

글로벌 OTT 플랫폼의 자본력과 K-드라마의 형질 전환

윤석진 ■ 충남대

1. 글로벌 문화산업에 포획당한 'K-드라마'
2. 'K-드라마'의 형질 변이와 사회문화적 의제 설정 기능의 약화
3. 작가 의식의 퇴색과 'K-드라마'의 존재 양태 변화
4. '넷플릭스'와 'K-드라마'의 새로운 관계 정립: 미완의 결론

1. 글로벌 문화산업에 포획당한 'K-드라마'

2019년 봉준호 감독의 영화 <기생충>, 2020년 방탄소년단(BTS)의 노래 <다이너마이트>, 2021년 황동혁 감독의 드라마 <오징어 게임>은 'K-Culture' 열풍의 신호탄이라 할 수 있다. 이들 작품(콘텐츠)은 김수현 작가의 드라마 <사랑이 뭐길래>(MBC, 1991)의 중국 흥행 성공을 계기로 중화권에서 사용하기 시작한 '한류(韓流)'라는 '신조어'가 윤석호 감독의 드라마 <겨울연가>(KBS, 2002)의 일본 흥행, 김영현 작가의 드라마 <대장금>(MBC, 2003)의 아시아 흥행을 통해 '보통 명사'로 자리매김한 지 20여 년 만에 'K-Culture'로 새롭게 명명되면서 고부가가치를 창출하는 한국 문화산업의 핵심으로 자리 잡았다. 그리고 'K-Culture' 열풍은 2025년 한국 아이돌 그룹을 소재로 한 애니메이션 <K-Pop: Demon Hunters>(미국 소니 픽처스, 2025)의 세계적인 흥행으로 고조되었다. 대한민국이 영국의 브랜드 평가기관 '브랜드 파이낸스(Brand Finance)'가 선정한 '2026년 글로벌 소프트파워 지수(Global Soft Power Index)'에서 100점 만점에 59.2점을 받아 전 세계 193개 유엔 회원국 가운데 11위¹⁾를 기록할 수 있었던 결정타라 할 수 있다.

1990년대 중반에 시작된 '한류(韓流)'가 2020년대 접어들어 'K-Culture'로 새롭게 명명된 것은 한국문화예술 작품(콘텐츠)이 한국적 특성을 매개로 세계가 공감할 수 있는 보편성을 담보한 콘텐츠(작품)로 확대되었기 때문이다. 드라마로만 한정한다면, K-드라마의 '그 어떤 미학적 특성'이 세계적 공감대 형성의 원동력으로 작동했는지는 별도의 논의²⁾가 필요하다. 하지만

1) 정현준, 「대한민국, 글로벌 소프트파워 강국 '11위」, 『더구루(THE GURU)』, 2026. 2. 1.

<https://v.daum.net/v/20260201070107195>(2026년 2월 9일 최종 검색)

2) 스토리텔링 차원에서 1) 한국적 디스토피아의 스펙터클과 글로벌 어필 그리고 도덕적 고민과 절망적 상황의 신선한 생동감, 2) 로맨틱 코미디의 주체적 여성 서사와 멜로드라마의 일상적 감성과 현실적 가족 서사가 K-드라마의 인기 요인이라는 논의(이중수, 『파우스트의 계약: 넷플릭스와 K-드라마』, 한양대학교 출판부, 2024, 145~165쪽 참조)가 있으나, 장르와 소재에 따른 포괄적 유형화라는 문제가 있다. 구체적인 텍스트 분석을 통해 K-드라마의 미학적 특성을 구명할 필요가 있다.

‘K-Culture’의 확산에 글로벌 OTT 넷플릭스가 매우 중요한 플랫폼 역할을 했다는 점은 부인하기 어렵다. 조선 시대 배경의 좀비 서사 <킹덤>과 한국의 놀이를 전유한 서바이벌 서사 <오징어 게임>에 이어 한국의 무속에 뿌리를 둔 아이돌 그룹의 성장 서사 <K-Pop: Demon Hunters>가 방증이다. 2016년 한국에 진출한 지 10여 년 만에 넷플릭스³⁾가 한국의 콘텐츠 제작에 결정적 영향력을 행사하면서 ‘K-Culture’를 전 세계로 확산하는 플랫폼으로 자리 잡은 것이다.⁴⁾

넷플릭스는 지상파 방송 중심이었던 한국 콘텐츠 제작과 유통에 많은 영향을 미쳤다. 일각에서는 합리적인 제작비와 구체적이고 정확한 계약서 작성으로 제작 환경이 개선되었고, 작가의 창의성과 의도를 존중하면서 콘텐츠의 다양성을 추구한 건 물론, 관행을 벗어난 창의적인 콘텐츠 제작과 글로벌 스트리밍 플랫폼을 통해 창작자나 제작자의 세계시장 진출이 가능했다는 평가⁵⁾까지 나올 정도이다. 드라마 창작(제작) 환경은 지상파 방송과 수직적 위계 관계에 있었던 제작자들이 넷플릭스가 보장하는 ‘막대한 제작비’와 ‘제작 자율성의 확대’를 받으면서 빠르게 재편된 것이다. 압도적인 제작비를 내세운 경제적 충위는 넷플릭스에 종속되었지만, 넷플릭스를 통해 전 세계로 스트리밍되는 ‘K-드라마’의 흥행으로 ‘자랑스러운 한국’이라는 문화적 충위의 긍정적 낙인⁶⁾ 효과는 점점 더 커졌다.

