CINE
ME
DIA

CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Video Makale Destekleyici Metin
Kabul Tarihi: 13.09.2026
Yayın Tarihi: 26.09.2026

Kosmos: Posthümanist Bir Perspektiften Doğa, Kültür Ve Sınır İhlalleri

Kosmos: Nature, Culture, and Boundary Transgressions from a Post-humanist Perspective

Dilek İsaoğulları

Yüksek Lisans Öğrencisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema, isaogullardilek@gmail.com, https://orcid.org/0009-0003-1840-5698, DOI :10.71350/cinemediaj.12

Keywords:

Posthümanizm, Kosmos, Reha Erdem, doğa-kültür, sınır ihlali, aradalık

Anahtar Kelimeler:

Posthumanism, Kosmos, Reha Erdem, nature-culture, boundary violation; liminality.

ABSTRACT

This article aims to read Reha Erdem's Kosmos (2010) from a posthumanist perspective in order to question the nature-culture divide and the anthropocentric conception of the subject. It discusses how humanism and Enlightenment thought constructed the modern subject, how instrumental reason established domination over nature, and the conceptual tools offered by posthumanist critique—Plumwood's "master model," Haraway's "cyborg" and "natureculture," Braidotti's "nomadic subject," and Descola's critique of the nature-culture distinction. The study adopts a critical reading method combining qualitative film analysis with theoretical interpretation. The analysis examines the "in-betweenness" of the character Kosmos—his fragmented speech, silences, constantly moving body, relation to animals, healing practices, and interaction with space—as a figure that cannot be contained within fixed identity categories. The findings show that the film destabilizes the binaries of nature/culture, human/animal, and mind/body, repositioning nature as an active agent rather than passive décor and the body as a nomadic, boundary-violating subjectivity. As a strong example of posthumanist sensibility in Turkish cinema, Kosmos offers a relational ontology and ethics beyond the anthropocentric gaze.

ÖZET

Bu makale, Reha Erdem'in Kosmos (2010) filmini posthümanist bir perspektiften okuyarak doğa-kültür ayrımını ve insan-merkezci özne anlayışını sorgulamayı amaçlar. Hümanizm ve Aydınlanma düşüncesinin modern özneyi nasıl inşa ettiği, araçsal aklın doğa üzerinde kurduğu tahakküm ve posthümanist eleştirinin sunduğu kavramsal araçlar —Plumwood'un "efendi modeli", Haraway'in "siborg" ve "doğakültür" kavramları, Braidotti'nin "göçebe özne"si, Descola'nın doğa-kültür ayrımı eleştirisi— tartışılmaktadır. Çalışma, nitel film analizi ile kuramsal yorumu birleştiren eleştirel bir okuma yöntemi benimser. Analizde Kosmos karakterinin kesik cümleleri, sessizlikleri, sürekli hareket hâlindeki bedeni, hayvanlarla kurduğu ilişki, şifa pratikleri ve mekânla etkileşimi üzerinden sabit kimlik kategorilerine sığmayan "aradalık" hâli incelenir.

CINE
ME
DIA

CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Bulgular, filmin doğa/kültür, insan/hayvan ve akıl/beden ikiliklerini sarsarak doğayı edilgen dekor olmaktan çıkarıp aktif fail, bedeni ise göçebe ve sınır ihlal eden bir öznellik olarak konumlandırdığını göstermektedir. Kosmos, Türk sinemasında posthümanist duyarlılığın güçlü bir örneği olarak, insan-merkezci bakışın ötesinde ilişkisel bir ontoloji ve etik önerir.

GİRİŞ

Sinema, ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda insanın kendisini, çevresini ve evrendeki konumunu sorguladığı felsefi bir düşünme alanı da olmuştur. Özellikle moderniteyle birlikte keskinleşen doğa/kültür, insan/hayvan, akıl/beden gibi ikili karşıtlıklar, sinemanın görsel-işitsel imkânları sayesinde somut biçimler kazanmıştır. Posthümanist düşünce, bu karşıtlıkları ve sınır ihlallerini merkeze alarak, Aydınlanma geleneğiyle Batı metafiziğine yerleşen insan-merkezci özne tasavvurunu ve bu tasavvurun ürettiği hiyerarşik ayrımları sorgulamaya açar. Bu eleştirel perspektif, ontolojik sorgulamaları da beraberinde getirmiştir.

Türk sinemasında özellikle 1990 sonrası dönemde belirginleşen bağımsız yönelimler, bu türden ontolojik sorgulamalara alan açmış; Reha Erdem sineması ise doğayı edilgen bir dekordan aktif bir faile dönüştüren, bedeni ve hareketi merkeze alan şiirsel diliyle bu sorgulamanın kendine özgü örneklerini vermiştir. Erdem'in 2010 yapımı Kosmos filmi, bu sinematografik evrenin en belirgin halkalarından biri olarak, sınır ihlallerini ve aradalık hâlini hem anlatısal hem de biçimsel düzeyde görünür kılar. Filmin başkarakteri Kosmos, sınır kasabasına ansızın gelen bir yabancı olarak belirir. Ne tam anlamıyla bir mülteci ne bir sığınmacı ne de kasabanın tanıdık düzenine ait bir figürdür. İletişimi kesik cümleler, tekrarlar ve sessizlikler üzerine kurulur; bedeni sürekli hareket hâlindedir: koşar, takla atar, ağaca tırmanır, buzlu nehre atlar ve sürekli şeker yiyerek beslenir. Bu bedensel performans, onu kasabanın yerleşik zaman-mekân algısının dışına taşır. Kasaba halkı, Kosmos'u hem mucize yaratan bir "ermiş" hem de düzeni bozan "tekinsiz" bir varlık olarak deneyimler: Bir çocuğu nefesiyle hayata döndürür, hastaları iyileştirir; ancak aynı zamanda toplumsal normlara uymayan davranışlarıyla şaşkınlık ve rahatsızlık yaratır. O ne tamamen iyidir ne de tamamen kötü. Kosmos, hiçbir kimlik kategorisine tam olarak sığmaz; o arada olandır.

