

# 『작은 것들의 신』에 나타난 억압받는 자들의 육체성: 원시주의의 수용과 전복

김유니

아룬다티 로이(Arundhati Roy)의 『작은 것들의 신』(*The God of Small Things*)은 영국의 식민주의자들이 물리간 독립 이후 1960년대 인도가 겪었던 해방(de-colonialization)의 과정을 다루면서, 다양한 정치적 권력이 인도의 통치권을 잡으려 했던 격동의 시대에 주변화 된(marginalized) 사람들의 ‘작은’ 이야기를 조명한다. 작품의 배경이 되는 당시 케랄라(Kerala) 지방에서는 시리아 기독교(Syrian Christian)를 종교로 가진 유산계층으로부터 하위 노동자 계층의 권익을 주장하는 공산주의로 정치적 권력이 일시적이거나 옮겨가고 있었다. 이들은 애초에는 인도 전통의 카스트제도에 반대하면서 이를 해결하려 했다는 점에서 공통점을 가진다. 그러나 작품이 진행됨에 따라 시리아 기독교인들이나 공산주의자들은 모두 국가 혼란기를 틈 타 종교나 정치적 신념을 이용해 자신들의 권력 기반을 더 공고하게 만들려고만 할 뿐 카스트 제도와 같은 인도 사회의 진짜 문제를 해결하는 것에는 관심이 없다는 것이 드러난다.

이제 막 제 땅을 찾은 인도인들은 패권을 누리기 위해 식민지 시대에 사용되었던 통치 전략을 그대로 모방하는데 그것은 바로 ‘경계 짓기’ 전략이다. 이페(Ipe) 집안의 피클 공장에서 만들던 바나나 잼이 젤리도, 잼도 아닌 모호한 점성을 가진다는 이유로 생산이 금지되었다는 에피소드에서 단적으로 드러나듯 현재 인도 사회는 분류하고 경계를 긋는 일에 심각하게 경도되어 있는 상태이다. 그런데 이 같은 모습은 지배자와 피지배자의 차이를 부각시키고 둘 사이의 경계를 절대 넘을 수 없는 것으로 만들어써 지배의 기틀을 마련했던 영국 식민지 시대의 식민 정책과 크게 다르지 않은 것이다. 인도 지배 계층은 엄격한 신분 체제의 전통인 카스트 제도 뿐만 아니라 가부장제를 이용하여 지배자와 피지배자의 경계를 긋는다. 백인과 유색인종에 대해 일종의 신분적 차이를 형성했을 뿐만 아니라 특히 백인 ‘남성’을 중심으로 한 이데올로기를 내세워 식민 지배를 했던 영국 식민 통치자들을 생각해보면 과거와 현재의 지배 권력이 가지는 성격의 동일함이 드러난다. 이 소설에서 포착하고 있는 인도의 상황은 정치적으로만 해방 이후로

여성이나 파라반이 육체성을, 그리고 그들의 욕망을 드러낼 때 사회는 그들을 마치 짐승인 양 바라본다. 마마치가 벨루사와 아무의 관계를 알게 되자 곧 그들을 “짐승처럼”(Like animals 244), “발정 난 암개와 개처럼”(Like a dog with a bitch on heat 244)이라고 비유하며 비난했던 것이 바로 그 예이다. 웬지 모를 예감을 가지고 밀회의 장소로 향하는 아무의 모습은 “화학 약품의 자국을 따라가는 벌레”(an insect following a chemical trail 314)에 비유되기도 한다. 금지된 사랑으로 인해 고통 받으며 역사의 집을 찾은 벨루사 역시 “늑대처럼 외로운”(As lonely as a wolf 278) 존재로, 동물의 이미지를 빌려 표현되고 있다. 아무에게는 ‘거대한’ 사회 속에서 그녀가 가지고 있는 단 한 가지 역할인 어머니로서의 모습과는 “섞일 수 없는”(unmixable) 아름다운 육체를 가진 여성으로서의 자아가 존재하는 것으로 그려진다. 그녀가 후자의 자아를 주체하지 못하고 떠도는 밤에 그녀에 대한 묘사는 “길들여지지 않은”(wild)이라던가, “야생적”(feral)이라는 형용사들로 서술되는데 이 역시 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 아무의 여성으로서의 자아가 나타날 때 반복해서 등장하는 “마녀”(witch)라는 표현 또한 이러한 순간들에 아무는 그녀의 사회가 규정해 놓은 안전한 문명의 경계선 밖에 위치한 타자로서 존재하는 것임을 명백하게 드러낸다.

이는 마마치를 비롯한 작품 속의 인도인들이 성적 욕망을 금기시하고 그것을 짐승이나 미개한 단계의 문명에 연결 짓는 서구의 시각, 즉, 서구 백인 사회의 원시주의(primitivism)를 체화하고 있음을 보여준다. 토고브닉(Marianna Torgovnick)은 원시주의를 서구인들이 정신, 이성에만 경도되어 있는 자신들 사회의 가치 체계에서 벗어나 좀 더 나은 사회를 만들기 위해서 그들의 문화권에서 금기시하던 자유로운 감정의 표현, 여성성 등을 보다 분방하게 표출한다고 생각했던 비유럽 유색 인종들의 사회를 탐구하고 희구하면서 시작된 흐름이라고 설명한다. 서구의 백인들은 “본질”에 접근하기 위한 수단(a means of access to “the essential” 151)으로 원시를 파악했고, 아프리카 가면을 수집하는 등의 방식을 통해 원시의 “영적인 힘”(spiritual power)을 얻고자 했다. 그러나 서구 문명의 맹점을 치유하자는 이러한 흐름 속에서도 약 15세기에서부터 계속해서 발견되고 있는, 서구 사회의 원시 사회에 대한 다음과 같은 막연한 고정 관념은 계속 되었다.

원시인들은 우리의 육욕적이고, 비이성적이고, 폭력적이며 위험한, 우리의 길들여지지 않은 자아이고 우리의 이드적인 힘이다. 원시인들은 신비주의자들도이고, 자연과 조화하며, 그 조화의 일부분이다. 원시인들은 자유롭다. 계층과 위계의 은유를 들자면 원시인들은 가장 낮은 문화적 수준에 존재하지만 우리는 가장 높은 수준을 차지하고 있다.

