

中国研究期刊

JOURNAL OF CHINESE RESEARCH

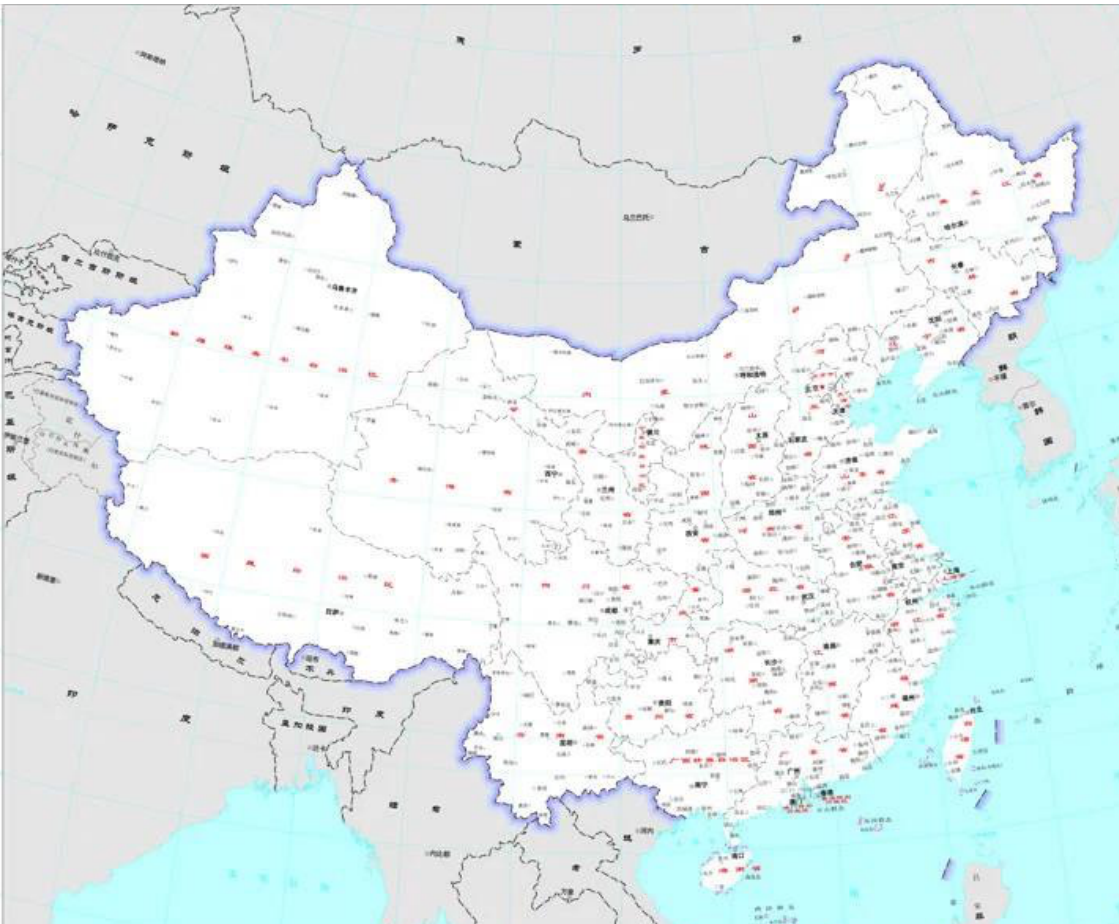
ÇİN ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Issue/Sayı/期: 2

Year/Yıl/年: 2025

chinese.org.tr

ISSN: 3062-1453





中国研究期刊

Journal of Chinese Research

Çin Araştırmaları Dergisi

Editor-in-Chief / Baş Editör / 主编

Emrah YILDIRIMÇAKAR   

(Assist. Prof. Dr./ Dr. Öğr. Üyesi / 助理教授) – Avrasya University / Avrasya Üniversitesi / 欧亚大学

Assistant Editor / Yardımcı Editör / 副主编

İlknur SERTDEMİR   

(Assoc. Prof. Dr./ Doç. Dr. / 副教授) – Independent Researcher / Bağımsız Araştırmacı / 独立研究员

Section Editors / Alan Editörleri / 学科编辑

Nurcan KALKIR   

(Assoc. Prof. Dr./ Doç. Dr. / 副教授) – Erciyes University / Erciyes Üniversitesi / 埃尔吉耶斯大学

Cemre PEKCAN   

(Assoc. Prof. Dr./ Doç. Dr. / 副教授) – Çanakkale Onsekiz Mart University / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi / 恰纳卡莱三月十八日大学

Selma BAŞKAN   

(Assist. Prof. Dr. / Dr. / 助理教授) – Independent Researcher / Bağımsız Araştırmacı / 独立研究员

Advisory Board / Danışma Kurulu / 编辑顾问委员会

Erdoğan ALTUN   

(Assist. Prof. Dr. / Dr. Öğr. Üyesi / 助理教授) – Avrasya University / Avrasya Üniversitesi / 欧亚大学

Oğuz Bilge GÜNGÖRDÜ   

(Assist. Prof. Dr. / Dr. Öğr. Üyesi / 助理教授) – Avrasya University / Avrasya Üniversitesi / 欧亚大学

Akbar KHAN   

(Assist. Prof. Dr. / Dr. Öğr. Üyesi / 助理教授) – Command and Staff College Quetta / Quetta Komuta ve Kurmay Koleji / 奎达指挥与参谋学院

Table of Contents | İçindekiler Tablosu | 目录

The Differences Between Confucian and Mencian Contingency

Konfüçyüs ve Mengzi Öğretilerinde Olumsuzluk Üzerine Farklılıklar

《孔孟思想中权变论的差异》 1
İlknur SERTDEMİR, Hei Sing Tso

Bir Saniyelik Hafıza: Zhang Yimou'nun "Bir Saniye" (One Second)

Filminde Kültür Devrimi, Sansür ve Sinema

One-Second Memory: The Cultural Revolution, Censorship, and Cinema in Zhang Yimou's One Second

一秒钟的记忆：张艺谋《一秒钟》 14
Dursun Can ŞİMŞEK



The Differences Between Confucian and Mencian Contingency¹

İlknur Sertdemir* Hei Sing Tso**

Abstract: The concept of “quan bian 权变”, which can be translated as contingency, has been referred to achieving adaptability in Confucian Classics. In order to practice wisdom, both Confucius and Mencius emphasize contingency along with the principle of “zhong yong 中庸”, which is the main form of adhering to the golden mean. However, they disagree on internal and external motives of enhancing self-cultivation. Confucian thought prioritizes that virtues are acquired by learning to conform to the traditional norms, while Mencian thought prioritizes that virtues are emerged by knowing the natural values. This kind of disagreement is undoubtedly concerned with the differences in their human nature theories. Unlike Confucian theory that highlights inherently similar nature, Mencian theory proclaims inherently good nature. Since Confucius and Mencius have opponent views about innate characteristics, explanations referring to moral ethics specifically indicate postnatal education where the motives are separated into internal and external ones. This paper will discuss the role of contingency in Confucian and Mencian philosophy by considering the statements that reveal the possibilities and impossibilities of moral adaptability.

Keywords: Confucianism, Contingency, Adaptability, Moral Ethics, Self-Cultivation

Introduction

Early Confucianism mostly explains the principles of practicing wisdom. By establishing an ideological system, Confucius (551-479 BC) was a prominent philosopher owing to his sociopolitical views. The teachings of Confucius were deeply

¹ This paper provides an extensive part of the research conducted within the project titled “The Globalization of Confucian Studies”, supported by Guiguzi Stratagem Learning.

* Assoc. Prof. Dr., ORCID: 0000-0002-4325-3097, ilknursertdemir@windowslive.com,

** Prof. Dr., Guiguzi Stratagem Learning; ORCID: 0009-0003-9109-235X, heising@gmail.com,

Citation | 引用 | Alıntı: Sertdemir, İ., Tso, H.S. (2025). “The Differences Between Confucian and Mencian Contingency.” *Journal of Chinese Research*, 2, 1-14.
<http://doi.org/10.5281/zenodo.17968833>

Translation of the Title in Other Languages | 标题的其他语言翻译 | Diğer Dillerde Başlığın Çevirisi:
[孔孟思想中权变论的差异] [Kong Meng Sixiang Zhong Quanbian Lun de Chayi]
Konfüçyüs ve Mengzi Öğretilerinde Olumsuzluk Üzerine Farklılıklar

Plagiarism Check & Peer Review: This article has been scanned via a plagiarism software and reviewed by at least two referees

抄袭检测与同行评审：本文已通过抄袭软件扫描，并由至少两名审稿人审阅。

Açırma İncelemesi ve Akran Değerlendiresi: Bu makale intihal programında taranmış ve en az iki hakem değerlendirmesinde geçmiştir.

Article Type: Research Article | 文章类型：研究文章 | Makale Türü: Araştırma Makalesi

Submission | 提交 | Gönderim: 20.08.2025, Review | Accepted | 接受 | Kabul: 09.11.2025, Published | 出版 | Yayın: 16.01.2026



rooted in the old tradition which takes precedence over social duties and responsibilities.² Following the golden mean has possibly been the essence of his traditional doctrine but continuing the golden mean has certainly been the touchstone of his normative moral approach. Accordingly, Confucius introduced some virtues such as benevolence (ren 仁)³ and righteousness (yi 义), recommending appropriateness in a standardized manner that conforms to etiquette (li 礼). In his *Analects* 4.15, we can find out that social relationships are attributed to the rules of reciprocity (zhongshu 忠恕).⁴ Reciprocity is the theoretical premise of Confucian ethical values, which subsume the emotions, thoughts, words and deeds of human beings. In the same chapter, Confucius also defines his own doctrine as the unity of consistency.⁵ So, the interaction between consistency and reciprocity may be read as the normative regulation of human behaviors. In this sense, we can say that Confucian golden mean is presented through reciprocal relations in the family and community.

After nearly two centuries, Mencius (372-289 BC) widely developed and promoted Confucian teachings along with psychological arguments. In this way, the meaning of some virtues such as benevolence, righteousness and etiquette has been redefined. Since Mencius thinks that human beings innately have good virtues, the golden mean has also been explained in a nonnormative way in order to put emphasis on self-awareness. In Mencius 2a.6, we can examine that the sense of compassion is the seed of benevolence, the sense of shame is the seed of righteousness, and the sense of deference is the seed of etiquette. Assuming human beings are naturally capable of moral values by the agency of intuitive ability (liang neng 良能) and intuitive knowledge (liang zhi 良知), Mencius believes that everyone has innate tendencies to emerge virtue and knowledge (Sertdemir, 2022). Therefore, Mencian wisdom seems

² Confucianism has been defined as dominating the thought and behavior of Chinese intellectuals and the general masses alike (Liu, 2006: 24). Furthermore, Amy Olberding has pointed out that “Of philosophers, historically and globally, there are none who compare to the Confucians for a passionate commitment to manners and civility” (Olberding, 2019: 49). As Peimin Ni says, “Confucius’ teachings are mostly instructions about *how* rather than descriptions about *what*” (Ni, 2017: 25). So, it can be seen that moral discussions of Confucianism are more about self-practical commitment, rather than theorized concepts, and Confucian morality is more about how to educate humankind into moral goodness (Hu and Pu, 2024: 171).

