

ÖZGÜN MAKALE

Reha Erdem'in "Kosmos" Filmi Üzerine Göstergebilimsel Bir Çözümleme¹

A Semiotic Film Analysis of Reha Erdem's *Kosmos*



AYTEN BAŞER YETİMOĞLU*

Öz

Sinema, yalnızca görsel anlatım tekniklerinin toplamı değil, aynı zamanda kültürel kodların, ideolojik uzamların ve estetik tercihlerle biçimlenen zengin bir anlam üretim alanıdır. Sinemanın hareketli imgelerle kurduğu anlatı yapısı, yalnızca doğrudan temsil üzerinden değil, sembolik sistemler aracılığıyla da işlerlik kazanır. Bu noktada göstergebilimsel çözümleme yöntemleri, özellikle estetik dili güçlü ve görsel anlatımın sınırlarını zorlayan yönetmenlerin sinemasında derinlikli anlam katmanlarını açığa çıkarmak açısından işlevseldir. Roland Barthes'ın denotasyon, konotasyon ve mit düzeylerine dayalı göstergebilimsel yaklaşımı, filmdeki görsel ve işitsel göstergelerin ideolojik arka planlarını çözümlemek için etkili bir araç sunar. Bu çalışma kapsa-

mında Reha Erdem'in *Kosmos* filmi Barthes'ın göstergebilimsel düzeyleri temel alınarak analiz edilmiştir. Filmin yalnızca biçimsel yapısı değil, aynı zamanda tematik unsurları da ele alınmaktadır. Çözümlemede dört ana başlık altında incelenmiştir: Kadın temsili, sınır ve yabancı, şifa ve mucize anlatısı ile kurban ve otorite ilişkisi. Reha Erdem'in sinema dili, klasik anlatı yapısının dışında, görsel ve işitsel göstergeleri yoğun biçimde kullanan, zaman ve mekân algısını parçalayarak yeniden kuran biçimci bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle *Kosmos*, Barthes'ın göstergebilimsel düzeyleriyle okunmaya açık, çok katmanlı bir yapıya sahip bir film olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Kosmos, Göstergebilim, Barthes, Konotasyon, Mit

Abstract

Cinema is not merely a collection of visual narrative techniques; it is also a rich field of meaning production shaped by cultural codes, ideological spaces, and aesthetic choices. The narrative structure that cinema constructs through moving images operates not only through direct representation but also via symbolic systems. At this point, semiotic film analysis methods prove functional in uncovering layered meanings, especially in the works of directors whose aesthetic language is strong and who push the boundaries of visual expression. Roland Barthes' semiotic approach based on the levels of denota-

¹ Makale başvuru tarihi: 09.09.2025. Makale kabul tarihi: 11.11.2025

* Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi, Çınarcık Meslek Yüksek Okulu, Pazarlama ve Reklamcılık Bölümü, Medya ve İletişim Programı, ayten.yetimoglu@yalova.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-3004-6259

tion, connotation, and myth offers an effective tool for analyzing the ideological background of visual and auditory signs in film.

In this study, Reha Erdem's *Kosmos* is analyzed based on Barthes' semiotic levels. The analysis addresses not only the film's formal structure but also its thematic layers. Four main themes are examined: the representation of women, the figure of the border and the stranger, the discourse of healing and miracle, and the relationship between sacrifice and authority. Reha Erdem's cinematic language departs from classical narrative conventions and adopts a formalist style that extensively employs visual and auditory signs while reconstructing perceptions of time and space. In this respect, *Kosmos* is considered a film that lends itself to a Barthesian semiotic reading, possessing a multilayered system of meaning production.

Keywords: Kosmos, Semiotic Film Analysis, Barthes, Connotation, Myth

Giriş

Sinemanın görsel-işitsel doğası, yalnızca anlatı inşasına değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik kodların üretimine de olanak tanır. Sinema, anlamın çok yapıli bir düzlemde üretildiğı ve gösterenlerin sürekli yeniden biçimlendiğı bir metin olarak değerlendirilebilir. Reha Erdem, Türkiye sinemasında biçimsel ve düşünsel açıdan özgün bir yerde konumlanır. Her filminde farklı bir anlam dünyasını estetik denemeler ve anlatı arayışlarıyla inşa eden

yönetmen, sinemayı yalnızca bir öykü anlatma aracı değil, anlam arayışının kendisi olarak görür. Ona göre, "Anlam için film yapıyoruz... Sinema soru arar. Yanıt vermek için film yapmıyorum. Çünkü yanıt bitimlidir..." (Süreyya, 1990, s. 5-6). Bu bakış açısıyla Erdem'in sineması, sorgulayıcı, deneysel ve zamansal olarak evrenselleştirilmeye açık bir estetik düzlemde şekillenir. Gündelik olanın dışında kalan, zaman ve mekân algısını parçalayan bir sinema dili kuran yönetmen, "Bugünmüş gibi değil de her zamana ait olan güzel geliyor bana..." (Girgin, 2016) diyerek bu yaklaşımını vurgular. Reha Erdem'in sinemasındaki bu estetik yönelim, klasik anlatı kalıplarını zorlayan, özgürlük ve akışkanlık temelli bir düşünme biçimini temel alır. Yönetmene göre sinema, "bir düşünme, bir hayal kurma, bir anlam oluşturma biçimidir" ve bu düşünme biçiminin temel araçlarından biri de montajdır: "Montaj ritimdir. Ritim anlam üretir... Sinema sanatı akışkan montaj dinamiğıyle anlam üretir, hayata anlam katar" (Karabağ Sarı, 2016, s. 508,511). Bu düşünce, *Kosmos*'un (Reha Erdem, 2010) anlatı yapısında açık biçimde karşılık bulur. Film, ardışık olaylardan ziyade sezgisel geçişlerle ilerleyen, ritmik ve katmanlı bir yapıya sahiptir.

Erdem'in filmleri gündelik gerçeklikle fantastik olanı iç içe geçirirken, her yapımda kendine özgü bir anlatı evreni yaratır. Bu evren, gerçekçi anlatının sınırlarını aşan, simgesel ve soyut bir biçimde inşa edilir. Cerrahoğlu Zıraman'a göre, Erdem'in filmleri gündelik gerçeklik ile fantastik olanı bir arada barındıran, biçimsel yönü ağır basan bir sinema anlayı-

şını yansıtır. Yönetmenin her filmde anlatıya özgü ayrı bir evren inşa etme çabası, onu aynı dönemde üretimde bulunan diğer yönetmenlerden ayıran temel özelliklerden biridir. Her ne kadar filmlerinde yer alan öyküler gerçek hayattan referanslar taşısa da, Erdem'in anlatım dili doğrudan gerçekçi bir yaklaşımdan oldukça uzaktır (Cerrahoğlu Zıraman, 2015, s.81). Nitekim *Kosmos* filmi de yönetmenin “insan hakkında bir film” olarak tanımladığı ve ana karakterini “bir Süpermen gibi” gördüğü özel bir örnektir. Ancak bu güç, geleneksel kahramanlık değil, insanın kırılgan sınırlarında dolaşan varoluşsal bir arayışla ilişkilidir (Erdem, 2010b).

Bu bağlamda *Kosmos*, anlamın yalnızca temsille değil, görsel ve işitsel göstergelerin çağrışımsal düzeyleriyle kurulduğu bir anlatı evreni sunar. Göstergebilim, bu yapının çözümünde temel bir kuramsal araç sunar. Özellikle Roland Barthes'ın geliştirdiği göstergebilimsel yaklaşım, görsel ve işitsel öğeleri yalnızca betimleyici göstergeler olarak değil, aynı zamanda ideolojik anlamlarla yüklü “mit”ler olarak ele alır. Barthes, anlam üretimi denotasyon, konotasyon ve mit olmak üzere üç düzeyde ele alır. Bu kuramsal yaklaşım, özellikle sinema gibi görsel anlatı biçimlerinin çözümünde etkili bir araç sunar. Bu çalışma, Barthes'ın göstergebilimsel modelini temel alarak *Kosmos* filmindeki gösterge yapılarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Film, yalnızca biçimsel estetik üzerinden değil; kadın temsili, şifa ve mucize anlatısı ile kurban ve otorite ilişkisi gibi tematik başlıklar altında çözümlenmiştir.

Her bir tema, Barthes'ın anlam düzeyleri doğrultusunda okunarak, sinemasal mitlerin nasıl üretildiği ve nasıl çözüldüğüne dair bir perspektif sunmayı hedeflemektedir. Literatürde *Kosmos* filmi üzerine çeşitli akademik çalışmalar bulunsa da (Kabadayı & Çağlıyan, 2013; Doğan, 2016; Ateş, 2023; Çelik, 2015; Alataş, 2019) göstergebilimsel çözümleme temeline derinlemesine bir inceleme hâlâ sınırlıdır. Bu yönüyle çalışma, hem *Kosmos* filmine hem de Reha Erdem sinemasına yönelik özgün bir okuma alanı açmaktadır. Dolayısıyla makalenin araştırma sorusu şöyledir: *Kosmos* filmi, Roland Barthes'ın üç düzeyli anlam modeliyle nasıl okunabilir ve bu okuma sürecinde Barthes'ın mit kavramı filmdeki hangi temalar üzerinden yeniden üretilmektedir?

