

# JACKIE CHAN - *ALTIN YUMRUK İSTANBUL'DA* FİLMİ BİZİ NEDEN ŞAŞIRTIR?

Fatmagül Aslaner Gegeoğlu

Sekans dergisinin Sinema ve Mimarlık İlişkisi sayısı için bir konu seçmek oldukça heyecanlı ve bir o kadar da zor oldu. Sinema ve mimarlık alanları, ortak paydalarda buluşur, birbirlerinden beslenir ve birbirlerine referans verir. İkisi de benzer üretim süreçleri yaşarlar ve her ikisi de imgeyle başlayan zamansal, deneyime dayalı ürünler üretir; zihinlerde yeni imgeler oluşturan ürünler. Özellikle “mekân imgesi” konusunda, bazı filmler mimarlık alanında neredeyse fetiş haline gelmiştir. Ancak onca kült sayılabilecek, saygın biraz da kasvetli filmi bir kenara ayırıp, “kent imgesi” açısından farklı bulduğum ve referans verdiğim<sup>1</sup> bir filme karar verildi: *Altın Yumruk İstanbul'da* (Teddy Chan, 2001).

*Altın Yumruk İstanbul'da* popüler kültürde, özellikle aksiyon-macera sinemasında önemli bir yer edinmiş Jackie Chan'ın yapımcılığını ve başrolünü üstlendiği filmlerden yalnızca bir tanesi. Yapımcı, yönetmen, aktör ve eğitimli bir dövüş sanatları ustası olan Chan'ın popülerliği, filmlerinde dublör kullanmaması ve dolayısıyla dövüş sahnelerindeki akıcı, mekânsal öğeleri de içine kattığı yaratıcı koreografileriyle açıklanabilir. Bir diğer önemli konu da filmlerinin önemli bir bölümünün set kullanmadan, senaryoya konu olan mekânlarda çekilmesidir. İngilizcesi *The Accidental Spy*<sup>2</sup> olan film, Hong Kong'da başlayıp İstanbul'da biten bir macera-aksiyon filmi olarak 2000 yılında çekilmiş ve çekimlerin çoğu

---

<sup>1</sup> İlgili filme “mekân temsilleri ve temsili mekânlar” üzerinden referans verilen dersler: “Disiplinlerarası Mekân Okumaları” 2023, Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Doktora Programı, G. Gün Çobaner ve “Theories of Interiority” 2024, Bilgi Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü Lisans Programı, F. Aslaner Gegeoğlu.

<sup>2</sup> Türkçe'ye “Altın Yumruk İstanbul'da” olarak çevrilmesinin nedeni, Türkiye'de izleyicinin Jackie Chan'ı ilk 1978 yılında çekilen Küçük Dev Adam/ Altın Yumruk filmi ile tanınması. “Altın Yumruk” isminin adeta bir lakap olarak kullanılması, aslında Chan'ın Türkiye'de ne kadar benimsendiğini de açık etmektedir. Filmin bu isimle sunulmasının bir diğer nedeni de izleyiciye Chan'ın Türkiye'de ağırlanacak olmasının müjdesinin verilmesi olabilir.

İstanbul'da gerçekleşmiştir. 2001 yılında gösterime giren film özellikle Türkiye'de oldukça ilgi görmüştür.<sup>3</sup> Filmin yapımcılığını **Jackie Chan** ile **Raymond Chow**, yönetmenliğini ise uzun zaman **Chan**'in asistanlığını da yapmış **Teddy Chan** üstlenmiştir. Senaryosu **Rod Dean** ve **Ivy Ho**'ya ait olan filmin konusu alışlageldik bir temaya dayanmaktadır.

*Küresel bir ilaç-uyuşturucu tehdidi ile karşılaşırız. Bu tehdidin tam olarak ne olduğu ve yanlış ellerde ne sonuçlar vereceğinin tanımı net bir şekilde yapılmaz, gerek de yoktur. Pek çok casus filminde olduğu gibi tüm dünyayı etkileyebilecek bir tehdit vardır ve bir şeyler yapılması gerekmektedir. Sıradan bir hayat süren, "içimizden biri", baş kahraman Buck Yuen (Jackie Chan) kendini, farkında olmaksızın Hong Kong'da başlayıp, Güney Kore ve Türkiye'de gelişen girift bir casusluk oyununun içerisinde bulur ve olaylar gelişir.*

