

한국 관광호텔 라이브 바의 필리핀 여가수: '뮤지션'과 '엔터테이너' 사이

김민정*

I. 필리핀 연예이주와 한국

오늘날 국제이주는 세계화와 결부된 복잡한 사회변화의 측면을 가장 포괄적으로 보여주는 영역이다. 많은 연구들이 지적하듯이 이주자의 삶은 초국가적 성격을 띠며(Basch et al. 1994; Kearney 1995; Ong 1999), 이주현상은 두 나라 각각의 그리고 그 사이에서 발생하는 사회변화와 문화적 의미를 포착하고 분석할 수 있는 렌즈가 된다.

스페인과 미국의 식민 지배를 통해 형성된 필리핀의 근대는 어느 다른 아시아 국가보다도 더 세계화되고 초국가적인 성격을 띤다 (Anderson 2006).¹⁾ 근대 음악 분야에서 필리핀 사람들은 일찍이 서양의 클래식 음악과 미국의 재즈를 아시아에 전파하였다. 19세기말 필리핀 뮤지션들은 일본을 방문하였으며(Yu-Jose 2007: 71), 20세기 초 베트남에서 필리핀인은 프랑스인이나 러시아인과 함께 서양음악 교사로 활동하였고 (Gibbs 1998a, 1998b), 말레이시아에서는 최초의 군악대 연주자였다 (Ng 2005: 273).

* 강원대 문화인류학과 조교수

1) 단적인 예는 19세기말 반식민주의의 상징적 인물인 호세 리살이다. 그는 유럽에서의 고등 교육을 통해 의사가 되었고, 스페인어로 민족주의 소설들을 썼으며 처형 직전에는 스페인 군의관으로 쿠바전쟁에 참여하려고 했었다 (Ocampo 1999).

현재도 필리핀 밴드와 가수들은 거의 모든 아시아 국가의 특급 호텔 라이브 바에서 공연하고 있으며, ‘마닐라에서 온’ 또는 ‘필리핀에서 온’ 이라는 수식어는 “다양한 국제 관객을 상대로 전문적인 무대연행을 하는”과 같은 의미를 가진다 (Ng 2005: 273). 이러한 필리핀의 연예 이주는 오랜 스페인 지배로 인한 서양 예술계로의 이른 진입, 미국 지배를 통한 대중음악 학습과 미군기지에서의 공연활동, 마르코스 시기에 시작된 필리핀의 인력수출 정책, 필리핀인의 예술적 감수성과 친근한 국민성 등이 함께 어우러져 나타나는 하나의 이주 현상이다. 그 이면의 정치경제적 함의를 캐다보면 대중문화를 통해 수용된 아시아의 근대성과 국가 및 젠더 구분이 노동이나 사회관계와 얽혀 작동하는 세계화의 복잡한 지형이 드러난다.

미국의 팝송은 오늘날의 중산층 아시아인 모두가 친근하게 느끼는 세계화된 대중문화 항목이며, 필리핀 밴드와 가수는 이 세계화된 친근성을 유지하고 재생산하는 데 있어 핵심적인 역할을 담당한다. 한편 필리핀의 이주 노동은 상당히 여성화되어 있다. 2000년대 초 전체 신규이주 노동자의 70% 이상이 여성이었고(<그림 1> 참조), 여성 일의 내용은 특정 국가의 간호사, 간병인, 가사도우미, 연예종사자로 특화되어 있다. 이는 필리핀의 여성 이주노동이 다른 나라의 가족, 복지, 여가, 문화변화 및 젠더관계와 밀접히 관련되며, 결과적으로 필리핀내의 가족과 복지, 노동과 산업의 성격 변화에도 영향을 미친다는 점을 의미한다.

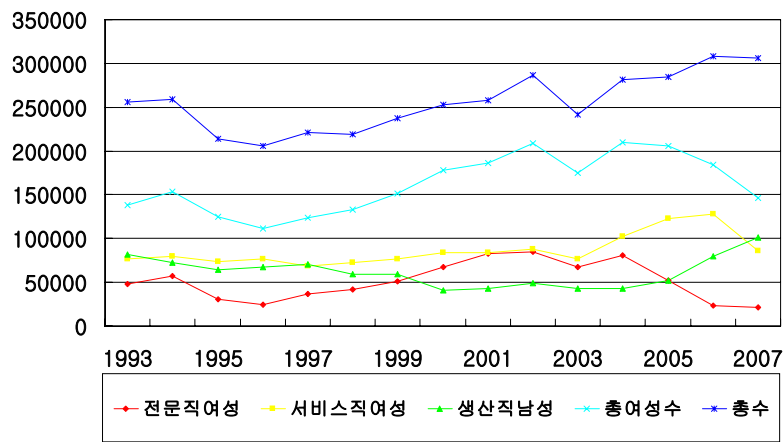
한편 이주노동자의 수와 직종, 생활여건은 방문국의 정책방향과 규제내용에 따라 상당히 변화한다. 필리핀 전체 신규이주노동자 중 여성비율은 2006년도부터 감소하는데, 이는 연예이주가 대부분이던 일본행 이주여성의 수가 대폭 감소한 탓이며(<표 1> 참조),²⁾ 동시에

2) 일본은 2005년부터 연예비자 발급조건을 강화하여 2년제 전문교육을 받았거나 해당 경력이 있는 사람으로 제한하고 있다.

생산직 남성 이주자의 수가 증가한 결과이다(<그림 1> 참조).

<그림 1> 주요 직종별 성별 필리핀 이주노동자수 추이, 1993-2007

(출처: POEA 2007)



한국 내 연예이주의 역사 역시 정부 정책방향에 따라 이주자와 한국인의 생활이 함께 변화한다는 점을 보여준다. 1990년대 이후 국내 유흥향락산업 시장이 확대되고 미군 주둔지 클럽 내 한국인 여성 종사자 수가 감소하면서, 국내에는 러시아와 필리핀 등의 외국인 여성 ‘엔터테이너’들이 들어오기 시작했다. 이는 1996년 미군 주둔지역의 클럽업주조직인 ‘한국특수관광협회’가 개입한 일이었다(한겨레 21 97/03/27). 2002년 ‘예술홍행’ 비자 소지자는 1990년 보다 거의 20배 가까이 증가하여 5천 명을 넘었다(<표 2> 참조). 이들 대부분은 유흥업소에 종사하는 댄서였으며 많은 수가 인신매매의 혐의를 떠는 고용관계 속에서 성매매에도 종사한다고 보도되었다(한겨레 02/07/17, 02/09/27). 주둔지 시민단체로부터 비판의 목소리가 높아지고 여성학계를 통한 여성부의 실태보고서도 나오게 되었다(여성부

<표 1> 행선국별 필리핀 신규 예술홍행비자 소지자 및 전체 이주노동자수 추이, 2001-2007 (출처: POEA 2007)

행선국	구분	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
일본	A	70,244	73,246	57,605	70,628	38,533	6,672	4,592
	B	74,093	77,870	62,539	74,480	42,633	10,615	8,867
한국	A	94	256	237	615	687	487	1,350
	B	2,555	3,594	7,136	8,392	9,975	13,984	14,265
홍콩	A	13	4	5	22	75	42	113
	B	113,583	105,036	84,633	87,254	98,693	96,929	59,169
아랍에미 레이트	A	19	16	26	9	14	0	100
	B	44,631	50,796	49,164	68,386	82,039	99,212	120,657
사이판	A	1	1	0	5	17	30	45
	B	2,288	1,830	1,539	2,219	1,966	1,364	3,698
바레인	A	43	9	0	12	9	24	43
	B	5,861	6,034	6,406	8,257	9,968	11,736	9,898
인도 네시아	A	9	11	3	2	0	0	23
	B	1,411	1,492	1,534	1,744	2,186	2,102	3,285
이탈 리아	A	0	0	0	0	0	0	22
	B	21,641	20,034	12,175	23,329	21,267	25,413	17,855
말레 이시아	A	30	30	29	51	21	2	22
	B	6,228	9,317	7,891	6,319	6,599	5,749	9,725
중국	A	13	3	15	47	93	62	21
	B	1,979	2,046	2,168	2,942	4,608	5,654	5,901
전체 신규 예술홍행(A)		70,635	73,685	58,001	71,489	39,495	7,431	6,421
전체 이주노동(B)		867,599	891,908	867,969	933,615	988,615	1,062,567	1,077,623

A: 신규 예술홍행비자 소지 출국자수

B: 전체 이주노동자수

2003). 이에 국무조정실은 “유흥업소 종사 외국인여성 무회 대책”을 마련하였고, 법무부는 2003년 6월부터 무용수에게 예술홍행비자 발급을 중단하였다(한겨레 08/01/24). 그리고 2004년부터 예술홍행 비자(E6)는 세 가지로 세분화되어 무대예술공연 참가자에게는 예술연예(E61), 관광업소 공연자에게는 호텔유흥(E62), 스포츠종사자에게는

운동(E63) 비자가 발급되고 있다. 현재 한국의 필리핀 연예이주자 대부분은 호텔유흥 비자를 받은 가수나 연주자로, 관광업소로 등록된 호텔이나 놀이공원 같은 공연장에서만 공연할 수 있다.

