

Makale

DOI: 10.5281/zenodo.22280255

Arzunun Eşiğinde: Sevmek Zamanı'nda Limerence Üzerine Lacancı Bir Okuma

Ayşe Eda GÜNDOĞDU (Doç. Dr.)

*"Yalnız aşkı vardır aşkı olanın
Ve kaybetmek daha güç bulamamaktan"*
Cemal Süreya

Sunuş

Aşk modern düşüncede çoğu zaman romantik bir bağ ya da psikolojik bir yakınlık biçimi olarak ele alınırken, bazı deneyimler bu çerçevenin dışına taşabilmektedir. Özellikle karşılığı belirsiz, imgesel olarak yoğunlaşan ve öznenin bütün ruhsal yatırımını tek bir kişiye yönelten deneyimler, aşk ile saplantı arasındaki sınırı muğlaklaştırır. Tennov'un *limerence* olarak adlandırdığı bu ruh hali, sevilen kişiye yönelik yoğun zihinsel meşguliyet, idealizasyon, küçük işaretlere aşırı anlam yükleme ve karşılık görme arzusunun belirlediği özgün bir duygulanım biçimidir¹. Limerence, yalnızca birine aşık olmak değil; aynı zamanda öznenin kendi eksikliğini ötekinin imgesinde gidermeye çalıştığı bir eşikte konumlanır. Bu

¹ , Dorothy Tennov, *Love and Limerence: The Experience of Being in Love* (New York: Stein and Day, 1979).

nedenle söz konusu duygusal durum, psikolojik olduğu kadar felsefi ve psikanalitik bir okumanın da konusu haline gelir. Lacan'ın terminolojisi, bu deneyimi anlamlandırmak için önemli kavramsal araçlar sunmaktadır. Lacan'a göre arzu, hiçbir zaman doğrudan nesnesine ulaşamaz; özne, eksiklik tarafından kurulur ve arzu daima bir başka arzuya yönelir. Sevilen kişi, gerçekte olduğu haliyle değil, öznenin eksikliğini örten imgesel bir bütünlük olarak deneyimlenir². Dolayısıyla limerence, iki öznenin karşılaşmasından çok, öznenin kendi arzusuyla kurduğu ilişkinin görünür hale geldiği bir alandır. Bu bakımdan limerence kavramı yalnızca yoğun bir duygusal bağlılık değil, öznenin birçok düzlemde kurduğu özdeşmenin en görünür biçimlerinden biri olarak değerlendirilir.

Metin Erksan'ın 1965 tarihli *Sevmek Zamanı*³ filmi, Türk sinemasında limerence'in bu girift doğasını en güçlü biçimde görünür kılan eserlerden biridir. Filmin başkışısı Halil'in gerçek bir kadına değil, onun fotoğrafına aşık olması, klasik romantik anlatının ötesine geçen bir arzu yapısını açığa çıkarır. Halil'in, Meral'in kendisinden çok onun suretine yönelmesi, sevginin nesnesinden ziyade temsil edilen imgeye bağlanması anlamına gelir. Böylece film, aşkı fiziksel yakınlığın ya da karşılıklı ilişkinin değil, imgesel ve simgesel bir yatırımın sonucu olarak kurar. Halil'in arzusu, gerçeklikle karşılaşmayı sürekli erteleyen ve tam da bu erteleme sayesinde varlığını sürdüren bir yapıya sahiptir. Bu çalışma, *Sevmek Zamanı* filmini limerence kavramı ile Lacancı psikanaliz arasında kurulan kuramsal bir kesişim üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel savı, filmin merkezindeki aşk deneyiminin romantik bir bağlılıktan çok, limerence'in karakteristik özelliklerini taşıdığı; bu yapının ise Lacan'ın İmgesel (*L'Imaginaire*),

Simgesel (*Le Symbolique*) ve Gerçek (*Le Réel*) düzenleri arasındaki geçişlerle açıklanabileceğidir. Bu bağlamda eşik kavramı, yalnızca anlatısal bir metafor değil, öznenin imgesel özdeşmeden arzusunun yapısal eksikliğine doğru ilerlediği kritik bir dönüşüm alanı olarak ele alınacaktır. Halil'in fotoğrafa yönelen arzusu, imgesel bütünlük yanılmasını temsil ederken; Meral'in gerçek varlığı bu bütünlüğü bozan ve özneyi arzusunun kaçınılmaz eksikliğiyle yüzleştiren bir eşik işlevi görmektedir. Dolayısıyla *Sevmek Zamanı*, yalnızca imkansız bir aşk hikayesi değil; öznenin sevdiğini sandığı şey ile gerçekte arzuladığı şey arasındaki mesafenin sinemasal anlatımıdır. Filmde aşk, ulaşılması gereken bir son değil, özneyi sürekli hareket halinde tutan bir eksiklik deneyimi olarak belirir. Bu yönüyle limerence, Lacancı arzusunun sinemadaki en görünür biçimlerinden birine dönüşür ve *Sevmek Zamanı*, arzusunun eşiğinde duran öznenin çok katmanlı dünyasını çözümlemek için güçlü bir düşünsel zemin sunar.

1. İmgesel, Simgesel ve Gerçek Düzlemlerinde Limerence ve Sevmek Zamanı

Lacan'ın özne kuramı, aşkı bireyin sahip olduğu doğal ya da kendiliğinden gelişen bir duygu olarak değil, öznenin yapısal eksikliği etrafında örgütlenen bir arzu ilişkisi olarak ele alır. Lacan'a göre insan doğuştan tamamlanmış bir varlık değildir; aksine, dilin içine doğduğu andan itibaren eksiklik tarafından kurulan ve bu eksikliği gidermeye çalışan bir yapıya sahiptir. Bu nedenle aşk, iki birey arasında karşılıklı yaşanan romantik bir duygu olmaktan çok, öznenin kendi eksikliğini ötekinin varlığı aracılığıyla tamamlama girişimidir⁴. Ancak bu tamamlama hiçbir zaman gerçekleşmez. Çün-

2 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, çev. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1978).

