

Received / Makale Geliş Tarihi 01.11.2023  
Published / Yayınlanma Tarihi 25.12.2023  
Volume / Issue (Cilt/Sayı)-ss/pp 10(102), 3449-3462

Research Article / Araştırma Makalesi  
10.5281/zenodo.10431478

**Ozan Peker**

<https://orcid.org/0000-0002-5783-8854>  
Eskişehir / TÜRKİYE

**Doç. Anıl Süvari**

<https://orcid.org/0000-0002-1390-2236>  
Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi/ İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, Afyon / TÜRKİYE  
<https://ror.org/03a1crh56>

## Anayurt Oteli Eserinin Edebiyat-Sinema Ekfrasisinde Söylem Analizi Kullanılarak Mekânsal Duygu Oluşumuna Etkileri

### The Effects of Discourse Analysis on the Formation of Spatial Emotion in the Literary-Film Ekphrasis of Anayurt Oteli

#### ÖZET

Ekfrasis, bir görsel sanat eserinin yazılı ve sözlü anlatımına dayalı yeni bir sanat üretimi yöntemidir. Zaman içinde ekfrasis kavramını, bağlamını genişleterek mevcut sanat eserlerinden yola çıkarak farklı sanat disiplinlerinde yeni sanat eserleri üretme şeklinde tanımlanmaya başlanmıştır. Bu duruma örnek olarak Yusuf Atılgan'ın 1973 yılında yayımlanan Anayurt Oteli adlı edebi eseri, Ömer Kavur yönetmenliğinde 1987 yılında aynı adla sinemaya aktarılmıştır. Sinema sanatının bileşenleri içinde yer alan iç mekân tasarımları, Anayurt Oteli edebi eserinin ortaya koyduğu mekân söylemleri açısından incelenmektedir. Buna göre edebi eserde, mekânların yalnızlık, karamsarlık ve gerilim hissini açığa çıkaracak potansiyelleri barındırması gerektiği düşünülmektedir. Sinema eserinde tüm mekânların liminal mekân anlayışına uygun tasarlanarak yalnızlık vurgusunu öne çıkardığı görülmektedir. Aynı zamanda mekânların aydınlatma öğelerinin düşük ışık değerleriyle verilmesi, mekânın ses öğelerinin en aza indirgenmesi ve kullanılan renklerin pastel tonlar ve koyu tonlar olması nedeniyle karamsarlık ve gerilim hislerini vermeye çalıştığı sonuçlarına ulaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ekfrasis, liminal mekân, otel mekânı, iç mekân, sinema mekânı.

#### ABSTRACT

Ekphrasis is a contemporary method of art production grounded in the written and verbal expression of visual artwork. Over time, the concept of ekphrasis has evolved to encompass the creation of new works in various art disciplines, building upon existing works by expanding their context. As an illustration of this approach, Yusuf Atılgan's literary work 'Anayurt Oteli,' published in 1973, was adapted into a film of the same name in 1987, directed by Ömer Kavur. The interior space designs, integral components of cinematic art, are analyzed in terms of the spatial discourses revealed in the literary work 'Anayurt Oteli.' Accordingly, in literary works, it is believed that spaces should harbor the potential to convey feelings of loneliness, pessimism, and tension. In cinematic works, it is observed that all spaces are designed in accordance with the liminal space concept, placing a significant emphasis on evoking a sense of loneliness. Simultaneously, it is inferred that the lighting elements of the spaces are set with low light values, the sound elements are minimized, and the colors used comprise pastel and dark tones, collectively attempting to elicit feelings of pessimism and tension.

**Keywords:** Ekphrasis, liminal space, hotel space, interior space, cinema space.

#### 1. GİRİŞ

Sinema ve edebiyat ilişkisi sinemanın hemen hemen sinemanın icadından buyana süre gelen bir ilişkidir. Sinemanın ihtiyaç duyduğu senaryoyu ilk etapta edebiyattan karşıladığı söylenebilir. Sinemanın ilk yılları kabul edilen 1890-1910 arası çoğunlukla kısa film olup 15 dakikanın altında bir süreye sahiptirler (Nowel-Smith, 2017, s.18-19). İlklerden ve en bilinen edebiyat uyarlamalarından olan *Jules Verne'in Le Voyage dans la lune (1865)* romanı *Georges Méliès* tarafından 1902 yılında sinema filmi olarak çekilmiştir. Aynı zaman da ilk bilimkurgu film olarak da kabul edilen bu film, siyah-beyaz ve sesiz olarak çekilmiş ve 14 dakikanın biraz üzerindedir (Tibbetts & Welsh, 2005, s.470-472). *Charles Dickens'in* 1838 de yazdığı *Oliver Twist* en çok sinema uyarlaması yapılmış roman ve en çok eseri sinemaya uyarlanmış yazar da *William Shakespear'dır*. Sinema teknolojilerinin ilerlemesi renk, ses, efekt ve sair alanlarda olanaklarının artması birçok filmin yeniden günü teknolojisine uygun olarak çekilmesine neden olmaktadır. *Margaret*

*Mitchell*'in aynı isimli romanından uyarlanan 1939 yapımı *Gone With the Wind* en bilinen edebiyat uyarlamalarından biridir.

Türk sinemasının da benzer bir yoldan geçtiği söylenebilir. Ve hatta Öngören (1985), özgün film senaryosu bulamayan yapımcıların roman ve öyküleri yazarlarından habersiz ve izinsiz bir şekilde kullandıklarından bahseder.

Edebiyat-sinema ilişkisinde Aykın (1983), Fransa'da 1950'lerde ortaya çıkan *Yeni Roman* akımının ve *bilinç akışı* gibi anlatım tekniklerinin roman ve sinema dillerini birbirine yakınlaştırdığını ifade eder.

Türk sinemasında romandan uyarlanan ilk eser *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye* isimli esridir. Roman aynı isimle 1919 yılında *Ahmet Fehim'in* yönetmenliğinde çekilmiştir. Bu kısa film aynı zamanda Türk sinemasında ilk sansüre uğrayan film olarak da geçmektedir (Güvemli, 1960, s.233). İlk renkli film *Halıcı Kız* (1953) (Güvemli, 1960, s.260). İlk uluslararası ödül alan film *Necati Cumalı'nın* aynı isimli romanından uyarlanan *Metin Erksan'in* yönetmenliğini yaptığı *Susuz Yaz* (1963)'dir.

Bu çalışmada da bir edebiyat uyarlaması olan *Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel* isimli *Ömer Kavur'un* yönetmeliğini yaptığı film seçilmiştir. Bu seçimin yapılmasındaki en önemli etken hem edebiyat hem de sinema alanında toplumcu gerçekçi yaklaşımların egemen olduğu bir dönemde, eserin güdümlü bir başkahramanın çevresinde ilerlemesi yerine, bir anti-kahraman olarak biçimlenmiş bir bireyin öyküsü ekseninde gelişmesidir. Bunun yanı sıra, filmde mimari bir yapının bir aktör olarak öne çıkması, ayrıca ilgili kavramlar kapsamında filmin renkli ve çoğunlukla iç mekânda geçmesi bir diğer önemli etkeni oluşturmaktadır. Aynı zamanda Türk sinemasında bireyi anlatan ilk filmidir.