Göstergebilim ve Sinema

Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtkeler vb. gibi gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim dalıdır. Göstergenin işlevi, bildiriler aracılığıyla düşünce iletmektir (Guiraud, 2016, s.17, 21). Göstergebilimin gelişim sürecine baktığımızda, bu alanın öncelikle edebiyat, sosyoloji ve dilbilim gibi disiplinlerde yapılan çeşitli çalışmalarla şekillendiği görülmektedir. Bu kuramsal alanın başlıca temsilcileri arasında Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Roland Barthes, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Julia Kristeva, Christian Metz ve Jean Mitry yer almaktadır.

Saussure, dil bilimi üzerine çalışmalarıyla tanınır. *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında, dil

göstergesini tanımlamak için “simge” sözcüğünü kullanmıştır. Simgenin özelliği, nedensiz olmamasıdır. Onun göstereni ile gösterileni arasında doğal bir bağ olduğu düşünülür (Saussure, 1998, s. 113). Göstergebilimdeki diğer önemli bir kuramcı ise Charles Sanders Peirce’tir. Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı hâline gelmesini sağlayan ABD’li felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Peirce, hem dilsel hem de dil dışı göstergelere yönelik bir kuram geliştirerek bu kurama “semiotic” adını vermiştir (Rifat, 2009, s.30). Peirce, göstergeleri üçe ayırır: görüntüsel gösterge (icon), belirti (index) ve simge (symbol). Bir gösterge ya görüntüsel gösterge, ya belirtisel gösterge ya da simgedir (Wollen, 2008, s. 109). İkonik göstergeler benzerlik ilişkisine; belirtisel göstergeler fiziksel bağa, simgesel göstergeler ise alışkanlığa dayalı olarak nesneyle bağlantı kurar ve bu şekilde yorumlanır (Büker, 1985, s.19). Simge ile nesne arasındaki ilişki, yorumlayan kişide zaten mevcuttur. Kişi, içinde bulunduğu toplumda edindiği deneyim ve bilgi birikimi doğrultusunda bu alışkanlıkları kazanmıştır.

Sinema alanında ise 1960’lı yıllarda Metz ve Mitry, göstergebilimsel incelemeler gerçekleştirmişlerdir. Medya ve iletişim alanında ise özellikle Barthes ve Eco’nun çalışmaları öne çıkmaktadır. Mitry’ye göre sinema bir göstergeler sistemidir. Anlamı aşan her nesne, simge olarak nitelendirilir. Mitry, sinematografik imgelerin somut şeylerin imgeleri olması nedeniyle, bu imgeleri dilbilimsel göstergelerden çok simgesel göstergelere benzetmektedir

(Adanır, 2013, s. 28). Christian Metz’e göre de sinematografik anlamlandırma hiçbir zaman bütünüyle keyfî değildir. Her zaman az ya da çok güdülenmiş bir yapıya sahiptir. Sinemada anlam, gösteren ile gösterilen arasındaki benzeşim (analogy) ilişkisiyle üretilir. Filmdeki bir top sesi, gerçek bir top sesine, bir köpek görüntüsü de gerçek köpeğe benzediği ölçüde anlam taşır (1974, s. 108, 109). Roland Barthes ise dilbilimden türeyen göstergebilimsel fikirleri görsel imgelere örneğin gıda reklamları, fotoğrafçılık ve sinema gibi ilk uygulayan düşünürlerden biridir (Dianiya, 2020, s.215). Barthes, göstergebilimi kendisi için bir “serüven” olarak tanımlar ve bu bağlamda üç evreden söz eder: birinci evre hayranlık, ikinci evre bilim, üçüncü evre ise metin evresidir (Barthes, 1993, s.12-14). Bu evreler, Barthes’ın düşünsel gelişimini ve göstergebilim anlayışının zaman içinde nasıl dönüştüğünü göstermesi açısından önemlidir. Hayranlık evresinde, toplumsal söylenbilim (sosyal mitoloji) olarak nitelendirdiği ilk çalışmalarını gerçekleştirir: *Le degré zéro de l’écriture* (Yazının Sıfır Derecesi, 1953) ve *Mythologies* (Çağdaş Söylenler, 1957). İkinci evrede ise Barthes, göstergebilimi bilimsel bir yöntem ve kavramlar bütünü hâline getirmeye çalışırken, Saussure ve Hjelmslev’in dilbilimsel yaklaşımlarından etkilenmiştir. 1966–1970 yılları arasında Propp, Derrida, Foucault, Lacan ve Tel Quel topluluğu (özellikle Julia Kristeva) gibi düşünürlerin etkisi altına giren Barthes, bu dönemde 1966 tarihli *Introduction à l’analyse structurale des récits* (Anlatıların Yapısal Çözümlemesine

Giriş) başlıklı önemli çalışmasını yayımlar (Rifat, 2009, s.60, 61).

Sinema bir görsel sanattır ve her yönetmen bu görsel dünyayı oluştururken farklı anlamlandırma stratejileri geliştirir. Barthes'in ifadesiyle, bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızca bir sözcükten ötekine geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden diğerine geçmektir (Barthes, 1993, s.88). Barthes'a göre gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayrım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır. Durumun, özü bakımından, göstergebilimde de başka türlü olmasına olanak yoktur. Nesneler, görüntüler, kavramlar, vb. anlam aktardıkları ölçüde bir şey belirtirler (Barthes, 1979, s.35, 36). Sinemada ise göstergeler yalnızca sözel değil, görüntü, ses, davranış ve yazı gibi çoklu özdeksel (maddesel) biçimlerde karşımıza çıkar. Barthes, bu tür gösterge çeşitlerini "sözcüksel gösterge", "görüntüsel gösterge", "davranışsal gösterge" gibi türsel kategoriler altında değerlendirir (Barthes, 1979, s.40, 41). Bu yönüyle sinema, karmaşık bir gösterge sistemi olarak göstergebilimsel çözümleme için oldukça elverişli bir yapıya sahiptir. Biçimsel bir bilim olarak göstergebilim, aynı zamanda tarihsel bir bilim olarak ideolojinin bir parçasıdır. Mitoloji, biçim içinde yer alan fikirleri inceler (Barthes, 1972, s.110, 111).

Barthes'in göstergebilim anlayışında anlamın iki temel düzeyi vardır: denotasyon ve konotasyon. Denotasyon, nesnenin doğrudan, kodlanmamış temsili, konotasyon ise kültürel, estetik ya da ideo-

lojik çağrışımlarla yüklü olan ikinci düzey anlamdır. Konotasyon, gerçekliğin yani gösterilenin (denotatif mesajın) bizzat değiştirilmesiyle üretilir. Bu tür bir hazırlık yalnızca fotoğrafa özgü değildir. Öte yandan konotasyon, sahnenin anlık ve kendiliğinden olduğu, yani herhangi bir anlamlandırmadan arınmış bir şekilde yakalandığı izlenimini veren anlam birimlerinden doğar. Bu ikili yapı, sinemada her görüntünün yalnızca neyi gösterdiğini değil, aynı zamanda nasıl ve neden o şekilde gösterildiğini de sorgulamayı gerektirir (Barthes, 1977, s. 17-23).

Bu çerçevede, Barthes'ın mit kavramını göstergebilimsel bir sistem olarak yeniden tanımlaması özellikle dikkat çekicidir. Ona göre mit, ikinci düzey bir göstergebilimsel sistemdir. Bu sistemde, birinci düzeyde zaten anlam taşıyan dilsel ya da görsel göstergeler, ikinci düzeyde yalnızca birer gösteren hâline gelir. Mit, anlamlı olanı biçime indirir. Bu biçim ise kavramla birleşerek yeni bir anlamlandırma üretir. Mit, anlam ile kavram arasında çarpıtıcı bir ilişki kurar. Tıpkı Freud'un psikanalizinde görünen anlamın gizli anlam tarafından çarpıtılması gibi. Bu çarpıtma, anlamı tamamen ortadan kaldırmaz; aksine, onu biçimsel bir kabuk gibi korur ve ideolojik bir kavramla doldurur. Barthes'a göre bu durum bir silme değil, bir tür "yabancılaştırma"dır. Mitin sunduğu anlam, nesnel bir gerçeklik değil, doğal görünüm altında sunulan ideolojik bir kurgudur. Aslan ya da üniformalı Zenci gibi göstergeler, tarihselliklerinden arındırılarak, kavramın

hizmetinde sessizce kök salan söylemlere dönüştürülür (1972, s. 114-117).