글로벌 OTT 플랫폼의 영향력 확대는 ‘방송 프로그램’의 하나였던 드라마가 별도의 독립적인 ‘영상 콘텐츠’로서의 위상을 강화하는 계기로 작용했다. 물리적 길이(분량)의 차이는 여전하지만, 영화와 드라마의 경계가 해체되기 시작했다. 넷플릭스에 유통되는 한국 드라마 시리즈의 절반 이상을 영화감독이 연출한 것이 방증이다. 한국 방송영상산업 관련 정책이나 제도가 힘을 발휘하지 못하는 상황에서 영화감독들은 글로벌 OTT 플랫폼 아래서 산업 내적 구조의 변화 방향을 좌우하는 힘을 행사하였다.⁷⁾ 영화적 장르 문법의 강화와 함께 특정 장르의 편향성 역시 두드러졌다. ‘범죄·미스터리·스릴러’ 등의 장르가 담보하는 폭력의 시각적 쾌락에 초점을 맞춘 ‘재미’⁸⁾로 흥행을 견인한 것이다.⁹⁾

이러한 경향은 드라마의 시청 방식 변화와 맞물려 확산하였다. 드라마 ‘몰아보기’ 또는 ‘연속 시청’의 방식¹⁰⁾은 ‘캐릭터’와 ‘플롯’의 구축에 영향¹¹⁾을 주었기 때문이다. 이로 인해 드라마 창

3) 넷플릭스의 한국 진출 10년을 진단한 기사는 넷플릭스의 성공을 1) K-콘텐츠에 적극 투자, 2) 반 넷플릭스 진영의 붕괴, 3) 포털 사이트 네이버와의 제휴와 광고 요금제 도입, 4) 수용자 취향의 변화 등의 네 가지 요인으로 분석한다(김준경, 「10년 전 ‘넷플릭스 한국에선 성공 어렵다’고 전망했습니다」, 『미디어오늘』, 2026. 1. 11, <https://v.daum.net/v/20260111063704721>, 2026년 2월 9일 최종 검색). 이러한 진단과 분석은 경제적 자본주의의 관점에서만 진단했다는 점에서 비판적으로 독해할 필요가 있다.

4) 넷플릭스로 인한 드라마 플랫폼의 지각 변동이 ‘한류 드라마’의 핵심 장르를 ‘(가족·청춘) 로맨스(코미디)’ 위주에서 ‘(액션) 좀비·크리처·스릴러’ 등으로 확장하는 계기로 작용하면서 ‘K-드라마’ 담론장이 형성되기 시작하였다.

5) 이호수, 『넷플릭스 인사이트』, 21세기북스, 2020, 405~409쪽 참조.

6) 김아영, 『넷플릭스 딜레마』, 현실문화, 2025, 14쪽 참조.

7) 김아영, 위의 책, 134쪽 참조.

8) 김희경, 『흥행의 재구성』, 지안, 2005, 181쪽 참조.

9) ENA의 <이상한 변호사 우영우>처럼 넷플릭스 플랫폼에서 스트리밍하는 ‘텔레비전 드라마’를 포함하면, ‘로맨스·정치 스릴러·좀비·법정·장애’ 등으로 드라마 장르가 확장되었다고 진단(김남석, 「스트리밍 플랫폼의 글로벌 확장과 로컬 콘텐츠의 변형: 넷플릭스의 한국 진출과 K-드라마의 재구조화」, 『미디어융합연구』 제38집, 서강대학교 미디어융합연구소, 2025. 6, 74쪽 참조)할 수 있다. 그러나 넷플릭스 오리지널 한국 시리즈로 한정하면, 지상파 방송 플랫폼의 비주류 장르가 OTT 플랫폼에서 주류로 전이하는 양상이 나타나는 것으로도 해석할 수 있다.

10) 코리 바커·마이클 비아트로스키 외, 임종수 옮김, 『넷플릭스의 시대』, 팬덤북스, 2019, 74~89쪽 참조.

11) 코리 바커·마이클 비아트로스키 외, 위의 책, 89~96쪽 참조.

