



지난 5월 2일 브라질 연극계의 거장 아우구스투 보아우(Augusto Boal, 1931~2009)가 타계했다.<sup>1)</sup> ‘억압당한 사람들의 연극’으로 널리 알려진 보아우의 연극론은, 무대와 객석이라는 전통적인 이분법을 과감하게 깨뜨리고, 관객의 능동적이고 참여와 제반 사회문제에 대한 적극적인 의사표현 자체가 연극이라고 일깨웠다.

보아우는 1931년 리우데자이네루에서 태어났다. 어렸을 때부터 연극에 관심이 있었으나 브라질대학교(현재의 리우데자이네루 주립대학교)에서는 화공학을 전공했다. 1950년 뉴욕으로 건너가 콜롬비아대학교에서 화공학 박사과정을 밟는 동안 동대학교의 연극학교(School of Dramatic Arts)에 입학하여 본격적으로 연극수업을 받았다. 1956년 귀국한 이후에는 상파울루 아레나 극단(Teatro de Arena)에서 활동하면서 연극을 통한 사회정치적 변혁을 추구했으며, 『페다고지』로 유명한 파울루 프레이리(Paolo Freire)와도 교류했다.

1971년 브라질 군사정권은 보아우를 체포하여 고문하고, 국외로 추방했다. 아르헨티나로 망명한 보아우는 『억압당한 사람들의 연극』(1973)을 출판하고(우리나라

1) 우리나라에서는 아우구스토 보알 혹은 아우구스투 보알로 알려져 있지만 현지 발음은 아우구스투 보아우이다. 그러나 외래어표기법에 따라 본 글에서는 ‘아우구스투 보아우’라고 표기한다.



‘억압당한 사람들의 연극’ 워크숍(2008년 5월 13일) 참석자들이 백발이 성성한 보아우의 지도를 경청하고 있다. (사진 출처: Wikipedia)

에서는 『민중연극론』으로 소개되었다), ‘눈에 보이지 않는 연극’을 창안했으나 또 다시 포르투갈로 피신하지 않으면 안 되었다. 1976년 아르헨티나에도 군부정권이 들어섰기 때문이다. 1977년에는 파리에 거처를 마련하고, ‘보아우 그룹’을 만들어 파리에서 ‘제1회 억압당한 사람들의 연극 국제페스티벌’(1981)을 개최하는 등 유럽에서 활동했다.

15년 동안의 망명생활을 마치고 1986년 귀국한 이후에는 리우데자이네루에 ‘억압당한 사람들의 연극 센터’를 세워 활동하였으며, 1992년 리우데자이네루 시의원에 당선되자 ‘국회 연극’을 만드는 등, 생의 마지막 순간까지 무대에서 활동한 현역이었다.