Barthes, *Image–Music–Text* (1977) adlı eserinde fotoğrafın anlam katmanlarını incelerken geliştirdiği denotasyon ve konotasyon ayrımını, görsel göstergelerin çok katmanlı doğasını açıklamak için kullanır. Bu ayrım, sinemada da görüntünün yalnızca neyi gösterdiğini değil, aynı zamanda nasıl ve neden o şekilde temsil edildiğini sorgulamaya olanak tanır. Öte yandan *Mythologies* (1972)’de Barthes, gündelik yaşam imgelerinin “doğal” görünümüler altında ideolojik anlamlar taşıdığını vurgular. Bu bakış açısı, sinemadaki “doğal” anlatıların da mit üretme süreçlerinin bir parçası olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla, Barthes’ın geliştirdiği göstergebilim modeli, sinemadaki anlatıların ideolojik ve kültürel anlam yapılarını çözümlemek için önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu kuramsal temel doğrultusunda, *Kosmos* filminin anlatı yapısı Barthes’ın göstergebilimsel düzeyleri temelinde belirli sahneler üzerinden çözümlenecektir. Barthes’ın denotasyon, konotasyon ve mit düzeylerine dayalı çözümleme modeli, *Kosmos*’ta öne çıkan temalar (kadın temsili, sınır ve yabancı, şifa ve mucize, kurban ve otorite) üzerinden sahne çözümlemelerine uygulanacaktır. Böylece Barthes’ın kuramı, yalnızca soyut bir teorik çerçeve değil, aynı zamanda Reha Erdem’in sinemasal dilindeki anlam katmanlarını çözümlemeye işlevsel bir araç olarak değerlendirilecektir.

“Kosmos” Filminin Anlatı Yapısı

Filmin Konusu

Reha Erdem’in *Kosmos* (2010) filmi, karla kaplı bir arazide koşarak gelen gizemli bir adamın, Kosmos’un (Battal), sınır hattında yer alan küçük bir kasabaya gelişiyi açılır. Kosmos, dere kenarında elindeki parayı taşın altına bırakmak isterken, suya düşen küçük bir çocuğu kurtarır ve onu hayata döndürür. Bu olağanüstü müdahale, onu kasaba halkı gözünde bir mucize adam ya da aziz konumuna yerleştirir. Ancak Kosmos, bu tanımın ötesine geçen, anlaşılması güç bir figürdür: Sürekli şeker yer, çalışmayı reddeder, kimlik taşımaz ve yerleşik ahlaki normlara uyum sağlamaz. Filmdeki kasaba, fiziksel olarak sınır hattında konumlanmış olsa da, ruhsal ve ideolojik anlamda da sınırlarla kuşatılmış bir yerleşimdir. Bir yandan bazı kasaba sakinleri sınırın açılması için imza toplarken, diğerleri bunu bir tehdit olarak görerek karşı çıkar. Bu çatışmalı atmosfer, kasabanın dış dünyayla olan ilişkisini olduğu kadar, içerideki paranoyayı ve toplumsal kutuplaşmayı da görünür kılar. Kosmos’un en çarpıcı ilişkisi, genç bir kız olan Neptün ile kurduğu, sözcüklerden çok hayvansı seslere dayanan bir iletişim biçimidir. Bu sözsüz yakınlık, filmin dil, anlam ve arzu üzerine kurduğu tematik dokunun parçasıdır. Öte yandan, kasabaya yeni atanan kadın öğretmen karakteri ise geldiği bu yeri bir sürgün yeri olarak görür, mutsuzdur, yabancısıdır. Baş ağrısı çeken bu kadına Kosmos dokunarak

onu rahatlatır, filmin ilerleyen sahnelerinde aralarında cinsel bir birliktelik yaşanır. Ancak bu temas, şifa yerine kadında daha derin bir yalnızlık ve boşluk hissi bırakır. Öğretmen karakteri filmin sonunda intihar eder. Filmde bir diğer dikkat çeken kadın karakter, komutanın baldızı olan Topal Kadındır. Bu kadın sürekli eczaneden ilaç alarak bedenindeki ağrıları dindirmeye çalışır. Kosmos, onun için Robin Hoodvari bir biçimde hırsızlık yapar. Kosmos’un varlığı, sürekli olarak şifa ile çaresizlik, kurtarıcılık ile edilgenlik arasında gidip gelir. Deredeki çocuğu hayata döndürebilen, öksüren bir adamı iyileştirebilen Kosmos, dilsiz bir çocuğun ölümünü engellemez. Bu seçicilik, mucizenin doğasına dair sorgulamalara kapı aralar. Öte yandan film boyunca görünür olan yan öykülerden biri de üç kardeşin, kayıp ve gömülememiş babalarıyla ilgili trajedisidir. Babalarının öldürüldüğünü düşünmeleri, kasabanın bastırılmış geçmişi ve suçla olan ilişkisine dair alegorik bir düzlem sunar. Kosmos, bu kapalı, çatışmalı ve çürümeye yüz tutmuş kasabada adeta bir tanık figürü olarak yer alır. Gelir, görür, müdahale eder ve nihayetinde her şeyin çözülmeye başladığı noktada, geldiği gibi koşarak kasabayı terk eder.

Sınır ve Yabancı

Kosmos, geldiği kasabada dışarıdan gelen bir yabancı figürü olarak konumlanır. Ancak Neptün’ün kardeşini mucizevi bir şekilde hayata döndürmesi sayesinde, kasaba halkı tarafından kısa bir süreliğine kabul görür ve ona yardım edilir. Filmin açılı-

şında siyahlar giymiş Kosmos, karla kaplı geniş bir arazide koşarak kasabaya ulaşır ve suya düşen bir çocuğu kurtarır. Bu sahne, karakterin hem yabancı hem de mucizevi bir figür olarak topluma ilk kez görünür olduğu andır.



Görsel 1. *Kosmos’un geliş sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

Denotatif düzeyde, bu sahnelerde Kosmos’un koşması, ayakkabısına sakladığı parayı taşların arasına koyması ve suya girerek bir çocuğu kurtarması gösterilir. Ancak konotatif düzeyde, bu sahneler kültürel ve duygusal çağrışımlarla yüklüdür. Kosmos’un siyah kıyafeti, karla kaplı beyazlık içinde bir “leke” gibi belirterek onun yabancılığını vurgular. Ağlaması, geçmişte yaşadığı bir travmaya dair sezgisel anlamlar üretir. Ayakkabısına para saklaması, sistem dışı bir yaşam tarzının, güvensizliğin ve aidiyetsizliğin işaretidir. Barthes’ın mit düzeyi açısından ise bu sahne, “yabancı” figürünün toplum içindeki konumunu açığa çıkarır. Kosmos, sınırın ötesinden gelen bir “öteki”dir. Çocuğu hayata döndürmesiyle bir anlığına kutsal

bir figüre, hatta azize dönüşür. Ancak bu kabul kısa sürelidir. Kosmos'un geldiği kasaba, Altıntaş'ın da belirttiği gibi (Altıntaş, 2009, s. 66, 67) ilk bakışta ideal bir cemaat gibi sunulsa da, aslında dışarıdan gelenlere karşı mesafeli ve korkuyla yaklaşan bir yapıya sahiptir. Bu sahnede sınır, sadece coğrafi bir ayırım değil, ideolojik olarak içeri ve dışarıyı, kutsal ile tehdidi ayıran simgesel bir çizgi olarak anlam kazanır. Kosmos'un ayakkabısındaki para, onun bu sınırın dışından geldiğini, toplumsal sistemin dışında konumlandığını simgeler.

Filmde yer alan karakterler genel olarak yabancılara korku ile bakmaktadırlar. Filmin ana mekanlarından biri olan kahvehanede bir yandan bir grup sınırın açılması gerektiğini bunun kasaba halkının ekonomisini etkileyeceğini vurgularken diğer bir grup ise buna karşı gelmekte yabancılara daha temkinlik yaklaşmaktadırlar. Filmin bir başka sahnesinde, daha önce oğlu Kosmos tarafından kurtarılan adam (Yahya) kahvehaneye gelir. Ancak oradakiler ona Kosmos'u kastederek "gelmedi" derler. Bu sırada iki genç, sınırın açılması için imza toplamaktadır. Kahvehane sakinlerinden bazıları buna karşı çıkar. Ardından yaşlı bir adam öksürerek dışarı çıkar. Bu sahnede *denotatif* düzeyde, gündelik hayat içindeki sıradan eylemler görülür. Bir adam kahvehaneye gelir, gençler imza toplar. *Konotasyon* düzeyinde bu sahne gençlerin sınırın açılmasına dair imza toplaması, kasabadaki bölünmüşlüğü ve "öteki"yle temas konusundaki ideolojik çatışmaları temsil eder. *Mitik* düzeyde ise, sınır yalnızca bir

