สุนทรียะแห่งความหิวโหย[1]

เกาล์เบอร์ โรชา[2]

[1] MARQUES, Pedro Neves (บก.). *The Forest & The School*. เบอร์ลิน: Archive Books, 2015, หน้า 202–209. ถอดความโดย V. S. Conttren, กุมภาพันธ์ 2020.

[2] เกาล์เบอร์ โรชา ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวบราซิล กล่าวถึงการค้นพบใหม่ของลัทธิกลืนกินเชิงวัฒนธรรมสมัยใหม่ ในช่วงทศวรรษ 1960 ในหนังสือเล่มนี้ *สุนทรียะแห่งความหิวโหย* ถือเป็นคำประกาศอุดมการณ์อันเป็นสัญลักษณ์ของโรชา สำหรับภาพยนตร์โลกที่สาม กำหนดรูปแบบการผลิตเชิงลบต่อภาพยนตร์อุตสาหกรรม (และด้วยเหตุนี้ ปฏิเสธรูปแบบการล่าอาณานิคมแบบตะวันตก) แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นกรอบคิดเชิงปรัชญาของผู้ถูกกดขี่ อย่างไรก็ตาม หกปีต่อมา ทัศนคติของโรชาได้พัฒนากลายเป็นการวิพากษ์วิจารณ์เหตุผล *“กดขี่”* สมัยใหม่อย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งเขาได้นำมาเปรียบเทียบกับการยกย่องความไม่สมเหตุสมผล ในฐานะส่วนผสมสำคัญสำหรับมนตร์เสน่ห์และความฝันแห่งการปฏิวัติ

ในการละทิ้งคำนำเชิงบอกเล่าซึ่งกลายเป็นลักษณะเฉพาะของการสนทนาเกี่ยวกับละตินอเมริกานี้ ฉันขอเลือกพิจารณาปฏิกิริยาระหว่างวัฒนธรรมของเรา กับวัฒนธรรมของชาวอารยะ ในความหมายกว้าง แทนที่จะพิจารณาปฏิกิริยาที่เป็นลักษณะเฉพาะของนักสังเกตการณ์ชาวยุโรป ในขณะที่ละตินอเมริกาโศกเศร้ากับความทุกข์เข็ญโดยรวม นักสังเกตการณ์จากต่างประเทศกลับบ่มเพาะรสนิยมต่อความทุกข์เข็ญนั้น ไม่ใช่ในฐานะอาการเลวร้าย แต่เป็นเพียงองค์ประกอบเชิงรูปแบบในความสนใจของเขาเอง ชาวละตินอเมริกันมิได้ถ่ายทอดความทุกข์แท้จริงสู่ชาวอารยะ และชาวอารยะก็มิได้เข้าใจมันอย่างแท้จริง

นี่คือสภาพการณ์ของศิลปะในบราซิล จนถึงทุกวันนี้ สิ่งที่สื่อสารออกไปอย่างกว้างขวางมีเพียงภาพบิดเบือนของความจริง *(ปัญหาสังคมถูกนำเสนอเป็นเพียงเรื่องแปลกประหลาด)* ก่อให้เกิดความเข้าใจผิดลุกลามไปถึงมิติการเมือง สำหรับนักสังเกตการณ์ชาวยุโรป กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะในโลกด้อยพัฒนาจะน่าสนใจ ก็ต่อเมื่อตอบสนองความโหยหาความดั้งเดิม และความดั้งเดิมนั้นก็มักนำเสนอในรูปแบบผสมผสาน อำพรางอยู่ใต้มรดกโลกอารยะที่มาถึงช้า และไม่เคยถูกเข้าใจอย่างถ่องแท้ เพราะถูกกำหนดโดยเงื่อนไขอาณานิคม

ละตินอเมริกายังคงเป็นอาณานิคม สิ่งที่ต่างออกไปจากอดีตมีเพียงรูปแบบที่แยบยลขึ้นของเจ้าอาณานิคม และผู้ที่กำลังเตรียมตัวจะครอบงำในอนาคต

ในเวทีระหว่างประเทศ ปัญหาของละตินอเมริกายังคงเป็นเพียงการเปลี่ยนตัวเจ้าอาณานิคมเท่านั้น ดังนั้นการปลดปล่อยใดๆ ที่เกิดขึ้นจึงมักมาในรูปของการพึ่งพาใหม่

การกำหนดเงื่อนไขเชิงเศรษฐกิจและการเมืองนี้ นำพาเราสู่ภาวะขาดสารอาหารทางปรัชญาและภาวะไร้อำนาจ เมื่อรับรู้ก็เกิดภาวะหมัน หากไม่รับรู้ก็เกิดภาวะฟุ้งซ่าน