<표 2> 한국내 예술행행비자(E6와 관련비자)소지 필리핀인수의 성별 추이, 1985 - 2008

(출처: 출입국외국인정책본부, www.immigration.go.kr)

연도	전체		필리핀	
1985	188		140 (74.5%)	
1990	279	남 193	240 (86%)	필남 180
		여 86 (30.8%)		필여 60 (25%)
1995	598	남 363	501 (83.8%)	필남 308
		여 235 (39.3%)		필여 193 (38.5%)
1997	1,444	남 652	862 (59.7%)	필남 391
		여 792 (54.8%)		필여 471 (54.6%)
2000	3,916	남 693	1,521 (38.8%)	필남 369
		여 3,223 (82.3%)		필여 1,152 (75.7%)
2002	5,285	남 832	1,664 (31.5%)	필남 410
		여 4,453 (84.3%)		필여 1,254 (75.4%)
2005*	4,390	남 1,006	3,066 (69.8%)	필남 469
		여 3,384 (77.1%)		필여 2,597 (84.7%)
2008*	4,421	남 1,085	3,192 (72.2%)	필남 511
		여 3,336 (75.5%)		필여 2,681 (84%)

* 2004년 이후는 수치는 기존의 E6 비자 소지자와 하위 범주인 E61, E62, E63 소지자를 합한 수치

한국 내 연예이주 통계에서는 필리핀 국적의 우세와 성비의 변화가 주목된다(<표 2> 참조). 1990년대 중반까지만 해도 연예이주자의 대다수는 필리핀 남성이었다. 필리핀 뮤지션들은 주로 6-8인조 밴드를 구성하여 공연계약을 맺었으며 여자 보컬을 제외하면 거의 다 남성이었다. 앞서 언급하였듯이 1990년대 말부터 무용수와 클

럽 종사자 입국이 허용되면서 연예이주자의 수는 급격히 증가하고 동시에 여성화되다가, 2003년 법 개정 이후 여성 비율은 다소 감소한다. 하지만 필리핀 연예이주자 중 여성 비율은 2004년 이후에도 80%를 웃돌며 계속 증가하여 ‘필리핀 여성화’라고 이름 붙일 만한 경향을 보여준다. 이는 필리핀 여성 중 불법 체류하는 클럽 종사자의 수가 여전히 많으며, 2004년 이후에도 편법을 써서 가수로 입국한 여성들이 미군 주둔지 클럽에서 일하기 때문으로 보인다(한겨레21 08/01/24). 하지만 다른 한편으로는 한국 내 호텔과 바의 라이브 무대가 늘고 과거와 달리 남성중심의 대규모 밴드보다 적은 인원수의 필리핀 여가수 팀이 선호되면서 필리핀 여가수에 대한 실제 수요가 늘어난 때문이기도 하다.³⁾

이 글은 한국의 관광호텔 바에서 공연하는 필리핀 여가수에 대한 사례연구로, 다음 두 가지 점에 초점을 맞추고자 한다. 하나는 미국화 된 대중문화의 세계적 소비 사례로서 필리핀 여가수의 한국무대를 분석하는 것이다. 여기서는 한국 라이브 바에서 가수로 일한다는 것의 의미와 복수의 국가성이 만나는 무대 상황을 분석해보고자 한다. 다른 하나는 대중문화의 세계화와 관련된 노동이주의 사례로서 필리핀 여가수의 삶을 분석하는 것이다. 여기서는 한국의 연예이주가 여성화되는 상황의 의미와 한국남성 고객과의 관계에 잠재해있는 위험요인을 분석하고자 한다.

II. 로사와 릴라

3) 이는 가르시아 씨와의 인터뷰 내용에 기초한다(2008년 7월 14일). 한편 뒤에 소개할 연구사례 주인공인 릴라의 말로는, 일본의 연예이주 관련법 개정으로 최근 일본행이 힘들어진 필리핀 연예이주자들이 대신 한국으로 오고 있다고 한다.

이 글을 위한 자료는 2008년 7월부터 12월 사이, 심층 인터뷰와 현장방문조사 방식을 통해 수집되었다. 연구주제를 가지고 가장 먼저 만났던 사람은 1984년부터 2000년까지 한국 무대에서 공연했던 가르시아 씨이다.⁴⁾ 그는 하이야트 호텔을 시작으로 워커히 호텔, 용산 미군기지, 롯데 호텔, 명동 로얄 호텔, 등지에서 건반 연주자이자 가수로 일했으며, 지나간 80년대의 상황을 잘 알고 있었다. 그는 자신의 시대를 ‘합법적 뮤지션(legitimated musician)’의 시대라고 칭하며 1990년대 이후 등장하는 ‘엔터테이너(entertainer)’와 구분하였다.⁵⁾ 1990년대 이후부터는 필리핀 사람들이 특급호텔과 미군 기지를 벗어나 한국인이 운영하는 소규모 클럽에 한국 에이전시를 통해서 고용되기 시작했으며, 필리핀에서 흔히 GRO(Guest Relations Officer)로 불리는 클럽 종사자들도 한동안 뮤지션들과 같은 비자를 받았다. 과거 한국에 오는 필리핀 뮤지션들이 남성 중심의 대규모 밴드에 속한 전문 음악인들이었다면, 이제는 대부분이 오디션에서 목소리보다 얼굴로 선발된 젊은 여성이어서 베테랑 뮤지션을 찾아보기 힘들다고 한다.

가르시아 씨의 소개로 임금체불 문제 때문에 그에게 도움을 청했던 로사를 만났고, 로사를 통해 다시 릴라를 소개받았다. 세 명을 집중 인터뷰하는 중간 중간 이태원의 바와 클럽 두어 곳, 서울의 5성 호텔 바 한 곳과 지방 대도시의 4성 호텔 바 한 곳을 방문하여 공연

4) 가르시아 씨는 50대의 남성으로 한국 여성과 결혼하여 한국에 정착하여 살고 있다. 가르시아 씨를 비롯하여 이 글에서 직접 분석의 대상이 되는 인명과 업소명은 모두 가명이다.

5) 일반적으로, 뮤지션(musician)은 가수와 악기 연주자를 일컫는 말이며, 엔터테이너(entertainer)는 다양한 방식으로 관객을 즐겁게 해주는 각종 공연예술 종사자를 일컫는 보다 포괄적인 용어이다. 엔터테이너는 종종 성매매 가능성을 가지는 유흥향락산업의 종사자에게도 사용되기에 부정적인 어감을 띤다. 이 글에서 두 용어는 라이브 무대 가수에게 요구되는 상반된 정체성의 두 측면을 제시하기 위해 사용된다. 즉 뮤지션은 음악적 전문성을 추구하는 성향이 강조되는 경우로, 엔터테이너는 관객의 즐거움에 부응하는 노력이 강조되는 경우로 대비된다.

현장을 관찰하였다. 또 공연 현장 안팎에서 필리핀 뮤지션 대여섯 명과 한국 관객 대여섯 명, 바의 매니저 두 명을 인터뷰 할 수 있었다. 여기서는 우선 로사와 릴라의 이야기, 그리고 호텔 바 두 곳의 풍경을 통해 오늘날 한국에서 필리핀 여가수로 사는 것을 이해하는데 도움이 될 만한 배경을 제시하고자 한다.

1. 로사

내가 처음 소개받았을 때 로사는 실직상태였지만, 몇 번의 전화통화로도 약속을 잡기 힘들었다. 비자 문제를 해결하느라 분주하고 불안정한 상태인 것으로 보였다. 로사의 비자는 곧 만료되지만 한국 에이전시로부터 4백만 원의 임금을 받지 못한 상태였기 때문에 임시 체류비자(G1)를 받으려고 백방으로 노력 중이었다. 로사는 날씬한 몸매에 긴 생머리, 매력적이게 까무잡잡한 피부를 가진 아름다운 20대말의 미혼여성으로 차분하면서도 밝은 성격이었다. 평상시의 애교스런 표정이나 말투와 달리 노래 부를 때의 목소리는 약간 허스키했다.

어린 시절 사람들 앞에서 노래했던 장면으로 기억에 남는 것은 고향 불라칸(Bulacan)에서 초등학교를 다니던 10살 무렵, 선생님과 전교생 모두가 모인 자리에 섰던 일이라고 한다. 처음으로 여러 사람 앞에서 노래하게 되어 상당히 긴장하고 흥분했었다. 원래 가수이던 어머니는 로사가 고등학교(중등학교)를⁶⁾ 마치자 바로 가수 훈련을 시켰고, 로사는 2년제 전문대학에 다니면서 일주일에 두 번씩 레스토랑에서 노래를 부르기 시작했다. 아버지는 지역유지인 해군 장군의 개인 비서처럼 일하다가 로사가 14살 되던 해에 심장발작으로 갑

6) 필리핀의 학제는 초등학교가 6년제이고 중고등학교가 합쳐서 4년제이다.