Bu noktada film, bir kasaba ve bir yabancı üzerinden doğa, kültür, insan ve insan-dışı varlıklar arasındaki karmaşık ilişkileri sorgular. Kosmos'un bedensel hareketleri, iletişim tarzı ve mekânla kurduğu bağ, onu sabit kimlik kategorilerine yerleştirmeyi zorlaştırır. Kasaba halkı tarafından hem iyileştirici hem de tehditkâr bir figür olarak algılanması, karakterin "aradalık" hâlini görünür kılar. Kosmos'un bu belirsiz konumu, yalnızca anlatısal bir tercih değil, aynı zamanda öznenin kimliğini ve varoluşun sınırlarını sorgulayan teorik bir alan açar.

CINE
ME
DIA

CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Makalenin temel sorunsalı, Kosmos karakterinin temsil ettiği aradalık hâlinin, doğa-kültür ayrımını ve insan-merkezci özne anlayışını nasıl görünür kıldığıdır. Doğayı denetim altına alan araçsal akıl anlayışı çerçevesinde doğa ile kültür arasındaki ilişki çoğu zaman hiyerarşik ve ayrıştırıcı biçimde ele alınır. Bu bağlamda makale, söz konusu ayrımın doğallaştırılmış bir gerçeklik değil, tarihsel ve ideolojik olarak kurulan bir yapı olduğunu tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın amacı, Kosmos karakterini posthümanist bir perspektiften okuyarak insan-merkezci öznenin sınırlarını sorgulamak ve doğa, kültür ile insan-dışı varlıklar arasındaki ilişkilerin nasıl yeniden düşünülebileceğine dair bir okuma önerisi sunmaktır. Çalışma, nitel film analizi ile kuramsal yorumlamayı bir araya getiren eleştirel bir okuma yöntemi benimsemektedir. Kosmos karakteri; beden, hareket, mekân ve diğer karakterlerle kurduğu ilişkiler üzerinden analiz edilecek; bu temsil biçimi posthümanizm ve Aydınlanma eleştirisi bağlamında yorumlanacaktır. Makale kapsamı açısından öncelikle hümanizm ve Aydınlanma düşüncesinin modern özneyi nasıl inşa ettiği ele alınacak; ardından posthümanist düşüncenin bu özne anlayışına yönelttiği eleştiriler tartışılacak; son olarak Türk sinemasındaki ontolojik yönelimler ve Reha Erdem sinemasının bu bağlamdaki konumu değerlendirildikten sonra Kosmos filminin posthümanist bir analizi sunulacaktır.

1. Hümanizm ve Aydınlanma: Modern Öznenin İnşası ve Araçsal Aklın Yükselişi

Hümanizm kavramının tarihsel kökenleri Rönesans dönemine kadar geri götürülür. TÜBİTAK Ansiklopedisi'ne göre hümanizm, "akıllı insan varlığını tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlâki gelişiminin, rasyonel ve anlamlı bir biçimde doğaüstü alana hiç başvurmadan doğal yoldan gerçekleştirilebileceğini belirten" felsefî bir akımdır (Günay, t.y.). Her ne kadar kökleri Antik Yunan felsefesine, "insan her şeyin ölçüsüdür" diyen Protagoras'a kadar uzansa da, hümanizm kurumsal bir hareket olarak belirginleşmesini Rönesans İtalyası'nda gerçekleştirmiştir. Bu dönemde başlayan studia hümaniatis (insani çalışmalar) hareketi, skolastik felsefenin Tanrı merkezli evren anlayışına karşılık antik metinlere dönüşü teşvik etmiş; böylece insan, ilahi düzenin edilgen bir parçası olmaktan çıkarılıp eylem ve düşüncede özerk bir fail olarak konumlandırılmaya başlanmıştır. Bu yeni anlayışın en güçlü sembollerinden biri Leonardo da Vinci'nin Vitruvius Adamı'dır; insanı evrenin merkezine yerleştiren bu çizim, Rönesans hümanizminin görsel manifestosu niteliğindedir (Britannica, t.y.).

Modern felsefede hümanizm, René Descartes'ın cogito ergo sum(düşünüyorum öyleyse varım) önermesiyle radikal bir dönüşüm geçirir. Descartes, metodik şüphe yoluyla dış dünyaya ilişkin her türlü bilgiyi askıya alsa da, şüphe eden öznenin varlığını çürütülemez bir temel olarak ortaya koyar. Artık insan yalnızca kültürel bir ideal olarak değil, epistemolojik ve ontolojik bir temel olarak merkeze yerleştirilir. Bu hamleyle hümanizm, "düşünen ben"in hakikatin dolaysız teminatı olduğu iddiasıyla yeni bir aşamaya ulaşır. Kartezyen özne, dış dünyayı düşünen öznenin karşısında duran, ölçülebilir, hesaplanabilir ve denetim altına alınabilir bir nesneler toplamına indirger (Timuçin, 2006, s. 362-363).