3 Metin Erksan, *Sevmek Zamanı* (İstanbul: Troya Film, 1965).

4 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge, Book XX: Encore, 1972-1973*, ed. Jacques-Alain Miller, çev. Bruce Fink (New York: W. W. Norton, 1998).

kü arzu, belirli bir nesneye ulaşınca son bulan bir gereksinim değil; eksikliğin sürekliliği sayesinde varlığını koruyan dinamik bir süreçtir. Lacan'ın ifadesiyle özne, aşık olduğu kişiyi değil, o kişinin temsil ettiği eksiklik vaadini arzulamaktadır⁵. Dolayısıyla aşk, öznenin ötekiyle kurduğu doğrudan bir bağdan ziyade, kendi arzusuyla kurduğu ilişkinin görünür hale geldiği bir deneyim olarak anlaşılmalıdır. Bu kuramsal yaklaşım, Tennov'un ortaya koyduğu limerence kavramını yalnızca psikolojik belirtiler üzerinden açıklamanın sınırlı olduğunu göstermektedir. Araştırmacı, limerence'i sevilen kişiye yönelik yoğun zihinsel meşguliyet, idealizasyon, karşılık görme arzusu, duygusal bağımlılık ve sevilen kişinin en küçük davranışlarına aşırı anlam yüklenmesi gibi özelliklerle tanımlamaktadır. Ancak bu belirtiler, öznenin neden belirli bir kişiyi böylesine yoğun bir yatırımın merkezine yerleştirdiğini tek başına açıklamamaktadır. Her ne kadar Lacan doğrudan limerence kavramını ele almamış olsa da; onun özne, eksiklik ve arzu kuramı limerence deneyiminin psikanalitik düzlemde yorumlanmasına önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda limerence, belirli bir kişiye duyulan olağanüstü sevginin sonucu değil; öznenin yapısal eksikliğini örten bir imgesel yatırım biçimidir. Sevilen kişi, öznenin eksikliğini geçici olarak örtebildiği ölçüde arzu nesnesi haline gelir. Böylece limerence, yalnızca bireysel bir duygulanım değil, öznenin arzu ekonomisinin işleyiş biçimini görünür kılan psikanalitik bir olgu olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Sevmek Zamanı, limerence'in psikanalitik dinamiklerini görünür kılan son derece güçlü bir sinemasal metin niteliği taşımaktadır. Film ilk bakışta ulaşılması güç ya da platonik bir aşk hikayesini anlatıyor gibi görünse de, daha yakından incelendiğinde arzunun nasıl üretildiğinin ve eksikliğin nasıl korunduğunun

sinemasal temsilini sunmaktadır. Filmin merkezinde yer alan Halil karakteri, Meral'in kişiliğine, yaşamına ya da onunla kurulabilecek gerçek bir ilişkiye değil; yalnızca onun fotoğrafına bağlanmıştır. Bu tercih, romantik aşkın olağan akışından çok, Lacan'ın İmgesel düzeninde işleyen arzu mekanizmasını görünür kılar. Halil'in fotoğrafa yönelttiği sevgi, sevilen kişiye değil, onun temsil ettiği imgeye yapılan bir yatırımdır. Fotoğraf, Meral'in yalnızca görsel bir kaydı değil; Halil'in kendi arzusunu yansıttığı boş bir yüzey işlevi görmektedir. Halil'in aşkı, Meral'in gerçek kişiliğiyle değil, kendi zihninde kurduğu ideal Meral tasarımıyla ilgilidir. Başka bir ifadeyle Halil, Meral'i değil, onun fotoğrafında kendi arzusunu seyretmektedir. Bu durum Lacan'ın İmgesel düzenine karşılık gelir; çünkü özne burada gerçek kişiyle değil, kendi idealizasyonu ile ilişki kurmaktadır⁶. Öte yandan film bu düzlemde kalmaz. Meral'in Halil'in karşısına gerçek bir özne olarak çıkmasıyla birlikte ilişki Simgesel düzleme taşınır. Artık fotoğrafın sessizliği yerini dile, karşılıklı konuşmaya ve toplumsal ilişkilere bırakır. Halil'in tek başına kurduğu anlam evreni, Meral'in kendi arzusu ve özneliliğiyle karşı karşıya gelir. Bu geçiş, limerence'in en kırılgan anını oluşturur. Çünkü limerence, karşılıklı tanınmaya değil, öznenin tek taraflı anlam üretimine dayanır. Gerçek ilişkinin başlaması, idealizasyonun çözülmesini ve sevilen kişinin bağımsız bir özne olarak kabul edilmesini gerektirir. Filmin son aşamasında ise Lacan'ın Gerçek düzeni devreye girer. Gerçek, Meral'in sıradan bir insan oluşunda, eksikliklerinde, değişebilirliğinde ve öngörülemezliğinde görünür hale gelir. Halil'in asıl korkusu da tam bu noktada ortaya çıkar: Onun korktuğu şey Meral'in kendisi değildir; Meral'in gerçek bir insan olarak ortaya çıkmasının, fotoğrafa yaptığı imgesel yatırımı boşa çıkaracak olma-

5 Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, çev. Alan Sheridan (New York: W. W. Norton, 1977).

6 Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London: Routledge, 1996).

sıdır. Böylece Halil'in fotoğrafa bağlılığı, yalnızca estetik bir tercih ya da platonik bir sevgi değil; öznenin arzusunu mümkün kılan eksikliği koruma stratejisi olarak okunabilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde *Sevmek Zamanı*, Lacan'ın İmgesel, Simgesel ve Gerçek düzenlerinin birbirini sırasal olarak nasıl ürettiğini ve öznenin arzusunu biçimlendirme yolunu görünür kılan özgün bir sinemasal yapı sunmaktadır. Film, Halil'in Meral'e duyduğu aşkı doğrusal bir romantik ilişki olarak değil, imgeden dile ve oradan Gerçek'e doğru ilerleyen; fakat her aşamada yeni bir eşikle karşılaşan arzu hareketi olarak kurgular. Halil'in fotoğrafa yönelttiği aşk, yalnızca bireysel bir saplantı değil; Lacancı üçlü düzenin birbirine eklenerek öznenin arzu ekonomisini nasıl oluşturduğunu gösteren somut bir örnektir. Film, aşkın özünü kavuşmada değil, eksikliği sürekli yeniden üreten arzu hareketinde arayarak limerence'in psikanalitik yapısını görünür kılmaktadır.