ภาวะหมัน: มีผลงานศิลปะมากมายที่ผู้สร้างตัดตอนตนเองด้วยการฝึกฝนเชิงรูปแบบ แต่ก็ไม่เคยควบคุมรูปแบบได้จริง *ความฝันอันคับแคบของสากลนิยม:* ศิลปินที่ไม่เคยตื่นจากอุดมคติทางสุนทรียะในวัยเยาว์ เราจึงเห็นภาพวาดนับร้อยที่ถูกทิ้งจมฝุ่นในแกลเลอรี ตลอดจนเรื่องสั้นและบทกวี หนังละครภาพยนตร์ (โดยเฉพาะในเซาเปาโลที่ถึงขั้นทำให้สตูดิโอล้มละลาย)... สถาบันศิลปะกลับผลิตเพียงบรรดานิทรรศการมหรสพตามเทศกาลที่จัดกันเป็นนิจ บรรดางานสัมมนาที่ประดิษฐ์กันขึ้นมา บรรดาสูตรสำเร็จสู่ความสำเร็จและงานเลี้ยงค็อกเทลทั่วโลก กับองค์กรผู้พิทักษ์วัฒนธรรมทางการไม่กี่แห่ง นักวิชาการในแวดวงวรรณกรรมและศิลปะไม่กี่คน กรรมการตัดสินภาพวาดไม่กี่ท่าน พาเหรดวัฒนธรรมไม่กี่ขบวนทั่วประเทศ *อสูรกายแห่งการรวมศูนย์:* วารสารวรรณกรรมชื่อดัง การประกวด รางวัล และตำแหน่ง

ภาวะฟุ้งซ่าน: เป็นประเด็นที่ซับซ้อนยิ่งกว่า ความเดือดดาลทางสังคมก่อให้เกิดสุนทรพจน์อันเร่าร้อน สำแดงอาการประการที่หนึ่งเป็นอนาธิปไตยที่ยังพบในบทกวี (และภาพวาด) ของเยาวชนจนถึงทุกวันนี้ อาการประการที่สองเป็นการลดทอนความเป็นการเมืองของศิลปะที่ทำการเมืองเลวร้าย เพราะมัวแต่แบ่งพรรคแบ่งพวก อาการประการที่สามคือการพยายามทำความเข้าใจศิลปะพื้นบ้านในลักษณะที่เป็นระเบียบวิธี ปัญหาคือสมดุลเช่นนี้ไม่ได้เป็นไปโดยธรรมชาติ หากแต่มาจากความพยายามขนานใหญ่ ในการบ่อนทำลายตนเอง กลบเกลื่อนความไร้อำนาจของเราเอง ผลลัพธ์ก็คือเรายังคงถูกจำกรอบ เป็นชายขอบขอบในปทัสถานของเจ้าอาณานิคม และถ้าหากเขาจะเข้าใจเรา นั่นมิใช่เพราะความ

ชัดเจนของวาทกรรม หากแต่เพราะมนุษยธรรมที่เราไปกระตุ้นในตัวเขา เป็นอีกครั้งที่ท่าทีเข้าอกเข้าใจของเขาเป็นไปเพื่อรับมือความทุกข์เข็ญไร้เสียงของเรา

ด้วยเหตุนี้ ความหิวโหยของละตินอเมริกาจึงไม่ใช่เพียงกลุ่มอาการที่น่าตกใจ แต่คือแก่นแท้ของสังคมเรา และตรงนี้เองคือความเป็นต้นฉบับโศกนาฏกรรมของ Cinema Novo ต่อ World Cinema ความเป็นต้นฉบับของเราคือ *"ความหิวโหย"* และความทุกข์เข็ญแสนยิ่งใหญ่ของเราคือ *"ความหิวนี้รับรู้ได้ แต่ไม่มีทางเข้าใจได้"*