³ The term “ren 仁” can also be translated as humaneness.

⁴ Chinese zhong (忠) and shu (恕), which identify the guiding principle of reciprocity, have been the golden rule of Confucian teachings.

⁵ The unity of consistency (yi yi guan zhi 一以贯之) is a Chinese idiom referred to one principle pervading all things from beginning to end.



to be quite different from the rules put forth by Confucius. Moreover, Confucian teaching exemplifies the golden mean as the main principle of reciprocity while Mencian teaching exemplifies the golden mean as the main principle of morality.⁶

Mencius, despite being the most influential follower and interpreter of Confucian doctrines, contextualized moral responsibility quite differently from Confucius. Given the fact that they have different suggestions on social and political cohesion, we should note that their statements about moral adaptability also have some disagreements. In particular, their theories regarding the essence of human nature pave the way for discussion of how they explain the core of contingency. Both Confucius' theory of similar nature and Mencius' theory of good nature have their own rationality and subtlety. However, the expressions of sameness and goodness indicate that self-cultivation is evaluated from two different perspectives (Liang, 2010).⁷ Besides, since the methods of learning knowledge and virtue are not the same, moral adaptability is also described in two different ways: internally and externally. So, this paper aims to clarify the implied meaning of Confucian and Mencian contingencies with reference to classical Chinese texts to sort out which one is more flexible to enhance self-cultivation.

1. Confucius' Idea of Contingency

To understand Confucian conceptualization of contingency, we should examine Confucius' statement that claims human beings are similar in nature but distant in practice.⁸ This statement may serve as clear evidence of how Confucius describes innate tendencies that are neither defined as good nor bad. Similarity in nature means a neutral birth, having equal and essential attributes of existence without specifying goodness and badness. On the other hand, distance in practice means behavioral learning due to the differences of environmental influences on feelings, thoughts and habits. So, Confucius' argument clearly distinguishes endowed characteristics from learned characteristics. In another statement, we can read that human beings who

⁶ All the translations from Chinese, not otherwise cited, are our own. For further information, see Liji, 31.13; *Mencius*, 7a.26.

⁷ These two different perspectives are related to two distinct ways of learning: self-reflective and self-restrictive (Xu, 2016). Confucius' self-restrictive way of learning is a part of his normative approach to cultivating moral character. On the other hand, Mencius' self-reflective way of learning is a part of his intuitive approach to cultivating moral character.

⁸ In *Analects* 17.2, Confucius says, "By nature, humans are nearly alike; by practice, humans are entirely different."



have superior knowledge and inferior ignorance can never change.⁹ Confucius believes that human nature is neither good nor bad, but the influence of education and the environment can lead to some differences in learning knowledge and virtue. Most importantly, he highlights the differences between people due to class-based inequality, saying:

“Those who know from birth belong to the highest class. Those who know after learning belong to the second class. Those who learn despite confusion and exhaustion belong to the third class, and those who refuse to learn despite confusion and exhaustion belong to the lowest class” (*Analects*, 16.9).

Here, Confucius remarks on ways of learning from the perspective of individual efforts and social circumstances. Those who are born with knowledge are both superior and noble, and they are able to know without learning. Those who have knowledge after learning are able to enrich themselves through self-cultivation. They can realize the negativity of ignorance and then eagerly endeavor to learn. Those who learn despite confusion and exhaustion are able to dedicate themselves to learning when encountering difficulties. This means that they learn as long as they need to use knowledge in order to solve their own problems. Nevertheless, those who refuse to learn despite confusion and exhaustion are not able to achieve self-cultivation. So, it can be basically concluded that they always have inferior ignorance.

Apart from the ways of learning, we can also read Confucius' educational practice based on teaching methods. In *Analects* 6.21, he says, “Advanced knowledge can be taught to those whose qualifications are above mediocrity, but advanced knowledge cannot be taught to those whose qualifications are below mediocrity.” As it is seen, Confucius repeatedly mentions the differences between people, and such an argument enables us to generalize that each individual has different cognitive and affective learning abilities, except for those who have superior knowledge and inferior ignorance. To Confucius, superior knowledge is the root of goodness and inferior ignorance is the root of badness. Morally speaking, Confucius recommends the regulative effect of practice for people who are able to learn. To cultivate oneself in morality, one should recognize their own shortcomings. This process can be

⁹ In *Analects* 17.3, Confucius says, “No matter what happens, only the wise of highest class and the unwise of lowest class cannot change.” The term “shang zhi (上知)” is the archetype of superior knowledge and the term “xia yu (下愚)” is the archetype of inferior ignorance. Therefore, Confucius implies that superior knowledge does not need to be changed, and inferior ignorance cannot be changed. But most people, except for these two types, can be changed.



completed through introspection (nei xing 内省), which is a very effective method of self-examination.

In *Analects* 12.4, Confucius assumes that this method guides people in overcoming worries, fears, and regrets. This is because experiencing introspection enables human beings to engage in self-criticism. In this way, they can learn to enhance their feelings, thoughts, and behaviors by understanding what is good and what is bad. After experiencing introspection, individuals actively and consciously improve their moral character to achieve self-cultivation. This is how Confucius emphasizes the importance of postnatal education.¹⁰

From a moral perspective, to change and improve through learning could be referred to as an example of Confucian contingency. In *Analects* 9.22, he says, “Some greening plants can grow but not bloom, and some flowering plants can bloom but not fruit.” Here, Confucius uses plants, flowers, and fruits as metaphors for human beings, knowledge, and virtue to indicate that there are instances in which moral adaptability can fail. As for blooming and fruiting, we need to consider the meaning of good and bad deeds. For many reasons, unexpected situations in nature might occur that harm the growth of plants, just as in the good and bad deeds of human beings. Whether it is pursuing knowledge or virtue, each human feeling, thought, and behavior should normally conform to good tendencies. Otherwise, bad tendencies inevitably frustrate the achievement of moral adaptability. In *Analects* 9.30, Confucius stresses on occasional failures of normative behaviors, saying:

“Those who learn with us may not be able to walk along the same path, those who walk along the same path may not be able to follow the rules of etiquette, and those who follow the rules of etiquette may not be able to practice moral adaptability.”

Here, Confucius gives point to the impossibility of equal potential in achieving moral adaptability. In the long process of human life, everyone goes through different stages. Notably, there can always be unexpected difficulties on the path of learning knowledge and virtue. Some people give up halfway, while some persevere in learning and those who persevere in learning can improve their moral character. Since each individual has different ways of dealing with problems, Confucius tries to approve that all people cannot share the same eagerness for learning. Even if they can steadfastly pursue knowledge and virtue, there will necessarily be differences in handling

¹⁰ As Peimin Ni pointed out that Confucius' primary concern is always how to live a better life and how to become a better person (Ni, 2017: 24).



problems, because being flexible obviously refers to the ability of being adaptable to changing circumstances.¹¹

However, in *Analects* 14.12, 16.10 and 19.1¹², we can analyze that Confucius' sayings are normative but not flexible. Explaining moral perfection, he directly focuses on righteousness. In Confucius' view, those who are tempted to pursue self-interest cannot achieve moral adaptability. This means that Confucius distinguishes righteousness (yi 义) from sordidness (li 利) and takes righteousness as the guiding principle of affective and cognitive motives. To understand his view correctly, we should figure out the meaning of sordidness. Whether it's power, wealth, fame, or fortune, which satisfies personal desires, can be regarded as a part of sordidness. In *The Book of Rites*, we can read the comparison between taking righteousness as a benefit (yi yi wei li 以义为利) and taking sordidness as a benefit (yi li wei li 以利为利).¹³ This type of comparison indicates that behaviors driven by self-interest are likely to disrupt the sociopolitical order. This is to say, those who can overcome the desires that are far away from knowledge and virtue are undoubtedly representatives of moral adaptability.

In *Analects* 8.9, 9.29, 11.22 and 14.28, Confucius emphasizes ultimate wisdom to achieve moral adaptability. He repeatedly says that the wise people always follow the golden mean without hesitation and they never oblique imprudence and negligence. Actually, these anecdotes are the examples of main arguments that directly deny ignorance. In *The Book of Rites*, Confucius says, "I know why some do not follow the way: wise people exceed the standard rules of the way, and ignorant people are unable to understand the standard rules of the way" (Liji, 31.4).¹⁴ At this point, it is easier to elaborate on Confucian contingency. Confucius believes that wise people are confident enough to follow the golden mean, so they cannot know whether they exceed the principles of the way or not. Ignorant people, on the other hand, are incompetent to distinguish right from wrong, so they cannot even know the principles of the way (Fang, 2006: 32). Both extravagant and deficient behaviors are inconsistent

¹¹ Yang Bojun has interpreted Confucius' use of moral adaptability in *Analects* 9.30 as "adaptable to changing circumstances" (Yang, 2009: 111).

¹² Confucius says, "Seeing profit, the one who thinks of righteousness, can be considered as a perfect human being."

¹³ "In order to ensure prosperity, a country should not prioritize sordidness over righteousness, but prioritize righteousness over sordidness" (Liji, 42.16).

¹⁴ In Confucianism, the concept Dao (道) has been explained as natural order of the cosmos in which we can sort out the meaning of "way" or "guiding way". However, in the *Doctrine of the Mean* chapter of *The Book of Rites*, this concept is attributed to the way of the golden mean. For further information, see Wang, 2006.



with ultimate wisdom, and consequently, practicing temperance¹⁵ with impartiality, equanimity and humility can be referred to as the key to moral adaptability.

In *Analects* 17.4 and 18.8, Confucius also exemplifies the disadvantages of preconceived ideas, thoughts and behaviors.¹⁶ Accordingly, both passages imply the practice of righteousness to achieve self-cultivation by being adaptive, responsive, creative, and innovative (Valmisa, 2021). Instead of following inviolable rules, people should learn about acceptable and unacceptable conduct. To Confucius, preconceived notions certainly obscure what is acceptable and unacceptable as well as what is permissible and impermissible. So, people must keep pace with spatial and temporal circumstances where exceptional cases are beyond human control. In this way, Confucian moral adaptability might be the result of moral rigidity in which we can observe normative rules rather than inviolable rules. Confucius' traditional approach is to guide people to follow the standards of etiquette by learning instructions and prescriptions according to changed conditions (Lai, 2006; Ni, 2017). When taking the statements above as a paramount expression of Confucius' normative endorsement, it can be seen that moral adaptability is external, since Confucian contingency necessitates adherence to rules and principles, especially traditional norms, which are acquired by learning knowledge and virtue. However, despite being the most influential follower and interpreter of Confucian teaching, Mencius presents a completely different view of moral adaptability by contradicting Confucius' idea of contingency.

2. Mencius' Idea of Contingency

Mencian conceptualization of contingency is directly linked to his theory of the goodness of human nature and his statement of "everything is complete in our existential essence".¹⁷ Unlike Confucius, Mencius describes innate tendencies that are

¹⁵ Temperance in the modern age has been defined as moderation, in which we can find the meaning of Confucian golden mean.