1.1. İmgesel Düzlem: Limerence'in Doğduğu Eşik

Lacan'ın kuramında İmgesel, öznenin benlik tasarımını imgeler aracılığıyla kurduğu, özdeşmeler geliştirdiği ve kendisini bütün, eksiksiz bir varlık olarak algıladığı düzlemidir. Bu düzenin kurucu momenti olan ayna evresi, bebeğin kendi bedensel parçalanmışlık deneyimini dışarıdaki bütünlüklü bir imge aracılığıyla aşmaya çalıştığı ilk karşılaşmayı ifade eder. Ancak bu bütünlük, öznenin gerçekten sahip olduğu bir özellik değil, imgeler aracılığıyla kurulmuş bir yanılsamadır. Dolayısıyla İmgesel düzen, hakikatin değil; benlik yanılsamasının, idealizasyonun ve narsistik özdeşmenin alanıdır⁷. Özne kendi eksikliğini fark etmek yerine, eksiksiz olduğunu düşündüğü imgelerle özdeşerek bu eksikliği görünmez kılmaya çalışır. Bu bağlamda limerence kavramı, Lacan'ın İmgesel düzeniyle önemli ölçüde kesişmektedir.

Tennov, limerence'i sevilen kişiye yönelik yoğun zihinsel meşguliyet, sürekli düşünme, idealizasyon, karşılık görme arzusunun aşırı yoğunlaşması ve sevilen kişinin en küçük davranışlarının dahi özne tarafından aşırı anlamlandırılması şeklinde tanımlar⁸. Limerent özne için sevilen kişi artık gerçek bir birey değil, zihinde yeniden üretilen ve sürekli mükemmelleştirilen bir temsil haline gelir. Bu nedenle limerence, iki kişi arasında kurulan gerçek bir ilişkiden çok, öznenin kendi zihninde oluşturduğu imgesel ilişkinin ürünüdür.

Lacan açısından bakıldığında limerent özne, sevdiği kişiyi olduğu gibi algılamaz; onu kendi eksikliğini örten ideal bir imge olarak kurar. Sevilen kişi, öznenin arzusunun yöneldiği bağımsız bir birey olmaktan çıkarak öznenin narsistik yatırımının nesnesine dönüşür. Başka bir ifadeyle özne, karşısındaki kişiyi değil, onun üzerinden kendi ideal benlik tasarımını sevmektedir. Limerence sevilen kişiye ilişkin bilgilerin artmasıyla güçlenen değil, aksine eksik bilgi ve belirsizlik sayesinde beslenen bir deneyimdir. Gerçek kişilik özellikleri, gündelik alışkanlıklar, kusurlar ve sıradanlıklar ideal imgeyi zedeleyebileceği için limerent özne bunları çoğu zaman bilinçdışı biçimde görmezden gelir ya da yeniden yorumlar. *Sevmek Zamanı* filmi, bu imgesel yatırımın sinemadaki en güçlü örneklerinden birini sunmaktadır. Halil'in Meral'e değil, onun fotoğrafına aşık olması limerence'in temel dinamiğini görünür kılar. Halil'in yöneldiği nesne, Meral'in bedensel varlığı ya da kişiliği değildir; onun donmuş, değişmeyen ve kendisine hiçbir biçimde karşılık vermeyen görsel temsildir. Fotoğraf, bu noktada yalnızca bir görüntü değil, Lacan'ın ideal ego (*L'idéal du moi*) kavramını somutlaştıran imgesel bir yüzeye dönüşmektedir. Halil, fotoğraf aracılığıyla Meral'i tanımaz; aksine Meral'i kendi arzusu doğrultusunda yeniden üretir. Fotoğrafın sessizliği, değişmezliği ve tek

7 Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*.

8 Tennov, *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*.

yönlü oluşu, Halil'in bu imgesel üretimini sürekli canlı tutmasına olanak sağlar. Burada dikkat çekici olan nokta, Halil'in Meral hakkında neredeyse hiçbir şey bilmemesidir. Onun sesi, düşünceleri, geçmiş, arzuları, korkuları ya da toplumsal konumu Halil'in sevgisinin belirleyicisi değildir. Bu durum, limerence tanımındaki temel özelliklerden biri olan *kişinin gerçek özelliklerinden çok öznenin zihinsel temsilinin sevilmesi* olgusuyla örtüşmektedir. Halil için önemli olan Meral'in kim olduğu değil, onun fotoğrafının kendi zihninde hangi anlamları üretmeye izin verdiğidir. Böylece Meral, gerçek bir özne olmaktan çıkar; Halil'in eksikliğini örten estetik bir imgeye dönüşür.

Lacan'ın ayna evresi kuramı açısından düşünüldüğünde fotoğraf, Halil için yalnızca sevilen kişinin görüntüsü değil, aynı zamanda kendi arzusunun yansıdığı bir aynadır. Halil, fotoğrafa baktığında Meral'i görmekten çok, kendi arzusunun ideal biçimini görmektedir. Fotoğraf bu nedenle çift yönlü bir işleve sahiptir: Bir yandan arzu nesnesini temsil ederken diğer yandan Halil'in ideal benlik tasarımını destekleyen narsistik bir yüzey işlevi görür. Limerence'in yoğunluğu da tam bu narsistik yatırım sayesinde sürekli yeniden üretilmektedir. Halil'in gerçek Meral'le karşılaşma konusundaki isteksizliği de bu bağlamda anlam kazanmaktadır. İlk bakışta bu tavır romantik bir fedakarlık ya da platonik aşkın yüceltilmesi gibi görünse de, Lacancı açıdan değerlendirildiğinde bunun temelinde imgesel bütünlüğü koruma arzusu bulunmaktadır. Çünkü gerçek Meral, fotoğraftaki imgenin aksine konuşacak, itiraz edecek, beklentiler geliştirecek, hata yapacak ve değişecektir. Diğer bir deyişle gerçek karşılaşma, imgesel yatırımın kırılmasına yol açacaktır. Halil'in fotoğrafı tercih etmesi Meral'i reddetmesi değil; zihninde kurduğu kusursuz Meral'i koruma girişimidir. Bu durum, limerence'in paradoksal yapısını da açıklar. Limerent özne görünürde sevilen kişi-