CINE
ME
DIA
CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal
ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Descartes ile temeli atılan özne merkezli felsefe, 18. yüzyıl Aydınlanması'yla birlikte toplumsal ve siyasal bir boyut kazanır. Kant'ın ifadesiyle Aydınlanma, "insanın kendi suçuyla düşmüş olduğu bir ergin olmayış durumundan kurtulmasıdır" (Kant, 1983, s. 1). Bu proje, insanlığın batıl inançlardan kurtularak akıl ve bilim rehberliğinde sürekli bir ilerleme kaydedeceği yönünde güçlü bir tarih felsefesi ortaya koyar. Ahmet Çiğdem'in belirttiği üzere Aydınlanma, insanları "kötü" ve "köleleştirici" olduğuna inanılan eski düzenin tahakkümünden kurtararak "aklın düzeni"ne sokma niyetindeydi (Çiğdem, 1997, s. 13-14).

Ancak bu süreç, aklın özgürleştirici bir araç olmaktan çıkarak tahakküm kuran bir yapıya dönüşmesine yol açmıştır. Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanmanın Diyalektiği'nde ortaya koyduğu üzere, Aydınlanma mitostan kurtulma vaadiyle yola çıkmış, ancak sonunda kendisi bir mite dönüşmüştür. Doğanın "her türlü içsel değer ya da anlamdan arındırılması" (Adorno & Horkheimer, 2014, s. 125), insanı kendi kurduğu sistemlerin içine hapseder. Max Horkheimer'ın ifade ettiği gibi, "doğa üzerindeki egemenlik, insan üzerindeki egemenliği getirir" (Horkheimer, 2016, s. 120). Bu yaklaşım, doğayı kontrol edilebilir bir nesneye indirger ve insanın kendi bedensel ve içgüdüsel yönünü de benzer bir denetim altına almasına yol açar. Modernite, yalnızca ilerleme değil, aynı zamanda "birey, toplum ve doğa arasındaki yavaş ama kaçınılmaz kopmanın tarihi" olarak da konumlanır (Touraine, 2002, s. 174). İşte posthümanist düşünce, tam da bu kriz anında devreye girerek modern öznenin inşasını ve bu inşanın dayandığı ikili karşıtlıkları sorgulamaya açar.

2. Posthümanizm: İnsan-Merkezci Öznenin Çözülüşü

Posthümanist düşünce , modernitenin kurucu kabullerinden biri olan insan-merkezci özne anlayışını sorgulayarak, insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye açar. Aydınlanma ile birlikte şekillenen düşünsel paradigma, insanı akıl sahibi bir özne olarak doğadan ayırmış ve bu ayrımı hiyerarşik bir düzene dönüştürmüştür. Bu tahakküm ilişkisinin sürekliliğini sağlayan temel mekanizma, Batı düşüncesine içkin olan ikici yapıdır. Val Plumwood'un Feminizm ve Doğaya Hükmetmek adlı eserinde ortaya koyduğu üzere, Batı kültüründe farklı tahakküm biçimleri birbirini besleyen bir ikilikler ağı üzerinden işlemektedir. Akıl/doğa karşıtlığı bu ağın merkezinde yer alırken, bu karşıtlık etrafında erkek/kadın, insan/hayvan, kültür/doğa, zihin/beden gibi hiyerarşik ayrımlar üretilir. Plumwood bu durumu, öznenin kendisini dışlama ve bastırma üzerinden kurduğu "efendi modeli" ile açıklar: "Batı kültürünün merkezinde yer alan şey, basit bir eril kimlik değil, bu çoklu dışlamalarla tanımlanan efendi kimliğidir" (Plumwood, 2017, s. 64). Bu modelde insan, aklın ve kültürün sahibi olarak konumlanırken, hayvan ve doğa bu niteliklerden yoksun, aşağı bir varoluş biçimi olarak tanımlanır.

Bu düşünsel dönüşümün sonucu olarak doğa, modern Batı epistemolojisinde canlılık ve anlam boyutunu kaybeder. Philippe Descola'nın ifadesiyle, doğa "dilsiz, kokusuz ve dokunulamayan" bir varlık alanına indirgenmiş; insanın "efendisi ve sahibi" olabileceği bir nesneye dönüşmüştür (Descola, 2013, s. 61). Descola, doğa-kültür ayrımının evrensel bir veri olmadığını, aksine Batı modernitesine özgü bir ontolojik kurgu olduğunu gösterir.

CINE
ME
DIA
CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal
ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Bu bağlamda doğa-kültür ayrımı, ontolojik bir zorunluluktan ziyade, insan-merkezci öznenin kendisini kurabilmek için ürettiği tarihsel ve ideolojik bir yapı olarak belirir.