Primitives are our untamed selves, our id forces- libidinous, irrational, violent, dangerous. Primitives are mystics, in tune with nature, part of its harmonies. Primitives are free. Primitives exist at the “lowest cultural levels”; we occupy the “highest,” in the metaphors of stratification and hierarchy… (8)

이 밖에도 원시는 서구의 시각에 의해 지속적으로 “순수한”(pure), “단순한”(simple), “선사의”(prehistoric) 등의 형용사와 연결되어 표현되곤 했다(19). 더구나 제국주의적 이상이 이 같은 원시주의와 결합이 되자 원시주의는 곧 백인 유럽 사회와 미개한 타자들을 구별 짓고 그로써 그들을 지배하려는 전략적 수단으로 사용되기 시작한다. 토고브닉은 문학, 대중문화, 인류학적 연구 등에서 나타난 다양한 원시주의의 탐구와 그 재현에 주목하면서, 서구 문명의 한계를 뛰어 넘을 수 있는 긍정적인 힘을 가진 것으로 원시주의를 인식하고 이를 통해 새로운 가능성을 얻으려 했던 본래의 시도들조차 기존 서구 사회가 가진 위와 같은 원시에 대한 고정관념과 그것을 형성, 공고화하는 서구의 가치 체제로부터 자유롭지 못했다는 한계를 증명한다. 원시주의란 철저히 서구 중심의 시각에 의해 다양한 억압 기제들과 함께 ‘구별 짓기’를 위해 존재하고 있는 것이다.

서구 사회는 원시 사회를 성, 그리고 폭력과 연결시킨다(Torgovnick 228). 따라서 원시는 문명 사회를 구성하는 과정에서 도덕과 법을 통해 성과 폭력을 규제했던 서구 사회에 위협적이고 두려운 것이 되고 그렇기에 철저하게 통제해야 하는 대상이 된다. 토고브닉이 말리노프스키(Malinowski)라는 인류학자의 연구 과정을 추적하여 분석했듯이 서구 사회의 원시에의 탐구는 타자들에게서, 혹은 그들 사회에 속해 있는 동안 자기 자신에게서 느껴지는 육체, 감정, 욕망을 자연스럽게 받아들이는 것이 아니라 그 것들을 철저하게 부정하고 외면하면서 이루어진다. 육체와 욕망을 제거한 상태로 대상에 대한 연구를 하기 위해 서구인들은 원시인들이 실제 소유하고 있는 몸이나 그들의 감정 따위를 의도적으로 제거하고, 계속해서 객관화(objectify), 추상화(abstract)하는 과정을 거쳐 그들을 파악하려 한다. 그리고 이 노력은 결국 이러한 방식을 통해 타자를 파악함으로써 그들을 지배(master)하려는 의도로까지 이어진다.

원시에 대한 서구인들의 이 같은 경계는 타자와 자아의 동일함을 인식하는 데서 오는 두려움으로부터 기인한다. 즉 그들과 자신이 같은 육체를 가지고 있고, 같은 욕망을 가지고 있다는 것을 깨닫게 되는 순간, 그들을 자신과 다른 존재로 구별하고 타자화시킨 후에야 지배가 이루어 질 수 있다는 절박함이 생겨나는 것이다. 이는 콘래드(Joseph Conrad)가 『암흑의 핵심』(*Heart of Darkness*)이라는 소설을 통해 “그들과 우리”(them and us)의 구별을 보다 공고하게 만들었다고 평가했던 많은 비평가들의 해석에서도 드러나듯이, 식민주의를 펼치는 과정 중 쉽게 찾아볼 수 있는 현상이다. 아체베(Chinua

Achebe)가 이미 비판한 바 있듯이 이 작품에서 지속적으로 드러나는 것은 화자 말로우(Marlowe)가 아프리카 인들에게 “같은 조상의 친척이라는 숨어있는 낯새”(the lurking hint of kinship of common ancestry 2036)를 엿보며 느끼는 두려움과 불쾌함이다. 물론 이 작품은 콩고(Congo)로의 항해를 통해 식민주의의 부정적인 면을 드러내고 인간 심리의 심연을 탐구했다는 의미를 인정받기도 하지만, 그 이면에는 분명 백인과 흑인, 남성과 여성의 세계를 확실히 나누려는 기획도 드러난다. 이 작품은 백인 식민주의자의 입장에서 타자인 아프리카 인들, 그리고 여성들을 모호하게 혹은 집단적으로 그려내고 그들의 행동과 문명을 이해할 수 없는 것으로 묘사함으로써 자신과 그들을 구별 짓고 백인 사회의 우월성을 드러내고 있는 것이다.

강경한 지배의 필요성을 스스로 납득하고 극대화하기 위해 두려움을 만들어내는 작업 과정인 서구의 제국주의적 원시주의에서 육체는 추상적으로 묘사된 채 남겨지거나, 혹은 부정적이고 파편적으로 그려진다. 특히 식민주의의 기획은 굉장히 남성 중심적인 것이기에 여성의 몸은 아예 그 실체가 드러나지 않을 정도로 추상화 되든지, 길먼(Sander L. Gilman)이 파악했듯이 여성을 상징하는 특정 신체 부위에만 시선을 집중한 뒤 그것을 파괴적인 속성을 가진 것으로 규정한다.<sup>3)</sup> 여성 인물들이 배제되어 있는 『암흑의 핵심』에서 유일하게 구체적으로 그려진 아프리카인이자 여성인 인물은 바로 커츠(Kurtz)의 부인인 것으로 보이는 한 여성이다. 그러나 이 작품은 그녀와 커츠의 관계에 대한 직접적인 언급을 얼버무리으로써 유럽 백인 남성과 아프리카 흑인 여성 간의 육체적, 심리적 유대 관계를 외면한다. 더 나아가 그녀는 전형적으로 원시주의를 기반으로 한 타자화 전략에 따라 묘사된다. 그녀는 “야만적이고 화려한 한 여성의 유령”(a wild and gorgeous apparition of a woman 77)이라는 모호한 형상으로 이 작품에 처음 등장한다. 그리고 다음과 같은 묘사가 이어진다.