จาก *Aruanda* ถึง *Vidas Secas* Cinema Novo ได้บรรยาย อธิบาย ประพันธ์ วิเคราะห์ และปลุกเร้าเรื่องความหิวโหย: *ตัวละครกินดิน กินรากไม้เป็นอาหาร, ตัวละครลัก ฆ่า หรือหนีเพื่ออาหาร, ตัวละครอัปลักษณ์ สกปรก อิดโรย อยู่ในบ้านมืดมิดและสกปรก* ทั้งหมดนี้คือแกลเลอรีของผู้หิวโหย ผูกโยง Cinema Novo เข้ากับลัทธิชำเราทุกข์เข็ญ ซึ่งถูกโจมตีจากรัฐบาล นักวิจารณ์ที่รับใช้ผลประโยชน์ต่อต้านชาติ และแม้กระทั่งผู้สร้างและผู้ชมภาพยนตร์ เพราะผู้ชมไม่อาจเผชิญหน้ากับภาพความยากจนได้ ลัทธิชำเราทุกข์เข็ญของ Cinema Novo เผชิญหน้ากับความพยายามเยียวยา ที่แทนตัวโดยนักวิจารณ์แห่งกวนาบารา อย่างคาร์ลอส ลาเซร์ดา, ภาพยนตร์ของผู้มั่งมี อยู่ในบ้านงดงาม ขับรถหรูหรา, หนังรื่นเริง ขบขัน ฉาบฉวย ไร้แก่นสาร มุ่งเชิงอุตสาหกรรม นี่คือภาพยนตร์ต่อต้านความหิวโหย ราวกับว่าเรือนกระจกและคอนโดหรูจะสามารถปกปิดความทุกข์เข็ญทางศีลธรรมของชนชั้นกระฎุมพีอันไร้อัตลักษณ์และแสนเปราะบางได้ ราวกับว่าเทคนิคฉากและวัตถุจะสามารถอำพรางความหิวโหยที่หยั่งรากในความไร้อารยะของเราได้ และเหนือสิ่งอื่นใด ราวกับว่าในกลไกฉากภูมิทัศน์เขตร้อนนี้ ความแร้นแค้นทางความคิดของผู้สร้างภาพยนตร์เบื้องหลังงานเหล่านี้จะซ่อนเร้นได้

สิ่งที่ทำให้ Cinema Novo กลายเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญระดับนานาชาติ คือการมีส่วนร่วมอย่างลึกซึ้งกับความจริง มันชำเราทุกข์เข็ญที่เคยถูกเขียนถึงในวรรณกรรมทศวรรษ 1930 และถูกจับภาพโดยภาพยนตร์ทศวรรษ 1960 ครั้งหนึ่งเป็นการประณามทางสังคม บัดนี้กลายเป็นปัญหาการเมือง ลำดับขั้นของการชำเราทุกข์เข็ญพัฒนาจากภายใน เป็นไปโดยธรรมชาติ ตามคำกล่าวของกุสตาโว ดาห์ล: *จากภาพยนตร์เชิงปรากฏการณ์ (Porto das Caixas) สู่เชิงสังคม (Vidas Secas), สู่เชิงการเมือง (Deus e o Diabo), สู่เชิงบทกวี (Ganga Zumba), สู่เชิงปลุกเร้า (Cinco Vezes Favela), สู่เชิงสารคดี (Garrincha, Alegria do Povo), และสู่เชิงตลก (Os Mendigos)* ประสบการณ์แตกต่างกันทั้งล้มเหลวและสำเร็จ ภายในสามปีกลายเป็นภาพพิมพ์ประวัติศาสตร์ สะท้อนช่วงจานิโอ-จังโก ช่วงเวลาแห่งวิกฤตการดำรงอยู่ การกบฏ ความปั่นป่วน และการปฏิวัติ ซึ่งสิ้นสุดลงด้วยรัฐประหารเดือนเมษายน[3] หลังเดือนนั้น ทฤษฎีภาพยนตร์เชิงเยียวยาก็เริ่มเติบโตในบราซิล คุกคาม Cinema Novo อย่างเป็นระบบ

เราเข้าใจความหิวโหยนี้ ที่ชาวยุโรปและชาวบราซิลส่วนใหญ่กลับไม่เข้าใจ สำหรับชาวยุโรป มันคือลัทธิเหนือจริงเขตร้อน สำหรับชาวบราซิล มันคือความอับอายแห่งชาติ เขาหิวโหยแต่ก็อับอายเกินกว่าจะพูดออกมา ที่ยิ่งไปกว่านั้นเขาเองก็ไม่รู้ว่าความหิวโหยนี้มาจากไหน เพราะเราสร้างภาพยนตร์แสน

[3] นี่คือช่วงสมัยประธานาธิบดี จานิโอ กวาดรอส (1961) และ โจอาโอ กูลาร์ต (1961–1964) โดยกูลาร์ตสนับสนุนการปฏิรูปด้านเกษตรกรรม การศึกษา และรัฐธรรมนูญอย่างกว้างขวาง รวมถึงกระจายที่ดินอย่างเป็นประชาธิปไตย เจรจากับสหภาพแรงงาน ขยายสิทธิเลือกตั้ง และทำให้พรรคคอมมิวนิสต์บราซิลถูกกฎหมาย ช่วงเวลานี้สิ้นสุดลงด้วยการรัฐประหารของกองทัพในปี 1964 ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสหรัฐอเมริกา — บรรณาธิการ