çizgi değil, toplumun kendi içindeki bölünmeyi ve korkuları temsil eder. Sınırın açılmasıyla ilgili karşıt görüşler, ulusal güvenlik, geleneksel yaşam biçimi ve yabancıya duyulan güvensizlik üzerinden şekillenir. Barthes'ın mit tanımıyla örtüşen biçimde, "sınır" burada yalnızca bir coğrafi kavram olarak değil, toplumun kendi "biz"liğini tanımlarken ötekini dışarda bırakma arzusunun doğal ve kaçınılmaz bir sonucu olarak sunulur. Filmin ilerleyen sahnelerinde, bu içsel gerilimi tamamlayan zıt bir sahne yer alır. Kahvehanedeki bir adam, sınırların açılması halinde düzenin tamamen bozulacağını, yabancılardan toplumsal uyumu ve ahlaki tehdit edeceğini savunur. Bu sırada içeri giren Kosmos, bir çay ister. Kahvehane sahibi "beleş bitti" diyerek ona çay vermeyi reddeder. Kosmos cebinden para çıkarıp uzatır. Adam, Kosmos'un yanına gelerek onun kim olduğunu sorar. Kosmos, "Tanrı misafiriyim," yanıtını verir. Adam, "Biz yabancılara severiz ama dünya bozuldu, herkesten korkuyoruz," der. Bunun üzerine Kosmos doğa metaforlarıyla yanıt verir: "Yeryüzünde ne kötülük olacağını asla bilemezsin. Eğer bulutlar yağmur yüklüyse yere boşalırlar... Bir ağaç devrilirse nereye devrilirse orda kalır... Allah insanı doğru yarattı ama onlar çok düzenler aradılar."

Bu sahnede *denotatif* düzeyde, kahvehanede yabancılar hakkında olumsuz yorumlar yapılmakta, Kosmos çay istemekte ve parasını ödemektedir. Ardından bir diyalog gelişir ve Kosmos kendisini Tanrı misafiri olarak tanımlar. Bu diyaloglar yüzeyde sıradan bir karşılaşma gibi görünse de,



Görsel 2. Kahvehane sahnesi (Kosmos, Erdem, 2010a)

konotatif düzeyde kahvehanedeki adamın “yabancı ahlakı bozar” şeklindeki sözleri, yabancı figürünün yalnızca dışsal değil, içsel bir tehdit olarak da kodlandığını gösterir. Kosmos’un “Tanrı misafiriyim” demesi, onun sadece geçici bir yabancı değil, geleneksel konukseverlik normlarına göre korunması gereken bir kişi olduğunu ima eder. Kosmos’un metaforlarla kurduğu doğa temelli konuşma ise, insan doğasının iyilik üzerine kurulu olduğuna vurgu yapar. *Mit* düzeyinde ise, bu sahne “yabancı” figürünün hem tehdit hem de bilgelik taşıyan bir varlık olarak çelişkili biçimde sunulmasına dayanır. Kosmos’un kim olduğu bilinmese de, onun Tanrı misafiri olarak tanımlanması, toplumun geleneksel değerleriyle modern korkuları arasındaki çatışmayı görünür kılar. “Biz yabancıları severiz ama dünya bozuldu” ifadesi, yabancıya duyulan ikircikli yaklaşımın mitik bir anlatımıdır. Yabancı, geçmişin değerlerinde kabul gören bir misafirken, bugünün dünyasında tehlikeli ve öngörülemez biri olarak sunulur.

Sonuç olarak, Kosmos’un yabancı figürü olarak temsil edilişi, film boyunca dönüşüme uğramaz. Aksine, baştan itibaren “öteki” olarak kodlanan bu karakter, toplumun geleneksel değerleriyle kurduğu gerilimli ilişkiler aracılığıyla sınırların görünmeyen ideolojik gücünü açığa çıkarır. Misafirperverlik söylemiyle geçici olarak kabul edilen Kosmos, zamanla tehdit olarak yeniden tanımlanır ve dışlanır.

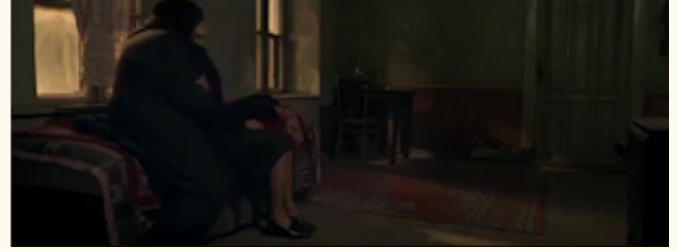
Kadın Temsili

Kosmos, filminde kadın temsili, üç farklı kadın karakter (Neptün, Kadın Öğretmen ve Topal Kadın) aracılığıyla sunulur. Bu karakterlerin her biri, farklı arzular, kırılganlıklar ve varoluşsal çıkmazlar üzerinden temsil edilir. Neptün, tıpkı Kosmos gibi, arzusunun peşinde koşan, ancak bu arzusunu söze dökmektense bedensel ve hayvansal seslerle ifade eden biridir. Kosmos ile kurduğu ilişki, sözcüklerin ötesinde bir çekim ve tensel iletişimle biçimlenir. Kadın Öğretmen ise geldiği bu kasabada açıkça bir memnuniyetsizlik içindedir. Yabancılaşmış ve bıkkın hâliyle, Kosmos’la kurduğu fiziksel temas bir tür kaçış gibi görünür. Ancak bu ilişki de onu kurtarmaz, filmde intiharıyla sonuçlanan varoluşsal bir çıkmaza sürüklenir. Diğer kadın karakter olan Topal Kadın ise sürekli eczaneden ilaç almaya çalışan, bedensel ve ruhsal bir kırılganlık taşıyan bir figür olarak resmedilir. Kosmos’un onun için ilaç çalması, bu kadına gösterdiği şefkati ve sistem dışı varoluş biçiminin bir yansımasıdır.

Reha Erdem, filmde neden az sayıda kadın karakter yer aldığına dair yöneltilen bir soruya şu yanıtı verir: “Kendi yaşadığım yerde ve dünyanın birçok yerinde de erkeklerin egemen olduğu bir kültür mevcut. Filmdeki küçük şehir de dünyanın bir yansıması. Bu nedenle kadınlar filmde yeteri kadar etkili olabilecek kadar sahnede bulunmuyor” (Sol Haber, 2010). Bu açıklama, yönetmenin kadın karakterlerin sınırlı temsiline dair tercihinin, toplumsal gerçeklikten beslendiğini ancak bu temsillerin aynı zamanda eleştirel bir farkındalıkla yapılandırıldığını da gösterir. Başka bir söyleşide ise şu ifadeleri kullanır: “Kadınlar, dediğim anlamda daha az cevabı olan yaratıklar. Erkekler daha çok cevap veren, çoğu zaten cevap olarak dolaşıyor. Kadınların böyle bir özelliği var ve bu beni daha çok cezbediyor. Yani orada daha çok hayat var. Kadınlarda hayat var gibi geliyor. Umut var. Mesela kadınlar sokağa indiği zaman o ülkede bir şey oluyor. Onlar kolay inmiyorlar ama indikleri zaman... Hasta erkekler... Erkekler zaten genellikle çok cevap veren, çok hasta olur zaten. Cevap, tüketici bir şey; herkese cevap vermek insanı hasta eder. Filmlerdeki erkeklerin çoğu da hasta zaten” (Turan & Dabak, 2013).

Filmde kadın öğretmenle Kosmos’un karşılaşması, kadın temsiline dair önemli bir çözümleme alanı sunar. Kosmos dışarı çıkar, müzik sesine yönelir ve eğlenen insanlara uzaktan bakar. Yolda köpeklerin saldırısına müdahale eder, ardından kadının torbalarını taşıyarak içeri girer. Kadın başını

tutar; Kosmos yaklaşır ve mekân, müziğin eşliğinde yavaşça aydınlanır.