ye ulaşmayı arzular; ancak bilinçdışı düzeyde bu ulaşmanın gerçekleşmesini istemez. Çünkü ilişkinin gerçekleşmesi, idealizasyonu yerini sıradan ilişkiselliğe bırakacaktır. Tennov'un da vurguladığı gibi limerence'i sürdüren temel unsur kesinlik değil, belirsizliktir⁹. Belirsizlik ortadan kalktığında, öznenin sürekli yeniden ürettiği imgesel senaryolar da çözülmeye başlar. Bu nedenle limerence çoğu zaman ulaşamamaktan değil, ulaşma olasılığından beslenir. Filmde fotoğrafın maddi niteliği de bu imgesel yapıyı güçlendirmektedir. Fotoğraf yaşanmaz, konuşmaz, tartışmaz, özneyi reddetmez ve değişmez. Zamana karşı dirençlidir, imgesel idealizasyonu korumaya elverişli bir nesnedir. Oysa gerçek insan sürekli değişir ve bu değişim öznenin kurduğu ideal bütünlüğü tehdit eder. Halil'in fotoğrafı tercih etmesi, aslında değişmeyen bir imgeye duyduğu bağlılığın ifadesidir. Sevdiği şey Meral'in özellikleri değil, Meral'in değişmeden kalabilen temsilidir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde Sevmek Zamanı, klasik anlamda platonik aşkın anlatısı olmaktan çok, imgesel özdeşmenin sinemasal bir temsiline dönüşmektedir. Halil'in aşkı, Meral'e yönelmiş görünse de gerçekte onun fotoğrafında cisimleşen eksiksizlik yanılsamasına doğru ilerlemektedir. Dolayısıyla filmin ilk evresi, Lacan'ın İmgesel düzeninin tüm özelliklerini taşımaktadır: idealizasyon, narsistik özdeşme, eksikliğin inkarı ve imgeler aracılığıyla kurulan yanıltıcı bütünlük. Limerence de tam bu noktada, öznenin gerçek kişiye değil, kendi arzusunun imgede kurduğu kusursuz temsile bağlandığı psikodinamik bir eşik olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2. Simgesel Düzlem: Arzunun Dil Tarafından Kuruluşu

Lacan'ın kuramında Simgesel, öznenin yalnızca biyolojik bir varlık olmaktan çıkarak dilin,

9 Tennov, *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*.

kültürün ve toplumsal düzenin içine yerleştiği yapısal alandır. İmgesel düzlemde özne imgeler aracılığıyla kendisini bütün olarak deneyimlerken, Simgesel düzlemde dil tarafından adlandırılır, toplumsal ilişkiler ağına dahil olur ve yasalar tarafından sınırlandırılır¹⁰. Lacan için özne, doğuştan verilmiş bir kimlik değil; dilin içinde kurulan ve sürekli yeniden üretilen bir konumdur¹¹. Arzu da bu yapının dışında değil, tam merkezinde oluşur. Çünkü özne neyi arzulayacağını, neyin yasak, mümkün ya da ulaşılabilir olduğunu Simgesel düzen içinde öğrenir. Simgesel düzen yalnızca konuşma diliyle sınırlı değildir; aile yapısı, toplumsal roller, ahlaki normlar, cinsiyet rejimleri, hukuk, kültürel kodlar ve kişiler arası ilişkilerin tamamı bu düzenin parçalarıdır. Lacan'ın Büyük Öteki kavramı da bu bağlamda önemlidir. Büyük Öteki, belirli bir kişi değil; öznenin içinde yaşadığı dilsel ve toplumsal düzenin tamamını temsil eder¹². Dolayısıyla öznenin arzusu hiçbir zaman yalnızca bireysel değildir; daima Büyük Öteki'nin diliyle biçimlenir. İnsan sevdiğini bile kendi başına seçmez; sevme biçimini, aşkı ifade etme yollarını ve ilişkiden beklentilerini içinde bulunduğu simgesel yapıdan öğrenir. Sevmek Zamanı'nda Halil'in fotoğrafla kurduğu ilişki başlangıçta bu simgesel düzenin büyük ölçüde dışındadır. Fotoğraf konuşmaz, soru sormaz, talepte bulunmaz ve özneyi hiçbir ilişki sorumluluğuyla karşı karşıya bırakmaz. Halil'in kurduğu bağ tek yönlüdür; fotoğraf ona hiçbir zaman itiraz etmez, onu yanlış anlamaz ya da ondan karşılık beklemez; Halil'in arzusu, İmgesel düzlemde serbestçe dolaşabilir. Fotoğraf, Halil'in kurduğu anlamlara tamamen açıktır ve öznenin ürettiği anlatıyı bozacak hiçbir müdahalede bulunmaz. Ancak Meral'in bizzat or-

taya çıkmasıyla birlikte bu yapı değişmeye başlar. Artık yalnızca bir imge değil, konuşan, düşünen, isteyen ve seçim yapabilen bir özne vardır. Fotoğrafın sessizliği yerini diyaloga bırakır. İmgesel düzlemde donmuş olan temsil, Simgesel düzlemde dil aracılığıyla hareket kazanır. Böylece Halil'in tek başına kurduğu anlam evreni ilk kez dışarıdan müdahaleye uğrar. Bu dönüşüm, Lacancı anlamda öznenin Öteki'yle gerçek anlamda karşılaşmasının başlangıcıdır. Çünkü Meral artık yalnızca bakılan bir nesne değildir; aynı zamanda bakan, konuşan ve arzulayan bir öznedir. Onun kendi dili, kendi arzuları ve kendi beklentileri vardır. Halil ise tam da bu noktada zorlanmaya başlar. Çünkü limerence'in sürdürülebilmesi için sevilen kişinin öznenin zihnindeki kurguya uyum sağlaması gerekir. Oysa Simgesel düzende böyle bir mutlak kontrol olası değildir. Film boyunca Meral'in Halil'e yaklaşma çabası bu nedenle yalnızca romantik bir yaklaşma değildir; aynı zamanda Halil'i simgesel ilişkiye davet eden bir girişimdir. Meral konuşmak, tanımak, anlamak ve anlaşılacak ister. Bir ilişkinin ancak karşılıklı tanıma üzerinden kurulabileceğini savunur. Halil ise bu daveti sürekli erteler. İlk bakışta bu tavır romantik aşkın yüceltilmesi gibi görünse de psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde bunun temelinde imgesel yatırımı koruma isteği bulunmaktadır. Çünkü gerçek ilişki, öznenin tek taraflı olarak kurduğu anlamları paylaşmayı, dönüştürmeyi ve zaman zaman terk etmeyi gerektirir. Limerence'in kırılma yapısı da tam burada ortaya çıkmaktadır: Sevilen kişinin her davranışı yeniden yorumlanabilir, her bakış yeni bir umut yaratabilir ve her sessizlik yeni anlamlarla doldurulabilir. Bu süreçte limerent özne, sürekli zihinsel senaryolar üretir. Bu senaryoların ortak özelliği ise sevilen kişinin gerçek davranışlarından çok öznenin kendi yorumlarına dayanmasıdır. Halil'in Meral'le ilişkisinde de benzer bir yapı görülmektedir. Fotoğraf üzerinden kurduğu aşk, Meral'in gerçek