Konusu casusluk olan pek çok filme fon oluşturan İstanbul yine perdededir. Örneklenecek olursa, **Sertaç Timur Demir**'in derlemesiyle; **The Net 2.0** (Charles Winkler, 2006), **The International** (Tom Tykwer, 2009), **Tinker Tailor Soldier Spy** (Tomas Alfredson 2011), **Takip: İstanbul** (Taken 2, Olivier Megaton, 2012) ve **Skyfall** (2012) filmlerinde İstanbul'un egzotik-kaotik görüntüleri vurgulanır, ses, renk, sinematografi ve anlatı türleri açısından aksiyon sinemasına uygun kent imgesi pekiştirilir. Bıyıklı erkekler; hamallar, dilenciler kentin labirentvari sokaklarında boy gösterirler.<sup>4</sup>

Özetle, casus filmlerinde görmeye alıştığımız İstanbul, sıklıkla gizemli, tehlikeli ve düzensiz bir kenttir. Yapıları; etkileyici fakat harap halde, her an bir patlamayla gözden çıkarılabilecek yapılardır. Kentlileri, azımsanacak kişisel çıkarları için her türlü pazarlığa açık, kaypak karakterlerdir. Bu çerçevede sunulan İstanbul imgesi, -çok da sözü uzatmadan- tam anlamıyla "oryantalist" bir imgedir. **Altın Yumruk İstanbul'da** filminde ise, farklı bir İstanbul imgesi ile karşılaşıldığı iddia edilebilir.

---

<sup>3</sup> "Jackie Chan'in Türkiye Anısı" röportajı için (Youtube.com [[bağlantı](#)]). Film, Chan'in aktör olarak rol aldığı 149 film içinde, ilk 10 tercihin Hollywood yapımlarına ait olduğu izleyici tercihleri arasında 38 numara olmayı başardığını belirtmek gerekir. (Editorial.com [[bağlantı](#)])

<sup>4</sup> Demir, S.T. (2021) "Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations" *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı 37.

## Oryantalizm ve Öğrenilmiş Çaresizlik Olarak Oto-Oryantalizm

Bu noktada, “oryantalizm” tanımını kısaca açmak yerinde olacaktır. Oryantalizm teriminin ortaya çıkışı 18. yüzyıl sonlarına kadar dayandırılabilir.<sup>5</sup> Fransa'nın Napolyon döneminde Asya ticaret yolları üzerinde üstünlük kazanması amacıyla özellikle Mısır'a gerçekleştirdiği seferler, kendilerince “doğu” olarak tanımladıkları bir coğrafyayı daha iyi tanımak ihtiyacını doğurmuştur. Avrupa için bilinmeyen, gizemli ve tehlikeli bir coğrafyanın anlaşılması saiki, oryantalizm adı altında oldukça kapsamlı bir araştırma alanının doğmasıyla sonuçlanır. İstanbul kentinin de oryantalizm ile ilişkilendirilmesi bu döneme dayandırılabilir. Söz konusu coğrafi üstünlük ve kontrol mücadelesinde karşı karşıya gelinen Osmanlı İmparatorluğu ve dolayısıyla payitaht İstanbul da oryantalist araştırmaların kapsamındadır. Yıllarca Doğu Roma İmparatorluğu'na başkentlik yapmış, Avrupa coğrafyasıyla sıkı ilişkileri bulunan tanıtık bir kent, artık bilinmez, gizemli ve tehlikeli addedilir.

Ancak bu yazıda, oryantalizm, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çizilen çerçevede, eleştirel bir bakış açısıyla kullanılmaktadır. Sömürge sonrası dönem olarak da adlandırılan bu dönemde, yaklaşımın öncüsü, kültürel eleştirmen **Edward Said**, “oryantalizm” terimini, sömürgeciliğin kültürel tutumları ile şekillenen “Doğu” dünyasına dair önyargılı yorumları akademik ve sanatsal bir düzlemde yeniden tanımlamıştır.<sup>6</sup> **Said**'e göre “Doğu” coğrafi bir konum olmanın ötesinde, “Batı'ya” ait bir kavramdır ve sömürgeci tutumun aracı ve yansımasıdır.<sup>7</sup> Sömürgeciliğin yarattığı yapay ikilem, farklılıkların altını çizirken, bir tarafı da üstün bir konuma getirmekle kalmaz diğer tarafı daha az korkutucu hale getirmek için indirger ve sınırlandırır.<sup>8</sup> Özetle Oryantalizm Batı ve Doğu ikilemi üzerine kurulu ve özünde Batı'yı gözetken, Batı eliyle, Batı için oluşturulmuş bir kurgudur.