자기 돌아가셨다. 그래서 로사를 포함하여 형제자매 모두가 돈을 벌어야 했다. 셋째 언니가 마닐라에서 부동산 브로커로 일하고 있어서 로사는 대학 졸업 후 마닐라로 올라와 해리티지 호텔 로비에서 노래하기 시작했다. 로사보다 두 살 어린 여동생 역시 마닐라의 특급호텔에서 가수로 일하고 있으며, 남동생은 디제이라고 한다.

로사가 한국에 처음 온 것은 2004년이다. 일본에 가려고 했지만 여동생이 심하게 반대하였다. 일본에 갔던 동생 친구가 아주 안 좋은 일을 당하고 일주일 만에 귀국했다는 것이다. 그녀를 고용한 에이전시는 다섯 명으로 밴드를 구성하고 한국으로 나오기 전에 중국 상하이 근교 도시에서 한 달 간 공연 겸 연습을 진행하였다. 한국에서의 첫 일자리는 부산의 특급 호텔이었는데, 로사는 이 시절을 아주 즐거운 시간으로 기억한다. 손님들은 내외국인 관광객이 뒤섞여 있었는데 유쾌하고 점잖은 편이었고 호텔 앞이 바로 바다라 수영도 할 수 있었다. 음식은 호텔에서 공짜로 다 먹을 수 있었고 친구들도 새로 사귀었으며 무엇보다 한국인 남자친구가 생겼다.

호텔 바의 공연은 보통 7시 반에서 8시쯤 시작하여 30분에서 40분간 진행되고 20분에서 30분간 휴식을 갖는 식으로 5회 반복되어 12시에서 1시경 끝난다. 로사는 한국에 오기위해 에이전시에 미화 800달러를 지불하였다. 예술홍행 비자로는 최장 2년간 체류할 수 있지만 업소는 보통 3달에서 6달 간격으로 뮤지션들을 교체한다. 따라서 안정적으로 일자리를 구하기 위해서는 에이전시가 필요하다. 에이전시는 한국에서 뮤지션을 대신하여 월급과 식사 및 숙박조건에 대해 협상하고 계약을 한다. 일이 있을 때에는 숙식제공과 함께 보통 90만 원정도의 월급을 받으며, 일이 없을 때에도 에이전시는 숙식을 제공해야 한다. 그런데 자금력이 약한 에이전시는 업소에서 받은 돈으로 일자리가 없는 뮤지션들의 숙식비를 지불하다 보면 일 한 사람에겐 월급을 주지 못하기도 한다. 이런 이유로 로사가 소속된 회사의

사장은 로사네 팀의 월급을 제 때 주지 못했고, 당시 다른 일행들은 돈을 받아 귀국하였지만 로사만 남아 밀린 월급을 기다리고 있었다. 그렇지만 로사는 사장을 홍보거나 비난하지 않았다. 내게도 회사가 워낙 작아 그렇게 된 것이라고 대신 변명하면서, 계속해서 한국에 나와 일하려면 에이전시와 다투거나 싸우면 안 된다고 한다.

2. 릴라

릴라는 로사보다 9살 연상으로 30대 후반이며, 로사보다 10년 전인 1994년 처음 한국에 왔다. 또 로사는 미혼이지만 릴라는 고등학교 졸업 직후에 낳은 아이가 둘이 있는데 큰 딸은 17살 아들은 14살이다. 릴라는 키가 작고 귀여운 타입으로 나이보다 상당히 어려 보였는데 성량이 풍부하고 가창력도 아주 뛰어났다.

릴라도 어린 시절부터 노래에 두각을 나타내어 7살 때 동네 노래 자랑 대회에 나가 일등을 했다고 한다. 어머니가 원래 노래를 잘했는데, 릴라가 14살 때 돌아가셨다. 마닐라에서 택시운전을 하던 아버지는 성탄절과 부활절에만 비콜(Bicol) 지역의 고향집을 방문하였기 때문에 ‘이방인’처럼 느껴졌다. 릴라와 오빠 셋을 돌봐준 사람은 이모였다. 고등학교를 졸업한 후 릴라는 간호학교에 진학했지만 오빠가 학비를 대줄 수 없다고 하여 레가스피시의 호텔에서 노래를 시작했다. 그러다가 20살이 되던 해에 돈도 벌고 세상구경도 할 겸 외국에 나가고 싶다는 생각이 들었던다. 자기가 속해있는 그룹 모두 일본으로 가려고 했지만 오빠가 자신의 일본행을 심하게 반대하여 한국으로 왔다. 1994년 12월 어느 날, 혼자 김포공항에 도착하였는데 필리핀에서처럼 얇은 옷을 입고 있어서 공항에서 만난 한 한국여자가 자기 재킷을 그냥 주었다고 한다. 택시를 타고 찾아간 에이전시 사무실에서 사장은 가장 입맛에 맞는 음식일 거라며 중국집 볶음밥을 시켜

주었다. 14년의 시간이 흘렀는데도 릴라는 한국에 도착하던 장면과 첫 날을 아주 자세하게 기억하고 있었다. 그만큼 릴라에게 당시의 한국행은 아주 큰 결단이었고 낯선 문화와 조우한 충격적인 사건이었던 것 같다.

첫 일자리는 수원의 한 디스코텍이었는데 거기서만 2년 가까이 일하면서 한국어를 배우고 김치와 라면 먹는 법도 배웠다. 처음에 한국 노래를 연습할 때는 발음이 안 되어 많이 혼났다고 한다. 당시 자기는 예쁘지 않으니까 뭐든 노력해서 잘하는 것이 중요하다고 생각하고 정말 열심히 배웠다고 한다. 첫 방문 때는 몸무게가 많이 줄 정도로 고생을 했는데, 두 번째 와서 안양의 한 호텔에서 일할 때는 건반을 담당하던 필리핀 뮤지션과 연애를 하게 되어 아주 행복했었다고 한다. 세 번째 왔을 때는 유명한 놀이공원 오디션에 합격하여 6년간 계속 그곳에서 일을 했다. 놀이공원에서는 하루에 한번 40분간 공연을 했고 월급은 70만원이었다. 최근에는 강남이나 분당의 7080 카페나 라이브 바에도 공연무대가 많은데 관광업소로 등록되어 있지 않기 때문에 외국인이 일하는 것은 불법이다. 하지만 하루 두 번의 공연에 130만원을 준다고 하여 몰래 겹치기로 일하다가 놀이공원 측에 걸려 일자리가 끊겼다. 호텔 바에서 일할 때는 로사와 마찬가지로 90만 원정도 받는데, 이중 40만원을 저금하고 200 달러를 필리핀으로 보내고 나머지만 용돈으로 쓴다. 월급 외에 팁으로 받는 돈도 상당한 소득이 된다.

지금 소속된 에이전시와는 10년 된 관계라고 한다. 프로모션 회사들은 많지만 지금 회사가 자신의 능력을 믿어주고 숙소도 잘 잡아주어서 바꾸지 않고 계속 관계를 맺고 있다. 릴라는 처음 두 번은 대규모 밴드 소속으로 일했지만, 시간이 흐르고 나이가 들수록 혼자 일하는 것이 더 편하게 느껴진다고 한다. 한편, 로사가 한국 남자친구를 만들고 싶어 하는 것과 달리 릴라는 일부러 한국 남자친구를 만들지

않는 편이다. 현재는 이태원의 필리핀 바에서 만난 필리핀 남자친구가 있는데 지역도 근무시간도 다르기 때문에 자주 만나지 못하고 주로 전화통화를 한다. 두 나라를 오가며 오래 일을 했고 두 아이의 엄마로서 중년의 나이로 접어드는 릴라는, 은퇴 후 대책에 대해 로사보다 더 걱정이 많아 보였다. 그러나 둘 다 필리핀에 라이브 바나 가라오케를 내고 정착하고 싶어 하는 것은 공통적이었다.

