عقیم‌کردن به عنوان درمان

نگاهی به فیلم *باشگاه مشت‌زنی*

شان گاتیر

ترجمه‌ی ماندانا مشایخی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

من مردی سفیدپوست از طبقه‌ی متوسط با تمایلاتی دگرجنس‌خواهانه هستم که تابه‌حال در هیچ نزاعی شرکت نداشته است. من از ماهیت ملل تحت سرمایه‌داری متأخر، هم آگاهم و هم به شدت عصبانی؛ چراکه در این وضعیت بشر بیشتر با داشته‌هایش فهمیده می‌شود تا با بودن‌اش (از شدن‌اش که دیگر حرفی نزنیم). من یکی از کسانی هستم که در اوایل دهه‌ی ۹۰ مقاله‌ی ***نسل ایکس*** (Generation X) را خواندم و شناختم. از این لحاظ من بازار هدف ***باشگاه مشت‌زنی*** بودم. فمینیست هم هستم، اگرچه شاید هنوز نه به‌طور کامل. فیلم ***باشگاه مشت‌زنی***، (Fight Club) (۱۹۹۹) ساخته‌ی دیوید فینچر براساس تجربیات یک کارمند یقه سفید است که مفسران به اسم جک می‌شناسندش. فیلم نشان‌دهنده‌ی از خودبیگانگی (الیناسیون) مردی سفیدپوست از طبقه‌ی متوسط با تمایلاتی دگرجنس‌خواهانه و تحت سرمایه‌داری نوین است. در ابتدای فیلم شاهد موقعیت از خودبیگانگی جک هستیم که با صحنه‌ای از بی‌خوابی او نشان داده می‌شود.

جک به‌شکل ملال‌آوری بیرون شهر دنبال بقایای ماشین‌های قراضه برای یک تولیدکننده‌ی بزرگ می‌گردد و فقط با رفتن به انجمن‌های مختلف حمایتی می‌تواند تسکین پیدا کند. جک درمی‌یابد که درد دل و گریه در گروه‌ها تأثیری آرام‌بخش دارد و تا مدتی راحت می‌خوابد؛ ولی با ورود مارلا، که او هم مثل جک یک جور «توریست» سرگردان در انجمن‌ها است دوباره اوضاع به‌هم می‌ریزد. حضور مارلا مثل آینه‌ای «توریست بودن» جک را بازمی‌تاباند و مانع گریه کردن و در نتیجه خوابیدن جک می‌شود. آن دو تصمیم می‌گیرند که رفتن به انجمن‌های مختلف را با هم تقسیم کنند و جک دوباره می‌تواند در منزل خودش که با اثاثیه‌ی مارک ایکا مبله شده راحت بخوابد، تا وقتی‌که یک روز که از سر کار برمی‌گردد می‌بیند خانه‌اش منفجر شده و لوازم ایکا و دیگر متعلقات دنیوی‌اش به‌سوی آسمان مهتابی پرتاب شده. جک با تایلور دِردن یک شخصیت منفی مسخره که قبلاً در هواپیما دیده بود، لبی‌تر می‌کند. دردن برای تمام اموالی که جک از دست داده آه و ناله می‌کند و بعد از کمی نوشیدن به جک پیشنهاد می‌دهد که با او زندگی کند، به این شرط که جک هم لطفی در حقش بکند: از جک می‌خواهد که به شدیدترین شکل ممکن کتکش بزند. بنابراین از زخم‌های سرباز کرده این دو نفر در نبردی که بعدتر رخ می‌دهد، علی‌الظاهر خط گریز «انقلابی»‌ای بار می‌آید که مضمون اصلی فیلم است. این دو مرد ***باشگاه مشت‌زنی*** را بسنا می‌نهند. مکانی که در آن از حس بی‌کفایتی و منسوخ‌شدگی فراتر می‌روند. تایلور خیلی زود ***باشگاه مشت‌زنی*** را تبدیل به سازمانی شبه نظامی برای پروژه‌ی جرح (Mayhem) می‌کند. این پروژه برمبنای تمایلات میمون‌های فضایی (غلامان حلقه به گوش، بلوز سیاه و بی‌موی تایلور که به زیر زمین او و جک وارد می‌شوند و پروژه‌ی جرح را پیش می‌برند) به یورش به ارزش‌های تولیبرال فرهنگ مصرف‌گرای معاصر متمرکز شده است. جک برای همراه شدن با زیاده‌روی‌های تایلور به سختی تلاش می‌کند تا زمانی‌که درمی‌یابد تایلور در واقع همزاد اسکیزوفرنیک خود او است. نقطه‌ی اوج فیلم زمانی است که جک تصمیم می‌گیرد بین تایلور (همزاد زن‌ستیزش) و مارلا (عشق رایج هالیوودی) یکی را انتخاب کند در نهایت جک خودشیفتگی گیج‌کننده و مبتلا به لذتی را رد می‌کند که مظهر رابطه‌اش با تایلور بوده ـ با شلیک به‌صورتش برای خلاص شدن از شر همزادش ـ و در همان حال مارلا را به‌عنوان سوژه‌ی انسجام یافته و تجویزی دیگر [برای بیماری‌اش] در آغوش می‌کشد