Posthümanizm, tam da bu noktada devreye girerek söz konusu ayrımın doğallığını ve kaçınılmazlığını sorgular. Donna Haraway'in geliştirdiği "siborg" figürü, modern özne anlayışını sarsan temel kavramsallaştırmalardan biridir. Haraway'e göre çağdaş dünyada insan, makine ve hayvan arasındaki sınırlar çözülmüş; özne bu farklı ontolojik alanların kesişiminde ortaya çıkan bir melez hâline gelmiştir: "Hepimiz kimera'yız ,kuramsallaştırılmış ve imal edilmiş makine-organizma melezleriyiz; kısacası siborguz" (Haraway, 2010, s. 46). Bu melezlik, öznenin kapalı ve özerk bir yapı olmadığını, aksine sürekli olarak insan-dışı varlıklarla kurduğu ilişkiler içinde oluştuğunu gösterir. Haraway'in yaklaşımı doğa anlayışını da dönüştürür. Doğa, artık dışarıda duran, keşfedilmeyi bekleyen bir gerçeklik değil; insan ve insan-dışı varlıkların birlikte kurduğu ilişkisel bir üretim alanıdır: "Doğa ne gidilebilecek fiziksel bir yer... ne de korunabilecek ya da tahrip edilebilecek bir özdür" (Haraway, 2010, s. 123). Haraway'in "doğakültür" kavramı, doğa ve kültürün birbirinden ayrılamazlığını vurgular; bu iki alan birbirine dışsal değil, sürekli olarak birbirini şekillendiren, iç içe geçmiş süreçlerdir.

Benzer şekilde Rosi Braidotti, posthüman durumu ontolojik sınırların çözülmesi olarak tanımlar. İnsan Sonrası adlı eserinde Braidotti, organik ve inorganik, doğmuş olan ile imal edilmiş olan arasındaki ayrımların bulanıklaşmasının, insanın ayrıcalıklı konumunu sarsarak onu daha geniş bir varoluş ağı içinde konumlandırdığını belirtir: "İnsan sonrası durum... ontolojik kategoriler arasındaki ayrım çizgilerini yerinden eden bir kuvvettir" (Braidotti, 2014, s. 101). Braidotti'nin "göçebe özne" kavramı, sabit kimlik kategorilerine meydan okuyan, sınırları aşan ve sürekli hareket hâlinde olan bir öznellik biçimini ifade eder. Göçebe özne, hiçbir yere tam olarak ait değildir; sınırlarda, eşiklerde, ara mekânlarda var olur. Bu yönüyle göçebe özne, modern öznenin sabit, bütünlüklü ve merkezî konumunu sarsan bir figür olarak belirir. Posthümanist düşünce, Aydınlanma'nın araçsal aklının nesneleştirdiği, sessizleştirdiği ve tahakküm altına aldığı doğayı yeniden canlandırarak; bedeni, hareketi ve ilişkiselliği merkeze alarak, insan-merkezci bakışın ötesine geçen yeni bir ontolojik ve etik çerçeve geliştirmeyi hedefler.

3. Türk Sinemasında Ontolojik Tartışmalar ve Reha Erdem Sineması

Türk sinemasında ontolojik sorgulamalar ve doğa-kültür ilişkisine dair eleştirel yaklaşımlar, özellikle 1990 sonrası bağımsız sinema hareketiyle birlikte belirgin bir görünürlük kazanmıştır. Bu dönemde yönetmenler, klasik anlatı kalıplarının sınırlarını aşarak varoluş, kimlik, yabancılaşma ve insan-doğa ilişkisi gibi felsefi temaları merkeze almışlardır. Cerrahoğlu Zıraman'ın belirttiği üzere, 1990 sonrası Türkiye sineması, bireyin iç dünyasına ve varoluşsal sorunlarına yönelen bir anlatı dilini benimsemiştir (Cerrahoğlu Zıraman, 2015). Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu ve Reha Erdem gibi yönetmenler, doğa-kültür ilişkisini sorgulayan, insanı daha geniş bir varoluş ağı içinde konumlandıran eserler üretmişlerdir.

CINE
ME
DIA
CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal
ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Reha Erdem sineması, bu ontolojik sorgulama hattının en özgün temsilcilerinden biridir. Erdem'in filmleri, doğayı yalnızca bir fon olarak değil, anlatının aktif bir faili olarak kullanan şiirsel bir dil geliştirir. Sayrak'ın ekoeleştirel çözümlemesinde vurguladığı gibi, Erdem'in filmleri doğa ve kültür dikotomisini irdeleyen, bu iki alan arasındaki sınırların geçirgenliğini görünür kılan bir yapıya sahiptir (Sayrak, 2019). Yönetmenin Beş Vakit (2006), Hayat Var (2008), Kosmos (2010), Jîn (2013) ve Koca Dünya (2016) gibi filmleri, insan-hayvan-doğa arasındaki hiyerarşik ayrımları sorgulayan, bedenin ve hareketin sınırlarını araştıran, ses ve sessizliği anlatının kurucu unsurları hâline getiren bir sinematografik evren inşa eder.