¹⁰ Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*.

¹¹ Lacan, *Écrits: A Selection*.

¹² Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, On Feminine Sexuality The Limits of Love and Knowledge, Book XX: Encore, 1972–1973*.

kişiliğini tanımaya ihtiyaç duymaz. Çünkü ilişkiyi sürdüren şey Meral'in söyledikleri değil, Halil'in onun adına ürettikleridir. Ancak Meral konuşmaya başladığında bu tek taraflı anlatı sürdürülemez hale gelir. Artık öznenin karşısında yalnızca kendi yansıması değil, kendi sözünü söyleyen başka bir özne bulunmaktadır. Bu durum Lacan'ın *arzu her zaman Öteki'nin arzusudur*¹³ ifadesiyle de açıklanabilir. Halil başlangıçta yalnızca kendi arzusuyla ilgilenmektedir; Meral'in ne istediği onun için belirleyici değildir. Oysa Simgesel düzlem, özneyi yalnızca kendi arzusuyla değil, Öteki'nin arzusu ile de yüzleştirir. Meral'in Halil'i sevmesi, ona ulaşmaya çalışması ve onunla ilişki kurmak istemesi, Halil'in tek yönlü arzu yapısını bozar. Çünkü artık arzulayan yalnızca Halil değildir; Meral de arzulayan bir özne olarak ilişkiye katılmıştır. Bu karşılıklılık, limerence'in tek taraflı yapısını tehdit eder. Halil'in geri çekilmesi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Geri çekilmesinin nedeni Meral'i sevmemesi değildir; aksine onu bir özne olarak kabul etmek zorunda kalacak olmasıdır. Gerçek bir ilişki, karşılıklı sorumluluk, zaman paylaşımı, çatışma, uzlaşma ve hayal kırıklığı gibi simgesel yükümlülükleri beraberinde getirir. Oysa limerence, ilişkinin değil, ilişkinin olasılığının yoğun biçimde yaşandığı psikolojik bir deneyimdir. Limerent özne çoğu zaman ilişkinin başlamasını ister gibi görünür; ancak bilinçdışı düzeyde ilişkinin kurulmasını sürekli erteler. Filmde Meral'in sürekli Halil'e yaklaşması ve Halil'in buna karşılık geri çekilmesi, bu paradoksal yapının sinemasal anlatımıdır. Meral ilişkiyi gerçek dünyaya taşımaya çalışırken Halil onu imgesel düzlemde tutmaya çalışır. Bir başka ifadeyle Meral, aşkı birlikte yaşanacak bir deneyim olarak görürken Halil aşkı kendi iç dünyasında korunması gereken estetik bir ideal olarak deneyimler. Böylece filmdeki temel gerilim, iki kişinin birbirini sevip sevmemesi değil; aşkın

hangi düzlemde yaşanacağı sorusudur. Halil'in yaşadığı çatışma, romantik aşk ile gerçek ilişki arasındaki sıradan bir kararsızlık değildir. Asıl çatışma, İmgesel düzlemde idealize edilen arzu ile Simgesel düzlemde karşılıklı tanınmayı gerektiren ilişki biçimi arasındadır. Limerence'in devam edebilmesi için aşık olunan kişinin belirli ölçüde bilinmez kalması gerekir; çünkü belirsizlik öznenin imgesel üretimini canlı tutar. İlişki ilerledikçe bilinmezlik yerini bilgiye, hayal yerini deneyime, idealizasyon ise gündelik yaşama bırakır. Böylece limerence'i besleyen temel koşullar ortadan kalkmaya başlar. Bu bağlamda Sevmek Zamanı'nda Simgesel düzen, Halil'in imgesel aşkını gerçek bir ilişkiye dönüştürmeye çalışan yapısal alanı temsil etmektedir. Meral'in konuşması, istemesi, beklemesi ve ilişki talep etmesi, Halil'i imgeler dünyasından çıkarıp dilin ve toplumsal ilişkinin alanına davet eder. Ancak Halil bu daveti tam anlamıyla kabul edemez: kabul ettiği anda sevdiği şey artık yalnızca fotoğraftaki kusursuz temsil olmayacak; eksikleri, çelişkileri ve öznelliğiyle gerçek bir insan olacaktır. Limerence tam da bu eşikte sarsılır; çünkü öznenin tek başına kurduğu imgesel anlatı, Öteki'nin diliyle karşılaştığında artık aynı biçimde sürdürülemez.

