Kuralay, İ. (2026). Kültürel Bellek ve Folklor Perspektifinden Millî Mücadele Anlatıları: Şahin Bey Saatin Sırrı Örneği. *Folklor Akademi Dergisi*, C. 9, S. 3, 239-251.

Folklor Akademi Dergisi
Journal of Folklore Academy
2651-253X

Araştırma Makalesi / Research Article

KÜLTÜREL BELLEK VE FOLKLOR PERSPEKTİFİNDEN MİLLÎ MÜCADELE ANLATILARI: *ŞAHİN BEY SAATİN SIRRI* ÖRNEĞİ*

İsrafil KURALAY**

Öz

Bu çalışma, *Şahin Bey: Saatin Sırrı* adlı filmi kültürel bellek, folklor, söylem, tarihsel temsil ve duygu rejimleri eksenlerinde incelemektedir. Araştırmanın temel amacı, filmin Antep savunmasını yalnızca askerî bir direniş olarak değil, yerel kimlik, millî aidiyet, dinî-manevî değerler, kahramanlık söylemi ve kuşaklararası aktarım içinde nasıl yeniden kurduğunu ortaya koymaktır. Tarihî filmler, geçmişi olduğu gibi aktaran nötr yapılar değil, hangi olayların ve aktörlerin hatırlanacağını belirleyen kültürel metinlerdir. Bu doğrultuda çalışma, çocuk merkezli bir Millî Mücadele anlatısını söylem, bellek, mekân, pedagojik aktarım ve duygu örgütlenmesi boyutlarıyla birlikte ele alarak literatürdeki parçalı yaklaşımları bütünleştirmeyi amaçlamaktadır. Çalışma nitel metin çözümlemesine dayanmakta; filmdeki karakter konumlandırmaları, mekân kullanımı, sembolik göstergeler, tarihsel göndermeler, ideolojik karşıtlıklar ve duygusal örgü bütünleşik bir yakın okuma yöntemiyle değerlendirilmektedir. Analiz, söylem, ideoloji, tarihsel temsil, sosyolojik bağlam ve duygu düzeni olmak üzere beş temel düzeyde yürütülmüştür. İncelenen film, bütünleşik bir okuma yöntemiyle değerlendirilmiştir. Çalışmanın kapsamı tek bir filmle sınırlı olduğundan, ortaya çıkan bulguların diğer tarihî filmlere genellenmesi amaçlanmamaktadır. Bulgular, filmin geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiyi okul, aile, müze, Bakırcılar Çarşısı, kasteller, lale motifi ve köstekli saat gibi hafıza taşıyıcıları aracılığıyla kurduğunu göstermektedir. Köstekli saat, zamanlar arası geçişi sağlayan fantastik bir araç olmanın ötesinde, Osmanlı'dan Millî Mücadele'ye uzanan tarihsel sürekliliğin ve unutulmuş hafızanın yeniden görünür hâle gelişinin maddi simgesi olarak işlev görmektedir. Lale motifi ise padişah hediyesi saat, aile hatırası, yerel zanaat ürünleri ve babaannenin başörtüsündeki işleme arasında dolaşarak Osmanlı estetiğini, aile belleğini, yerel folkloru ve Millî Mücadele hafızasını birbirine bağlayan çok katmanlı bir göstergeye dönüşmektedir. Filmin ana mekânları yalnızca olayların geçtiği mekânlar değil, geçmişin toplumsal olarak yeniden üretildiği hafıza alanlarıdır. Filmde kahramanlık söylemi bireysel bir üstünlük anlatısından çok kolektif direniş ve toplumsal dayanışma çerçevesinde kurulmaktadır. Şahin Bey merkezî kahraman olarak öne çıkmakla birlikte Karayılan, Hüso, Hacı Ağa, Nuri Efendi, kadınlar, çocuklar ve yerel halk da mücadelenin etkin özneleri olarak temsil edilmektedir. İdeolojik düzeyde vatan, iman, şehadet, birlik, fedakârlık ve hürriyet olumlu değerler alanında konumlandırılırken, işgalci güçler zulüm, hile, tehdit ve kültürel mirasa dışsal bakış üzerinden olumsuzlaştırılmaktadır. Film böylece tarihsel karmaşıklığı çoğaltmaktan ziyade ahlaki netlik üretmekte ve izleyiciyi millî hafızanın tarafı olarak konumlandırmaktadır. Sosyolojik açıdan aile, okul, müze, çarşı ve yerel mekânlar hafızanın üretildiği ve aktarıldığı kurumlar olarak öne çıkmaktadır. Duygu analizi ise anlatının merak, korku, hüzün, öfke, gurur ve manevî teslimiyet duygularını kademeli biçimde örgütlediğini; çocukların ödül odaklı araştırmasını tarihsel sorumluluk ve kolektif aidiyet bilincine dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır. Sonuç olarak film, Antep savunmasını çocuklar ve genç kuşaklar için erişilebilir, görsel açıdan çekici ve duygusal açıdan etkili bir kültürel bellek anlatısına dönüştürmektedir. Tarihi ders kitabındaki durağan bilgiden çıkararak mekânlarda, nesnelerde, aile anlatılarında ve kolektif duygularda yaşamaya devam eden bir deneyim olarak sunmaktadır. "Şahinler Ölmez" ifadesi, bireysel kahramanlığı kolektif hafıza, tarihsel süreklilik ve toplumsal aidiyet söylemine taşıyan temel anlam düğümü olarak belirginleşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şahin Bey, Antep Savunması, Kültürel Bellek, Tarihsel Temsil, Sinema ve İdeoloji

* **Geliş Tarihi/Received Date**: 07.07.2026 **Kabul Tarihi/Accepted Date**: 24.09.2026
DOI: https://doi.org/10.55666/folklor.1988921
** Dr., İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul-Türkiye, kuralayis@gmail.com

Dergide yayımlanan çalışmaların telif hakları yazarlarına aittir ve çalışmalar Creative Commons Atıf Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı (CC BY-NC 4.0) altında açık erişim olarak yayımlanmaktadır

NATIONAL STRUGGLE NARRATIVES FROM THE PERSPECTIVE OF CULTURAL MEMORY AND FOLKLORE: THE CASE OF *ŞAHİN BEY: SAATİN SIRRI* (*THE SECRET OF THE CLOCK*)

Abstract

This study examines Şahin Bey: Saatin Sırrı (The Secret of the Clock) through the perspectives of cultural memory, folklore, discourse, ideology, historical representation, sociology, and emotion. It aims to reveal how the film reconstructs the Defense of Antep not merely as military resistance, but within a broader framework of local identity, national belonging, religious and spiritual values, heroic discourse, and intergenerational transmission. Accordingly, the study brings together discourse, memory, space, pedagogy, and emotional organization in analysing a child-centred narrative of the Turkish National Struggle. It adopts qualitative textual analysis and evaluates character positioning, spatial use, symbolic signs, historical references, ideological oppositions, and emotional patterns through an integrated close reading. The analysis is conducted at five interconnected levels: discourse, ideology, historical representation, sociological context, and emotional structure. The findings show that the film connects past and present through carriers of memory such as the school, family, museum, Coppersmiths' Bazaar, traditional kastels, the tulip motif, and the pocket watch. Beyond functioning as a fantastic device that enables movement between different periods, the pocket watch becomes a material symbol of historical continuity from the Ottoman era to the National Struggle and of forgotten memory becoming visible again. The tulip motif circulates among the sultan's gifted watch, family heirlooms, local handicrafts, and the embroidery on the grandmother's headscarf. It thus develops into a multilayered folkloric sign connecting Ottoman aesthetics, family memory, local craftsmanship, and the memory of the National Struggle. Similarly, the school, museum, bazaar, kastels, and family home operate not simply as settings, but as sites in which the past is socially reproduced. The film constructs heroism less as individual superiority than as collective resistance and social solidarity. Although Şahin Bey occupies the central heroic position, Karayılan, Hüso, Hacı Ağa, Nuri Efendi, women, children, and the local community are also represented as active subjects of the struggle. At the ideological level, homeland, faith, martyrdom, unity, sacrifice, and freedom are placed within a positive value system, whereas the occupying forces are associated with oppression, deception, threat, and an externalizing approach to cultural heritage. The film therefore favours moral clarity over historical complexity and positions the viewer on the side of national memory. Sociologically, the family, school, museum, bazaar, and local spaces emerge as institutions through which memory is produced and transmitted. The emotion analysis further demonstrates that curiosity, fear, sorrow, anger, pride, and spiritual surrender are gradually organized throughout the narrative, transforming the children's initially reward-oriented research into historical responsibility and collective belonging. In conclusion, the film transforms the Defense of Antep into an accessible, visually engaging, and emotionally compelling cultural memory narrative for children and younger generations. It removes history from the static realm of textbook knowledge and presents it as a continuing experience embedded in places, objects, family narratives, and collective emotions. The expression "Şahinler Ölmez" ("The Şahins Never Die") emerges as the central semantic node that carries individual heroism into a discourse of collective memory, historical continuity, and social belonging.