작(제작)의 완성도를 높이기 위한 ‘드라마투르기’가 아닌, 상업적 목적의 ‘재미’에 초점을 맞춘 ‘스토리텔링’을 중시하는 경향이 나타나면서 나름대로 사회문화적 담론장 역할을 담당하던 드라마의 위상이 달라지기 시작했다. 거대 자본력을 앞세운 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스가 주도하는 문화산업에 ‘K-드라마’가 포획당한 꼴이라 할 수 있다.¹²⁾

본 연구는 이러한 문제적 상황을 진단하기 위해 경제적 자본주의와 문화적 민주주의의 상관성을 바탕으로 ‘글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스’와 ‘K-드라마’의 밀착 관계를 분석하고자 한다. 자본주의와 민주주의는 작용과 반작용이라는 갈등적 역학 관계 속에서 조정과 성숙을 촉진했다. 자본주의는 시장에서 경제 주체들이 자신의 이익을 극대화하기 위해 자유로운 선택과 경쟁을 허용하고 장려하지만, 경제적 가치를 분배할 때는 평등의 원칙보다 불평등의 원칙을 적용한다. 이로 인한 경제적 불평등이 임계점을 넘어서면 자본주의를 견제하는 민주주의의 반작용이 일어난다. 경제적 불평등의 확대재생산 문제를 해소하기 위해 기업과 자본의 자유로운 이익추구 활동에 상당한 제약을 가하는 상황이 발생한다는 것이다.¹³⁾

드라마는 자본의 논리와 문화적 다양성이 길항하는 문화산업의 핵심 분야라는 점에서 일반적인 산업과 동일시하기 어렵다. 글로벌 OTT 플랫폼이 거대 자본력을 무기로 한국 문화산업의 대주주로 영향력을 행사하는 것은 자본의 논리라 할 수 있고, ‘문화 생산 전문가 집단’의 드라마 창작(제작)은 우리가 늘 믿고 살아온 것을 흔들기도 하고, 전혀 새로운 경험과 감각을 열어주기도 하며, 중요하다고 느끼지만 표현하지 못했던 생각이나 감정을 새롭게 확인시켜 주기도 하는 예술¹⁴⁾ 행위다. 그런데 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스가 방송영상산업을 주도하면서 ‘K-Culture’의 세계적 확산이라는 미명하에 드라마 창작(제작)이라는 예술 행위가 자본에 종속되고, 문화적 민주주의가 제대로 작동하지 않는 폐해가 심화하고 있어 문제다. 방송(드라마)의 공익성을 고려한 심의 규정을 불필요한 규제로 여기면서 심의기구를 청산해야 한다는 주장¹⁵⁾까지 서슴지 않을 정도다. “방송사 밖에서 제작 자율과 재량을 획득하면서 스튜디오의 지위를 얻은 제작사들은 넷플릭스에 자발적으로 몰려들며 콘텐츠를 납품하기 시작”¹⁶⁾하면서 한국 진출 10여 년 만에 한국 드라마 산업을 장악한 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스¹⁷⁾로 인한 변화를 분석하는 이유다.

한국 드라마 산업에서 넷플릭스의 공과에 관한 진단은 다양한 관점에서 이뤄졌다. 문화적 민주주의 관점에서 “넷플릭스에 의해서 비로소 콘텐츠 소비의 민주화가 이루어졌다고 할 수 있다.”¹⁸⁾는 긍정적 평가, 경제적 자본주의 관점에서 지적 재산권의 독점과 국내 토종 OTT의 궤멸

12) 같은 맥락에서 글로벌 OTT 플랫폼을 통한 ‘K-드라마’의 흥행이 ‘K-Culture의 세계적 위상’이라는 문화주의적 서사로 환원될 수 없다는 분석(권두현, 「극장이라는 정동 장치와 드라마 오이코노미아」, 『한국연극학』 제91호, 한국연극학회, 2025. 12, 242쪽 참조)을 참조할 만하다.

13) 양혁승, 「민주주의와 자본주의의 갈등 관점에서 본 기업의 사회적 활동」, 『지식의 지평』 제30호, 대우재단, 2021. 5, 2~6쪽 참조.

14) 레이먼드 윌리엄스, 정용준 옮김, 『커뮤니케이션스』, 박이정, 2025, 116~117쪽 참조.

15) 김아영, 앞의 책, 123쪽 참조.

16) 김아영, 위의 책, 116쪽.

17) 거대 자본을 앞세운 넷플릭스의 폐해는 “그러나 막강한 자본력을 앞세운 넷플릭스는 두 얼굴의 지배자임이 드러났다. ‘사전 제작’과 ‘제작비 플러스 알파’를 제시하며 한국 콘텐츠 시장을 단시간에 장악했다. 디즈니+와 애플TV+가 한국에서 고전하는 것을 본 HBO와 패러마운트가 한국 진출을 포기하면서 한국은 넷플릭스 천하가 됐다. OTT 간 한국 콘텐츠 확보 경쟁으로 인해 만들어졌던 ‘콘텐츠 공급자 우위 시장’도 사라졌다. 오히려 한국 제작사들 사이에 연간 10편 내외를 만드는 ‘넷플릭스 오리지널’ 드라마 제작사로 선택받기 위한 경쟁 시장으로 바뀌었다.”(김태훈, 「넷플릭스 한국 오리지널 ‘8배’ 느는 사이… K드라마 생태계는 고사 중」, 『조선일보』, 2025. 4. 25.)는 기사에서도 확인할 수 있다.