¹⁶ In 17.4, Confucius plays a joke on his student Ziyou to explain the significance of traditional norms in educating people. Here, Confucius tries to encourage his student to follow the principles, jokingly asking, "Why do you use an ox-slaughtering knife to kill a chicken?" This metaphor likely refers to critical advice to act according to appropriate rules. In 18.8, Confucius compares himself with previous/formal historical figures, saying, "I am completely different from them and I do not have any preconceived ideas about the permissible and the impermissible." This comparison is about social and political duties that conform to appropriateness (Li, 2018).

¹⁷ In *Mencius* 6a.2, he says, "The good disposition of human nature is like water's tendency to flow down. There are no men innately bad, just as there is no water that does not flow down." In 7a.4, he also states that honesty, sincerity, and reciprocity can be achieved through self-awareness.



defined as good. So, these statements remark that human feelings, thoughts, and habits are inclined to badness due to the external factors. Mencius' claim about the goodness of human nature can be considered as the awareness of knowledge and virtue. As emphasized in another statement, bad qualities are not the fault of natural endowments. Mencius says:

"I am saying that human nature is good because our inherently feelings are good. As for some people who do bad deeds, cannot blame their innate nature. Everyone on earth inherently has the sense of compassion, the sense of shame, the sense of deference, and the sense of right and wrong. The sense of compassion is the seed of benevolence, the sense of shame is the seed of righteousness, the sense of deference is the seed of etiquette, the sense of right and wrong is the seed of wisdom. Benevolence, righteousness, etiquette, and wisdom are not infused into us from outside. We are all born with these virtues. But the problem is that we do not know how to cultivate them" (*Mencius*, 6a.6).

Here, Mencius explains the necessity of self-awareness in detail. Since human nature is inherently good, bad deeds are the certain results of environmental influences. His theory is based on four feelings¹⁸ through which we can cultivate our innate virtues. In this way, Mencius traces the premise of natural endowments as the goodness of inner feelings. In the same passage, he also says, "If you pursue, you will find it; if you ignore, you will lose it." To Mencius, the main reason why people are different from each other is that they cannot become aware of their essential goodness. He states that individuals who devote themselves can know their own nature, those who adhere to benevolence can cultivate their heart-mind and those who achieve wisdom can maintain their original self.¹⁹ Additionally, unlike Confucius, Mencius addresses social equality by saying, "The sage and I are of the same kind."²⁰ He believes that human beings share common pursuits as well as similar abilities. But the differences between people originate from ignorance that causes material desires to prevail.

¹⁸ Four sprouts (si duan 四端) are the core concepts of human feelings. After Confucius, Mencius further focused on explaining traditional values in an analogical and metaphorical way in order to guide people who are aware of innate knowledge and virtue.

¹⁹ *Mencius*, 1a.7; 4b.28; 7a.1.

²⁰ *Mencius*, 6a.7. This anecdote indicates that Mencius has been a proponent of justice. He cites a social system in which individuals are not classified according to hierarchical status. This is why Mencius claims that all humans are capable of becoming a sage (Hu and Pu, 2024).



In *Mencius* 7b.35, we can read a recommendation for reducing inessential needs. Since his theory prioritizes the needs of spiritual life, it is clear that material desires are excluded in the process of self-cultivation. In this statement, Mencius explains the only way to achieve sageliness and virtuousness is to abdicate sensual pleasures. In other words, material desires and sensual pleasures pose obstacles to cultivating one's moral character. To Mencius, people who are aware of innate knowledge and virtue can remain the heart-mind of a newborn babe.²¹ This argument is related to the goodness of our existential essence, which can also be referred to as original innocence. Mencius believes that each human being has a heart-mind that cannot bear to see others' suffering, exemplifying an intuitive sense:

"Suppose that someone suddenly comes across a little child who is about to fall into a well. Anyone who experiences this moment will indisputably be afraid and worried owing to the sense of compassion. Having such a feeling is neither to please the parents of the child nor to win the praise of their neighbors and friends, nor to dislike acquiring a bad reputation/disrepute for leaving the child in the lurch" (*Mencius*, 2a.6).

Here, Mencius explains a subtle way of intuitive learning. The term *bu ren* (不忍), which means being unable to bear, provides a clue to the ability for empathy. Given that human beings are born with the sense of compassion, and benevolence is the expression of the sense of compassion, Mencius stresses that everyone has a natural potential to become intuitively aware of selfless behaviors. His arguments on cognitive and affective motives should be understood as the internal intentions. Furthermore, his theory expounds that different behaviors are not the results of natural tendencies but the results of environmental influences. In *Mencius* 6a.8, we can read that environmental influences cause people to move away from essential goodness. He says, "What originally exists in our essential self if we are deprived of benevolence and righteousness? The reason why people lose their conscience is like hewing down the trees on the mountains."²² This statement indicates that external factors might harm the essential goodness of human nature, just as the green areas turn into barrens.

²¹ *Mencius*, 4b.12. In Mencian philosophy, the term heart-mind (xin 心) is attributed to the integration of feelings and thoughts, and is characterized by the concept of "self". Additionally, the heart-mind of a newborn babe (chizi zhi xin 赤子之心), also known as a child-like heart, represents the key point of Mencian essential goodness that should be maintained for life.

²² In this passage, Mencius uses an analogy concerning Mount Niu. Firstly, he illustrates this mountain with a great view full of lush green trees. Then, he blames people who hewed down the trees and destroyed the spontaneous balance of the nature with the aim of expanding the lands.



Actually, Mencius tries to conclude that our existential essence needs to be nourished to grow innate knowledge and virtue. Otherwise, essential goodness will perish because of acquired habits and evil-minded deeds. His approach conveys the same message as his anecdote, “if you pursue, you will find it; if you ignore, you will lose it,” which emphasizes the importance of self-cultivation.

In another statement, Mencius assumes that moral adaptability cannot be dissociated from external contingency. He exemplifies how to be flexible regarding the norms of etiquette. In *The Book of Rites*, we can read an ancient rule that directly prohibits physical contact between men and women.²³ However, in *Mencius* 4a.17, it is seen that a man can touch a woman to rescue her from drowning in the water:

“If a man who does not dare to save his sister-in-law from drowning in the water, is indifferent from jackals and wolves. It is a common etiquette for men and woman not to touch each other when giving or receiving things. Nevertheless, bestowing a hand on a woman who is about to drowning and rescuing her from danger, is an exceptional case.”

Here, Mencius suggests being flexible despite the rules of etiquette. This means that even traditional principles can be tolerated in special circumstances. More specifically, Mencius condemns the people who narrow-mindedly obey to the norms, ignoring the sense of compassion. In *Mencius* 6b.1, he also compares the necessity and unnecessary between basic needs and norms, saying, “Comparing the important aspects of appetite with the unimportant aspects of etiquette, isn’t eating more important?” This statement implies that immoderate needs and norms are not incompatible with adaptability and flexibility. To Mencius, adhering to rules and principles is important, but considering balance and coherence is more important. In *Mencius* 4b.11, he also states that a virtuous person doesn’t foresee speaking sincerely and behaving resolutely, but always follows the righteousness. This statement emphasizes not only spontaneous feelings and thoughts, but also righteous words and deeds. For Mencius, achieving moral perfection requires the integrity of benevolent and righteous behaviors, since benevolence is the human self and righteousness is the human way (*Mencius*, 6a.11). His assumption is therefore responsive to the following argument: Words and deeds should be subject to righteousness, and without benevolence social norms, including etiquette, cannot be practiced.

In this regard, compared with Confucian contingency, Mencian contingency is more akin to flexible wisdom. While both ethical and political ideas emphasize the

²³ “Men and women should not touch each other (nan nü shou shou bu qin 男女授受不亲)” was a core principle in ancient China. This principle referred to the idea that unmarried men and women should maintain a certain distance between each other. For further information, see Liji, 30.38.



golden mean, they have completely different perspectives. When there is a conflict between laws and morals, Confucius advocates adhering to strict rules and principles. On the other hand, Mencius advocates improving moral standards rather than adhering to strict rules and principles.²⁴ This kind of disagreement has apparently influenced their statements on adaptability and flexibility. As Mencius says, “being urgent about the golden mean without being adaptable to changing circumstances can lead to intemperance”²⁵; contingency requires a certain flexibility for particular conditions. Identifying contingency as a way of being adaptable and flexible, we can remark that cultivating moral character is also explained in two different perspectives due to the human nature theories in Confucian and Mencian teachings. Since Confucian teaching highlights acquired knowledge and virtue, cultivating moral character is external. Owing to the fact that Mencian teaching highlights innate knowledge and virtue, cultivating moral character is internal. Considering learnt and inherent characteristics prioritized by Confucius and Mencius, it seems possible to sort out that Mencian contingency on moral adaptability cannot fail.

Conclusion

In this paper, we tried to examine the differences between Confucian and Mencian contingency in terms of the principles of their doctrines by highlighting the golden mean in particular. For this purpose, we discussed three main arguments to analyze their ideas for achieving moral adaptability. Although the ultimate goal of a human being is to complete and elevate moral perfection in their teachings, enhancing self-cultivation clearly differs in self-reflective and self-restrictive methods explained through internal and external motives. The first argument based on the way of learning, ascribing moral responsibility to individuals, has been referred to as learnt and inherent characteristics. Confucius’ theory of similar nature plays a critical role in explicating acquired knowledge and virtue. Accordingly, human beings learn goodness and avoid badness through practical experience. In contrast, Mencius’ theory of good nature alludes to a key point in realizing innate knowledge and virtue, allowing human

²⁴ Their disagreement also refers to the concept of self-control. For Confucius, human beings cannot control each exceptional case in this life, as they have to be obedient to predestinated laws and predetermined norms. Specifically, for Mencius, human beings can control exceptional cases because they innately have the sense of right and wrong. Unlike Confucius, Mencius claims that human beings are naturally capable of being adaptable to changing circumstances. For discussions on Confucian and Mencian flexibility within human control, see Bloom, 2003; Ivanhoe, 1991; and Perkins, 2006.

²⁵ *Mencius*, 7a.26. In this statement, he underlines the importance of consistency and stability in temperance. To Mencius, holding on to any idea or insisting on any issue is contrary to the principle of the golden mean.



beings to improve goodness and restrain badness through moral awareness. Thusly, we figured out that continuing the golden mean is essentially based on two foundations. In other words, Confucian normative approach to cultivating moral character is external, while Mencian intuitive approach to cultivating moral character is internal.