Erdem sinemasını karakterize eden temel unsurlardan biri, doğanın anlatının aktif bir katılımcısı olarak konumlandırılmasıdır. Filmlerinde rüzgâr, kar, deniz, ağaçlar ve hayvanlar, insan karakterlerle aynı ontolojik düzlemde yer alır. Bu yaklaşım, Descola'nın sözünü ettiği "doğanın dilsizleştirilmesi" sürecine yaptığı eleştirel tutumun bir göstergesi olarak okunabilir (Descola, 2013, s. 61). Erdem'in kamerası doğayı konuşturur; rüzgârın sesi, hayvan sesleri ve insan sesleri aynı akustik düzlemde bir araya gelir. Bu işitsel tercih, Haraway'in "doğa-kültür" kavramıyla uyumlu bir biçimde, doğa ve kültürün birbirinden ayrılamaz bir bütün olduğunu vurgular (Haraway, 2010, s. 123). Erdem sinemasının bir diğer ayırt edici özelliği, bedensel performansa ve harekete verdiği ayrıcalıklı konumdur. Karakterleri genellikle koşar, tırmanır, düşer; bedenleri sürekli bir devinim hâlindedir. Bu bedensel hareketlilik, karakterleri sabit kimlik kategorilerinin dışına taşır ve onları daha akışkan, geçirgen bir varoluş düzlemine yerleştirir. Bu bağlamda Erdem sineması, Haraway'in siborg figüründe ve Braidotti'nin göçebe öznelliğinde somutlaşan posthümanist duyarlılıkla derin bir akrabalık taşır. Kosmos filmi, işte bu sinematografik evrenin en radikal halkasını oluşturur.

4. Kosmos Filminin Posthümanist Bir Okuması: Arada(lık) Hâli ve Sınır İhlalleri

Reha Erdem'in Kosmos filminin başkarakteri, posthümanist düşüncenin merkezî temalarından biri olan sınır ihlali ve aradalık hâlini somutlaştıran bir figür olarak okunabilir. Filmin açılış sahnesinde, karla kaplı, uçsuz bucaksız bir arazide koşarak gelen gizemli bir adam görürüz. Karakterin ilk kez karşımıza çıkışı, henüz bir ismi olmadan, yalnızca bedeninin hareketiyle gerçekleşir. Kosmos, dere kenarında elindeki parayı bir taşın altına bırakmak isterken, suya düşen küçük bir çocuğu fark eder ve tereddüt etmeden buz gibi suya atlayarak çocuğu çıkarır. Çocuğun öldüğünü düşünen babaya karşı, Kosmos eğilir ve çocuğun ağzına nefesini verir; çocuk yeniden hayata döner. Bu olağanüstü müdahale, onu kasaba halkının gözünde bir anda "mucize adam" ya da "ermiş" konumuna yerleştirir. Ancak Kosmos, bu tanımların hiçbirine tam olarak sığmaz. Sürekli şeker yer, çalışmayı reddeder, kimlik taşımaz ve yerleşik ahlaki normlara uyum sağlamaz. İletişimi kesik cümleler ve sessizlikler üzerine kuruludur; bedeni ise sürekli hareket hâlindedir: koşar, takla atar, ağaca tırmanır, buzlu nehre atlar. Bu bedensel performans, onu kasabanın yerleşik zaman-mekân algısının dışına taşır.

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Kosmos'un kimlik kategorilerine sığmayan konumu, kasabanın kahvesinde geçen bir diyalogda açıkça ortaya çıkar. Kahvenin loş ve dumanlı atmosferinde, bir adam Kosmos'un yanına gelerek onun kim olduğunu sorar. Kosmos, "Tanrı misafiriyim," yanıtını verir. Adam, "Biz yabancıları severiz ama dünya bozuldu, herkesten korkuyoruz," der. Kosmos'un bu sözlere verdiği karşılık, filmin felsefi omurgasını oluşturur niteliktedir: "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 sözler, Kosmos'un dünya görüşünü özetler: Doğa, kendiliğinden bir akışa sahiptir; bulut yağmurunu bırakır, ağaç devrildiği yerde kalır. İnsan ise bu doğal akışa müdahale eden, "düzenler arayan" bir varlıktır. Kosmos'un bu sözleri, Aydınlanma düşüncesinin doğayı denetim altına alan araçsal aklına ve insan-merkezci özne anlayışına yöneltilmiş örtük bir eleştiri olarak okunabilir. "Tanrı misafiri" ifadesi ise onun hiçbir yere tam olarak ait olmayan, sürekli geçiş hâlindeki konumunu imler. Kosmos, ne kasabanın bir sakinidir ne de tam anlamıyla bir yabancı; o, arada olandır.

Kosmos'un bedensel varoluşu, posthümanist özne anlayışının somut bir tezahürü olarak okunabilir. Sürekli hareket hâlindeki bedeni, Haraway'in siborg figüründe vurguladığı melezliği ve sınır geçirgenliğini bedensel düzeyde görünür kılar (Haraway, 2010, s. 46). Bir sahnede, kasabanın sokaklarında koşarken birden bir ağaca tırmanır ve oradan kasabayı izler; başka bir sahnede ise donmuş nehrin buzlarını kırarak suya girer. Bu eylemler, onun bedeninin disipline edilmemiş, evcilleştirilmemiş doğasını gösterir. Kosmos, modern öznenin kontrol altına alınmış, sınırları çizilmiş bedeninin tam karşısında konumlanır; onun bedeni vahşi ve içgüdüsel bir özgürlükle hareket eder. Bu yönüyle Braidotti'nin "göçebe özne" kavramıyla derin bir akrabalık taşır (Braidotti, 2014, s. 101). Şeker yemesi, bu sürekli hareketliliği mümkün kılan bir enerji kaynağıdır; bu haliyle insan ile makine arasındaki sınırın bulanıklaştığı siborg figürünü andırır. İletişim tarzı da sınır ihlallerinin bir parçasıdır. Konuşması kesik cümleler ve sessizliklerle örülüdür; sözleri çoğu zaman şiirsel, muğlak ve yoruma açıktır. Örneğin, öğretmen kadına "Güneş saçlarını kıvırcık yapmış," dediğinde, bu basit gözlem bile onun dünyayı alışılmadık bir dille algıladığını gösterir. Kosmos, dilin sınırları içinde kalmaz; bedeniyle, hareketleriyle ve sessizliğiyle de "konuşur". Bu yönüyle o, Kartezyen cogito'nun dilsel ve rasyonel öznesinin karşısında yer alır.