**Emre Zeytinoğlu** bu kurguyu kentler ve imgeleri açısından şöyle ifade eder; “A kenti, B kentini kendine çeker; ama yine A kenti (kendi içinde) B kentini ayrı tutmayı dener. Yani farklılık dediğimiz şey; A kentinin dinamiği ve etkinliği

---

<sup>5</sup> Bilgin, N. (2003) *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*, s: 263-264

<sup>6</sup> Said, E. W., (1979) *Orientalism*. Vintage Books Edition.

<sup>7</sup> Bu noktada, Antonio Gramsci ve Michel Foucault gibi düşünürlerin bilgi ve güç ilişkisi üzerinden yaptıkları çalışmalar da önemli bir yere sahiptir.

<sup>8</sup> Said, E. W., (1979) *Orientalism*. Vintage Books Edition.

çerçevesinde, B kentinin edilgenliğini vurgular... B kenti ise, A kenti içinde ikincil duruma indirgenmiştir. Çünkü A kenti, farklılık üzerine yapacağı bir vurgulama ile ‘Merkez’ konumuna geleceğini içten içe bilir.”<sup>9</sup> Bu çerçevede, Doğu’nun tehlikeleri ve aynı zamanda hazineleri ile çoktan ilişkilendirilmiş olan İstanbul da bir “B Kenti” olarak tanımlanabilir. Roma İmparatorluğu’nun mimarlık-mühendislik başarısı kabul edilen kubbeleri Osmanlı mimarisinin minareleri ile “Doğu’nun İstanbul’u” olarak yeniden üretilir ve sunulur. **Sema Germaner** ve **Zeynep İnankur** İstanbul’un silüetinin oryantalist kurgusunu şöyle açıklarlar: Anıtsal kubbeler ve dikey minareler ile onları çevreleyen konutların yoğun ve yatay vurgusu arasındaki kontrast, yabancı sanatçılar için İstanbul’un en farklı özelliklerinden birini oluşturmaktadır. **Huber Sattler** gibi gezginlerin doğu kentlerine dair “kozmorama” sergileri oldukça popüler ve İstanbul kentinin oryantal imgesinin oluşmasında oldukça önemlidir.<sup>10</sup> 19. Yüzyıl Avrupa’sında büyük ilgi gören “kozmorama” kent sergilerinin, bu anlamda belki de sinemanın kameranın akışıyla oluşturulan panoramik kent çekimlerine de temel oluşturduğu iddia edilebilir.

**Zeytinoğlu** aynı zamanda bir kent değerini tanımlarken o kente biçtiği tanımları da her alanda bir “gösteri” olarak sunduğunu ekler ve sonuç olarak kentlerde “söylenen” ile “yaşanan” arasındaki bir çelişki oluştuğunu ifade eder. İddia edilebilir ki tanımları koyan, üstünlüğü ele geçirir. Bir kentin imgesi bir diğer kent tarafından belirlendiğinde, üstünlük doğrultusunda, kentin yaşantısı ile imgesi arasında da kopukluklar hatta çelişkiler ortaya çıkmaktadır. Söz konusu “gösteri”, bir kentin beklentisi doğrultusunda diğer kentin ötekileştirilmiş, indirgenmiş ve sıklıkla karikatürize bir kurgusudur. Bir anlamda fiziksel olarak algılanan ve zihinsel olarak anlamlandırılan kent imgesi<sup>11</sup> ile sunulan kent imgesi arasında bir “yabancılaşma” söz konusudur.

Söz konusu yabancılaşma sinema perdesinde yeni bir boyut kazanır. “Kent algısı”; mimari mekânın duylara dayalı algısı ve “kentin anlamlandırılması”; mimari mekânın zamansal ve kişiden kişiye farklılık gösteren imgesi ile “kentin alımlanması” da göz önünde bulundurulmalıdır. Kentin alımlanması, sinema

---

<sup>9</sup> Zeytinoğlu, E., (2003) *Sanatın Suç Ortakları*, s: 61-63.

<sup>10</sup> Germaner, S., İnankur, Z., (2002) *Constantinople and the Orientalists*. İş Bankası Yayınları

<sup>11</sup> Mekân algısı (*perception*), mekân anlamlandırılması (*cognition*) vb. konular mimarlık alanında geniş bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Ancak günümüzde tartışmalar, sosyo-kültürel katmanlarıyla coğrafya alanına kaymıştır.

üretiminde kurgulanan kent imgesinin, perdeden izleyici gözüyle yeniden algılanması ve anlamlandırılması olarak tanımlanabilir.