Çalışmanın buradan sonraki kısımlarında *ekfrasis* kavramı ve bu kavramın sanat üretimi ile ilişkisi, *liminal mekân* kavramı aktarılmıştır. Bu kavramlar kapsamında romandaki tasvirlerle filmdeki örtüşen sahnelerin değerlendirmesi yapılacaktır.

### 1.1. Ekfrasis ile Sanat Üretimi Yöntemi İlişkisi

*Ekfrasis*, kökeni Antik Yunana dayanan bir kavram olup *ek* ve *phrazien* sözcüklerinin birleşimden oluşmakta ve "dışa vurmak, detaylıca söylemek" anlamına gelmektedir. Benzer şekilde farklı anlam ve tanımları da bulunmaktadır. Bunlardan bazıları ise şöyledir: Spitzer (1955, s.208) "Sözcükler aracılığıyla sanat nesnelere duygusal bir biçimde yeniden meydana getirmek, oluşturmak, sözcükler aracılığı ile sanat nesnesini tasvir etmek"; Barthes (1970, s.183) "Bir söylem biçiminden bir diğerine aktarılabilen antolojik parça"; Bender (1972, s.51) "Gerçek ya da kurgusal görsel sanatların edebi açıklaması"; Hagstrum (1987, s.58) "Sessiz sanat nesnesine ses vermek"; Krieger (1992, s.4) "Edebiyatta bir plastik sanat çalışmasını taklit etmek"; Heffernan (1993, s.192) "Görsel imgenin sözle temsili, sanat hakkında betimleyici ve şiirsel yazı yazmak"; Mitchell (2005, s.127) "Görsel temsilin sözle temsili, sessiz sanat nesnelere seslendirmek, sanat yapıtının retorik tasvirini sunmak, kişiyi, yeri, resmi zihnin gözü önüne getirmeyi amaçlayan sözlü tasvir"; Welsh (2007) "Bir şeyin sözle temsili"; Aktulum (2011, s.26) "Okurun önüne yazıdan başka bir sanat biçimini çıkararak bir betimleme yetisi; bir sanat yapıtını yazı aracılığıyla gösterme, sunma yolu" olarak açıklanmaktadır.

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere ekfrasis genellikle bir sanat ürününün izleyici ile daha doğrudan ilişki kurabilmesini sağlayan retorik bir araç olarak görülmektedir. Margaret Persin (1997) ve Claus Clüver (1997) gibi düşünürler çağdaş anlamda ekfrasisin yeniden tanımlanması ya da tanımının genişletilmesi yönünde tartışmalarda bulunmuşlardır. "Yeniden yaratılan mecra her zaman sözel olmak zorunda değildir. Öncül 'metnin' kurgulandığı alan dışında herhangi bir sanat alanı olabilir" (Clüver'den aktaran Eidt, 2008, s.17). Margaret Persin, 20. yüzyıl İspanyol şiirinde ekfrasis üzerine yazdığı kitabında (1997) ekfrastik nesnelere kapsamını genişleterek salt resimlerle ilgili şiirleri değil, "televizyon, fotoğraf, çizgi roman ve sinematografi gibi kanonik/geleneksel olmayan sanat formları"na da ele almıştır (Persin, 1997, s.19).

Yukarıdaki bahsi geçen yaklaşımlar bir bütünlük içinde yeniden değerlendirilirse ekfrastik nesne şiirden resme, heykelden metne aktaran, dönüştüren bir tek yöntem olmayıp çağdaş sanat medyumlarını da içeren bir üretim biçimidir. Edebiyat sinema ilişkisinde uzun süredir bunun örnekleri de görülmektedir. Popüler sinema otobiyografiler, bilimkurgu ve fantastik türlerinde çeşitli örnekler vermektedir. Popüler yazarlardan Stephen King'in 65 roman ve novellasında, 200 kadar kısa öyküsünden sinema, kısa film ve dizi olarak yapılan uyarlamalarının sayısı 75'ten fazladır (Stephen King, 2023).

Türk Sinemasında edebiyat sinema ilişkisi 1960'lara kadar gitmektedir. Necati Cumalı'nın öyküsü olan *Susuz Yaz* (1962) edebiyattan sinemaya uyarlanan ilk yapımlardan biridir. Kayalı (2022)'de bu

ilişkinin tersine çalıştığı *Yılanların Öcü* romanın filminin çekilmesinden sonra satış rakamlarının elli bin civarına ulaştığından bahseder.

Film izleme platformlarının yaygınlaşması ve yatırımların artması ile efrastik sinema üretimi de her geçen gün artmaktadır.

## 1.2. Sinema ve Mekân İlişkisinde Liminal Mekân Etkisi

*Liminal* sözcüğü birebir karşılığında *eşik* anlamına gelmektedir. Eşik burada daha çok bir durumu ifade etmektedir. Coğrafya, antropoloji, psikoloji ve tasarım gibi çeşitli alanlarda karşılığı ve kesişimi olan bir kavramdır.

Latince eşik anlamına gelen *limen* kelimesinden türetilen liminal kelimesi ilk kez 1909 yılında Fransız antropolog Arnold van Gennep tarafından *Les rites de passage* adlı eserinde kullanılmıştır. Kelime, bir sosyal statüden diğerine geçiş ritüellerini ifade etmektedir. Sınırlılık, orijinal anlamıyla bir zaman ve mekânı ifade eden bir terimdir (Czarniawska & Mazza, 2003, s.269).

Van Gennep (1909) geçiş ayinlerini/rituellerini "her yer, durum, sosyal konum ve yaş değişimine eşlik eden ayinler/ritueller" olarak tanımlamıştır. Bu ayinler, erginlenme ve evlilik gibi üç bölümlü bir yapıya sahiptir: ayrılma, liminal dönem ve birleşme (Van Gennep akt. Ng & Lim, 2018, s.76).

Geleneksel mimarlık pratiği, bina anlayışı ile mimari yapının yaşanması arasındaki sınırı net bir şekilde çizer (Eli, 2013). Öte yandan, liminal söylemler, mekânların yapımı ve deneyimi arasındaki bulanıklık bölgesine işaret etmektedir (Zukin, 1991).