อัปลักษณ์ เศร้าหมอง กรีดร้อง หมดหวัง ซึ่งไม่ได้สมเหตุสมผลเสมอไป เราจึงรู้ว่าความหิวโหยนี้จะไม่อาจรักษาได้ด้วยการปฏิรูประดับปานกลาง ผ้าพันแผลต่อให้หลากสีแค่ไหนก็ไม่อาจปกปิดบาดแผล ยังแต่จะซ้ำเติม ดังนั้นมีเพียงวัฒนธรรมแห่งความหิวโหยเท่านั้น ที่ก้าวข้ามตนเองได้ แต่ต้องเซาะกร่อนและบ่อนทำลายโครงสร้างภายใน การแสดงออกสูงสุดของความหิวโหย ก็คือความรุนแรง

ภาวะนาบุญที่ปลูกฝังโดยลัทธิไถ่บาปของเจ้าอาณานิคม ได้กลายเป็นอาภรณ์อำพรางเชิงการเมือง เป็นเวทีโอ้อวดเชิงวัฒนธรรม รายงานทางการเกี่ยวกับความหิวโหยต่างก็เรียกร้องเงินจากประเทศเจ้าอาณานิคม เพื่อสร้างโรงเรียนโดยไม่เคยใส่ใจเรื่องครูผู้สอน เพื่อสร้างบ้านโดยไม่สนใจเรื่องงาน เพื่อสอนแรงงานโดยไม่สนใจแม้กระทั่งตัวอักษร ลูบหน้าปะจมูกปัญหาแท้จริง นักการทูตเรียกร้อง นักเศรษฐศาสตร์เรียกร้อง นักการเมืองก็เรียกร้อง แต่ Cinema Novo กลับไม่เรียกร้องสิ่งใดในระดับนานาชาติ และยังต่อสู้กับความรุนแรงแห่งภาพและเสียงของตนเอง ในเทศกาลภาพยนตร์นานาชาติถึง 22 ครั้ง

Cinema Novo เผยว่าความรุนแรงคือพฤติกรรมปกติของผู้หิวโหย มิใช่ความดิบเถื่อน *ฟาเบียโนดิบเถื่อนหรือ? อันเตาดิบเถื่อนหรือ? โคริสโกดิบเถื่อนหรือ?*[4] *หรือหญิงใน Porto das Caixas ดิบเถื่อนหรือ?*

Cinema Novo สอนเราว่าสุนทรียะแห่งความรุนแรงมิใช่ความดิบเถื่อน แต่เป็นความสามารถในการขับดันการเปลี่ยนแปลง เป็นช่วงเวลาที่เจ้าอาณานิคมตระหนักถึงอาณานิคม มีเพียงเมื่อเผชิญหน้ากับความรุนแรง ซึ่งเป็นช่อง

[4] ตัวละครเอกใน Vidas Secas ของ เปเรย์รา ดอส ซานโตส, Os Fuzis ของ รุย เกร์รา, และ Deus e o Diabo na Terra do Sol ของ เกาล์เบอร์ โรชา ตามลำดับ

ทางการแสดงออกเพียงหนึ่งเดียวของอาณานิคม เขาถึงจะเข้าใจพลังวัฒนธรรมที่ถูกกดขี่ ตราบใดที่อาณานิคมยังไม่จับอาวุธ เขาก็ยังคงเป็นทาส ตำรวจหนึ่งนายต้องตายก่อนที่ชาวฝรั่งเศสจะตระหนักถึงการดำรงอยู่ของชาวแอลจีเรีย

ในเชิงศีลธรรม ความรุนแรงนี้มิได้เกิดจากความเกลียดชัง และมิได้เชื่อมโยงกับมนุษยธรรมนิยมแบบอาณานิคมเก่า ความรักที่ฝังอยู่โหดร้ายเทียบเท่าความรุนแรงเอง เพราะไม่ใช่ความรักจากความเพิกเฉยหรือการเพ่งพินิจ แต่เป็นความรักแห่งการกระทำและเปลี่ยนแปลง