3. <블루 씨>에서

<블루 씨>는 로사와 함께 금요일 밤 10시쯤 방문한 서울 중심가의 5성 호텔 펌 바이다. 인터넷 사이트의 선전문구에서 블루 씨는 “필리핀 라이브 밴드 공연이 있는 새로운 컨셉의...”로 소개되어 있다. 우리가 들어갔을 때 무대 위에서는 혼성 7인조 필리핀 밴드가 공연을 하고 있었다. 드럼과 건반, 베이스기타와 리드기타, 세 명의 싱어로 구성된 팀인데, 린다와 조이, 두 명의 보컬만 여자였다. 로사는 두 여자 보컬끼리 사이가 안 좋아 서로 눈을 쳐다보지 않는다고 지적하면서, 밴드로 일하면 일터에서나 숙소에서나 계속 같이 있어야 하기 때문에 동료들과 좋은 관계를 유지하는 것이 힘들다고 설명해준다. 린다는 가창력이 좋았고, 좀 더 어려워보이는 조이는 웨이브를 넣은 춤 솜씨가 훌륭했다. 무대 위의 뮤지션들은 이는 손님이 들어오거나 나갈 때마다 웃으며 손을 흔들거나 마이크에 대고 인사말을 하였다. 우리가 처음 들어갔을 때 홀의 무대 앞쪽에는 두세 명끼리 온 손님들 테이블이 대여섯 개였고 호텔 투숙객으로 보이는 혼자 온 남자도 두 테이블 있었다. 테이블에는 신청곡 용지가 있어서 곡을 적어 웨이트리스에게 주면 무대로 전달해주었다. 한 세트의 공연에서는 보통 8곡 정도를 부르게 된다. 그날 모두 세 세트의 공연을 보았는데, 첫 세트에서는 영어 팝송 5곡에 한국노래 3곡을, 일본 단체 관광객이

손님으로 들어온 두 번째 세트에서는 영어 팝송 6곡에 한국어로 개사한 일본 노래 1곡과 필리핀 노래 1곡을, 마지막 세트에서는 빠른 댄스음악 12곡을 계속해서 메들리로 불렀다. 쉬는 시간에 밴드 멤버들은 무대 근처에 마련된 테이블에서 음료와 과일, 간단한 스낵을 먹을 수 있지만 술을 마시는 것은 금지라고 한다. 블루 씨에서는 손님 테이블에 함께 앉는 것도 금하고 있어서 멤버들은 우리 테이블에 와서도 그냥 서서 이야기를 하다가 갔다. 이런 규정은 손님과 갈등이 생길 수 있는 소지를 아예 막아버리려는 장치로 보인다.

로사 말로는 홀에 손님이 전혀 없어도 밴드는 연주를 하고 노래를 불러야 한다고 한다. 그런 경우에는 신곡 연습을 한다고 생각하면서 공연을 한다. 호텔 바에서 부르는 노래는 주로 록과 발라드이지만, 신청곡을 대비해서 재즈나 알앤비, 힙합곡도 연습해놓는다. 한국 노래도 장년층 곡부터 최근 곡까지 폭넓게 연습하며 트로트도 몇 개 알고 있어야 한다. 또 다양한 나라에서 온 호텔손님들을 위하여 주요 국가별로도 대표 노래를 한두 개씩 준비해놓는다. 로사는 콜롬비아 사람들에게는 ‘샤키라’를, 라틴계 사람들에게는 ‘베사메뮤쵸’나 ‘키사스’, ‘샤보니 아이’ 등을 불러주었다고 한다. 중국 노래와 일본 노래도 두어 곡, 독일 노래도 한 곡 알고 있고, 한국 가요는 50곡 정도 알고 있다고 한다. 공연 레퍼토리는 보통 일요일에 한주일치를 짜놓는데, 들어오는 손님들을 보고 연령대나 분위기, 국적에 맞추어 즉흥적으로 바꾸기도 한다.

밤 11시경 관광객으로 보이는 예닐곱 명의 일본인 손님들이 들어와 분위기가 고조되었다. 이 그룹은 계속해서 신청곡을 넣었고 일어나서 간단히 춤도 추고 놀았다. 손님 한 명이 ‘Hero’를 부르는 린디에게 만 원짜리 대여섯 장을 꺼내들고 다가 가 팁으로 건네주자 린디는 장난스럽게 돈을 부채처럼 펼쳐들고 부치면서 노래를 불렀다. 다음 노래인 ‘My way’에서는 드러머가 마이크를 잡자 베이스가 드럼으로,

남자 보컬이 베이스로 갔다. 또 다시 팀이 들어오자 마이크를 잡은 드러머는 엘비스 프레슬리 흉내를 내면서 ‘Can't help falling in love’을 익살스럽게 불렀다. 모두가 즐기는 장난스러운 분위기가 되자 무대에서 멤버들은 자기네끼리 필리핀어로 농담을 주고받기도 했다. 팀을 많이 준 일본인 테이블을 향해서는 “고맙습니다. 일본은 좋은 나라네요(Thank you, nice Japan).”라고 인사를 하기도 했다. 일본인 테이블에서는 계속해서 ‘Hotel California’와 필리핀 가수 프레디 아길라(Freddie Aguila)의 노래 ‘Anak’이 신청곡으로 들어왔다. 밴드가 신청곡 모두를 열정적으로 잘 소화하자, 일본인 테이블은 크게 박수를 치며 좋아하였고, 상대적으로 다른 테이블 손님들은 다소 소외되는 분위기였다.

‘Hot stuff’로 시작된 마지막 세트 공연은 댄스곡 메들리였다. 린다의 가창력과 조이의 적극적인 춤 솜씨가 결합하여 활기 넘치는 무대가 연출되었다. 일본인 두엇이 나와 춤을 추었고, 룸에 있던 벡타이 정장의 한국인 손님들도 두엇 나와 무대 앞에서 막춤을 추었다. 12시 반, 공연이 끝나자 밴드성원들은 들뜨고도 피곤한 기색으로 우리에게 와서 간단히 인사를 하고 자리를 떴다. 일곱 명 모두가 이태원 근처의 숙소에서 함께 산다고 한다. 이렇게 댄스 메들리 곡으로 일을 끝내고 나면 정신과 몸이 완전히 깨어나기 때문에 귀가 길에 간단히 맥주라도 한 잔하게 된다고 한다. 집에 가면 새벽 2시, 씻고 인터넷을 좀 하다보면 보통 새벽 5시경 잠이 들고 다음날 오후 1시경 기상하는, 낮밤이 뒤바뀐 생활을 해야 하는 것이다.

4. <레드 썬>에서

<레드 썬>은 지방 대도시에 있는 4성 호텔의 브로이 맥주집인데, 로사와 릴라가 함께 공연하게 되었다고 하여 주말을 이용해 가보았

다. 토요일 밤 9시쯤, 바의 홀 중앙에는 회사의 단체회식처럼 보이는 20-30대 남녀 20여명이 자리를 잡고 있었고, 벽 쪽 테이블 두어 개는 호텔에서 가족행사를 치른 듯 보이는 가족손님들이 있었다. 무대 위 로사와 릴라는 검은 색 쭈티에 검은색 반바지, 검은색 부츠에, 메탈 풍의 큰 귀걸이와 늘어지는 화려한 목걸이, 체인모양의 벨트를 한 활동적인 복장이었다. 둘은 노트북 컴퓨터의 반주음악에 맞추어 ‘듀오’로 노래를 하였다. 로사는 비자문제를 해결하고 오랜만에 다시 무대 위에 서게 되어 기뻐하는 기색이 역력했다. 여기서는 업소 매니저의 별다른 요구가 없어 원하는 노래만 부를 수 있고 최근 곡도 편하게 연습할 수 있어서 좋다고 한다. 릴라도 여가수 듀오는 둘이서만 맘이 맞으면 복잡한 인간관계를 고려하지 않아도 되니 편한 점이 많다고 인정한다. 하지만 신청곡으로 남자노래 (남자가수 음역에 맞추어 작곡된 노래)가 들어오면 남자 보컬이 없어 자신들이 불러야 하는데 힘들 때도 있다고 한다.

10시 반 공연이 시작되자 중년남자 20여 명의 단체손님이 들어왔다. 무대 위에서 로사와 릴라는 반갑게 “안녕하세요?”라고 한국말 인사를 하였다. ‘Crazy’, ‘Somebody you love’, ‘Anak’, ‘진달래’ 등의 노래가 이어졌다. 나중에 바 매니저에게 들은 바로는 이들은 지역 고등학교 동창모임이며 일행 중에 호텔 관계자가 있었다고 한다. 쉬는 시간에 일행 중 한명이 우리 테이블로 와 명함을 내밀었다. 마닐라에 컴퓨터 가게를 가지고 있고 중고 컴퓨터 부품 회사를 운영한다는 박사장이었다. 술이 약간 취한 상태였는데, “이상하게 생각하지 말라”는 말을 거듭 하며, 필리핀을 오가다 보니 한국에서 필리핀 사람을 만난 것이 “반가워서” 왔다고 설명하고, “힘든 일이 있으면 연락하라”고 하였다. 함께 있는 내가 한국 사람인 것을 알고는 불편했는지, “언제 부인과 함께 다시 오겠다”는 말을 덧붙이며 자리를 떴다. 박사장이 이야기하는 동안 로사와 릴라는 그냥 웃으면서 대꾸 없이

가만히 있었다. 쉬는 시간에 이렇게 필리핀과의 인연을 이야기하며 찾아오는 남자손님들이 종종 있다고 한다. 하지만 별다르게 반갑거나 고마운 감정이 들지는 않고 그냥 다른 손님들과 같아 보인다고 한다.