Bu durum, “Batı” tanımının dışında kalan coğrafyalarda yaşayanlar için neredeyse kanıksanmıştır. Sokaklarında yürünen, âşık olunan, kavga edilen kentlerin, kentlilerin zihnindeki imgesi ile sinema perdelerinde beliren imgesi başkalaşır hatta çelişir. Kentliler, bu durumu biraz değişiklik biraz da kaçış olarak “alımlar” ve benimserler. Sinema alanında, bir kentin imgesinin tecrübe edilen kentten farklılaşması olağan bir durumdur ne de olsa... Ancak sahnelere sızmış olan oryantalist kurgu da bu süreçte göz ardı edilir ve hatta benimsenir. Bir aşamadan sonra kentli kendi kentinin imgesini de sahnelerde görmeye alıştığı imge üzerinden kurgular; folklorda bulunmayan uçan halılar, tanıtım filmlerinde semalara yükselir. Bu aynı zamanda oto-oryantalizm olgusunun da yükselişidir. **Güliz Uluç**’un ifadesiyle oto-oryantalizm “kendine yabancılaşma ve kendi kendisinin ötekisi hâline gelme sürecidir.”<sup>12</sup> Kente, kentlilerin eliyle, kente ait olduğu varsayılan öğeleri ekleyerek yeni bir imge oluşturulmaktadır. İstanbul’un silüeti yine İstanbullu mimarlar eliyle soğan kubbeler ve Endülüs mimarisini çağrıştıran öğelerle bezenir.<sup>13</sup>

Yukarıdaki çerçeveden hareketle *Altın Yumruk İstanbul’da* filmi, popüler kültürde alışıl gelmiş oryantalist imgeden farklı ve kentlilerin imgesi ile yer yer örtüştüğü de iddia edebilecek bir İstanbul sunar. Bu durumu, **Chan** filmlerinde gözlemlenen ortak özelliklerle açıklamak mümkündür. Öncelikle, **Chan** filmleri sıklıkla set kullanmadan senaryonun geçtiği mekânlarda çekilmektedir, dolayısıyla yeniden kurgulanmamış mekânların perdeye yansımaları söz konusudur. İstanbul çekimleri de gerçek mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, İstanbul kadraja ayıklanmadan girmektedir. İstanbul ile ilk karşılaşma sahnelerinde, İstanbul’un alamet-i farikası olan minarelerin hemen yanı başında, betonarme iş hanları da geniş açı kadrajın içindedir. Zaten, Boğaz’dan çekilen, bolca filtrelenmiş günbatımı çekimleri dışında kadraja girmemeleri de aslında pek mümkün değildir.

Çekimlerin konusu geçen kentte gerçekleşmesinin bir diğer sonucu da yardımcı oyuncular ve figüranlar da o kentten seçilmektedir. Yukarıdaki yaklaşımla,

---

<sup>12</sup> Uluç, G. (2009) *Medya ve Oryantalizm*. Anahtar Kitaplar Yay.

Oto-oryantalizm, bireyin mensubu olduğu toplumun çeşitli normlarını göz ardı ederek, kendisine ait olmayan düşünceler ışığında kendisini ele alması ve bu yönde fikir beyan etmesidir.

<sup>13</sup> Kuban, D. (2007) *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yay. Doğan Kuban bu konuyu özellikle Sirkeci Garı örneği üzerinden berrak ve soğukkanlı bir bakışla analiz eder.

kadrajda kentliler de olduğu gibi ve ayıklanmadan belirir. İstanbul çekimlerinde de, özellikle figüranlar oryantalist “İstanbullu” beklentisini karşılayan kostümlerle değil, kendi kıyafetleri ile belirirler. Banka görevlisi döpiyesi üzerinde çay ikram eder.

**Chan**’in mekânı ve mekânsal elemanları kullanan yaratıcı koreografileri, gerçek mekânlara da dikkatli ve detaycı bir gözle bakılmasına neden olmaktadır. İstanbul çekimlerinde de Mısır Çarşısı’nda yaşanan kovalama sahnelerinde hali hazırda satışta bulunan sıra sıra kurutulmuş patlıcan ve düzinelerle çalı süpürgesi zaman zaman savunma aracı zaman zaman da masum silahlar olarak kullanılır. Oldukça yerel sayılabilecek, adı Türkçe’de bile unutulmaya yüz tutmuş “lengerlerle” birlikte dünyanın herhangi bir yerinde bulunabilecek hiçbir ayırt edici özelliği - simgeselliği olmayan güneş şemsiyeleri bir arada kullanılır.