Another argument concerning moral adaptability indicates a conflict over whether human beings have equal or unequal potential. In Confucian ethics, we can note that appropriateness to laws and norms is the main principle in regulating the proper way of enhancing self-cultivation. Confucius believes in the impossibility of common ability because of class-based inequality. In Mencian ethics, we can note that consciousness of existential essence is the main principle in pursuing the proper way of enhancing self-cultivation. Mencius believes in the possibility of common ability by means of social equality. In this respect, their doctrines on how moral adaptability is achieved are also evaluated from two different perspectives. Following this, the last argument regarding the primary meanings of benevolence and righteousness implies a certain opposition about being flexible or not. Confucius persists in adhering to the norms of etiquette and focusing on righteous behaviors rather than feeling compassion for fulfilling benevolence. However, Mencius assumes that feeling compassion is the beginning of each moral value, such as benevolence and righteousness. The fact remains that their disagreement arising from the conceptualization of contingency allows us to see that Confucian rigidity causes some occasional failures, but Mencian flexibility eliminates all occasional failures.

References

- Bloom, Irene (2003). Practicality and Spirituality in the Mencius. In *Confucian Spirituality*, Tu Wei-Ming and Mary Evelyn Tucker (eds.), 233-251. New York: Crossroad Publishing Company.
- Fang, Xiangdong 方向东 (2006). *Daxue Zhongyong Zhuayi*大学中庸注译 (*Annotation and Translation of the Great Learning and the Doctrine of the Mean*). Nanjing: Fenghuang Chubanshe.
- Hu, Lijun and Pu, Jingxin (2024). *Confucian Teachings on the Moral Self-cultivation*. US-China Education Review 14 (3): 170-179.
- Ivanhoe, Philip J. (1991). *Thinking Through Confucius*, by David Li Hall and Roger T. Ames. *Philosophy East and West* 41 (2): 241-254.
- Lai, Karyn (2006). *Li in the Analects: Training in Moral Competence and the Question of Flexibility*. *Philosophy East and West* 56: 69-83.
- Li, Bingnan 李炳南 (2011). *Lunyü Jiangyao* 论语讲要 (*Explanation of the Analects*). Wuhan: Changjiang Wenyi Chubanshe.



- Liang, Qichao 梁启超(2010). *Rujia Zhexue 儒家哲学(Confucian Philosophy)*. Changsha: Yuelu Shushe.
- Liji 礼记(*The Book of Rites*). (2017). Hu Pingsheng (Ed.). Beijing: Zhonghua Shuju.
- Lunyü 论语(*The Analects*). (2018). Nanjing: Jiangsu Fenghuang Kexue Jishu Chubanshe.
- Mengzi 孟子(*Mencius*). (2017). Beijing: Zhonghua Shuju.
- Ni, Peimin (2017). *Understanding the Analects of Confucius: A New Translation of Lunyü with Annotations*. Albany: Suny Press.
- Olberding, Amy (2019). *The Wrong of Rudeness: Learning Modern Civility from Ancient Chinese Philosophy*. New York: Oxford University Press.
- Perkins, Franklin (2006). *Reproaching Heaven: The Problem of Evil in Mengzi*. *Dao: A Journal of Comparative Philosophy* 5(2): 293-312.
- Sertdemir, Ilknur (2022). *Intuitive Learning in Moral Awareness: Cognitive-Affective Processes in Mencius' Innatist Theory*. *Academicus International Scientific Journal*, 13(25): 235-254.
- Valmisa, Mercedes (2021). *Adapting: A Chinese Philosophy of Action*. Oxford: Oxford University Press.
- Wang, Guoxuan 王国轩 (2006). *Daxue Zhongyong 大学中庸 (The Great Learning and The Doctrine of The Mean)*. Beijing: Zhonghua Shuju.
- Xu, Fuguan (2016). *Rujia Sixiang yu Xiandai Shehui 儒家思想与现代社会 (Confucian Thought and Modern Society)*. Beijing: Jiuzhou Chubanshe.
- Yang, Bojun (2018). *Mengzi Yizhu 孟子译注(Translation and Annotation of Mencius)*. Beijing: Zhonghua Shuju.
- Yang, Bojun (2009). *Lunyü Yizhu 论语译注 (Translation and Annotation of the Analects)*. Changsha: Yuelu Shushe.



Bir Saniyelik Hafıza: Zhang Yimou'nun “Bir Saniye” (One Second) Filminde Kültür Devrimi, Sansür ve Sinema

Dursun Can Şimşek *

Öz: Bu çalışma, Zhang Yimou'nun *One Second* (2020) filmini Kültür Devrimi hafızası, sinema deneyimi ve Xi dönemi Çin'inde sansürle müzakere edilen kültürel üretim rejimi kesişiminde nitel bir tekil vaka analizi olarak ele almaktadır. Makale, filmin Kültür Devrimi'ni epik tarih anlatıları yerine “bir saniyelik” kırılmalı bir görüntü parçasına sıkıştıran estetik stratejisinin, geçmişin nasıl hatırlanabilir kılındığına dair güncel bellek siyasetini görünürleştirdiğini savunur. Analizde kolektif/kültürel bellek (Halbwachs, Nora, Assmann, Connerton, Erll), travma ve sinemasal amnezi (Caruth, LaCapra, Elsaesser, Bao) ve yeni sinema tarihi perspektifleri birlikte kullanılarak film şeridinin maddeselliği, gezici sinema ritüelleri, kolektif emek sahneleri ve mikro-iktidar ilişkileri yakın okumayla çözümlenmiştir. Bulgular, haber bülteni makarasının aynı anda devletin propaganda arşivi, babanın kişisel tanıklık arayışı ve yoksulluğun gündelik nesnesi (abajur) olarak işleyerek bellek rejimlerini çatıştırdığını; “film temizleme” sekansının sinema izleme deneyimini içerikten bağımsız bir ritüel ve bedensel hafıza pratiği olarak kurduğunu göstermektedir. Filmin festivalden çekilme ve onay süreçleri, sansürün yalnızca yasaklayıcı değil, dolaylılık ve öz-sınırlama üzerinden üretimi şekillendiren ilişkisel bir mekanizma olduğunu düşündürür. Çalışma, *One Second*'i Çin'de Kültür Devrimi'nin güncel yeniden yazımları ve sansürle pazarlık hâlindeki sinema üretimi açısından açıklayıcı bir vaka olarak konumlandırmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Medya, Temsil, Çin Sineması, Kültür Devrimi, Sansür ve Sinema

* Dr. Bağımsız Araştırmacı, Ordu, Türkiye; ORCID: 0000-0002-2528-6434, csimsek05@gmail.com,

Citation | 引用 | Alıntı: Şimek, D.C. (2025). Bir saniyelik hafıza: Zhang Yimou'nun “Bir Saniye” (One Second) filminde Kültür Devrimi, sansür ve sinema. *Journal of Chinese Research*, 2, 14-36. <http://doi.org/10.5281/zenodo.18343104>

Translation of the Title in Other Languages | 标题的其他语言翻译 | Diğer Dillerde Başlığın Çevirisi:

《一秒钟的记忆：张艺谋《一秒钟》（One Second）电影中的文化大革命、审查制度与电影》 [Yi Miao Zhong De Ji Yi: Zhang Yimou “Yi Miao Zhong” (One Second) Dianying Zhong De Wenhua Dageming, Shencha Zhidu Yu Dianying]

One-Second Memory: The Cultural Revolution, Censorship, and Cinema in Zhang Yimou's One Second

Plagiarism Check & Peer Review: This article has been scanned via a plagiarism software and reviewed by at least two referees

抄袭检测与同行评审：本文已通过抄袭软件扫描，并由至少两名审稿人审阅。

Aşırma İncelemesi ve Akran Değerlendiresi: Bu makale intihal programında taranmış ve en az iki hakem değerlendirmesinde geçmiştir.

Article Type: Research Article | 文章类型：研究文 | **Makale Türü:** Araştırma Makalesi

Submitted | 提交 | Gönderim: 17.12.2025, **Accepted | 接受 | Kabul:** 12.01.2025, **Published | 出版 | Yayın:** 16.01.2026

Journal of Chinese Research is licensed under a Creative Commons Attribution- NonCommercial- NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). | 中国研究杂志 [Zhongguo yanjiu qikan] 署名—非商业性使用—禁止演绎 4.0 协议国际版 | Çin Araştırmaları Dergisi, Creative Alıntı- GayriTicarî- Türetilemez 4.0 Uluslararası (CC BY-NC-ND 4.0) ile lisanslanmıştır. e-ISSN: 3062-1453 | DOI URL: chineseresearches.net | email: info@chineseresearches.net | Citation/引用/ Alıntı Profile/个人主页

Yayın/Profile:



One-Second Memory: The Cultural Revolution, Censorship, and Cinema in Zhang Yimou's *One Second*

Abstract: This article examines Zhang Yimou's *One Second* (2020) as a qualitative single-case study situated at the intersection of Cultural Revolution memory, cinematic experience, and the negotiated regime of cultural production under censorship in Xi-era China. It argues that the film's aesthetic strategy—compressing the Cultural Revolution into the fragile trace of "one second" of footage rather than an epic historical narrative—renders visible the contemporary politics of memory and the conditions under which the past becomes representable. Drawing on scholarship on collective/cultural memory (Halbwachs, Nora, Assmann, Connerton, Erll), trauma and cinematic amnesia (Caruth, LaCapra, Elsaesser, Bao), and new cinema history, the analysis employs close reading to examine the materiality of film stock, the rituals of itinerant projection, scenes of collective labour, and micro-level power relations. The findings show that the newsreel reel functions simultaneously as the state's propaganda archive, the father's pursuit of personal testimony, and an object of everyday scarcity (the lampshade), thereby staging conflicts between overlapping memory regimes. The "cleaning the film" sequence, moreover, frames cinema-going as a ritualised, embodied practice of remembrance that persists even when images temporarily vanish. The film's festival withdrawal and subsequent approval/release trajectory also suggests that censorship operates not only as prohibition but as a relational mechanism that shapes production through indirection and anticipatory self-limitation. The study positions *One Second* as an illuminating case for understanding contemporary rewritings of the Cultural Revolution and cinema production in China under negotiation with censorship.

Keywords: Media, Representation, Chinese Cinema, Cultural Revolution, Censorship and Cinema.

Giriş

Zhang Yimou'nun *One Second* (Yī miǎo zhōng, 2020) filmi, ilk bakışta mütevazı bir hikâye anlatır: Çalışma kampından kaçan bir adam, Çin'in kuzeybatısındaki ıssız bir bölgede dolaşan gezici sinema gösterimine yetişmeye çalışır; çünkü bir haber bülteni makarasının içinde, ölmüş kızının görüntüsü yalnızca bir saniyeliğine yer almaktadır. Ancak bu basit gibi görünen anlatı, Kültür Devrimi'nin geç döneminin (1970'ler), Çin sinema tarihinin ve güncel sansür rejiminin kesiştiği karmaşık bir düğümü görünür kılar. Bir yandan babanın kayıp kızını beyaz perdede "geri çağırma" arzusu, travmatik bir kolektif geçmişin kişisel hafızalardaki izlerini takip ederken; diğer yandan film şeridinin maddeselliği, gezici projeksiyonun ritüelleşmiş toplumsal deneyimi ve propaganda içeriği, sinemayı başlı başına bir hafıza mekânı olarak konumlandırır (Halbwachs, 1992; Nora, 1989; Connerton, 1989).