그녀는 줄무늬에 술로 장식된 옷을 드리운 채, 땅을 당당하게 밟으며, 신중함

- 3) 길먼은 19세기 의학, 미술, 문학에서 유색 인종 여성들을 파악하고 연구한 방식에 주목한다. 그리고 가장 과학적이고 객관적인 학문 중 하나로 여겨지는 의학조차도 그들의 몸이 보다 원시적이고 따라서 보다 성적일 것이라는 전제 아래 서구 사회와 타자와의 구별을 명확하게 하는 기존 담론을 더욱 강화하기 위해 연구되었다고 주장한다. 미술에서의 묘사들 역시 유색 인종의 여성들이 선천적으로 다른 육체적 특성과 생식기를 가지고 있음을, 따라서 보다 성욕이 풍부한 여성들임을 증명하기 위한 도구였다. 결국 그들을 유럽인들로부터 분리시키고, 그들을 외부인(outsider)으로 만들려는 의도에서 이루어진 이 모든 기획은 그들의 육체를 질병(disease)이나 쇠퇴(degneracy)와 연결지음으로써 완성된다. 질병이나 쇠퇴로 이끄는 이 여성들의 육체는 남성 식민주의자들에게 두려움을 가지게 하고, 따라서 그들의 성을 통제하고 지배해야 할 필요성을 극대화시키게 된다는 것이다. 그리고 이 성에 대한 통제는 사회적인 통제와 지배로까지 이어져 식민주의와 제국주의적 이상을 가능케 한다.

걸음으로 걸었는데, 야만적인 장신구들은 작게 딸랑거렸고 번쩍거렸다. 그녀는 그녀의 머리를 높이 들고 있었다. 그녀의 머리는 헬멧 모양으로 정리되어 있었다. 그녀는 무릎까지 오는 낫쇠 각반과 팔꿈치까지 오는 낫쇠 철사 장갑을 쓰고 있었다. 그녀의 황갈색 뺨에는 주홍빛 점이 있었고, 그녀의 목에는 셀 수 없을 정도로 많은 유리 구슬 목걸이가 걸려있었다. 그녀에게 걸려있는 기괴한 것들, 부적들, 무당의 선물은 그녀가 걸을 때마다 빛나고 흔들렸다.

She walked with measured steps, draped in striped and fringed cloths, treading the earth proudly, with a slight jingle and flash of barbarous ornaments. She carried her head high; her hair was done in the shape of a helmet; she had brass leggings to the knee, brass wire gauntlets to the elbow, a crimson spot on her tawny cheek, innumerable necklaces of glass beads on her neck; bizarre things, charms, gifts of witch-men, that hung about her, glittered and trembled at every step. (77)

“당당하고” “신중하게” 머리를 들고 걷는 그녀의 모습은 일견 위엄 있고 범접할 수 없는 존재인 듯 보이기도 한다. 그러나 더 주목할만한 점은 그녀가 그녀 본연의 모습으로, 혹은 육체를 지닌 존재로서 묘사되는 것이 아니라 보는 사람들을 현혹시키는 장신구들로 뒤범벅 된 흐릿한 이미지로서만 제시되고 있다는 점이다. 이는 토고브닉이 말리노브스키의 연구 방식에서 지적했듯 성적인 연관을 가지고 있는 것으로 여겨진 위협적인 여성의 육체에 대한 외면이자 회피로 보인다. 게다가 그녀의 장신구들은 원시 부족의 것으로 보이는 미개하고 주술적인 의미를 담은 것인데 이 역시 전형적인 원시 사회에 대한 서구의 인식과 일치하는 부분이다.

이어지는 그녀에 대한 묘사는 다음과 같다.

그녀는 야만적이나 장려했고, 과격했으나 장엄했다. 그녀의 신중한 전진에는 불길하지만 위엄 있는 무언가가 있었다. 갑자기 그 슬픈 땅의 전체에 내려온 정적 속에, 그 광대한 황야, 그 다산적이고 신비로운 삶의 거대한 덩어리는 생각에 잠겨 마치 그것이 그 자신의 음침하지만 열정적인 영혼의 이미지를 바라보고 있는 것처럼 그녀를 보고 있는 것 같았다.

She was savage and superb, wild-eyed and magnificent; there was something ominous and stately in her deliberate progress. And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it has been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul. (77 필자 강조)

위의 인용문에서 강조된 표현들 뿐만 아니라 계속해서 이어지는 “불가해한”(inscrutable)

“소리 없는”(dumb)이란 형용사들까지 살펴본다면 그녀에 대한 묘사는 서구 사회가 파악했던 원시의 전형성에서 벗어나지 못한 인식들로 점철되어 있음이 드러난다. 그녀는 미개하고, 알 수 없으며, 그렇기 때문에 위협적인, 유색 피부를 가진 외부인이자, 더구나 여성인, 커츠의 부인인 것이다. 게다가 “야만적”(savage), “광대한”(immense), “황야”(wilderness), “신비로운”(mysterious)이라는 형용사들은 이 작품 전체에서 콩고의 자연을 설명하기 위해 빈번하게 쓰인 단어들이기도 하다. 그녀는 위와 같은 특징을 지니고 있는 콩고 땅과 같은 존재로 인식됨으로써 그녀가 한 인간으로 가질 수 있는 개별성은 사라지고 그저 잘 알 수 없어 위협적으로 느껴지는 아프리카의 자연과 동일시 되어 모호하게 그려지고 있을 뿐이다.

「작은 것들의 신」이 유색 인종인 인물들을 묘사하는데 있어서 「암흑의 핵심」과 다른 점은 구체적인 개인의 육체가, 그것도 비교적 상세한 묘사와 함께 등장한다는 것이다. 이는 앞서 살펴본 바와 같이 「암흑의 핵심」뿐만 아니라 보통 「작은 것들의 신」의 아버지 격인 작품으로 평가 받고 있는 루시디(Salman Rushdie)의 「자정의 아이들」(*Midnight's Children*)에서도 드러나지 않았던, 로이 작품 만의 특징이다. 차코의 비대하고 종기가 난 몸, 베이비 코차마의 거대한 몸과 불균형을 이루는 작은 발 등, 이 작품은 인물들의 육체를 통해 그가 겪어온 과거들을 녹여내고, 인물의 성격을 표현해낸다. 그 가운데에서도 가장 주목할만한 것은 다름 아닌 아무와 벨루사의 육체이다. 이들의 육체는 작품 곳곳에서 여러 번에 걸쳐 묘사되고 있으며, 아무의 육실 장면처럼, 제 삼자에 의한 관찰이 아니라 자기 자신의 보다 주체적인 관찰을 통한 육체의 묘사도 등장한다.