و با یکدیگر صحنه‌ی پایانی‌ای را تماشا می‌کنند که تایلور و میمون‌های فضایی‌اش ترتیب داده‌اند.

این فیلم هم به‌عنوان انتقادی بر فرهنگ مصرف‌گرا تحسین شده و هم به‌دلیل تحسین سرمایه‌گذاری مرتجعانه موافق با فاشیسم مورد انتقاد قرار گرفته است. این سرمایه‌گذاری‌ها در مسایل مربوط به سلطه یا چیزی که ممکن است اراده‌ی معطوف به قدرت نامیده شود به‌ظهور می‌رساند. این اراده‌ی معطوف به قدرتی که شخصیت تایلور دردن و فقدان عاملیت نمایش داده شده توسط شخصیت‌های دیگر فیلم را دربر گرفته، تمایل تبیین و توضیح و اخراج این سرمایه‌گذاری‌های فاشیستی است که محرک نوشتن این مقاله شده است.

اما چرا باید در مورد فیلمی که کوششی گذرا در هالیوود اواخر دهه‌ی ۹۰ است صحبت کنیم؟ با فرض این‌که این فیلم در سال ۱۹۹۹ عرضه شده دیگر در حیطه‌ی «پدیده‌ی فرهنگی هیپ» که به‌شکل فزاینده‌ای متناقض و گذراست قرار نمی‌گیرد.

با این وجود من احساس می‌کنم این مداخله هنوز به دلایل بسیاری موجه است. حداقل تعدادی از همکاران، دوستان و شاگردان «مترقی» مدام اصرار دارند که ***باشگاه مشت‌زنی*** نقدی منسجم بر فرهنگ سرمایه‌داری است و در نتیجه فیلمی انقلابی است. چنین برداشتی از فیلم ***باشگاه مشت‌زنی*** شکلی فراگیر از قدرت پدرسالار را درمیان عناصری که تنها می‌توانم به نحوی مبهم «اجتماع فعال یا اهل مبارزه» تعریف کنم نشان می‌دهد. باید با صراحت بگویم که نقد من در مورد ***باشگاه مشت‌زنی*** بخشی از نقدی بزرگ‌تر به‌نوعی شیوه‌ی استیلا است که من در مقام محصول مذکر ارزش‌های پدرسالارانه در تداوم بخشیدن به آن احساس تقصیر می‌کنم. بنابراین همانند جان نیوتون دلال برده‌ای که تغییر عقیده داد و نظرش را اصلاح کرد و در سال ۱۷۶۴ به‌عنوان بخشی از تلاش‌اش برای جبران کارهای گذشته‌اش نوشت: «حسن‌نیتی فوق‌العاده» من نیز این مقاله را نه به‌عنوان نقدی استادانه و هوشمندانه بر فیلم ***باشگاه مشت‌زنی*** بلکه به عنوان تلاشی برای نمایاندن برخی اشکال پدرسالارانه‌ای، که من و دیگر مردان به هزینه‌ی همه‌ی ما تداوم‌شان می‌دهیم، نوشته‌ام.

در این اعتراف‌نامه‌ی کوتاه تنها چیزی که درست به‌نظر می‌رسد این است که من به حساب تزویر موجود در فیلم لب به اعتراف بازکرده‌ام.