Yukarıda sıralanan özelliklerin zamanlama ve bütçe açısından son derece pratik nedenleri olduğunu belirtmek gerekir.<sup>14</sup> Ancak yine de kentlilere, çok daha tanıdık bir İstanbul sunulmaktadır. Mekânlar, insanlar ve nesnelere “Şu an İstanbul’dasınız” mesajını verme çabası içermekle beraber, mekân çekimlerinde “olduğu gibi” bir aktarımdan söz edilebilir. Kentlinin İstanbul imgesi ile filmdeki İstanbul imgesi çakışır. Kentliler için alımlama dolaysızdır.

<sup>14</sup> Bu durumun zamanlama ve bütçe açısından kolaylık sağladığı düşünülebilir. Ayrıca, filmin yapım ve dağıtımının, Hong Kong merkezli Golden Harvest firması olması da dikkat çekicidir. Ancak bu gibi konuları sinema alanından uzmanlara bırakmak isabetli olacaktır.

## Kent İmgesi

Elbette, pek çok İstanbul filminde de kullanılan “klişeleşmiş” mekânlara filmde de sıklıkla rastlanmaktadır. Ayasofya ve Aya İrini Kiliseleri, Yerebatan Sarnıcı, Mısır Çarşısı ve Kapalı Çarşı, Haydarpaşa Tren İstasyonu olmak üzere pek çok tarihi mekân çekimlerde kullanılmıştır. Filmin konusu, karakterin İstanbul’a varışının ardından daha da karmaşıklaşır. Bir dizi gizemli karakter, İstanbul’un tanıdık mekânlarında bir dizi entrika ile boy gösterirler.

*Çince şarkılar mırıldanan çekici kadın, kahramanı izleyiciye tanıdık mekânlara sürükler. Loş ışıklı kiliselerde -Aya İrini- semazenler dönerken, şık masalarda yemekler yenir. Çok geçmeden, kahraman kendini Yerebatan Sarnıcı’nda kurulmuş bir pusunun ortasında bulur.*

İstanbul’un, oryantalist imgesini **Zeytinoğlu**’nun sözleriyle “B kentinin gösterisini” izlemeye devam ederiz.

Yerebatan Sarnıcı, binlerce yıldır tatlı su sorunu yaşayan bir kente su depolama işlevi görmesi bir yana, sunduğu dramatik atmosfer nedeniyle pek çok filme mekân oluşturmuştur. Her şeyden önce yapı yer altındadır; arketip kötülük ve yeraltı eşleşmesini göz ardı etmek olanaksızdır. Dolayısıyla yapının, karanlık, sütunlarla taşınan tonozlu ritmik yapısı, zeminini kaplayan loş su kütlesi, kötücül, karanlık ve tekinsiz sahneler için sıklıkla kullanılır, hatta setlerde yeniden inşa edilir.<sup>15</sup>



Ancak, oryantalizm çerçevesinden incelendiğinde, konusu casusluk olan bir başka aksiyon filmiyle karşılaştırma yapılabilir. Biraz da yaklaşım farkını vurgulamak için “batılı” imgesinin en popüler karakterlerinden, Majesteleri

<sup>15</sup> *Inferno / Cehennem* (Inferno, Ron Howard, 2016) filminde, Yerebatan Sarnıcı yine set çekimlerinde kullanılır.

Kraliçenin hizmetinde, İngiliz İstihbaratının gururu, **James Bond** ile bir karşılaştırma yapmak keyifli olacaktır. Rastlantısal casus Buck Yuen de (**Jackie Chan**), ajan Bond da sarnıcın merdivenlerinden yeraltı dünyasına inerler.

*Rusya'dan Sevgilerle* (From Russia with Love, Terence Young, 1963) filminde James Bond, sonu olmayan bir yeraltı denizi gibi sunulan su deposunda Türk işbirlikçisi ile adeta sandal sefasına çıkar. Türk karakter, Yerebatan Sarnıcı'nda kürek çekmenin günlük rutini olduğunu belirtirken, gizli bir geçitten geçip, Haliç'in sularını da aşarak Beyoğlu semtindeki SSCB Konsolosluğu'nun tam altında bir mahzene ulaşırlar.<sup>16</sup>

Bond filminde, izleyiciye bir hayal dünyası sunulur; yer altı dehlizlerinden İstanbul'un bambaşka semtlerine çıkılan karanlık ve aydınlık arasında, bulanık sularında farelerin yüzdüğü, ancak kim bilir belki de hazinelerin saklandığı bir İstanbul. İzleyici de heves ve heyecanla perdedeki İstanbul'a gider, zira bir Bond filmine de bu beklentiyle gidilir.