Keywords: Şahin Bey, Siege/Defense of Antep, Cultural Memory, Historical Representation, Cinema and Ideology

Giriş

Tarihsel filmler, geçmişi yalnızca görselleştiren popüler anlatılar değil; hangi olayların hatırlanmaya değer görüldüğünü, hangi aktörlerin merkezîleştirildiğini ve geçmişin bugünle hangi anlam eksenleri üzerinden ilişkilendirildiğini belirleyen güçlü kültürel metinlerdir. Bu nedenle tarihsel sinema, olup bitmiş olayların nötr bir temsili olarak değil, geçmişi seçen, sıralayan, dramatize eden ve yeniden yorumlayan bir anlamlandırma pratiği olarak ele alınmalıdır. Rosenstone'a (2024: 7) göre tarih filmleri, geçmiş hakkında düşünmenin meşru ve etkili yollarından biridir; Hughes-Warrington (2007) ise tarihsel filmlerin yalnızca içerikleriyle değil, onları üreten ve tüketen toplumsal bağlamlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, özellikle ulusal hafıza, kahramanlık ve tarihsel süreklilik gibi temalar etrafında örülen filmlerde daha da önem kazanmaktadır. Çünkü bu tür metinlerde tarih, yalnızca anlatılan bir geçmiş değil, aynı zamanda bugünün kimliklerini, aidiyetlerini ve değerler düzenini kuran simgesel bir alandır (Rosenstone, 2024: 7; Hughes-Warrington, 2007).

Bu bağlamda Millî Mücadele anlatıları, Türk sinemasında ve daha geniş kültürel anlatı alanında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu anlatılar, ulusal bağımsızlık düşüncesini yalnızca askerî ve siyasî bir zafer olarak değil; fedakârlık, dayanışma, iman, kahramanlık ve ortak kader duygusu etrafında kurulan kolektif bir varoluş anlatısı olarak yeniden üretmektedir. Anderson'ın (2006) "hayali cemiyetler" ifadesiyle vurguladığı gibi, ulusal topluluklar kendilerini ortak hikâyeler, semboller ve duygulanımlar

üzerinden kurmaktadır. Türkiye bağlamında Millî Mücadele temalı filmler (Ateşten Gömlek, Ankara Postası, Bir Millet Uyanıyor) üzerine yapılan çalışmalar da benzer biçimde, tarihsel temsil ile millî kimlik inşası arasındaki ilişkinin oldukça güçlü olduğunu göstermektedir. Mersin (2011: 34), Kurtuluş Savaşı filmlerinin millî hamaset, korku, kuşku, intikam ve yüceltme gibi duygusal ve ideolojik kodlarla işlediğini; Şahin ve Uğurlu (2022: 68) ise popüler tarihî filmlerin millî kimliği yeniden üreten kültürel araçlar olarak işlev gördüğünü belirtmektedir. Koçak'ın (2018) Millî Mücadele konulu erken dönem filmler üzerine yaptığı çalışma da bu anlatı geleneğinin Türkiye'de sinemanın kuruluş dönemlerinden itibaren tarihsel ve ideolojik önem taşıdığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Şahin Bey filmi, yalnızca belirli bir tarihsel olayın dramatizasyonu değil; ulusal hafıza, kahramanlık söylemi ve yerel kimliğin millî çerçeve içinde yeniden kurulması bakımından da incelenmesi gereken bir yapımdır.

Kurtuluş Savaşı'nda yer alan önemli karakterlerden biri olarak Yemen, Galiçya ve Suriye cephelerinde bulunan, Gaziantep'in kurtuluşunda önemli rol oynayan Şahin Bey'in hayatını anlatan 2025 yılı yapımı *Şahinbey: Saatin Sırrı* filminin senaryosunu Doç. Dr. Mehmet Ali Gündoğdu yazmış, Bilal Arıoğlu yönetmenliğini yapmıştır. Filmin karakter tasarımını Tolgay Palaska, süpervizorlüğünü Barış Toprak üstlenmiştir. Filmin müziklerine Gökhan Tamir imza atmıştır. Gaziantep'in kuruluşunda önemli rol oynayan ve şehre gazilik unvanının verilmesini sağlayan kahramanlardan Şahinbey'in konu alındığı filmde, Molla Mehmet (Karayılan), Hacı Ağa ve Hüso Ağa gibi kahramanlar da izleyiciyle buluşmuştur. Yedirenk İletişim Grubu tarafından hazırlanan animasyon, Kurtuluş Savaşı kahramanı Şahin Bey'in destansı mücadelesini, çocukların ilgisini çekecek bir macera kurgusu eşliğinde sunmaktadır. Filmde Şahinbey'e Altan Erkekli, Karayılan'a Selçuk Kıpçak, Mehmet Sait'e Umut Aksoy, Yağmur'a Zeynep Aktan, Josep karakterine Eric Garcın, Anton karakterine Tarkan Koç, babaya Bora Seçkin, anneye Zeynep Önen, babaanneye Zeynep Kasapaşoğlu, Eşref Dede'ye Dündar Müftüoğlu ses vermiştir.

Şahin Bey, Antep savunmasını merkezine alan tarihsel-dramatik bir anlatı olarak, geçmiş ile bugün arasında çok katmanlı bir köprü kurmaktadır. Filmin temel hareket noktası, günümüz çocuklarının okulda aldıkları araştırma ödevi aracılığıyla Antep savunmasına yönelmeleri; bu süreçte aile büyükleri, yerel hafıza, müze, Bakırcılar Çarşısı, geleneksel zanaat ve fantastik bir nesne üzerinden geçmişle temas kurmalarıdır. Böylece tarih, yalnızca ders kitabında yer alan kapalı ve uzak bir bilgi alanı olarak değil; toplumsal hafızanın içinde yaşayan, mekânlarda iz bırakan ve kuşaklar boyunca yeniden anlamlandırılan bir deneyim olarak temsil edilmektedir. Bu temsil biçimi, Halbwachs'ın (1992) kolektif hafıza yaklaşımıyla uyumludur; çünkü burada hatırlama bireysel bilinç içinde değil, toplumsal çerçeveler içinde gerçekleşmektedir. Nora'nın (1989: 9) "hafıza mekânları" kavramı, filmde okul, müze, çarşı, kastel ve cami gibi mekânların neden yalnızca dekor değil, hafızayı taşıyan düğüm noktaları olduğunu açıklamaya yardımcı olmaktadır. Assmann'ın (2011: 111-142) kültürel hafıza yaklaşımı ise köstekli saat, lale motifi ve zanaat nesneleri gibi öğelerin geçmişi maddi ve sembolik olarak taşıyan araçlar hâline gelişini kavramsallaştırmak açısından işlevseldir. Ayrıca tarih öğretiminde filmlerin ve dramatik görsel anlatıların öğrencilerin tarihsel ilgisini, empati kapasitesini ve öğrenme motivasyonunu artırabildiğini gösteren çalışmalar, çocuk merkezli bu anlatı stratejisinin pedagojik boyutunu da görünür kılmaktadır (Demircioğlu, 2007: 81-82; Okumuş, 2020). Filmin anlatısal gücü, yalnızca geçmişi bugüne bağlamasında değil, bunu güçlü bir duygusal ve sembolik düzen içinde yapmasından da kaynaklanmaktadır. Açılış sahnesindeki karanlık, yağmurlu ve tekinsiz atmosfer; Şıh Camii avlusunda kimliği saklı bir kişinin vurulması; son anda dile gelen "Sen!" ifadesi; yere düşen köstekli saat ve su birikintisinde beliren hilal-yıldız imgesi, anlatının merkezine aynı anda sır, ihanet, kayıp, millî aidiyet ve tarihsel hakikat temalarını yerleştirmektedir. Bu yapı, duyguların yalnızca bireysel tepkiler olarak değil, toplumsal aidiyetleri ve siyasal yönelimleri kuran dolaşım biçimleri olarak işlediğini savunan yaklaşımlarla birlikte düşünülebilir. Ahmed (2004: 18-19) korku, öfke, sevgi ve gurur gibi duyguların bedenler ve topluluklar arasında dolaşarak kolektif sınırlar ürettiğini belirtirken, Hochschild (1979: 568) duyguların toplumsal olarak düzenlenen ve yönlendirilen yapılar olduğunu göstermektedir. Nitekim Millî Mücadele anlatılarında korku, kayıp, öfke, fedakârlık ve gurur gibi duyguların ideolojik çerçeveyle birlikte işlediği daha önce de gösterilmiştir (Mersin, 2011: 34). Bu bakımdan Şahin Bey filmi, tarihsel bir olayın temsili olmanın ötesinde, izleyiciyi duygusal olarak konumlandıran ve onu millî hafızanın tarafı hâline getiren etkili bir anlatı rejimi kurmaktadır.

Bu çalışmanın hareket noktası, Şahin Bey filminin basit bir tarihî macera anlatısı olarak okunamayacağıdır. Mevcut literatür, tarihsel filmler, Millî Mücadele sineması, millî kimlik, hafıza ve tarih eğitimi konularında önemli bir birikim sunmakla birlikte, çocuk merkezli bir Millî Mücadele

anlatısını söylem, ideoloji, kolektif hafıza, mekân, toplumsal kurumlar ve duygu örgütlenmesi eksenlerinde birlikte ele alan çalışmalar sınırlı görünmektedir. Özetle çalışmada, Şahin Bey filmi yalnızca olay örgüsü bakımından değil, metnin ürettiği anlam düzenleri bakımından incelenmektedir. Çalışmada Şahin Bey; söylem, ideoloji, tarihsel temsil, kolektif hafıza, sosyolojik bağlam ve duygu rejimleri eksenlerinde çok boyutlu bir metin olarak ele alınmaktadır. Böylece filmde geçmişin nasıl bugüne taşındığı, yerel kimliğin millî kimlik içinde nasıl konumlandırıldığı, çocukların nasıl hafızanın yeni taşıyıcıları hâline getirildiği ve Antep savunmasının ne şekilde toplumsal dayanışmanın kurucu anlatısı olarak yeniden üretildiği ortaya konulmaktadır.

1. Türk Sinemasında Tarih Temalı Kurmaca ve Animasyon Filmleri

Türk sinemasının başlangıcından itibaren tarihsel temalar, olaylar ve şahsiyetler sinematografik anlatının merkezinde yer almıştır. Sinema tarihinde özellikle 1950'li yıllardan itibaren "Sinemacılar Dönemi" olarak tanımlanan süreçte, tarih temalı yapımlara olan ilginin belirgin bir şekilde arttığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi Türk sinemasının kurucu yönetmenleri ilk eserlerini vermiş; elde edilen ticari başarılar ise sektörün genişlemesine ve yeni yapımcıların önünün açılmasına zemin hazırlamıştır (Aytekin, 2019:575).

Özellikle son yirmi beş yıllık süreçte, tarih temalı kurmaca eserlerin üretim hızı ve niteliği dikkate değer bir değişim sergilemektedir. Bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu, Cumhuriyet'in kuruluşu ve milli kahramanlık anlatıları ana izlekleri oluştururken; geçmişteki biyografik ve dramatik odaklı yaklaşımların yerini, yüksek bütçeli prodüksiyonlar ve dijital görsel efektlerin belirleyici olduğu epik savaş anlatıları almıştır. Sektörde bir dönüm noktası olarak kabul edilen Fetih 1453, bu teknik ve estetik dönüşümün en somut örneğidir.

Türk sineması tarihine yönelik akademik çalışmalarda tarihsel olayların, toplumsal yapıların, kültürel değerlerin ve dönemin hâkim aktarımların sinemasal üretimle ilişkisi ele alınmaktadır (Özön, 2010; Scognamillo, 1990). Tarihî olayların sinemadaki temsili, zaman zaman dramatizasyon dozajı üzerinden eleştirilere maruz kalsa da Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet dönemi ve 12 Eylül gibi yakın tarihî olaylar ayrı birer kategori olarak gelişimini sürdürmektedir. Muhteşem Yüzyıl ve Diriliş: Ertuğrul gibi televizyon dizilerinin kitleler üzerindeki etkisi daha yoğun hissedilse de sinema filmlerinin izleyiciye sunduğu epik ve sinematik deneyimin daha üst bir seviyede olduğu kabul edilmektedir. Türk sinemasında folklorik unsurlar, halk anlatıları, geleneksel kültür ve yerel değerler sinema ile anlatılması ve aktarılması tarihsel temsilin kültürel boyutunun ortaya konulması bakımından önemlidir. Sinema, tarihsel bağlamda sadece görsel bir araç değil; kültürel bellek, folklor, gelenek ve toplumsal kimliğin yeniden inşa edildiği bir anlatı alanı olarak ele alınabilir. Milli kimlik bir kez oluşturulup bırakılmamakta sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Gündelik yaşam içerisinde hayatın tüm alanını kapsayan kitle iletişim araçları bu üretimde önem taşımaktadırlar. Tarihin yeniden inşa edildiği popüler kültür ürünlerinden olan tarihi filmler, milli kimliğin yeniden üretiminde önem taşımaktadır (Şahin ve Uğurlu, 2022:64).

Türk sinemasının nispeten daha genç bir alanı olan animasyon sektörü, geleneksel gölge oyunu mirasından modern dijital prodüksiyonlara evrilen bir süreçten geçmektedir. 2000'li yılların sonundan itibaren TRT Çocuk kanalının kuruluşu ve devlet destekleri, bu alanın profesyonelleşmesinde kritik bir rol oynamıştır. Ancak tarih temalı animasyonların, canlı aksiyon yapımlarına kıyasla teknik ve bütçesel kısıtlar nedeniyle daha sınırlı bir gelişim gösterdiği müşahede edilmektedir. Bu alandaki üretimler genellikle çocuklara yönelik, didaktik amaçlı ve kısa/orta metrajlı çalışmalarla sınırlı kalmıştır.

Buna karşın, animasyon yapımlarının Türk kültürünün nesiller arası aktarımında önemli bir işlevi bulunmaktadır. Bu yapımlarda aile, kahramanlık, vatan sevgisi ve geleneksel değerler (büyüklere hürmet vb.) temel temalar olarak işlenmektedir. İncelenen yapımlarda kültürel unsurların görsel ve işitsel olarak aktarılmasında farklı metotların uygulandığı ve sektörün genelinde yüksek bir büyüme potansiyelinin mevcut olduğu tespit edilmiştir (Taşkın ve Boran, 2024:56).

2. Söylem, İdeoloji, Hafıza ve Duygu

Söylem, yalnızca dilsel ifadelerin toplamı olarak değil, toplumsal gerçekliğin kurulmasına katılan anlamlandırma pratikleri olarak ele alınmaktadır. Norman Fairclough'a (1992) göre söylem, metinsel düzeyle toplumsal pratikler arasında aracılık eden bir yapıdır. Bu nedenle bir metindeki kelime tercihleri, özne konumları, karşıtlıklar, metaforlar ve anlatı örgüsü, daha geniş bir toplumsal anlam

düzeniyle birlikte değerlendirilmelidir. Van Dijk'ın (1998: 140) ideoloji yaklaşımı ise söylemin grup kimlikleri, "biz" ve "onlar" karşıtlıkları ve meşruiyet üretimiyle ilişkisini anlamak açısından önemlidir.

Filmde millî kimlik ve tarihsel hafıza belirleyici olduğu için Halbwachs'ın (1992) kolektif hafıza kavramı da analitik çerçeveye dâhil edilmiştir. Halbwachs, hatırlamanın bireysel zihnin sınırları içinde gerçekleşmediğini, toplumsal çerçeveler aracılığıyla şekillendiğini vurgulamaktadır. Bu bakımdan okul, aile, müze, çarşı ve kastel gibi mekânların metinde üstlendiği işlev, kolektif hatırlamanın toplumsal çerçevelerini göstermektedir. Assmann'ın (2011: 111-142) kültürel hafıza kavramı da bu okuma için açıklayıcıdır; çünkü filmde saat, lale motifi, bakır işlemeler ve müze gibi unsurlar hafızanın maddi taşıyıcıları olarak işlev görmektedir.

Duygu analizi bakımından metin, yalnızca açık duygu ifadeleri üzerinden değil, sahne atmosferleri, karakterlerin tepkileri, semboller ve anlatı ritmi üzerinden değerlendirilmiştir. Ahmed'in (2004) duyguların toplumsal dolaşımı üzerine geliştirdiği yaklaşım, metinde gurur, hüzün, korku ve öfkenin yalnızca bireysel değil, kolektif yönelimler olarak nasıl örgütlendiğini açıklamak için kullanışlıdır. Böylece analizde duygular, metnin ideolojik ve sosyolojik anlam üretiminden bağımsız görülmemiştir.

3. Çocukluk, Tarih Eğitimi ve Film Aracılığıyla Hafıza Aktarımı

Tarih eğitimi literatüründe filmler, geçmişin görsel ve anlatısal unsurlar aracılığıyla somutlaştırılmasını sağlayarak öğrencilerin tarihsel konulara yönelik ilgilerini artıran ve geçmişle duygusal bağ kurmalarını kolaylaştıran öğretim materyalleri arasında değerlendirilmektedir. Filmlerin bilişsel ve duyuşsal öğrenmeyi desteklemesinin yanı sıra tarihsel empatiyi geliştirme ve bilgilerin daha kalıcı biçimde öğrenilmesine katkı sağlama potansiyeli bulunmaktadır (Demircioğlu, 2007: 77; Korkmaz vd., 2022: 1213; Okumuş, 2020). Bununla birlikte, tarihî filmlerin kurgusal ve dramatik özellikleri nedeniyle eleştirel ve seçici biçimde kullanılması gerekmektedir. Bu yönüyle filmler yalnızca tarihsel bilgilerin aktarılmasına hizmet eden görsel materyaller değil, geçmişin farklı deneyimler ve bakış açıları üzerinden yeniden anlamlandırılmasına olanak sağlayan anlatı araçları olarak da değerlendirilebilir. Özellikle çocukluk temsilleri söz konusu olduğunda sinema, çocuğu yalnızca masumiyetin sembolü olarak değil; merak, keşif ve alternatif bakışların taşıyıcısı olarak da konumlandırabilmektedir (Düzcan, 2017: 402). Bu çerçevede tarihî filmlerde çocuk karakterlerin ve çocukluk deneyimlerinin temsili, geçmişin yalnızca siyasal ve askerî gelişmeler üzerinden değil, gündelik yaşam ve bireysel deneyimler üzerinden de ele alınmasına imkân sunmaktadır.

Neticede mevcut literatür birlikte değerlendirildiğinde, bir yanda Türk sinemasında tarihî filmler ve millî kimlik inşası, diğer yanda hafıza çalışmaları, tarih eğitimi ve duyguların toplumsal dolaşımı üzerine önemli bir birikim bulunduğu görülmektedir. Ancak bu çalışmaların önemli bir bölümü ya genel tarihî film tartışmalarına ya millî kimlik ve ideoloji çözümlemelerine, ya da bellek ve eğitim boyutlarından yalnızca birine odaklanmaktadır. Çocuk merkezli bir Millî Mücadele filmini aynı anda söylem, ideoloji, kolektif hafıza, hafıza mekânları, pedagojik aktarım ve duygu rejimleri eksenlerinde bir arada ele alan bütüncül çalışmaların sınırlı kaldığı söylenebilir. Bu nedenle Şahin Bey filmi üzerine kurulacak çok boyutlu metin çözümlemesi, mevcut literatürü bir araya getiren ve farklı analiz katmanlarını tek bir film örneğinde buluşturan özgün bir katkı sunma potansiyeline sahiptir.

4. Yöntem

Bu çalışma nitel metin çözümlemesi yaklaşımına dayanmaktadır. İncelenen film, bütünleşik bir okuma yöntemiyle değerlendirilmiş; metinsel göstergeler, karakter konumlandırmaları, mekân kullanımı, sembolik yapı, tarihsel göndermeler, ideolojik karşıtlıklar ve duygu örgüsü birlikte incelenmiştir. Analiz, metnin bütününe yönelik yakın okuma tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle çalışmanın amacı, metindeki tarihsel olayların dış kaynaklara göre doğrulanması değil, filmin tarihsel geçmişi nasıl anlattığını ve bu anlatıyı hangi değerler sistemi içinde kurduğunu ortaya koymaktır.

Çözümleme beş ana düzeyde yürütülmüştür. İlk düzey söylem analizidir. Bu aşamada "vatan", "iman", "şehadet", "kahramanlık", "düşman", "birlik", "hatıra", "dedelerimiz", "hür vatan" gibi kavramların metindeki işlevi incelenmiştir. İkinci düzey ideoloji analizidir. Bu aşamada metnin hangi değerleri meşrulaştırdığı, hangi aktörleri olumlu veya olumsuz konumlandırdığı ve hangi tarihsel bakış açısını ürettiği değerlendirilmiştir. Üçüncü düzey tarihsel analizdir. Bu aşamada Antep savunmasının, Osmanlı son döneminin, yerel direnişin ve işgal karşıtı mücadelenin metindeki temsil biçimleri tartışılmıştır.

Dördüncü düzey sosyolojik analizdir. Burada aile, okul, kuşaklararası aktarım, yerel kimlik, toplumsal dayanışma, kültürel miras ve çocukluk temsilleri değerlendirilmiştir. Beşinci düzey ise duygu analizidir. Bu aşamada metindeki merak, korku, gurur, hüzün, öfke, maneviyat, neşe ve ihanet şüphesi gibi duygu alanları analiz edilmiştir. Bütün bu düzeyler, metnin ayrı ayrı parçaları gibi değil, birbirini tamamlayan anlam katmanları olarak ele alınmıştır.

5. Şahin Bey Filminin Anlatı Yapısının Analizi

Filmin anlatı yapısı, iki temel zaman düzleminin iç içe geçirilmesine dayanmaktadır. Birinci düzlem, Antep savunması ve onun öncesindeki Osmanlı askerî hafızasıdır. İkinci düzlem ise günümüz Antep'inde yaşayan çocukların okul, aile ve yerel mekânlar aracılığıyla bu geçmişi araştırmalarıdır. Bu iki zaman düzlemi, köstekli saat ve lale motifi aracılığıyla birbirine bağlanmaktadır. Saat, yalnızca fantastik bir nesne değil, geçmişin bugüne açıldığı sembolik bir hafıza aracıdır.

Metnin başlangıcı karanlık, yağmurlu, suç ve ihanet çağrışımlı bir sahneyle açılmaktadır. Buna karşılık hemen ardından gelen okul sahnesi, güneşli bir gün, Türk bayrağı ve çocukların sınıf ortamıyla kurulmaktadır. Bu geçiş, karanlık geçmiş ile aydınlık bugün arasında hem görsel hem de ideolojik bir süreklilik kurmaktadır. Geçmişte yaşanan şiddet ve kayıp, bugünkü millî aidiyetin ve tarihsel bilincin temelini oluşturmaktadır. Bu bakımdan metnin zamanı çizgisel değildir; geçmiş, günümüzde tekrar görünür olmakta ve çocukların deneyimi içinde yeniden kurulmaktadır.

Olay örgüsünün ikinci önemli hattı, çocukların araştırma sürecidir. Öğretmenin verdiği ödev, sıradan bir okul etkinliği gibi başlamasına rağmen kısa sürede aile, çarşı, müze ve kastelleri içine alan bir hafıza yolculuğuna dönüşmektedir. Çocukların ödül kazanma arzusuyla başlayan rekabeti, metnin ilerleyen aşamalarında tarihsel sorumluluğa ve kolektif bilince doğru evrilmektedir. Böylece film pedagojik bir anlatıyı macera, tarih, fantastik öge ve millî hafıza anlatısıyla birleştirmektedir.

6. Filmdeki Söylem ve Anlamlandırma Pratikleri

6.1. Kahramanlık Mitinin Söylemsel İnşası ve Temsil Biçimleri

Filmin en belirgin söylemsel hattı kahramanlık söylemidir. Ancak bu kahramanlık, yalnızca bireysel cesarete indirgenmemektedir. Şahin Bey merkezî figür olarak konumlandırılmakla birlikte, metin Karayılan, Hüso, Hacı Ağa, Nuri Efendi, Eşref Dede ve halkın diğer unsurları üzerinden kolektif bir mücadele alanı kurmaktadır. Şahin Bey'in adının sınıf ortamında tanıtılması, çocukların dedelerini sahiplenmeleri ve öğretmenin bu kahramanlara "hür bir vatan borcumuz var" anlamındaki sözleri, kahramanlık söylemini tarihsel minnet ve ahlaki borç duygusuyla birlikte üretmektedir.

İşgal askerlerine karşı çocukların taş atması ve halkın çatılardan işgalcilere karşı çıkması, topyekûn vatan mücadelesine bir örnek teşkil etmektedir. Aynı durum finale giden sahnede dede ve torunların birlikteliği ile tekrar vurgulanmaktadır.

Metinde kahramanlık, fiziksel güç kadar ahlaki tutarlılık, iman, fedakârlık ve tevazu ile ilişkilendirilmektedir. Öğretmenin Şahin Bey'i "göğsü imanla ve cesaretle dolu" bir asker olarak tanıtması, kahramanlığın dinî-manevî bir değer alanına yerleştirildiğini göstermektedir. Yemen, Trablusgarp, Çanakkale, Galiçya, Suriye ve Antep savunması gibi farklı cephelerin anılması ise Şahin Bey'i yalnızca yerel bir kahraman değil, Osmanlı son döneminden Millî Mücadele'ye uzanan tarihsel sürekliliğin taşıyıcısı hâline getirmektedir.

Kahramanlık söyleminde dikkat çeken bir başka unsur, beden dili ve görsel jestlerdir. Çocukların dedelerini "süper kahraman" gibi sahiplenmeleri, yumruk kaldırma hareketleri, finalde Mehmet Sait'in şiir okurken sağ yumruğunu havaya kaldırması ve salonun ayakta alkışlaması, kahramanlık söylemini yalnızca söz düzeyinde değil, bedensel performans düzeyinde de üretmektedir. Böylece metin, kahramanlığı izleyicinin duygusal katılımına açık bir sahne pratiği hâline getirmektedir.

6.2. Dikotomik Karşıtlıklar: Ötekileştirme ve Kimlik İnşası

Metnin söylem düzeni büyük ölçüde "biz" ve "onlar" karşıtlığı üzerine kurulmaktadır. "Biz" alanı; Antep halkı, çocuklar, aileler, direnişçiler, şehitler, gaziler ve millî hafızanın taşıyıcıları tarafından temsil edilmektedir. Bu alan, vatanını savunan, geçmişine sahip çıkan, fedakârlığı yücelten ve ortak kimlik etrafında birleşen toplumsal özneyi ifade etmektedir. "Onlar" alanı ise işgalci Fransız askerleri, Albay Mari, Joseph ve tarihsel mirasa dışsal, çıkarcı veya denetleyici bir gözle yaklaşan figürler üzerinden kurulmaktadır.

Bu karşıtlık, metnin değerler sistemini açık biçimde düzenlemektedir. İşgalci figürler, ev basma, silah toplama, sivil halka baskı uygulama, yakıp yıkma ve tehdit etme gibi eylemlerle temsil edilmektedir. Buna karşılık yerel direnişçiler, koruyan, savunan, dayanışma kuran ve fedakârlık yapan aktörlerdir. Böylece metin, direnişi yalnızca siyasi veya askerî bir tercih olarak değil, ahlaki bir zorunluluk olarak meşrulaştırmaktadır.

Joseph karakteri bu karşıtlığın daha karmaşık bir biçimini temsil etmektedir. O doğrudan savaş sahnelerindeki işgalci askerlerden biri değildir; ancak lale motifi, günlük ve köstekli saatle kurduğu ilişki, kültürel mirasa sahiplenici ve nesneleştirici bir bakışı görünür kılmaktadır. Joseph için motif ve saat, koleksiyon değeri taşıyan, sırrı çözülmesi gereken nesnelerdir. Yerel karakterler için ise aynı nesneler aile, zanaat, şehitlik ve millî hafızanın parçalarıdır. Bu nedenle yapım, "onlar" alanını yalnızca askerî düşmanlıkla değil, kültürel miras üzerindeki dışsal bakışla da ilişkilendirmektedir.

6.3. Tarihsel Hafızanın Yeniden İnşası ve Hakikat Rejimi

Film, tarihsel bilginin aktarımını edilgen bir öğrenme süreci olarak değerlendirmenin de ötesinde aktif bir araştırma ve keşif pratiği olarak ele almaktadır. Öğretmenin çocuklara Antep savunması hakkında sunum hazırlama görevi vermesi, hikâyenin pedagojik başlangıç noktasıdır. Ancak öğretmenin "internetten bulduğunuz konuları yazıp gelmeyin" uyarısı, metnin yüzeysel bilgiye karşı derinlikli, yerel ve deneyimsel bilgi arayışını öne çıkardığını göstermektedir.

Bu söylemde hakikat, kolayca erişilen dijital verilerde değil, emek gerektiren araştırma sürecinde bulunmaktadır. Çocukların aile büyüklerine, Eşref Dede'ye, müzeye, kütüphaneye, Bakırcılar Çarşısı'na ve kastellere yönelmeleri, tarihsel bilginin çoklu kaynaklar üzerinden yeniden kurulması gerektiğini göstermektedir. Eşref Dede'nin "İnternet ne bilir ki" anlamındaki yaklaşımı, modern bilgi kaynaklarının bütünüyle reddi değil, tarihsel hafızanın yalnızca dijital bilgiyle kavranamayacağı yönünde bir uyarı olarak okunabilir.

Bu bağlamda filmde çocuklar, hazır bilgiyi tüketen öğrenciler değil, hafızayı yeniden keşfeden öznelerdir. Araştırma, yarışma amacıyla başlasa da zamanla tarihsel sorumluluk alanına dönüşmektedir. Çocukların geçmiş sahnelere saat aracılığıyla tanıklık etmeleri, hakikatin yalnızca anlatılan değil, deneyimlenen ve duygusal olarak sahiplenilen bir yapı hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu söylem, tarih eğitimi ile hafıza pedagojisini birleştirmektedir.

6.4. Metindeki Göstergeler ve Sembolik Anlam Dünyası

Filmin anlam dünyası sembolik göstergeler aracılığıyla derinleşmektedir. Köstekli saat, lale motifi, Türk bayrağı, kasteller, livaslar, bakır işlemeler ve şiirsel final, metnin temel gösterge düzenini oluşturmaktadır. Bu göstergeler yalnızca dekoratif unsurlar değildir; anlatının ideolojik ve duygusal ağırlığını taşıyan düğüm noktalarıdır. Filmin anlatım dili ve sembolik örgüsü, özellikle 9–14 yaş aralığındaki izleyicilerdir. Bu yaştaki izleyicilere tarihsel olayları somut nesneler, karakterler ve görsel imgeler üzerinden anlamlandırabilecekleri bir yapı sunmaktadır.

Köstekli saat, metindeki en güçlü semboldür. Açılış sahnesinde cinayetle birlikte görünmesi, geçmişte çözülmemiş bir ihanet ve kayıp bulunduğunu düşündürmektedir. Daha sonra çocuklar tarafından kastelde bulunması ise tarihsel hakikatin yeni kuşaklarca yeniden keşfedileceğini göstermektedir. Saat, zamanlar arası geçişi sağlayan fantastik araç olmanın ötesinde, hatırlamanın maddi taşıyıcısıdır. Paslanmış ve çamura bulanmış hâli, unutulmuş ya da bastırılmış hafızayı temsil ederken; yeniden çalışması, geçmişin günümüzde yeniden görünür hâle gelmesini simgelemektedir. Osmanlı sultanının hediyesi saat; herhangi bir zaman gösterici olmaktan öte tarihi devamlılığı ve üzerindeki lale motifi ile köklü kültür kaynaklarını göstermektedir. Motif, ters çevrildiğinde de çift başlı kartal görünümü ile Selçuklu'yu çağrıştırmaktadır. Motifin bakırcılar çarşısında ve babaannenin başörtüsünde olması bir kültürel devamlılığa işaret etmektedir. Onun için saat geçmişle günümüz arası bağlantı kuran bir mit haline gelmiştir.

Lale motifi de çok katmanlı bir göstergedir. Metinde bu motif, padişah tarafından Şahin Bey'e hediye edilen saatle, aile hatırasıyla, Bakırcılar Çarşısı'ndaki zanaat ürünleriyle ve babaannenin başörtüsü işlemesiyle ilişkilendirilmektedir. Böylece lale, Osmanlı estetiği, yerel zanaat, aile belleği ve millî mücadele hafızası arasında dolaşan bir sembole dönüşmektedir. Bayrak imgesi ise bireysel kaybı millî süreklilik içinde anlamlandırmaktadır. Açılışta su birikintisinde beliren hilal-yıldız ve ardından

okul bahçesindeki Türk bayrağı, geçmişteki karanlık olay ile bugünkü millî bilinç arasında görsel bir bağ kurmaktadır.

7. Temsilin Politiği: Şahin Bey Filminde İdeoloji ve Değerler Düzeni

7.1. Milli Kimliğin Tahayyülü ve Vatan Tasavvuru

Metnin ideolojik merkezinde millî kimlik bulunmaktadır. Bu kimlik, soyut bir vatandaşlık tanımıyla değil, tarihsel fedakârlık, yerel aidiyet, vatan savunması, dinî-manevî değerler ve kuşaklararası hafıza üzerinden kurulmaktadır. Çocukların dedelerini sahiplenmeleri, aile büyüklerinden bilgi toplamaları ve Antep savunmasını kendi aile hikâyeleriyle ilişkilendirmeleri, millî kimliğin gündelik hayat ve soy bağı içinde nasıl üretildiğini göstermektedir. Buradaki anlatı stratejisinde tarihsel mücadeleye aile veya soy bağı üzerinden bağlanma, geçmişle kişisel bir ilişki kurulması öne çıkmaktadır. Filmdeki soy bağı tarihsel geçmişle kişisel bağ kurmayı sağlayan anlatısal bir araç olarak değerlendirilebilir.

Vatan söylemi metinde geniş bir anlam alanına sahiptir. Antep, yalnızca bir şehir olarak değil, Anadolu'nun ve hür vatanın somutlaşmış bir parçası olarak sunulmaktadır. Karayılan'ın "Evimiz de yuvamız da Antep'tir, Anadolu'dur" anlamındaki yaklaşımı, yerel mekân ile millî vatan fikrini birleştirmektedir. Bu bakımdan Antep savunması, yerel bir direniş olmanın ötesinde millî varlığın savunulması olarak kodlanmaktadır.

İdeolojik düzeyde metin, geçmişi bugünün kimlik inşasına bağlamaktadır. Asıl adı Mehmet Sait olan Şahin Bey'in (Karaca, 20024) adı Mehmet Sait adlı çocukta yaşamaya devam etmektedir. Bu isim sürekliliği, biyolojik soy bağından daha geniş bir anlam taşımaktadır; geçmişin idealleri bugünün çocuklarında yeniden canlanmaktadır. Böylece millî kimlik, sabit ve verilmiş bir aidiyet değil, hatırlama, araştırma ve sahiplenme pratikleriyle sürekli yeniden üretilen bir bilinç biçimi olarak sunulmaktadır.

7.2. Aksiyolojik Temeller: Dinî ve Manevî Değerlerin Meşrulaştırıcı Rolü

Filmde dinî-manevî değerler, vatan savunmasının ahlaki meşruiyetini güçlendiren temel söylemsel kaynaklardan biridir. "Allah yolunda", "iman", "şehadet", "dua", "biiznillah" ve "Allah yardımcımız olacaktır" gibi ifadeler, direnişi yalnızca askerî bir mücadele değil, manevî bir sorumluluk olarak anlamlandırmaktadır. Bu yapı, karakterlerin ölüm, kayıp ve yenilgi ihtimali karşısındaki dayanıklılığını açıklayan ahlaki zemini oluşturmaktadır.

Şahin Bey'in liderliği de bu manevî çerçeve içinde kurulmaktadır. O, yalnızca savaşan bir komutan değil, moral ve inanç üreten bir figürdür. Mücadeleyi kişisel kahramanlık gösterisi olarak değil, Allah yolunda vatanı savunma görevi olarak tarif etmesi, onun sözünü topluluk üzerinde meşru ve birleştirici kılmaktadır. Bu nedenle metinde dinî söylem pasif bir kadercilik üretmemekte; aksine eyleme geçme, direnme ve fedakârlık gösterme iradesini beslemektedir.

Bu ideolojik yapı, şehadet kavramında en yoğun biçimini bulmaktadır. Ölüm, metinde yalnızca yok oluş veya yenilgi olarak değil, kolektif hafızada devam eden yüce bir fedakârlık biçimi olarak anlamlandırılmaktadır. Finalde "Şehitler ölmez", "Karayılanlar ölmez", "Gülsümler ölmez" ve "Şahinler Ölmez" sözlerinin ardışık biçimde söylenmesi, biyolojik ölüm ile tarihsel ölümsüzlük arasında kurulan anlam bağını açık hâle getirmektedir.

7.3. Antagonist Temsiller ve Etik Karşıtlık Alanları

Yapımdaki düşman temsili, zulüm, hile, işgal, tehdit ve sivil halka yönelik saldırı kavramları etrafında kurulmaktadır. Fransız askerlerinin evlere girmesi, silah toplaması, direnenleri zorla götürmesi ve mahalleleri ateş altında bırakması, düşmanı yalnızca askerî bir karşıt değil, ahlaki olarak da olumsuz bir konuma yerleştirmektedir. Bu temsil biçimi, direnişin meşruiyetini güçlendiren temel stratejilerden biridir.

Düşman figürlerinin karşısına yerleştirilen direnişçiler ise koruyan, savunan, dayanışma kuran ve mazluma sahip çıkan aktörlerdir. Böylece yapım, çatışmayı yalnızca iki askerî güç arasındaki mücadele olarak değil, zulüm ile adalet, işgal ile hürriyet, hile ile iman arasındaki ahlaki karşıtlık olarak kurmaktadır. Bu karşıtlık, özellikle çocuk izleyiciye yönelik bir anlatıda değerlerin net biçimde ayrıştırılması işlevi görmektedir.

Bununla birlikte Joseph karakteri üzerinden düşman temsilinin daha dolaylı bir biçimi de kurulmaktadır. Joseph'in kültürel mirasa yönelen ilgisi, savaş sonrası dönemde tarihsel nesnelerin anlamının kim tarafından belirleneceği sorusunu gündeme getirmektedir. Yerel toplum için hatıra ve şehitlik anlamı taşıyan nesneler, dışsal bakışta koleksiyon objesine dönüşebilmektedir. Bu durum, metnin ideolojik düzeyinde kültürel sahiplik meselesini görünür kılmaktadır.

8. Historiografik Temsil ve Bellek İnşası

8.1. Kolektif Direnişin Tarihsel Temsili: Antep Savunması Örneği

Film, Antep savunmasını tarihsel olaylar dizisi olarak değil, yaşayan bir hafıza alanı olarak temsil etmektedir. Bu hafıza, okulda başlayan anlatıyla aileye, oradan çarşıya, müzeye, kastellere ve nihayet sahne performansına kadar genişlemektedir. Bu yapı, tarihsel bilginin tek bir otoriteden değil, farklı toplumsal kaynaklardan üretildiğini göstermektedir. Film ayrıca yerel yönetim desteğiyle şehrin tarihsel ve kültürel değerlerini görünür kılma amacı da taşımaktadır.

Öğretmen, resmî ve pedagojik tarih anlatısını temsil etmektedir. Baba, babaanne ve Eşref Dede, aile ve sözlü tarih kanallarını temsil etmektedir. Müze rehberi, kurumsallaşmış yerel hafızayı temsil etmektedir. Bakırcılar Çarşısı, zanaat ve gündelik hayat içindeki hafıza sürekliliğini temsil ederken, kasteller tarihsel direnişin mekânsal belleği olarak işlev görmektedir. Böylece yapım, tarihsel hafızayı çok merkezli bir yapı içinde kurmaktadır.

Antep savunmasının metindeki temsili, yalnızca savaş sahnelerine bağlı değildir. Yeraltı tünelleri, baruthane, levazım, sıhhiye, haberleşme ve halk desteği gibi unsurlar, direnişin toplumsal bir organizasyon olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle film, mücadeleyi cephedeki çarpışmalar kadar, şehrin kendi iç dayanışma kapasitesiyle de ilişkilendirmektedir. Tarihsel temsil, kahramanlık ile toplumsal örgütlenmeyi birlikte düşünmektedir.

8.2. Tarihsel Devamlılık ve Anakronik Bağlam: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş

Yapımda Şahin Bey'in Osmanlı'nın son yüzyılında farklı cephelerde savaşmış olması, tarihsel süreklilik fikrini güçlendirmektedir. Yemen, Trablusgarp, Çanakkale, Galiçya ve Suriye gibi cephelerin anılması, Şahin Bey'i yalnızca Antep savunmasının kahramanı olarak değil, imparatorluk çözülüşünden Millî Mücadele'ye uzanan tarihsel geçişin aktörü olarak konumlandırmaktadır. Bu temsil, Osmanlı askerî mirası ile yerel direniş arasında sembolik bir bağ kurmaktadır.

Sultan Abdülhamid'in Şahin Bey'e saat hediye ettiği sahne, bu sürekliliğin en açık sembolik ifadesidir. Saat, padişahın takdiriyle kahramana verilmiş bir nesne olarak Osmanlı saray hafızasını taşımaktadır. Ancak aynı saat daha sonra Antep savunması ve Şahin Bey'in şehadetiyle ilişkilendirildiği için Millî Mücadele hafızasının da parçasına dönüşmektedir. Böylece saat, iki tarihsel dönemi birbirine bağlayan maddi bir köprü işlevi görmektedir.

Bu temsil biçimi, tarihsel kopuştan çok tarihsel devamlılık vurgusu taşımaktadır. Film, Osmanlı son dönemindeki cephe tecrübeleri ile Antep savunması arasında ahlaki, askerî ve manevî bir süreklilik kurmaktadır. Şahin Bey'in kişiliği de bu sürekliliğin bedenleşmiş hâli olarak sunulmaktadır. Böylece metin, tarihsel kimliği parçalı değil, birbirine eklemlenen dönemler üzerinden anlatmaktadır.

8.3. Uzamsal Bellek: Mekânın ve Kentsel Kimliğinin Temsili

Filmde mekân, yalnızca olayların geçtiği fon değildir; tarihsel hafızanın taşıyıcısıdır. Şıh Camii, okul, aile evi, Bakırcılar Çarşısı, müze, kasteller, livaslar ve Elmalı Köprüsü, metnin tarihsel ve sosyolojik anlamını kuran başlıca mekânlardır. Her mekân, geçmişle bugün arasında farklı bir bağ kurmaktadır.

Şıh Camii avlusu, metnin karanlık sırrını ve ihanet şüphesini başlatan mekândır. Okul, geçmişin kurumsal bilgiye dönüştüğü yerdir. Aile evi, tarihsel bilginin gündelik hayat ve kuşaklararası iletişim içinde işlendiği alandır. Bakırcılar Çarşısı, zanaatın ve yerel kültürün hafızayı taşıdığı mekândır. Müze, resmî ve kurumsal hafızanın temsilidir. Kasteller ve livaslar ise derinlerde saklı kalan tarihsel hakikatin ve direniş örgütlenmesinin mekânsal karşılığıdır.

Elmalı Köprüsü ise yapımın tarihsel doruk noktasıdır. Şahin Bey'in tek başına direnmesi, mermisi bitene kadar mücadele etmesi ve ardından süngüsüyle savaşmayı sürdürmesi, bu mekânı şehadet ve kahramanlık hafızasının simgesel merkezine dönüştürmektedir. Böylece Antep, metinde sadece bir şehir değil, millî hafızanın beden kazandığı tarihsel bir sahne olarak temsil edilmektedir.

9. Sosyolojik Bağlam: Toplumsal Kurumlar ve Aktörler

9.1. Sosyalleşme Araçları: Kuşaklararası Hafıza Aktarımında Aile ve Okulun Rolü

Filmin sosyolojik açıdan en önemli yönlerinden biri, tarihsel hafızanın aile ve okul aracılığıyla yeni kuşaklara aktarılmasıdır. Okul, kurumsal tarih bilgisinin başlangıç noktasıdır. Öğretmen Aylin'in çocuklara Antep savunmasını anlatması ve araştırma ödevi vermesi, eğitim kurumunun hafıza aktarımındaki rolünü göstermektedir. Ancak metin, okul bilgisini yeterli görmemekte; çocukları aileye, yerel tanıklıklara, müzeye ve mekânsal hafızaya yönlendirmektedir.

Aile evi sahnesi, kuşaklararası aktarımın en açık biçimde görüldüğü bölümlerden biridir. Mehmet Sait'in babası, yarışmayı yalnızca kazanılması gereken bir rekabet alanı olarak değil, emek, hakkaniyet ve ekip çalışması bağlamında değerlendirmektedir. Babaanne ise geçmişe dair bilginin aile büyükleri ve yerel tanıklar aracılığıyla derinleşebileceğini hatırlatmaktadır. Böylece aile hem ahlaki eğitim hem de tarihsel hafıza aktarımı işlevi üstlenmektedir.

Eşref Dede karakteri ise sözlü tarih taşıyıcısıdır. Onun anlatıları, çocuklara hazır sonuçlar vermekten çok, onları araştırmaya yönlendiren bir rehberlik işlevi görmektedir. Bu durum, yaşlı kuşağın yalnızca geçmişi anlatan değil, genç kuşağı hafıza arayışına çağıran bir toplumsal aktör olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

9.2. Mikro Kimlik İnşası ve Toplumsal Entegrasyon: Yerellik ve Dayanışma

Yapımda Antep kimliği, millî kimlikle iç içe kurulmaktadır. Antep savunması, yalnızca bir şehrin savunusu değil, Anadolu'nun ve hür vatanın korunması olarak anlamlandırılmaktadır. Bu nedenle yerel kimlik, millî aidiyeti zayıflatan değil, onu somutlaştıran bir unsur olarak işlev görmektedir. Çocukların "benim büyük dedem" vurguları, yerel tarihin aile hikâyeleriyle nasıl bütünleştiğini göstermektedir.

Toplumsal dayanışma, yapımın sosyolojik omurgasını oluşturmaktadır. Aile sofrasında dile getirilen "birlikten kuvvet doğar" fikri, Antep savunmasının temel toplumsal ilkesi olarak sunulmaktadır. Direniş sahnelerinde de bu ilke görünürdür: haberleşme, barut yapımı, yaralıların tedavisi, çocukların korunması, halkın sığınaklarda örgütlenmesi ve milislerin birlikte hareket etmesi, mücadelenin yalnızca askerî değil toplumsal bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Günümüz çocuklarının ekip çalışması yapması da geçmişteki dayanışma ruhunun bugünkü karşılığıdır. Başlangıçta ödül kazanma amacı taşıyan araştırma süreci, zamanla ortak öğrenme, görev paylaşımı ve tarihsel sorumluluğa dönüşmektedir. Böylece metin, toplumsal dayanışmayı yalnızca geçmişte kalmış bir savaş değeri olarak değil, bugün de sürdürülmesi gereken bir davranış modeli olarak kurmaktadır.

9.3. Kültürel Mirasın Taşıyıcısı Olarak Çocukluk ve Gelecek Projeksiyonu

Çocuk karakterler, filmde yalnızca olay örgüsünü taşıyan figürler değildir; toplumun geleceğini ve hafızanın yeni taşıyıcılarını temsil etmektedir. Mehmet Sait, liderlik, sorumluluk ve araştırma iradesiyle öne çıkarken; Yağmur merak, sezgi ve keşif gücünü temsil etmektedir. Civan ve Mahmut ekip çalışmasını destekleyen karakterlerdir. Geko ve Çeto ise çocukça rekabet, alay ve atışma üzerinden anlatıya dinamizm kazandırmaktadır.

Yağmur karakterinin işlevi özellikle önemlidir. Saatin bulunması sürecinde onun ve Tekir'in belirleyici olması, tarihsel hafızaya ulaşmanın yalnızca erkek kahramanlık hattı üzerinden kurulmadığını göstermektedir. Yağmur'un merakı, metindeki keşif sürecini harekete geçiren unsurlardan biridir. Buna rağmen savaş ve direniş sahnelerinin merkezî figürleri büyük ölçüde erkek karakterlerden oluşmaktadır. Bu durum, tarihsel kahramanlık anlatılarında sık görülen erkek merkezli temsil biçiminin filmde de etkili olduğunu göstermektedir.

Kadın karakterler ise daha çok eğitim, aile ve hafıza aktarımı bağlamında görünür olmaktadır. Aylin öğretmen kurumsal tarih bilgisini başlatmakta; anne ve babaanne aile içi sürekliliği temsil etmekte; Yağmur ise yeni kuşağın aktif ve meraklı temsilcisidir. Finalde "Gülsümler ölmez" ifadesinin yer alması, kadın fedakârlığının da millî hafıza alanına dâhil edildiğini göstermektedir.

10. Duygu Rejimleri ve Etkili Anlatı Çözümlemesi

10.1. Dramatik Tansiyonun İnşası: Merak, Gerilim ve Korku Estetiği

Filmin duygu düzeni, ilk sahneden itibaren merak ve gerilim üzerine kurulmaktadır. Yağmurlu gece, kimliği belirsiz kişiler, peçeli yüzler, arkadan vurulma sahnesi ve vurulan kişinin "Sen!" tepkisi, izleyicide çözülmesi gereken bir sır olduğu duygusunu uyandırmaktadır. Bu sahnede korku, yalnızca fiziksel tehditten değil, güvenilen birinin ihaneti ihtimalinden doğmaktadır.

Gerilim duygusu Joseph ve Anton hattında da sürmektedir. Joseph'in günlüğe, lale motifine ve saate yönelen ilgisi, geçmişte saklı kalan sırrın günümüzde de etkili olduğunu göstermektedir. Anton'un sakarlığı ve mizahi tavırları zaman zaman bu gerilimi hafifletse de Joseph'in sert ve gizemli konumu, anlatının tehdit atmosferini korumaktadır.

Korku duygusu işgal sahnelerinde toplumsal bir boyut kazanmaktadır. Fransız askerlerinin evlere girmesi, silahları toplaması, sivilleri zorla götürmesi ve zırhlı araçlarla şehre hâkim olmaya çalışması, bireysel korkudan çok kolektif tehdit atmosferi üretmektedir. Ancak metin, korkuyu teslimiyetle sonuçlandırmaktadır. Korku, çoğu zaman cesaretin ve direnişin karşıt zemini olarak kullanılmaktadır. Böylece tehdit ne kadar büyürse, direniş iradesi de o kadar anlamlı görünmektedir.

10.2. Kolektif Duygulanımlar: Gurur, Hüzün ve Öfkenin Semantiği

Yapımın baskın duygusu millî gururdur. Sınıf sahnesinde çocukların dedelerini sahiplenmeleri, Şahin Bey'in adını taşıyan Mehmet Sait'in konumu ve öğretmenin Antep savunmasını özel bir tarihsel konu olarak sunması, güçlü bir aidiyet duygusu üretmektedir. Bu gurur, kolaycı bir zafer duygusu değildir; kayıp, acı ve fedakârlıkla iç içe geçmiştir. Bu nedenle metnin duygusal yapısı, sevinçten çok acıdan doğan bir onur duygusuna yaslanmaktadır.

Hüzün, özellikle şehadet ve sivil kayıplar üzerinden kurulmaktadır. Nuri Efendi'nin evinin yakılması, ailesinin dağılması ve şehit olması, savaşın toplumsal bedelini görünür kılmaktadır. Ancak bu hüzün, karamsarlığa dönüşmemektedir; şehadet söylemi içinde yüceltilmekte ve kolektif hafızanın parçasına dönüştürülmektedir.

Öfke ise zulme karşı adalet arayışının duygusudur. İşgalcilerin halka yönelik şiddeti, metinde ahlaki öfkeyi meşrulaştırmaktadır. Fakat bu öfke kontrolsüz intikam duygusu olarak sunulmamakta; vatanı savunma ve mazlumu koruma sorumluluğuyla ilişkilendirilmektedir. Maneviyat ise bütün bu duyguları birleştiren derin bir duygusal zemin oluşturmaktadır. Allah'a güven, şehadet bilinci ve dua, karakterlere ölüm karşısında direnç kazandıran temel duygu kaynaklarıdır.

10.3. Final Sekansında Duygusal Yoğunlaşma ve Anlamın Mühürlenmesi

Filmin finali, daha önce kurulmuş bütün duygu hatlarının birleştiği doruk noktasıdır. Elmalı Köprüsü'nde Şahin Bey'in mermisi bitene kadar tek başına savaşması, ardından süngüsünü takarak direnişi sürdürmesi, kahramanlık, hüzün, korku ve gurur duygularını aynı anda yoğunlaştırmaktadır. Bu sahne, ölümün kaçınılmazlığını gösterirken aynı anda yenilmezlik ve ahlaki üstünlük duygusu üretmektedir.

Mehmet Sait'in sahnede şiir okuması, geçmişte yaşanan mücadelenin bugünkü çocuk bedeni ve sesiyle yeniden kurulmasını sağlamaktadır. Çocukların sahnede "Şehitler ölmez", "Karayılanlar ölmez", "Gülsümler ölmez" ve "Şahinler Ölmez" sözlerini söylemeleri, tarihsel kaybı kolektif ölümsüzlük söylemine dönüştürmektedir. Bu final, yalnızca dramatik bir kapanış değil, hafıza aktarımının tamamlanmasıdır.

Duygu analizi bakımından metin, meraktan gurura, korkudan cesarete, hüzünden yüceltilmiş hafızaya doğru ilerleyen bir yapı göstermektedir. Başlangıçtaki karanlık ve tekinsiz atmosfer, finalde sahne, şiir, alkış ve kolektif sloganla aydınlık bir hafıza performansına dönüşmektedir. Böylece metin, izleyicinin yalnızca tarihsel bilgi edinmesini değil, bu tarihi duygusal olarak sahiplenmesini amaçlamaktadır.

Tartışma ve Sonuç

Filmin en güçlü yönü, tarihsel hafızayı çocuk merkezli bir anlatı içinde yeniden üretmesidir. Çocukların merakı, rekabeti ve keşif arzusu, tarihsel olayları kuru bir bilgi alanı olmaktan çıkararak

dramatik bir deneyime dönüştürmektedir. Bu durum, özellikle millî mücadele anlatılarında sıkça karşılaşılan didaktik ağırlığı hafifleten önemli bir anlatı stratejisidir.

Bununla birlikte metnin ideolojik yönelimi oldukça belirgindir. Vatan savunması, dinî-manevî değerler, şehadet ve kahramanlık olumlu değerler olarak güçlü biçimde yüceltilmektedir. İşgalci güçler ise büyük ölçüde zulüm ve tehdit göstergeleriyle temsil edilmektedir. Bu yapı, tarihsel dram ve kahramanlık anlatısı türüyle uyumludur; ancak akademik bir değerlendirme açısından yapımın tarihsel karmaşıklıktan çok ahlaki netlik üretmeyi tercih ettiği söylenebilir. Film, izleyiciyi tarafsız bir gözlemci olarak değil, millî hafızanın tarafı olarak konumlandırmaktadır.

Sosyolojik açıdan bakıldığında film, toplumu kriz anında dayanışma üreten bir yapı olarak temsil etmektedir. Bu temsil, kolektif kimlik açısından güçlendirici olmakla birlikte, toplumsal farklılıkları ve tarihsel çatışmaların karmaşık yönlerini sınırlı biçimde görünür kılmaktadır. Buna rağmen yapımın hedeflediği anlatı evreni dikkate alındığında, önceliğin tarihsel karmaşıklığı tartışmaktan çok ortak hafıza, aidiyet ve değer aktarımı üretmek olduğu anlaşılmaktadır.

Şahin Bey filmi, Antep savunmasını kültürel bellek, tarihsel süreklilik, ideolojik, sosyolojik ve duygusal düzeylerde yeniden kuran güçlü bir hafıza anlatısıdır. Yapım, geçmişi bugünün çocukları aracılığıyla yeniden görünür kılmakta; tarihsel bilginin aile, okul, müze, çarşı, zanaat ve yerel mekânlar üzerinden aktarılabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle film, yalnızca tarihî olayları canlandıran bir metin değil, kolektif hafızanın nasıl üretildiğini ve yeni kuşaklara nasıl devredildiğini gösteren bir folklorik anlatıdır.

Köstekli saat, metindeki en güçlü semboldür. Saat, zamanlar arası geçişi sağlayan fantastik araç olmanın ötesinde, hatırlamanın maddi taşıyıcısıdır. Osmanlı sultanının hediyesi olan saat; herhangi bir zaman gösterici olmaktan öte tarihi devamlılığı ve üzerindeki lale motifi ile köklü kültür kaynaklarını göstermektedir. Motif, ters çevrildiğinde de çift başlı kartal görünümü ile Selçukluyu çağrıştırmaktadır.

Lale motifi de çok katmanlı bir göstergedir. Filmde bu motif, padişah tarafından Şahin Bey'e hediye edilen saatle, aile hatırasıyla, Bakırcılar Çarşısı'ndaki zanaat ürünleriyle ve babaannenin başörtüsü işlemesiyle ilişkilendirilmektedir. Böylece lale, Osmanlı estetiği, yerel zanaat, aile belleği ve millî mücadele hafızası arasında dolaşan bir folklorik sembole dönüşmektedir.

Bayrak imgesi ise bireysel kaybı millî süreklilik içinde anlamlandırmaktadır. Açılışta su birikintisinde beliren hilal-yıldız ve ardından okul bahçesindeki Türk bayrağı, geçmişteki karanlık olay ile bugünkü millî bilinç arasında görsel bir bağ kurmaktadır.

Filmin en belirgin söylemsel hattı kahramanlık söylemidir. Ancak bu kahramanlık, yalnızca bireysel cesarete indirgenmemektedir. Filmde Şahin Bey merkezî kahraman olarak öne çıkmakla birlikte Karayılan, Hüso, Hacı Ağa, Eşref Dedi, Nuri Efendi, kadınlar, çocuklar ve yerel halk da mücadele anlatısının parçası hâline getirilmiştir. Tarihi gerçekliğe uygun olarak direniş hattında erkek merkezli kahramanlık söylemi ön plana çıkarılmıştır. Kadın karakterler ise daha çok eğitim, aile ve hafıza aktarımı bağlamında görünür kılınmıştır. Finalde "Gülsümler ölmez" ifadesinin yer alması, kadın fedakârlığının da millî hafıza alanına dâhil edildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak film, millî mücadele hafızasını çocuklara ve genç kuşaklara aktarılabilir, görsel olarak çekici ve duygusal olarak etkili bir anlatı biçimine dönüştürmektedir. Şahin Bey'in şahsında somutlaşan kahramanlık, finalde bireysel olmaktan çıkarak kolektif hafıza söylemine dönüşmektedir. "Şahinler Ölmez" ifadesi, bu bakımdan yalnızca bir slogan değil, yapımın tarih, toplum, duygu ve kimlik anlayışını özetleyen temel anlam düğümüdür.

Yazar Beyan Tablosu

Araştırma ve Yayın Etiği/ ***Research and Publication Ethics***	Bu çalışmada bilimsel araştırma ve yayın etiği ilkelerine (COPE) dair uyulması gereken tüm kurallara uyulmuştur/*This study has adhered to all applicable rules regarding the principles of scientific research and publication ethics (COPE)*
Etik Kurul İzni/ ***Ethics Committee Approval***	Çalışmanın etik kurul iznine gereksinimi yoktur/*This study does not require approval from an ethics committee*
Yazarların Katkı Oranı/ ***Authors' Contribution Rate***	Çalışma tek yazarlıdır/ *The study is authored by a single author*.

Yapay Zekâ Kullanım Beyanı*/ AI Use Statement*	Çalışmanın hiçbir aşamasında yapay zekâ araçlarından faydalanılmamıştır/ *AI tools were not used at any stage of the study.*
Çıkar Çatışması/*Conflict of Interest*	Çalışmada çıkar çatışması oluşturabilecek herhangi bir durum yoktur/*There are no circumstances in this study that could give rise to a conflict of interest*
Destek ve Teşekkür/ *Support and Thanks*	Çalışma kapsamında herhangi bir kişi, kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır/*No support was received from any individual, institution, or organization in connection with this study.*

Kaynaklar

AHMED, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

ANDERSON, B. (2008). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. (Rev. ed.), London: Verso.

ASSMANN, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.

AYTEKİN, M. (2019). "Tarih Sinema İlişkisi Bağlamında Türk Sineması'nda Tarihi Filmler: Yavuz Sultan Selim Filmleri". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S. 40, 575-609.

DEMİRCİOĞLU, İ. H. (2007). "Tarih Öğretiminde Filmlerin Yeri ve Önemi". *Bilig*, S. 42, 77-93.

DÜZCAN, E. (2017). "Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni". *TRT Akademi*, C. 2, S. 4, 398-417.

FAIRCLOUGH, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.

HALBWACHS, M. (1992). *On Collective Memory*. (Ed. ve Çev.: L. A. Coser), Chicago: University of Chicago Press.

HOCHSCHILD, A. R. (1979). "Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure". *American Journal of Sociology*, C. 85, S. 3, 551-575.

HUGHES-WARRINGTON, M. (2007). *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. London: Routledge.

KARACA, H. (2004). *Gaziantep'in Kurtuluş Mücadelesi Etrafında Gelişen Halk Edebiyatı* [Yüksek lisans tezi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

KOÇAK, D. (2018). "Türk Sinema Tarihine Bir Katkı: Tarihsel Süreç İçerisinde Millî Mücadele Konulu Üç Film". *Atatürk Dergisi*, C. 7, S. 2, 97-118.

KORKMAZ, M. S., EFE, B. A. ve ERDEMÖZKAN, E. (2022). "Sosyal Bilgiler Dersinde Tarih Konuları Öğretiminde Tarihi Filmlerin Etkisi Üzerine Sosyal Bilgiler Öğretmenlerinin Görüşlerinin Değerlendirilmesi". *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, C. 9, S. 3, 1181-1217.

MERSİN, S. (2011). "Kurtuluş Savaşı Filmleri ve Milli Hamaset". *sinecine*, C. 2, S. 2, 33-56.

NORA, P. (1989). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations*, S. 26, 7-24.

OKUMUŞ, O. (2020). "Tarih Derslerinde Tarihsel Film Uygulaması Hakkında Öğrenci Düşünceleri". *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 39, S. 1, 202-224.

ÖZÖN, N. (2013). *Türk sineması tarihi (1896–1960)*. İstanbul: Doruk Yayınları.

ÖZTAŞ, S. (2017). "Ortaöğretim Tarih Derslerinde Tarihi Filmlerin Değer Eğitiminde Kullanımı". *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 5, 3076-3099.

ROSENSTONE, R. A. (2024). *History on Film/Film on History*. (4th ed.), London: Routledge.

SCOGNAMİLLO, G. (1990), *Türk Sinema Tarihi 1896-1986*,1, İstanbul:Metis Yayınları

ŞAHİN, M. ve UĞURLU, E. G. (2022). "Türk Sinemasında Popüler Tarihi Filmlerde Millî Kimliğin Yeniden İnşası". *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, C. 12, S. 1, 64-95.

TAŞKIN, H. ve BORAN, T. (2024). "Türk Kültürünün Yeni Nesillere Aktarımı: TRT Çocuk Çizgi Filmleri Örneği". *İletişim ve Diplomasi*, S. 12, 25-58.

VAN DIJK, T. A. (1998). *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: Sage.