یکی از خشم‌آورترین جنبه‌های ***باشگاه مشت‌زنی*** که من در تماشا کردن‌های متعدد دریافتم، استیلای نوعی استاندارد فاسد دوگانه بود. گرچه ما از طرفی تایلور دردن را داریم که با بلاغت موعظه می‌کند «آنچه که در درون است به‌حساب می‌آید»، با این همه نمی‌توان به این مسئله بی‌توجه بود که نقش تیلور را براد پیت خوش‌قیافه بازی می‌کند و نه میت‌لوف که چندان هم خوش‌ترکیب نیست (و در نقش باب، نقش مقابل تایلور بازی می‌کند). در این فیلم به‌وضوح تناقض زیادی حول ترکیب جسمانی، که در جهت تضعیف مضمون رادیکال فیلم به‌کار گرفته شده، دیده می‌شود. به‌عنوان مثال در حواشی و تغییر اختیاری نسخه‌ی دی‌وی‌دی در آن صحنه‌ای که صابون می‌فروشند، وقتی‌که جک می‌گوید: «خیلی جالب بود ما به خانم‌های چاق، چربی خودشون رو فروختیم» کارگردان توجه تماشاگر را به تصویر زنی در پس‌زمینه جلب می‌کند. ولی چیزی که در این صحنه چشم مرا گرفت تملق‌گویی براد پیت سر عضلات شکمی بود که به زحمت در یک صحنه دیده می‌شد و یادآوری یکی از عکس‌های روبرت می‌پل تروپ از خودش است. به‌هرحال این صحنه واژگونی آشکاری از تز «تکه‌تکه شدن با بدن زنانه» است که واکنش قدرت‌مندانه‌ی لورا مالوی در مقاله‌اش به‌نام ***لذت بصری و سینمای روایی*** را به زن‌ستیزی مشابهی در پی دارد. در حالی‌که زنان به خاطر بطالت‌شان مسخره می‌شوند، فیلم به این بطالت در تماشاگران مذکرش پر و بال می‌دهد؛ انگار که عضلات شکم براد پیت را ستایش می‌کند. این مسئله را، در صحنه‌ی قبل‌تری با همان تناقض و گیج‌کنندگی می‌بینیم. در این صحنه جک و تایلور مردی را تماشا می‌کنند که در حال تبلیغ لباس زیر با مارک گوچی است و هم قد و قواره‌ی آن‌هاست. جک با طعنه به تایلور می‌گوید: «این همان

هیکلی است که یک مرد باید داشته باشد». صحنه‌ی بعدی در **باشگاه مشت‌زنی** است و آدم ناچار توجهش جلب می‌شود: مردان نیمه برهنه‌ای که به‌نظر می‌رسد از تبار همان مبلغ گوچی باشند و کل صحنه انگار خیلی بارزتر از تبلیغ ارایه شده در صحنه‌ی پیشین، انرژی جنسی مردانه را القا می‌کند.

گرچه تناقضات ذکر شده در رابطه با فرهنگ مصرف‌گرا به‌شکلی اساسی به پتانسیل انقلابی فیلم ضربه می‌زند؛ این تناقضات در مقایسه با موارد قدرتمندی که بر فیلم مستولی است، رنگ می‌بازد. مواردی از قبیل سلطه و ترس از دست دادن آن سلطه به‌طرزی تمام و کمال با طرح فرهنگ مصرف‌گرا مرتبط هستند و بنابراین گاه‌گاهی در این فیلم به چالش کشیده می‌شوند. این چالش‌ها در بهترین شرایط تصنعی هستند و در نهایت در مخاطب قرار دادن مختلف قدرت با شکست مواجه می‌شود. این شکست در ارتباط با میمون‌های فضایی بارزتر می‌شود در بسیاری از صحنه‌ها میمون‌های فضایی فاشیست هستند: همگی سیاه پوشیده‌اند و کورکورانه دستورات و اندرزهای تایلور را نشخوار می‌کنند. «اولین قانون پروژه‌ی جرح سوال نکردن است» «ولی آقا، در پروژه‌ی جرح ما نامی نداریم» و هیچ‌گاه هیچ عاملیتی نشان داده نمی‌شود. این آشکارترین مسئله در صحنهٔ بعدی است.