นี่คือเหตุผลที่ Cinema Novo ไม่ได้สร้างภาพยนตร์แนวประโลมโลก ผู้หญิงใน Cinema Novo มักค้นหาหนทางความรักที่เป็นไปได้เสมอ แม้ท่ามกลางความหิวโหย *ผู้หญิงต้นแบบใน Porto das Caixas ฆ่าสามีของตนเพื่อรัก, ดันดาราใน Ganga Zumba หนีจากสงครามเพื่อรัก, ซินญา วิตอเรีย ฝันถึงอนาคตใหม่ให้ลูกๆ ของตนเพราะรัก; โรซาเข้าสู่เส้นทางอาชญากรรมเพราะมานูเอล; หญิงสาวของบาทหลวงฉีกอาภรณ์นักบวชเพื่อยึดครองเขา; ผู้หญิงใน O Desafio ตัดสัมพันธ์กับคนรัก เพื่อซื่อสัตย์ต่อสามีชนชั้นกลาง; ส่วนผู้หญิงใน São Paulo S. A. ปรารถนาความมั่นคงจากความรักแบบชนชั้นกระฎุมพี ขณะลดทอนชีวิตสามีให้เหลือเพียงความธรรมดาสามัญ*

ยุคที่ Cinema Novo ต้องพิสูจน์ความชอบธรรมของการดำรงอยู่ได้ผ่านพ้นไปแล้ว วันนี้มันอธิบายตนเองได้อย่างชัดเจน ช่วยให้เราเห็นความจริงได้ชัดเจนขึ้น ปลดปล่อยเราจากความเพ้อคลั่งบั่นทอนจากอาการความหิวโหย ทว่ายังพัฒนาไม่ได้เต็มที่ตราบใดที่ยังคงถูกกีดกันออกจากเศรษฐกิจและวัฒนธรรมของละตินอเมริกา นอกจากนี้ Cinema Novo ยังเป็นปรากฏการณ์ของอาณานิคมทั่วโลก มิใช่ของบราซิลเพียงที่เดียว

ที่ใดก็ตาม หากมีผู้กำกับพร้อมถ่ายทอดความจริง ต่อต้านความหน้าซื่อใจคด และการกดทับของการเซ็นเซอร์ ที่นั่นย่อมมีจิตวิญญาณของ Cinema Novo ที่ใดก็ตาม หากมีผู้กำกับพร้อมลุกขึ้นต่อสู้กับลัทธิการค้า การแสวงหาประโยชน์ การมองคนเป็นวัตถุ และการครอบงำทางเทคนิค ที่นั่นย่อมมีจิตวิญญาณของ Cinema Novo ไม่ว่าจะอายุเท่าไหร่หรือภูมิหลังใด หากผู้กำกับพร้อมอุทิศภาพยนตร์และวิชาชีพของตนเพื่อภารกิจอันยิ่งใหญ่แห่งยุคสมัย ที่นั่นย่อมมีจิตวิญญาณของ Cinema Novo นี่คือคำนิยามของเรา และเพราะคำนิยามนี้เอง Cinema Novo จึงกีดกันตนเองออกจากอุตสาหกรรม เพราะพันธะของภาพยนตร์อุตสาหกรรม คือการโกหกและการแสวงหาผลประโยชน์

Cinema Novo บูรณาการเข้ากับเศรษฐกิจและอุตสาหกรรมได้มากน้อยแค่ไหน ขึ้นอยู่กับเสรีภาพของละตินอเมริกา และ Cinema Novo ก็ทุ่มเททุกสรรพกำลังเพื่อบรรลุเสรีภาพนั้น ในนามของตนเอง และในนามของผู้ร่วมขบวนทั้งใกล้และไกล ตั้งแต่ผู้ไม่รู้หนังสือที่สุดจนถึงผู้มีพรสวรรค์ที่สุด ตั้งแต่ผู้ที่อ่อนแอที่สุดจนถึงผู้ที่แข็งแกร่งที่สุด นี่คือคำถามทางศีลธรรมที่สะท้อนออกมาในภาพยนตร์ของเรา ในทุกองค์ประกอบ ในทุกแง่มุมทางปรัชญา ไม่ว่าเราจะถ่ายผู้คนหรืออาคาร ภาพยนตร์แต่ละเรื่องของเราไม่ใช่แค่ผลงานเดี่ยว แต่คือโครงสร้างที่กำลังวิวัฒน์ เพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงความทุกข์เข็ญของตนเอง

และนี่เองคือเหตุผลที่เรามิได้มีจุดเชื่อมโยงกว้างขวางกับ World Cinema

Cinema Novo เป็นโครงการที่ถือกำเนิดขึ้นจากการเมืองแห่งความหิวโหย และเพราะเหตุนั้นเอง มันจึงต้องเผชิญหน้ากับความอ่อนแอทั้งปวงที่สืบเนื่องจากการดำรงอยู่ของมัน