Birey sosyal rolleri arasında bir geçiş aşamasında olduğu için liminal bölge potansiyel olarak tehlikelidir (Smith, 2001). "Arada kalan alan, bir süreç platformunu temsil eder: dış mekânın karakterinin etkisi altında iç mekânın işlevsel bir uzantısı ve aynı zamanda iç dönüşümün etkisiyle oluşan dış ortamın tersine çevrilebilir reaksiyonu, anlamsal ve estetik değişimleri barındırır (Marić & Arch, 2011). Mimaride liminalite kavramı "insanlar ve mekânsal çevreler arasındaki geçici ilişki" olarak tanımlanır (Smith, 2001). Liminalite ya da liminal, "ne bir yer ne de başka bir yer, ancak arada üçüncü bir alan" olan geçiş mekanını ifade eder (Sawant, 2022). Bu açıdan liminal mekanlar hem tekinsiz, belirsiz hem de güvensiz alanlardır. Buradaki tekinsizlik Freud'un *unheimliche/uncanny* kavramıyla örtüşen tekinsizdir. Liminal mekân bu anlamda Freud'un tekinsiz kavramının mekânsal karşılığı olarak kabul edilebilir.

Liminal mekânın iki farklı fonksiyonu olan mekân arasındaki bir geçiş, eşik mekânı olmasının yanı sıra bu işlevi yerine getirmeden kişiye yüklediği his olarak da bu etkiyi yani tekinsizliği verebilen mekanlardır. Tanıdık, bildik mekanlar farklı koşullar altında liminal mekâna dönüşebilir. Tekinsizlik hissini veren mekanlar düşünüldüğünde gece vakti boş bir otopark, içinde insan olmayan alışveriş merkezleri, hastaneler, okullar bu liminal etkiyi yaratırlar. Mekanların liminal etkiyi verebilmesi için bu şekilde ele alınması sinemada da oldukça yaygın kullanılır. Bu etki loş aydınlatmalar, titreken yanıp sönen floresanlar, damlayan musluk, aşırı sessizlikten kişiyi kendi soluk alıp verme sesini veya ayak sesleri olağandan fazla duyması gibi etkilerle verebilir. *Shining (1980)* filminde otel koridorlarının boş oluşu bu etkinin en başarılı kullanımlarından biridir. Filme birçok sahnede korku ve gizem yaratmak için bu yola çokça başvurulduğu gözlenir. Otel, kapasitesi fena olmayan bir ölçekte olmasına rağmen film boyunca ana karakterin ailesi dışında otelde konaklayan kimse ekranda görülmez. Görsel 1'de de olduğu gibi bir otel ortamında görmeyi ummadığınız sahnelere sıklıkla rastlanır. Koridorda tek başına küçük bir çocuk, lobide tek başına oturan ya da oradan geçen ana karakter, koridorların lens açılarıyla olağandan daha uzun ve derin gösterimiyle yaratılan kaybolmuşluk hissi bunlara örnektir.



**Görsel 1.** The Shining filminden bir kare

Liminal mekanlar kendi başlarına bağımsız estetik kriterlere sahip değildir. Mekânda bulunan kişiyi bulundukları hal ile ilişkilidir. Turner (2011), liminal mekânın özelliklerinin aktarırken üç aşamadan bahseder, ilki kişinin ritüelinden, yani gündelik pratiklerinden sıyrıldığı, koptuğu aşamadır; bu aşamadan itibaren kişi liminal mekâna geçmiş olur. Liminal mekân değişimin gerçekleştiği yerdir. Bu sebeple kimi kaynaklarda liminal mekân aynı zamanda eşik mekân olarak da geçer. Liminal mekân olumlu ya da olumsuz bir anlam taşımak zorunda değildir. Esas olan burada değişim gerçekleşeceğinin bildirilmesidir. Mereuta (2022) kişinin liminal mekânda oluşunu sinemada izleyiciye aktaran unsurlardan birinin karakterin iç monoloğunun öne çıkarılmasıyla sağlandığını söyler. Turner'a dönersek üçüncü aşama karakterin dönüşümünün gerçekleştiği andır ve bu bir sonuç olarak vurucu etkilerle vuku bulur; "Bu nedenle liminalite genellikle ölümle, anne karnında olmakla, görünmezlikle, karanlıkla, biseksüellikle, çorak topraklarla ve güneş ya da ay tutulmasıyla karşılaştırılır (Turner, 2011, s.126)." Liminal mekânda bulunma hali sosyal pratiklerden kopulduğu andır. Liminal mekânda daimî bulunma halinde kişi yalnızlaşır, çevresine karşı izole olmaya başlar, iç monoloğun yoğunlaşması ile birlikte paranoyada artış ve empati yeteneğinin azaldığı gözlemlenir.

### 1.2.1. Liminal Mekân Olarak Otel

Yolcu ve turistlere geceleme, konaklama imkânı sağlamak amacıyla kurulmuş işletmelere genel olarak otel denmektedir. Otel tanımı itibariyle bir geçiciliğe hizmet etmektedir. Bu geçiciliğin ilk çağrışımı her ne kadar turizm/seyahat temelli olsa da otel işletmeleri iş toplantıları, kongreler, balayı, cinsel kaçamaklar, saklanma ve sair çeşitli amaçlarla tercih edilebilen mekanlardır (Pritchard & Morgan, 2006). Genel kullanım amaçları açısından zorunlu olarak geçici mekanlardır. Genellikle yok-yerler (Augé, 1995) veya durak(lama) yerleri (Clarke vd, 2009) olarak da tanımlanabilecek oteller ve onların sinematik temsilleri, paradigmatik postmodern mekanlar olarak işlev görür, sürekli bir geçicilik halini sürdürerek tuhaf bir ev hissi, inziva ve tekinsizlik duygusu yaratır (Boczkowska, 2020).

Tekinsiz, kişinin tekrarlanamaz olana dair deneyimini somutlaştırırken, iç mekânların "tekinsiz deneyimlerin mekânı" olarak hareket etmesiyle ortaya çıkan mimari tekinsiz, genellikle evsel ve nostaljik olanla birleşir ve sonuç olarak boş ya da işgal edilmiş bir bölgeyi "evsel olmayan ev" haline getirir (Vidler, 1992, s.11).

Deleuzyen anlamda yersiz yurtsuzluk söz konusudur.

Otellerin mekân olarak konuklarına bir ev vaadi söz konusudur. Ev olgusu o kadar bireysel kendine has bir yapıya sahiptir ki bunu herkesin kullanıma uygun olarak sunmanın bir olanağı yoktur. "Lobilerinden itibaren bir dinlenme, sığınma yeri olan ve fakat evimiz olmayan "yerinden edilmiş" bir mekâna gireriz... Bir otele girmek, hayali bir eşikten geçerek liminal bir mekâna girmektir (Pritchard & Morgan, 2006, s.769)".

Oteller doğaları gereği birer liminal mekanlardır. Sinemada bu liminal etkinin doğasından olabildiğince faydalanır. Hem hemen her janraya ait arka planda otelin kullanıldığı olayların otelde geçtiği filmlere rastlamak mümkündür. Olayların lanetli bir otelde geçtiği korku/gerilim filmleri; ajanların ya da mafya babalarının gizlenme hikayelerinde geçen oteller; çevrelerinden kaçan, kaçamak yapan aşıkların

sığındıkları oteller... tür ve konu bazında örnekler çoğaltılabilir. *The Shining* (1980), korku; *Lost in Translation* (2003), drama; *Hotel Rwanda* (2004), otobiyografi; *1408* (2007), gizem; *Hotel Transylvania* (2012), animasyon; *The Grand Budapest Hotel* (2014), fantastik.