İstanbuluların, sarnıcın tarihi eski eser statüsünde, bir dizi restorasyon çalışmasıyla korunduğunu bilmesi bu durumu değiştirmez.<sup>17</sup> Öyle ya, Bond ve yardımcıları ayrıcalıklıdır. Aynı sahnede Bond yeraltından çıkan bir periskop ile

---

<sup>16</sup> From Russia with Love / Rusya'dan Sevgilerle filminde (1963) senaryosunun uyarlandığı romanın yazarı Ian Fleming'in 1950'lerde İstanbul'u bizzat gezdiği bilinmektedir.

<sup>17</sup> Yıldırım, F., (2021) "Yerebatan Sarnıcı Restorasyon Aşamaları Ve Koruma Süreci" Yüksek Lisans Tezi, FSM Vakıf Üni.



SSCB Konsolosluğu'nu izlerken, gizli bilgileri ilk fırsatta para karşılığında satacağını işbirlikçisinin yüzüne vurmaya da ihmal etmez.

Rastlantısal ajan Buck Yuen (**Chan**) ise aynı sarnıca, herhangi bir ziyaretçi olarak girer. Yapı, müze olarak günümüzdeki işlevi ile sunulmuştur. Filmin karakterleri de diğer pek çok turistle birlikte suyun üzerine kurulmuş iskelelerde boy gösterir. Dövüş sahneleri bir iki kötü adamın iskeleden suya düşürülmesinin ardından ziyaretçilerin huzurunu çok da bozmamak üzere kısa kesilir.



*Altın Yumruk İstanbul'da* filminin akışına dönüldüğünde, yine oldukça tanıdık bir yapı tipolojisi perdede olduğu görülür: "Türk Hamamı". Hamam yapıları, görmeyi ve görülmeyi kısıtlayan plan kurgusu ve kubbelerinden süzülen sınırlı gün ışığı ile tekensiz bir atmosfer sunar ve içerdiği çıplaklık ögesiyle kırılğanlık, savunmasızlık duygusunu vurgular.

*Kahramanımız da Çemberlitaş Hamamı'na yıkanmaya ve biraz olsun dinlemeye gitmiştir. Kötü adamlar, tam da beklendiği gibi, kahraman hamamda gevşemek üzereyken saldırır.*

Konusu İstanbul'da geçen filmlerde hamam görmek izleyicileri şaşırtmaz, şaşırtıcı olan hamamın erotik ya da karikatürize göndermelerle sunulmamasıdır. Yıkanma, arınma ve bir anlamda fiziksel ve ruhsal sağalma içeren mekân tipolojileri pek çok kültürde mevcuttur, ancak nedense "Türk Hamamı" filmlerde karşımıza bir türlü temel işlevi olan "yıkanmak" ile çıkmaz. Oryantalist imgesine uygun olarak Türk hamamlarında âşıklar buluşur, abartılı fiziksel özellikleri olan tellaklar tuhaf masajlar yapar, entrikalar çevrilir ancak kimse yıkanmaz...

*Filmin akışında, Chan'in günümüzde de kullanılan bir hamama yıkanmaya gitmesinin şaşkınlığını üzerimizden atamamışken, iyice sabunlanmış kahramanımız*

*kötü adamların ellerinden sıyrılır ve kendini İstanbul'un en kalabalık ve hareketli mekânlarından birinde çırılçıplak bulur. İstanbul filmlerinin vazgeçilmezi Mısır Çarşısı, aksiyon filmlerinin vazgeçilmezi bir kovalamaca sahnesine mekân oluşturur.*

Malum Asya ticaret yollarının son durağı olan Mısır Çarşısı, Oryantalist İstanbul imgesinin neredeyse mekâna dönüşmüş halidir. Doğunun tüm zenginliklerinin biriktiği, sergilendiği ve satışı sunulduğu çarşı aynı zamanda lineer plan kurgusu, tekrarlayan kemerleri ve kalem işleriyle bir kovalamaca sahnesi için de idealdir.

### **Kent ve Karakter İlişkisi**

Bu noktada, kent ve karakter ilişkisine odaklanmak için yine Bond filmleriyle bir karşılaştırma yapılabilir. James Bond *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) filminde de Mısır Çarşısı'nda bir kovalamaca sahnesi yer almaktadır. Bond karakteri yine ayrıcalıklı bir görüntü sergiler. Takım elbisesiyle, trafiğe kapalı bir alanda motosikletlidir. Filmin çekimleri nedeniyle çarşı gerçekten de kullanıma kapatılmıştır.<sup>18</sup> Esnaf tezgâhları devrilir, yayalara çarpılır ve nihayetinde hızını alamayan Bond, Kapalı Çarşının kubbelerinin üzerinden kurşun kaplamaları ezerek motoruyla son hız geçer.