1.3. Gerçek Düzlem: Limerence'in İmkansız Nesneyle Karşılaşması

Lacan'ın üçlü düzeni içerisinde en karmaşık kavramlardan biri olan Gerçek, gündelik dilde kullanılan *gerçeklik* kavramından farklıdır. Gerçek, dış dünyadaki nesnel olguların toplamı değildir; simgeselleştirilemeyen, dile bütünüyle aktarılamayan ve öznenin kurduğu anlam sistemlerinde her zaman bir gedik olarak kalan alandır. Başka bir ifadeyle Gerçek, öznenin imgeler ve dil aracılığıyla anlamlandırmaya çalıştığı dünyada hiçbir zaman tam olarak temsil edilemeyen, sürekli geri dönen

13 Lacan, *Écrits: A Selection*.

eksiklik ve fazlalık noktasıdır¹⁴. Lacan'a göre özne, İmgesel ve Simgesel düzenler sayesinde dünyayı anlamlı hale getirir; ancak Gerçek bu anlamlandırma girişimlerinin daima dışında kalır ve tam da bu nedenle travmatik bir niteliğe sahiptir¹⁵. Çünkü Gerçek, öznenin kurduğu bütünlük yanılmasını bozan, arzunun dayandığı kurguyu kıran karşılaşmayı ifade eder. Bu kuramsal çerçeve içerisinde Sevmek Zamanı, limerence'in Gerçek ile karşılaşmasının yarattığı kırılmayı görünür kılan önemli bir anlatı sunmaktadır. Filmin ilk bölümünde Halil'in sevdiği şey, Meral'in kendisi değil, onun fotoğrafında temsil edilen kusursuz imgedir. Bu imge, İmgesel düzlemde eksiksiz, değişmez ve ulaşılamaz bir bütünlük üretmektedir. Daha sonra Meral konuşmaya, kendisini ifade etmeye ve Halil'le ilişki kurmaya başladığında Simgesel düzen devreye girer; ancak bu süreç henüz Gerçek ile tam anlamıyla karşılaşma değildir. Çünkü Halil, Meral'i hala kendi kurduğu anlam evreni içinde tutmaya çalışmaktadır. Gerçek ise ancak Meral'in öznenin kurduğu imgeden bütünüyle taşarak bağımsız bir varlık haline gelmesiyle görünür olur. Bu noktada Meral artık yalnızca güzel bir yüz ya da estetik bir temsil değildir. Bekleyen, kırılan, öfkelenen, kıskanan, karar veren ve kendi arzularına sahip olan bir insandır. Başka bir ifadeyle Meral, Halil'in zihnindeki ideal imgeden ayrılarak kendi öznelliğini ortaya koymaktadır. Bu dönüşüm, Lacancı anlamda Gerçek'in müdahalesidir. Öznenin kurduğu imgesel bütünlük ilk kez dışarıdan gelen ve denetlenemeyen bir unsur tarafından bozulmaktadır. Limerence açısından bakıldığında bu an son derece kritik bir eşiği temsil eder. Sevilen kişi erişilmez, belirsiz ya da kısmen bilinmeyen kaldığı sürece özne kendi fantezilerini bu boşluklara yerleştirebilir. Ancak gerçek karşılaşma, bu

boşlukları bilgiyle doldurur ve fantezinin hareket alanını daraltır. Sevmek Zamanı'nda Halil'in yaşadığı tam da budur. Başlangıçta fotoğrafın sunduğu eksiksizlik, Meral'in gerçek varlığıyla karşılaşınca sarsılmaya başlar. Çünkü gerçek insan hiçbir zaman fotoğraf kadar durağan değildir: Fotoğraf yaşlanmaz; insan yaşlanır. Fotoğraf konuşmaz; insan konuşur. Fotoğraf özneyi reddetmez; insan reddedebilir. Fotoğraf hata yapmaz; insan hata yapar. Fotoğraf değişmez; insan ise zaman içerisinde dönüşür. Fotoğraf, limerence'in ihtiyaç duyduğu idealizasyonu koruyabilecek uygun bir nesne iken gerçek insan bu idealizasyonu kaçınılmaz olarak bozmaktadır.

Halil'in fotoğrafa duyduğu bağımlılık bu bağlamda romantik bir tercih olmaktan çok, Gerçek'i sürekli erteleme stratejisi olarak okunabilir. Halil, Meral'in kendisini tanımaya başlamasını ya da ilişkinin sıradan gündelik bir yakınlığa dönüşmesini bilinçdışı düzeyde istemez. Çünkü bu gerçekleştiği anda Meral artık yalnızca arzu edilen imge olmayacak; kendi eksikleri, arzuları ve sınırları olan bağımsız bir özneye dönüşecektir. Bu dönüşüm ise Halil'in kurduğu imgesel dünyanın çözülmesi anlamına gelir. Lacan'ın arzu kuramı açısından bu durum daha da anlam kazanır. Lacan'a göre arzu, belirli bir nesneye yönelmiş biyolojik bir ihtiyaç değildir; eksiklik tarafından sürekli hareket halinde tutulan yapısal bir süreçtir. Arzunun nesnesi hiçbir zaman tam olarak elde edilemez; çünkü öznenin aradığı şey nesnenin kendisi değil, nesnenin vaat ettiği eksiksizlik duygusudur. Bu nedenle Lacan'ın *arzu, arzu olarak kalmak ister* biçiminde özetlenebilecek yaklaşımı, limerence'in dinamiğini açıklamak açısından son derece işlevseldir. Limerent özne görünürde sevdiği kişiye kavuşmayı ister; ancak bilinçdışı düzeyde bu kavuşmanın gerçekleşmesi arzunun sona ermesi anlamına geleceği için sürekli ertelenir. Halil'in davranışları bu paradoksu açık biçimde göstermektedir. Film bo-

14 Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*.