Sonuçta yine bu bağlamda, otellerin yok-yer/yer -olmayan, tuhaf, kurgusal ve verdikleri yersiz yurtsuzluk hissiyle bir liminal olmak için tüm özellikleri taşıdığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

## 2. METODOLOJİ

Ekfrasis kavramı bağlamında roman metni ile film sahnelerin tutarlılığı esas alınmıştır. İç mekâna dair liminal bir değerlendirme yapılabilmesi için yine bu sahnelerin zemin, tavan, duvar gibi bileşenlerinin olabildiğince görülebildiği kareler seçilmiştir. Karakterin psikolojisi ile mekânsal etkiler karşılıklı olarak analiz edilmiştir.

### 2.1. Bulgular

Ömer Kavur'un filmlerinde dikkat çekici edebiyat uyarlamalarına yer vermesi dışında, senarist olarak da Orhan Pamuk, Selim İleri, Latife Tekin ve sair edebiyatçılarla çalışması sıkça görülen bir durumdur (Tablo 1). Sinemanın edebiyattan ne kadar yararlandığının bir örneği olarak alınabilir. Türk sinemasında sadece Ömer Kavur'un değil birçok yönetmenin 1980-90'lı yıllarda özellikle toplumcu gerçekçi anlayışta edebiyat uyarlaması filmlerini bulmak mümkündür.

**Tablo 1.** Ömer Kavur Filmleri

| Yıl  | Yapım                           | Senarist | Yapımcı | Yönetmen | Uyarlama | Yazar  |
|------|---------------------------------|----------|---------|----------|----------|--|
| 1974 | Yatık Emine                     | Evet     |         | Evet     | Evet     | Refik Halit Kıray'ın Memleket Hikayeleri (1919) kitabındaki bir öykü |
| 1979 | Yusuf ile Kenan                 | Evet     | Evet    | Evet     |          | Onat Kutlar  |
| 1981 | Ah Güzel İstanbul               | Evet     | Evet    | Evet     | Evet     | Füruzan Çerçi'nin aynı adlı Öyküsünden                               |
| 1981 | Kırık Bir Aşk Hikayesi          | Evet     | Evet    | Evet     |          | Selim İleri  |
| 1982 | Göl                             |          | Evet    | Evet     |          | Selim İleri  |
| 1982 | Mine                            |          | Evet    |          | Evet     | Necati Cumalı'nın aynı adlı oyundan                                  |
| 1984 | Bir Yudum Sevgi                 |          | Evet    |          |          | Latife Tekin, Fehmi Yaşar, Atıf Yılmaz                               |
| 1985 | Amansız Yol                     |          | Evet    | Evet     |          | Kerem Şahin'in Çıkmaz Yollar adlı öyküsünden                         |
| 1985 | Körebe                          | Evet     | Evet    | Evet     |          |  |
| 1987 | Anayurt Oteli                   | Evet     | Evet    | Evet     | Evet     | Yusuf Atılğan aynı adlı romanından                                   |
| 1987 | Gece Yolculuğu                  | Evet     | Evet    | Evet     |          |  |
| 1989 | İçimizden Biri: Yunus Emre      |          | Evet    |          |          |  |
| 1991 | Gizli Yüz                       |          | Evet    | Evet     |          | Orhan Pamuk, Karlı Gecenin Aşk Hikayelerinden                        |
| 1995 | Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey | Evet     |         | Evet     |          |  |
| 1997 | Akrebin Yolculuğu               | Evet     | Evet    | Evet     |          |  |
| 1998 | Parçalanma                      |          | Evet    |          |          |  |
| 2000 | Melekler Evi                    | Evet     | Evet    | Evet     |          |  |
| 2002 | Karşılaşma                      | Evet     | Evet    | Evet     |          |  |
| 2002 | Gönlümdeki Köşk Olmasa          |          | Evet    |          |          |  |
| 2003 | Beybaba                         | Evet     |         | Evet     |          |  |
| 2004 | Patroniçe                       | Evet     |         | Evet     |          |  |
| 2004 | Beş Kollu Avize                 | Evet     |         | Evet     |          |  |

Ömer Kavur, (2021, 42 Haziran). *Wikipedia*, [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96mer\\_Kavur](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96mer_Kavur)

**Tablo 2.** Anayurt Oteli filminin Künyesi

|           |  |      |
|-----------|--|------|
| Yönetmen  | Ömer Kavur   | 1986 |
| Yazar     | Yusuf Atılğan  | 1973 |
| Senaryo   | Ömer Kavur   |      |
| Oyuncular | Macit Koper (Zebercet), Sahika Tekand (Esrarengiz Mişteri), Serra Yılmaz (Zeynep)  |      |
| Sinopsis  | Zebercet, ismini ilginçliğinin aksine, eski bir otelde müdürlük yapan sıradan bir adamdır. Görünürde hiçbir sorunu olmayan bu adamın içinde fırtınalar kopuyordur aslında. Her gün kendisiyle ve hayatla savaşır gizliden gizliye. Takıntılar edinmiştir bu yüzden Zebercet. Bu takıntılarının büyüğü ise yoldadır. Bir gün otelin kapısından giren güzel bir kadın, Zebercet'in en büyük tutkusu, en büyük saplantısı olur. Kadın otelden ayrılır ve bir hafta sonra tekrar geleceğini söyler. Bir hafta boyunca bekler adam, kadının kaldığı odaya müşteri almaz, titizlikle düzenler. Kadının ağzından çıkan birkaç kelime kafasının içinde dönüp durur. Geleceği gün heyecanla bekleyen Zebercet düş kırıklığına uğrar, kadın gelmemiştir... |      |

Anayurt Oteli, (2023). MUBİ, <https://mubi.com/tr/tr/films/motherland-hotel>

Romanda olaylar 60'lı yıllarda geçmesine karşın film 80'li yıllarda geçmektedir. Ömer Kavur, bu zaman kaymasını kasten yaptığını, 80 darbesinin Türkiye'deki etkilerini Zebercet üzerinden bireyin yalnızlığını ve yalıtılmışlığını izleyene aktarmak, Türkiye'nin içinde bulunduğu hâl ile özdeşleştirmesini sağlamak olduğunu söyler (Saydam, 2023):

Zebercet filmin başında 29 Kasım 1950’de doğduğunu söyler. 1960’ta annesi ölür. 1971’de askerlikten terhis olur. Otel 1980 yılından beri yönetir. Bu tarihlere bakıldığında Türkiye’de yapılan darbe girişimlerini de görürüz. 27 Mayıs 1960 Darbesi, 12 Mart 1971 Muhtırası ve 12 Eylül 1980 Darbesi... Dolayısıyla tarihler takip edildiğinde Zebercet, darbelerden sonra kendisine ve topluma yabancılaşmış bireylerin de bir uzantısıdır. Bir canavardan ziyade toplumun yarattığı bir figürdür. Kavur, bununla ilgili olarak şunları söyler: “Aslında yapmak istediğim, o baskıcı bir anlamda gizli fakat faşizan bir dünyayı anlatabilmek; bir taşra dünyasını anlatabilmektir (Esen, 2015, s.234).