<sup>18</sup> "Eminönü'nde 007 Paniği" (Habertürk.com [[bağlantı](#)])

**Chan** filmlerinin karakterleri ise filmin çekildiği yabancı diyarların karakterleriyle kendini eş düzeyde tutar. *Altın Yumruk İstanbul'da* filminde Buck Yuen, Mısır Çarşısı'nda kaçarken motosiklet kullanmak bir yana, çırılçıplaktır. Esnaf tezgahlarının arasından hızla koşarken, mevcut mekânı umursamaz bir tutumla yıkıp geçmez, hatta en ufak bir müdahalesinde “özür dilemeyi” de ihmal etmez.



Yukarıdaki karşılaştırmada, karakterlerin kent ve kentli ile kurdukları ilişki olabildiğince zıttır. Ancak burada vurgulanması gereken, “esnaf dayağı” olgusuna tanıdık bir kentin sokaklarında, Bond karakterinin umursamazlığının yadırganmaması, aksine Yuen karakterinin tavrının hoş bir jest etkisi yaratmasıdır.

Zira, “Doğu” kabul edilen kentlerin, kültür mirası yapılarının, yıkıldığı, patlatıldığı sahneler kanıksanmıştır. Elbette, aksiyon izlencesinin yapısında olan katartik de diyebileceğimiz yıkım, yok oluş sahneleri yalnızca Doğu kentlerinde yaşanmaz. Ancak Batı'nın simgesi kentlerin yıkılışı “nihai bir yitişi” ifade ederken, diğer yıkımlar tam da bu nihai yitişten kaçınmak için yapılması gereken “operasyonlar” olarak sunulur. İzleyiciler de bu heyecanlı patlamalara, patlayan kendi mahalleleri de olsa alkış tutar.

Sıklıkla etnik fiziksel özellikleri ve kostümleri ile de örtüşmeyen “yerli halk” da bu yıkımdan payını alır. En fazla küçük, sevimli ve savunmasız bir kız çocuğunun yaralanmış bedenine şöyle bir vurgu yapılır. Şu kötüler ne kötüdür... Söz konusu tutum bir başka tartışma konusu daha açar; kentlilerin imgesi.

## Kentli İmgesi

Yukarıda da değindiğimiz gibi, **Chan** filmlerinde yerel oyuncularını ve figüranlarını kullanmaktadır. Çekimlerde kentliler de konuşmaları, jestleri ve kıyafetleri ile oldukları gibi belirirler.<sup>19</sup> Ancak **Chan** de filmin akışında bir başka oryantal klişeye kapılmadan duramaz; peçeler ardında kadın.

*Kovalamaca boyunca esnaf kızgınlıkla söylenir, bir baba çıplak kahramanı görünce genç kızının gözlerini kapatır, çocuk umursamazca dondurmasını yalamaya devam eder ve nihayet kahramanımız Eminönü'nün arka sokaklarında kötü adamlardan gizlenmek için kendini oldukça akrobatik hareketler eşliğinde çarşafıya sarıp sarmalar ve diğer çarşafli kadınların arasına karışır.*

Bu noktada, Bond filmleri ile bir karşılaştırma yine isabetli olacaktır. Bond filmlerinde, İstanbul'un kadınları ağırlıklı olarak ya dansöz ya da örtülü kadın olarak, yani ya tamamen çıplak ya da tamamen giyinik olarak sergilenmektedir.<sup>20</sup> Bir anlamda kadın imgesi ayıklanmış, indirgenmiş ve yeniden kurgulanmıştır. Tıpkı kentin yapıları gibi kentlileri de Bond'un kullanımına açılmışlardır.



<sup>19</sup> "Türkiye yabancı filmlerin uğrak noktası: Didem Erol'un da rol aldığı filmde birçok Türk figüran da kamera karşısına geçti." (Habertürk.com [[bağlantı](#)])

<sup>20</sup> Sertaç Timur DEMİR 2021 "Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations"

Oysaki **Chan**'in İstanbul sahnelerinde, kentliler kozmopolit İstanbul'un sokaklarındaki çeşitlilikle, kadraja ayıklanmadan girerler.

*Filmin akışında da bir dizi mücadelenin ardından bu defa İstanbul'un otobanlarında patlama tehlikesinde bir tankerin de eşlik ettiği sahneler başlar. Tankerin şoförü, kızı ve torunu kahramanımızın çabaları ve polis teşkilatının müdahalesi ile kurtulurlar. Kaskını çıkardığında savrulan saçlarıyla bir polis, kahramanımıza motosikletinin üzerinde gülümser.*

Yine bir motosiklet İstanbul sokaklarını hızla geçmektedir ancak bu sefer motorun üstündeki, Bond değil, üniformasıyla İstanbullu bir kadındır.