박사장님이 자리를 떠나고 바로 중년의 한국 남녀 네 명이 출입문으로 들어왔는데, 로사는 이들을 보자마자 “오빠”라고 외치며 나가 맞았다. 서울에서 온 대기업 간부 김부장과 이 지역에 사는 그의 동창생인 의사 최박사와 부인, 고향친구인 회사원 혜원씨였다. 최박사 부인은 필리핀 가수들의 라이브 무대가 신나고 노래도 잘해서 좋다고 하며, 자기는 가끔 여자 친구들끼리 간다고 하였다. 김부장은 좀 취한 상태였는데, 이번에 자기가 보증을 서서 로사가 G1 비자를 받을 수 있게 되었다고 자랑처럼 말하였다. 할아버지가 오래전부터 필리핀에서 선교 사업을 하셔서 자기도 필리핀 사람들에게 호의적인데, 로사와는 과거 부산에서 일할 때 알게 되었다고 했다. 자기 집에도 초대할 적이 있어 부인과의 아는 사이라고 덧붙인다.

새로운 세션은 원더걸스의 ‘노바디’로 시작되었고 단체손님 중 일부가 앞으로 나가 춤을 추기 시작하였다. 계속해서 ‘It's raining man’, ‘아래로’, ‘Push me,’ ‘밤이면 밤마다’ 식으로 영어노래와 한국노래를 번갈아가면서 빠른 댄스곡을 메들리로 불렀다. 손님들은 무대로 올라와 악보 앞에 팁을 놓고 갔고, 점점 더 많은 사람들이 나와서 춤을 추었고, 분위기는 신나는 콘서트 장처럼 바뀌었다. 그러다가 손님 두어 명이 무대 위로 올라가 춤을 추자 웨이터가 와서 무대 아래로 내려 보냈다. 드디어 한주의 마지막 공연인 토요일 밤 마지막 세션이 끝났다. 로사와 릴라는 해방된 분위기가 역력했으며 김부장네 팀과 함께 어울려 새벽 2시경까지 맥주를 마셨다.

Ⅲ. 전문적 모방과 국가 간 위계

그렇다면, 로사와 릴라에게 라이브 바 가수일은 어떤 의미를 가지며, ‘뮤지션’이라는 직업의 전문성은 어떻게 규정되는지, 그리고 공연무대에서 작동하는 국가 간의 위치와 관계는 어떻게 해석할 수 있을지 살펴보고자 한다.

1. 라이브 바 가수로 일하기

로사와 릴라는 모두 자신들의 일이 ‘즐거운 일(fun)’이라고 표현했다. 좋아하는 노래를 하면서 돈을 벌고, 멋있는 의상을 입고 화장을 하고, 외국의 새로운 곳을 찾아다니는 생활이어서 즐겁다고 했다. 이런 생각은 자기 일에 대한 자부심을 갖도록 하며, 한국 관객들이 이들을 ‘돈 벌기 위해 외국에 나와 고생하는 불쌍한’ 사람으로 보는 것과 대조된다. 하지만 일에 대한 이들의 자부심은 불안정하다.

객관적으로 볼 때, 이들의 일은 쉽지도 편하지도 않다. 우선 공연 시간은 보통 6시간 정도로 상당히 길다. 또한 공연 전에 곡을 선정하고 반주를 준비하고 가사를 다시 외우는 연습시간, 화장을 하고 의상을 갖춰 입는 준비 시간도 두어 시간 필요하다. 일이 끝나고 마무리하는 시간까지 고려한다면 결국 오후 2-3시부터 다음날 새벽 2-3시까지 하루에 12시간 정도를 일하게 된다. 특히, 공연 전 연습은 공연만큼이나 비중이 크다. 하루에 50곡 정도를 불러야 하기 때문에 무대에 서기 전에 가사를 다시 외우고, 새로 나온 곡을 따라잡기 위해 계약 기간 사이 필리핀에 있을 때도 꾸준히 연습해야 한다. 그래서 로사와 릴라는 둘 다 MP3를 들고 다니면서 틈만 나면 연습곡을 듣고 가사를 외운다. 한편, 이들이 일을 잘하고 있는지는 매상액으로 평가된다. 레드 썸 매니저의 말에 의하면, 모든 호텔 바는 매일 매상을 체크하

고 조금이라도 변화가 생기면 원인분석을 하는데, 이때 라이브 밴드의 공연은 중요한 변수로 고려된다고 한다. 이런 상황에서 외모를 가꾸고 손님에게 항상 웃으며 친근하게 인사하는 것은 남녀가수 모두에게 요구되는 기본태도이다. 즉, 개인적으로 노래 부르기를 좋아하더라도 이를 일로 한다는 것은, 장시간의 연습과 공연 그리고 업소의 매출을 보장하기 위한 강도 높은 “감정노동(emotion labor)”을 해야 하는 것을 의미한다.

게다가 밤늦게 공연하기 때문에 낮과 밤을 거꾸로 사는 생활패턴과 공연장을 따라 장소를 옮겨 다니는 생활행태는 불안정하고 뿌리 뽑힌 삶의 조건이 된다. 이들이 공연 후에 정리를 끝내고 잠자리에 드는 시간은 보통 이른 새벽이며 점심 이후에나 일어나 하루를 시작하게 된다. 또 이들은 보통 호텔방이나 아파트, 현대식 원룸 등 비교적 좋은 숙소에서 지내면서 호텔 음식을 먹지만 계약기간에 맞추어 일터 근처로 옮겨 다니며 거주한다. 이런 조건은 새로 들어오는 신참자에게는 매력적으로 보일지 모르나 곧 다른 사회집단과 격리되는 족쇄로 작용한다. 자주 숙소를 옮기기 때문에 이웃관계나 친구관계는 물론 단골 가게조차 만들기 힘들며, 기회만 된다면 호텔 밖의 음식을 먹고 싶어 한다.

여성 연예이주자들은 특히 한국 내 다른 필리핀 이주자들의 차별적 시선을 감당해야 한다. 한번은 일요일에 릴라가 필리핀어로 미사를 드리는 성당을 찾아가겠다고 하여 길 찾기에 동행했었다. 미사 중간에 들어선 성당 안에는 2-3백여 명의 필리핀 사람들로 꽉 차있었다. 자리를 찾아 앉자마자 릴라는 다소 불편한 기색으로 “모두 공장 다니는 사람들이다”라고 내게 귓속말을 하였다. 과거 릴라는 서울의 혜화동 성당에 갔다가 공장 일을 하는 필리핀 여성으로부터 “딱 봐도 가수(singer)인걸 알겠다”고 빈정대는 말을 들었다고 한다. 이럴 때의 가수는 전문직업인으로서의 ‘뮤지션’이라기보다는 여성의 성

도덕을 폄하하는 어감이 실린 ‘엔터테이너’의 의미를 가진다. 릴라는 그때 화가 나서 “니 손을 좀 봐라, 니 얼굴을 좀 봐라. 그리고 나랑 한번 비교해 봐라”고 되받아쳤다고 한다. 공장 일을 하는 여자들이 못생기고 가꾸지도 못하고 하루 종일 열악한 환경에서 일만 하는 것에 비하면, 항상 매니큐어를 칠하고 곱게 화장을 하고 지내는 자신의 처지가 당연히 더 낫다는 논리였다. 이런 식의 비교로 위안을 받아야 하는 상황 자체는 두 집단 사이에 일종의 위화감이 존재하고 있음을 보여준다.

2. 필리핀 뮤지션으로서의 전문성

밤낮이 바뀐 장시간의 노동, 지역과 관계 맺을 수 없는 떠돌아다니는 생활, 미소와 긴장이 공존하는 감정노동, 이국에서 대면하는 다른 필리핀인들의 차별적 시선 등에도 불구하고, 자신의 일을 ‘즐겁다’고 표현할 수 있는 이유는 노래하는 일에 대한 애정과 자부심 때문일 것이다. 로사와 릴라는 보통 자신을 ‘가수(singer)’로 표현했는데, 가수는 자신의 전문적 음악성을 추구하는 ‘뮤지션’이면서 관객을 즐겁게 해주는 ‘엔터테이너’이기도 하다.

로사와 릴라는 둘 다, 라이브 가수로서 ‘노래를 잘 한다는 것’은 오리지널 넘버를 가능한 ‘똑같이 부르는 것’이라고 설명한다. 그래서 항상 오디오뿐 아니라 비디오 파일도 보면서 원곡과 원가수의 분위기를 그대로 재현하려고 노력한다. 또한 관객들이 ‘휘트니 휴스턴’이나 ‘셀렌 디온’과 똑같다고 말해주는 것을 최상의 칭찬으로 여긴다. 릴라는 놀이동산에서 일할 때 ‘거위의 꿈’을 잘 불러서 한국 스태프들에게 ‘인순이’로 불렸다는 점을 자랑스러워했다.