Filmin başkarakteri olan Zebercet’in kişiliğine dair veriler özetle şu şekildedir: Zebercet, 7 aylık prematüre bir bebek olarak doğar. Annesi, Zebercet ilkököl çağlarında iken ölür; babası, askerlik dönüşü ölür; Faruk dayısı 19 yaşında kendini asarak intihar eder; Nurettin Bey Mevlevi çilehanesinde geçirmesi gereken 40 günlük süreyi bitti sanarak 22. gününde çıkar ve akabinde bilinmeyen bir sebepten ölür; Nebile Hanım oğlunun intiharına dayanamaz ve ölür (Atılğan, 2015).


Filmin zaman ve mekân olarak aktarımları ise şöyledir: Film 24 günlük bir süreyi anlatır. Filmde ara ara günler belirtilir. Aynı şekilde bazı geceler belirtilir. Bu geceler Zebercet’in çoğunlukla yalnız olduğu, kendi kendine konuştuğu, karakterdeki değişimlerin vurgulandığı zaman dilimlerini gösterir (Atılğan, 2015).

Otel önceleri Keçizadeler ailesine ait ve bir zamanlar onların yaşadığı bir konaktır. Konak bodrum, zemin kat ve 1. Kattan oluşur. Zamanla aile bireylerindeki kayıplar, otelin atlattığı bir yangın ve kalanların İzmir’e taşınmasının ardından bir süre sonra konak otele çevrilerek bir işletmeye dönüştürülür. Filmde otelin dış kapısı, dış kapıdan birkaç basamak ve soldaki resepsiyon, resepsiyonun karşısındaki lobi, 1 numaralı oda (gecikmeli Ankara treni ile gelen kadının kaldığı odadır aynı zamanda), Zebercet’in odası (üst katta diye geçer), ortalıkçı kadın Zeynep’in odası, Zebercet’in yan odası diye geçer ancak filmde bahçe ile bağlantılı bodrum kattadır; mutfak ve çamaşırhane görünen mekanlardır. Lobide genellikle emekli albayın ve bir kez de tiyatrocunun oturduğu görülür. Zebercet’in filmin yarısından sonra geceleri lobide tek başına Ankara trenin saati geçene kadar oturduğu görülür. Bunların dışında otele kalmaya gelen diğer kişilerin odaları görülmez. Kimi zaman Zebercet’in koridorda odaları dinlediği sahneler mevcuttur.


**Tablo 3.** Açılış Sahnesi

| Metin             | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|-------------------|--|---|
| Yönetmenin Yorumu |  | <p>Otelin giriş kapısı ile başlayan filmin ilk sekansında kapının yarı geçirgen cam malzeme ile tasarlanması, dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı savunmasızlığı ifade etmektedir. Sekansın devamında camın arkasından görülen insan silüeti güvensiz bir his yaratmaktadır. Sekans sonunda silüetin sahibinin otelden içeri girerek bireyle görsel ve işitsel temas kurduğu görülmektedir.</p> |

**Tablo 4. Zebercet'in Kendini Tanıtma Sahnesi**

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| Orta boylu denemez; kısa da değil. Askerliğindeki ölçülere göre boyu bir altmış iki, kilosunu elli dört. Şimdilerde, otuz üç yaşında, gene don-gömlek kantara çıkırsa elli altı ya da elli yedi kiloyu bulur. İki yıldır karın kasları gevşemeye başladı. Başını bedenine göre büyükçe, alını geniş; saçları, kaşları, gözleri, bıyığı koyu kahverengi; yüzü kuru, biraz aşağıya çekik ama gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği sabah aynaya baktığında gördüğü kadar değil. Elleri küçük, tırnakları kısa; omuzları, göğsü dar. Yedi aylık doğmuş. 1930 yılı Kasımın 28'inde akşama doğru ağırları tutmuş anasının. ...Kapı aralandı, suyu istedi ebe, "Bir oğlun var" dedi. "Pamuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını" dedi. Hemen kulağına eğildim...! Böylece bu pek rastlanmayan ad konmuş çocuğa. ...İlkokulu bitirdiği yaz sünnet oldu. Gene o yaz anası öldü. Ortaokula göndermedi babası; askere gidinceye değin sekiz yıl birlikte çekip çevirdiler oteli. Askerliğini bitirip geldikten iki ay sonra öldü babası; otel başka ellere düşmesin diye onun dönüşünü bekleyip de ölmüştü sanki. Altmış üç yaşındaydı. Bir ilkyaz sabahı yarımdaymış biçimi yüksek masanın arkasındaki koltukta otururken öldü. Ölü kaldırımlar bulundu. Avluda yıkadılar. Gömüldükten sonra imam ninesinin adını sordu. Bilmiyordu. Aşağıda ya da yukarıda bir karışıklık olmasın diye uydurma bir ad vermedi. Başını eğdi, kızardı. 'Zarar yok oğlum, hepimizin anası bir' dedi imam (Atılğan, 2015, s12-14). |  | Zebercet'in kendi özgeçmişini anlattığı sekansta ortamın atmosferinin karanlık olması göze çarpmaktadır. Ancak kapının açık olması ve dışarıdan gelen aydınlatma ışığının var oluşu Zebercet'in samimiyet hissine vurgu yaparak tekinsiz hissini ortadan kaldıran etkenlerin başında gelmektedir. Son sekansta ise kameranın Zebercet'in yüzüne yaklaşarak karakterin yüzünün aydınlanması samimiyetini pekiştiren öğelerden bir diğeridir. |

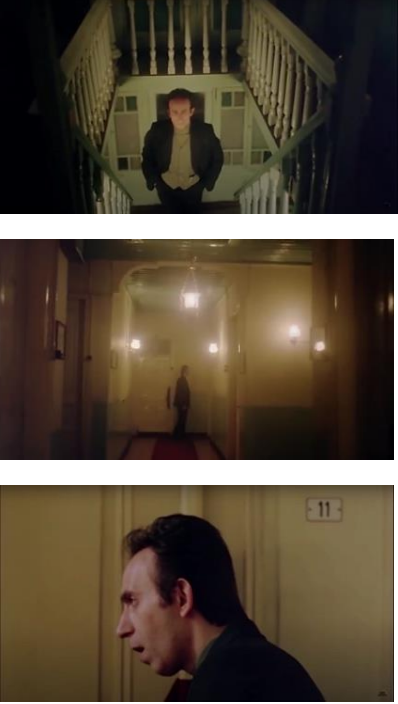
**Tablo 5. Zebercet'in Ortalıkçı Kadını Uyandırma Sahnesi**

| Metin   | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu   |
|---|--|--|
| ...Çoraplarını, havluyu banyoya bıraktı. Ortalıkçı kadının odasına girdi; pencereyi açtı, kadını uyandırdı (Atılğan, 2015, s.17). |  | Zebercet, ortalıkçı kadının mahremiyet alanı olan odasına girerek izleyicide tedirgin olma halini yaratmaktadır. Ortamın karanlık oluşu ve kameranın ortalıkçı kadının odasına girmeden kapı eşiğinde kalması tedirginlik halini pekiştirmektedir. |