تایلور در حال رانندگی ماشینی است که از پارکینگ فرودگاه «قرض گرفته»، او و جک در حال جروبحث سر پروژه‌ی جرح هستند و جک احساس می‌کند که دارد از کار کنار گذاشته می‌شود. تایلور دستش را از روی فرمان برمی‌دارد و جک خیلی به موقع قبل از این‌که با یک کامیون شاخ‌به‌شاخ بشوند، فرمان را می‌چسبد. تایلور می‌خواهد بفهماند که جک باید تلاش‌اش برای تسلط بر هر چیزی را کنار بگذارد. جک می‌پذیرد. دستانش را از فرمان برمی‌دارد و کمربندش را محکم می‌کند، او و تایلور با بی‌تفاوتی تماشا می‌کنند که چطور ماشین بدون دخالت آن‌ها در کنار جاده حرکت می‌کند. وقتی‌که خطر تصادف را از سر می‌گذرانند تایلور می‌گوید: «همین الان نوعی تجربه‌ی شبیه به زندگی داشتیم».

علی‌رغم پیام ظاهری ضدفاشیستی نهفته در رواقی‌گری جک و تایلور، که این‌جا با رها کردن خود خواسته‌ی کنترل ماشین نشان داده شد، این پیام با حضور دو میمون فضایی در صندلی‌های عقب ماشین نادیده گرفته می‌شود، به این افراد اختیاری در رها کردن یا نکردن کنترل ماشین داده نشده. این موضوع در سراسر فیلم تکرار می‌شود و منحصر به میمون‌های فضایی نیز نیست ــ که یکی از آن‌ها ممکن است سر انتخاب محول کردن عاملیت به تایلور (به دلایلی که بعداً به آن‌ها خواهیم پرداخت). جر و بحث داشته باشد.

در صحنه‌ی دیگری تایلور و جک در خیابان راه می‌روند و با چوب‌های بیس‌بالی که در دست دارند چراغ‌های ماشین‌های مدل بالا را می‌شکنند و از موفقیت **باشگاه مشت‌زنی** لذت می‌برند. تایلور تفنگی را از کوله‌پشتی جک بیرون می‌کشد و به جک می‌گوید که در کوچه‌ی پشتی می‌بینندش و بعد هم به داخل یک دکه‌ی روزنامه فروشی می‌رود. در صحنه‌ی بعدی تایلور از در عقب دکه به کوچه‌ی پشتی می‌رود و فروشنده‌ی مغازه هم با اوست و تایلور تفنگش را به سمت او نشانه رفته است. تایلور گواهی‌نامه‌ی فروشنده را می‌گیرد و از او می‌پرسد می‌خواسته چه‌کاره شود و فروشنده با هق‌هق می‌گوید که می‌خواسته دامپزشک شود ولی رویای‌اش را به فراموشی سپرد. تایلور گواهی‌نامه را در جیب خودش می‌گذارد و به او می‌گوید که شش هفته‌ی دیگر دوباره بهش سر خواهد زد و اگر او برای دامپزشک شدن تلاشی نکرده باشد، کشته خواهد شد. صدای جک مداخله می‌کند و در نقش توجیه‌گر سعی دارد که این اتفاق را به‌عنوان یک تاییدیه تصویر کند ولی واضح است که قطع نظر از مقاصد «آزادی‌بخش» تایلور، هر نوع عاملیتی از فروشنده سلب شده بود. بعداً در فیلم وقتی‌که بعد از ناپدید شدن تایلور، جک اتاق او را می‌گردد، می‌بینیم که پشت در اتاق پر است از گواهی‌نامه‌هایی از دیگر کسانی‌که «به زور تأیید کرده‌اند». نفی عاملیت از همان آغاز پروژه‌ی جرح آشکار است. به‌خاطر بیاورید که اولین «وظیفه‌ی» اعضای **باشگاه مشت‌زنی** این بود که آن‌قدر به

کسی فشار بیاورند که کتکشان بزنند.