이와 관련하여 말레이시아의 5성 호텔 사례를 분석한 Ng(2005)은 필리핀 밴드를 단순히 모창 밴드(copy-cat band)로 폄하할 수 없다는

점을 강조한다. 호텔 바에 모인 다국적 고객들에게 친숙한 노래를 자연스럽게 불러주는 것은 그들이 떠나온 곳과 과거의 시간을 다시 떠올려 향수에 젖게 한다. Ng은 이런 능력이야말로 필리핀 밴드 공연에서만 볼 수 있는 고유한 독자성이며, ‘필리핀성(Filipino-ness)’을 수행하는 것이라고 분석한다. 즉 필리핀 밴드의 정체성은 전문적 모방능력이 아니라, 모방을 통해 호텔의 다국적 관객들이 떠나온 곳을 떠올리고 그리워하게 만드는 능력에 기반한다. 이는 근대 대중문화를 특징짓는 미메시스(mimesis) 능력에서 모방(copy)과 감각적 연결성 또는 접촉(contact)의 측면을 강조한 Taussig의 설명을 상기시킨다 (Taussig 1993: 20-21). CD와 컴퓨터의 시대에 라이브 무대 관객이 기대하는 비는 생생한 현장음과 신청곡을 넣고 듣는 직접적인 상호작용일 것이다. 또한 라이브 무대에서 관객은 원곡에 대한 모방의 완벽성을 판정하려 하기 보다는 가수들마다 다르게 표현하는 모방의 방식들을 즐기게 된다. 그런데 필리핀이 미국의 지배를 받은 영어권 아시아 국가라는 점, 즉 미국과의 역사적 연결성은 필리핀 가수의 라이브 무대가 미국 팝송을 더 가깝게 모방한다고 느껴지도록 만들어준다.

고객의 대부분은 한국인이고 외국인 숙박객도 서양인 보다 아시아인이 훨씬 더 많은 한국 상황에서 서양 팝송에 대한 필리핀 가수의 모방능력은 다소 다르게 평가되고 수용된다. 대부분의 한국 관객들에게 영어 팝송은 구체적인 원곡 이미지를 가지지 않으며, 가사를 이해함으로써 빠져 듣게 되는 음악이 아니다. 따라서 한국 관객들은 팝송을 원곡 그대로 부르는데 특별한 관심을 두지 않으며, 영어가사의 전달성에 대해서는 더 더욱 무관심하다. 반면 한국 가요에 대해서는 필리핀 가수들이 원곡대로 부르는지 특히나 가사가 제대로 전달되는지에 대해 민감하게 반응하는 편이다. 이러한 차이는 무대 위의 가수와 노래, 가사 언어, 관객의 각기 다른 국가성이 어떻게 결합

하는지, 공연 상황에 대한 분석을 요한다.

3. 라이브 무대와 국가 간 위치

레드 썸에서 만난 혜원씨는 회사 회식 때 필리핀 밴드가 있는 라이브 바에 자주 간다고 했다. 필리핀 가수들은 아무래도 우리 가요는 잘 못하기 때문에 ‘공감대’가 떨어지지만, 노래는 정말 잘하고 낯설지 않게 느껴진다고 한다. 돈을 벌기 위해 멀리까지 왔으니 ‘불쌍한 민족’이라는 생각도 들지만, 또 다른 한편으로는 ‘외국인’이기 때문에 무대 앞에 나가 춤추고 놀기에 더 편하다고 한다. 최박사 부인은 필리핀 가수의 팝송은 ‘영어권이니까 더 자연스러워’ 보이고, 한국 노래는 외국가수가 부르니 ‘더 기대를 하지 않아’ 오히려 더 만족하게 된다고 한다.

블루 씨와 레드 썸 고객의 다수는 한국인이다. 이들은 회사 회식이나 동창회 식사 모임의 ‘이차’로 또는 소규모 친구 모임으로 온 사람들이며, 30대 이상의 연령층이 많았다. 일부 외국인 고객은 밤나들이를 나온 아시아권 단체 관광객이거나 혼자 밤 시간을 보내러 온 비즈니스 여행자들이었다. 이들 한국인 관객이 필리핀 가수의 무대에 대해 가장 많이 사용한 표현은 “이국적이지만 낯설지 않은” 이었다. 이국적인 것은 즐거움을 주는 기본 요소가 되지만 그 정도가 심해지면 불편한 느낌을 주고 즐길 수 없는 대상이 된다. 그래서 이국적이지만 낯설지 않다는 느낌은 중요하다. 대부분의 한국 관객에게는 필리핀 가수에 의해 연주되는 영어 팝송이 그런 느낌을 전달한다. 영어 가사를 정확히 알아듣지는 못하지만, 그 노래와 ‘연결된’ 자기 삶의 한 조각 기억과 추억을 통해 노래에 빠져든다.

노래에 ‘빠져든다’는 것은 관객이 일상의 긴장으로부터 이완하고, 노래를 느끼고, 이로 인해 형성되는 특별한 분위기에 연속적으로 반

응하면서, 일상을 벗어나는 경험을 하는 것이다. 일상을 벗어나 노래와 연결되는 과거의 기억이나 미래의 계획, 또는 현실을 벗어나 상상의 세계로 접어드는 다양한 감각적 경험을 하는 것이다. 이런 아우라가 형성되기 위해서는 자연스럽게 느끼는 것이 중요하다. 서양관객이 많았던 Ng의 말레이시아 사례와 달리 한국 관객에게 필리핀과 미국 간의 연결성은 한국과 미국 간의 관계보다 더 가깝게 인식된다. 결과적으로 필리핀 가수의 영어 팝송은 거의 무조건적으로 한국가수보다 더 ‘자연스럽게’ 느껴지며, 라이브 무대의 모방과정을 통해 관객에게 도달하는 ‘오리지널’의 영향력은 더 세계 전달된다.

반면 필리핀 가수의 한국가요는 잘 부르지만 공감대가 떨어지거나, 외국인인어서 기대하지 않은 만큼 오히려 만족하게 된다고 평가되었다. 그렇다면 노래를 못하는 것도 아닌데 공감대가 떨어진다고 느끼거나 기대하지 않게 되는 이유는 무엇일까. 릴라가 처음 한국에 왔을 때 한국 가사를 못 알아듣게 발음한다고 매일 혼나고 울었다는 이야기를 한 적이 있다. 한국인 관객이, 따라서 한국 에이전시도, ‘외국인’이 부르는 한국 가요에서 가장 신경을 세우고 민감하게 반응하는 부분은 한국어 발음이 자연스러운 지이다. 한국 관객들은 한국 가요의 경우 특히 가사의 전달력을 통해 특정한 아우라로 빠져들게 되며, 따라서 ‘외국인’이 부르는 한국노래의 ‘자연스러움’에서도 가사가 제대로 전달되는지가 관건이 된다. 한편 외국가수가 한국노래를 자연스럽게 부르는 것은 이국적인 상대가 나를 모방의 대상으로 삼는다는 점에서 나를 인정하고 높이는 증거로도 읽힌다. 즉 여기서 한국 관객의 태도는 노래를 잘하는지 감상하는 것에서 나아가, ‘한국인 됨’과 밀접히 결부된 한국어를 ‘진짜 한국 사람처럼’ 얼마나 잘 ‘따라하는지’에 관심이 주어진다.

이렇게 볼 때 필리핀 여가수의 한국 라이브 무대는 동과 서, 그리고 아시아 국가 간의 위계가 재현, 조정, 요청되는 장이기도 하다.

거칠게 대조해보자면, 한국 관객에게 필리핀 가수의 영어 팝송은 미국 식민지의 역사로 인해 더 자연스럽게 들리고, 동시에 필리핀은 한국과 미국의 위계 사이에서, 한국보다 미국에 더 가까이 위치하는 국가로 느껴진다. 반면 한국 가요를 부를 때의 필리핀은 한국과 미국의 위계 밖에 위치하며 한국보다 더 아래쪽에서 한국을 지향하는 국가로 느껴진다. 물론 후기식민시대에 이러한 문화적 위계는 맥락에 따라 또 인식주체에 따라, 다양한 방식으로 허물어질 수 있다.⁷⁾

여기서 아시아 관광객의 다수를 차지하는 일본 관객과 일본노래가 다뤄지는 방식은 한국의 식민경험과 맞물린 또 다른 변이형을 보여준다. 가르시아는 자신이 일하던 시절 한 동안 일본노래 금지조치가 내려진 적이 있었다고 한다. 롯데 호텔의 생맥주 바에서 일할 때는 특히 일본 관광객이 많았는데, 일본노래 신청곡이 들어오면 이는 노래일지라도 모른다고 죄송하다고 하고는 대신 한국에 오셨으니 한번 들어보시라며 한국 가요를 불렀다고 한다. 블루 씨의 밴드는 일본노래를 아무거나 불러달라는 일본 관광객의 주문에 원곡은 일본곡이지만 한국어로 개사된 “I love you”를 불렀는데, 이는 한국에서는 한국노래로 인식되는 곡이었다. 일본인은 한국 관광객의 다수를 차지하고 한국과의 환율로 인해 팁을 더 많이 줄 수 있는 고객이므로, 신경을 써서 대할 필요가 있다. 하지만 일본 노래를 부르지 않거나 한국 개사곡을 부르는 상황은 문화주체로서 일본을 가능한 소극적으로 인식하려는 태도로 보인다. 이는 필리핀 가수로서 어느 정도는 ‘한국인의 입장에서’ 일본인 관객을 대하며, 일본과 한국 사이에서 한국에 더 가까이 자신을 위치짓는 것이다.