Filmin üretim ve dolaşım tarihinin kendisi de bu hafıza tartışmasını derinleştirir. *One Second* 2019'da 69. Berlin Film Festivali'nin yarışma bölümüne seçilmiş, ancak gösterimine günler kala festival programından "post-produksiyonda yaşanan teknik sorunlar" gerekçesiyle çekilmiştir (Frater & Vivarelli, 2019; Brzeski, 2019). Benzer biçimde Çin'de son yıllarda bazı yapımların festivallerden "teknik sebeplerle" geri çekilmesi, bu formülasyonun sansür kararlarını perdeleyen resmî bir dil hâline geldiğine işaret etmektedir (Frater & Vivarelli, 2019; Brzeski, 2019). Uluslararası basın ve eleştirmenler, *One Second*'un politik olarak hâlâ hassas kabul edilen Kültür Devrimi dönemini gündelik hayat ve zor koşullar içindeki sıradan insanlar üzerinden anlatmasının, bu müdahalenin asıl nedeni olabileceğini öne sürmüştür (Bradshaw, 2022; Frater, 2020; Brzeski, 2019). Film daha sonra, yeniden kurgulandığı ve bazı sahnelerin çıkarılıp bazılarının yeniden çekildiği yönündeki iddialar eşliğinde, 2020'de Çin'de ve 2021'den itibaren uluslararası seçkilerde gösterime girmiştir (Frater, 2020; Brzeski, 2019).

Dolayısıyla *One Second*, yalnızca Kültür Devrimi'ni konu alan bir dönem filmi değil, aynı zamanda Xi Jinping dönemi Çin'inde geçmişle kurulan resmî ve gayri resmî ilişkilerin sinema üzerinden nasıl düzenlendiğine dair güncel bir örnektir. Xi döneminin kültür siyaseti, hem Kültür Devrimi'ni "aşılmış bir sapma" olarak çerçeveleyen 1981 tarihli Parti kararının çizdiği sınırları korumaya devam etmekte (Chinese Communist Party Central Committee, 1981), hem de ulusal birlik, istikrar ve "Çin rüyası" söylemiyle uyumlu olmayan temsilleri çeşitli yollarla denetim altında tutmaktadır (Yang, 2016; Aranburu, 2017; Grealy vd., 2019; Fang, 2024)). *One Second*'un hem içerik düzeyinde Kültür Devrimi'ni nostaljik, duygusal ve mikroskobik bir an üzerinden yeniden kurması hem de dolaşım düzeyinde sansürle pazarlık hâlinde biçim değiştirmesi, Çin çalışmalarına odaklı bir okuma için zengin bir analitik imkân sunmaktadır.

Çin sineması literatüründe Kültür Devrimi'nin sinemasal temsili uzun süredir tartışma konusudur. Chris Berry, Mao sonrası dönemde çekilen Kültür Devrimi filmlerinin, ulusal tarih anlatısında önemli bir kırılmaya işaret ettiğini; "post-sosyalist" olarak adlandırdığı bu sinemanın, resmî sosyalist büyük anlatılardan koparak sıradan insanların deneyimlerine odaklanan çift anlamlı ulusal alegoriler ürettiğini öne sürer (Berry, 2004; Berry & Farquhar, 2006). Jing Meng (2020) ise Kültür Devrimi'ne dair sinemasal ve televizyon temsillerinin, parçalanmış kişisel hatıralar ve nostaljik tonlar üzerinden resmî tarihi gölgede bırakan alternatif bir hafıza rejimi kurduğunu belirtir. Ying Bao'nun (2018) *Coming Home* (2014) ve *Red Amnesia* (2014) filmlerini "hatırlama biçimi olarak sinemasal amnezi" kavramıyla yorumlaması, unutma ile hatırlama arasındaki diyalektik ilişkiyi ortaya koyar; bastırılan geçmiş, doğrudan temsil edilmek yerine boşluklar, suskunluklar ve bastırılmış imgeler aracılığıyla geri döner (Pickowicz, 2012; Peng & Raidel, 2018).



One Second, bu literatürle dolaylı bir diyalog içindedir. Film, Kültür Devrimi'ni *To Live* (1994), *Farewell My Concubine* (1993) ya da *The Blue Kite* (1993) gibi epik ölçekli ulusal alegorilerde olduğu gibi uzun bir tarihsel dönem boyunca ailelerin başına gelen felaketler üzerinden anlatmaz; bunun yerine, tek bir gecelik gösterime sıkışmış "bir saniye"lik görüntünün peşinde koşan bir babanın kişisel takıntısı etrafında travmanın yoğunlaştığı mikro bir anı büyütür. Meng'in (2020) vurguladığı parçalanmış ve özelleşmiş hafıza anlatıları çerçevesinde *One Second*'daki "bir saniye", hem resmî tarih anlatısının dışında kalan bireysel bir yasin kristalleştiği anı, hem de film şeridi üzerinde donmuş, tekrar tekrar oynatılmak istenen ama sansür, yoksulluk ve maddi koşullar nedeniyle her an kaybolma tehdidi altındaki kırılğan bir bellek izini temsil eder.

Bu çalışma, yukarıda özetlenen tartışmalardan hareketle şu sorulara odaklanmaktadır:

1. *One Second*, Kültür Devrimi'ni nasıl bir hafıza rejimi içinde yeniden kurar?
2. Haber bülteni makarası ve gezici sinema pratiği, kolektif ve kişisel bellek arasındaki ilişkiyi nasıl sahneye koyar?
3. Filmin sansürle ilişkili dolaşım öyküsü, Xi dönemi Çin'inde geçmişle hesaplaşma ve unutma siyasetini anlamak açısından ne söyler?
4. *One Second*, Çin sineması içinde post-sosyalist hafıza filmleri geleneğiyle nasıl bir süreklilik ve kopuş ilişkisi içindedir?

Bu soruları yanıtlayabilmek için makale, öncelikle kültürel bellek, sinemasal amnezi ve post-sosyalist sinema literatürü etrafında bir kuramsal çerçeve sunacak; ardından Kültür Devrimi hafızasının Çin'deki resmî ve gayriresmî siyasal bağlamını kısaca özetleyecektir. Daha sonra, yeni sinema tarihi yaklaşımından da yararlanarak, *One Second*'un anlatı yapısı, karakter ilişkileri ve görsel-maddesel stratejileri ayrıntılı biçimde çözümlenecektir. Makale, sonuç bölümünde, filmin Çin çalışmalarına katkısını, özellikle de Kültür Devrimi'nin güncel yeniden yazımları ve sansürle pazarlık hâlindeki sinema üretimi bağlamında tartışacaktır.

1. Kolektif ve Kültürel Bellek: Toplumsal Çerçevesel ve Hafıza Mekânları

Kolektif bellek tartışmalarının klasik çıkış noktası Maurice Halbwachs'tır. Halbwachs, belleği bireysel bir zihinsel kapasite olarak değil, her zaman belirli toplumsal çerçeveler (*cadres sociaux*) içinde işleyen kolektif bir süreç olarak kavrar (1992). Bir başka deyişle geçmiş hatırlarken, tek tek bireyler olarak değil; aile, sınıf, ulus, din, kuşak gibi belirli grupların perspektifinden ve o grupların sağladığı anlam ufukları içinde hatırlarız. Yazara göre kolektif bellek her zaman seçicidir: farklı

gruplar geçmişten farklı parçaları öne çıkarır, bazılarını bastırır ve bu seçicilik, grubun kimlik ve eylem biçimlerine geri beslenir.

Bu yaklaşım, *One Second*'daki bireysel gibi görünen yas hikâyesini, Kültür Devrimi kuşağının alt sınıf kırsal kesimindeki kolektif deneyim bağlamına yerleştirmeyi mümkün kılar. Çalışma kampından kaçan baba, yalnızca “kendi kızını” aramaz; aynı zamanda bir kuşağın zorla parçalanmış ailelerinin, emek rejimlerinin ve damgalanmış bedenlerinin temsilcisidir. Bireysel hafıza, mevcut toplumsal konumlanışlar ışığında yeniden kurulur; baba da kızına dair hatıraları, bugünkü marjinalliği, yoksulluğu ve suçluluk duygusu içinden yeniden örgütler.

Halbwachs'ın kolektif bellek kavrayışı, Pierre Nora'nın (1989) hafıza–tarih ayrımı ve “hafıza mekânları” (lieux de mémoire) kavramıyla derinleşir. Nora'ya göre modern ulus-devletler ve hızla değişen toplumlarda “kendiliğinden işleyen” bir hafıza ortamından (milieux de mémoire) artık söz edemeyiz; geçmişle ilişki giderek bilinçli olarak üretilmiş simgesel düğüm noktalarına –anıtlar, müzeler, ritüeller, arşivler, medyatik imgeler– kayar (Nora, 1989). Hafıza mekânı yalnızca fiziksel bir yer değil; aynı zamanda bir nesne, bir anlatı, bir ritüel ya da bir görüntü de olabilir. Önemli olan, kolektif anlamın ve duygulanımın bu düğümde yoğunlaşmasıdır.

One Second'a Nora perspektifinden bakıldığında, filmdeki birkaç somut unsur hafıza mekânı olarak öne çıkar: Haber bülteni makarası: Parti-devlet için propaganda ve resmi tarih materyalidir; baba için ise kızının son görüntüsünü taşıyan tek somut izdir. Aynı nesne, iki farklı kolektif çerçevede tamamen farklı bellek işlevleri üstlenir. Gezici sinema aracı ve açık hava gösterim alanı: Kırsal topluluğun bir araya geldiği hem propaganda hem eğlence hem de gündelik kaçışın sahnesidir. Burada sinema, Nora'nın (1989) tarif ettiği gibi geçmişi ve ulusal imgelemeyi yoğunlaştıran bir hafıza mekânına dönüşür. Film şeridinden yapılmış abajur ve ev içi kullanımlar: Travmatik tarihsel döneme ait görüntülerin, gündelik yaşam nesnelere içkin hâle gelmesini; dolayısıyla geçmişin hem evcilleştirilmesini hem de sürekli ama fark edilmeyen bir biçimde mevcudiyetini gösterir.

Jan Assmann (1995), Halbwachs ve Nora'nın açtığı hattı “iletişimsel bellek” ve “kültürel bellek” ayrımıyla sistematikleştirir. Assmann'a göre iletişimsel bellek, üç kuşaklık bir zaman ufkunda, gündelik iletişim ve tanıklıklarla taşınan, görece akışkan bir bellek biçimidir; kültürel bellek ise metinler, ritüeller, simgeler, kurumlar ve medyatik taşıyıcılar aracılığıyla kurumsallaşmış, uzun erimli bir hafıza rejimi üretir.