Kosmos'un kasaba halkıyla kurduğu ilişkiler, onun toplumsal kategorilere sığmayan aradalık konumunu daha da belirginleştirir. Kahve sahibi, ona kahvede çalışmasını teklif eder; bu teklif, Kosmos'u kasabanın gündelik hayatına eklemleme çabasıdır. Ancak Kosmos, bu düzenli işe ve sabit mekâna bağlı kalamaz. Bir sahneye kahvede çalışmaya başlar, ancak kısa süre sonra masalardan birine uzanır, gözlerini kapatır ve orada uykuya dalar. Bu başarısızlık, onun kasabanın toplumsal dokusuna tam olarak eklemlenemeyeceğini, herhangi bir rolü ya da kimliği üstlenemeyeceğini gösterir.

Kosmos'un hayvanlarla ve insan-hayvan ilişkisine dair düşünceleri, posthümanist perspektifin en açık ifadelerinden birini oluşturur. Öğretmen kadınla yolda yürürken üç köpek onlara doğru havlar. Kosmos, öğretmen ile köpekler arasına girer ve onları sakinleştirir.

CINE
ME
DIA

CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Öğretmen, "Senin mi bu hayvanlar?" diye sorduğunda Kosmos, "Korkmuşlar hayvanlar," diye yanıtlar. Kadının "Ne biçim insansınız siz, sahip çıksana hayvanlarına," şeklindeki sert çıkışına ise Kosmos şu sözlerle karşılık verir: "Onlar sahipsiz. 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." Bu monolog, Kosmos'un insan ile hayvan arasında ontolojik bir hiyerarşi olmadığını, her ikisinin de aynı kaderi paylaştığını —topraktan gelip toprağa döndüğünü— ifade eder. Film bu sahneyi, Kosmos'un sakin ve kararlı duruşuyla, köpeklerin ise onun etrafında sakinleşerek dönmesiyle görselleştirir; böylece söylem, bedensel bir performansla desteklenir.

Kosmos'un en çarpıcı ilişkilerinden biri, genç bir kız olan Neptün ile kurduğu, sözcüklerden çok hayvansı seslere dayanan iletişim biçimidir. Neptün, filmin başlarında kasabanın sokaklarında koşarken Kosmos'a çarpar ve ardından onu takip etmeye başlar. Aralarındaki ilişki, neredeyse hiç konuşmadan ilerler; birbirlerine taklit ederek, sesler çıkararak ve bedensel temasla yaklaşırlar. Bir sahnede Kosmos, Neptün'ün başını okşarken kızın gözlerindeki ifade değişir; bu sözsüz yakınlık, dilin sınırlarını aşan, bedensel ve içgüdüsel bir bağ kurar. Neptün ile Kosmos arasındaki bu ilişki, insan dilinin ötesinde, doğanın ve bedenin diline yakın bir iletişim biçimini imler. Bu, posthümanist düşüncenin insanı diğer varlıklardan ayıran temel ölçüt olarak dili ve rasyonaliteyi gören anlayışa yönelttiği eleştiriyi somutlaştırır.

Kosmos'un şifa dağıtma kapasitesi, filmin temel gerilim hatlarından birini oluşturur. Dere kenarında boğulmak üzere olan çocuğu hayata döndürebilen, öksüren bir adamı iyileştirebilen, baş ağrısı çeken öğretmen kadına dokunarak onu rahatlatabilen Kosmos, dilsiz bir çocuğun ölümünü engelleyemez. Bu seçicilik, mucizenin doğasına dair sorgulamalara kapı aralar. Bir sahnede, hasta bir çocuğun yanına gider, ona dokunur, ancak çocuk kısa süre sonra ölür. Kosmos'un bu başarısızlığı, onun tanrısal ya da her şeye gücü yeten bir figür olmadığını, aksine sınırlı ve gizemli bir aracı olduğunu gösterir. Kosmos'un müdahaleleri, modern tıbbın ve araçsal aklın öngörülebilir, hesaplanabilir işleyişine taban tabana zıttır. O, ne zaman ve nasıl müdahale edeceği önceden kestirilemeyen, doğaüstü ile doğal arasında salınan bir figürdür. Bu belirsizlik, Aydınlanma'nın akıl yoluyla her şeyi kontrol altına alma iddiasına karşı bir meydan okumadır.

Kosmos'un kadın karakterlerle kurduğu ilişkiler, aradalık hâlinin farklı boyutlarını açığa çıkarır. Kasabaya yeni atanan öğretmen kadın, burayı bir sürgün yeri olarak görür; mutsuzdur, yabancıdır. Baş ağrısı çeken bu kadına Kosmos dokunarak onu rahatlatır ve filmin ilerleyen sahnelerinde aralarında cinsel bir birliktelik yaşanır. Ancak bu temas, şifa yerine kadında daha derin bir yalnızlık ve boşluk hissi bırakır; öğretmen, filmin sonunda intihar eder. Bu trajik son, Kosmos'un müdahalelerinin her zaman kurtarıcı olmadığını, aksine bazen varoluşsal sarsıntılara yol açabileceğini gösterir. Bir diğer kadın karakter olan komutanın baldızı Topal Kadın ise sürekli eczaneden ilaç alarak bedenindeki ağrıları dindirmeye çalışır.