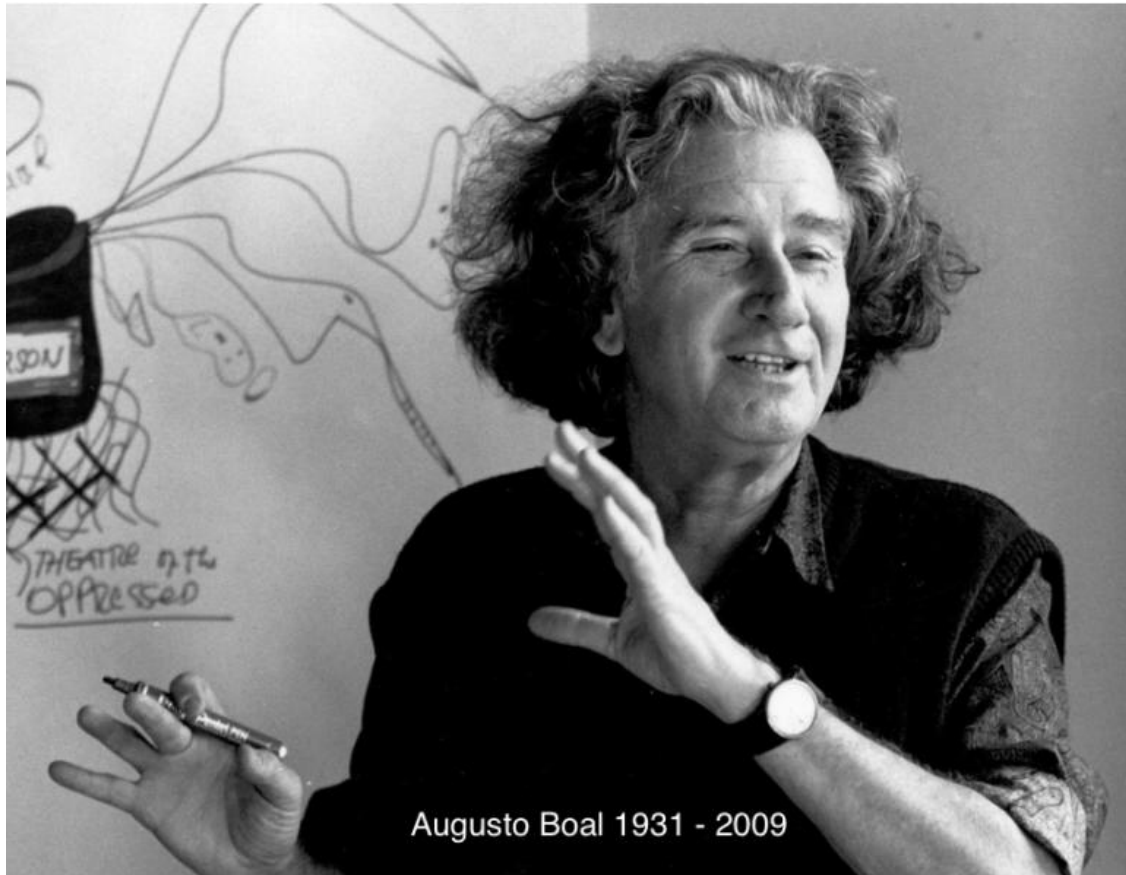
## 보아우의 ‘억압당한 사람들의 연극’ 방법론

김 선 육

### I. 연극의 근원성과 아우구스투 보아우

1960년대 이후 서구에 포스트모더니즘이 유행하면서 예술의 제 분야는 새로운 형태를 갈구하고 인간의 본질적인 측면을 찾으려고 애써왔다. 이런 현상은 연극계도 마찬가지이다. 이 시기부터 연극인들은 가장 근원적인 연극성이 무엇인가에 대해 탐구하고 그것을 무대에 올리려고 시도했기 때문이다. 그렇다면 가장 근원적인 연극성은 무엇인가? 연극학자들은 연극의 기원을 제례의식에서 찾고 있다. 제례의식에 참여하는 사람들은 모두 제례를 드리는 초자연적인 대상에게 현실에서 이루기 어려운 소원을 빌고 그것이 이루어지기를 바라는 목적을 가지고 있다. 그 목적을 이루기 위한 간절한 바람은 제례의식 참여자와 주관자 모두에게 있다. 그리고 제례의식이 끝나면 이들 모두는 어느 정도의 마음의 안정을 갖는다. 현대 한국에서 행해지는 제례의식 중의 하나인 굿을 봐도 그렇다. 굿이 끝나면 굿을 의뢰한 사람(참여자)은 마치 문제가 해결된 듯한 안정감을 느낀다. 이것이 바로 제례의식의 목적이다. 의식은 참여자와 주관자 모두에게 강한 영향을 끼친다. 제례의식에서 참여자의 적극적인 참여와 그를 통한 의식적 동화 현상은 제례 의식의 가장 보편적인 현상이다. 많은 학자들이 이러한 제례의식에 연극의 기원에 있다고 보고 있다.

연극에서 제례의식과 참여자와 주관자는 각각 연극 공연과 관



Augusto Boal 1931 - 2009

객과 배우로 대치될 것이다. 그렇다면 연극의 근원성은 관객의 적극적인 참여와 이로 인한 정서 및 의식의 변화에 있다고 할 수 있겠다. 즉 연극이라는 장르는 단순히 관극하면서 즐기는 차원에서 끝나는 것이 아니다. 관객들에게 깊은 감정적 혹은 이성적 충격을 주고 무엇인가 새로운 것을 깨닫거나 최소한 느끼게 해주는 것이야말로 가장 근원적인 연극의 임무라고 볼 수 있는 것이다.

서양에서 최초로 본격적인 연극이 탄생한 고대 그리스 시대에 연극, 특히 비극은 관객들의 감정이입을 통한 적극적인 정서동참을 이끌어내면서 적극적인 관객의 참여가 이루어졌다. 그러나 이후 연극은 점차로 오락적인 측면이 강해지면서, 특히 바로크 시기와 19세기 말, 20세기 초·중반기에 연극 뿐 아니라 예술계 전

반에 대중성을 강조하는 경향이 강했다. 이러한 상황에서 연극의 뿌리, 근원, 순수한 원형에 대해 탐구하고자 하는 경향이 20세기 초부터 일어나기 시작한다.

1920년대부터 미래주의자와 다다주의자들이 이런 시도를 하기 시작했고, 이후 미국의 리빙시어터, 폴란드의 예지 그로토프스키 등도 연극의 근원성을 탐구하면서 관객의 참여를 적극적으로 유도하는 실험적 성격의 연극을 시도했다. ‘억압당한 사람들의 연극’으로 유명한 브라질 출신의 연출가이자 연극이론가 아우구스투 보아우도 마찬가지로 가장 근원적인 의미에서의 연극을 추구했다. 공연예술에서 포스트모더니즘의 중요한 특징 중의 하나가 관객의 참여에 의해 채워질 여지가 많은 개방성 및 즉흥성, 아울러 어디서든 공연을 할 수 있는 공간의 확장 등을 들 수 있는 것이며 아우구스투 보아우도 이런 흐름의 일부로 설명될 수 있는 것이다. 그러나 보아우의 경우 연극의 근원성을 찾아가기 위해 보다 구체적이고 체계적인 방법론을 제시했다는 점에서 다른 연극인들과 차별성을 가지고 있다. 보아우는 연극 속에서 모든 인간은 관객이면서 동시에 배우라고 보면서, 관객을 연극의 주체로 세우려는 노력을 했다. 그는 객석과 무대, 관객과 배우의 경계를 없애고 관객을 연극의 주체로 세우려고 했다. 그 결실로 나온 것이 바로 1960년대 브라질과 유럽에서 유행한 ‘억압당한 사람들의 연극’이라는 방법론으로, 이는 연극을 지식을 얻고 사회의 내적인 진실의 변화를 가져오는 수단으로 받아들인다.

‘억압당한 사람들의 연극’을 이해하기 위해서는 보아우가 이를 형상화하기 위해 마련한 구체적인 연극방법론인 ‘토론 연극’과 ‘욕망의 무지개’에 대해서 살펴보아야 할 것이다.

## II. 토론 연극

'억압당한 사람들의 연극'의 핵심이라고 할 수 있는 '토론 연극'은 관객의 개입으로 연극의 결말이 바뀔 수 있도록 공연 안에 관객의 참여를 구조화한 연극 방법론이며, 궁극적으로 우리들이 살고 있는 현실을 조사하고, 보여주고, 분석하고, 변형시키려는 목적을 가지고 있다. '토론 연극'은 구체적인 갈등이 담긴 짧은 장면을 보여 준 다음, 극에서 주인공이 해결하지 못한 문제를 관객들이 함께 고민하면서 풀어보는 연극 형식으로, 주인공의 문제에 공감한 관객이 자기가 생각한 대안을 주인공이 되어 직접 무대 위에서 실행해 보도록 하는 것이다. 이때 극의 소재가 되는 갈등은 개인적이기 보다 주로 집단의 관심사를 반영하는 사회적인 것에 초점을 둔다.

'토론 연극'에서 관객은 가만히 앉아 극의 갈등을 머리로만 생각하고 추론하는 것이 아니라 직접 인물이 되어 무대에서 살아봄으로써 해당 문제를 보다 입체적이고 현실적으로 경험할 수 있게 된다. 그리고 각기 다른 입장이 되어보면서 문제를 새롭게 인식하고 해결하는 과정을 체득하게 되면서 해당 주제에 대한 집단적 관심사가 형성되기도 한다. '토론 연극'의 결말은 언제나 열려 있다. 그렇기 때문에 토론연극은 모델을 만드는 사람들에게도 많은 변화를 야기한다. 사람들은 '토론 연극'의 이야기 거리를 찾아내는 과정에서 자신과 자기가 처한 환경을 깊이 있게 살피게 되는 것은 물론이고, 함께 하는 사람들과 신체적, 심리적, 사회적, 연극적으로 새로운 관계를 맺는 계기가 되기 때문이다. 즉, '토론 연극'에서의 관객은 종래의 수동적인 관객이 아니라 적극적인 자세로 연극에 직접 배우로 개입하게 된다. 그래서 보아우는 '토론 연극'의 관객을 배우-관객(Spec-actors)이라 부른다.