앞에서도 잠시 언급한 바 있듯이, 아무와 벨루사의 육체는 식민지 시대에 겪었던 영국, 즉 서구의 문화에서, 그리고 이 작품 속 인도 사회에서 금기시하는 개인의 욕망, 특히 성적 욕망과 연결되면서 원시주의의 시각에 기대어 부정적인 것으로 평가받기도 한다. 그들을 짐승에 빗대어 표현한, 이미 언급된 인용들은 서구 사회가 가지는 원시에 대한 시각과 정확히 일치한다. “아무는 그들이 그녀를 그들의 소유물처럼 다루는 것에 싫증이 났다. 그녀는 그녀의 몸을 다시 돌려받고 싶었다. 그것은 그녀의 것이었다. 그녀는 암개가 자신의 새끼들이 지겨워졌을 때 그들을 떨쳐버리듯이 그녀의 아이들을 떨쳐냈다”(Ammu grew tired of their proprietary handling of her. She wanted her body back. It was hers. She shrugged her children off the way a bitch shrugs off her pups when she's had enough of them 211)라는 문구에서, 사회가 규정한 어머니로서의 위치에서 벗어나 자신의 육체를 되찾으려는 한 여성의 몸짓은 암개의 그것에 비유된다. 아무가 벨루사를 급히 찾아 가는 순간을 “그녀는 그녀를 서두르게 하는 것이 무엇인지 알지 못했다”(She didn't know what it was that made her hurry 314)라는 표현으로 화자가 포착한 것은, 육체적이고 성적인 욕구는 서구의 이성과 관념으로는 설명될 수

없는, 지극히 동물적이며 본능적인 것이라는 인식에서 비롯된다. 이 같은 표현들은 유럽인들의 원시에 대한 태도를 이미 깊숙이 체화하고 있는 작품 속 사회에 대한 비난만은 아니다. 독자들은 이와 같은 묘사와 표현 방식을 통해, 이 작품이 원시주의의 언어와 인식을 그대로 수용하고 있음도 알 수 있다. 『작은 것들의 신』의 화자는 케랄라 지방의 자연을 묘사함에 있어서 뱀이나 무질서한 혼돈의 이미지를 사용하는데, 이는 서구 사회가 미개하고 사악하며 정돈되지 않은 것으로서 식민지 영토를 그려내던 이미지와 유사하다(3, 273). 마찬가지로 육체와 성에 대해서도 이 작품은 피식민지 사회가 식민주의자들로부터 일방적으로 부여 받았던, 그리고 서구의 시각을 통해 인식되었던 자신들의 정체성을 극복하고 새로운 인식과 묘사의 지평을 만드는 것이 아니라, 서구 사회로부터 규정 받은 인식과 이미지를 그대로 채택하고 재현한다.

그러나 육체와 성이 드러나는 구체적인 방식은 서구의 원시주의가 취했던 태도와 사뭇 다르다. 앞서 살펴보았듯이 이 작품은 원시주의처럼 여성이나 하위 계급의 육체를 비하하고 열등한 것으로 파악하거나, 말리노브스키와 같이 추상화하거나 제거하거나, 또한 길면이 파악했듯이 파편화하여 인식함으로써 백인 유럽 사회와 미개한 사회의 경계를 긋지는 않는다. 『작은 것들의 신』에 드러난 육체 묘사에서 가장 특이하고 주목할만한 점은 바로 육체의 물질성이 강조된다는 것이다. 거대한 것들의 각축이 이루어지고 있는 인도 사회에서 이혼한 여성으로 살아가는 아무는 끝이 너무나 뻥하게 보이는, 그럼자나 주변을 맴도는 새 조차도 없는 길을 가고 있는 듯한 자신의 모습을 보며 미래에 대해 “끔찍한 공포심”(awful dread 213)을 느낀다. 피클처럼 “주름진 젊음과 절어진 미래”(wrinkled youth and pickled futures 214)에 대한 좌절감과, “삶이 모두 살아졌다는”(Life had been Lived 212) 절망감에 시달리는 그녀는 이렇게 자신의 육체와 욕망이 빼앗긴 채 늙어가는 것을 경계한다(211-3). 이러한 그녀의 심리를 드러내며 그녀가(그리고 화자가) 그녀의 몸에 대해 사용하는 표현들은 “시들다”(wither), “마른”(dry), “여윈”(spare), “부스러지기 쉬운”(brittle) 등의, 존재감이나 중량, 물질성이 느껴지지 않는 가볍고 약한 분위기를 가진 것들이다. 이 때 아무의 존재는 먼지나 껍질의 이미지에 빚대어 표현된다. 하지만 그녀가 욕실에서 자신의 육체를 바라볼 때 그녀의 실제 몸은 아직 가슴에 칫솔이 끼워지지 않을 정도로 탄력 있고 매끄러운 젊은 여성의 신체를 유지하고 있음이 드러난다(212). 『작은 것들의 신』에서 아무라는 한 여성의 몸은 젊고 매력적이며 물질성이 있는 것으로 제시되고, 이러한 몸은 충분히 아름다운 것으로 묘사된다. 그리고 이런 단단한 육체를 망가뜨리는 대립항으로서 억압적이고 관념적이며 폐쇄적인 사회에 대한 부정적인 인식이 동시에 나타난다.

이 작품에는 남성의 육체 또한 구체적으로 등장하는데 그 중 아무의 육체처럼 물질성이 있는 것으로서 벨루사의 몸에 대한 묘사가 인상적이다. 벨루사와 아무가

처음으로 눈빛을 주고 받는 장면에서 벨루사는 문두(mundu)를 입고 상반신을 드러낸 채 등장한다. 이 장면에서 아무가 바라본 벨루사의 육체는 다음과 같다.

그녀는 벨루사의 복근이 팽팽해지고 판 초콜렛의 분할선처럼 그의 피부 아래에서 솟아오르는 것을 보았다. 그녀는 그의 몸이 어떻게 변했는지를 보고 놀랐다. 조용하게도, 미묘한 소년의 몸에서 남자의 몸으로. 윤곽이 뚜렷하고 단단하게.