15 Lacan, *Écrits: A Selection*.

yunca Meral'in yaklaşma girişimlerine karşı geri çekilmesi, sevginin eksikliğinden değil; arzunun korunma isteğinden kaynaklanmaktadır. Çünkü Halil'in bağlandığı şey Meral'in kendisi değil, Meral'in ulaşılmazlığıdır. Onu canlı tutan, ilişkinin gerçekleşmesi değil, gerçekleşme olasılığıdır. Böylece limerence'in temelinde sevilen kişiye sahip olma arzusu değil, arzunun kendisini sürdürebilme isteği bulunmaktadır. Bu durum Lacan'ın *objet petit a* kavramıyla da açıklanabilir. Lacan'a göre öznenin arzuladığı şey hiçbir zaman gerçek nesne değildir; arzu, eksikliğin nedeni gibi görünen ve hiçbir zaman tam anlamıyla ele geçirilemeyen *objet petit a* etrafında örgütlenir¹⁶. Sevmek Zamanı'nda bu nesne Meral'in kendisi değildir; Meral'in fotoğrafında cisimleşen, eksiksizlik vaadi taşıyan imgesel temsildir. Halil'in arzusu, gerçek kadına değil, bu temsilin sürekli yeniden ürettiği eksiklik duygusuna yönelmektedir. Dolayısıyla Halil'in Meral'e yaklaşımdan kaçınması, sevdiği kadından kaçması değil; arzusunu mümkün kılan *objet petit a*'yı kaybetmek istememesidir. Filmin trajik boyutu da tam bu noktada ortaya çıkar. Halil'in karşısındaki engel Meral değildir; Gerçek'in kendisidir. Gerçek, Meral'in insan oluşunda, değişebilirliğinde, öznelliğinde ve eksikliklerinde cisimleşmektedir. Halil ise bu insanı değil, onun imgede donmuş halini sevmektedir. Böylece film boyunca yaşanan çatışma iki sevgili arasındaki romantik bir uyumsuzluk değil; İmgesel'in sunduğu kusursuzluk ile Gerçek'in kaçınılmaz eksikliği arasındaki yapısal gerilimdir. Bu bağlamda Sevmek Zamanı, limerence'in Gerçek ile karşılaşınca neden sarsıldığını sinemasal düzeyde görünür kılan güçlü bir örnek sunmaktadır. İmgesel düzlemde kusursuzlaştırılan sevilen kişi, Simgesel düzlemde konuşan bir özneye dönüşür; Gerçek düzlemde ise arzunun üzerine kurulduğu ideal temsil çözümlere yerini

sıradan, eksik ve değişen bir insana bırakır. Limerence'in en kritik eşiği de tam burada ortaya çıkar. Çünkü limerent özne için asıl tehdit, sevilen kişiyi kaybetmek değil; sevilen kişiyi gerçekten tanımaktır. Gerçek karşılaşma, öznenin yıllardır koruduğu imgesel bütünlüğü parçalar ve arzunun dayandığı eksikliği görünür hale getirir. Halil'in yaşadığı trajedi, Meral'e ulaşamaması değil; Meral'e gerçekten ulaşmasının kendi arzu yapısını çökertecek olmasıdır. Film, böylece aşkın değil, arzunun kendi sürekliliğini koruma çabasının ve bu çabanın Gerçek karşısındaki kaçınılmaz kırılmasının anlatısına dönüşmektedir.

2. Sonuç Yerine: Eşik Olarak Arzu

Sevmek Zamanı filmi bağlamında eşik kavramı yalnızca mekansal ya da anlatısal bir geçişi ifade etmez; öznenin arzu ekonomisinde meydana gelen yapısal dönüşümün de göstergesidir. Lacancı psikanalizde özne, İmgesel, Simgesel ve Gerçek düzlemleri arasında durağan bir konumda bulunmaz; sürekli bu düzenler arasındaki gerilim içinde var olur. Eşik, bir durumdan diğerine geçişi sağlayan basit bir sınır değil, öznenin kendi eksikliğiyle yüzleşme olasılığının ortaya çıktığı kritik bir kırılma noktasıdır. Halil'in yaşadığı süreç, tam da bu eşik deneyimleri üzerinden okunabilir. Film boyunca Halil'in hareketi, bir sevgiliye ulaşma çabası olmaktan çok, imgeler dünyasında güvenli kalan arzusunu koruma çabasıdır. İlk eşik, Halil'in Meral'in fotoğrafıyla karşılaştığı andır. Bu karşılaşma görünüşte bir aşkın başlangıcıdır; ancak psikanalitik açıdan değerlendirildiğinde öznenin İmgesel düzleme girişini temsil eder. Halil, gerçek bir kadınla değil, onun görsel temsiliyle karşılaşır ve bu temsil üzerinden kendi arzusunu kurar. Burada seçilen şey Meral değil, Meral'in fotoğrafının sunduğu eksiksizlik yanılsamasıdır. Fotoğraf, öznenin kendi eksikliğini örten ideal bir yüzeye dönüşür. Halil'in aşkı, tanımaya değil, yansıtmaya

16 Bruce Fink, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995).

dayanır; Meral'in kim olduğunu öğrenmeye çalışmaz, onun yerine kendi arzusunu fotoğraf üzerine yansıtır. Böylece ilk eşik, öznenin gerçek kişiden uzaklaşıp imgesel temsile yöneldiği noktadır. Bu aşamada limerence'in temel psikodinamik özellikleri açık biçimde görülmektedir: Özne, eksik bilgi alanlarını kendi fantezileriyle doldurur ve sevilen kişiyi kendi arzusunun merkezine yerleştirir. Halil'in Meral'e ilişkin neredeyse hiçbir şey bilmeden ona bağlanabilmesi, limerence'in bu yapısını doğrulamaktadır. Çünkü burada sevilen kişi, gerçek özellikleriyle değil; öznenin arzusunu taşıyan ideal bir imge olarak varlık kazanır.

İkinci eşik ise Meral'in fotoğraftan çıkarak yaşayan bir özne olarak Halil'in karşısına geçmesi ile kurgulanır. Artık yalnızca bakılan bir imge değil; konuşan, bekleyen, talepte bulunan ve ilişki kurmak isteyen bir kadın vardır. Bu noktada özne, İmgesel düzlemde Simgesel düzleme geçmeye zorlanmaktadır. Dil devreye girer; isimler, toplumsal roller, karşılıklı beklentiler ve ilişkinin etik sorumlulukları görünür olur. Halil'in arzusu ilk kez başka bir öznenin arzusu ile karşılaşır. Lacan'ın kuramı açısından bu karşılaşma son derece önemlidir. Çünkü özne ancak Öteki'nin varlığını kabul ettiğinde gerçek anlamda ilişki kurabilir. Oysa limerence'in temel yapısı, Öteki'ni bağımsız bir özne olarak değil, öznenin kendi arzusunun uzantısı olarak deneyimlemeye dayanır. Bu nedenle Meral'in Halil'e yaklaşması, paradoksal biçimde Halil'in geri çekilmesine neden olur. Yakınlık arttıkça limerence'in beslendiği belirsizlik alanı daralmaya başlar. Meral artık yalnızca idealize edilen bir figür değildir; kendi iradesi, kendi arzusu ve kendi dili olan bir insandır. Bu durum Halil'in imgesel yatırımını tehdit eder. Dolayısıyla ikinci eşik, iki insanın birbirine yaklaşması değil; öznenin kendi kurduğu imgesel anlatının dışına çıkmaya zorlanmasıdır. Halil'in yaşadığı gerilim, Meral'i sevip sevmemesiyle ilgili değildir. Asıl so-

run, Meral'in artık Halil'in zihnindeki kurguya sığmayan bağımsız bir özne haline gelmesidir. Film boyunca Halil'in geri çekilişi romantik çekingenlikten çok, imgesel düzeni koruma çabası olarak okunmalıdır.