Bu ayrım, *One Second*'da iki düzeyde somutlaşır: İletişimsel bellek düzeyi: Baba ile onu tanıyan köylüler, kızına dair küçük anekdotlar ve söylentiler paylaşırlar; baba kızını kendi duygusal anlatısı içinde idealize eder. Bunlar Assmann'ın (1995) tanımladığı anlamda kısa erimli, kişisel ve yüz yüze aktarılan hatıralardır. Kültürel bellek düzeyi: Kızın görüntüsünü içeren haber bülteni, devlet arşivlerinin ve sinema



kurumunun parçasıdır; gezici sinema gösterisi, propaganda amaçlı ulusal hafıza üretim mekanizmasının sahadaki tezahürüdür. Bu düzeyde bellek, bireylerin anlatılarından bağımsız olarak örgütlenmiş kurumsal bir düzenlemedir.

Film, bu iki düzeyin çakıştığı noktada dramatik yoğunluğunu kurar: Devletin propagandif kültürel belleği için sıradan bir görüntü olan kare, baba için iletişimsel belleğin en kritik, en kırılgan anına dönüşür. Böylece Assmann'ın (1995) kavramsallaştırdığı kültürel bellek, *One Second*'da somut bir çatışma sahnesi hâline gelir.

Kolektif/kültürel bellek literatürüne daha yakın tarihli katkılar, belleğin yalnızca söylemsel ve metinsel yüzünü değil, bedensel ve pratik boyutunu da vurgular. Paul Connerton (1989), *How Societies Remember* eserinde, geçmişe dair imgelerin ve bilgilerin yalnızca metinler ve resmî anlatılarla değil, aynı zamanda bedenselleşmiş ritüel pratikler aracılığıyla taşındığını savunur. Ona göre toplumsal bellek, bedenlerin tekrar eden jestleri, törensel oturuş kalkış biçimleri, törensel yürüyüşler ve belirli mekânları işgal etme tarzları içinde somutlaşır.

One Second'daki gezici sinema sahneleri Connerton'ın yaklaşımıyla okunduğunda, sinema izleme eyleminin kendisi bir tür bedenselleşmiş hafıza pratiği olarak görünür: köylülerin belirli aralıklarla bir araya gelmeleri, projektörün kurulma ritüeli, perdenin açılışı, çocukların perdeye yaklaşma biçimleri, film şeridinin kirlenmesi üzerine tüm köyün seferber olup şeridi tek tek temizlemesi. Bütün bunlar, yalnızca "film seyretme" değil, aynı zamanda geçmişle ve devletle kurulan ritüelleşmiş ilişkilerin bedensel tekrarlarıdır (Connerton, 1989).

Bellek çalışmalarına dair daha güncel derlemeler, bu tartışmaları "kültürel bellek çalışmaları" başlığı altında disiplinler arası bir çerçevede birleştirir. Astrid Erll (2011), *Memory in Culture* kitabında, kültürel belleği geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi açıklayan, medyatik taşıyıcılar, anlatılar ve pratikler üzerinden işleyen bir kuramsal çerçeve olarak tanımlar; belleğin her zaman medyalaşmış ve dolaşım halinde olduğunu vurgular. Ona göre, kültürel bellek çalışmaları geçmişin yalnızca ulusal çerçeveler içinde değil, farklı ölçeklerde (yerel, ulusal, küresel) ve farklı medya formları arasında dolaşan dinamik bir yapı olduğunu kabul eder.

Bu perspektiften *One Second*, hem Çin ulusal bağlamına özgü bir Kültür Devrimi hafıza rejimini, hem de sinema aracılığıyla kurulan daha geniş bir görsel bellek ekonomisini temsil eder. Haber bülteni film şeridi, yalnızca Çin devleti için değil, daha sonra festivaller ve çevrimiçi platformlar aracılığıyla uluslararası seyirci için de dolaşıma giren bir Kültür Devrimi imgesinin parçasıdır. Bellek burada hem Çin içi politik bir mesele, hem de küresel kültürel dolaşımda yeniden anlaşılan bir nesnedir (Erll, 2011).

Sonuç olarak, Halbwachs'ın toplumsal çerçeveler vurgusu, Nora'nın hafıza mekânları kavramı, Assmann'ın iletişimel/kültürel bellek ayrımı, Connerton'ın bedenselleşmiş ritüel pratiklere yaptığı vurgu ve Erll'in medyalaşmış/dolaşan bellek anlayışı, *One Second*'in çözümlemesinde birbirini tamamlayıcı biçimde kullanılacaktır. Bu kuramsal çerçeve sayesinde film, yalnızca bireysel bir yas öyküsü değil, Kültür Devrimi'nin hangi toplumsal çerçeveler, hangi mekânlar, hangi beden pratikleri ve hangi medyatik taşıyıcılar üzerinden hatırlanabildiği sorusunun sinemasal bir vaka çalışması olarak okunabilir.

2. Kültür Devrimi Hafızası ve Post-Sosyalist Çin Sineması

Kültür Devrimi'nin sinemadaki temsili, Çin çalışmalarında hem ulusal kimlik hem de hafıza siyaseti tartışmalarının merkezinde yer alan bir düğüm noktasıdır. Chris Berry ve Mary Farquhar (2006), *China on Screen: Cinema and Nation* başlıklı çalışmalarında, Çin sinemasının yüz yılı aşkın tarihini ulus fikriyle birlikte okuyarak, farklı dönemlerin filmlerini “ulusal alegori” üretim biçimleri üzerinden çözümlerler (Berry & Farquhar, 2006). Yazarlara göre Kültür Devrimi, yalnızca belirli filmlerin konusu değildir; aynı zamanda sonrasında çekilen filmlerde ulusun kendisiyle konuşma biçimini belirleyen travmatik bir referans noktası hâline gelmiştir.

Mao döneminin klasik sosyalist sineması, işçi–köylü–asker üçlüsünü merkez alan ve Parti çizgisini dramatik çatışmanın çözümü olarak sunan bir model üzerinden çalışırken, Kültür Devrimi sonrasında ortaya çıkan ilk filmler bu modeli kısmen tersyüz eden bir “scar cinema” (yara sineması) dalgası üretmiştir. 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında ortaya çıkan bu filmler, Kültür Devrimi'nin yarattığı fiziksel ve duygusal yıkımı anlatırken aynı zamanda reform döneminin meşrulaştırılmasıyla da yakından ilişkilidir; Xie Jin'in *Hibiscus Town* (1986) ve Tian Zhuangzhuang'ın *The Blue Kite* (1993) gibi örnekler, bu dalganın simge filmleri arasında anılır (Berry & Farquhar, 2006; Pickowicz, 2012). Bu “yara” filmleri, bir yandan geçmiş şiddeti ifşa ederken diğer yandan hatayı çoğu kez belirli “aşırılıklara” ve birkaç “sapmış kadroya” yükleyerek Parti'nin tarihsel sürekliliğini koruyan bir hafıza rejimini yeniden üretir.

Chris Berry'nin (2004) *Postsocialist Cinema in Post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution* başlıklı monografisi, bu geçiş dönemini kavramsallaştırmak açısından kritik önemdedir. Berry, Kültür Devrimi'ni doğrudan konu alan 1976–1981 arası film döngüsünü “Kültür Devrimi'nden sonraki Kültür Devrimi” olarak tartışır ve bu filmlerin, klasik sosyalist sinemadan post-sosyalist sinemaya geçişin ilk veçheleri olduğunu savunur (Berry, 2004). Berry'ye göre, bu dönemde Kültür Devrimi artık “geleceğin devrimci vaadi” değil, geçmişte kalmış ve bugünden yönetilen bir hafıza nesnesi hâline gelir; dolayısıyla siyasal rejimle kurulan ilişki de ideolojik bağlılıktan çok, geçmişle mesafeli bir hesaplaşma tonuna kayar. Bu,



post-sosyalist Çin sinemasında hafıza ve suçluluk duygusunun giderek daha karmaşık biçimlerde temsil edilmesinin önünü açar.

Yomi Braester'in (2015) "The Post-Maoist Politics of Memory" başlıklı çalışması, bu süreci daha geniş bir post-Mao hafıza siyaseti bağlamına yerleştirir. Braester, post-Mao dönemi Çin edebiyat ve görsel kültüründe hafızanın "özelleştirilmesi" ve "çeşitlenmesi"nden söz eder; kolektif devrimci anlatıların yerini, birbirinden ayrışan bireysel deneyimler, parçalı tanıklıklar ve kimi zaman birbiriyle çelişen hafıza rejimlerinin aldığını savunur. Kültür Devrimi'ne ilişkin popüler anlatıların 1990'lar ve 2000'lerde yeniden canlanmasını –romanlar, televizyon dizileri, filmler, anı kitapları– bu çerçevede okur: bu canlanma, geçmişle hakiki bir yüzleşme kadar, kimi zaman bugünün siyasal ve ekonomik düzeniyle mesafelenmeden yönetilen bir nostalji ekonomisi de üretir (Braester, 2015). Braester'e göre post-Mao hafıza siyaseti, bir yandan unutma ve bastırma stratejilerini, diğer yandan da hafızanın ticarileşmesi ve duygulanımsal tüketimini aynı anda içerir.

Bu noktada Jing Meng'in (2020) *Fragmented Memories and Screening Nostalgia for the Cultural Revolution* başlıklı kitabı, doğrudan Kültür Devrimi temalı film ve TV dizilerine odaklanarak daha spesifik bir katkı sunar. Meng, Çin'in 2001'de Dünya Ticaret Örgütü'ne girişiyle birlikte, Kültür Devrimi'nin sinema ve televizyon anlatılarında kişisel, parçalı ve nostaljik mikro hikâyeler üzerinden temsil edildiğini öne sürer; bu dönemi, önceki ulusal alegorik anlatılardan net biçimde ayırıştırır (Meng, 2020). Ona göre post-2001 filmlerinde Kültür Devrimi, geniş toplumsal panoramalar ve kolektif sınıf mücadeleleri üzerinden değil, aile içi ilişkiler, bireysel pişmanlıklar, küçük jestler ve gündelik hayatın duygulanımsal dokusu aracılığıyla hatırlanır. Bu, ekonomik reformların derinleştiği ve kültürel üretimin piyasa mantığına uyum sağladığı bir dönemde, travmatik geçmişin "satılabilir" duygulanım biçimlerine dönüştürülmesiyle de yakından ilişkilidir.

Meng'in (2020) Kültür Devrimi temsillerini "parçalanmış hafızalar" ve "nostaljinin sahnelenmesi" kavramlarıyla tartışması, *One Second* gibi daha geç dönem üretimlerini anlamak için doğrudan işlevseldir. Zhang Yimou'nun filmi, büyük ölçekli tarih anlatıları yerine, kırsal bir bölgede geçen tek gecelik bir açık hava gösterimi ve bu gösterimde "bir saniyelik" bir görüntüye saplanmış baba figürü etrafında kurulur. Bu tercihler, Meng'in tanımladığı post-2001 hafıza rejimiyle örtüşür: Geçmiş, kapsamlı politik tartışmalarla değil, kişisel takıntılar, kırılğan nesneler ve küçük duygulanımsal patlamalar üzerinden dolaşıma girer.