### III. 구체적인 방법론: 배우-관객(spec-actor) 개념을 중심으로

‘토론 연극’은 특정한 규칙에 따라 행해지고, 작업을 위해 공통된 목적과 방법이 필요하다. 우선 텍스트는 관객이 뚜렷이 알 수 있도록 모든 인물들에게 명확한 개성을 부여하는 것이라야 한다. 갈등이나 어려운 문제를 해결해야 할 때 관객이 무대에 직접 등장하거나 모순을 지적하고 싶도록 행동하며, 주인공의 해결책, 그의 방법, 그의 태도는 끝에 가서 토론 형식으로 주제화된다. 또한 ‘토론 연극’에서의 표현은 사실적이거나 상징적이거나 표현적일 수는 있으나 구체적인 문제가 제시되어야 하기 때문에 부조리하거나 지나치게 추상적이어서는 안 된다.

그렇다면 이제 ‘토론 연극’의 구체적인 방법론에 대하여 알아보자. 초창기 브라질에서 연극 활동을 할 때, 보아우는 ‘동시적인 극작술’(simultaneous dramaturgy)을 적용하면서 ‘토론 연극’의 형식을 완성하였다. 이 과정에서 관객은 공연을 중지시킬 수 있다. 관객들은 가끔씩 등장인물이 어떠한 방식으로든 억압받고 있는 짧은 장면에서, 예를 들면, 가부장적이고 폭력적인 남자가 여자에게 폭행을 가하고 있다든가 혹은 회사 주인이 노동자를 학대하고 있는 등의 장면에서 공연을 중지시켰다. 그리고 배우들에게 그들이 보고 있었던 장면의 결과를 변하게 하려는 시도로 무대에서 공연을 하고 있는 배우들에게 다른 연기를 제안하였다. 이것은 전통적인 관객/배우의 분할을 원상태로 돌리고 관객을 공연의 일원으로 참여시켜 공연의 극적 사건으로 끌어들이려는 시도였다.

보아우에 의하면 ‘토론 연극’은 우연히 배우가 자신의 방향을 이해하지 못할 때, 관객이 그의 자리를 대신한 적이 있는데, 그러한 ‘동시적인 극작술’에서 비롯되었다고 한다. 이것은 관객과 배

우를 철저히 별개로 인식하는 이분법적인 관객/배우 사이를 원상태로 돌리려는 것이고, 이로써 새로운 형태의 정치극이 나타난 것이다. 그러면서 그는 관객의 적극적인 참여를 통해서 '배우-관객'의 개념이 점점 힘을 얻어가고 있음을 발견했다. 이 '배우-관객'의 개념은 이후 보아우의 '토론 연극' 작업에서 더 중요한 요소로 작용한다. 이제 관객은 생각으로 작품을 바꾸어볼 뿐만 아니라 실제로 그 변화를 실행할 수 있고, 집단적으로 작품에 암시를 줄 수 있으며, 그럼으로써 사회적 행동을 유발하는 힘 있는 요소가 되었다.

'토론 연극'의 구체적인 방법론은 다음과 같다. 먼저 연극은 전통적인 연극처럼 시작한다. 전문배우일 수도 있으며, 억압당한 공동체 출신의 비전문 배우일 수도 있는 배우가 대본에 충실한, 즉 대본의 결말에 따라 연기한다면, 관객과 관련 있는 억압은 연기되지 못할 것이다. 그렇기 때문에 배우들은 특정한 정황을 극으로 보여주고 '배우-관객'들에게 정황에 대한 주인공의 대처에 동의하는지 물으며, 그럴 경우에 관객들은 대부분 동의하지 않는다고 대답할 것이다. 그러면 배우들이 처음부터 다시 극을 진행한다.

이 두 번째 공연은 보통 압축된 형태로 공연된다. 그러면 '배우-관객'들은 가능하고 타당한 새로운 해결책을 제시하면서 극을 변화시킨다. 즉 배우들은 있는 그대로의 세계를 고수하여 모든 것을 이전과 같은 방식으로 이끌고 나가고, '배우-관객'들은 있을 수 있는 세계를 만들어가는 것이다. 그리고 이 두 번째 공연에서 '배우-관객'은 언제라도 "정지"(stop)를 외치고 억압당하는 개인의 모습을 그리기 위해 배우의 역할을 대신하여 직접 주인공이 돼서 극을 이끌어갈 수 있다.