Üçüncü ve en kritik eşik Gerçek'in müdahalesidir. Bu aşamada Halil'in karşısında artık ne yalnızca fotoğraf ne de yalnızca konuşan bir kadın vardır; kendi eksiklikleriyle var olan, idealize edilemeyen gerçek bir insan bulunmaktadır. Meral'in kırılabilmesi, incinebilmesi, kıskanabilmesi, bekleyebilmesi ve değişebilmesi, onu Halil'in zihnindeki ideal temsil olmaktan çıkararak Gerçek'in alanına taşır. İşte bu noktada öznenin kendi arzusunun kaynağı görünür olmaya başlar. Lacan'a göre özne, arzuladığı nesneyi değil, kendi eksikliğini arzulamaktadır. Arzu hiçbir zaman nesne tarafından tamamen doyurulamaz; çünkü arzusunun temelinde nesnenin kendisi değil, eksiklik bulunmaktadır. Halil'in yaşadığı asıl kriz, Meral'i kaybetme korkusu değildir; Meral'e gerçekten ulaşmasının kendi arzusunun ortadan kaldırarak olmasıdır. Başka bir ifadeyle Halil, Meral'i değil, Meral'e yönelik arzusunun kaybetmekten korkmaktadır. Bu durum limerence'in yapısal paradoksunu da açıklamaktadır. Limerent özne görünürde sevdiği kişiye ulaşmayı arzular; ancak bilinçdışı düzeyde bu ulaşmanın gerçekleşmesini istemez. Çünkü kavuşma, öznenin zihninde kurduğu ideal dünyanın sıradan gerçeklikle yer değiştirmesi anlamına gelir. Belirsizlik yerini kesinliğe, idealizasyon gündelik yaşama, eksiklik ise ilişkiye bırakır. Böylece limerence'i ayakta tutan psikolojik yapı çözülmeye başlar. Sevmek Zamanı'nın trajik gücü de tam olarak bu noktadan doğmaktadır. Film, Halil'in bu son eşiği aşmasına izin vermez. Çünkü Halil, İmgesel düzlemde kurduğu yatırımı terk ederek Gerçek'in belirsizliğini kabul edecek dönüşümü gerçekleştirmez. Lacancı anlamda özne, kendi eksikliğini tanımaya yaklaşır; ancak onu

kabullenemez. Bunun yerine arzusunu canlı tutan imgesel yapıya yeniden sığınmayı tercih eder. Böylece arzu tamamlanan değil, sürekli ertelenen bir deneyim haline gelir. Bu bağlamda film, klasik romantik anlatılardan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Sorun, iki aşkın toplumsal engeller nedeniyle kavuşamaması değildir. Asıl engel öznenin kendi ruhsal örgütlenmesidir. Halil'in karşısındaki temel engel Meral değil, kendi arzusunun yapısıdır. Arzusu, ancak ulaşılamayan ve eksik kalan bir nesne etrafında varlığını sürdürebilmektedir. Bu nedenle Meral'e kavuşmak, Halil açısından yalnızca bir ilişkinin başlaması değil, aynı zamanda limerence'in ve ona eşlik eden imgesel bütünlüğün sona ermesi anlamına gelecektir. Bu açıdan değerlendirildiğinde Sevmek Zamanı, imkansız aşkı anlatan bir film olmaktan çok, arzunun sürekliliğini sağlayan eksikliğin sinemasal temsilidir. Halil'in fotoğrafa duyduğu bağlılık, sevilen kişiye değil, eksikliği örten imgesel temsile yönelmiş bir yatırım olarak okunabilir. Film boyunca eşik, fotoğraf ile gerçek kadın arasındaki fiziksel mesafe değil; öznenin kendi eksikliğini tanımaya yaklaştığı, fakat bu tanımayı son ana kadar ertelediği psikodinamik sınırdır.

Sonuç olarak Sevmek Zamanı'nda eşikler, İmgesel'den Simgesel'e ve oradan Gerçek'e doğru ilerleyen öznenin arzu yolculuğunu ifade etmektedir. Halil'in bu yolculuğu tamamlayamaması, limerence'in geçici bir romantik yoğunluk değil, öznenin varoluşunu düzenleyen bir arzu biçimi olduğunu göstermektedir. Film, sevilen kişiye ulaşamamanın trajedisini değil; sevilen kişiye gerçekten ulaşıldığında çökecek olan imgesel dünyanın trajedisini anlatmaktadır. Filmin merkezindeki temel çatışma Halil ile Meral arasında değil; Halil'in imgeler üzerine kurduğu arzu ile Gerçek'in kaçınılmaz müdahalesi arasındadır. Eşik, bu iki alanın kesiştiği yerde belirir ve özneyi kendi eksikliğinin hakikatiyle yüzleşmeye davet eder. Halil ise

bu daveti kabul etmek yerine, arzusunu mümkün kılan imgesel eşiğin üzerinde kalmayı seçer; böylece limerence, onun için geçici bir duygulanım olmaktan çıkarak varoluşunun temel örgütleyici ilkesi haline gelir. Film, aşkın kavuşmayla değil, eksiklik tarafından sürdürülen bir arzu hareketiyle var olduğunu göstererek, limerence'in Lacancı psikanaliz bağlamında yeniden düşünülmesine önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır.

Kaynakça

- Erksan, Metin. *Sevmek Zamanı*. İstanbul: Troya Film, 1965.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. Çeviren Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1977.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Editör Jacques-Alain Miller. Çeviren Alan Sheridan. New York: W. W. Norton, 1978.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book XX: Encore: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge, 1972–1973*. Editör Jacques-Alain Miller. Çeviren Bruce Fink. New York: W. W. Norton, 1998.
- Tennov, Dorothy. *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*. New York: Stein and Day, 1979.