CINE
ME
DIA

CINEMEDIA Text & Audiovisual Journal

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Kosmos, onun için bir gece eczaneye girer ve ilaçları çalar; bu hırsızlık sahnesi, Kosmos'un yerleşik ahlaki normların dışına çıkarak, başka bir etik düzlemde hareket ettiğini gösterir. Kosmos'un iyiliği de kötülüğü de alışıldık kalıplara sığmaz; o, ahlaki kategorilerin sınırlarını ihlal eden bir konumdadır.

Kosmos filmi, doğa ve kültür arasındaki sınırın geçirgenliğini mekânsal ve işitsel düzeyde de görünür kılar. Filmin başından sonuna kadar kış mevsiminin hüküm sürdüğü sınır kasabası, fiziksel olarak sınır hattında konumlanmış olmanın ötesinde, ruhsal ve ideolojik anlamda da sınırlarla kuşatılmış bir yerleşimdir. Erdem'in kamerası, kasabanın sokaklarını, terk edilmiş binalarını, donmuş nehrini ve karla kaplı kırlarını aynı dikkatle görüntüler. Özellikle donmuş nehrin üzerinde yürüyen Kosmos'un görüntüleri, insanın doğaya müdahalesi ile doğanın kendi hükümranlığı arasındaki gerilimi çarpıcı biçimde gösterir. Bu mekânlarda insan yapımı unsurlar ile doğal unsurlar iç içe geçer; sınır, her an ihlal edilmeye hazır bir kırılganlık sergiler. Filmin işitsel evreni de bu sınır geçirgenliğini pekiştirir. Erdem, rüzgârın sesini, hayvan seslerini ve insan seslerini aynı akustik düzlemde bir araya getirir. Ezan ve çan seslerinin birbirine karışması, kültürel sınırların da doğal sınırlar kadar geçirgen olduğunu ima eder. Bu işitsel tercih, Descola'nın işaret ettiği doğanın "dilsiz, kokusuz ve dokunulamayan" bir varlık alanına indirgenmesi eleştirisiyle örtüşür (Descola, 2013, s. 61). Kosmos'ta doğa, sürekli olarak ses çıkarır, konuşur; insan sesleri ise bu doğal akustiğin yalnızca bir parçasıdır. Bu yaklaşım, Haraway'in posthümanist perspektiften "doğa-kültür" yorumu ile uyumludur: Doğa ve kültür, birbirinden ayrılamaz bir bütün oluşturur (Haraway, 2010, s. 123).

Kosmos'un sınır ihlalleri, kasaba halkı tarafından ikircikli bir biçimde karşılanır. Başlangıçta mucize yaratan bir ermiş olarak görülen Kosmos, zamanla düzeni bozan tekinsiz bir varlığa dönüşür. Bu dönüşüm, toplumsal düzenin sınır ihlallerine nasıl tepki verdiğini gösteren bir süreçtir. Özellikle, Kosmos'un bir gece kasabanın camlarına taş atması ve bu kaosun ardından kahkahalarla gülmesi, onun düzen bozucu yönünü açığa çıkarır. Kasaba halkı, onu önce kutsar, sonra dışlar. Kosmos, ne tam olarak insan ne hayvan, ne tam olarak ermiş ne sıradan biri, ne tam olarak iyi ne kötüdür. Bu kategorik belirsizlik, kasaba halkının ona yönelik tutumundaki dalgalanmayı açıklar. Kosmos'un şifa dağıtma kapasitesi onu kutsal bir figür olarak konumlandırırken, toplumsal normlara uymayan davranışları onu tekinsiz ve rahatsız edici kılar. Ancak bu iki kategori de Kosmos'u tam olarak tanımlamaya yetmez. O, bu kategorilerin arasında, onların sınırlarını ihlal eden bir konumda kalır. Kasaba halkının Kosmos'a yönelik tepkisi, başlangıçtaki hayranlıktan kuşkuya, oradan da dışlamaya doğru evrilir. Bu evrim, modern toplumun "anormal" olana, sınır ihlal edene yönelik tipik tepkisini yansıtır.

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, ldiği gibi koşarak kasabayı terk eder. Bu ayrılış sahnesinde Kosmos, kasabanın dışına doğru koşarken kamera onu uzaktan izler; kar taneleri havada uçuşur ve karakter sisin içinde kaybolur. Bu ayrılış, bir tür dışlama olarak okunabileceği gibi, aynı zamanda onun göçebe varoluşunun doğal bir parçasıdır.

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

Kosmos, arkasında ne bir iz ne de bir açıklama bırakır. Bu ayrılış, onun herhangi bir toplumsal düzene tam olarak ait olamayacağını, arada(lık) hâlinin onun ontolojik koşulu olduğunu gösterir. Kosmos, sınırları ihlal eden bir figür olarak, sınırların kendisinin de geçirgen, kırılgan ve tarihsel olarak kurulmuş olduğunu ifşa eder. Bu yönüyle film, posthümanist düşüncenin insan-merkezci özne anlayışına yönelttiği eleştiriyi sinematografik düzlemde somutlaştıran güçlü bir anlatı sunar.