مسئله‌ی سلطه در این فیلم در خیلی از موارد وابسته به دو برداشت متفاوت از «اراده‌ی معطوف به قدرت» نیچه است. بی‌شک ما از برداشت فاشیستی از این متن نیچه آگاهیم ــ که چه‌طور خواهر ضدیهود و ابرناسیونالیست نیچه به نوشته‌های نیچه هجوم آورد تا **اراده‌ی معطوف به قدرت** گردآورده شود. و چگونه هیتلر و نازی‌ها به‌نوبه‌ی خود از این متن استفاده کردند نیچه در **چنین گفت زرتشت** با ملاحظه‌ای در مورد اراده‌ی معطوف به قدرت می‌نویسد:

من موجود زنده را پی گرفته‌ام، من هر راه بزرگ و کوچک را پیموده‌ام تا سرشت‌اش را دریابم.

باری هر کجا که زندگان را یافتم سخن از فرمان‌بری نیز درمیان بود. زندگان همه فرمان‌برانند.

دوم این‌که: هر که از خویش فرمان نبرد، بر او فرمان می‌رانند چنین است سرشت زندگان.

اما این است سوم ـ چیزی که شنیدم: فرمان‌دهی دشوارتر است از فرمان‌بری، نه تنها بدین سبب که فرمانده بار همه‌ی فرمان‌بران را به دوش می‌کشد و این‌بار چه بسا او را به آسانی خرد کند.

در هر فرمان دادنی آزمونی دیدم و خطر کردنی. هر موجود زنده هربار که فرمان می‌دهد خود را با این کار به‌خطر می‌افکند.

چنین گفت زرتشت ـ صص ۱۲۶ ـ ۱۲۵

با یک‌بار خواندن این متن مهم می‌توان تصور کرد که آنچه که به‌وسیله‌ی نازی‌ها مورد سوءاستفاده قرار گرفته این است که اقویا اگر وظیفه نداشته باشند دست‌کم حق دارند که به ضعفا حکم کنند. در این برداشت، خطر کردنی که نیچه از آن صحبت می‌کند می‌تواند تحت عنوان «فشار حمایت شده‌ی انسان سفیدپوست» خوانده شود ـ توجیهی برای استعمار و استثمار در کسوت «ارمغان آوردن فرهنگ برای وحشی‌ها» یا «آوردن نور به تاریکی»؛ بهر حال چنین برداشتی در تضاد است که با پاراگراف کوتاهی که بلافاصله بعد از این متن می‌آید و در باب مسئولیت است:

آری، حتی آن‌گاه که به خود فرمان می‌دهد. آن‌گاه نیز می‌باید تاوان فرماندهی خویش را بپردازد. او باید قاضی و تاوان‌خواه و قربانی قانون خویش باشد.

چنین گفت زرتشت ص ۱۲۶

در این‌جا امر کردن به دیگران به اندازه‌ی امر کردن به خود اهمیت پیدا نمی‌کند. در واقع عنوان این بخش از **چنین گفت زرتشت** «درباره‌ی چیره‌گی به خود» است نیچه انسان را فرا می‌خواند تا ارباب خود باشد نه ارباب دیگران. دلوز در مقاله‌ای در مورد نیچه این مسئله را به روشنی شرح می‌دهد: «فقط و فقط وقتی‌که پوچ‌انگاری و نیهیلیسم به پیروزی می‌رسد، اراده‌ی معطوف به قدرت معنی «آفریدن» را از دست می‌دهد و در عوض بر «خواستن قدرت» و «خواستن سلطه» دلالت می‌کند.... با این وجود این نوع اراده معطوف به قدرت مشخصاً در ارتباط با بردگان است. این اندیشه و تصوری‌ست که بردگان یا ناتوانان از قدرت در سر دارند و وقتی بر اریکه‌ی قدرت بنشینند آن را به کار خواهند بست».

مثال این قضیه، مثال بیماری‌ست که می‌گوید: «اگر بهبود پیدا کنم چنین و چنان خواهم کرد شاید هم‌چنان کند ولی برنامه‌ها و ایده‌هایش افکار فردی بیمارند، فقط فردی بیمار. در مورد بردگان و تصور آن‌ها از تسلط یا قدرت نیز چنین است...» هر چقدر که نوشته‌ی نیچه پیچیده باشد. خواننده به آسانی می‌تواند حدس بزند که او در چه طبقه‌بندی نژاد «اربابان» را، که نازی‌ها از آن استفاده کرده‌اند، قرار می‌داده است.