<https://v.daum.net/v/20250425000415968>(2026년 2월 9일 최종 검색).

18) 이호수, 앞의 책, 435쪽.

위기¹⁹⁾에 관한 우려가 대표적이다. 또한, “전 세계 동시 공개와 ‘몰아보기’를 전제로 설계된 플랫폼 알고리즘은 스릴러·크리처·디스토피아 등 자극적인 장르로 제작을 편중시키는 경향이 뚜렷하다. 한국 드라마의 오랜 강점인 멜로·휴먼 드라마, 실험적 저예산 작품은 ‘글로벌 흥행 코드’에 맞지 않는다는 이유로 기획 단계에서 배제되기 일췌다. 이는 K콘텐츠의 저변을 약화시키고 소재와 형식의 획일화를 초래할 가능성이 크다.”²⁰⁾며 문화적 다양성의 훼손을 우려하는 지적도 끊이지 않는다.²¹⁾ “막대한 제작비와 함께 연출 자율성을 보장받고 싶은 한국 제작자들의 의도와 한국 시장에 교두보를 마련하려는 넷플릭스의 이해가 상호 조응”²²⁾한 결과를 낙관적으로 보기 어려운 이유다. 따라서 글로벌 OTT 플랫폼의 자본력과 ‘K-드라마’의 상관성을 비판적으로 분석할 필요가 있다.

2. ‘K-드라마’의 형질 변이와 사회문화적 의제 설정 기능의 약화

한국 드라마 플랫폼이 ‘브로드캐스트(broadcast)’한 지상파 방송에서 “내로우캐스터(narrowcaster)이자 글로벌 행위자(global performer)로서 넷플릭스”²³⁾로 이동하면서 ‘K-드라마’의 형질은 빠르게 변질되었다. 방송의 공적 책임으로 인해 소재와 표현의 제약을 받는 지상파 방송 드라마와 달리 OTT 드라마는 넷플릭스가 아니었으면 세상에 나올 수 없는 ‘청소년 성범죄·좀비·학교 폭력’ 등의 과감한 소재²⁴⁾를 다루면서 선정적이고 폭력적인 표현을 서슴지 않는 경향²⁵⁾이 두드러졌다. OTT 플랫폼의 오리지널 드라마들이 폭력적이고 선정적인 소재와 장면 연출로 시청자의 이목을 사로잡으면서 지상파 방송 플랫폼의 드라마들도 폭력성과 선정성을 강화했다.²⁶⁾ “넷플릭스에서 선택한 파격적인 소재들이 시청자들의 흥미를 끌자” 지상파 방송에서도 “색다른 소재의 장르물 드라마들이 등장하기 시작”²⁷⁾한 것이다.

드라마의 사회문화적 의제 설정 기능이 훼손된 것은 장르 드라마의 형질 전환보다 심각한 문제다. 주지하다시피 드라마는 작가의 상상력이 만들어낸 허구의 세계를 다루지만, 실제 현실에서 발생할 수 있는 사건을 그럴듯하게 연출함으로써 인간과 사회에 관한 성찰을 견인한다. 또한, 당

19) 김민제, 「넷플릭스 국내 상륙 10년…K-열풍 1등 공신이자 생태계 포식자」, 『한겨레』, 2026. 1. 25. <https://v.daum.net/v/20260125110627505>(2026년 2월 9일 최종 검색).

20) 이종길, 「재주는 한국이, 돈은 넷플릭스가…‘화려한 하청’의 그늘」, 『아시아경제』, 2026. 1. 11. <https://v.daum.net/v/20260111093642724>(2026년 2월 9일 최종 검색).

21) 장르 드라마의 폭력적이고 선정적인 표현 수위의 확장은 OTT 기반의 글로벌 시각경제 안에서 ‘다양성’을 전략적으로 겨냥한 넷플릭스의 콘텐츠 수요와 맞물려 구현된 결과이며, 이로 인해 한국 드라마를 몇몇 소수 장르에 집중시키면서 ‘썸’ 드라마를 장려하는 경향까지 나타나고 있다는 분석(박은지, 「‘극단’의 아비투스: OTT 시각 경제 속 넷플릭스 오리지널 한국 드라마의 전략」, 『아시아영화연구』 18권 3호, 부산대학교 영화연구소, 2025. 11, 489쪽 참조)도 참고할 만하다.

22) 김아영, 위의 책, 125쪽.

23) 코리 바커·마크 비아트로스키 외, 앞의 책, 25쪽.