She saw the ridges of muscle on Velutha's stomach grow taut and rise under his skin like the divisions on a slab of chocolate. She wondered at how his body had changed – so quietly, from a flat-muscled boy's body into a man's body. Contoured and hard. (167)

이 장면에서는 벨루사의 근육이 움직이는 모습, 굵고 강한 신체의 윤곽에 시선이 집중되면서 그 육체가 가진 실질적인 중량감, 운동감, 실재감 등이 강조되고 있다. 특히 작품의 다른 곳에서 초콜렛은 주로 “녹은 초콜렛”(melted chocolate)이나, “초콜렛의 파도”(chocolate waves) 등과 같이 유동적이거나 끈적끈적한 이미지를 표현하기 위해 사용되지만, 유독 벨루사의 육체 가운데 복부 근육을 이야기할 때만 “초콜렛 복부”(chocolate stomach), “판 초콜렛” 등의 단어를 이용해 딱딱하게 굳어지고 단단한 느낌을 주는 이미지로 사용된다는 점이 흥미롭다. 이는 이 작품이 『암흑의 핵심』에서 그랬듯 육체를 장신구를 이용해 가린다거나 모호한 영혼, 혹은 기운처럼 표현하는 것이 아니라 아무와 벨루사의 육체 묘사를 통해 인간의 육체가 가지는 구체적이고 실질적인 물질성을 강조하려는 의도를 가졌음을 보다 명백하게 만든다.<sup>4)</sup>

『작은 것들의 신』에서의 육체 묘사는 길면이 설명했듯 서구 식민주의자들의 시선을 빌려 신체의 특정 부위에만 집중하며 파편적으로 이루어지는 인체의 파악이 아니라는 점도 살펴볼 수 있다. 이 작품에서 신체는 보다 유기적이고 통합적인 시선 속에 인식되는 것이다. 아무의 육신 장면에서 그녀의 시선은 머리카락, 가슴, 허리, 엉덩이, 피부 등 몸의 구석 구석에 머물고, 그녀의 등을 타고 흐르는 땀까지 묘사되면서 신체의 전체를 살피고 있다. 작품 전체적으로도 그녀의 보조개, 피부색, 어깨, 복부 등 다양한 신체 부위가 드러나고 있음은 물론이다.

4) 벨루사의 육체 묘사 가운데 반복적으로 등장하는 것 중 하나는 그의 등에 새겨진 갈색 나뭇잎 모양의 점이다. 그는 이 점에 대해 “그것은 행운의 잎사귀인데, 몬순을 제 때 오게 해주는 거야”(it was a Lucky Leaf, that made the Monsoons come on time 70)라고 설명한다. 또한 그는 자연에 속해 있는 사람으로, 자연은 그에게 속해있는 것으로 설명되기도 하는데(315-6), 이 같은 자연과 유색인 육체를 긴밀하게 연관된 것으로 파악하는 것은 유럽 원시주의적 시각의 반영이자, 뒤에서 자세히 살펴볼, 『작은 것들의 신』으로서 그가 이 작품에서 지니는 의미를 보다 잘 설명해준다.



그들의 신체가 『암흑의 핵심』에서처럼 타자의 시선에 의해서 일면적이며 추상적으로 인식되는 것이 아니라 오감을 이용하여 이루어진다는 특징도 이 작품이 육체를 유기적으로 파악하고 있다는 것을 다시 한 번 보여준다. 아무와 벨루사의 성행위 장면에서 그들은 서로의 육체를 바라볼 뿐만 아니라 심장 박동을 듣고, 몸을 만지고, 냄새를 맡고, 피부의 맛을 본다(315-7). 『작은 것들의 신』에는 이 같은 방식을 통해 구체적이고 유기적이며 누군가의 신체를 타자화 시키지 않을 시선을 통해 육체가 등장하고 있는 것이다.

그런데 『작은 것들의 신』에서 드러나는, 육체를 파악하는 오감 가운데에서도 가장 강조되는 감각은 바로 촉각이다. 촉각이라는 감각을 통한 육체 인식은 타인과의 상호 관계, 특히 신체 접촉이 이루어 질 수 있는 친밀함을 기반으로 한 유대 관계 속에서 이루어지는 것이다.<sup>5)</sup> 이 같은 신체 접촉을 통한 유대감의 형성이라는 주제는 아무와 쌍둥이와의 관계, 그리고 라헬과 벨루사와의 관계를 통해서 작품 곳곳에서 드러난다. 어느 오후 낮잠을 자면서 작은 것들의 신의 꿈을 꾸 아무를 조심스레 깨운 쌍둥이들은 “어떤 이유에선지 그녀가 자는 동안 그들을 떠나 멀리 여행을 했었다고 느끼”면서, “이제 그녀 몸통의 살갓에 그들의 작은 손의 손바닥을 착 가져다 댄으로써 그녀를 다시 불러”낸다(They sensed somehow that in her sleep she had traveled away from them. They summoned her back now with the palms of their small hands laid flat against the bare skin of her midriff 210). 쌍둥이와 어머니 아무간의 친밀감과 유대감은 이 장면으로부터 계속해서 이어지는, 쌍둥이들이 엄마의 몸 구석 구석을 만지는 과정을 통해 다시 획득된다. 한편 라헬과 벨루사가 친구처럼 어울리는 모습은 아무의 시선을 통해 다음과 같이 표현되기도 한다.

그녀는 딸이 그와 함께 있으면서 느끼는 신체적 편안함의 정도에 놀랐다. 그리고 그녀의 아이가 그녀를 완전하게 배제시킨 또 다른 세상을 가지고 있는 것처럼 보이는 것에 놀랐다. 그녀의 엄마인 그녀가 끼어들 곳이 없는 미소와 웃음의 촉감의 세계.

She was surprised at the extent of her daughter's physical ease with him. Surprised that her child seemed to have a sub-world that excluded her entirely. A tactile world of smiles and laughter that she, her mother, had no part in. (167 필자 강조)

5) 더구나 가족민/불가족천민이라는, 신체 접촉을 기준으로 한 금기가 존재하는 작품 속 인도 사회를 고려한다면 이 촉각이라는 감각은 더욱 큰 의미를 가질 수 밖에 없다. 이에 대해서는 뒤에서 좀 더 살펴보겠다.

위의 인용문에서도 강조되는 것은 역시 촉각이라는 감각을 통해 달성되는 라헬과 벨루사 간의 유대감이다. 라헬과 벨루사의 세계는 손가락을 걸고, 안아주고, 간지럼을 태우는 장난을 치면서, 신분의 차이 때문에 금기시되던 신체접촉을 통해 유대감과 행복이 생성되는 촉각의 공간이다. 이 공간에서 서로에 의해 만져질 수 있는, 실질적인 물질성을 가진 서로의 육체는 터부시 되어야 할 것이 아니라 그 자체로 존중이 되고, 둘의 관계는 신체 접촉을 통해 더욱 긴밀해지며, 이 신체 접촉은 계층의 차이도 사회적 억압도 존재하지 않는 상호 관계를 가능하게 한다.

신체 접촉을 통한 육체의 인식, 그리고 그를 통한 유대감의 형성이라는 주제는 특히 엄마와 아이들과의 관계, 혹은 어른과 아이와의 관계가 아니라 성인 남녀의 관계인 아무와 벨루사 사이에서 강력한 긴장감을 동반하면서 보다 강렬하게 나타난다. 앞서 언급한 바 있는 욕실 장면에서 주목할만한 부분은 아무가 그녀 스스로 자신의 몸을 살피며 자신의 육체가 아직도 “탱탱하고 매끄러”(taut and smooth 212)을 뿐만 아니라 스스로 자신의 몸을 만지면서 여전히 신체가 ‘접촉에 반응하고 있다’는 사실에 안도감을 느낀다는 것이다(Under her hands her nipples wrinkled and hardened like dark nuts, pulling at the soft skin on her breasts 212). 그녀의 음모는 “길 잃은 여행자에게 가리키는 화살표처럼. 경험이 없는 연인에게”(Like an arrow directing a lost traveler. An inexperienced lover 212)라고 비유되는데 이 신체 묘사는 곧장 누군가와의 상호 관계를 통한 성적 가능성으로 연결된다. 이는 여성의 신체 묘사가 원시주의의 그것처럼 성적 암시가 담겨 있는 부위들에 노골적으로 집중되는 것이라고도 볼 수 있겠지만, 성이라는 것은 곧 타자와의 신체적 접촉을 통해 달성되는 것이라는 점을 생각한다면 이 비유의 의미는 촉각과 신체 접촉을 통한 아무가 겪고 있는 문제의 해결 방법을 예시하고 있는 것으로도 읽을 수 있을 것이다.

벨루사의 몸을 묘사할 때도 그가 소년일 때와 같은 것은 오직 그의 미소 뿐이라는 것이 몇 번이고 부연 설명되면서, 그가 더 이상 ‘소년의 몸을 가지고 있지 않다’는 것이 강조된다(167-8, 316). 그가 더 이상 자신의 손이 아무의 손에 닿지 않도록 주의하면서 조심스레 선물을 건넰던 파라반 소년이 아니라 다른 종류의 “선물”을 아무에게 줄 수 있는 남성이 되었으며 아무 역시 그에게 줄 선물이 있는 것으로 표현되면서 이들 사이에는 육체와 성을 매개로 한 팽팽한 긴장감이 고조된다.

이 같은 맥락에서 아무가 바스라져 존재감이 없어져가고 있다고 생각했던 자신의 육체를 다시 되찾는 듯한 느낌을 받게 되는 벨루사와의 성행위 장면은 중요한 의미를 획득한다.

그녀는 그를 통해 그녀 자신을 느낄 수 있었다. 그녀의 피부를. 오직 그가 그녀를

만지는 곳에만 그녀의 몸이 존재하는 것처럼. 그녀의 나머지 부분은 연기였다.

She could feel herself through him. Her skin. The way her body existed only where he touched her. The rest of her was smoke. (317)

아무와 벨루사의 성행위 장면은 그들이 속한 관념적인 사회 속에서 빼앗겼던 육체를 둘 사이의 신체 접촉을 통해 다시 되찾는 과정으로서 의미가 있다. 작품에서 아무와 벨루사의 육체는 분명 강력한 물질성을 가졌으며 실질적으로 존재하는 것으로 제시되었지만 “사랑의 법이 누가 사랑 받아야만 하는지 규정해 놓은 곳”(Where the Love Laws lady down who should be loved 168)이며 “연극”의 공간인 케랄라 사회에서는 마치 없는 것처럼 여겨지면서 그들의 육체성이 거부되었다. 그리고 이 육체성의 제거는 곧 그들에게 억압으로 작용하면서 당시 지배 계층이 만들어 놓았던 사회 체제를 공고히 하는 데 이용되었다. 그러나 이 장면에서 그들은 성행위를 통해 분명히 존재하나 거부되었던 그들의 육체를 다시 찾는다. 사회가 금기시 했던 신분과 성별의 제약을 뛰어 넘어 서로의 “피부와 피부를 맞대고”(skin to skin 316) 만난 그들은 이제 그저 누구나 가지고 있는 본능적인 욕망을 가진, 한 명의 남성과 한 명의 여성으로만 존재하게 된다. “(그러자) 목수의 손이 그녀의 엉덩이를 들었고 불가촉의 혀가 그녀의 가장 깊은 부분에 닿았다”(Then carpenter’s hands lifted her hips and an untouchable tongue touched the innermost part of her 319)와 같은 구절은, 그들이 이러한 신체 접촉을 통해 그들 사회가 규정되었던 가축/불가촉의 경계를 뛰어 넘었다는 것을, 그리고 그 매개는 바로 그들에게 보편적으로 존재하는 육체성이었음을 보여준다.