**Tablo 6.** Zebercet'in 1 Numaralı Odadaki Sahnesi




| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| <p>İstasyona yakın Anayurt otelinin kâtibi Zebercet üç gün önce perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi... Işık yanıyordu. 0:14:18 ...çevresine baktı. Kadının bıraktığı gibi duruyordu her şey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırışık yatak çarşafı, terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzgeç, çay bardağı, kaşık, küçük bir tabakta beş şeker 00:14:23 ... Karyola demirindeki havluya, yatağın ayakucuna atılmış yorgana, kırışık yatak çarşafına, terliklere, sandalyeye, başucu masasındaki gece lambasına, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigaraya, tepsideki çaydanlığa, süzgeçe, çay bardağına, tabaktaki şekerlere baktı... 00:14:38 ...karyola demirinde kadının unuttuğu havlu, sırma püsküllü vişneçürüğü perde, lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna...</p> |  | <p>Zebercet, gecikmeli Ankara treni ile gelen ve otelinde bir gece kalmış olan Tablo 3'de görülen kadın ile duygusal bir bağ kurmuştur. Kadın oteli terk ettikten sonra odasını olduğu haliyle bırakıp kadınla davranışsal ve mental bağını güçlendirmek istemektedir. Bu sekansta ortamın detaylarının güçlü bir aydınlatma değeri ile verilmesinin otel müşterisinin mahremiyetinin gözler önüne serildiğini göstermektedir. Tablo 3'e göre zıt olgularla mahremiyet karşısında yaşanan rahatsızlık dile getirilmiştir.</p> |

**Tablo 7.** Zebercet'in Otel Misafirlerini Dinleme Sahnesi

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| <p>Merdivenleri gıcırdatmadan çıktı. Sofalarda ışıklar yanmıyordu. Üçüncü katta 6 numaranın önünde durdu. Anahtar deliği karanlıktı; içeriden belli belirsiz sesler geliyordu. Başını uzatıp dinledi. Cumartesi gecesi de dinlemişti; dün gece ses yoktu. 'Oh... bırakma... ooh' dedi kadın. Erkeğin sesi boğuktu, anlayamadı. Yüzü gergin, ağzı yarı açık, gözleri kısıktı (Atılğan, 2015, s.27).</p> |  | <p>Bu sekansta Zebercet, otelinde kalmaya gelen evli bir çiftin mahremiyetini ihlal eden başka durumla betimlenmektedir. İşitsel olarak mahremiyetin ihlali bu sekansta söz konusudur. Sahneler karanlıktan aydınlığa doğru verilerek işitsel boyutta mahremiyet ihlali yapıldığı anda ortamın ışık değerinin en yüksek seviyede olması sağlanmıştır.</p> |



**Tablo 8.** Zebercet'in Kedi İle Olan Sahnesi

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| <p>Karşıda, yerde bir çift göz parlıyordu: otelin kedisiydi bu. Banyoya giderken bacağına sürtündü; bir tekme salladı ama tutturamadı (Atılğan, 2015, s.27).</p> |  | <p>Zebercet, zaman geçtikçe otelinde beslediği kediden dahi rahatsızlık duymaya başlamıştır. Liminal mekânda canlı varlıkların olması bireye güvende olduğu hissini yaşatan öğelerden biridir. Bu sekansa Zebercet'in kedisine kötü davranmasının ve sahneden tekme ile uzaklaştırmaya çalışmasının liminal mekân algısını güçlendiren bir etken olabileceği düşünülmektedir.</p> |
|  |  |   |
|  |  |   |

**Tablo 9.** Zebercet'in Resepsiyonda Bekleyiş Sahnesi

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu   |
|--|--|--|
| <p>Zebercet resepsiyon da oturur, elinde sigarası <i>Gecikmeli Ankara Treni ile gelen kadının</i> o gece ona söylediklerini boşluğa bakarak tekrarlar durur; <i>merhaba... oda boş mu? ... yeriniz var mı?</i></p> |  | <p>Zebercet, önceki sekanslarda duygusal bağ kurduğu otel müşterisine karşı takıntılı bir tutum takınmaktadır. Müşterilerin hoş karşılanması gereken bir alan olan otel resepsiyonunda Zebercet'in donuk bakışları ve sürekli tekrar ettiği aynı repliği, bir resepsiyon görevlisi ile bağdaşmayan davranış kalıbı olması nedeniyle tekinsizliği pekiştirmektedir.</p> |
|  |  |  |
|  |  |  |

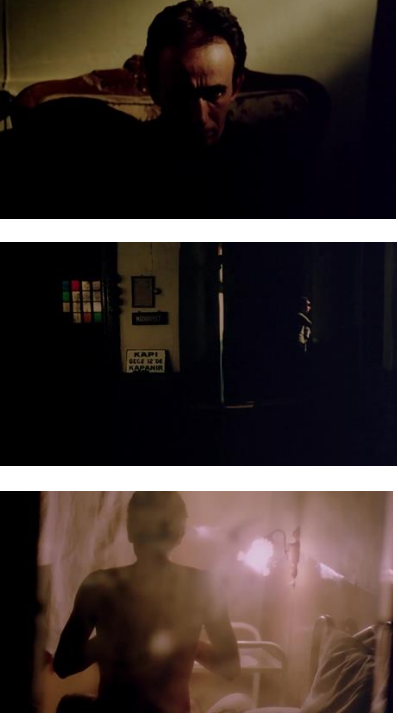
**Tablo 10.** Zebercet'in 1 Numaralı Odadaki Sahnesi

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| <p>Elini uzatırken çekti; ama kadının çayı nasıl içtiğini bilmesi gerekiyordu. Eğilip çaydanlığın kapağını kaldırdı. Yarısından çoğu doluydu; bir bardak içmişti. Kapağı yerine bıraktı. Çay bardağını aldı, ışığı tutup elinde çevirdi: Bardağın kıyısında kadının dudaklarının değdiği yer belli belirsiz lekeliydi. Bir leke daha vardı ama küçüktü; parmağının iziydi belki. Yukarı odada bir gıcırtı oldu. Yüzü ışığa dönük bir süre bardağa baktı. Dibinde bir yudumluk kararmış çay artığı vardı. Bardağı ağzına götürürken gözlerini kapadı; durgun, bayat çayın kokusunu duydu; kadının dudaklarının izi sandığı yeri öptü. Birden bir gürültü oldu yukarıda, tavan çatırdadı. Sıçradı, bardak elinden yere düşüp parçalandı (Atılğan, 2015, s.37).</p> |  | <p>Zebercet, duygusal bağ kurduğu otel müşterisinin odasına bir kez daha girerek kurduğu duygusal bağ davranışsal biçimde güçlendirmek istemektedir. Bu sekanslarda genel sahne ışıklarının karanlık, lokal ışıkların ise Zebercet'in davranışsal bağ kurmaya çalıştığı çay bardağına odaklanması rahatsız edici etkiyi arttıran öğelerden biridir.</p> |
|  |  |   |
|  |  |   |