نازیسم برمبنای یک سوءاستفاده‌ی کامل از مفهوم اراده‌ی معطوف به قدرت شکل گرفته است یعنی برمبنای اراده‌ی معطوف به قدرت بردگان. این همان اراده‌ی معطوف به قدرتی است که تایلور در **باشگاه مشت‌زنی** نمایش می‌دهد و به همین دلیل است که این فیلم بر لحن و حالات فاشیستی گواهی می‌دهد.

به‌هرحال چیزی که باید مورد توجه قرار بگیرد پیروزی این نوع اراده است. چرا که همان‌طور که دلوز می‌گوید:

«تاریخ ما را با پدیده‌ای بسیار غریب مواجه می‌کند: پیروزی نیروهای واکنشی، از طریق نفی اراده‌ی معطوف به قدرت صورت می‌گیرد». کارهای فراوانی صورت گرفته تا نشان دهد چرا این مسئله به این صورتی که در قلمرو سیاست دولتی به‌چشم می‌خورد اتفاق افتاده است. چیزی که در این مقاله برای ما اهمیت دارد، تحلیل خاصی از این مسئله است که چه چیزی باعث می‌شود مردان ***باشگاه مشت‌زنی*** خود را تابع نوعی از اراده‌ی معطوف به‌قدرت می‌سازند که توسط تایلور اعمال می‌شود. به همین منظور باید به مفهوم دیگری از نیچه نگاهی بیندازیم: بیزاری (resentiment) برای نیچه اولین پله از سه پله‌ای است که به نیهیلیسم می‌رسد، دوتای دیگر یکی تکریم وجدان بد و دیگری تکریم زهد و ریاضت‌کشی است. نیچه تکوین بیزاری را به وضوح در داستان بره و عقاب شرح می‌دهد: بره‌ها در خصوص شکارچیان‌شان می‌گویند: در این پرندگان شکارچی اهریمنی‌اند و نیز هر کسی هم که کوچکترین شباهتی به پرنده‌ی شکارچی داشته باشد. پس آیا شباهت به متضاد آن‌ها یعنی بره، نیک نخواهد بود؟ بنابراین ما می‌بینیم که چه‌طور در یک نظام دوتایی بره‌ها از طریق یک منطق ساده‌کننده به پیروزی می‌رسند. تصدیق و فعالیت با مفهوم «اهریمن» مرتبط شده‌اند در حالی‌که نفی و انکار با «نیکی» در ارتباط‌اند. از همین‌جاست که می‌توانیم ببینیم چه‌طور اراده‌ی معطوف به قدرت نمی‌تواند بر غلبه بر خود دلالت کند، در عوض می‌تواند بر نفی اراده‌ی دیگران ـ تمایل به سرکوب دیگران ـ دلالت داشته باشد.

ویلیام کانلی در کتابش با نام ***هویت و تفاوت*** موضوع بیزاری تعیم یافته را پیش می‌کشد که شرح بیشتری است در مورد بیزاری مورد نظر نیچه و ما را به درک بیشتر از سرمایه‌گذاری‌های مرتجعانه که بیشتر اوقات در اکثریت (یا سفیدپوست‌ها، طبقه‌ی متوسط، قوی‌بنیه‌ها، دگرجنس‌خواهان) به‌چشم می‌خورد، نزدیک می‌کند. ساده‌تر بگوییم این بیزاری تعمیم یافته می‌تواند در این جمله‌ای که اغلب شنیده می‌شود خلاصه شود: «چرا... (به‌جای نقطه‌چین می‌تواند گروه سرکوب شده یا به حاشیه رانده شده‌ای را بگذارید) آه و ناله می‌کنند؟ می‌دانید، من هم خیلی آزار دیده‌ام، من هم خرسند نیستم اما این همه شکایت هم نمی‌کنم». در واقع به قول کانلی بیزاری تعمیم یافته اکثر اوقات خود را به این‌صورت نشان می‌دهد: خصومت و سوءنیت آن‌هایی که در موقعیت استقلال رسمی هستند نسبت به اظهارنامه رضایتی کسانی که شرایط وابستگی را به‌صورت غیررسمی شناخته‌اند. مثل کشورهای جهان سوم، مجرمان محکوم، بیماران روانی، مستمری‌بگیران تأمین اجتماعی، نامزدی تبعیض مثبت (تبعیض به نفع کسانی که مورد تبعیض قرار می‌گیرند)، ورزش‌کاران تحت حمایت، اقلیت‌ها، نوجوانان، خارجی‌های غیرقانونی و دانشجویان مرفه ـ خصومتی که در هر حوزه‌ای ظاهر می‌شود برای ذی‌نفعان شناخته‌شده‌ی استانداردهای نهادی متداول و غالب برای این‌که در مورد رفتارشان در ترتیبات رسمی قیومت، تنبیه، همکاری، وابستگی یا مصونیت شکوه و شکایت سر دهند.