이 작은 것들의 세계 안에서 그들은 작은 미물들, 자연과 소통하면서, 이 공간은 “분명하게 볼 수” 있고, “분명하게 느낄 수” 있는 것들이 존재하는 곳임을 생생하고 명백하게 드러낸다. 인간에 의해 인위적으로 만들어진 규율이나 제도가 아니라, 확실한 물질성을 가지고 누구에게나 쉽게 받아들여질 수 있는 보편성이 있는 이 공간은 그래서 누구도 배제되지 않고 마땅히 포함될 수 있는 공간이다. 그리고 이 자연적인 세계가 가지는 힘은 비록 약해 보이나 당대 인도 사회의 규율에 의해 맞아 죽은 벨루사보다 훨씬 오래 산 뒤 “자연적인 이유”(natural causes)로 죽은 저미, 차푸 탐부란(Chappu Thamburan)에 의해 질긴 생명력과 강력함을 가지고 있음이 상징적으로 드러난다. ‘거대한 것들의 세계’가 간과했던 작은 것들(혹은 작은 것들이라 여겨졌던 것들)의 가치와 힘, 그리고 그 당위성은 이처럼 아무와 벨루사가 촉각에 기반한 유대 관계를 통해 획득한 세계 속에 나타난다. 이 같은 아무와 벨루사의 관계의 의미는 그 두 사람의 눈이 처음 마주치는 순간 이미

몇 백 년이 찰나의 순간으로 압축됐다. 역사는 발을 잘 못 디뎠고, 경계 태세가 늦춰졌다. 뱀의 오래된 허물처럼 벗겨졌다. ... 그것이 부재한 곳에, 강의 물처럼, 하늘의 해처럼 분명하게 볼 수 있는 기운, 쉽게 느낄 수 있는 반짝임이 남았다. 더운 날의 열기처럼, 팽팽한 줄에 걸린 물고기의 힘처럼 분명하게 느낄 수 있는. 너무나 명백해서 아무도 알아채지 못한.

Centuries telescoped into one evanescent moment. History was wrong-footed, caught off guard. Sloughed off like an old snakeskin. ... In its absence, it left an aura, a palpable shimmering that was as plain to see as the water in a river or the sun in the sky. As plain to feel as the heat on a hot day, or the tug of a fish on a taut line. So obvious that no one noticed. (167-8)

이라는 구절 속에 암시된 바 있다. 차코가 지구 여인(Earth Woman)에 대해 설명했듯, 그저 거대한 지구의 역사 속에 찰나에 불과한, 인간의 역사로 대변되는 모든 인간의 문명, 규율, 법칙들은 아무와 벨루사가 만남으로써 물러나게 되는 것이다. 더운 날의 열기처럼, 물고기가 줄을 당기는 힘처럼 누구나 볼 수 있고 느낄 수 있는 물질성이 있는 것들, 상위 계층이든 하위 계층이든, 남성이든 여성이든 우리 모두의 주변을 감싸고 있는 것들, 너무나 당연하기 때문에 미처 알아채지 못하는 것들, 너무나 당연한 것이지만 간과되고 있는 것들을 아무와 벨루사는 재발견해내고 되살린다. 이들의 본능, 육체성과, 역사, 관념들의 대립 관계 속에 이 작품은 더 당연하고 자연스러운 것으로 육체성, 혹은 물질성을 들고 있는 것이다. 뒤릭스의 말을 빌리자면 로이는 이렇게 “인위적인 법들의 이러한 파괴가 자연스러운 이치의 일부”(such breaking of artificial laws is part of a natural logic 21)인 것처럼 제시한다.<sup>6)</sup>

아무와 벨루사의 성행위를 묘사하는 이 마지막 장을 통해 이 작품이 어느 정도 용인했던 서구의 원시주의의 의미는 보다 적극적으로 전복되고 확장된다. 서구의 원시주의란 토고브니이 설명했듯 백인 유럽 사회와 유색 인종의 사회를 구별 짓기 위한 기제였다. 그것은 두 세계의 차이점을 강조하거나 혹은 그를 왜곡하여 드러내면서 결국 두 세계를 구별 짓고 한 쪽이 다른 한 쪽을 지배하기 위해 사용되던 관념이었다. 그러나 이 작품에서 아무와 벨루사의 육체성을 인정하고 그들이 본능적으로 가지고 있는 성적

6) 벨루사가 “라헬의 엄마가 여자”라는 것, 즉 여성의 아름다운 육체를 가진 존재라는 것을 알아차린 순간 그가 깨달은 것을 화자는 “간단한 것들”(Simple things 168)이라고 표현한다. 이 표현은 서구인들이 ‘원시사회’의 삶이 간단하고 단순하다고 간주하여 그것을 묘사할 때 사용하던 언어와 유사하다. 그러나 이 단순함과 그 보편성을 인정하고, 이 당연한 것들을 의도적으로 무시하거나 제거하려 하는 세계를 비정상적인 것, 부자연스러운 것으로 묘사함으로써 그 허구를 꼬집는 것이 이 작품이 원시주의에 대해 반응하는 방식이다.

욕망을 솔직하게 드러냄으로써 달성된 결과는 바로 이들 사회가 두 인물에게 억압 기제로 사용했던 신분제도와 성별의 차이를 뛰어 넘는 일이다. 경계 짓기가 아니라, 경계 허물기를 위해 이 작품의 원시주의는 작동하고 있는 것이다. 보다 긍정적인 방식으로 원시주의에 근간을 둔 육체 탐색을 했던, 혹은 그 원시주의를 당당하게 받아들였던 이 작품이 이렇게 신체 접촉으로서 불가촉의 경계를 넘을 때 서구 백인 사회의 원시주의는 전복된다. 경계를 긋기 위해 존재했던 원시주의가 『작은 것들의 신』에서는 경계를 넘기 위한 원시주의의 수용으로 변형되고 있다.

심지어 그들은 이에서 더 나아가, 육체성과 성을 통해 ‘작은 것들의 세계’에 들어온 후 ‘거대한 것들의 세계’를 주체적으로 배제시키기도 한다. “그[벨루사]는 텐트처럼 그녀[아무]의 머리카락을 그들 주변에 드리웠다. 그녀의 아이들이 바깥 세계를 차단하고 싶을 때 그랬던 것처럼”(He drew her hair around them like a tent. Like her children did when they wanted to exclude the outside world 318)과 같은 구절에서 그들의 성행위가 가지는 이 같은 의미가 드러난다. 그들은 거대한 것들이 있는 외부 세계와 동등하게 중요한, 그리고 그들을 배제시킬만한 동등한 힘이 있는 공간으로서 작은 것들의 세계의 가능성을 천명하고 있는 것이다. 물론 작품에서 설명했듯 그들이 작은 것들의 세계에 들어오게 된 일차적인 이유는 자발적이었다고 보다 “그들이 갈 곳이 없었”(nowhere for them to go 320)기 때문이나, 그 세계 안에서 그들은 거대한 것들에게 최소한 방해 받지 않을 만한 공간과 힘을 얻게 된 것이다.