**Tablo 11.** 1 Numaralı Odada Bardak Kırılma Sahnesi

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| <p>Gözleri açık, kılları diken dikendi. Emekli Subay yataktan düşmüş olacaktı. Karyola demirini tuttu; yutkundu. ...Yukarı odadan su sesi, sonra bir gıcırtı geldi; adam yeniden yatmıştı demek. Yüreğinin çarpıntısı yavaşlıyordu. Demiri bırakıp bir adım geri çekildi; yerdeki bardak kırıklarına baktı. Oda bozulmuştu; kadın gelmezdi artık. Yürüdü, odadan çıkarken bir haftadır yanan ışığı söndürdü (Atılğan, 2015, s.38).</p> |  | <p>Zebercet, Tablo 9'da duygusal bağını güçlendirmek amacıyla otel müşterisinin kullandığı eşyalara dokunarak incelediği esnada gelen sesle irkilmektedir. Otel müşterisinin kullandığı çay bardağı kırılmış, Zebercet ışıkları açmıştır. Duygusal bağın sekteye uğradığı ve Zebercet'in otel odası mekânıyla otel müşterisi arasında kurduğu bağ bozulmuştur. Zebercet, bu bağın bozulmasıyla otel müşterisinin artık gelmeyeceğini düşünerek umutlarını yitirmiştir. Liminal mekân etkisi mekandaki ahengin bozulmasıyla Zebercet'in dengesiz davranışlar sergileyebileceği potansiyeli bağlamında değerlendirilebilir.</p> |
|  |  |   |
|  |  |   |









**Tablo 12.** Zebercet'in 1 Numaralı Odaya Taşınma Kararı Aldığı Sahne

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|--|---|
| <p>Gecikmeli Ankara treni ile gelen kadının otelden ayrılmasının ardından yaklaşık 10 gün geçmiştir. Kendisi gibi o kadımı beklediğini düşündüğü Emekli Albay'ın da otelden ayrılmasıyla bekleyişin umutsuzluğuna düşen Zebercet otele müşteri kabul etmemeye başlar. Sonrasında <i>gece</i> başlıklı sahnelerde lobide yarı karanlıkta tek başına oturmuş kadının otele geldiği günü diyaloglarını sürekli olarak zihninde tekrar etmeye o anları yeniden yaşadığını hayal etmeye başlar.</p> <p>Bu andan itibaren otelde Zebercet ve ortakçı kadın başka kimse kalmamaktadır. Zebercet otelin kapısına kapalı tabelasını asar; giriş ve lobi ışıklarını artık açmaz. Kendi odası yerine 1 No'lu odada kalmaya başlar. 1 No'lu odada geçirdiği vakit boyunca Gecikmeli Ankara Treni le gelen kadının bu odada kaldığı süre boyunca ne yaptığını kurmaya ve onun yapmış olabileceği davranışları tekrar etmeye çalışır.</p> <p>Zebercet temizlenir, 1 No'lu odaya girer, soyunur, kadın yattığı yatağa geçer, kadının unuttuğu havluyu eline alır, ağlayarak havluya gelmeseydin öldürdüm (Atılğan, 2015, s.41) diye söylenir.</p> |  | <p>Zebercet'in umutlarını yitirdiği bu sekanslarda ışığın şiddetinin azaldığı görülmektedir. Zebercet duygusal bağ kurduğu müşterinin otel odasında kalmaya başlayarak ve orada duş alarak mekânın ahengini artık kendisi bozar hale gelmiştir. Otele müşteri kabul etmeyerek oteli insanlardan arındırmıştır. Otel izleyicinin gözünde de تنها, izbe ve güvensiz bir ortam haline dönüşmektedir.</p> |

**Tablo 13.** Zebercet'in Oteli Kapattığı Sahne

| Metin  | Sinema Sekansı   | Liminal Mekân Yorumu   |
|--|--|--|
| <p>Günlerdir otele müşteri kabul etmeyen Zebercet, anahtar dolabındaki anahtarları yerlerinden alıp dış kapıya daimî olarak "kapalı" yazısı asar. Otel hiç olmadığı kadar sessiz ve karanlıktır (Atılğan, 2015, s.53).</p> |  | <p>Zebercet, oteli kapatarak kendini içeriye hapsedmiştir. Kendisinin dengesiz tavırları nedeniyle kendisi için dahi tekinsiz bir mekân olmuştur. Zebercet oteli kapattıktan sonra sahnelerin ışık şiddeti azalmaktadır.</p> |

**Tablo 14. Filmin Kapanış Sahneleri**

| Metin  | Sinema Sekansı  | Liminal Mekân Yorumu  |
|--|---|---|
| <p>Filmin son sekanslarında otelin boş halini görmekteyiz. Sekanslarda otel koridorları, merdivenleri ve odaların boş hali izleyiciye kare kare gösterilmektedir. Otelin tümü insansızlaşmıştır.</p> |    | <p>Ertesi sabah otel artık boştur. Ortalıkçı kadın ve kedi Zebercet tarafından öldürülmüştür. Sekanslarda otelin boş koridorları ve merdivenleri hareketsiz şekilde sahne sahne izleyiciye iletilmektedir. Zebercet'in yarattığı karakter nedeniyle sekanslarda Zebercet'in görülmesi bireyde tehlikede olduğu hissini pekiştiren bir unsur haline dönüşmüştür. Zebercet'in filmin sonunda intiharı ile otelin liminal mekânın bir yorumu haline geldiği düşünülmektedir.</p> |
|  |    |   |
|  |    |   |
|  |    |   |
|  |   |   |
|  |  |   |
|  |  |   |
|  |  |   |