Görsel 3. *Kosmos’un kadın öğretmenle karşılaşma sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

Denotatif düzeyde, Kosmos’un sokakta başıboş köpeklerin arasında yürürken Öğretmenle karşılaştığı, kadının ona sert bir tepki verdiği, ardından birlikte yürüdükleri ve Öğretmenin baş ağrısından yakındığı görülür. Konotatif düzeyde ise bu sahne, öğretmenin içinde bulunduğu ruhsal ve fiziksel çöküntüyü temsil eder. Sürgün edilmiş bir figür olarak bu kasabada olmaktan memnun olmayan kadın, baş ağrısıyla yalnızca bedensel değil, aynı zamanda ruhsal bir sıkışmayı temsil eder. Kosmos’un müdahalesi, bu kırılmayı yumuşatan bir şefkat eylemine dönüşür. Karanlık bir atmosferde geçen sahnede, baş ağrısının hafiflemesiyle birlikte ışığın artması, öğretmenin iç dünyasındaki değişimi simgeler. Bu sahnede Öğretmen, Kosmos’un varlığıyla bir tür geçici rahatlama yaşar. Mitik anlatı düzleminde ise sahne, erkek figürün kadın üzerin-

deki şifa verici etkisinin “doğal” ve “kaçınılmaz” olduğu ideolojik bir yapıyı yeniden üretir. Kosmos’un kadın öğretmeninin fiziksel acısını gidermesi, yalnızca bireysel bir iyilik olarak değil, aynı zamanda eril kurtarıcı figürün mitik anlatıdaki geleneksel rolünü üstlenmesi olarak da okunabilir. Kadının sıkışmışlığına müdahale eden erkek figür, burada kadına yön vermesinde onu dönüştüren bir aracı haline gelir. Bu anlatı yapısı, kadının kurtuluşunun ya da yumuşamasının erkeğin bilgeliği ya da sezgisel gücü sayesinde gerçekleştiği düşüncesini görünmez bir ideoloji olarak aktarır. Ancak Reha Erdem sinemasındaki kadın temsili bu noktada devreye girer. Çünkü kadın öğretmen, tüm bu dönüşüme rağmen kendi varoluşunu belirleme iradesini sonuna kadar taşır ve finalde kendi kaderi üzerinde belirleyici olur.

Kadın Öğretmen karakteri eril şefkat anlatısı eleştirel bir düzlemde yapılandırılırken, Neptün karakteriyle birlikte karşılıklı arzu ve bedensel birlikteliğe dayalı farklı bir temsil biçimi açığa çıkar. Kosmos, cebi ilaç dolu şekilde yaşadığı mekâna gelir. Kırık dolabın arkasında Neptün’ü görür ve inlemeye başlar. Cebinden çıkardığı ojeleri kıza uzatır. Neptün ona bakar, ojeleri alır, koltuğa koyar ve parmaklarını kırmızı oje ile boyar. Karakterler bağırarak iletişim kurarlar. Kosmos uçar gibi havaya yükselir. Neptün de yukarı bakarak bağırmaya devam eder. Neptün de uçar. Aynı anda evraklar da havalanır ve ardından ekran kararır.

Denotatif düzeyde, iki karakterin karşılıklı olarak ojeyle tırnaklarını boyamaları, bağırışlarla

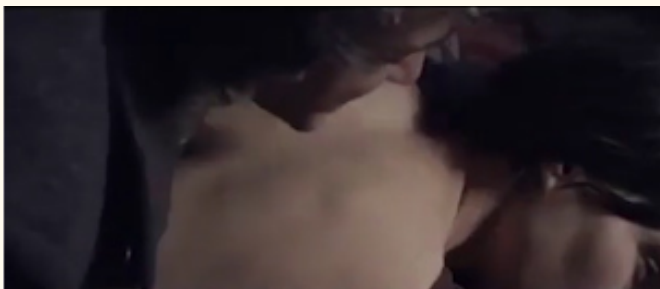


Görsel 4. *Kosmos ve Neptün sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

iletişim kurmaları ve havaya doğru yükselmeleri gözlenir. Konotatif düzeyde ise sahne, cinsel birleşmenin kodlarını içeren görsel ve işitsel öğelerle örülüdür. Tırnakların kırmızı ojeyle boyanması, kadınsı bir ritüel ya da hazırlık çağrışımı üretirken, iki karakterin hayvansı seslerle iletişim kurması, onları sözün ötesinde, içgüdüsel ve bedensel bir düzlemde buluşturur. Ayakların çıplaklaşması ve Kosmos’un adeta uçarcasına yükselmesi, cinsel doyumun alegorik bir yansıması olarak okunabilir. Mekândaki eşyaların da havalanması, bu deneyimin yalnızca bireysel değil, çevreyi etkileyen bir yoğunlukla yaşandığını simgeler. Işık, ses ve beden hareketleriyle kurulan bu anlatı, geleneksel erotik temsillerden farklı olarak duyular ötesi bir birliktelik atmosferi yaratır. Erdem’e göre Kosmos’un “aşk istiyorum” diyebilmesi, onun hem toplumsal kodlardan arınmış hem de insanın en “saf ve duru hali”ni temsil eden bir figür olduğunu gösterir (Erdem, 2010b). Mit düzeyinde ise bu sahne, kadın

ve erkeğin doğal bir bütünlük içinde olduğu fikri estetik biçimde sunulur. Ancak bu sahnede tensel temas yalnızca eril bir kurtarıcılığa indirgenemez. Neptün'ün aktif katılımı, karşılıklı bir ritüel içinde var olması ve sahnenin hayvansı, sözsüz, içgüdüsel dili, klasik cinsiyet rollerine dayalı mitik anlatıyı dönüştürür. Burada cinsellik, yalnızca erkek öznenin egemenliği altında değil, eşitlikçi, sezgisel ve karşılıklı bir arınma süreci olarak sunulur. Dolayısıyla film, mitin yeniden üretimiyle yetinmez, onun sınırlarında gezinen, onu bozan ve dönüştüren bir sinemasal alan açar.

Neptün karakterinin karşılıklı ve sezgisel arzu ekseninde kurulan anlatısının ardından, Topal Kadın karakterinde acı, yoksunluk ve bedensel çöküntü teması öne çıkar. Kosmos merdivenlerden hızla çıkarak eve gelir; kadın “İlaçlara ne oldu?” diye sorar. Kosmos’un “Attım,” yanıtı üzerine kadın bastonunu fırlatır, ağlayarak yere uzanır. Kosmos yavaşça yaklaşır, kadının sırtına dokunur ve nefe-



Görsel 5. *Kosmos ve Topal Kadın sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

siyle onu iyileştirmeye çalışır. Fırtına seslerinin eşlik ettiği bu sahne, tensel bir arınma ritüeline dönüşür. Tam bu sırada askerler içeri girer ve Kosmos'u kovalamaya başlar.

Denotatif düzeyde Kosmos'un eve gelişi ve Topal Kadın ile karşılaşması verilir. Konotatif düzeyde bu sahne, yalnızca tensel bir temasın değil, aynı zamanda kadının hem bedensel hem ruhsal çöküşüne tanıklık eden bir tür “arınma ayini”nin temsilidir. Kosmos'un nefesi, sözleri, dokunuşları ve yere tükürmesi, bedende biriken hastalığın, kötülüğün, arzusun dışa atılması olarak yorumlanabilir. Sahnedeki bu tensel yoğunluk, geleneksel şifa pratiklerinin sınırlarını aşarak, hem cinsellik hem mistisizm yüklü bir metafora dönüşür. Barthes'ın mit düzeyine göre ise burada esas olan, Kosmos'un “iyileştirme” niyetinin toplumun normatif yapıyla çatışmasıdır. Kosmos bir tür düzen bozucudur. Bedene, acıya, şehvete dair bastırılmış ne varsa, onu görünür kılar. Kadının “hastalığını” hisleri ve tensel farkındalık yoluyla teşhis eder. Kosmos'un varlığı, sistemin bastırdığı her şeyin açığa çıkmasına neden olur. Bu nedenle, askerlerin gelişi bir cezalandırmadan çok, düzenin kendini restore etme refleksidir. Uçar İlboğa'ya göre, Erdem Sineması'nın karakterlerinin iç yaşantılarında, içindeki yaşadıkları toplumun değerleri, kuralları, yaşanmışlıkları, görünen ancak dile getirilemeyen cinsellik ve şiddet öğelerinin baskın olduğunu söylemek mümkündür (Uçar İlboğa, 2011, s. 131). Böylece Kosmos'taki kadın karakterlerin görünürde edilgen ama içsel olarak

çatışmalı hâlleri, Erdem'in karakter dünyasını nasıl derinleştirdiğini de ortaya koyar.

Dolayısıyla, *Kosmos* filminde kadın karakterlerin edilgen konumlarından ziyade, içsel çatışma ve bedensel farkındalıklarıyla anlam kazandığı görülmektedir. Kadın karakterler, eril anlatı ve toplumsal baskının sınırlarında konumlanırken, film bu sınırları kırarak kadını sezgisel bir özne olarak yeniden kurar. Böylece Reha Erdem, mitik anlatılardaki erkek merkezli temsilleri dönüştürerek, kadının varoluşunu hem tensel hem düşünsel bir özgürleşme alanı olarak sunar.