24) 이종수, 『파우스트의 계약: 넷플릭스와 K-드라마』, 한양대학교 출판부, 2024, 47쪽 참조.

25) 백경선, 「OTT 시대 드라마 변화 양상」, 『한국극예술연구』 제78집, 한국극예술학회, 2023. 8, 157쪽 참조.

26) 김순옥 작가가 극본을 집필하고 주동민 감독이 연출한 SBS의 <펜트하우스> 시즌1(2020년 10월)은 폭력적이고 선정적인 내용으로 인해 지상파 방송 드라마로는 사상 처음 ‘19세 이상 시청’ 등급을 붙이면서 시청률 경쟁에 나섰다. <펜트하우스> 이후 ‘19세 이상 시청’ 등급의 폭력적이고 선정적인 드라마 제작·편성이 일반화되었다.

27) 김륜희, 「한국 장르물 드라마의 발전 과정 및 특성에 관한 연구」, 『한국콘텐츠학회논문지』 제24권 1호, 한국콘텐츠학회, 2024. 1, 170쪽.

대의 문제적 현실에 관한 담론장을 형성하여 사회문화적 의제 설정 기능을 수행하기도 한다. 사회적 맥락 안에서 작동하면서 민주주의의 공론장 역할을 하는 드라마²⁸⁾ 덕분에 문화적 다양성을 담보할 수 있는 것이다. 지상파 방송 드라마가 주류였던 과거, 사회문화적 의제 기능을 수행한 사례는 상당히 많다. 한국 드라마의 태동을 함께 한 한운사 작가나, 한국 드라마의 역사라 해도 지나치지 않을 김수현 작가의 인간과 사회에 관한 예리한 문제의식으로 형상화한 수많은 작품²⁹⁾이 당대 대중의 현실 인식에 영향을 미친 경우가 대표적이다. 작가 의식에 기반한 사회문화적 의제 설정 기능은 ‘싸구려 대중예술’이라는 폄훼에도 불구하고, 한국 드라마가 존재감을 키울 수 있었던 원동력으로 작용했다.

케이블 방송의 개국과 함께 출범한 외주 제작사의 활성화로 드라마가 일종의 ‘영상 콘텐츠’로 산업화하기 시작한 2000년대 이후에도 드라마의 사회문화적 영향력은 줄어들지 않았다. 로맨스·멜로 장르 계열의 <노란 손수건>(KBS, 2003)은 당시 여성계의 숙원이었던 ‘호주제 폐지’를 끌어냈고, <내 이름은 김삼순>(MBC, 2005)은 외모지상주의에 관한 사회적 성찰을 견인했다. <선덕여왕>(MBC, 2009)이나 <추노>(KBS, 2010)와 같은 역사드라마는 현실 정치권력에 관한 통찰로 신자유주의 체제의 무한생존 경쟁을 환유했고, <시그널>(tvN, 2016)이나 <비밀의 숲>(tvN, 2017)은 공권력이 제대로 작동하지 않아 폭력적인 현실을 환기하면서 정치권력에 대한 대중의 의식을 각성시켰다. 한국 드라마의 태동과 성장 그리고 발전에 이바지한 작가들의 예리한 문제의식의 산물이라 할 수 있다.

그러나 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스의 한국 진출 이후, 드라마의 사회문화적 의제 설정 기능은 약화하기 시작했다. 자극적이고 폭력적이며 선정적인 OTT 오리지널 드라마의 공세 속에서 중견작가 ‘노희경·김은숙·박해영’이나 신진작가 ‘김수진·이강’ 등이 ‘창작’한 일련의 드라마³⁰⁾가 사회적 반향을 일으켰으나, 예전만큼의 영향력은 아니었다. 대신, 넷플릭스의 초창기 오리지널 시리즈 <킹덤>이나 <오징어 게임>의 세계적 흥행으로 형성된 담론장은 ‘문화예술’과 ‘문화상품’의 경계선을 아슬아슬하게 넘나들었다. 작가의 문제의식은 날카로웠지만, ‘K-드라마’로 호명되는 순간 문제의식은 기화하고 ‘낮선, 그래서 흥미로운 볼거리로 소비’된 것이다. <킹덤>은 “한국 사회의 역사성을 드러내기보다는, 낮선 지역적 배경을 익숙한 장르 코드 안에서 소비 가능하게 만드는 알고리즘적 전략”³¹⁾으로, <오징어 게임>은 “기존 데스 게임 장르의 장점인 ‘게임을 통한 서스펜스와 스릴, 갈등의 구축’을 기반으로 장르적 재미”³²⁾로 글로벌 흥행에 성공했다. 작가의 문제의식이 포착한 사회문화적 맥락보다 ‘한국적 소재’를 유희적 차원에서 소비하는 현상은 드라마가 문화예술이 아닌, 문화상품 다시 말해 콘텐츠로 자리매김했음을 방증한다.

28) 레이먼드 윌리엄스, 성은애 옮김, 『기나긴 혁명』, 문학동네, 2007, 371쪽 참조.

29) 한운사 작가는 <현해탄은 알고 있다>·<남과 북>·<서울이여 안녕> 등의 작품을 통해 일제강점기와 남북분단과 6·25전쟁 등의 현실을 통찰했고, 김수현 작가는 <새엄마>·<청춘의 덫>·<모래성>·<사랑이 뭐길래>·<완전한 사랑>·<엄마가 뽀뽀>·<인생은 아름다워> 등의 작품을 통해 한국 사회의 다양한 급기와 편견에 균열을 일으켰다.

30) <미스터 션샤인>(김은숙, tvN, 2018), <괴물>(김수진, JTBC, 2021), <우리들의 블루스>(노희경, tvN, 2022), <나의 해방일지>(박해영, JTBC, 2022), <미지의 서울>(이강, tvN, 2025) 등의 목록에서 알 수 있듯이, KBS·MBC·SBS가 아닌, 케이블과 중편 방송이라는 점과 웹툰이나 웹소설 등의 각색이 아닌, 오리지널 창작 극본이라는 점을 특기할 만하다.

31) 권두현, 앞의 논문, 241쪽.

32) 전영재, 「<오징어 게임>의 스토리텔링 전략 연구-데스 게임 장르를 중심으로」, 『만화애니메이션 연구』, 한국만화애니메이션학회, 2021. 12, 416쪽.

3. 작가 의식의 퇴색과 'K-드라마'의 존재 양태 변화

과감한 자본 투입을 전제로 스릴러 하위 장르물을 선호해온 넷플릭스의 '다양성' 전략은 강도 높은 서사, 인간 존재의 어두운 본성에 대한 집요한 집착, 가학적 세계관, 신체적 폭력의 적나라한 재현 등으로 구현되었다.³³⁾ 이러한 넷플릭스의 전략으로 한국 드라마가 견지했던 인간과 세계에 관한 작가 의식은 상업화하고, 사회문화적 의제 설정 기능이 제대로 발휘하지 않는 문제가 발생했다. 예를 들자면, 넷플릭스의 글로벌 흥행 드라마 <더 글로리>와 <폭삭 속았수다>가 그렇다. <더 글로리>는 학교 폭력에 관한 사회적 공분을 유발했지만, 자극적이고 선정적으로 연출된 개인적 일탈과 사적 복수에 그림으로써 학교 폭력의 사회 구조적 해결 방안에 관한 담론으로 확장하지 못했다. 학교 폭력에 관한 작가의식이 대중적 흥행의 불쏘시개 역할에 그친 것이다. 임상춘 작가·김원석 감독의 <폭삭 속았수다> 역시 3대에 걸친 여성 서사를 한국의 현대사로 전이했지만, '제주 4·3항쟁'이라는 역사적 비극의 소거와 관광지와 자연경관의 전시, 봉건적 가부장제에 대한 소극적 저항과 모성의 강화를 통한 가족주의 프레임의 한계를 드러냈다. 한국의 현대사를 불쏘시개로 헌신적이고 희생적인 가족애를 전경화한 꼴이라 할 수 있다.

<미스터 션샤인>의 김은숙 작가·<비밀의 숲>의 안길호 감독·송혜교 배우의 조합으로 만들어진 <더 글로리>와 <동백꽃 필 무렵>의 임상춘 작가·<시그널>의 김원석 감독·아이유 배우의 조합으로 만들어진 <폭삭 속았수다>는 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스의 막강한 자본력의 산물이다. '잘 만든 드라마'임은 분명하지만, 작가 의식보다 세계시장에서의 흥행 성공을 위한 전략적 타협의 산물이라는 의구심을 지우기 어렵다. 인종과 국경을 초월한 보편적 분노로서의 '학교 폭력'과 인류애적 사랑으로서의 '가족애'야말로 넷플릭스가 요구하는 바를 제작자(창작자)가 정확히 만들어 내어 시장을 만족³⁴⁾시키기 좋은 재료일 수 있기 때문이다. <더 글로리>와 <폭삭 속았수다>를 수익 창출이라는 목표 하에 "넷플릭스의 산업적 요구"와 "제작자들의 구조화된 욕망"³⁵⁾이 성공적으로 밀착한 결과물로 해석하는 이유다. 경제적 자본주의와 타협한 작가 의식의 퇴색으로 문화적 다양성 확보는 점점 더 요원해질 수밖에 없다.

한국 드라마 제작 실무자와 미디어 관련 학계 및 산업 연구자를 대상으로 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스가 한국 드라마 제작사에 미치는 영향을 분석한 연구³⁶⁾에 따르면, 넷플릭스의 한국 시장 진출을 계기로 한국 드라마 제작 과정에서의 창의적 자유와 유연성 확대는 물론, 유통과정에서 세계적 경쟁력을 담보했다는 의견이 많다. 문화적 민주주의의 다양성 차원에서 넷플릭스와의 협업이 고유한 문화적 정체성을 희석할 수 있다는 우려도 일부 제기되었지만, 전반적으로 긍정적 평가가 주류다. (인)문화적 관점에서 넷플릭스로 대변되는 글로벌 OTT 플랫폼에 관한 미디어 커뮤니케이션 분야의 연구들은 검토하다 보면 몇 가지 의문이 생긴다. 제작자(창작자)에게 드라마는 무엇인지, 그들은 왜 경제적 어려움을 호소하면서도 드라마 제작(창작)을 포기하지 않는지가 궁금해지는 것이다. 물론, 시나 소설과 달리 태생적으로 거대 자본을 요구하는 '극예술(연극·영화·드라마)'을 문화적 다양성 차원에서만 논의할 수 없다. 하지만 '극예술'이 엄연히 문학에 뿌리를 둔 문화예술 텍스트라면 적어도 작가로서의 자의식은 견지해야 한다. '산업'이 아니라 '문화'

33) 박은지, 앞의 논문, 478쪽 참조.

34) 레이먼드 윌리엄스, 정용준 옮김, 앞의 책, 127~131쪽 참조.

35) 박은지, 위의 논문, 503쪽 참조.

36) 최지윤, 「한국 드라마 제작사의 글로벌 OTT 플랫폼 의존 심화와 경쟁력 확보 방안 연구: 넷플릭스를 중심으로」, 중앙대 커뮤니케이션대학원 석사학위논문, 2025. 2, 27~35쪽 참조.

에 방점을 찍어야 ‘문화산업’의 시장 경쟁력을 담보할 수 있기 때문이다.

그런데 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스가 한국 드라마 산업을 장악하면서 ‘작가’는 실종되고, ‘생산자’만 남았다. “기존 방송국이 내수시장을 중심으로 문화적 맥락에 부합하는 장르를 선택했던 반면, 세계시장 중심인 넷플릭스는 다중 언어권과 문화권을 넘나드는 글로벌 플랫폼으로서, 장르를 통해 다양한 취향을 연결 가능한 구조로 환원시키는 방식, 다시 말해서 국가별 차이를 넘어서는 세계 소비자 취향의 최대공약수인 장르를 통해 수익의 극대화를 구현하는 것이 목적”³⁷⁾이다 보니, 메인 장르를 중심으로 ‘다크 판타지·고어·액션·공포·좀비·노와르·피카레스크·서스펜스’ 등의 폭력성과 선정성이 강한 장르를 서브로 결합하는 경향이 두드러진다.³⁸⁾ 특히, 글로벌 OTT 플랫폼은 “장르를 하나의 문화적 표현 수단이 아니라, 시장 확장성과 수용성을 보장하는 산업적 포맷으로 간주하며, 장르로부터 콘텐츠 기획을 시작하는 경향”³⁹⁾이 강하다. 이러한 경향을 극단적으로 표현하자면, 드라마는 작가의 문제의식이 빚어낸 ‘문화예술(작품)’이 아니라, 어떻게 하면 잘 팔 수 있을까에 무게중심을 둔 ‘문화상품(콘텐츠)’으로 간주한다. 거대 자본의 영향력이 강해지면서 일종의 사회문화적 담론장 역할을 담당하던 드라마의 생태계가 훼손되고 있다는 방증이다. 드라마의 유희적(오락적) 기능이나 자본의 논리를 부정하는 게 아니다. 단지, 수익 창출을 목적으로 하는 경제적 자본주의로 인해 인간과 세계의 다양성에 관한 성찰을 근간으로 하는 문화적 민주주의가 형해화하는 상황을 우려하는 것이다.

그래서 다시 궁급해진다. 자본의 논리가 지배하는 세상에서 드라마는 무엇이고, 작가와 감독은 드라마를 왜 창작(제작)하려 하며, 배우는 무엇을 위해 연기하는가? 작가·감독·배우는 ‘문화상품’의 생산자이기 전에 ‘문화예술’을 창작하고 표현하는 존재들이다. 레이먼드 윌리엄스가 어떤 문화에서든 적극적으로 창작하고 표현하는 기여자들을 ‘창작 예술가, 공연자, 기자, 해설자(평론가)’로 유형화하고, 이들이 진정으로 중요한 사람들이라고 강조하는 이유다.

그리고 예술가에게는 이렇게 말할 것이다. ‘물론 창조적인 사람들은 감정적이고 자기 세계에 빠지긴 하죠. 하지만 이것 좀 생각해 보세요. 이걸 한다면 얼마나 좋은 일을 할 수 있겠습니까? 얼마나 많은 사람들에게 다가갈 수 있겠습니까?’ 물론 많은 기여자들은 지시받은 대로 따를 것이다. 그러나 일부는 심연으로부터 절규할 것이다. ‘날 좀 버려두시오. 내 작업을 하게 해주세요.’ 그 다음에는 모순되는 한마디를 외친다. ‘왜 진정한 창작자들은 언제나 무시당하고 외면받는가?’

그렇다면 이 상반된 오류들 사이에 어떤 길이 존재하는가? 하나 분명한 차이가 있다. 어떤 기여자들은 영화·텔레비전 제작사, 극장, 오케스트라, 신문, 잡지 같은 제도에 전적으로 의존해야 한다. 반면 작가, 작곡가, 화가, 조각가처럼 즉각적인 의존성이 덜한 이들도 있다. 물론 이들 또한 궁극적으로는 제도적 영향을 받는다. 그리고 이러한 부류 안에서 많은 이들이 일찍부터 타협에 나선다. 제도가 요구하는 바를 정확히 만들어내거나, 시장을 만족시키는 법을 익히는 것이다. 대안적 정책이 부재한 상황에서, 이러한 현상은 예외라기보다는 오히려 일반적인 현실로 보인다.⁴⁰⁾

37) 노동렬·조아라·박상우, 「글로벌 OTT 드라마의 장르 가치 재편: 넷플릭스를 중심으로」, 『한국방송학회』 39권 6호, 한국방송학회, 2025. 11, 99쪽.

38) 윤석진, 「OTT 플랫폼 드라마의 폭력성과 장르화 경향」, 『2025 한국드라마학회 추계학술대회 자료집』, 한국드라마학회, 2025. 11, 37~43쪽 참조.

39) 노동렬·조아라·박상우, 위의 논문, 100쪽.

40) 레이먼드 윌리엄스, 정용준 옮김, 앞의 책, 131쪽.

레이먼드 윌리엄스에 따르면, 드라마를 창작(제작)하는 ‘작가·감독·배우’ 등은 ‘기여자들’이다. ‘극예술(연극·영화·드라마)’ 중에서 ‘드라마’는 자본주의 체제에서 경제적 가치를 부여받은 상품화⁴¹⁾ 경향이 가장 강하다. 물론, 작가 의식이 강한 일부 ‘기여자들’은 상징 재화의 가치를 정당화하는 원리인 상징적 축과 경제적 축 가운데 무엇이 더 우월한지 결정하는 문제를 둘러싸고 경제적 지배계급과 경쟁하면서 일종의 계급투쟁을 한다. 하지만 문화자본이 경제 자본이나 물질적인 부로 전환될 수 있음을 잘 알고 있는 드라마 ‘기여자들’ 대부분은 경제적 지배계급과 공통의 이해관계를 갖는다.⁴²⁾

‘기여자들’ 가운데 배우를 제외한 작가와 감독은 글로벌 OTT 플랫폼의 제작과 투자 정책(제도)을 내면화하고, 넷플릭스가 주도하는 ‘K-드라마’ 시장에서 살아남기 위해 수단 방법을 가리지 않는다. 지상파 방송의 편성을 확정받기 위한 노력이 글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스의 투자를 받기 위한 노력으로 바뀌었을 뿐이다. 다만, 지상파 방송이나 글로벌 OTT 플랫폼의 눈에 들기 위해 ‘톱스타 배우’를 유인책으로 내세우는 건 여전하다. (‘일부’ 스타급 작가와 감독 외에) 주연 배우의 몸값이 제작비의 상당 부분을 차지하고, 이로 인해 드라마의 미학적 완성도에 문제가 생겨서 결과적으로 흥행에 실패하는 원인 가운데 하나이기도 하다. 작품적으로나 상업적으로 흥행에 실패한 작가나 감독이 다음 작품을 기약하기 어려운 데 비해, 톱스타 배우의 문화자본이 물질적인 부로 전이하는 현상이 지속하는, 자본의 논리에 맞지 않는 드라마 창작(제작) 현실이라 하겠다.

글로벌 OTT 플랫폼 넷플릭스의 거대 자본은 드라마 ‘기여자들’의 작가 의식을 요구하지 않는다. (인)문학의 관점에서 작가 의식의 퇴색과 이로 인한 ‘K-드라마’의 존재 양태 변화의 반복이라는 문제 해결 방안을 모색할 필요가 있다. ‘K-드라마’가 ‘문화예술’의 속성을 회복하지 못한다면, ‘문화상품’으로서의 재화 가치를 유지하지 못하고 도태될 수 있다. 드라마 ‘기여자들’의 작가 의식 회복으로 새로운 형질 전환을 시도할 때 글로벌 문화산업에 포획당한 ‘K-드라마’가 구출될 수 있을 것이다.

4. ‘넷플릭스’와 ‘K-드라마’의 새로운 관계 정립: 미완의 결론

참고문헌은 각주로 대신함.

41) 이상길, 『아틀라스의 발』, 문학과지성사, 2018, 259~260쪽 참조.

42) 이상길, 위의 책, 237쪽 참조.