그리고 교체된 배우는 극에서 완전히 빠지는 것이 아니라, 무



대의 다른 곳에서 자신의 위치를 대신한 ‘관객-배우’에게 여러 가지 상황을 제시할 수 있다. 그러면 그 ‘관객-배우’는 자신이 대체한 배우가 사용하지 않았던 방법들을 사용하면서 억압을 전복시키려는 시도를 한다. 그러는 동안 나머지 배우들은 그를 괴롭히는 억압자가 되며, 이미 억압자라면 좀 더 강도를 높여 대본에 쓰인 결말에 접근하려고 시도한다. 그래서 ‘관객-배우’로 하여금 현실을 변화시키는 것이 얼마나 어려운지를 느끼게 해준다. 결국 ‘토론 연극’은 결국 세계를 변화시키려고 애쓰는 ‘관객-배우’들과 그들의 발목을 묶고 현실을 인정하게 만들려는 배우들 간의 투쟁이다.

만일 관객들이 그 ‘관객-배우’의 연기가 사실을 표현하는데 너무나 비현실적이라고 생각한다면 “마술(magic)”이라고 부를 수 있다. 그러면 그 ‘관객-배우’는 반드시 연기를 상황에 맞게 재수정해야 한다. 만일 이 ‘관객-배우’가 억압을 전복하는데 실패한다면, 혹은 연기를 포기한다면, 다시 배우가 역할을 진행한다. 이때 또 다른 ‘관객-배우’가 “정지”를 외치고 나와 작품을 바꾸려고 하면 거기서부터 다시 새로운 극이 진행한다. 만일 ‘관객-배우’가 성공적으로 억압을 전복한다면, 작품은 바뀌는 것이다. 그 다음에 ‘배우-관객’은 이제 주인공 뿐만 아니라 억압하는 자를 대체할 기회를 갖는다. 그리고 억압당한 인물들이 도전하는 새로운 방법을 찾게 된다. 이런 방법으로 억압에 대한 조금 더 현실적인 묘사는 (종종 억압의 희생자인) 관객에 의해 만들어질 수 있다. 모든 과정은 논리적으로 이루어져야 하고, 서로 대립되는 논쟁에 대한 고려를 통해서 결론에 도달한다.

이처럼 ‘토론 연극’은 배우들이 ‘세상을 있는 그대로’ 제시하면 관객이 직접 연극에 개입하여 세상을 ‘그렇게 되었으면 하는 것’으로 바꾸고 그러는 가운데 긴장이 생기고 해결책을 구하게 된

다. 이러한 과정에서의 반복에서 관객들은 배우들에 의해 형상화 되던 억압을 깨뜨릴 수 있게 된다. 이같은 '토론 연극'은 보아우의 「토지개혁」이나 「앞잡이에 대한 재판」로 실제 공연되었다.

#### IV. 욕망의 무지개(Rainbow of desire)

'억압받은 자들의 연극'의 또 다른 중요한 기법인 '욕망의 무지개'는 주인공에 의해 연기되는 내적인 억압의 형태에 초점을 맞추려는 경향이 있다. 즉 우리의 내면에 자리 잡고 있는 다양한 욕망, 잘 알고 있으나 마주 대하기 두려워 내면 깊숙이 숨겨놓은 욕망 등을 끌어냄으로써 궁극적으로 자신에 대한 통찰의 기회를 갖게 하는 연극기법으로, '욕망의 무지개'는 종종 연극치료에서 사용된다.

인간이 세상을 살아가면서 자신의 욕망을 펼치는 데는 많은 제약들이 있다. 자신을 둘러싼 환경의 여러 요소들은 자신의 욕망과 전투를 벌인다. 그 과정에서 인간은 자신의 의지를 막고 수동성에 적응해가면서 순종하는 것을 배운다. 인간은 필요에 의해서 그리고 무의식적으로 습관적인 사회적 역할에 의해 제한된다. '욕망의 무지개'는 우리로 하여금 그러한 한계를 한 발작 넘게 해준다. '욕망의 무지개'는 수동적인 소비자나 어떤 공연의 단순한 관객이었던 한 사람이 '관객-배우'가 되어 그동안 자신을 억눌렀던 욕망을 펼쳐보이게 해줌으로써 위축되고 억압되었던 자신과 환경의 상관관계에 대해서 다시 한 번 생각하게 해주는 역할을 한다. 보다 구체적인 방법론을 알아보도록 하자.