Şifa ve Mucize



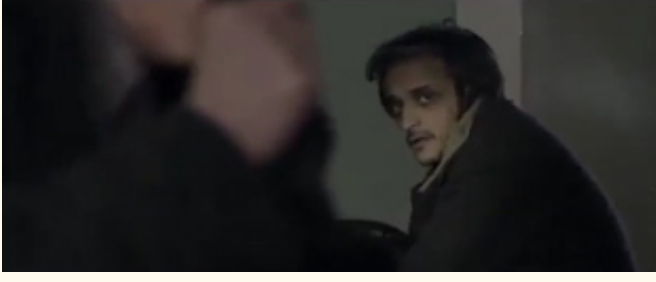
Görsel 6. *Kosmos*'un çocuğu kurtardığı sahne (*Kosmos*, Erdem, 2010a)

Kosmos karakteri, film boyunca yalnızca mucizevi eylemler gerçekleştiren değil, aynı zamanda insanlara şifa veren, ruhsal ve fiziksel acıları dindiren bir figür olarak sunulur. Filmin açılış sekansında, dış dünyaya kapalı ve yabancılara karşı temkinli bir

kasabaya, *Kosmos*'un gelişiyle birlikte bir mucize girer. *Kosmos*, nehirde boğulmuş olan bir çocuğu hayata döndürerek, mucizevi bir eylemle kasabanın kapalı yapısında kendine yer edinir.

Bu denotatif düzeyde, yalnızca bir kurtarma eylemi gibi görünse de, konotatif düzeyde izleyicide hem *Kosmos*'un olağanüstü bir yeteneğe sahip olduğu izlenimi uyanır hem de onun bir tür “seçilmiş” figür olabileceği fikri doğar. Sahnenin sonunda yere yüzüstü kapanması ise bu mucizenin onu hem fiziksel hem de ruhsal olarak tükettiğini gösterir. *Kosmos*, daha kasaba halkı onu tanımadan önce bir çocuğu hayata döndürerek “kurtarıcı” rolüne bürünür. Onun bu eylemi, sadece bireysel bir hayat kurtarma olayı değil, aynı zamanda yabancıya karşı önyargılı bir toplumun gözünde tanrısal ya da mistik bir meşruiyet kazanma biçimidir.

Kosmos'un çocuk üzerindeki mucizevi etkisinin ardından, bu kez kasabanın “hasta” yetişkin erkeklerinden biriyle olan teması yeni bir şifa anlamını gündeme getirir. Filmin önemli yan karakterlerinden biri olan sürekli öksüren adam (Tahir), kasabanın hem fiziksel hem de sembolik düzeyde hasta yapısını temsil eden bir karakterdir. Kahvehane sahnesinde bu adam yine öksürük nöbeti geçirirken *Kosmos*'un dikkatini çeker. *Kosmos* adamı dışarıda yakalayıp sarılarak sallar ve adamın nefesi düzelir. Ancak bu temasın ardından *Kosmos*'un kendisi öksürmeye başlar.

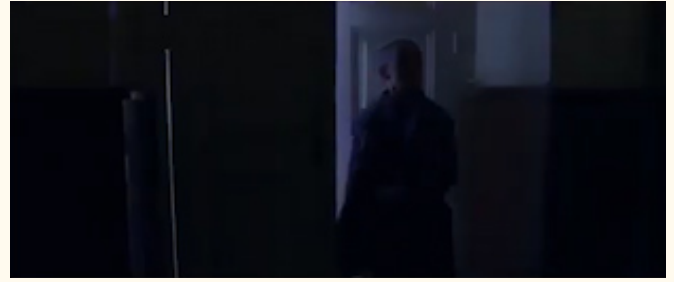


Görsel 7. *Kosmos ve Tahir sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

Bu sahne, denotatif düzeyde, bir adamın öksürük krizine girmesi ve bir başkasının ona yardım etmeye çalışması olarak okunabilir. Ancak konotatif düzeyde, Kosmos'un adamı kucaklaması ve sarsması, yalnızca fiziksel bir müdahale değil, aynı zamanda ruhsal bir temastır. Kosmos burada bir "şifacı"dır. Onun dokunuşu, adamın öksürüğünü dindirir. Kosmos'un ardından kendisinin öksürmeye başlaması ise, bu iyileştirici gücün bir tür bedel gerektirdiğini ima eder. Barthes'ın mit düzeyiyle baktığımızda, bu sahnede "şifacı-yabancı" miti belirginleşir. Kosmos, çürümüş ve çökmekte olan bir düzende ortaya çıkan, sıradan araçlarla açıklanamayan bir figürdür. Öksüren adam, kasabanın simgesel hastalığını temsil ederken, Kosmos onun hastalığını alarak kendine geçirir. Böylece Kosmos, yalnızca bireysel bir kurtarıcı değil, aynı zamanda sistemin hastalıklarını yüklenen bir "beden" hâline gelir. Kosmos'un bedenine geçen öksürük, hem kurbanlaşmayı hem de arınmayı temsil eder. Bu

anlamda Kosmos, modern sistemin ilaçla, kontrolle çözmeye çalıştığı sorunlara karşı, mitik bir çözüm bir tür bedensel bedel sunar.

Kasabanın yetişkin bireylerinden sonra Kosmos'un şifa verici etkisi bu kez konuşamayan bir çocuk üzerinden sınanır. Yaşlı bir kadın, torunu için Kosmos'tan yardım ister. Çocuk onu takip eder, Kosmos eve girerken kapıyı aralık bırakır ve çocuk da arkasından içeri girer. Kosmos çocuğu yakalayıp sarsar, birlikte yere düşerler. Bu anda arka planda beliren ışık süzmesiyle çocuk ilk kez "işaret" diyerek konuşur. Ardından ikisi dışarı çıkar ve yanan bir nesneye doğru ilerlerler.



Görsel 8. *Kosmos ve konuşmayan çocuk sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

Bu sahne denotatif düzeyde, konuşamayan bir çocuğun Kosmos'la temas kurarak bir sözcük söylemesi ve ardından onunla birlikte olağan dışı bir yolculuğa çıkmasıdır. Konotatif düzeyde, çocuğun konuşmaya başlaması mucizevi bir an olarak çerçeveselenir. Kosmos, yine bir "şifa verici" figür olarak tanımlanır. Ancak bu şifacılığın, mutlak ve kesintisiz

bir iyilik anlamına gelmediği de ima edilir. Çocuğun yere düşmesi ve Kosmos'un onu sırtında taşıması, hem fiziksel hem de metaforik bir yüklenme anlamına gelir. Kosmos burada yalnızca iyileştiren değil, taşıyan, yüklenen bir figürdür. Arka plan-daki bombalar ve telsiz sesleri, bu iyileşmenin bir savaş ve yıkım ortamında gerçekleştiğini, şifanın bile mutlak güvenlik ve sükûnet içinde olamayacağını düşündürür. Mit düzeyi açısından ise, bu sahne "şifa" anlatısını sorgulayan bir yapıya sahiptir. Kosmos'un dokunuşuyla çocuğun konuşması, başta onu neredeyse peygamberî bir figür gibi konumlandırırken, filmin ilerleyen bölümlerinde bu çocuğun ölümü, hem bu mitin hem de Kosmos'un sınırsız şifa gücü fikrinin çözüldüğünü gösterir. Bu bağlamda, "yabancı figürün şifa getireceği" fikri, filmde bir dönem doğal ve kaçınılmazmış gibi sunulurken, sonradan kırılır ve izleyicinin bu inanca olan güveni sarsılır. Uzay aracı ve ay gibi görsel semboller, bu sahnede mitik bir yükselişin işaretlerini verse de, aslında bu anlatı yükselişi kısa süreli bir illüzyondur. Kosmos'un bu iyileştirici gücü, bu kırılma anıyla birlikte sorgulanır.

Kosmos, filmin başlangıcında mucizeler yaratan bir figür gibi görünürken, zamanla onun gücü sınırlı ve geçici bir doğaya bürünür. Böylece film, mitik yapıları kurarken aynı zamanda onları çözümleyip sorgular. Yönetmenin deyimiyle Kosmos "bir peygamber ya da mesih değil, insanın en sade, en çürük hali"dir (Erdem, 2010b). Erdem'in bu yaklaşımının, Kosmos'un mitik bir kurtarıcı olarak yücel-

tilmesini aşarak, onun insanlık hâllerinin karmaşıklığını ve kusurluluğunu temsil etmesini sağladığı söylenebilir.