Ying Bao'nun (2018) *Coming Home* (2014) ve *Red Amnesia* (2014) filmlerini incelediği "Cinematic Amnesia as Remembering" makalesi, bu bağlamı "sinemasal amnezi" kavramıyla belirginleştirir. Bao, söz konusu filmlerde Kültür Devrimi'nin

doğrudan temsil edilmediğini; aksine unutma, hatırlamama, parçalı hatırlama gibi stratejilerin bizzat hatırlama işlevi gördüğünü savunur (Bao, 2018). “Sinemasal amnezi”, travmatik geçmişi perdeye getirmekten ziyade, onun etrafındaki suskunlukları, boşlukları ve semptomatik tekrarları görünür kılar. Bu yaklaşım, *One Second*’ın yapısal tercihleriyle birlikte düşünüldüğünde özellikle anlamlıdır: Film, çalışma kampının detayları, suçlamaların içeriği, politik tartışmalar gibi unsurları büyük ölçüde ima düzeyinde tutar; asıl yoğunluğu, babanın “bir saniyelik” görüntüye tutunmuş takıntısına ve gezici sinemanın maddeselliğine yönelir. Bu da Bao’nun kavramsallaştırdığı anlamda bir amnezi-estetiği içinde işleyen hatırlama pratiğidir.

Kültür Devrimi hafızasına ilişkin bu yeni dalga çalışmaları, Çin sinemasını daha geniş bir Sinofon hafıza rejimi bağlamında ele alan derlemelerle de desteklenir. Peng Hsiao-yen ve Ella Raidel’in (2018) derlediği *The Politics of Memory in Sinophone Cinemas and Image Culture: Altering Archives* kitabı, Tayvan, Hong Kong ve Çin ana karasındaki film ve görsel sanat üretimlerini, arşivleme, yeniden arşivleme ve arşivin bozulması süreçleri üzerinden inceler (Peng & Raidel, 2018). Derlemenin ortak önermesi, Sinofon sinemaların ve imge kültürünün bir tür “hareketli arşiv” olarak işlediğidir: filmler yalnızca geçmiş kaydetmez, aynı zamanda onu seçerek yeniden yazar, bazı fragmanları görünür, bazılarını görünmez kılar. Bu çerçevede, *One Second*’ın film şeridini hem fiziksel nesne hem de siyasal arşiv olarak sahneleyişini anlamak açısından verimlidir. Baba için kızının yüzünü taşıyan kırılğan bir kişisel arşiv parçası olan haber bülteni çekimi, devlet için propaganda arşivinin sıradan bir parçasıdır; film, bu iki arşivin çarpıştığı anda yoğunlaşır.

Paul G. Pickowicz’in (2012) *China on Film: A Century of Exploration, Confrontation, and Controversy* kitabı, Çin sinemasının uzun erimli tarihini sosyal ve siyasal dönüşümlerle birlikte okurken, Kültür Devrimi ve sonrasına ilişkin filmlerin nasıl hem yüzleşme hem de kaçış stratejileri geliştirdiğini gösterir (Pickowicz, 2012). Pickowicz’in vurguladığı kritik nokta, Kültür Devrimi’nin sinema için içsel bir çatışma alanı olmasıdır: bir yandan devletin kontrol ettiği bir tarihsel anlatı, diğer yandan bireylerin ve yerel toplulukların başka türlü hatırlama pratikleri. *One Second*, tam da bu çatışmanın post-sosyalist, piyasa koşullarına eklenmiş, sansürle çevrelenmiş bir versiyonunu sunar: film, travmanın ölçeğini küçültüp kişiselleştirerek –bir baba, bir kız, bir film şeridi– hem devletin belirlediği “güvenli hatırlama” sınırlarının içinde kalır, hem de bu sınırlar içinde yoğun bir duygulanımsal eleştiri üretir.

3. Sinemasal Amnezi, Travma ve Hatırlama Biçimleri

Kolektif/kültürel bellek tartışmaları, özellikle 1990’lardan itibaren “travma kuramı” ile keşşerek yeni bir teorik alan açmıştır. Bu hattın en etkili metinlerinden biri, Cathy Caruth’un *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* adlı çalışmasıdır.



Caruth (1996), travmayı "tam yaşanmamış, yaşandığı anda bilinçli olarak kavranamamış ve bu yüzden sonradan, gecikmeli biçimde geri dönen" bir deneyim olarak tanımlar; travmanın özünü, gecikme (*belatedness*) ve tekrar eden geri dönüşler olarak kavrar (Caruth, 1996). Bu yaklaşımda travma, basitçe "unutulmuş bir olay" değil, zamanı ve anlatıyı bozan bir yapısal kırılmadır: travmatik olay, öznenin deneyimine tam olarak kaydedilmediği için, sonradan kabuslar, takıntılı imgeler, ani geri dönüşler ya da sessizlikler biçiminde dolaşıma girer.

Dominick LaCapra (2001) ise travma tartışmasını tarih yazımıyla ilişkilendirerek, "acting out" ve "working through" ayrımını ortaya koyar. *Writing History, Writing Trauma*'da LaCapra, travmatik geçmişle yüzleşme süreçlerinde öznenin sürekli aynı sahneye saplanıp kalması (*acting out*) ile travmayı tarihsel ve etik bir çerçeveye yerleştirerek kısmen mesafe alması (*working through*) arasında fark olduğunu belirtir. Bu ayrım, sadece bireysel psikoloji için değil, toplumsal hafıza rejimleri için de geçerlidir: bazı toplumlar travmatik geçmişlerine sürekli aynı imge ve anlatıların tekrarına saplanarak dönmekte, bazıları ise kısmen mesafe alarak eleştirel yüzleşme denemeleri gerçekleştirmektedir.

Travma kuramının sinemayla ilişkisi, Shoshana Felman ve Dori Laub'un (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* derlemesiyle birlikte daha da belirginleşir. Felman ve Laub (1992), tanıklık (*witnessing*) kavramını merkez alarak, travmatik deneyimin anlatıya dökülmesinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir kriz ve imkân alanı yarattığını savunurlar; sinema ve edebiyatı, bu krizin işlendiği temel tanıklık mecraları arasında sayarlar. Bu çerçevede film, sadece bir "hikâye anlatma" aracı değil, travmatik geçmişe dair "çıplak tanıklığın" mümkün (ve çoğu zaman da imkânsız) olduğu bir alan hâline gelir.

Susannah Radstone (2007), travma kuramının hızla yaygınlaşmasının ardından, bu alanın siyasal ve etik boyutlarını tartışmaya açar. "Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics" makalesinde Radstone, travma söyleminin sadece edebiyat ve sinema analizinde değil, daha geniş kültürel çalışmalar alanında da aşırı genelleştirilmiş bir açıklama kalıbına dönüşmesi riskine dikkat çeker; travma analizinin mutlaka özgül tarihsel bağlam, iktidar ilişkileri ve öznenin konumlanışıyla birlikte düşünülmesi gerektiğini vurgular (Radstone, 2007). Bu uyarı, Kültür Devrimi gibi son derece somut, siyasal olarak düzenlenmiş bir travmanın sinemasal temsilini çalışırken özellikle önemlidir: Travma, burada yalnızca psikolojik bir kırılma değil, Parti-devletin tarih yazımı ve sansür rejimiyle iç içe geçmiş bir siyasal formdur.

Thomas Elsaesser'in travma ve sinema üzerine yazıları da temsil/temsilsizlik tartışmasını merkeze alır. Elsaesser, özellikle "Postmodernism as Mourning Work: Trauma and Screen Studies" başlıklı makalesinde, travma kuramının sinema alanına

taşınmasıyla birlikte, temsilin imkânı/imkânsızlığı, boşluklar, kesintiler ve tekrarlar gibi estetik stratejilerin öne çıktığını; travmanın çoğu zaman dolaylılık, *off-screen* alan, sessizlik ve boş kadrarlar üzerinden işlendiğini vurgular (Elsaesser, 2001). Bu tartışma, *One Second* gibi travmatik bir tarihsel dönemi “göstermeden gösteren” filmler için de ufuk açıcudur.

Sinemadaki hatırlama biçimlerini doğrudan ele alan çalışmalardan biri, Maureen Turim’in (1989) *Flashbacks in Film: Memory and History* kitabıdır. Turim, flashback’i sinemasal anlatıda belleğin ve tarihin ayrıcalıklı ifadesi olarak kavrayarak, geri dönüşlerin sıklıkla travmatik ya da bastırılmış olaylarla ilişkilendirildiğini gösterir (Turim, 1989). Flashback tekniğinin psikoloji literatüründe de travmatik “ani geri dönüşlerle” analogi içinde kullanılması tesadüf değildir. *One Second* klasik anlamda yoğun flashback’lere yaslanmasa da Turim’in tartıştığı türden zamansal kırılma ve eksik gösterme stratejilerini başka biçimlerde devreye sokar: seyirci, geçmişe dair bilgiyi doğrudan görsel geri dönüşlerden çok, anlatı boşlukları, ima edilen sahneler ve karakterlerin tekrarlayan jestleri üzerinden kurmak zorunda bırakılır.

Bu genel travma ve sinema literatürü, Çin bağlamında Ying Bao’nun (2018) makalesiyle doğrudan Kültür Devrimi filmlerine bağlanır. Bao, “Cinematic Amnesia as Remembering: *Coming Home* (2014) and *Red Amnesia* (2014)” başlıklı çalışmasında, amnezi motifinin yalnızca bireysel hafıza kaybı değil, aynı zamanda kurumsallaşmış tarihsel amneziyle baş etme biçimi olduğunu savunur (Bao, 2018). Ona göre bu filmlerde unutma, hem Parti-devletin teşvik ettiği resmî amnezinin hem de bireylerin dayanılmaz geçmişle baş etmek için geliştirdiği psikolojik savunma mekanizmalarının ifadesidir; “sinemasal amnezi”, travmayı bastırırken aynı anda onu yeniden çağıran ikili bir işlev görür. Bao’nun önerdiği kavram, Çin’de sinema yoluyla kültürel hafızanın yeniden inşasını tartışan sonraki çalışmalarda da referans alınmıştır.

One Second, tam da bu “sinemasal amnezi” çerçevesi içinde okunabilir. Film, Kültür Devrimi’ni doğrudan adlandırmaktan ve politik tartışmaya girmekten büyük ölçüde kaçınır; çalışma kampının niteliği, suçlamaların içeriği, Parti yetkililerinin konumu gibi kritik bilgiler eksik, muğlak ya da yalnızca ima edilmiştir. Buna karşın film, babanın “bir saniyelik” görüntüye saplanmış takıntısını, travmanın gecikmiş ve tekrarlayan yapısının sinemasal bir figürü hâline getirir: babanın aynı sahne peşinde ısrarla koşması, LaCapra’nın (2001) “*acting out*” kavramını çağrıştıran kompulsif bir tekrar kipinde işler. Ancak finalde yaşanan duygusal çözülme ve film şeridiyle kurulan yeni ilişki (örneğin şeridin bütün köylüler tarafından ortaklaşa temizlenmesi, parçaların yeniden bir araya getirilmesi), kısmi de olsa bir “*working through*” imkânına işaret eder; travma tamamen çözülmese bile, yalnızca babanın değil, tüm topluluğun katıldığı bir hatırlama ve yeniden çerçeveleme pratiği ortaya çıkar.