SONUÇ

Bu çalışma, Reha Erdem'in Kosmos filmini posthümanist bir perspektiften okuyarak, doğa-kültür ayrımının ve insan-merkezci özne anlayışının sinematografik düzlemde nasıl sorgulanabileceğini ortaya koymuştur. Çalışmanın teorik çerçevesi, hümanizm ve Aydınlanma düşüncesinin inşa ettiği modern özne tasavvurunun eleştirisi üzerine kurulmuş; bu eleştiri, posthümanist düşüncenin sunduğu kavramsal araçlarla derinleştirilmiştir.

Makalenin ilk bölümünde, hümanizmin Rönesans'tan Aydınlanma'ya uzanan tarihsel serüveni ve modern öznenin inşasındaki rolü ele alınmıştır. Aydınlanma'nın özgürleşme vaadi, Adorno ve Horkheimer'ın gösterdiği üzere, aklın araçsallaşması ve doğa üzerinde tahakküm kurmasıyla sonuçlanmıştır. İkinci bölümde, posthümanist düşüncenin bu özne anlayışına yönelttiği eleştiriler tartışılmıştır. Plumwood'un "efendi modeli", Batı düşüncesindeki ikici yapının tahakküm ilişkilerini nasıl ürettiğini açıklarken; Haraway'in "siborg" figürü ve "doğakültür" kavramı, insan, hayvan ve doğa arasındaki sınırların geçirgenliğini vurgulamıştır. Braidotti'nin "göçebe özne" kavramı ise sabit kimlik kategorilerine meydan okuyan bir öznellik biçimini tarif etmiştir. Descola'nın çalışmaları, doğa-kültür ayrımının evrensel değil, Batı modernitesine özgü tarihsel bir kurgu olduğunu göstermiştir. Üçüncü bölümde, Türk sinemasında 1990 sonrası dönemde belirginleşen ontolojik sorgulamalar ve Reha Erdem sinemasının bu bağlamdaki özgün konumu değerlendirilmiştir.

Dördüncü bölümde gerçekleştirilen film analizi, Kosmos karakterinin aradalık hâlini posthümanist kavramlar ışığında incelemiştir. Kosmos'un bedensel performansı, Haraway'in siborg figürü ve Braidotti'nin göçebe öznesiyle akrabalık taşır. Hayvanlarla ilgili sözleri, Plumwood'un eleştirdiği insan/hayvan ikiliğine doğrudan bir meydan okumadır. Filmin mekânsal ve işitsel evreni, Descola'nın "doğanın dilsizleştirilmesi" eleştirisini görünür kılarak doğayı konuşturur ve Haraway'in "doğakültür" kavramını somutlaştırır. Kosmos'un kasabadan ayrılışı, onun göçebe varoluşunun doğal bir parçasıdır; bu ayrılış, herhangi bir toplumsal düzene tam olarak ait olamayacağını, aradalık hâlinin onun ontolojik koşulu olduğunu gösterir.

Kosmos filmi, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda insanın doğayla, kültürle ve insan-dışı varlıklarla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye davet eden felsefi bir metin olarak da okunabilir. Reha Erdem sinemasının bu özgün örneği, Türk sinemasında posthümanist duyarlılığın en yetkin ifadelerinden biri olarak değerlendirilmeyi hak etmektedir. Film, Aydınlanma'nın araçsal aklının nesneleştirdiği doğayı yeniden canlandırarak; bedeni, hareketi ve sesi merkeze alarak, insan-merkezci bakışın ötesine geçen yeni bir görme ve hissetme biçimi önerir.

ISSN: 3023-5960 Volume 4 Issue 1 (2026)

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği. (N. Ülner, Çev.). Kabalcı Yayıncılık.

Braidotti, R. (2014). İnsan Sonrası. (Ö. Karakaş, Çev.). Kolektif Kitap.

Britannica. (t.y.). Vitruvian Man. Encyclopedia Britannica.

Cerrahoğlu Zıraman, Z. (2015). 1990 sonrası Türkiye sineması ve Reha Erdem filmleri. Doğu Batı, (72), 123-145.

Çiğdem, A. (1997). Aydınlanma Düşüncesi. İletişim Yayınları.

Descola, P. (2013). Doğa ve Kültürün Ötesinde. (İ. Yerguz, Çev.). İletişim Yayınları.

Erdem, R. (2010). KOSMOS Filmi

Günay, M. (t.y.). Hümanizm. TÜBİTAK Ansiklopedisi.

Haraway, D. (2010). Siborg Manifestosu. (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.

Horkheimer, M. (2016). Akıl Tutulması. (O. Koçak, Çev.). Metis Yayınları.

Kant, I. (1983). Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt. Yazko Felsefe Yazıları, (1), 1-6.

Plumwood, V. (2017). Feminizm ve Doğaya Hükmetmek. (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.

Sayrak, İ. (2019). Reha Erdem sinemasına ekoeleştirel açıdan bir bakış: Doğa ve kültür dikotomisinin çözümlemesi (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Timuçin, A. (1987). Descartes'çı Bilgi Kuramı. Bulut Yayınları.

Touraine, A. (2002). Modernliğin Eleştirisi. (H. Tufan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.