Kurban ve Otorite

Reha Erdem, Kosmos filminde insan-hayvan ilişkisini yalnızca doğayla kurulan bir bağ değil, aynı zamanda ahlaki ve ideolojik bir mesele olarak inşa eder. Kosmos'un iletişim biçimi, sıklıkla hayvansal seslere ve davranışlara referans verir. Özellikle Neptün karakteriyle kuşlara özgü ötüşler, çığlıklar ve bedensel taklitler üzerinden kurulan bu diyalogsuz iletişim, karakterin geleneksel insan formunu aşarak başka bir varoluş düzleminde konumlandırıldığını gösterir. Bu çerçevede Kosmos, yalnızca insanlar arasında değil, türler arasında da sınırları aşan bir figür hâline gelir. Böylece, filmde kurban edilen hayvanlar, hem fiziksel hem de simgesel düzeyde önemli bir anlatı öğesidir. Neptün'ün babasının kasap olması ve hayvanların kesilme sürecine dair detaylı görüntülerin film boyunca tekrar etmesi, Reha Erdem'in tanıklık kavramı üzerinden kurduğu anlatının bir uzantısıdır. Yönetmenin ifadesiyle, "Hayvanlarsa biraz şahit gibi. Onlar hep hayatımızda varlar ve bize böyle yani bizim kötü durumumuza şahitler gibi geliyor ve ben en çok onlardan utanıyorum. Yiyoruz onları, giyiyoruz onları ya da bir şey yapıyoruz. Kanlarını akıtıyoruz" (Turan & Dabak, 2013). Reha Erdem, filmdeki hayvan temsillerini "hayvanlara hayvan gibi aşağılanan durumlar" olarak tanımlar ve bu temsillerin, insan doğasının

daki şiddetin en basit haliyle görünür kılındığını belirtir (Erdem, 2010b). Bu yorum, hayvan temsillerinin yalnızca görsel bir detay değil, insanın içgüdüsel yönlerini ve şiddet eğilimini ortaya çıkaran simgesel yapılar olarak kurgulandığını gösterir. Böylece hayvan, yalnızca edilgen bir kurban değil, aynı zamanda insanın içsel karanlığının yansımasıdır. Filmde Kosmos dışarıya çıkar, müziğin geldiği alana yönelir. Bu sırada dış seste köpek havlamaları duyulur. Üç köpek Kadın Öğretmen'e doğru havlarlar. Kosmos öğretmen ile köpekler arasına girer. Bu sırada Öğretmen kadının sesi duyulur:

“Senin mi bu hayvanlar?”

Kosmos cevap verir:

“Korkmuşlar hayvanlar.”

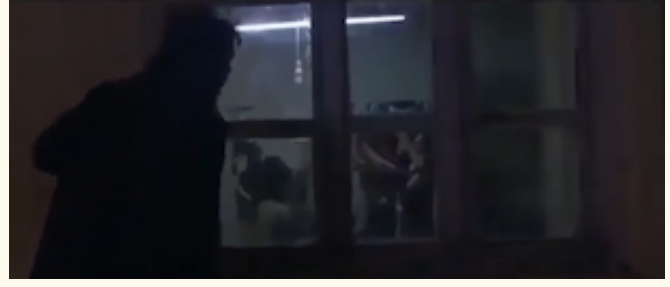
Kadın sertçe karşılık verir:

“Ne biçim insansınız siz, sahip çıksana hayvanlarına.”

Kosmos kadının torbalarını alır ve onu takip eder.

Yolda konuşur:

“Onlar sahihsiz. Onların başına gelenler insanlar yüzünden efendim. Çünkü hakkın yerinde kötülük var. Adaletin yerinde de kötülük var. Aslında insanoğlunun başına gelen hayvanların başına da geliyor. Başlarına gelen şey aynı. Bu nasıl ölüyorsa, öteki de öyle ölüyor. Hepsinin bir soluğu var. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim. Çünkü hepsi boş. Çünkü hepsi aynı yere gidiyorlar. Hepsi aslında toprakta. Ve hepsi yine toprağa dönüyor.”



Görsel 9. *Kosmos ve Kadın Öğretmen sahnesi* (Kosmos, Erdem, 2010a)

Bu sahne denotatif düzeyde, sokakta bir adamla kadının konuşması ve köpeklerin saldırı sahnesi gibi sıradan olayları yansıtır. Ancak konotatif düzeyde, Kosmos'un sözleri ve davranışları, insanın doğaya ve hayvana hükmetme eğilimini sorgulayan bir alt metin sunar. Kosmos'un torbaları taşıması, ona eşlik etmesi, hayvanların “korkmuş” olduğunu söylemesi, türler arası bir empati çağrısına dönüşür. İnsanların hayvanlardan üstün olduğuna dair ifadeleri, bu sahnenin etik boyutunu güçlendirir. Mitik anlatıda, Kosmos'un sözleri, insan merkezli dünya görüşünün bir mit olduğunu açığa çıkarır. İnsanın hayvanlardan üstün olduğu düşüncesi, Barthes'ın ifadesiyle, evrensel bir gerçeklik gibi sunulan bir ideolojik yapının ürünüdür. Kosmos ise bu ideolojinin karşısında durur. Onun ağızından çıkan sözler, insanla hayvan arasında hiyerarşik değil, ontolojik bir eşitlik kurar. Buradaki doğa anlatısı, ahlaki ve felsefi bir zemin üzerinden işler.

Kosmos'un dünyasında zaman ve mekân birbirine karışırken, kimi ardışık sahneler izleyiciye yalnızca olayların değil, ruh hâllerinin ve ideolojik kırılmaların da bir haritasını sunar. Konuşmayan çocuğun köprü üzerinde durup gökyüzünden geçen uçağa bakmasıyla başlayan sahne, yalnızca bir gözlem anı gibi görünse de, çocuğun bulunduğu köprü bir eşik olarak konumlanır. Ardından gelen planlarda, bir grup köylünün üç kişiyi sopayla kovaladığı ve bembeyaz karın içinde bir kan lekesinin görüldüğü sahneler, kapalı toplumların ötekiye nasıl dışladığını ve bastırılan şiddetin nasıl dışa vurulduğunu gösterir. Bu ardışık planlarda hayvanların birbirine saldırdığı an ise yalnızca doğanın acımasızlığına değil, aynı türden bireylerin sistemsel baskı altında birbirine yönelttiği içsel şiddeti de işaret eder.



Görsel 10. Hayvanların şiddet sahnesi (Kosmos, Erdem, 2010a)

Birbiri ardına gelen bu sahnelerde denotatif düzeyde ilk olarak, bir çocuğun köprü üzerinde durup yukarıdan geçen uçağa baktığını görürüz.

Ardından, bir grup köylünün üç kişiyi sopayla kovaladığı sahneye geçilir. Sonrasında karın içinde bir kan izi belirir. Devamında köpeklerin birbirini parçaladığı görülür. Bu planlar serisi, Kosmos ile Öğretmen'in çıplak bir biçimde birbirine sarılmasıyla son bulur. Her bir plan yüzeyde yalın ve fiziksel bir gerçekliği temsil eder. Konotatif düzeyde ise bu sahneler, yalnızca fiziksel olayları değil, onların taşıdığı kültürel ve duygusal çağrışımları da devreye sokar. Metz'in de belirttiği gibi, "Bir görsel veya işitsel tema ya da görsel ve işitsel temaların bir düzenlenişi, filmi bütünüyle oluşturan anlatının doğru dizimsel (syntagmatic) konumuna yerleştirildiğinde, kendi başına sahip olduğundan daha büyük bir değere ulaşır. Bu konum sayesinde ek anlamlar kazanır" (1974, s. 110). Bu çerçevede Kosmos'taki planlar dizisi, ardışık biçimde yerleştirilen imgelerin anlamı çoğaltma biçimini örnekler. Çocuğun uçağa bakması, bastırılmış bir merakın ve dış dünyaya duyulan özlemin simgesine dönüşürken, köylülerin şiddeti, kolektif paranoyanın ve ötekiye duyulan korkunun açığa çıkışıdır. Kar üzerindeki kan, saflıkla şiddetin çarpıştığı bir zemine işaret eder. Köpeklerin birbirini saldırmaları, toplumsal çözülmenin doğadaki izdüşümüdür. Kosmos ile Öğretmen'in çıplaklık hâli ise, kurumsal baskının ve sosyal şiddetin ortasında doğaya ait, korunmasız bir varoluşu temsil eder. Mit anlamında bu sahneler, ideolojik bir söylemin doğallaştırılmasıyla işler. Köprü üzerindeki çocuk, bu arzuya erişememiş bir "saf halk" figüründen ziyade, yukarıdan gelen tehdide karşı çaresizce

bakan, sessiz bir tanık konumundadır. Bu sahne-deki bakış, bir meraktan çok, yaklaşan bir tehlikenin sezgisel farkındalığını taşır. Ardından gelen sahnede sopayla kovalananlar, toplumsal düzenin tehdit olarak algıladığı ötekilerdir. Kan, saflığın bozulmasını ve kurban edilme edimini aynı anda temsil eden simgesel bir unsura dönüşür. Köpekler arasındaki şiddet, bireylerin birbirini sistem adına parçaladığı bir mitin parçası olarak belirir. Kosmos ile Öğretmen'in birlikteliği, sistemin dışında kalanların kurduğu saf, mitolojik bir karşı-varoluş alanıdır. Bu sahneler dizisi, Barthes'ın göstergibilimsel katmanları üzerinden okunduğunda, *Kosmos*'un yalnızca bireysel değil, toplumsal ve ideolojik yapılarla çatışan bir figür olarak nasıl inşa edildiğini açığa çıkarır. Böylece, Kosmos, kurban ve otorite arasındaki gerilimi, doğa ve insan arasındaki etik sınırları yeniden düşünmeye çağırır.

