 등에 대한 다양한 콘텐츠를 제공하고 저작권 실무에 대한 이해를 강화해야 할 것이다.

무용분야는 특히 각각 다른 예술분야의 저작물과 결합을 해야만 종합예술로서의

진정한 가치를 따질 수 있는 결합 예술적 성격이 강하기 때문에 무용공연은 더욱 공연관계자들 간의 합리적 보호관계가 필요하다. 하지만 아직까지 무용수들의 무용저작권에 대한 관심이나 저작권의 활성화가 높지 않으며 무용저작권의 실용화는 실질적으로 이루어지고 있지 않다. 그러므로 전문적인 무용저작권 관리기관의 설립이 필요하며 이 관리를 담당할 전문적인 지식인이 필요하다. 또한 무용저작권과 관련된 특강수업을 개설하여 무용 저작권에 대해 인지하고 활성화 할 수 있도록 하여 저작권에 대한 인식과 관심을 유발해야 한다. 그리고 무용 저작권은 무용공연을 할 때에 관련하고 있는 예술분야에서 안무자와의 이해관계에 대한 논쟁이 생겼을 경우에만 따른 저작권법이나 대책 또는 이를 증명 할 수 있는 계약서등을 쓰는 대책을 강구해야 한다. 또한 무용계의 무용인들은 무용공연을 위해 노력한 노고만큼 자신이 만든 무용공연 작품의 저작물에 애착을 자지고 무용저작물로 등록하여야 한다. 그래서 서로 간의 저작물을 합법적인 방법으로 보호할 수 있도록 하여 무용수와 안무자의 자유로운 창작활동을 통해 무용 예술의 발전이라는 목표를 달성하기 위해서 이 논문에서 제시한 정책대안이 유용한 것이 되기를 기대해 본다.

문화 예술 산업의 규모가 커지고 있는 오늘날 타 저작물과 발맞추어 가기 위해서는 앞으로 무용저작물이 저작권의 보호 범위가 확산 되어야하며 무용저작물 보호를 위한 독창성 요구에 대한 끊임없는 관심과 체계적인 연구가 필요하다.

■참고문헌

1) 국내서

- 김귀남(1995). 무용저작권에 관한 연구. 청주대학교 일반대학원 석사학위 논문.
 김윤희(2008). 한국무용저작물 보호에 관한 연구. 한양대학교 대학원 석사학위 논문.
 나가야마 노부히로 (이수진 역) (2008). “21세기 저작권법의 과제,” 89-95, 『계간 저작권』 여름호.
 이유경(2001). 국제 저작권 협약 속에서 한국 연극의 대응 방안 연구. 중앙대학교 신문방송 대학원 석사학위 논문.
 이지향(2009). 국내 뮤지컬 산업에서의 저작권문제. 성균관대학교 일반대학원 박사

학위 논문.

이천희, 조난경(2003). 무용수들의 무용저작 인식도 연구 『움직임의 철학』, 한국체육철학회지 11(2).

임상혁(2004). 『영화와 저작권』, 세창 출판사.

저작권심의 조정위원회(1998). “연극과 저작권,” 『저작권심의 조정위원회 12』.

정기령(2006). 무용저작권에 관한 연구. 세종대학교 대학원 석사학위 논문.

정상조(1992). 저작물의 창작성과 저작권법의 역할. 『한국저작권논문선집』 11, 저작권심의조정위원회.

정주이(2008). 디지털무용 콘텐츠의 구축 현황과 무용저작권에 대한 연구. 경희대학교 일반대학원 석사학위 논문.

UNESCO(1983). 『저작권이란 무엇인가』, 박관희·백승길(역). 보성사.

2) 외국서

Federal Reporter vol. 50(1892), “Fuller v. Bemis, Circuit Court, New York,” St. Paul: West Publishing Co.

UNITED STATES COURT OF APPEALS 2 FOR THE SECOND CIRCUIT(2006), Docket Nos. 05-3451-cv(L), 05-3941-cv(CON); Martha Graham School and Dance Foundation, Inc. v. Martha Graham Center of Contemporary Dance, Inc. (2006).

UNITED STATES DISTRICT COURT SOUTHERN DISTRICT OF NEW YORK(2002), Martha Graham School and Dance Foundation, Inc. v. Martha Graham Center of Contemporary Dance, Inc., 224 F. Supp.2d 567 (S.D.N.Y. 2002).

東京地法 判例, 平成 10年 11月 20日

논문투고일 2009년 10월 31일

심사일 11월 9일

심사완료일 11월 30일

Abstract**A Study on the Protection of Copyrights for Dance Performance for the Development of Dance Art**

Choi, Sung Ok
Professor, Dept. of Dance
Chungnam, National University

As the importance of copyright in music and movies gets publicity, more people in dance field have become aware of the need for the understanding of copyrights in dance works. To create a dance performance on the stage, we need not only the dancers and choreographer but also musicians, composer, and other artists for the stage. Since dance is a composite art, there is the need to define and give the proper credit to each copyrighted work involved in the creation of dance work. In this paper, three policies to improve the copyrights in the creation of dance are recommended. First, we must enhance the awareness and understanding of the copyright in the field of dance through educational programs on copyright. Second, we must establish fair and transparent organization which can evaluate the originality of dance work and the scope of plagiarism of dance work. Third, we must have stylized and transparent method of registering dance work even though thought the copyright law does not require formal registration of copyrighted work so that we could help solve the disputes if such occasion arises.

keywords: copyright(저작권), protection of copyright(저작권보호), dance work(무용 저작물) moral right(저작인격권), economic right(저작재산권)