İstanbulular bir kurtarıcı beklemektense, küçük çocuğun peluş ayısı da dahil İstanbulluları kurtarmaktadır.<sup>21</sup> Filmde, dünyanın ayrıcalıklı bir kentinde bir çocuğun kurtarılması yerine, kentli bir çocuğun kurtarılması için yollar kapatılmakta, arabalar yuvarlanmakta ve patlamalar gerçekleşmektedir.

Otoban sahnesi “Deus ex machina” tanımının *mot-a-mot* bir örneği ile son bulur.

*Kahramanımız kendini feda etmiş, betonarme ayaklar üzerinde metrelerce yükselen, tehlike çağrıştıran bir viyadükte, kontrolsüz ilerleyen ve patlamak üzere olan tankerde tek başına kalmıştır. Tam o anda, iyi adamlar gökyüzünden inen bir helikopterle kendisini son dakikada kurtarır.*

---

<sup>21</sup> Türk polis teşkilatının organize işleyişi en başta İstanbullu izleyiciyi şaşırtır. Filmin sonunda İstanbul polis teşkilatı dahil pek çok idari kurum ve kuruluşa iş birliği için teşekkür edilmektedir. Bu noktada yapımın yerel yönetimlere sağladıkları kolaylıklar karşılığında, bir halkla ilişkiler hizmeti sunulduğu açıktır.



Yukarıdaki sahnelerin çekimlerine İstanbul'un inşaat halindeki toplu konutları fon oluşturmaktadır. Perdede ancak İstanbullulara tanıdık gelecek bir kent vardır: tünel kalıp çok katlı konut bloklarının, çoğu ruhsatsız bir iki katlı yapılarla yan yana geldiği, asfaltı bir türlü tamamlanamayan yolları ile İstanbul. Oryantalist İstanbul imgesine oldukça uzak, dünyanın pek çok yerinde görülebilecek ayırt edici olmayan mekânlar da rahatlıkla kullanılmıştır.



### **Sonuç ve Mutlu Son**

Sonuç olarak *Altın Yumruk İstanbul'da* popüler sinemanın, müphem ve gizemli, imgesiyle "İstanbul" içeren pek çok filmde yalnızca bir tanesi olmakla beraber İstanbullulara tanıdık bir kent sunması açısından önemlidir. Söz konusu film, yukarıda da tartışılan ve oryantalizm içeren İstanbul imgelerinin arasından mekânlara özgün işlevleriyle yer vermesi, klişe mekânların yanı sıra hiçbir ayırt

edici özelliği olmayan mekânları kullanması, ayıklamadan ve indirgmeden sunduğu kent ve kentli imgesi ile farklılaşmaktadır. Bir anlamda, “algılanan ve anlamlandırılan İstanbul” ile “alınlanan İstanbul” örtüşmektedir.

Filmin sonunda, zorlu ve tehlikeli serüvenini kahramanca sonlandıran baş karakter İstanbul Boğazının sağalmayı çağrıştıran sularının kıyısında güneşli bir günde betimlenir.

*Kahramanımız, Feriye Saraylarının ritiminde yine iki kutuplu gizli bir mücadelenin rastlantısal ancak en önemli piyonu olduğunu nihayet öğrenir. Kutupların birinin “Doğu”da birininse “Batı”da bulunduğu ikili bir mücadele filmin sonunda net bir şekilde “iyi ajanın” ağzından açıklanır.*

İzleyici olarak bizler de iyi adamların “batı” ajanı olmasını sorgulamadan, en azından yabancılaşmadığımız bir İstanbul İmgesini beyaz perdede görmüş olmanın şaşkınlığıyla filmi bitiririz.

## Kaynakça

- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü*. Bağlam Yayıncılık.
- Demir, S. T. (2021). “Representations of Cinematic Istanbul: Expressions, Clichés and Transformations” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Sayı 37.
- Germaner, S., İnankur, Z. (2002) *Constantinople and the Orientalists*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuban, D. (2007) *Osmanlı Mimarisi*. Yem Yayın.
- Said, E. W. (1979) *Orientalism*. Vintage Books Edition.
- Uluç, G. (2009) *Medya ve Oryantalizm*. Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Zeytinoğlu, E. (2003). *Sanatın Suç Ortaklıkları*. Bağlam Yayıncılık.