کانلی به صحبت در مورد مردان سفیدپوست طبقه‌ی کارگر و این‌که چگونه تبعیض مثبت در او این حس بیزاری را می‌پروراند صحبت می‌کند. از نظر او تبعیض مثبت یعنی که او تنها کسی است که مستحق شغل گندی است که دارد. همکار او ممکن است این شغل گند را فقط به‌واسطه‌ی سیاه‌پوست بودن یا زن بودن داشته باشد اما از طرف دیگر او هیچ عذر رسمی تأیید شده‌ای برای بخت و تقدیرش در زندگی ندارد.

می‌توان دید که چه‌طور این بیزاری تعمیم یافته در ***باشگاه مشت‌زنی*** به‌کار می‌آید اکثریتی که گله‌وار به ***باشگاه مشت‌زنی*** و بعد هم به پروژه‌ی جرح سرازیر می‌شوند، از طریق مصالحات درک شده توسط تبعیض مثبت، چالش‌های فمینیستی علیه پدرسالاری، مورد تهدید قرار می‌گیرند، در واقع توسط نوعی زندگی که هر دوی این‌ها در آن رشد یافته‌اند و از آن سود جسته‌اند. همان‌طور که نیک رامبز در ***رجعت به سبک آمریکایی*** می‌نویسد: «ورای همه چیز، ***باشگاه مشت‌زنی*** فیلمی نوستالژیک است»، جک، تایلور و تمام دنباله‌روهای‌شان در جستجوی بازگشت به

یک نظام پدرسالار بدوی هستند. در همان حال که در فقدان پدر مویه می‌کنند. سعی دارند او را در وجود تایلور بیافرینند. در حین فیلم ما می‌بینیم که تایلور با پدر مقایسه می‌شود و نقش پدر برعهده‌ی وی گذاشته می‌شود. جک در مورد رابطه‌ی تایلور با مارلا می‌گوید: «این دو نفر هر بار که با هم در یک اتاق بودند فقط برای رابطه‌ی بود. والدین من هم سال‌ها فقط همین کار را می‌کردند من دوباره بچه‌ی ۶ ساله‌ای هستم که بین پدر و مادرم پیغام رد و بدل می‌کنم».

و بعدتر: «من تنهای تنهایم، پدرم ولم کرده، تایلور ولم کرده، من دل‌شکسته‌ی جک هستم» و بالاخره در آخرین صحنه‌ی مواجهه‌ی جک و تایلور، تایلور لحن پدرانه‌اش را رو می‌کند: «مثل همیشه من تو را که داری جیغ می‌زنی و لگد می‌پرانی با خودم می‌برم و در نهایت هم از من ممنون خواهی بود».

برای درک بهتر فیلم، باید به این آموزه‌ی لاکان توجه کرد، مبنی بر آن‌که مرد، قضیب را با قدرت یکی می‌گیرد، و ترس از اختگی ترس از دست دادن استیلا است.

بعداً در فیلم جک به این خاطر که می‌فهمد تایلور در واقع خودش است و در نتیجه مغز متفکر یک شبکه‌ی زیرزمینی که انفجار ساختمان‌های متعددی را طراحی کرده کسی جز خودش نیست، خود را به پلیس معرفی می‌کند. اما ما به زودی می‌فهمیم که تعدادی از افسران پلیس هم اعضای ***باشگاه مشت‌زنی*** هستند و سعی دارند مانع از این شوند که جک به دست مقامات بالا سپرده شده شود. افسران پلیس که جک (لابد از زبان همزادش تایلور) در موردشان گفته بود: «اگر کسی از شما سعی کند در پروژه‌ی جرح دخالتی بکند، باید عقیم‌اش کرد». پلیس هم سعی می‌کند تا همین کار را با جک بکند ولی جک فرار می‌کند.