7) 한국철도 안내방송의 배경음악으로 사용되는 ‘가야금으로 연주하는 비틀즈 곡’이 예가 될 수 있다. 이런 식의 퓨전/크로스 오버 연주곡에서는 두 종류의 진위성, 즉 “Let it be”라는 원곡에 내포된 영국 팝의 진위성과 가야금이라는 악기와 결부된 국악의 진위성 간의 위계관계를 판별하기 힘들게 된다.

IV. 필리핀 여가수의 곤경과 젠더

1. 연예이주 시장의 ‘필리핀 여성화’

연예이주는 특히 성에 대한 문화적 인식과 밀접히 관련된다. 그 수가 100명대 수준이던 1980년대부터 한국 연예이주는 ‘필리핀화’되어 있었는데 이는 필리핀 이주의 역사적 특징이 반영된 것이다. 1990년대 말 이후 한국 연예이주의 전반적인 ‘여성화’는, 국내 유흥향락 산업시장의 지속적인 확대추세와 착취적이고 인권침해적인 고용관계를 참아낼 성산업 종사 한국여성수의 감소추세를 반영한다. 이에 관련이익단체가 압력을 넣자 정부는 여성무용수나 클럽종사자의 이주노동을 허용하였다가 사회적으로 물의를 빚자 다시 금지시켰다. 그렇다면 2000년대 중반 이후의 연예이주가 ‘필리핀 여성화’되는 현상은 어떻게 설명할 수 있을까.

무엇보다 아시아 지역 내 ‘이주의 여성화(feminization of migration)’ (Yamanaka and Piper 2003) 추세가 컴퓨터 기술의 발달과 결합하여 여성 솔로나 듀오가 공연할 수 있는 기회가 확대되었다. 1990년대 이후 아시아의 이주는 한정된 직종을 중심으로 여성화되기 시작하는데, 이는 더욱 더 많은 여성들이 자신과 가족의 미래를 구상할 때 국제이주를 고려하게 됨을 의미한다. 한편 디지털 기술의 발달로 인해 사운드 시스템이 개선되고 노트북으로 컴퓨터 반주 프로그램을 어디서나 이용할 수 있게 되었다. 그래서 로사와 릴라처럼 두 여성 보컬만으로도 컴퓨터 반주를 이용하여 팀을 구성하고 공연을 할 수 있다. 물론 대규모 밴드는 사운드의 질이나 시각적인 효과, 남녀 가수가 함께 있어 더 다양한 레퍼토리를 소화할 수 있다는 점에서 여전히 장점을 가진다. 그러나 상대적으로 많은 비용이 든다. 레드 썸은 2004년에 브로이 맥주 집을 새로 내면서 처음에는 7인조 불가리아

밴드를 월 천4백만 원에 고용했었다고 한다. 그런데 지금처럼 여성 듀오를 고용하면 2백만 원만 지불한다. 한국인 연주자는 일인당 최소 백5십만 원은 주어야 하기 때문에 아예 고려의 대상이 아니라고 한다.

라이브 무대의 고용인원을 줄일 경우 몇 가지 이유로 인해 남성보다 여성 가수가 더 선호된다. 우선 남성보다 여성의 음역이 더 넓어 남녀 모두의 곡을 다 소화하는데 더 유리하다. (하지만 남녀가 함께 부르는 듀엣 곡은 할 수 없다.) 둘째 남성보다 여성은 더 다양한 방식으로 춤을 출 수 있어서 시선을 끌고 분위기를 북돋우는 데 더 유리하다. 셋째로 남성보다 여성의 웃음이나 인사가 다양한 국적의 고객들에게 더 친근감을 주고 호감을 끌어낸다. 여기서는 호텔 바의 고객으로 여성보다 남성이 훨씬 더 많다는 점도 함께 고려해야 할 것이다. 마지막으로, 고용주의 입장에서 여성은 남성보다 더 통제하기 쉬운 노동력으로 간주된다.

가르시아씨가 과거 뮤지션으로 일하던 시절에는 주로 소리크기와 선곡 문제로 갈등이 있었다고 하는데, 이때 자주 언급된 단어는 ‘통제’와 ‘관리’였다. 예를 들어, 바에서 연주 중 술 취한 고객이 와서 소리를 줄이라고 하자 캡틴(바 매니저의 아래 단계 스태프)이 자기에게 말도 없이 앰프 볼륨을 줄여 항의했던 이야기. 또 뷔페 레스토랑에 회의하러 온 사람들이 앞자리에 앉아 소리를 줄여달라고 하여 응했는데도 또 다시 요청이 들어왔을 때, 매니저가 손님들을 뒷자리로 옮기지 않고 자기에게 뭐라고 해서 아예 피아노 뚜껑을 닫고 연주를 그만둔 이야기. 또는 미군기지에서는 다양한 음악 취향을 가진 미군을 상대하느라 요일마다 다른 노래스타일을 정해 불렀지만 매번 다른 장르를 원하는 군인들이 야유를 보내 상황을 관리하기 힘들었던 이야기 등이다. 그러나 로사와 릴라는 공연에 매니저가 개입하는 것이나, 관객을 관리하고 통제해야 하는 상황을 자신의 영역이 침범되

는 사안으로 언급하지 않았다. 매니저의 요구는 대개 자신들이 따라야 하는 업소 방침으로, 관객의 문제는 업소가 개입해야 할 영역으로 여기는 편이었다. 두 여가수에게 문제 상황으로 간주되는 것은, 음악 볼륨보다는, 손님들 테이블에 앉는 것이 허용되는지, 손님들이 무대 위에서 춤을 춰도 되는지 등과 같은, 분리되어 있는 서로의 공간을 넘나드는, 그럼으로 신체적 접촉이 우려되는 상황이다.

필리핀 여가수의 입장에서 본다면 한국 내 연예이주의 최근 변화 추세는 해외 이주노동의 기회가 늘어나는 동시에 에이전시와 고용주, 관객으로부터의 간섭과 통제에 더 취약해지는 것이다. 결국 뮤지션으로서의 자부심을 지키는 것은 더욱 힘들어지며, 엔터테이너로서 받아들일 수 있는 고객 요구의 하한선을 지켜내는 것이 연예이주 노동자의 삶에서 결정적인 문제가 된다.

2. 남성 고객의 '접근가능하다'는 감정

이런 상황에서 필리핀 여가수들이 '전문 가수'로서 자신을 개발하고자 할 때, 필요조건이 되는 것은 연예이주 시장에서 받아들여질 만한 자질과 상태를 갖추는 것이다. 앞서 언급하였듯이, 연예이주 시장에서는 자기만의 고유한 음악성을 고집하는 것과는 정반대로, 이미 누군가가 불러 히트한 곡을 모방하여 노래하는 능력이 요구된다. 여기에 더하여 로사와 릴라 모두가 강조하는 바는 "준비되어 있는 (presentable)" 상태로 관객을 맞아야 하고, 어떠한 관객 조건에도 맞추어 공연하면서 시선을 끌 수 있게 "유연해야(flexible)" 한다는 것이다. 로사의 설명에 의하면, 항상 준비된 상태라는 것은, 최소한 공연 15분 전에 도착하여 숨을 고르고 화장을 고치고 차분한 상태에서 공연을 시작하며, 항상 미소 짓는 얼굴을 하고, 자기 속의 감정을 통제하여 드러내지 않는 것이다. 한편 유연한 상태라는 것은 관객들의 다양

한 취향을 가능한 맞춰주기 위해 폭넓은 레퍼토리를 가지고 있고, 최신곡도 따라 잡고, (최근 한국에서 히트 친 영화 ‘맘마미아’에서의 아바 곡처럼) 오래된 곡도 다시 히트할 가능성이 있으므로 틈틈이 연습해두는 것이다. 필리핀 여가수들은 출국 전에도 연습을 하지만, 일하는 장소에 따라 다양한 수요가 발생하므로 한국에 와서 다시 곡목을 조정하고 연습한다. 일례로 로사는 최근 신세대 트로트로 분류되는 “찰랑 찰랑”을 연습한다고 하였다. 즉 전문 가수로서 항상 준비되어 있고 유연해진다는 것은 결국 가수일의 ‘엔터테이너’적 성격을 강조하는 것이 된다. 그리고 이는 단순한 이미지 관리가 아니라 특정한 방식의 노동 강화와 노동 규율의 수용을 의미한다.