『작은 것들의 신』은 자신들의 이성 중심의 문명을 한계적인 것으로, 너무나 관념적으로만 발달한 나머지 썩어 들어가고 있는 것으로 파악하고 원시주의의 영적인 신성함을 필요로 했던 백인 식민주의자가 아니라, 피식민의 경험이 있는 자들 역시 이러한 서구의 식민주의적 관념을 체화함으로써 독립 이후의 사회를 구성해나갔음을 보여준다. 그리고 그 과정에서 지배 계층인 자기 자신, 혹은 그들이 독립된 자신의 사회 안에 타자라고 규정 지은 이들이 ‘시들어 가는’ 과정을 포착한다. 그러나 이 작품이 위와 같은 육체성의 회복을 통해 그 해결책을 제시하는 듯 하지만, 사실 아무와 벨루사가 얼마나 비참한 죽음을 맞이했는지를 생각한다면 이 작품이 주장했던 육체성이 가지는 의미는 그다지 강력하거나 희망적인 것 같지 않아 보이기도 한다. 게다가 아무와의 관계를 통해 육체를 회복한 벨루사가 역사의 집으로 향하는 강을 건너는 순간 다시금 “물에 아무런 물결도 남기지 않”고, “해변에 아무런 발자국도 남기지 않”았다는 묘사는 작은 것들의 세계의 재생이 다시 무화된 것은 아닌가라는 우려도 남긴다(He left no ripples in the water. No footprints on the shore 274). 이 작품은 이렇게 거대한 세계에서는 어차피 여전히 그가 설 자리가 없다는 것, 파라반의 흔적은 모두 사라지고 말 것이라는 부정적인 암시를 하고 있는 것은 아닌지 생각하게 만든다.

그러나 다음 세대인 라헬과 에스타가 아무와 벨루사가 묘사되었던 것과 상당히 유사한 방식으로 그들의 육체를 통해 생생히 묘사되고 있으며, 근친상간의 관계를 통해 다시금 신체를 통한 유대관계를 이룬다는 점,<sup>7)</sup> 그리고 이로 인해 아무가 그러했듯, 그들이 위반자들(transgressors)로 표현되고 있다는 점은 일말의 희망을 남긴다. 여전히 억압적인 작품 속의 인도 사회에는 여전히 거대한 세계에 균열을 내며 작은 것들의 세계의 의미와 힘을 천명하고 있는 위반자들이 존재한다. 모든 비극이 끝난 뒤에야 아무와 벨루사가 그들의 육체를 다시 회복할 수 있었던 성행위 장면을 배치한 작가의 내러티브 방식을 통해서도 로이가 거대한 것들의 세계 보다 작은 것들의 세계에 더 큰 방점을 찍고 있으며 희망적인 분위기를 전하고 싶었다는 의도를 엿볼 수 있다. 그렇기에, 아무가 마지막으로 남긴 “Naaley”라는 단어에 공명하는, 이 작품을 마무리 하고 있는 “내일”(Tomorrow)이라는 어구는 독자들에게 더 깊은 감동으로 다가오면서 「작은 것들의 신」이라는 작품이 가지는 탈식민주의적 의의를 시사한다.

## Works Cited

- Achebe, Chinua. “An Image of Africa : Racism in Conrad’s Heart of Darkness.” *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M.H.Abrams. 7th ed. Vol. 2. New York: Norton, 2000. 2035-40.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Ed. Ross.C. Murfin. Boston: Bedford, 1996.
- Durix, Jean-Pierre. “The ‘Post-Coloniality’ of *The God of Small Things*.” *Reading Arundhati Roy’s The God of Small Things*. Ed. Carole and Jean-Pierre Durix. Bourgongne: Editions Universitaires de Bourgongne, 2002. 7-22.
- Gilman, Sander. L. “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature.” *“Race,” Writing and Difference*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Chicago: Chicago UP, 1985. 223-261.
- Roy, Arundhati. *The God of Small Things*. New York. Harper Perennial, 1997.

7) 샤르마(Sharma)와 탈워(Talwar)는 로이가 벨루사와 아무의 관계를 통해 “자연 대 문명”(nature versus culture 53)라는 오랜 질문을 다시 제시하면서 근친상간 조차 용인이 되었던 문명화 이전의 상태(pre-civilization state 53)로 되돌아가는 원시주의를 추구한다고 분석하기도 한다. 인간사의 최초의 순간으로 거슬러 올라가다 보면, 즉, “사랑의 법”이 형성 되기 이전에는 셰퍼드(Shepard)가 분석했듯이 생존을 위해 당연히 존재하던 근친상간을 비롯한 “제한되지 않은 사랑의 실행”(unrestricted operation of the love)이 있었다는 것이다.

Sharma, R.S. and Shashi Bala Talwar. *Arundhati Roy's The God of Small Things: Critique and Commentary*. New Delhi: Creative Books, 1998.

Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago: Chicago UP, 1990.

## ABSTRACT

## The Physicality of the Oppressed in *The God of Small Things*: Acceptance and Subversion of Primitivism

Yuni Kim

This paper examines the portrayals of the body and desires of the oppressed and how primitivism is subverted as well as affects them in Arundhati Roy's postcolonial novel *The God of Small Things*. In this novel, Untouchables and women in Kerala suffer social discrimination, and in particular their bodies and sexual desires are severely ignored and repressed. It is due to the patriarchal order and the caste system, but the same thing happened when India was occupied by English colonialists. The strategy of patriarchy and caste to master the weak is similar to that of the colonialists: rulers separate themselves from the others, not conceding that they have the same bodies and desires as the oppressed. They connect uncontrollable, mysterious, and irrational sexuality, which should be restricted to build a civilized society, to the primitive. This dangerous physicality or sexuality of the primitive ought to be controlled, so the rulers objectify or abstract the bodies and desires of the weak. In the view of primitivism, therefore, a description of a human body is eliminated or compared to an animal or a witch. The novel portrays Velutha's and Ammu's bodies as sexually alluring ones, and their sexual desires as inexplicable power, so it seems to accept or agree with the concept of Western primitivism. Emphasizing the physicality of the bodies and the universality of the enigmatic desires, however, the novel crosses the artificial border between the ruler and the primitive other. The descriptions of the body and desires derived from primitivism also recall the small things like the individual, instinct, body, and sexuality which have been disregarded by the big things like politics, power struggles, and history.

*Key words* postcolonialism, caste, India, primitivism, physicality, patriarchy