Sonuç

Reha Erdem'in *Kosmos* filmi, biçimsel estetikle içeriksel derinliği bir araya getiren çok katmanlı bir anlatı yapısına sahiptir. Bu çalışmada film: kadın temsili, sınır ve yabancı, şifa ve mucize anlatısı ile kurban ve otorite ilişkisi olmak üzere dört tematik başlık altında, Roland Barthes'ın göstergibilimsel çözümleme modeli temelinde değerlendirilmiştir. Barthes'ın denotasyon, konotasyon ve mit düzeylerine dayalı yaklaşımı, *Kosmos*'ta yalnızca yüzeyde sunulan anlamları değil, bu anlamların ardındaki kültürel, ideolojik ve toplumsal katmanları da

görünür kılmayı mümkün kılmıştır.

Film, mekânsal olarak bir sınır kasabasında geçerken, zaman ise doğrusal olmaktan çıkar, geri sarar, döngüsel bir yapı kazanır. Bu yapısal tercihler, karakterlerin çıkışsızlığını ve yaşadıkları toplumsal/siyasal sıkışmayı simgeler. Kadın temsili bağlamında, Neptün karakteri de tıpkı Kosmos gibi toplumun normlarına uymayan, sınırda bir figürdür. Filmde şifa ve mucize anlatısı, Kosmos'un gelişile başlasa da, sonrasında çocuğun ölümü ve öğretmen kadının intiharıyla bu anlatının da sınırlarına ulaşılır. Böylece "şifacı yabancı" miti, kurulurken aynı anda sorgulanır. Kosmos'un konumlandığı misafirhane de bu kırılğan yapıyı pekiştirir. Terk edilmiş, soğuk, geçici bir mekânda soba ve kaynayan bir demlik dışında hiçbir şey yoktur. Bu detay, toplumun ötekine yönelik sahte misafirperverliğini sembolize eder.

Benzer şekilde, Kosmos'ta yer alan karakterler, sınırın açılmasını dilerken aynı zamanda bundan korkarlar. Tıpkı misafirperverlik söylemini yineleyip yabancıya mesafeli duran kasaba halkı gibi. Tüm bu temalar, Barthes'ın mit tanımına uygun biçimde, ideolojik olarak doğallaştırılmış toplumsal kabulleri ifşa eder. Filmde ayrıca Reha Erdem'in sıklıkla başvurduğu gösterge niteliğindeki görsel öğeler de dikkat çeker: kesilmek üzere bekleyen hayvanlar, derisi yüzülmüş postlar, birbirine saldıran köpekler ya da bomba sesleriyle havalanan kuşlar gibi imgeler, insanın hem yıkıcı hem de edilgen doğasını simgeler. Bu imgeler, hayvan-insan, şiddet-mer-

hamet, medeniyet-doğa ikiliklerini katmanlı bir biçimde işler. Bu yönüyle film, yalnızca insani olanı değil, insanın “diğer yüzünü” de görünür kılar.

Sonuç olarak Reha Erdem’in sinema dilinde biçim ve anlam arasındaki denge, Barthes’ın göstergebilimsel çözümleme modeliyle birlikte değerlendirildiğinde, sadece bireysel ya da estetik bir sinema anlayışını değil, aynı zamanda bu anlatının toplumsal, ideolojik ve kültürel temellerini de açığa çıkarmaktadır.

Bu çalışma göstermiştir ki, Reha Erdem sineması, Barthes’ın anlamın çok katmanlılığına dair yaklaşımını somutlaştırarak, sinemada mitin nasıl üretildiği ve nasıl çözüldüğüne dair özgün bir örnek sunmaktadır. Gelecek çalışmalar, yönetmenin diğer filmlerinde mitin, ses ve sessizlik, zaman ve ritim gibi biçimsel unsurlarla nasıl yeniden kurulduğuna derinlemesine inceleyebilir. Ayrıca, Barthes’ın göstergebilimsel modelinin yalnızca Reha Erdem sinemasıyla sınırlı kalmadan, farklı yönetmenlerin filmlerinde de uygulanması, sinemada anlam üretiminin ideolojik boyutlarına ilişkin daha kapsamlı bir çerçeve sunacaktır.

Kaynakça

Adanır, O. (2013). Göstergebilimsel film kuramı. İçinde Z. Özarslan (Ed.), *Sinema kuramları II* (ss. 13-33). Su Yayınları.

Alataş, D. (2019). *Bir tür sınıraşımı olarak aşk: Nancy’nin arzu, cinsellik ve beden kavrayışı ile Kosmos filminin bir okuması*. Erişim Tarihi: 15.06.2025 [https://](https://www.academia.edu/40329824/Okumas%C4%B1)

www.academia.edu/40329824/Okumas%C4%B1

Altıntaş, G. (2009). İnsan-Kuru Rüyaalar Alemi. İçinde F. Yücel (Ed.), *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*. Çitlembik Yayınları.

Ateş, C. (2023). Nietzschean gift model as an alternative to potlatch culture in Turkish cinema: the movie Kosmos. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (Özel Sayı), Article Özel Sayı, 338-351. <https://doi.org/10.33206/mjss.1348005>

Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Çev.). Jonathan Cape Ltd.

Barthes, R. (1977). *Image-music-text* (S. Heath, Çev.). Fontana Press.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (B. Vardar & M. Rifat, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven* (S. Rifat & M. Rifat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Büker, S. (1985). *Sinemada anlam yaratma*. Anadolu Üniversitesi Basımevi.

Cerrahoğlu Zıraman, Z. (2015). 1990 sonrası Türkiye sineması ve Reha Erdem filmleri. *Doğu Batı Sayı : Sinema Tutkusu -III*, 74, 67-85.

Çelik, H. (2015). *Reha Erdem’in “Kosmos” filmi: inanç ve kültür*. Erişim Tarihi: 20.06.2025 https://www.academia.edu/10161947/Reha_Erdem_in_Kosmos_Filmi_%C4%B0nan%C3%A7_ve_K%C3%BClt%C3%BCr

Dianiya, V. (2020). Representation of social class in Film (Semiotic analysis of Roland Barthes film Paraisite). *Profetik: Jurnal Komunikasi*, 13(2), 212. <https://doi.org/10.14421/pjk.v13i2.1946>

- Doğan, Y. (2016). Reha Erdem sineması'nda uzam, zaman bellek çerçevesinde "Kosmos" filmi. *International Multilingual Academic Journal*, 1(1), Article 1.
- Erdem, R. (Yönetmen). (2010a). *Kosmos* [Film]. Atlantik Film. Youtube. Erişim Tarihi: 05. 06. 2025 <https://www.youtube.com/watch?v=BYPVKDitzw>
- Erdem, R. (Yönetmen). (2010b). *Q&A with Reha Erdem on Kosmos (Cosmos)—16. London Turkish Film Festival* [Video]. Youtube. Erişim Tarihi: 01. 06. 2025 <https://www.youtube.com/watch?v=dSaqVqd4KKQ>
- Girgin, Ü. H. (2016). *Türkiye'de bağımsız sinema ve Reha Erdem*. Erişim Tarihi: 10. 06. 2025 <https://www.azizmsanat.org/2016/05/18/turkiyede-bagimsiz-sinema-ve-reha-erdem-umit-huseyin-girgin/>
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim* (M. Yalçın, Çev.). İmge Kitabevi Yayınları.
- Kabadayı, L., & Çağlıyan, Ç. E. (2013). Felsefe'den sinemaya: "bengi dönüş" kavramının Kosmos filmi'nde anlam yaratımı açısından kullanımı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 20, Article 20.
- Karabağ Sarı, Ç. (2016). "Özgürlüğün olmadığı yerde hakikat nedir ki?" Reha Erdem'le söyleşi. *Moment Journal*, 3(2), 508-511. <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.508511>
- Metz, C. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema* (M. Taylor, Çev.). Oxford University Press.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. Say Yayınları.
- Saussure, F. D. (1998). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). Matbaa 70.
- Sol Haber. (2010). "Bal" ve "Kosmos" Berlinale'de tanıtıldı. sol haber. Erişim Tarihi: 06. 06. 2025 <https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/bal-ve-kosmos-berlinalede-tanitildi-haberi-24243>
- Süreyya, A. (1990). Reha Erdemle söyleşi. 25. *Kare*, 1, 5-7.
- Turan, M., & Tabak, Y. (2013, Ocak 24). *Yönetmenlerle buluşma 1: Reha Erdem ile söyleşi*. İstanbul Modern Sanat Müzesi. [Video]. Youtube. Erişim Tarihi: 24. 05. 2025 <https://youtu.be/7-oP4LznYWo>
- Uçar İlboğa, E. (2011). Reha Erdem sineması'nda suskun karakterler ve dile getirilemeyen cinsellik. İçinde O. Yilmazkol (Ed.), *2000 Sonrası Türk sinemasına eleştirel bakış* (ss. 119-148). Okur Kitaplığı.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada göstergeler ve anlam-bilim* (Z. Aracagök & B. Doğan, Çev.). Metis Yayınları.