먼저 정확하게 무엇인지는 모르지만 늘 무언가를 하고 싶었던 것이 있다거나, 아니면 아주 억울한 일을 당했던 경험이 있다거나

나, 심리적으로 위축된 무언가가 있는 어떤 사람이 주인공이 되어 그 감정이나 사건을 즉흥극으로 꾸민다. 이때 주인공은 자신의 역할을 하고 다른 참여자들은 주인공의 감정이나 사건에 관련된 다른 인물들의 역할을 맡아 연기한다. 주인공은 여러 가지 이유로 자신이 하지 못했던 욕망들을 하나씩 끄집어낸다. 우선 상황들이 그대로 재현되면서 주인공과 반대 인물들의 갈등이 일어난다. 그 다음에는 주인공이라는 실제 인물이 아니라 ‘맞서 싸우고 싶다거나’, ‘때리고 싶다거나’, ‘핑핑 울고 싶다거나’, ‘멀리 도망가고 싶다거나’ 하는 주인공의 욕망들이 등장인물로 나와 반대 인물들과 갈등을 일으킨다. 그리고 그 다음에는 욕망들이 주인공과 만난다. 욕망들은 주인공에게 “맞서 싸워”, “때려”, “핑핑 울어”, “멀리 도망가”라고 말하고 주인공은 “그러면 안 돼”, “못 해”, “그럴 수 없어”라고 말하며 거부한다. 즉 자기 자신과 싸우는 것이다. 이러한 과정을 통해서 어느 정도 자신의 욕망을 확인한 주인공은 자신을 둘러싼 환경과 자신의 내면을 정리할 수 있게 된다. 그리고 반대 인물을 세워두고 여러 욕망들 가운데 가장 드러내고 싶었던 욕망을 반대인물의 가장 가까운 곳에 배치하고, 그 다음 욕망들을 순서대로 그 다음 위치에 배치하고 가장 약한 욕망들은 멀리 보이지 않는 곳에 배치한다. 이것으로 일차적인 즉흥극이 끝난다. 그 다음에 주인공은 다시 한 번 즉흥극을 하는데, 그 결과는 첫 번째 즉흥극과 같을 수도 있고 다를 수도 있다. 그리고 연극이 끝나면 모든 참여자들이 느낌을 나누면서 마무리한다. 이렇듯 참여자들은 적극적으로 연극에 개입하면서, 아니 스스로가 연극을 만들어나가면서, 내면 깊숙이 감추어져있던 응어리진 감정과 억눌린 욕망 등에 대하여 다시 정리해 보고 풀어볼 수 있는, 그래서 궁극적으로 자체 치유에 이를 수 있는 기회를 갖는다.

이런 측면에서 보면 '욕망의 무지개'는 심리극과 유사하다. 우선 연극을 지휘하는 연출가가 있으며, 실제 체험을 다루는 것도 그렇고, 욕망이라는 것이 심리극에서의 이중 자아나 분신에 해당된다는 점도 그렇다. 그러나 '욕망의 무지개'의 연출가는 심리극 연출가보다 훨씬 적은 역할을 수행한다. 앞서 알아본 것처럼 '욕망의 무지개'에서는 연극에 참여하는 관객의 비중이 압도적이며, 심리극에 비해 초점이 전체로 분산되고 모두가 공감하고 공유할 수 있다는 특징을 가지고 있다.

## V. 서구 연극 역사에 대한 반작용

지금까지 보아우의 '억압당한 사람들의 연극'과 그의 대표적인 방법론인 '토론 연극'과 '욕망의 무지개'를 연극의 근원성과 치유성이라는 측면에서 살펴보았다. 보아우의 연극은 궁극적으로 연극으로 인간의 삶에 직접적인 영향을 미치고 부정적인 요소를 개선하려는 적극적인 의지를 갖는다는 점에서는 연극의 치유성, 나아가서 연극의 근원성과 상통한다. 이러한 경향은 볼거리 중심으로 발전해 온 서구 연극 역사에 대한 반작용이며, 양차 대전이후 사회적·정치적 격변 속에서 인간성을 회복하려는 사회적 요구의 반영이라고 볼 수 있다.□