البته بن‌مایه‌ی اختگی وقتی به‌صورت کاملاً ملموسی نمایش داده می‌شود که دکتر جک از روی بی‌ملاحظگی به او می‌گوید که اگر می‌خواهد درد واقعی را ببیند باید در جلسات (با هم دیگر مرد بمانیم) که یک انجمن حمایتی از مردانی است که سرطان پروستات داشته‌اند یا دارند حاضر شود. کنار کشیدن جک از گروه‌های حمایتی به اخطار ***باشگاه مشت‌زنی*** بسیار قابل توجه است؛ چرا که ما خود گروه‌های حمایتی را نمادی از عقیم‌شدن می‌بینیم. در آغوش کشیدن‌ها، گریه‌ها و صمیمیتی که در گروه‌های حمایتی وجود دارد نقطه‌ی مقابل ویژگی‌های جسمانی و مردانگی ناشیانه‌ای بود که در ***باشگاه مشت‌زنی*** ارایه می‌شد. جک گرچه گروه‌های حمایتی را رد می‌کند، باب که عضو دیگری از انجمن‌های حمایتی است به‌شکل بارزی در فیلم حضور دارد و دومین میمون فضایی است. از خیلی جهات باب هشداری بر عقیم‌شدگی است که توسط گروه‌های حمایتی ترسیم می‌شد، در حالی‌که انجمن‌های حمایتی نقطه‌ی مقابل ***باشگاه مشت‌زنی*** بودند، باب هم نقطه‌ی مقابل تایلور بود. باب و چاقی‌اش به‌عنوان نمادی از هر چیزی بود که جک و تایلور را دعوت می‌کردند علیه‌اش شورش کرده‌اند. باب چاق است ـ تنها آدم فریهی که نتیجه‌ای در این فیلم دارد ـ و این چاقی نشانگر افراط در فرهنگ مصرف‌گراست. اما باید توجه کرد که باب قبلاً بدن‌سازی می‌کرده ـ نمادی از قدرت مردانه ـ و بعد از اخته‌شدن است که عضلاتش به چربی تبدیل می‌شود و زندگی‌اش رو به تباهی می‌رود. اکنون او مردی عقیم شده است که به‌شکل احمقی که اراده‌ای ندارد و نمی‌تواند ـ یا شاید هم نمی‌خواهد ـ بر زندگی‌اش تسلطی داشته باشد، ترسیم شده؛ و جسم عقیم شده‌اش بردگی ذهنی‌اش را باز می‌تاباند و در نقش نماد عالی فقدان قدرت و اراده در این فیلم خدمت می‌کند.

کسانی‌که فیلم را دیده‌اند ممکن است با این تحلیل مخالف باشند که کشته شدن تایلور به دست جک در انتهای فیلم، نمادی از فراتر رفتن از تقعیب محوری است. با این همه بعد از این‌که جک بر اسکیزوفرنی (که برخی ممکن است بگویند در نوع خودش پاد انقلابی بوده) غلبه کرد؛ منکر زن‌ستیزی میمون‌های فضایی نشد. حتی به آن‌ها گفت که طبقه‌ی پایین منتظرش باشند. همان‌طور که هربرت مارکوزه در ***اروس و تمدن*** یادآوری می‌کند: بعد از کشته شدن پدر، پسران تبدیل به پدران کوچک می‌شوند و این چرخه‌ی پدرسالار ادامه می‌یابد. آیا این مسئله به این معنا

نیست که هیچ‌گاه هیچ فرارفتنی از قدرت نرینه‌محوری اتفاقی نمی‌افتد؟ شش صحنه‌ی خیلی کوتاه از اندام‌های مردانه در انتهای فیلم هرگونه شکی را در این زمینه کاهش می‌دهد. واضح است که علی‌رغم ویرانی موفقیت‌آمیز ساختمان‌های کارت‌های اعتباری، مسئله‌ی قدرت مردانه کماکان باقی است. و این مردان علی‌رغم موفقیت‌های‌شان کماکان برده و اسیر قضیب‌محوری و هراس‌های کوته‌نگرانه‌اش هستند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی