DOI: 10.14746/sh.2016.22.1.004

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XXII (2016/1)
s. 53-61

Andrzej Marzec
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Nadmiar widzialności i otchłań wpatrzona w nas

Oko jest najgłębszą przepaścią.
Konfucjusz

To, co znajduje się poza wzrokiem, to Lacanowskie Realne i jego traumatyczny nie-porządek, który wdzierając się w uregulowaną codzienność, osłabia naszą relację z rzeczywistością. Mnożenie obrazów ma na celu wyparcie tego, co nieprzedstawialne, jest próbą sprawowania kontroli nad tym, co wydaje się być nieobliczalne i nieokiełznane. Żyjemy w kulturze wzrokocentrycznej, która uprzywilejowuje zwykle męskiego widza jako uprawnionego odbiorcę sztuki oraz osobę zdolną do oceny jej wartości[1]. Jeśli wzrok utwierdza panowanie, to czy należy zrezygnować z obrazów, dzieląc tym samym stanowisko ikonoklastów, tych, którzy pałają do nich nienawiścią? Poszukując odpowiedzi na to pytanie, ukazuję problematyczność kultury wzrokocentrycznej opartej w głównej mierze na przyjemności wzrokowej. Dzięki ujawnieniu oraz zdiagnozowaniu kryzysu reprezentacji mogę zrezygnować z kategorii wzroku i zaproponować posługiwanie się Lacanowską kategorią spojrzenia, które niosąc ze sobą inny, nieprzyjemny rodzaj Rozkoszy (*jouissance*), zawiesza władzę wszechmocnego do tej pory widza.

Obraz-zasłona

Nikomu — przyznam to z pewną dozą śmiałości — nie udało się jeszcze ujrzeć rzeczywistości całkiem nagiej. Paradoksalnie myśliciele, artyści, naukowcy (obrazo-twórcy) zazwyczaj zamiast ją rozbierać, nakładają na nią mniej lub bardziej zwiewne szaty swych koncepcji i pojęć. Niekiedy można odnieść wrażenie, że w ogóle nie widać jej spod sterty wiarygodnych pomia-

[1] Zob. C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, przeł. A. Nacher, Universitas, Kraków 2008, s. 67.

rów, wyników, badań, czy też wątpliwych plotek, które krążą na jej temat. W zależności od mody, na którą, jak wiadomo, rady nie ma, wiosną epoki rzeczywistość jest bardziej ścisła i uzasadniona, by na jesień pogrążyć się w mniej racjonalnych, ciemniejszych barwach. Bądź co bądź, naukowa przyzwoitość badaczy, osadzonych w dyskursie produkcji tekstylnej (*production*)[2], przyczyniła się do powstania wielu obrazów-zasłon[3] rzeczywistości. Odkąd sięgamy pamięcią, zawsze znamy ją ubraną, dlatego też najczęściej jest ona dla nas po prostu tym, co uwodzi (*séduction*) i ukrywa się za zasłoną. Każda teoria pragnie położyć kres rozkoszy tajemnicy, nakłonić ją do przemówienia, bycia brzemienną znaczeniem. Jednak im mocniej chce się pojąć rzeczywistość — pochwycić za pomocą pojęć, tym bardziej tajemnicza ucieka nam, wciąż milcząca i niezgłębiona.

Pojawia się wiele zarzutów pod adresem rzeczywistości, które miałyby wskazywać na przewrotną niestałość jej natury, zdradliwość, czy wręcz sugerować podstęp i udawanie. Nic w tym dziwnego, przecież zostać uwiedzionym to tak naprawdę pozwolić zwieść się na manowce, wyprowadzić w pole, odwieść od swojej prawdy. Gra znaków i strategia strojów zazwyczaj uwodzi nas tam, gdzie sami wcale nie chcielibyśmy się udać, zachęca nas do zboczenia z wybranej przez nas jedynie słusznej ścieżki. Rzeczywistość, jak każdą gwiazdę, charakteryzuje migotliwość — co oznacza, że nigdy nie ma jej tam, gdzie nam się wydaje, że jest, ani gdzie się jej oczekuje. Z jednej strony ulega, poddaje się naszym obrazom, z drugiej strony udaje, śmieje się z nich. Na tym, że jest się i nie jest zarazem, polega migotanie, które niesie ze sobą unieważnianie, uchylanie sensów. Jest to swego rodzaju gra pozorów, gdzie uwodzony podejmuje grę z otaczającym go światem obrazów, natomiast ten igra z nim, puszczając perskie oko.

Takie właśnie wymykanie się, związane ze wzbudzaniem fascynacji badacza, jest jedną z przyczyn tego, że istnieje tak wiele różnych obrazów-zasłon. Innymi słowy, im bardziej chce się rzeczywistość rozebrać, tym więcej ubrań (obrazów) trzeba zobaczyć, zanim uda się je wreszcie zdjąć. Poza tym nie uwodzi się po to tylko, by kogoś zdobyć, ale też, by podobać się samemu sobie. Dzięki obrazom, które zasłaniają to, co Realne, fantazmatyczna rzeczywistość, która przegląda się w nich jak w lustrze, sama dowiaduje się czegoś o sobie[4].

---

[2] Por. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 39. Produkcja jest tutaj konotowana z ujawnianiem, uwidacznianiem, ukazywaniem — co jest ewidentnie związane z modą i wzrokiem.

[3] Korzystam z klasyfikacji obrazów zawartych w: G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008 (jedynie obraz-wymiot jest nawiązaniem do J. Kristevej).

[4] Odwołanie do teorii Hegla, w której Duch Absolutny, alienując się w porządek historyczny, uzyskuje w ten sposób samoświadomość.

W ten sposób wpadając w zachwyt bądź oburzenie, hołduje swym narcystycznym skłonnościom, które z kolei skłaniają nas do wyboru jednej rzeczywistości i jednego światо(p)oglądu. Jednakże nie należy zapominać, że uwodzenie niesie ze sobą również, a może przede wszystkim, wyzwanie, które zmusza nas do pewnej odpowiedzi, reaktywności. Nauka widziała w nim zagrożenie, sztuczki czarownic, a nawet diabelski spisek i jak tylko mogła, piętnowała wszelkie jego przejawy. Dlatego też wobec niebezpieczeństwa oszukania, chaosu, rozchwiania stabilnych fallicznych struktur, utraty pewności naukowy świat wypracował dwie strategie radzenia sobie z uwodzeniem.

Pierwsza z nich określiłbym strategią futra[5], która polega na wytwarzaniu nadmiaru sensów, ubrań, obrazów. Taktyka ta powodowana jest w głównej mierze lękiem, strachem przed rozbieraniem, który niewiele ma wspólnego z nieśmiałością. Z jednej strony rzeczywistość, która zostanie przez nas obnażona, może się okazać po prostu brzydka i nieatrakcyjna, taka, w której nikt nie chciałby żyć. Jednak nie to jest głównym powodem naszego niepokoju. Nie chcemy jej rozebrać, gdyż boimy się, że pod wielością ubrań kryje się pustka. Może tak naprawdę niczego tam nie ma? To nicość, otchłań i nasz lęk sprawia, że jesteśmy zmuszeni produkować obrazy-zasłony, które przysłaniają luki naszych ideologii. Te niewinne fantazje lub bardziej poważne systemy umożliwiają nam bezcenny dystans, który pozwala nam się odseparować, oderwać od myśli o nicości. Co więcej, dzięki produkcji znaków zyskujemy również władzę, która jednak nie może mierzyć się z wszechwładzą uwodzenia, opartą na złudzeniu. Podmiot dzięki nim uzyskuje niewzruszoną pewność i jej bezwzględne kryterium, w ten sposób podtrzymując swój sen o antropocentryzmie. Drugą męską strategią radzenia sobie z uwodzeniem rzeczywistości jest podjęcie wyzwania, podążenie za nim i włączenie się w zawoalowaną grę nierozróżnialności. Polega ona na tym, by po prostu dać się uwieść i zacząć unosić niezliczone woalki[6], w których spowity jest świat przedstawień. Jest to strategia ryzykowna i niebezpieczna, ale tylko w taki sposób możemy nawiązać erotyczną relację z rzeczywistością, o której przyjdzie mi jeszcze wspomnieć.

Obraz-fetysz

[5] Reprezentantami tej taktyki są wszyscy myśliciele systemowi — Platon, Arystoteles, Tomasz, Hegel, Kant *etc*.

[6] Por. J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.

Uwodzenie, wybierając to co pozorne, odbiera wszelkiemu dyskursowi sens, rozchwiewa go i odwodzi nas od zamiaru poszukiwania jedynej prawdy. Jednak tradycyjny dyskurs naukowy, który za wszelką cenę poszukuje głębi, pragnie wydobyć ukryty sens uwodzenia, które, jak wiadomo, unieważnia sensy. W taki właśnie sposób powstaje obraz-fetysz, który jest równoznaczny z przemianą flirtu z rzeczywistością w do-słowność. Mamy tutaj do czynienia z petryfikacją rzeczywistości, która stając się od tej pory stopklatką, zatrzymanym obrazem, skazana jest na utratę swej niebezpiecznej ruchliwości i niestałości. Fetysz jest jak trzepoczący motyl, który przyszpilony przez entomologa, sparaliżowany, zastyga w gablocie, by cieszyć oko naukowca swym martwym, niezmiennym pięknem. Tutaj liczy się detal, izolacja oraz prawa, które umożliwiają kontakt z rzeczywistością i panowanie nad nią za pomocą rytuału.

Obraz-fetysz stanowi *erzac* — część, która ma zastąpić i mówić o całości, sprowadzić całą złożoność, zmienność form do jednego. Fetyszysta dzięki tym zabiegom stara się uporać z brakiem sensu, którego nie dostrzega w otaczającym go świecie. Będąc zazdrośnikiem, który chce mieć wyłączne prawo do martwego przedmiotu, brzydzi się wszelkimi pozorami uwodzenia, unieważniającymi jego władzę. Podobnie jak kolekcjoner fascynuje się swym nieożywionym, zakrzepłym na półce, nietkniętym zbiorem. Fetyszystę interesuje wiecznotrwała obecność obrazu, a jakakolwiek zmiana budzi w nim lęk przed traumą kastracji. Obraz-fetysz związany jest nieodłącznie ze spojrzeniem oraz władzą sprawowaną przez wzrokocentryczny podmiot. Zdolność do patrzenia na innych — oglądanie jako uprzedmiotowienie innego, pragnienie posiadania go — staje się znakiem władzy seksualnej i społecznej[7].

Zjawisko to najlepiej można zaobserwować w historii kina, gdzie kobietom przypisywano zazwyczaj bierny status przedmiotu spojrzenia, a mężczyźni mieli być aktywnymi podmiotami patrzącymi[8]. To właśnie władza spojrzenia jest w głównej mierze odpowiedzialna za produkcję obrazów-fetyszy, która nieodłącznie wiąże się z ich konsumpcją. Uwielbiamy oglądać filmy, gdyż to one dostarczają nam aktywnego doświadczenia, możliwości panowania nad biernymi obiektami[9]. Największym pragnieniem człowieka jest zająć pozycję Absolutu, z jednej strony nie istnieć — zniknąć — ale zachować możliwość obserwacji. Siedząc ukryci przed wzrokiem innych,

[7] Por. C. Korsmeyer, *op. cit*.

[8] Por. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, [w:] Panorama współczesnej myśli filmowej, Universitas, Kraków 1992.

[9] Por. T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

w ciemnej sali kinowej, odizolowani uzyskujemy możliwość bezkarnego panowania nad obiektami — aktorkami hollywoodzkich fabuł, które są konstytuowane za pomocą męskiego spojrzenia. W związku z tym, to co przyciąga nas do celuloidowych obrazów, to nasze fetyszystyczne pragnienie dominacji, władzy nad obiektem. Podczas gdy w przypadku obrazów-zasłon mieliśmy do czynienia z estetyką znikania kolejnych warstw, woalek, w tym przypadku interesuje nas trwała obecność przedmiotu, który trzymamy na smyczy, wodzy naszego pożądliwego, petryfikującego wzroku.

Obraz wszystkiego

Jeżeli dokonamy fuzji dwóch poprzednich konstruktów — zasłony oraz substytutu — otrzymamy tzw. obraz wszystkiego, który w równej mierze zakrywa, jak i zastępuje rzeczywistość. Głównym bodźcem, który motywuje nas do tworzenia takich właśnie obrazów, jest nasze pragnienie doskonałości oraz maksymalizacji doznań — obydwa regulowane przez superego. Wielość przedstawień, z którymi mogliśmy spotkać się w ciągu wieków, była związana z ich nieskutecznością i ułomnością. Wysiłki teoretyków natomiast zmierzały do wytwarzania bardziej adekwatnych, lepszych reprezentacji, kopii rzeczywistości. Obrazy te coraz szczelniej ją przykrywały, co sprawiło, że dzisiaj nie mamy już żadnego dostępu do oryginału, co więcej, nikt z nas nie zawraca sobie nim głowy. Ceną, jaką ponosi się za dążenie do doskonałości, jest jej nieustanne powielanie, reprodukowanie.

Żyjemy w czasach hiperrealności — ekstazy obrazów, z których każdy zostaje doprowadzony do przesycenia, by następnie już tylko tonąć w spazmach rozkoszy. Jesteśmy dziś nękani męskim natręctwem, gdyż każde z przedstawień musi być pornograficzne, czyli maksymalnie dostępne każdemu z odbiorców. Nieustannie konfrontowani z nadmiarem widzialności, utrzymujemy się w ciągłym stanie upojenia, spowodowanego tym, że obraz jest zbyt bliski, dokładny i szczegółowy. A wszystko to odbywa się za pomocą technicznej (nie-ludzkiej) perfekcji. Nagromadzenie wycyzelowanych obrazów wszystkiego — symulakrów — skutkuje wyprodukowaniem sobowtóra rzeczywistości, bardziej realnego niż ona sama. Skoro współcześnie jesteśmy w stanie dostrzec wszystko, wydaje się, że w tym panoptycznym świecie nie ma już dla nas żadnych miejsc nieoświetlonych.

Jednak można odnieść przeciwne wrażenie, iż życie w ciągłej ekstazie wprawia nas raczej w odrętwienie. Tonąc w orgiastycznym nadmiarze rzeczywistości, milczymy zafascynowani proliferacją znaczeń. Wpatrujemy się w trupioblady blask ekranów, z których sączą się bezustannie nadrealne obrazy, lecz nasze usta, chociaż otwarte, nie potrafią wydać z siebie żadnego

dźwięku, który mógłby sprostać wymogom doskonałości. Okazuje się, że nadmiar nie podlega w żadnym stopniu interpretacji, opiera się jej. Rozkosz, nasycenie, czy też jakiekolwiek uniesienie jest czymś niewątpliwie przyjemnym i pożądanym, lecz całkowicie pozbawionym sensu. Lacan uważa, że cała prawda (obraz wszystkiego) jest czymś, co nie może zostać wypowiedziane. Prawda może zostać powiedziana tylko pod warunkiem niewyczerpywania jej do końca, tzw. pół-powiedzenia jej[10]. Toteż pornografia, której ambicją jest ukazanie wszystkiego, nie jest wystarczająco nadmierna, by to osiągnąć. Starając się obnażać, raczej zakrywa i nie pokazuje niczego prócz mechanicznych wygibasów, stając się czystym nonsensem pozbawionym fabuły. Dlatego też, gdy obraz-wszystkiego okazuje się niczym, a nadmiar zaczyna wywoływać nudności, słuszne może wydać się pytanie Baudrillarda: „Co czynić po orgii"?[11].

Obraz/rozdarcie — Realne

Czyż najbardziej erotyczną częścią ciała nie jest miejsce, w którym ubranie się rozchyla[12]? Wbrew pozorom to właśnie te wystające fragmenty rzeczywistości, dla których nie wystarcza fantazmatycznej powłoki, wydają się być najciekawsze, gdyż ukazują nam umowność porządku symbolicznego. Miejsca niespójne, dziury, obrazy-rozdarcia wywołują w nas prawdziwą erotyczną reakcję, która przyprawia nasze ciało o drżenie. Przy czym erotyzm nie ma tutaj nic wspólnego z czułością czy też bezpieczeństwem, jest raczej pełen ryzyka i chłodu. Ten właśnie jest odpowiedzialny za wywoływanie dreszczy i oddzielenie tego, co erotyczne od porządku czułości, który kojarząc nam się z odruchem matczynym, powoduje osłabienie naszego pragnienia seksualnego[13]. Okazuje się, że tym, czego pożądamy, nie jest wcale Edypalne pragnienie władzy, panowania, na którym budują swe teorie Nietzsche oraz Foucault, ale wcześniejsze preedypalne pragnienie poddania się Innemu. To właśnie niedostępność obiektu, a nie jego zdobycie, odpowiada za utrwalenie naszego pożądania. Tym, co stara się zobaczyć podmiot — twierdzi Lacan — jest obiekt jako nieobecność, a tym, czego szuka, nie jest fallus, ale właśnie nieobecność fallusa[14]. Psychoanaliza Lacanowska przyznaje masochizmowi centralne

[10] G. Didi-Huberman, *op. cit*., s. 88.

[11] J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.

[12] Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

[13] Por. T. McGowan, *op. cit*., s. 71.

[14] *Ibidem*, s. 30.

miejsce w swojej teorii pragnienia, utrzymując, że „jest on główną rozkoszą, którą daje Realne”[15]. Rozkosz (Lacanowska jouissance), którą zawsze cierpimy, ma nad wyraz mało wspólnego z doznawaniem zwyczajnej przyjemności. Jest ona czymś traumatycznym, obcym, a nawet wrogim elementem, który wdziera się w nasze codzienne doświadczenie. Można ją potraktować jako spotkanie z niemożliwym, które staje się destrukcyjne i nieprzyswajalne dla porządku symbolicznego.

Władza pragnie uregulować, usystematyzować rozkosz i stara się za wszelką cenę obejść jej traumatyczny rdzeń. Posługuje się najczęściej wzrokiem, dzięki któremu możemy wybierać to, na co i w jaki sposób patrzymy. Jouissance wytrąca nas najłatwiej z iluzji panowania nad rzeczywistością za pomocą słuchu. Znajdujące się pod naszą kontrolą oczy możemy zawsze zamknąć, ale nie udaje nam się to z uszami. To słuchowi najtrudniej obronić się przed nadciągającymi zewsząd szmerami, skrzypieniem, wyciem i jękliwym zawodzeniem, których źródło jest całkowicie niesprecyzowane oraz niejasne. Jednak Realne może posłużyć się również wzrokiem, doświadczamy go wtedy, gdy czujemy się obserwowani i wydaje nam się, że to rzeczy wpatrują się w nas, wytrzeszczają na nas swe niemożliwe oczy. Jest to dziwne, niezwykłe i traumatyczne uczucie, rozkosz, której staramy się uniknąć, roztaczając na co dzień naszą władzę nad przedmiotami. Nie dopuszczamy do siebie myśli, że być może tak naprawdę to przedmiot nas odkrył, co więcej, być może to on nas wymyślił[16]?

Wejście Realnego w porządek symboliczny to moment, w którym zostajemy obejrzani przez Innego, zlustrowani przez otchłań. Mamy tutaj do czynienia z niemożliwym spojrzeniem przedmiotu, które jednak ma miejsce w rzeczywistości. Najłatwiej można to zjawisko zaobserwować u dzieci, które nie są jeszcze tak mocno związane, obyte z porządkiem symbolicznym i nader często dają się pochwycić *jouissance* Realnego. Dzieci odczuwają nieodpartą chęć sprawdzenia, co kryje się w każdej z okolicznych dziur, a gdy już znajdą dostatecznie głęboką, uwiedzione jej spojrzeniem, potrafią całymi godzinami wpatrywać się w nią. Tę rozkoszną zabawę zazwyczaj przerywa zaniepokojony rodzic, mówiąc: „Tam przecież niczego nie ma!” — jakby dodatkowo chciał upewnić o tym samego siebie. Trwa to tylko przez chwilę, bowiem szybko uświadamia sobie, że tutaj właśnie o to nic, które nam się przygląda, chodzi.

Następnym etapem w naszym rozwoju są studnie, z którymi prowadzimy już nad wyraz ożywiony dialog — wrzucamy w nie słowa, przedmioty

[15] *Ibidem*.

[16] Por. J. Baudrillard, *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 72.

i powierzamy im najskrytsze tajemnice. I choć niektórzy starają się tę erotyczną więź sprowadzić do narcystycznego kontemplowania własnego odbicia w studni, możemy być pewni, że ona cały czas przypatruje się naszym poczynaniom. Jednakże nawet jako dorośli nosimy w sobie ślady dawnej fascynacji spojrzeniem otchłani, np. wtedy, gdy mówimy o oczach, z których tyle możemy wyczytać. Czerń źrenicy pełni tutaj rolę dziecięcej dziury, której otchłanne spojrzenie budzi w nas dreszcz fascynacji. Czy jest coś bardziej ekscytującego niż spojrzenie Innego? To właśnie sprawia, że wielu z nas odwraca oczy, gdy poczuje na sobie czyjś wzrok i nie chodzi tutaj wcale o relację władzy. Dlatego też tak bardzo pociągające są obrazy-rozdarcia, które ukazują dziury w fantazmatycznym ubraniu rzeczywistości i umożliwiają nam doświadczenie niemożliwego.

Paradoksalnie to nie my spoglądamy władczym wzrokiem z foteli kinowych, ale dajemy się oglądać. Kino oferuje nam możliwość traumatycznego spotkania ze spojrzeniem, doświadczenia tego, co niemożliwe. Jednakże nie chodzi tutaj o osiągnięcie niemożliwości hollywoodzkiej, gdzie chłop pańszczyźniany czy świniopas żeni się z księżniczką, żyjąc następnie długo i szczęśliwie[17]. Kino rozdarcia traktuje zwyczajny element życia codziennego jako niemożliwy (ucho, które znajdujemy na naszym trawniku) i w ten sposób narusza nasze uporządkowane więzy ze światem. Obrazy-rozdarcia[18] umożliwiają konfrontację z niemożliwym obiektem, będąc jednocześnie doznaniem trudnym i niepokojącym, jednakże tylko w ten sposób można nawiązać prawdziwą erotyczną relację z rzeczywistością. Realne mówi za pośrednictwem śladów, w których przeczuwamy mowę Innego. Są to niejasne repetycje, potknięcia, jąkanie, aluzyjne nawroty, w których nie wiemy, co dokładnie chcemy powtórzyć. Dobrym przykładem może być czkawka, która wydobywa się gdzieś z mroku naszych trzewi, nie da się jej skonceptualizować, jest językiem Innego. Mamy tutaj do czynienia z wypowiedziami o chropowatej powierzchni, w której pobrzmiewa echo krzyku — wyczuwamy w nich niewysławialną, lecz nie do końca niemą, mroczną obecność. Jesteśmy jak zacinająca się płyta, bądź maszyna, w której tryby dostało się ziarnko piasku — jąkając się, docieramy do tego, co mówi nami.

[17] To wszystko może jest nierealne, ale pozostaje nadal w sferze możliwości.

[18] Takim obrazem są *Ambasadorowie* (1533) Hansa Holbeina — widoczna na nim anamorfoza jest właśnie czymś na kształt niemożliwego spojrzenia.

Andrzej Marzec

The Excess of Visibility and the Abyss Gazing at Us

Abstract

The author pushes the visual, revealing metaphors to the extreme and presents the crisis of the sight-centered (ocular-centric) culture based on the visual pleasure. Thanks to the disclosure of the crisis of representation, the author managed to dispose of the category of sight and turn to the Lacanian category of gaze, which brings with itself a different kind of pleasure — the unpleasant one (*jouissance*).

Keywords: visibility, crisis of ocular centric culture, pleasure (jouissance), Jacques Lacan, Lacanian category.