

---

# OTT 시대 다큐멘터리의 서사 전략 연구 - 티빙 다큐멘터리 <샤먼: 귀신전>을 중심으로

유수연 (동국대학교 영상대학원, 박사)

〈목 차〉

- I. 서론
- II. 이론적 배경: 다큐멘터리 전통의 이원 구조
- III. 프레젠테이션 중심 서사 구조
- IV. 카메라의 이중시선과 서사의 공간적 확장
- V. 결론

## 국문초록

본 연구는 OTT 플랫폼의 확산 속에서 다큐멘터리의 서사 구조와 인식 방식이 어떻게 변화하고 있는지를 분석한다. 이를 위해 티빙(TVING) 오리지널 다큐멘터리 <샤먼: 귀신전>을 사례로 삼아, 프레젠테이션 중심 서사, 체험-해석-기록의 병치 구조, 그리고 시리즈형 서사 전략을 중심으로 고찰하였다. 특히 본 연구는 이 작품이 전통적인 설명 중심 다큐멘터리와 달리, 배우의 프레젠테이션을 통한 '유보된 인식 상태'를 통해 관객의 해석 과정을 전면화한다는 점에 주목한다. 또한 드론 촬영과 촬영 장치의 노출을 통한 '이중 시선'과 감각적 연출 방식이 다큐멘터리의 리얼리티 개념을 재구성하는 과정을 분석하였다. 이를 통해 본 연구는 OTT 다큐멘터리가 단일한 진실을 전달하는 장르에서 벗어나, 감정과 정동, 체험과 해석이 교차하는 다층적 인식 구조를 형성하고 있음을 밝힌다. 이러한 탈경계적 접근은 기술 중심의 미디어 환경 속에서 인간의 감각과 정동을 소환하며 인문학적 깊이를 확장하고 있다.

키워드 : OTT 다큐멘터리, 시리즈형 서사, 이중 시선, 프레젠테이션, 샤먼: 귀신전

## 1. 서론

21세기 중반을 맞이하며 대중문화의 생산 및 소비 양상은 급격한 전환을 겪고 있다. 그 중심에는 OTT(Over-The-Top) 플랫폼의 확산과 정착이 있으며, 이는 단순한 유통 채널의 변화에 그치지 않고, 서사의 구성 원리, 감정 리듬, 시청자의 수용 방식 전반을 변화시키는 새로운 서사 환경을 창출하고 있다.<sup>1)</sup>

기존 방송 드라마가 시간 기반 편성과 회차 중심의 기승전결 구조에 기초하였다면, OTT 플랫폼은 시퀀스 중심의 응축된 내러티브와 감정적 밀도를 강조하는 방식으로 서사를 조직한다. 이러한 내러티브 방식은 플랫폼이 제공하는 정주행 기능, 알고리즘 기반 추천 시스템 등과 맞물려 시청자의 몰입 구조와 감정 반응을 적극적으로 설계하는 데 초점을 맞춘다<sup>2)</sup>. 또한 OTT 콘텐츠는 드라마적 감정 설계와 인물 구축을 유지하면서도 영화적 미장센과 촬영, 편집의 미학을 결합하는 서사 문법을 형성하며, 시청 경험 자체를 재구성하고 있다. 이는 단순한 장르의 변화가 아니라, 감정의 배치와 인식의 구조를 포함하는 ‘플랫폼 기반 감정 서사’라는 새로운 패러다임의 등장을 의미한다.<sup>3)</sup> 이러한 변화는 다큐멘터리 장르에서도 동일하게 나타난다.

전통적으로 한국 다큐멘터리는 공공 담론을 형성하는 장르로 기능해왔다. 1980년대 이후 한국 독립 다큐멘터리 영화는 영화 산업 내부 장르면서 동시에 사회 변혁 운동의 시각적 기록 장치로 기능해 왔다. 특히 노동 운동과 민주화 운동 시기 다큐 제작은 미학적 완성도보다 사회 현실 기록과 투쟁 현장 전달을 우선시하는 실천적 성격을 강하게 보였다.<sup>4)</sup> 이후

1) 백경선 (2023), 「OTT 시대 드라마 변화 양상 -TV드라마와 OTT드라마를 중심으로-」, 『한국극예술연구』, 78, 137~167쪽.

2) 이다운 (2023), 「복수서사의 시대적 특성 및 극적 전략 연구 -드라마 <더 글로리>를 중심으로-」, 『문화와융합』, 45(12), 13쪽.

3) 정금희, 최윤정 (2019), 「수용자의 능동적 행위로서 미디어 몰아보기(Binge watching): 계획된 행동이론(TPB)을 적용한 몰아보기 행동 모형」, 『한국방송학보』, 33(3), 141~179쪽.

민주화시기에 들어서면서 독립 다큐멘터리는 사회적 증언과 비디오 액티비즘을 중심으로 발전하며, 역사적 기억의 복원, 사회 구조에 대한 비판, 그리고 주변화된 존재의 가시화를 핵심 과제로 수행해왔다. 이러한 흐름 속에서 독립 다큐멘터리는 사건 자체의 재현에 머무르지 않고, 그 사건을 가능하게 한 구조적 조건과 공동체적 기억을 강조하는 서사 방식을 형성하게 된다. 즉, 한국 다큐멘터리에서 감정은 단순한 공감을 넘어, 역사적 책임과 사회적 관계를 조직하는 정동적 장치로 기능해왔다. 이에 따라 한국 다큐멘터리는 개인의 경험을 독립적으로 제시하기보다, 이를 사회적 맥락 속에서 재구성하는 경향을 보여 왔으며, 이는 서구의 개인 중심 서사와 구별되는 특징으로 이해된다.<sup>5)</sup>

반면, 한국의 방송 다큐멘터리는 국가 기간 방송을 중심으로 공공성과 계몽성을 기반으로 발전하며, 객관적 정보 전달과 전지적 시점의 내레이션을 통해 단일하고 결론 지향적인 진실을 제시하는 형식을 구축해왔다. 예를 들어 <다큐멘터리 3일>이나 <인간극장>과 같은 프로그램은 특정 사건이나 인물에 대한 정보를 정리된 서사 구조로 제시하며, 시청자에게 하나의 해석 가능한 의미를 전달하는 방식을 취한다.

이러한 방송 다큐멘터리와 독립 다큐멘터리는 각각 객관성과 주관성, 정보성과 미학이라는 서로 다른 지향을 중심으로 발전해왔으며, 일정 부분 분리된 두 전통으로 이해되어 왔다.

그러나 OTT 플랫폼의 등장 이후 이러한 이원적 구조는 점진적으로 변형되며, 상호 교차하는 양상 속에서 재구성되고 있다. OTT는 구독 기반 경제와 데이터 중심 평가 체계를 기반으로 운영되며, 시청 시간, 완주율, 반복 시청률과 같은 지표들 중심으로 콘텐츠의 가치를 판단한다. 이 과정에서 다큐멘터리는 더 이상 사회적 기록과 증언의 장르에만 머무르지 않고, 시청자의 몰입과 감정 반응을 지속적으로 유지해야 하는 콘텐츠로 재

4) 맹수진 (2014), 「한국 독립 다큐멘터리의 주제 및 양식적 다양화에 대한 고찰」, 『씨네포럼』, 18, 255~285쪽.

5) Kim Jihoon (2021), "Post-vérité Turns: Mapping Twenty-First-Century Korean Documentary Cinema," *Korea Journal*, 61(3), pp. 188~222.

배치된다. 특히 시리즈형 구조와 장르화된 서사가 강화되면서, 다큐멘터리는 단일 사건의 재현을 넘어 감정의 흐름과 서사적 긴장을 설계하는 방식으로 변화하고 있다<sup>6)</sup>. 이는 단순한 형식의 변화가 아니라, 다큐멘터리가 사회와 맺는 관계 자체의 재구성을 의미한다.

이러한 맥락에서 본 연구는 티빙(TVING)<sup>7)</sup>의 〈샤면: 귀신전(이하 〈샤면〉)〉을 분석 대상으로 삼는다. 〈샤면〉은 한국의 전통 신앙인 무속을 다루면서도, 이를 민속학적 정보나 문화적 현상으로만 보지 않고, 현대사회 속에서 작동하는 경험적 구조로 재배치한다는 점에서 중요한 분석 가치를 지닌다. 이러한 점에서 본 작품은 기존 다큐멘터리의 설명 중심 서사와 분명히 구별되는 지점이 있다.

이러한 특징은 제작 방식에서도 분명하게 드러난다. 기존 방송 다큐멘터리가 사전 기획과 구성 작가 중심의 서사 설계를 통해 단기간 내 완결된 결과물을 생산하는 흐름이었다면, 〈샤면〉은 약 2년에 걸친 장기 취재를 통해 대상과의 친밀한 관계 속에서 의미를 재형성해 나가는 독립 다큐멘터리적 접근 방법으로 제작되었다. 즉, 사전에 설정된 질문과 구조를 유지하면서도 촬영 과정 속에서 주제가 재구성되는 ‘기획된 탐색’의 이중적 제작 방식을 보여준다. 이는 다큐멘터리 제작 과정 자체가 종전의 기획과 탐색이라는 상이한 논리를 동시에 수용하는 방식으로 전환되고 있음을 보여준다.

이와 같은 접근은 OTT 플랫폼이라는 매체가 있었기에 가능했다고 〈샤면〉 제작진은 밝힌다. 〈샤면〉의 오정요 작가는 “기존 다큐의 어법과는 다르다. 기존 방식으로는 무속을 한국 문화 현상이나 민속적 대상으로 제한할 수밖에 없었을 것이며, 무속적 현상이 실제로 작동하는 과정을 전면적으로 다룰 수 있었던 것은 OTT이기 때문에 가능했다”고 인터뷰 한 바 있다. 또한 〈샤면〉의 허진 CP 역시 “방송 환경에서는 기계적 중립의 요

6) 권상정 (2022), 「OTT플랫폼 시대의 다큐멘터리 특징 연구: 넷플릭스 오리지널 다큐멘터리를 중심으로」, 아주대학교 박사학위논문, 4쪽.

7) 티빙(TVING)은 CJ ENM이 운영하는 국내 OTT 플랫폼으로, 방송과 드라마 그리고 영화의 경계를 넘는 다양한 형식의 오리지널 콘텐츠를 선보이고 있다.

구로 인해 특정 현상을 온전히 제시하기 어려우며, 결과적으로 서사가 제한될 수밖에 없음을 강조<sup>8)</sup>했다. 반면 OTT 환경에서는 이러한 제약으로부터 상대적으로 자유로워, 상충되는 경험과 해석을 병치하는 서사가 가능해진 것이다.

나아가 제작진은 본 작품이 귀신의 존재 여부를 검증하는 데 목적을 두지 않으며, “현상을 그대로 제시하고 그에 대한 판단을 시청자에게 맡기고자 했다”고 밝힘으로써, 해석의 권한을 관객에게 이양하는 연출 의도를 분명히 드러낸다. 즉 〈샤먼〉은 이러한 맥락 속에서 독립 다큐멘터리의 탐색적 깊이와 긴 제작 기간 그리고 방송 다큐멘터리의 대중적 서사 문법을 잘 결합한, 전통적 샤머니즘을 현대적 콘텐츠로 재구성한 탈경계적 사례라 할 수 있다.

따라서 본 연구의 의의는 다음과 같이 정리할 수 있다. 우선 〈샤먼〉은 2025년 공개된 비교적 최근의 OTT 오리지널 다큐멘터리로, 현재까지 이에 대한 본격적인 학술적 분석은 이루어지지 않은 상태이다. 이러한 점에서 본 연구는 해당 텍스트를 최초로 이론적으로 분석하는 시도로서, OTT 시대 다큐멘터리 연구의 공백을 보완한다는 의의를 갖는다.

둘째, 기존 다큐멘터리 연구가 주로 방송 다큐멘터리의 공공성이나 독립 다큐멘터리의 작가주의에 초점을 맞춰왔다면, 본 연구는 이 두 전통의 장점이 새롭게 결합되는 지점에 주목한다.

특히 〈샤먼〉이 보여주는 기획된 탐색의 제작 방식과 프레젠테이션 중심 구조, 그리고 체험-해석-기록의 병치 구조를 분석함으로써, OTT 환경에서 등장하는 새로운 다큐멘터리 문법을 규명하고자 한다. 이는 앞으로의 한국 다큐멘터리 장르가 단일한 진실의 전달을 넘어, 감정과 정동, 경험과 해석이 교차하는 탈경계적 서사로 나아가고 있음을 보여준다.

나아가 본 연구는 다큐멘터리를 단일하고 결론 지향적인 진실 전달 매

8) 편승기 (2024), 「[인터뷰] 티빙 '샤먼: 귀신전' 제작진 "귀신과 무당, OTT에서 가능했던 콘텐츠"」, 『글로벌이코노믹』, 2024. 7. 17([https://www.g-enews.com/article/ICT/2024/07/202407162026274462ea588b1547\\_1](https://www.g-enews.com/article/ICT/2024/07/202407162026274462ea588b1547_1), 2026년 4월 22일 접속).

체로 보아온 기존 관점을 넘어, 다양한 인식이 생성되고 교차하는 ‘체험적 인식의 장’으로 재개념화한다. 이는 다큐멘터리를 관객의 해석과 참여를 통해 의미가 구성되는 인문학적 실천의 영역으로 확장한다는 점에서 학문적 의의를 지닌다.

결과적으로 본 연구는 OTT 시대 다큐멘터리의 제작 방식과 서사 구조, 그리고 인식 방식의 변화를 통합적으로 분석함으로써, 변화하는 미디어 환경 속에서 K-다큐멘터리의 새로운 가능성과 인문학적 확장의 방향성을 제시하고자 한다.

## II. 이론적 배경: 다큐멘터리 전통의 이원 구조

지배 세력이 권력을 유지하기 위해 영화를 활용하는 한편, 이에 대항하는 수단으로서 영화가 제작되기도 한다. 특히 다큐멘터리는 이러한 정치적 기능에 적극적으로 관여해왔으며, 존 그리어슨(John Grierson)으로 이어지는 정치적 다큐멘터리 전통은 세계적으로 지속되어 왔다. 한국 독립 다큐멘터리 역시 이러한 흐름 속에서 형성되었다.

한국 독립 다큐멘터리는 1980년대 서울영화집단의 〈우리들의 전당(1982)〉 등을 기점으로 등장하였으며, 사회적 불평등, 권력의 부조리, 공권력에 대한 저항과 같은 문제를 본격적으로 다루기 시작했다. 이러한 초기 흐름은 지배 담론에서 배제된 사회적 타자들을 대변하고, 저항 담론을 생산·확산하는 비디오 액티비즘의 성격을 강하게 띠었다.<sup>9)</sup>

이러한 경향은 1990년대를 거치며 점차 확장되어, 여성, 장애인, 성소수자, 청소년 등 다양한 사회적 주체들의 문제를 포괄하는 방향으로 발전하였다. 즉, 한국 독립 다큐멘터리는 개인의 경험을 사회 구조와 권력 관계 속에서 재구성하며 관객의 정치적 참여를 촉구하는 공적 담론의 장으로 기능해왔다.

9) 김영진 (2010), 「한국 독립 다큐멘터리의 형성과 비디오 액티비즘 연구」, 『영화연구』, 45.

특히 한국 사회에서는 개인의 고통이 사회적 기억과 집단적 트라우마와 연결되는 경향이 강하며, 이러한 문화적 특성은 다큐멘터리가 개인의 경험을 사회 구조와 역사적 맥락으로 확장하는 서사 방식을 강화하는 기반으로 작용해왔다<sup>10)</sup>는 점을 말한다. 또한 행정 기록이나 공식 역사에서 배제된 시민의 삶과 일상 기억을 기록하는 방식으로 다큐가 활용되어 왔다는 점은 한국 다큐의 중요한 특징이다.<sup>11)</sup>

형식적으로도 이러한 흐름은 일정한 서사적 특징을 형성한다. 서사는 권력자와 피해자의 구도를 중심으로 전개되며, 감독은 약자의 입장에서 권력의 문제를 고발하고 관객의 윤리적 동의를 이끌어내는 방식을 취한다. 또한 작품 전반은 비교적 엄숙하고 진지한 정서를 유지하며 사건의 무게를 강조한다.

특히 내레이션과 인터뷰는 핵심적인 서사 장치로 기능<sup>12)</sup>하며, 주로 감독이 직접 수행하며 자신의 시선을 전면화하고, 인터뷰는 증립적 정보 전달을 넘어 피해자의 입장을 강화하는 증언으로 작동한다.<sup>13)</sup> 이러한 형식은 사실 전달을 넘어 감정과 경험을 통해 사회적 책임을 환기하는 ‘증언 중심’ 서사를 형성하며, 관객으로 하여금 사건과 관계 맺도록 만드는 정동적 구조를 구축한다.

한편 최근 다큐멘터리 연구에서는, 독립 다큐가 사실 전달 중심의 장르에서 벗어나 엔터테인먼트 요소를 결합하는 방향으로 변화하는 동시에, 그 구성성과 진실 재현의 문제를 비판적으로 성찰하는 흐름이 병존하는 것으로 분석된다.<sup>14)</sup>

10) Lee Hee-seung Irene (2025), “Transnational Panorama on Netflix: From a Korean Indie Documentary to the Netflix Original Series *My Love: Six Stories of True Love*,” *International Journal of Asian Studies*, pp. 1~17.

11) 안드리·송영랑 (2020), 「다큐멘터리 아카이빙」 연구: 서울기록원의 수집 사례를 중심으로, 『기록학연구』, 65, 2020, 227쪽.

12) 계운경 (2016), 「한국 독립다큐멘터리 <언니>의 성매매문제와 사회적 영향력」, 『한국콘텐츠학회논문지』, 16(4), 241~249쪽.

13) 계운경 (2016), 241~249쪽.

14) 박인규 (2006), 「다큐멘터리의 사실성과 장르 변형: 모큐멘터를 중심으로」, 『현상과 인식』, 30(1), 148~170쪽.

반면 방송 다큐멘터리는 방송사를 중심으로 공공성과 계몽성을 기반으로 발전해왔다. 한국의 휴먼 다큐멘터리 역사는 KBS TV의 〈인간승리(1968)〉를 최초의 휴먼 다큐멘터리로 기록하고 있다. 이 프로그램은 당시의 사회상을 반영하듯 대다수의 출연 인물들이 이른바 ‘새마을 지도자’와 같은 계몽성 중심의 인물들로 채워졌고, 홍보적인 색채도 없지 않았지만 상당한 반향을 불러 일으키기도 하였다. 그러나 한국의 휴먼 다큐멘터리가 일반 대중의 절대적 지지를 받게 된 것은 80년대 중반에 이르러서이다. 이 시점에 방송된 휴먼 다큐멘터리의 특징은 등장 인물들이 특정 일부 계층에서 일반 대중으로 확산되기 시작했다는 점이다.<sup>15)</sup>

특히 〈인간시대(1985)〉, 〈인간극장(2000)〉, 〈휴먼 다큐멘터리 사랑〉, 〈다큐멘터리 3일〉과 같은 프로그램은 보통 인물의 일상 생활을 중심으로 일화적이고 문학적인 서사를 구성하며, 전지적 관점과 친밀한 시선을 통해 시청자와의 정서적 유대를 형성하는 특징을 보인다.<sup>16)</sup> 즉, 사건의 구조적 분석보다는 인물의 삶과 감정에 집중함으로써 공감과 동일시를 유도하는 서사 전략이 핵심적으로 작동한다.

그러나 이러한 ‘보통 사람’ 서사는 역설적으로 완전히 중립적인 재현이라기보다 선택된 이야기의 구성이라는 점에서 한계를 지닌다. 방송 다큐멘터리 작가 김옥영이 지적하듯, “다큐멘터리는 주관의 장르이며, 완전한 객관성은 존재하지 않는다. 텔레비전 방송 다큐멘터리에서 보통의, 평범한 사람들이란 것도 엄밀한 의미에서는 존재할 수가 없다”<sup>17)</sup> 라는 인식은 방송 다큐멘터리에도 동일하게 적용된다. 즉, ‘평범한 삶’ 역시 방송에 적합한 방식으로 재구성된 서사이며, 특정한 감정과 의미를 전달하기 위해 선택된 결과물이라는 것이다.

한국 다큐멘터리는 독립 다큐멘터리의 사회적 증언과 방송 다큐멘터리

15) 강승목 (2002), 「텔레비전 휴먼 다큐멘터리의 서사 구조 변화에 관한 연구」, 서강대학교 석사학위논문, 89~99쪽.

16) 이현숙 (2012), 「휴먼 다큐멘터리 프로그램의 언어적, 비언어적 메시지의 특성」, 『한국방송학보』, 26(5), 233~270쪽.

17) 김옥영 (2001), 「한국의 방송 현실에서 작가주의란 무엇인가」, 『한국방송진흥원』, 4, 49~70쪽.

의 공공적 해설 서사가 상이한 방식으로 전개되어 왔으며, 이는 빌 니콜스(Bill Nichols)가 제시한 참여적·수행적 양식과 설명적 양식 간의 차이와 구조적으로 대응한다. 니콜스는 다큐멘터리를 현실을 단순히 기록하는 것이 아니라, 특정한 관점과 발화 방식을 통해 세계를 구성하는 담론적 형식으로 보며, 각 양식은 서로 다른 방식으로 ‘voice’를 형성한다<sup>18)</sup>고 설명한다. 즉, 다큐멘터리는 특정한 발화 방식과 서사 전략을 통해 감정과 인식을 조직하는 형식이며, 이는 관객의 경험 방식까지 규정하는 구조로 작동한다.

그러나 OTT 플랫폼의 등장 이후 이러한 이원적 구조는 단순한 범주를 넘어 새로운 방식으로 재구성되고 있다. 데이터 기반 평가 체계를 중심으로 작동하는 OTT 환경에서 다큐멘터리는 공동체 기억을 호출하는 윤리적 장르에 머무르기보다, 시청자의 몰입과 감정 반응을 조직하는 콘텐츠로 재배치된다. 특히 시리즈형 구조, 장르화된 서사, 드라마타이즈된 연출, 빠른 편집과 미장센 중심의 영상미가 강화되면서, 다큐멘터리는 단일 사건의 재현을 넘어 감정의 흐름과 서사적 긴장을 설계하는 방식으로 확장되고 있다.

이는 다큐멘터리가 감정 경험을 조직하고 의미를 구성하는 서사적 장치로 전환되고 있음을 보여준다. 이러한 변화의 구체적 사례로서 〈샤면〉은 독립 다큐멘터리의 탐색적 깊이와 방송 다큐멘터리의 대중적 서사 문법을 결합하며, 전통적 샤머니즘을 현대적 미디어 환경 속에서 재구성하는 탈경계적 형식으로 위치한다.

이러한 변화의 의미를 보다 구체적으로 살펴보기 위해, 이어지는 장에서는 전통적인 다큐멘터리의 형식과 서사 구조를 비교 기준으로 설정하고, 〈샤면〉이 이를 어떻게 변형하고 확장하는지를 분석하고자 한다.

18) Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2nd ed., Indiana University Press, 2010, pp. 167~202.

### III. 프레젠테이션 중심 서사 구조

전통적인 다큐멘터리는 형식과 서사 방식에 따라 몇 가지 유형으로 구분될 수 있다. 먼저 방송 다큐멘터리는 MC 혹은 내레이터가 중심이 되는 구조를 갖는다. 이때 프레젠테이션은 사건과 현상을 설명하고 의미를 정리하는 ‘제3의 해설자’로 기능하며, 전지적 관점의 내레이션을 통해 시청자에게 하나의 의미를 제시한다. 이러한 구조에서 서사는 정보 전달과 해석을 중심으로 조직되며, 내레이션은 의미를 규정하고, MC 역시 사건을 정리하고 결론을 제시하는 역할을 수행한다. 결과적으로 시청자는 이미 정리된 해석을 수용하는 위치에 놓이게 된다.

반면 한국 독립 다큐멘터리에서 내레이션은 주로 감독이 직접 수행하는 경향이 높으며, 감독의 주관적 시점을 드러내는 장치로 기능한다. 그러나 샤먼: 귀신전의 가장 두드러진 특징은 감독의 음성이 아닌, 두 명의 프레젠테이션을 전면 배치하여 이들의 질문과 체험을 중심으로 서사를 구성한다는 점에 있다.

이 작품은 단일한 해설자의 시선을 제시하는 대신, 유지태와 옥자연이라는 두 인물을 병치함으로써 복수의 인식 구조를 형성한다. 두 프레젠테이션은 오프닝 장면에서 무속과 귀신의 존재에 대해 확신하지 못한 상태에서 출발하며, 서로 질문을 주고받는 방식으로 서사의 출발점을 형성한다. 이때 서사는 특정한 의미를 제시하기보다, 서로 다른 감각과 반응이 교차하는 과정 자체를 드러내는 방향으로 전개된다.

특히 유지태는 대중적으로 기독교적 신념을 지닌 인물로 알려져 있다는 점에서, 무속적 세계관과 일정한 긴장 관계를 형성하는 위치에 놓인다. 그는 특정한 지식이나 권위를 전제하기보다 ‘모르는 상태’에서 질문을 던지는 인물로 기능하며, 관객이 자신의 입장에서 사유할 수 있는 거리와 통로를 제공한다.

반면 옥자연은 보다 감각적이고 체험적인 반응을 드러내는 인물로 작동한다. 그의 발화와 태도는 설명이나 해석보다는 현장에서의 감정적 반응

과 신체적 감각에 가까우며, 이를 통해 서사는 단순한 정보 전달이 아니라 정동적 경험의 층위를 포함하게 된다.

이와 같이 남성과 여성, 이성적 질문과 감각적 반응이라는 차이는 단순한 인물 배치가 아니라, 다큐멘터리의 인식 방식을 구성하는 장치로 기능한다. 즉, 두 프레젠테이션의 병치는 하나의 진실을 설명하는 대신, 서로 다른 인식 방식이 공존하는 상태를 드러내며, 관객으로 하여금 그 사이에서 의미를 구성하도록 요구한다.

최근 OTT 환경에서는 배우가 전문가가 아닌 ‘비지식의 위치’에서 질문하고 체험하는 방식으로 서사를 이끄는 사례가 점차 등장하고 있으며, 이는 참여적·수행적 양식이 결합된 새로운 프레젠테이션 구조로 이해될 수 있다. 이러한 배우 프레젠테이션 구조는 몇 가지 장점을 갖는다.

첫째, 배우는 대중적 인지도를 바탕으로 관객의 진입 장벽을 낮추고 정서적 친밀성을 형성한다. 둘째, 전문 지식의 권위를 전제하지 않기 때문에 ‘모르는 상태’에서 출발하는 질문을 정당화하며, 관객의 인식 과정을 자연스럽게 대리할 수 있다. 셋째, 또한 배우의 표정과 몸짓을 통해 드러나는 미묘한 감정의 변화는 체험의 과정을 보다 생생하게 전달하며, 시청자의 몰입을 유도한다.

그러나 이러한 방식에는 분명한 한계도 존재한다. 배우의 존재는 서사의 중심을 인물 쪽으로 이동시키며, 다큐멘터리가 다루는 대상보다 프레젠테이션이 전면에서 드러날 위험을 내포한다. 또한 드라마적 연출과 결합될 경우, 사실을 탐구하는 긴장보다 감정을 구성하는 방식이 앞서면서 다큐멘터리 고유의 긴장이 완화될 가능성도 있다.

그럼에도 불구하고 <사면>은 이러한 한계를 일정 부분 전환시키는 방식으로 작동한다. 이 작품에서 배우 프레젠테이션은 단순한 진행자가 아니라, 확신과 회의 사이에 머무는 ‘유보된 인식의 주체’로 설정된다. 이는 기존의 권위적 내레이션 구조를 해체하고, 질문과 체험을 중심으로 한 새로운 인식 방식을 구성하려는 시도로 읽을 수 있다.

특히 이러한 구조는 OTT 플랫폼의 매체적 특성에도 밀접하게 연관된

다. 방송 다큐멘터리는 불특정 다수를 대상으로 하기 때문에 보편적 해석을 제시하는 경향이 강했다면, OTT 환경은 개인화된 시청 경험과 지속적인 몰입을 중시한다. 따라서 확정된 지식을 전달하는 권위적 해설자보다, 관객의 인식을 대리하며 함께 탐색하는 ‘인식적 동반자’로서의 프레젠테터가 더욱 효과적인 서사 장치로 기능하고 있다.

예를 들어 오프닝 장면에서 이들은 “귀신을 믿는가?”, “직접 경험한 적이 있는가?”와 같은 질문을 주고받으며, 이해 이전의 상태를 그대로 드러낸다. 옥자연은 “경험한 적이 없기 때문에 믿기 어렵다”고 대답하고, 유지태 역시 “존재를 믿지는 않지만 막연한 느낌은 있다”고 응답함으로써, 두 사람은 관객과 동일한 인식의 위치에 놓인 상태에서 서사를 시작한다. 나아가 옥자연이 “있다 없음을 증명하기보다는, 이 무속 세계가 어떻게 작동하는지를 설명할 수 있을 것 같다”고 말하는 오프닝 씬의 마지막 장면은 작품의 연출 방향을 명확히 드러낸다.

이는 귀신의 존재 여부를 판단하는 데 초점을 두는 것이 아니라, 그 현상이 작동하는 과정과 경험의 구조를 탐색하려는 태도이며, 다큐멘터리의 인식 방식이 ‘진리의 증명’에서 ‘현상의 기술’로 이동하고 있음을 보여준다. 동시에 이러한 발화는 관객에게 특정한 해석을 강요하지 않고, 판단을 유보한 상태에서 서사에 참여하도록 유도한다. 이로써 관객은 프레젠테터와 동일한 인식 조건—믿지도 부정하지도 않는 상태—에 놓이게 되며, 작품은 질문과 체험을 따라가는 몰입의 구조를 형성한다.

〈사면〉의 약 2년에 걸친 취재와 동행 속에서 프레젠테터는 점진적으로 이 세계에 접근하며, 그 과정과 체험 자체가 서사의 핵심으로 기능한다. 이러한 체험 중심 구조는 제작진의 의도된 전략이기도 하다. 실제로 프레젠테터의 도입에 대해 일부 시청자들은 ‘이질감’을 지적했으나, 이는 단일 MC 중심의 설명 방식에 익숙한 기존 방송 다큐멘터리 문법과의 차이에서 비롯된 것으로 볼 수 있다.<sup>19)</sup>

이여 박민혁 PD는 프레젠테터 도입의 목적에 대해 “시청자에게 질문을

19) 편슬기 (2024).

던지고, 프레젠테가 일반 시청자의 역할을 수행하며 생생한 반응을 전달하기 위함"이라고 밝히는 한편, "특정 세계에 매몰되지 않고 객관적 거리를 유지하기 위한 장치"였음을 강조한다. 이는 프레젠테가 제작진과 관객 사이에서 인식의 거리를 조율하는 매개로 기능하기 위한 전략이었음을 보여준다. 이러한 특징은 이후 전문가들의 인터뷰 장면에서 더욱 분명하게 드러난다.



(도판 1)



(도판 2)

(도판 1)과 (도판 2)에서 보듯, 유지태는 민속학자와의 대화 장면에서 질문하는 비전문가로서 자리한다. 유지태는 지식을 전달하거나 정리하는 주체가 아니라, 질문하고, 설명을 듣고 반응하며, 이를 통해 인식의 과정 자체를 드러내는 역할을 한다. 또한 전문가의 설명은 핵심적인 부분만 간결하게 제시되며, 전문가의 얼굴을 길게 보여주기보다는 관련 영상, 프레젠테의 반응, 자막, 푸티지 삽입 등을 병치하는 방식으로 구성된다. 이를 통해 설명 중심의 전달이 아니라 체험의 흐름을 유지하는 연출 전략이 형성된다. 그러나 이때의 해석은 체험을 압도하는 절대적 권위로 작동하지 않으며, 여러 가능한 해석 중 하나로 제시되어 프레젠테의 체험과 병치되는 또 하나의 인식 층위를 구성한다.



(도판 3)



(도판 4)

또한 인터뷰 장면에서 유지태가 출연자에게 “그렇겠죠, 엄마를 제일 찾을 때인데”(도판 3), “(굿을 한 후) 더 맑아지셨어요(도판 4)” 라고 말하는 순간은, 정보를 전달하는 진행자가 아니라 감정적으로 반응하는 ‘참여자’에 더 가깝다.

이처럼 기존 방송 다큐멘터리의 진행자가 사건을 설명하고 정보를 정리하여 시청자의 이해를 돕는 존재였다면, <샤먼>의 프레젠테이션은 이해 이전의 긴장과 감각을 먼저 체험하도록 만든다. 시청자는 유지태의 질문, 침묵, 망설임, 놀람과 같은 반응을 따라가면서 사건을 인지적으로 해석하기보다, 신체적·정서적 차원에서 먼저 받아들이게 된다.

이러한 구조는 시청자를 프레젠테이션과 동일한 인식 조건 속에서 질문과 감정을 함께 경험하는 존재로 위치시킨다. 이때 몰입은 판단을 유보한 채 세계의 작동 방식을 따라가는 과정 속에서 형성된다. 따라서 이 작품의 몰입은 이해 중심이 아닌, 질문과 체험이 축적되는 과정적 몰입으로 설명할 수 있다.

이어지는 굿 장면에서는 이러한 체험적 서사가 더욱 강화된다. 카메라는 이를 해설하지 않은 채 일정한 거리를 유지하며 지속적으로 포착하고, 프레젠테이션 역시 개입하지 않은 채 그 공간에 함께 머문다.



(도판 5)



(도판 6)

예를 들어 (도판 5)와 (도판 6)에서 유지태는 관찰자의 위치를 유지하면서도, 동시에 다양한 표정 변화를 보여주고 화면에 반복적으로 등장한다. 특히 사연자의 감정이 폭발하는 순간에도 프레젠테이션을 이를 중단하거나 의미를 부여하지 않고, 장면을 그대로 통과시키며 감정의 강도를 전달한다.

이러한 체험 중심 구조는 제작진의 의도된 전략이다. 오 작가는 “귀신이 정말 있는지를 따지는 것이 아니라, 그것을 보는 사람 안에서 어떤 일이 일어나고 어떻게 해결되는지를 보여주는 것이 중요하다”<sup>20)</sup>고 밝히며, 작품의 초점을 경험의 흐름으로 이동시킨다. 이는 다큐멘터리를 사실 검증 중심의 형식에서 벗어나, 인식과 감응의 과정을 드러내는 형식으로 확장시키는 지점이라 할 수 있다.

즉 〈샤먼〉에서는 시청자가 프레젠테이션과 함께 감정의 흐름을 경유하며 서서히 인식에 도달하는 과정이 더 중요하게 제시된다. 이런 점에서 유지태라는 프레젠테이션의 존재는 단순히 대중적 친숙성을 부여하는 캐스팅 이상의 의미를 가진다. 그는 관객이 무속이라는 낯선 세계에 진입할 수 있도록 정서적 통로를 마련하는 한편, 해석과 판단이 유보된 상태를 지속시킴으로써 작품 전체를 체험적 인식의 구조로 조직하는 핵심 역할을 수행하

20) 백승훈 (2024), 「'샤먼: 귀신전' 제작진 "귀신, 아직도 있다고 생각하냐고요?"」, 『iMBC 연예』, 2024. 7. 17. (<https://enews.imbc.com/News/RetrieveNewsInfo/424013>, 2026년 4월 22일 접속).

고 있다.

또한 <사면>에서는 과거의 기록 영상과 현재의 시선을 병치하는 방식을 통해, 프레젠테이션을 단순한 체험의 주체가 아니라 '다시 보는 시선'으로 재위치화한다. 이때 프레젠테이션은 과거의 이미지를 현재의 시점에서 마주하며, 의미가 아직 확정되지 않은 상태에서 그것을 경험하는 또 하나의 관객으로 기능한다.

(도판 7)과 (도판 8)은 1911년부터 1925년 사이에 촬영된 한국의 과거 무속 영상으로, 이를 프레젠테이션 유지태와 옥자연이 바라보는 장면이다.



(도판 7)

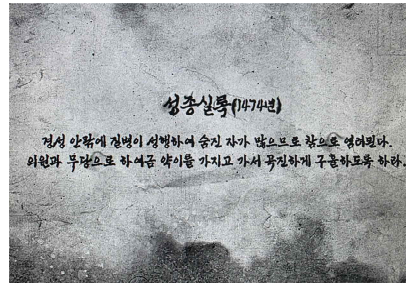


(도판 8)

이때 유지태와 옥자연은 어둠 속에서 과거 영상을 진지하게 응시하며, 영상을 보며 과거와 현재의 시선이 교차하는 감각적 상황을 전면화한다. 그러나 이러한 체험적 장면은 곧바로 전문가의 설명과 함께 (도판 9)와 (도판 10)처럼 다양한 사진의 삽입으로 이어지며 또 다른 층위를 형성해 낸다.



(도판 9)



(도판 10)

종교학자와 민속학자의 설명이 개입되는 순간, 화면에는 일제강점기 무속 의례 사진, 성종실록, 제주 관덕정 굿 장면, 그리고 '병을 치유하기 위해 굿을 행하라' 등 역사적 기록 문헌 등이 연속적으로 이어 제시된다. 이러한 자료들은 무속이 단순한 개인적 체험이 아니라 역사적·사회적 맥락 속에서 지속되어 온 실천임을 드러내며, 시청자로 하여금 이를 개인적 경험의 차원을 넘어 사회적·문화적 구조 속에서 재인식하도록 만든다. 이는 체험과 해석, 기록이 병치되는 다층적 인식 구조를 형성하며, 다양한 의미 가능성을 열어두는 서사 방식으로 이어진다.

이 과정에서 작품은 다큐멘터리의 정보 전달 기능을 유지하면서도 이를 일방적으로 제시하지 않는다. 오히려 시청자의 질문과 궁금증이 먼저 형성된 이후 해석이 제시됨으로써, 이해의 과정 자체가 하나의 몰입과 의미 경험으로 작동한다. 프레젠테이션의 체험, 전문가의 해석, 그리고 역사적 기록은 위계적으로 배열되지 않고 병치되며, 서로 다른 인식 층위를 구성한다.

즉, 이 장면은 '체험-해석-기록'이라는 다층적 구조를 통해 무속을 하나의 고정된 의미로 환원하지 않고, 다양한 방식으로 이해될 수 있는 대상으로 재구성한다. 이러한 서사는 관객으로 하여금 주어진 결론을 수용하는 수동적 태도에서 벗어나, 각 층위의 충돌과 조화 속에서 스스로 의미를 구성하도록 유도한다.

이러한 관점은 영화 및 미디어 수용 미학의 핵심 담론과도 연결된다. 롤랑 바르트(Roland Barthes)는 '저자의 죽음'을 통해 텍스트의 의미가 고정된 해석이 아니라 독자의 참여 속에서 생성된다고 보았으며<sup>21)</sup>, 이는 <샤먼>이 관객을 의미 생산의 주체로 위치시키는 방식과 상응한다. 바르트의 개념을 <샤먼>에 대입하면, 시청자는 제작자가 의도한 메시지를 일방적으로 소비하는 수동적 객체가 아니라, 영상 텍스트 속에 개입하여 새로운 의미를 생성하는 '생산 주체'가 된다. 다큐멘터리가 제공하는 '체험-해석-기록'의 파편들을 연결하여 각자의 맥락으로 재구성하는 과정 자체가 바로 '독자의 탄생'인 것이다.

21) Roland Barthes (1997), 『텍스트의 즐거움』, 김희영(역), 동문선.

여기서 더 나아가 레비(Pierre Levy)는 ‘참여적인 관객성’을 통해 수동적인 의미를 담고 있는 기존의 텍스트 중심적인 영화의 수용자가 아니라 행위자로서 관객의 특성을 설명한다<sup>22)</sup>. 이는 적극적인 참여자로서의 관객성에 대한 것으로 영화의 실질적 효력은 관객에 의해 완성된다는 것을 말하는 것이다. 레비는 ‘집단지성(collective intelligence)’을 핵심 개념으로 제시하며, 그 구성 요소로 ‘성찰(reflexion)’, ‘결정(decision)’, 그리고 ‘실천(pratique)’의 과정을 강조한다. 특히 실천은 성찰과 결정의 과정을 통해 형성된 개인의 인식과 판단이 실제 행위로 이어지는 단계로, 사회적 의미가 생성되는 결정적 국면으로 작용한다.

이러한 관점에서 <샤먼>은 관객의 인식 과정을 성찰-결정-실천의 흐름 속에 위치시킨다. 관객은 무속을 단순한 미신으로 치부하던 기존의 인식을 재고하고, 이를 현대적 치유와 정체성의 문제로 재구성하며, 나아가 타자의 고통에 대한 공감과 자기 성찰로 이어지는 실천적 인식에 도달하게 된다. 결국 <샤먼>이 구축한 탈경계적 문법은 관객을 사회적 의미를 생산하는 행위자로 전환시키며, 다큐멘터리를 인식과 감정, 그리고 실천이 교차하며 새롭게 생성되는 인문학적 장으로 재정의한다.

#### IV. 카메라의 이중시선과 서사의 공간적 확장

다큐멘터리는 현실을 단순히 반영하는 것이 아니라, 선택과 배열, 그리고 서사적 구성 과정을 통해 의미를 생산한다. 이는 역사 서술이 이데올로기와 논증, 플롯의 형식을 통해 구성되듯, 다큐멘터리 역시 특정한 관점과 선택의 과정을 통해 현실을 재구성하는 담론적 실천임을 의미한다<sup>23)</sup>. 즉, 다큐멘터리는 그 구성 과정을 은폐함으로써 오히려 ‘투명성’이라는 효과를 생산하는 장르라 할 수 있다.

22) Pierre Levy (2002), 『디지털시대의 가상현실』, 전재연(역), 궁리, 32쪽.

23) Bill Nichols, pp. 167~202.

이러한 관점에서 다큐멘터리의 객관성은 절대적인 기준이 아니라, 감독의 세계관 속에서 구성된 현실을 어떻게 조직하고 제시하는가의 문제로 이해되어야 한다. 제작 과정에서 가장 중요한 질문인 “왜 이 다큐멘터리를 만드는가”는 서사의 방향과 구조를 결정하는 핵심 원리로 작동하며, 촬영과 편집의 모든 선택은 이 질문에 대한 응답으로 구성된다.

이러한 다큐멘터리의 구성성은 <샤면>에서 더욱 급진적인 방식으로 드러난다. 본 연구는 이를 설명하기 위해 ‘이중 시선(double gaze)’이라는 개념을 제안한다. 이는 하나의 장면 안에서 서로 다른 두 층위의 시선이 동시에 작동하는 인식 구조를 의미한다. 이러한 ‘이중 시선’은 굿 장면에서 촬영 스태프와 카메라가 프레임 안에 함께 등장하는 순간 가장 분명하게 드러난다.



(도판 11)



(도판 12)

(도판 11)과 (도판 12)는 항공 촬영으로 포착된 장면으로, 굿 의례와 이를 기록하는 제작진이 동시에 드러나면서 관객은 굿을 체험하는 동시에 그것이 어떻게 구성되고 있는지를 인식하게 된다. 이때 유지태의 신체는 판단을 유보한 채 현상에 반응하며, 의구심과 경이 사이의 인식적 긴장을 드러내는 매개로 기능한다. 동시에 성스러운 제단과 촬영 장치가 하나의 프레임 안에 병치되면서, 의례와 기록 행위가 중첩된 구조가 형성된다. 이는 다큐멘터리의 재현 과정 자체를 가시화하는 메타적 장치로 기능한다.

즉, 카메라와 촬영 스태프의 존재가 프레임 안에 드러나는 순간, 다큐

멘터리는 더 이상 현실을 ‘있는 그대로 보여주는 창’이 아니라, 특정한 시선과 선택을 통해 구성된 결과물임을 스스로 노출한다. 이는 다큐멘터리가 현실을 투명하게 전달한다는 환상을 해체하며, 재현이 하나의 구성된 행위임을 자각하게 만든다. 이러한 연출은 다큐멘터리의 리얼리티 개념을 근본적으로 재구성한다.

더 나아가 이 작품은 빠른 편집과 인서트 이미지의 병치, 애니메이션적 시각 효과, AI 기반 영상, 드라마틱한 재연, 그리고 영화적 촬영과 구도를 효과적으로 결합함으로써 단순한 기록을 넘어 감각적으로 구성된 리얼리티를 제시한다.

예컨대 무속 의례 장면에서 반복적으로 삽입되는 인서트 이미지와 빠른 컷 전환은 사건의 인과적 이해를 지연시키는 대신, 이미지와 사운드의 단속적인 충돌을 통해 긴장과 불안을 증폭시킨다.

또한 재연 장면과 AI 기반 영상은 현실과 비현실의 경계를 모호하게 만드는 방식으로 작동한다. 실제 촬영 이미지와 인공적으로 생성된 이미지가 구분 없이 병치될 때, 관객은 그것이 ‘사실인지 아닌지’를 판단하기보다, 그 불확실성 자체에서 오는 기이함과 불안을 경험하게 된다. 이러한 효과는 귀신이나 무속이라는 비가시적 대상을 시각적으로 재현하는 동시에, 그것이 완전히 파악되지 않는 상태를 유지하도록 만든다.

또한 프레젠테이션의 놀람, 주저, 침묵과 같은 미세한 반응이 길게 유지될 때, 관객은 사건 자체보다 그 반응에 동조하며 감정적 긴장을 지속적으로 경험하게 된다. 이와 같은 형식적 장치들은 현실을 있는 그대로 재현하기보다, 감정과 정동을 강화하고 인식의 흐름을 조직하는 방식으로 작동한다는 특징이 있다.

결과적으로 〈샤먼〉은 기술적·미학적 장치들을 통해 ‘보이는 것’과 ‘구성되는 것’ 사이의 간극을 드러내며, 다큐멘터를 사실의 재현이 아니라 감각과 인식이 조직되는 복합적 매체로 재정의한다. 특히 굿은 더 이상 폐쇄적인 의례로 존재하지 않고, 촬영과 편집을 통해 재구성된 이미지로서의 콘텐츠로 전환된다. 결과적으로 이 작품에서 굿은 전통적 종교 의례

를 넘어, 미디어 환경 속에서 재구성된 문화적 이미지로 전환된다.

따라서 〈샤먼〉이 구축한 이중 시선과 균열적 구조는 관객을 의미 생산의 주체로 호명하는 인식적 장치로 기능한다. 이로써 다큐멘터리는 더 이상 진실을 전달하는 매체에 머무르지 않고, 인식과 감정, 해석과 실천이 교차하는 동시대적 인문학의 장으로 재구성된다. 이러한 변화는 특정 작품에 국한된 예외적 시도가 아니라, 최근 OTT 환경에서 나타나는 다큐멘터리 서사 전반의 흐름과 맞닿아 있다.

이러한 경향은 다른 작품에서도 확인된다. 예컨대 2025년 공개된 넷플릭스 오리지널 〈나는 생존자다〉는 사건의 사실을 재현하는 데 머무르지 않고, 생존자의 증언과 침묵을 중심으로 사건을 재배치함으로써 진실의 구성 방식을 전환한다.

이 작품은 가해자의 범죄를 특정 개인의 일탈로 환원하기보다, 이를 가능하게 한 사회적 구조와 권력 관계 속에서 이해하도록 만들며, 피해자의 목소리를 집단적 기억으로 복원한다. 특히 화면 대부분을 생존자의 증언과 침묵 그리고 표정으로 구성하는 방식은 사건의 객관적 재현보다 경험의 전달과 감정의 축적을 중심으로 작동하며, 발화된 서사뿐 아니라 침묵 속에 축적된 정동의 층위까지 함께 드러낸다. 이는 ‘한(恨)’이라는 한국적 정서를 단순한 감정 표현을 넘어, 생존과 치유의 인문학적 층위에서 재해석하는 과정으로 이해될 수 있다.

결과적으로 이러한 경향은 OTT 다큐멘터리가 감정과 정동, 체험과 해석이 교차하는 다층적 인식 구조로 재편되고 있음을 보여준다. 두 작품 모두 단일한 설명이나 결론을 제시하기보다, 서로 다른 인식의 층위를 병렬적으로 제시함으로써 관객이 그 사이에서 의미를 구성하는 공통된 서사 전략을 갖고 있다.

이러한 조건 속에서 〈샤먼〉은 각 에피소드가 개별 사례를 다루면서도, 전체적으로는 하나의 인식 흐름을 형성하는 시리즈 구조를 구축하며 후반부를 구성해 나간다. 초반부(1~3화)는 일반인의 사례를 통해 관객의 진입을 유도하고, 중반부(4~6부)에서는 보다 강렬한 사례를 배치하여 기존의

인식 틀을 흔들며, 후반부(7~8부)로 갈수록 서사의 범위와 의미를 점진적으로 확장한다.

특히 시리즈 후반부는 서사의 공간적 확장을 통해 이러한 인식 구조를 한층 심화시킨다. 7화와 8화에서 제시되는 해외 입양 사례는 무속을 특정 지역의 문화적 현상에 한정하지 않고, 개인의 삶과 정체성 속에서 재구성되는 보편적 체계로 전환시킨다. 즉, 로컬한 신앙으로서의 무속은 글로벌한 삶의 조건 속에서 재구성되며, 서로 다른 문화와 경험이 교차하는 지점에서 새로운 서사와 질문을 발생시킨다.

이러한 확장은 8화에 등장하는 벨기에 입양 여성의 사례에서 구체적으로 드러난다. 그녀는 타국에서 성장했음에도 무속적 경험을 겪으며, 이후 남아공에서 무녀로 살아간다. 그러나 이 서사는 개인적 체험에 머무르지 않고, 한국으로 돌아와 ‘신을 받는’ 과정을 통해 또 다른 전환을 맞이한다. 특히 마지막에 제시되는 ‘두 나라의 신을 함께 모시는 곳’은 이러한 서사의 의미를 집약하는 장면이다.

이 장면에서 무속은 특정 문화에 귀속된 폐쇄적 체계를 넘어, 서로 다른 문화와 경험을 연결하고 변형하는 매개적 실천으로 나타난다. 이는 단순한 사건의 종결이 아니라, 시리즈 전반에 걸쳐 축적된 인식 구조를 재배치하는 지점으로 이해할 수 있다. 이는 무속이 특정 지역의 전통을 넘어, 이동과 교차 속에서 재구성되는 동시대적 실천임을 보여준다는 점에서 의미를 지닌다.

다시 말해, 무속은 더 이상 고정된 문화적 유산이 아니라, 서로 다른 삶의 조건 속에서 새롭게 해석되고 작동하는 유연한 인식 체계로 확장된다. 이와 같은 전환 속에서 초반부에 제시된 ‘이해할 수 없는 현상’은 마지막에 이르러 ‘다른 방식으로 이해 가능한 경험’으로 재구성되며, 관객의 인식 또한 점진적으로 변화한다.

결과적으로 〈샤먼〉이 구축한 미학적 성취는 기술 중심의 OTT 플랫폼 환경에서 다큐멘터리가 나아갈 방향을 제시한다. 다큐멘터리는 과거의 사건을 현재의 시각 속에서 재구성하며, 이를 통해 미래적 인식의 지평을

확장하는 수행적 장르로 이해될 수 있다.

이때 요구되는 것은 경계를 고정하지 않는 탈경계적 시각과 지속적인 형식적·서사적 실험이며, 그 기저에는 인간의 존엄과 실재에 응답하려는 인문학적 관점이 자리한다.

## V. 결론

전통적으로 다큐멘터리는 전지적 내레이션과 인과적 서사를 통해 현실을 하나의 일관된 의미로 통합하는 진실을 제시해왔다. 그러나 〈샤먼〉은 프레젠테이션의 유보된 인식 상태와 다양한 인식 층위의 병치를 통해, 진실이 구성되는 과정임을 드러낸다. 이때 진실은 체험, 해석, 기록이 교차하는 지점에서 생성되는 유동적 사건으로 나타난다. 이러한 변화는 다큐멘터리를 단순한 사실의 기록에서 벗어나, 인식이 형성되는 과정을 드러내는 ‘인식의 장’으로 확장시킨다.

특히 본고가 제안한 ‘이중 시선(double gaze)’ 개념은 이러한 전환을 시각적으로 구체화하는 핵심 장치로 기능한다. 굿 장면에서 드러나는 드론 시점과 촬영 장비의 노출은 관객에게 의례에 대한 몰입과 동시에 매체적 거리감을 경험하게 하며, 재현이 구성된 것임을 자각하게 만든다. 또한 시리즈형 서사 구조는 이러한 인식 변화를 시간적으로 확장한다. 〈샤먼〉은 에피소드의 축적과 감정 곡선의 설계를 통해 관객의 인식을 단계적으로 변화시키며, 후반부로 갈수록 로컬한 무속을 글로벌한 경험과 정체성의 문제로 확장한다. 특히 서로 다른 문화적 배경을 지닌 개인의 사례와 ‘두 나라의 신을 함께 모시는 굿’ 장면은 무속을 고정된 전통이 아닌 이동하고 변형되는 실천으로 재구성하며, 시리즈 전체를 통해 형성된 인식 구조를 재배치하는 서사적 종결로 기능한다.

결국 〈샤먼〉은 방송 다큐멘터리의 정보 전달 구조와 독립 다큐멘터리의 탐색적 미학을 결합하며, OTT 환경 속에서 새로운 다큐멘터리 문법

을 구축한다. 이 작품은 현실과 재현, 믿음과 해석, 로컬과 글로벌 사이의 경계를 교란하면서, 다큐멘터리를 단일한 진실을 전달하는 매체에서 벗어나 다양한 인식이 교차하는 탈경계적 장으로 재구성한다. 나아가 OTT 시대의 다큐멘터리는 현실을 설명하는 장르가 아니라, 관객이 현실을 새롭게 인식하도록 만드는 ‘체험적 인식 장치’로 재정의될 수 있다. 〈샤먼〉은 기술 중심의 미디어 환경 속에서 요구되는 인문학적 성찰의 가능성을 제시하는 사례라 할 수 있다.

## 참고문헌

- Barthes, Roland (1997), 『텍스트의 즐거움』, 김희영(역), 동문선.
- Levy, Pierre (2002), 『디지털시대의 가상현실』, 전재연(역), 궁리.
- Nichols, Bill (2010), *Introduction to Documentary, 2nd ed.*, Indiana University Press, pp. 167~202.
- 강승묵 (2002), 「텔레비전 휴먼 다큐멘터리의 서사 구조 변화에 관한 연구」, 서강대학교 석사학위논문.
- 계운경, (2016), 「한국 독립다큐멘터리 <언니>의 성매매문제와 사회적 영향력」, 『한국콘텐츠학회논문지』, 16(4), pp. 241~249.
- 권상정 (2022), 「OTT플랫폼 시대의 다큐멘터리 특징 연구: 넷플릭스 오리지널 다큐멘터리를 중심으로」, 아주대학교 박사학위논문.
- 김영진 (2010), 「한국 독립 다큐멘터리의 형성과 비디오 액티비즘 연구」, 『영화연구』, 45.
- 김옥영 (2001), 「한국의 방송 현실에서 작가주의란 무엇인가」, 『한국방송진흥원』, 4, pp. 49~70.
- 맹수진 (2014), 「한국 독립 다큐멘터리의 주제 및 양식적 다양화에 대한 고찰」, 『씨네포럼』, 18, pp. 255~285.
- 박인규 (2006), 「다큐멘터리의 사실성과 장르 변형: 모큐멘터리를 중심으로」, 『현상과 인식』, 30(1), pp. 148~170.
- 백경선 (2023), 「OTT 시대 드라마 변화 양상 -TV드라마와 OTT드라마를 중심으로-」, 『한국극예술연구』, 78, pp. 137~167.
- 안드리-송영량 (2020), 「'다큐멘터리 아카이빙' 연구: 서울기록원의 수집 사례를 중심으로」, 『기록학연구』, 65, 2020.
- 이다운 (2023), 「복수서사의 시대적 특성 및 극적 전략 연구 -드라마 <더 글로리>를 중심으로-」, 『문화와융합』, 45(12).
- 이현숙 (2012), 「휴먼 다큐멘터리 프로그램의 언어적, 비언어적 메시지의 특성」, 『한국방송학보』, 26(5), pp. 233~270.
- 정금희, 최윤정 (2019), 「수용자의 능동적 행위로서 미디어 몰아보기(Binge watching): 계획된 행동이론(TPB)을 적용한 몰아보기 행동 모형」, 『한국방송학보』, 33(3), pp. 141~179.
- Kim, Jihoon (2021), 「Post-verite Turns: Mapping Twenty-First-Century

Korean Documentary Cinema」, *Korea Journal*, 61(3), pp. 188~222.

Lee, Hee-seung Irene (2025), "Transnational Panorama on Netflix: From a Korean Indie Documentary to the Netflix Original Series *My Love: Six Stories of True Love*," *International Journal of Asian Studies*, pp. 1~17.

글로벌이코노믹 ([https://www.g-enews.com/article/ICT/2024/07/202407162026274462ea588b1547\\_1](https://www.g-enews.com/article/ICT/2024/07/202407162026274462ea588b1547_1), 2026년 3월 26일 접속)

iMBC연예 (<https://enews.imbc.com/News/RetrieveNewsInfo/424013>, 2026년 3월 26일 접속)

**Abstract**

**A Study on Narrative Strategies of Documentaries in the OTT Era –  
Focusing on the TVING Documentary *Shaman: Ghost Chronicles***

Yoo Suyeon (Dongguk Univ., DFA)

This study explores how documentary narrative structures and modes of perception are transforming with the rise of OTT platforms. Using the TVING original documentary *Shaman: The Ghost Legend* as a case study, it examines presenter-centered narration, the juxtaposition of experience-interpretation-documentation, and serialized storytelling strategies. The analysis highlights how the documentary departs from traditional explanatory modes by foregrounding the audience's interpretive role through a "suspended state of perception." It also shows how drone cinematography and the exposure of filming devices create a "double gaze," reshaping the concept of documentary reality. Ultimately, OTT documentaries are understood as multi-layered structures where affect, experience, and interpretation intersect, transforming audiences into active participants in meaning-making.

Keywords: OTT Documentary, Serialized Narrative, Double Gaze, Presenter, *(Shaman: The Ghost Legend)*

논문 투고일: 2026년 03월 26일
심사 완료일: 2026년 04월 10일
게재 확정일: 2026년 04월 21일