### 3. SONUÇ

Liminal mekanların gündelik yaşamda pratikleri içerisinde edindikleri rollerden soyundukları anlarda asıl olarak liminal etkiyi verdiklerine kavramın açıklanmasında değinilmişti. Anayurt oteli de bu anlamda hem hikayesi hem de ana karakterin mekân içerisindeki hareketleri bağlamında liminal etkiye bürünmüştür. Zebercet'in inatla "Yer yok!" demesi, otelin giderek misafirsiz kalması, karakterin davranışlarının gece vaktinde yoğunlaşması temel göstergeler olmuştur. Film lineer bir zaman çizgisinde ilerlemesine rağmen roman aynı çizgiyi takip etmez. Karakter sıklıkla geçmişe dair bir takım olay ve diyalogları nakaratmışçasına helüsinatif bir şekilde yineler. Bu durum mekânsal olarak filme romandaki kurgu gibi yansımaz. Filmde bu durum Zebercet'in zihninde dönen hikayelerle ilişkili nesnelere yakın plan

gösterimiyle ve kimi anların kareler halinde ekrana gelmesi ile aktarılır. Zebercet yalnız kaldığı her an kendi kendine konuşmakta, bu sahnelerde çoğunlukla fonda müzik olmakta, olmadığı anlarda yer gıcirtısı, kapı sesi gibi efekt sesler haricinde ses duyulmamaktadır. Zebercet'in kendi kendisiyle konuştuğu anlarda yüzü hep tek taraflı bir ışık etkisinde görülür. Karakterin bir tarafı ne kadar ışık alıyorsa diğer tarafına da bir o kadar kontrast verilmiştir. Filmin orijinal hali daha karanlık olmasına karşın bulgular kısmında kullanılan sahneler daha anlaşılabilir olması açısından 2017 de yapılmış olan restore halinden alınmadır. Bu sebeple bazı sahneler olağandan parlak gelebilir. Karakterin otel içindeki birçok hareketi hala otelde kalan birileri varmış gibi devam eder; özbakım davranışları, otel defterini yazmaya devam edişi vs. Bu durum liminal mekân içerisinde izolasyon sonucu kişinin kendine yabancılaşmasını doğuran bir neticedir.

Bir geçici konaklama mekânı olarak otel, filmde de bu geçiciliğini liminal bir etkiyle vermektedir. Film sonunda otelin üst kat koridoru, merdivenler, resepsiyon, lobinin ve son olarak Zebercet'in odasının gösterimi ile ıssızlık, sessizlik ve gündelik hayat pratiği içerisinde bir karşılığı olmayan olarak liminal bir mekâna dönüşümünü tamamlar.

Özetle liminal mekân sinemada ışık, renk, ses ve kamera açısı gibi sinemanın olanakları ile aktarımı bulgularda aktarıldığı gibi mümkündür. İncelenen film bağlamında sonuç olumsuz algılansa da liminal mekândan çıkış böyle bir olumsuzluğu gerektirmez. Liminal mekân iki belirli ya da tutarlık arasındaki bir geçiştir.

## KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.
- Aykın, C. (1983). Batı toplumlarında roman ve sinema ilişkileri II. *Türk Dili*, 383, Ekim, s. 482-503.
- Atılğan, Y. (2015). *Anayurt Otel*. (31. Basım). Yapı Kredi Yayınları.
- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso.
- Barthes, R. (1970). L'ancienne rétorique. *Communications*, 16, 172-233.
- Bender, J. (1972). *Spenser and literary pictorialism*. Princeton UP.
- Boczkowska, K. (2020). Dwellers that do not belong, dwellings that no longer exist: Staging Hotel interiors and (unhomely) domesticity in experimental documentary film. *Home Cultures*, 17(1), 1-20. <https://doi.org/10.1080/17406315.2020.1757382>
- Clarke, D. B., V. C. Pfannhauser, & M. A. Doel. (2009). *Moving pictures/stopping places: Hotels and motels on film*. Lexington Books.
- Czarniawska, B., & Mazza, C. (2003). Consulting as a liminal space. *Human relations*, 56(3), 267-290. <https://doi.org/10.1177/0018726703056003612>
- Clüver, C. (1997). Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of nonverbal texts. Ulla-Britta Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (Eds.), *Interart poetics: Essays on the interrelations of the arts and media* (pp. 19-33). Rodopi.
- Eidt, L.M.S. (2008). *Writing and filming the painting: Ekphrasis in literature and film*. Rodopi.
- Eli. (2013, May 14). D. W. Winnicott on transitional object and transitional space. Wordpress. <https://thinkingthoughtsdotorg.wordpress.com/2013/05/14/d-w-winnicott-on-transitional-object-andtransitional-space/>
- Esen, Ş. K. (2015). *Ömer Kavur: Sinemamızda bir 'auteur'*. Agora Kitaplığı.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema tarihi*. Varlık Yayınevi.
- Hagstrum, J. (1987). *The sister arts*. The University of Chicago Press.
- Heffernan, James, A. W: (1993). *Muesum of words*. The University of Chicago Press.
- Kayalı, K. (2022). *Türk sineması: İliklerimize işlemiş, ruhumuza sinmiş bir sanat pratiği*, Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Krieger, M. (1992). *Ekphrasis: The illusion of the natural sign*. John Hopkins University Press.
- Marić, M., & Arch, M. (2011). Liminal field of architecture. *International Scientific Journal Architecture and Engineering*, 1(1).

- Mitchell, W.J.T. (2005). *İkonoloji: İmaj, metin, ideoloji*, (H. Arslan, Çev.) Paradigma Yayıncılık.
- Ng, V. & Lim, Pey J. (2018). Tracing liminality: A multidisciplinary spatial construct. *Journal of Engineering and Architecture* 6(1), 76-90.
- Nowell-Smith, G. (2017). *The history of cinema*. Oxford University Press.
- Öngören, M. T. (1985). *Sinema diye diye ....* Kalem Yayınları.
- Persin, M. (1997). *Getting the picture: The ekphrastic principle in twentieth-century spanish poetry*. Bucknell University Press.
- Pritchard, A., & Morgan, N. (2006). Hotel Babylon? Exploring hotels as liminal sites of transition and transgression. *Tourism Management*, 27(5), 762-772. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2005.05.015>
- Sawant, S. (2020, September 13). *Space between space in Architecture: Liminal zones*. İiad. <https://www.iiad.edu.in/the-circle/space-between-space-in-architecture-liminal-zones/#:~:text=Liminal%20space%20in%20architecture%20is,the%20boundary%20of%20two%20spaces>.
- Saydam, B. (2023, 23 Haziran). Anayurt Oteli. Avrupa Sineması. [http://www.avrupasinemasi.com/2023/06/23/anayurt-oteli/#\\_ftnref3](http://www.avrupasinemasi.com/2023/06/23/anayurt-oteli/#_ftnref3)
- Smith, C. (2001). The space of liminality and the space of architecture. *Limen: Journal for Theory and Practice of Liminal Phenomena*,1(1).
- Spitzer, L. (1955). *The 'ode on a grecian urn,' or content vs. metagrammar*. University of Oregon Press
- Stephen King (2021,17 Kasım), *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/wiki/Stephen\\_King\\_bibliography](https://en.wikipedia.org/wiki/Stephen_King_bibliography)
- Turner, V. W. (2011). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Resling.
- Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomey*. MIT Press.
- Welsh, R. (2007). The University of Chicago: Theories of media: KeyWords glossary: ekphrasis. <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/ekphrasis.htm>, 2007.
- Zukin, S. (1991). *Landscapes of power: From Detroit to Disney World*. University of Colifornia Press.