한편 호텔 바의 관객 다수가 중년 남성인 상황에서, 무대 위 필리핀 여가수의 노래를 즐기고 상호작용하는 과정에서는 일종의 남성적 태도가 포착된다. 여가수에 대한 남성 관객의 인식은 (박사장과 김부장의 경우처럼) ‘친밀하다’와 ‘불쌍하다’를 오가며, 이는 쉽게 ‘접근가능하다’로 전환되는 것 같다. 앞서 보았듯이 박사장은 ‘반가워서’ 로사와 릴라가 쉬는 테이블로 찾아왔으며, ‘힘들 때 연락할’ 사람이 되어주는 것으로 이들과의 초기 관계를 설정하고 싶어 했다. 한편 김부장의 감정은 좀 더 발전되고 있었다. 김부장 역시 할아버지의 필리핀 선교활동으로 필리핀 여성들을 친근하게 여기다가 로사를 만났고 곤경에 처한 로사가 임시체류 비자를 받을 수 있도록 보증인이 되어주었다. 그런데 릴라의 관찰에 의하면 이후 태도가 바뀌어 로사를 보러 자주 올 뿐 아니라 로사의 ‘특별한 누군가(special someone)’라도 되는 듯이 행동한다고 한다. 레드 썬에서 다른 관객들이 무대로 올라가 춤을 추었을 때도 김부장이 먼저 나와 관객들을 제지했고 이를 본 웨이터가 분위기를 걱정하여 모두 들여보내기도 했다. 김부장은 로사에게 “사람은 은혜를 입으면 잊지 않고 기억해야 한다”는 말도 했으며, 릴라는 이를 일종의 협박으로 해석하면서

불쾌해했다. 이처럼 필리핀 여가수에 대한 한국 남성 관객의 동정심이 ‘접근가능성’으로 전환되면 다른 의미를 가질 수도 있다. 여가수의 입장에서 이는 도와주려는 의도로도 또 자기 뜻을 받아들이도록 강제하려는 의도로도 읽힐 수 있는데, 실제로 한국 남성 관객의 감정에 두 가지 의도가 다 포함되어 있기 때문일 것이다.

V. 나가며

필리핀 연예이주 사례로서 오늘날 한국 관광호텔의 라이브 바는, 대중음악 연행 현장에 개입되는 국가 간 위계관계의 다양한 종합과 변형을 보여준다. 곡과 가사, 뮤지션, 관객간의 국가성이 각기 다르게 표방되는 한국의 라이브 밤무대에서 필리핀 가수는 자연스러운 모방능력으로 관객들이 선망하는 서구의 ‘오리지널’을 대신하기도 하고, 관객의 한국인됨을 모방의 대상으로 삼기도 한다. 일본노래를 해야 할 경우에는 자신을 한국 쪽에 더 가까이 두고 일본의 모방에 소극적인 태도를 취하기도 한다. 이렇게 필리핀 가수는 서구와 한국, 일본 사이에서 필리핀의 위치를 이동하면서 적절하고 유연하게 관객과의 공감대를 형성하고자 한다.

한편, 2000년대 중반 이후 나타나는 한국 연예이주의 ‘필리핀 여성화’ 현상은 유흥향락산업이 포함된 한국의 여가문화 시장이 확대되고 있을 뿐 아니라 ‘구시대 방식으로 새로이’ 젠더화되고 있다는 점을 보여준다. 고용기회의 확대와 함께 나타나는, 업주나 에이전시의 통제, 남성고객의 감정적 압력과 같은 상황은 여가수로서 외부적 요구 수용의 하한선을 끌어올리는 것이 전반적인 삶의 향상에서 중요하다는 점을 보여준다. 결국 한국사회에서 필리핀 여가수로 일하며 산다는 것은 뮤지션과 엔터테이너라는 두 가지 정체성 사이에서 균

형을 잡기 위해 고군분투하는 노력으로 읽힌다.

주제어: 연예이주, 필리핀 밴드, 필리핀 여성, 대중문화, 연행, 팝송, 국가성/국민성, 젠더

〈참고문헌〉

- 아파두라이. 차원현의 역. 2004. 『고삐풀린 현대성』. 서울: 현실과 문화사.
- 여성부. 2003. “외국여성 성매매 실태조사”. 여성부.
- Anderson, Benedict. 2006. *Under Three Flags: Anarchism and the Anti-Colonial Imagination*. London: Verso.
- Basch, Linda, Glick Schiller, and Cristina Blanc-Szanton. 1994. *Nation Unbounded: Transnational Projects, Post-colonial Predicaments, and De-territorialized Nation-States*. Langhorne, PA: Gordon and Breach.
- Featherstone, Mike, ed. *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London: Sage.
- Gibbs, Jason. 1998a. "Nhac Tien Chien: The Origins of Vietnamese Popular Song". *Things Asian*. www.thingsasian.com/stories-photos/1211 (2008년 12월 검색).
- _____. 1998b. "Reform and Tradition in Early Vietnamese Popular Song." *Things Asian*. www.thingsasian.com/stories-photos/1211 (2008년 12월 검색).
- Kearney, Michael. 1995. "The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism." *Annual Review of Anthropology* 24: 547-565.

- Lee, Minwon, 2006. "Invisibility and Temporary Residence Status of Filipino Workers in South Korea." *Journal for Cultural Research* 10(2): 159-171.
- Linmark, R. Zamora, 1995. "And the Next Song is for Everybody: Filipino Lounge Bands in Manila and Seoul." *MUAE: A Journal of Transcultural Production* 1: 150-163.
- Ng Stephanie, 2005. "Performing the "Filipino" at the Crossroads: Filipino Bands in Five-Star Hotels throughout Asia." *Modern Drama* 48(2): 272-296.
- Ocampo, Ambeth R. 1999. *Rizal: Without the Overcoat*. Pasig City: Anvil.
- Ong, Aihwa, and Donald M. Nonini, eds., 1997. *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*. New York: Routledge.
- Ong, Aihwa. 1999. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke University Press.
- Yamanaka, Keiko and Nicola Piper. 2003. "An Introductory Overview." *Asian and Pacific Migration Journal* 12(102): 1-20.
- POEA(Philippine Overseas Employment Administration). 2007. "2007 Overseas Employment Statistics." POEA. www.poea.gov.ph (2009년 4월 검색).
- Yamanaka Keiko and Nicola Piper, 2006. "Feminized Migration in East and Southeast Asia: Policies, Actions, and Empowerment." UNRISD(United Nations Research Institute for Social Development) Occasional Paper 11.
- Yu-Jose, Lydia N. 2007. "Why are Most Filipino Workers in Japan Entertainers?: Perspectives from History and Law." *Kasarinlan: Philippine Journal of Third World Studies* 22(1): 61-84.

월간조선. 2002년 7월. “한국의 밤을 울리는 필리핀 가수들”.

한겨레. 2002년 7월 17일. “동맹속의 인신매매”.

_____. 2002년 9월 27일. “E-6 비자 외국여성 90% 유흥업소 종사”.

한겨레21. 1997년 3월 27일. “기지촌 여성의 국적교체”.

_____. 2008년 1월 24일. “필리핀에서 건너온 ‘춘희’들”.

KBS-NBN 공동제작. 2008년 2월 27일. “노래로 희망을 부르는 필리핀
노.” 7000개의 얼굴, 필리핀 4부작 중 제2편 (1시간).

(2009. 5. 11 투고; 2009. 5. 25 심사; 2009. 6. 4 게재확정)

<Abstract>

Filipina Singers on the Live Bar Stage in South Korea: Positioning Between ‘Musician’ and ‘Entertainer’

KIM, Minjung

(Department of Cultural Anthropology, Kangwon National University)

In Korea, where it is uncommon to employ live-in domestic helpers, the entertainment sector has become the group which most typically represents the ‘Filipina-ization’ of migration. In this paper, based upon in-depth data from two principal interviewees, I describe and analyze various aspects of Filipina singers’ performances, examining the importance of their nationality and working circumstances in terms of gender.

The Filipina singers I interviewed represent their singing jobs as being enjoyable. This is despite spending long hours in preparation and performing, living with a reversed day-night cycle, enduring the emotional effort of smiling constantly, being alienated from the local community, and having to bear the prejudiced opinions of other Filipino migrants. Under these conditions, being professional musicians to the best of their ability is perhaps the only way to maintain their self-confidence. To this end they attempt to impersonate original numbers as perfectly as possible. Korean guests from non-English speaking regions do not expect them to imitate Western pop music exactly, but singers must be able to pronounce Korean words

accurately when performing in the K-pop genre. Filipina singers are also wary of singing songs in Japanese in front of Korean guests, even when these are requested. On stage then, the different nationalities and languages of the singers, songs, lyrics, and audience are combined in various ways, and the position of Filipinos is shifting in relations among the West, Korea, Japan, and the Philippines.

On the other hand, the trends towards the feminization of entertainment migration and the downsizing in the number of performers on stage may impact on some aspects of gender image in the Korean entertainment market. Filipina singers are now offered more opportunities than males to work with computerized accompaniment because they are better able to adjust to singing songs written for either sex, they can dance in a variety of ways to attract guests, and are generally more friendly towards male guests. At the same time, however, there is a risk of their value as musicians being reduced, and they are more personally vulnerable in their relations with agencies and bar managers. In addition, they are often exposed to the capricious emotions of male guests who may confuse pity with sympathy and misunderstand the situation to believe that the performers are sexually accessible. So it seems that living as Filipina singers in Korea entails a struggle to keep a balanced position between being a musician and an entertainer.

Key Words: Entertainment Migration, Filipino Band, Filipina, Popular Culture, Performance, Pop Song, Nationality, Gender