Radstone'un (2007) travma kuramını tarihsel bağlam ve siyasetle birlikte düşünme çağrısı, *One Second* için kritik önemdedir. Zira film, travmayı bireysel psikolojiye indirgemektense, Parti-devletin resmî tarih yazımı, sansür uygulamaları ve Kültür Devrimi'ne dair güncel temsil rejimleriyle iç içe sunar. Babanın kızına dair travması, yalnızca kişisel bir kayıp değil; savaş, zorunlu emek, çalışma kampı ve kurumsal şiddetin damga vurduğu bir kuşağın deneyimlerinin yoğunlaştığı bir düğümdür. Bu açıdan *One Second*'daki travma, Caruth'un (1996) tarif ettiği "kişisel ve kolektif travmaların iç içe geçtiği sınır alanı" olarak düşünülebilir.

Travma, filmin anlatısal ve görsel düzeyinde de Elsaesser'in (2001) betimlediği türden bir dolaylı temsil mantığı içerisinde işlenir. Kamera çoğu zaman şiddetin kendisini değil, şiddetin artıklarını –yıpranmış film şeritlerini, parçalanmış aileleri, kopuk ilişkileri, yoksul bedenleri– gösterir. Travmatik olan, sahnede açıkça teşhir edilen bir olaydan çok, sürekli kaybolma tehdidi altındaki görüntü parçaları ve eksik anlatılar aracılığıyla hissedilir. Babanın "bir saniye"ye saplanması, Caruth'un (1996) "geri dönen şok anı" olarak tanımladığı travmatik zaman kırılmasının görsel karşılığıdır; film, bu kırılmayı neredeyse "metraj" düzeyinde somutlaştırır: travma, kelimenin tam anlamıyla bir saniyelik bir şeride sıkıştırılmıştır.

Böylelikle *One Second*, yalnızca "Kültür Devrimi'ni anlatan" bir dönem filmi değil, aynı zamanda travmatik bir geçmişin ne kadarının, hangi estetik ve siyasal koşullar altında hatırlanabilir olduğuna dair, sinemasal amnezi ve travma kuramı üzerinden okunabilecek bir vaka olarak konumlandırılacaktır.

4. Sansür, Kültürel Politika ve "Complicit Creativity"

Çin sinemasını Kültür Devrimi hafızası bağlamında tartışmak, kaçınılmaz olarak film sansürü ve kültürel politika rejimiyle hesaplaşmayı gerektirir. Çin'de sinema, Mao döneminden itibaren "halkın kültürel ihtiyaçlarını karşılama" ve "sosyalist maddi ve manevi uygarlığı geliştirme" misyonuyla tanımlanan, yoğun biçimde düzenlenmiş bir alandır; 2001 tarihli *Regulations on the Administration of Movies* ve 2016 tarihli *Film Industry Promotion Law* bu çerçeveyi kurumsallaştırır. Bu düzenlemeler, filmlerin "ülkenin onur ve çıkarlarına zarar veremeyeceği"ni, "sosyalist çekirdek değerleri" teşvik etmesi gerektiğini ve onaylanmamış hiçbir filmin dağıtılamayacağını hükme bağlar.

Çin film endüstrisi, son kırk yılda politik kontrollü bir modelden, piyasa dinamikleriyle güçlü biçimde iç içe geçmiş melez bir modele evrilmiştir; ancak bu süreçte sansür, yerini daha esnek ama daha yaygın bir gözetim rejimine bırakmıştır. Grealy ve arkadaşlarının (2019) yaş sınıflandırması tartışması üzerinden gösterdiği gibi, Çin'de çocukları "koruma" gerekçesiyle yaş derecelendirme sistemi yerine tek

basamaklı bir genel seyir kriteri uygulanması, fiilen her filmi “her yaşa uygun” hâle getirmeye zorlayan katı içerik filtrelemesiyle sonuçlanmaktadır (Grealy vd., 2019).

Bu kurumsal yapı, Yang’ın (2016) film politikası ve “soft power” analiziyle birleştiğinde daha da berraklaşır. Yang, Çin Komünist Partisi’nin filmi yalnızca iç propaganda değil, aynı zamanda uluslararası imaj yönetimi ve yumuşak güç üretimi için stratejik bir araç olarak konumlandığını, “Zou Chu Qu” (Going-Out Policy) ile Çin filmlerinin ve ortak yapımların küresel dolaşıma açılırken bile sıkı bir ideolojik filtreye tâbi tutulduğunu gösterir (Yang, 2016). Aranburu’nun (2017) film endüstrisi tarihine ilişkin çalışması da 1979 sonrası dönemde piyasa mantığının güçlenmesine rağmen sansür ve politik gözetimin “yapısal sabite” olduğunu, yani dönüşen formatlara rağmen ortadan kalkmadığını vurgular (Aranburu, 2017).

Sansürün bu sürekliliği, Fearon’un (2014) *Index on Censorship*’te yayımlanan “Lights, Camera, Cut” başlıklı makalesinde somut örneklerle anlatılır: Çin’de içerik denetimi yalnızca “yasaklamak”la sınırlı değildir; aynı zamanda dramatik kurguyu değiştiren yeniden çekim talepleri, süre kısaltmaları ve ithal filmlere yönelik “önerilen kesintiler” aracılığıyla çalışır (Fearon, 2014). Grealy ve diğerlerinin gösterdiği gibi, resmî belgelerde sansür sıklıkla “shencha” yani “kontrol ve arıtma” olarak çerçevelenir; bu ifade, sansürün yalnızca baskıcı değil, aynı zamanda “iyileştirici” bir kültürel müdahale olarak sunulmasına imkan tanır (Grealy vd., 2019).

Bu noktada Jun Fang’ın (2024) *American Sociological Review*’de yayımlanan “The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production” makalesi, sansürü yalnızca tek yönlü bir baskı mekanizması olarak değil, ilişkisel ve kısmen üretken bir süreç olarak kavramsallaştırması bakımından kritik bir dönüm noktasıdır. Fang, Çin’in çok katmanlı sansür rejimini analiz ederken “complicit creativity” kavramını ortaya koyar; bu kavram, *iktidarla uyumlu işbirlikçi yaratıcılık* anlamına gelmektedir. Buna göre kültürel üreticiler, devlet müdahalesiyle karşı karşıya geldiklerinde yalnızca direnmez ya da pasif biçimde boyun eğmezler; çoğu zaman kırmızı çizgileri öngörerek senaryoyu baştan yeniden kurgular, ton ve vurgu düzeyinde yumuşatmalar yapar, öz-sansür uygular ve hatta hegemonik çerçevenin içinde “mümkün olan en fazlayı söyleyebilmek” için yaratıcı çözümler geliştirirler. Böylece sansür, bir yandan alanı daraltan, diğer yandan ise bu daralmış alanda işleyen iktidarla uyumlu işbirlikçi yaratıcılık pratiklerini teşvik eden çelişkili bir düzenek hâline gelir (Fang, 2024).

Bu çerçevede “complicit creativity”, hem devletin kültürel hegemonya projesini sürdürmesine yardımcı olan, hem de yönetmenlere kısıtlı da olsa hareket alanı sağlayan çifte bir mekanizma olarak kavranır: yaratıcı özne, hegemonik çerçevenin içinde kalarak “en fazla neyi söyleyebileceğini” keşfetmeye çalışır.



Fang'ın kavramsallaştırması, aynı zamanda sansürün uluslararasılaşmış boyutunu da aydınlatır. PEN America'nın 2020 tarihli *Made in Hollywood, Censored by Beijing* raporu, Çin pazarına girmek isteyen Hollywood stüdyolarının, Çinli düzenleyicilerin açık taleplerinin ötesine geçerek, "potansiyel olarak sorunlu" içerikleri baştan senaryodan çıkarmaya başladığını; Tibet, Hong Kong, Tayvan, ordu imajı, otoriterlik eleştirisi gibi alanlarda yoğun bir öz-sansür pratiğinin normalleştiğini gösterir (PEN America, 2020). Bu rapor, Çin sansürünün sadece ulusal sinemayı değil, küresel görsel kültürü de şekillendiren bir "harici hegemonik aygıt" hâline geldiğini tartışır; Fang (2024) tam da bu noktada Çin'in sansür kültürünü küresel film üretim rejimiyle eklemleyerek, "complicit creativity"yi transnasyonal ölçekte işler bir kavram hâline getirir.

One Second'in sansür geçmişi, yalnızca festival programından ani şekilişle sınırlı değildir. Film, 2020 sonunda Çin'de gösterime girebilmek için onay aldığı hem Variety hem de diğer kaynaklar "censored drama" ifadesini kullanmış; Guardian gibi eleştirel mecralar filmi "sansürlenmiş bir sinema aşk mektubu" olarak nitelendirmiştir (Frater, 2020). Çin ve uluslararası basında yer alan değerlendirmeler, filmin duygusal yoğunluğunun "törpülendiği", bazı sahnelerin ton olarak yumuşatıldığı ve Kültür Devrimi'ne dair eleştirel vurgunun daha belirsiz hâle geldiği yönünde birleşir; fakat tam olarak hangi sahnelerin değiştiği, sansür rejiminin yapısal opaklığı nedeniyle resmî olarak hiçbir zaman açıklanmaz.

One Second, klasik bir "sansüre maruz kalmış film" örneği olmanın ötesine geçerek, sansürle iç içe geçmiş yaratıcı süreçlerin sinemasal ürünü olarak konumlanır. Film, yalnızca Kültür Devrimi'nin travmatik hafızasını değil; aynı zamanda Xi dönemi Çin'inde geçmiş anlatmanın hangi estetik ve politik koşullar altında mümkün olduğunu da gösterir.

5. Yöntem

Bu çalışma, Zhang Yimou'nun *One Second* (2020) filmini, Çin'de Kültür Devrimi hafızası, sinema deneyimi ve sansür rejimi bağlamında ele alan nitel bir tekil vaka analizi olarak tasarlanmıştır. Tekil vaka, belirli bir olgunun tarihsel ve bağlamsal boyutlarıyla derinlemesine incelenmesine imkân verdiği için tercih edilmiştir (George & Bennett, 2005; Yin, 2018). *One Second*, Kültür Devrimi'ni kişisel bir yas hikâyesi ve gezici sinema pratiği üzerinden anlatması ve aynı zamanda sansür tartışmalarının odağında yer alması nedeniyle, amaçlı örnekleme ile seçilen "yoğun vaka"dır.

Araştırmanın temel veri setini, filmin genel dolaşımdaki nihai gösterim kopyası oluşturmaktadır. Film birden çok kez izlenmiş; anlatı yapısı, karakter ilişkileri, mekân ve zaman kurgusu ile görsel-mekânsal düzenlemeye ilişkin ayrıntılı izleme notları

tutulmuştur (Bordwell, 1989; Bordwell & Thompson, 2019). Filmin Berlin Film Festivali'nden çekilişi ve yeniden kurgu sürecine dair bilgiler ise, sansür bağlamını aydınlatmak amacıyla ikincil kaynaklardan, yani haber metinleri, söyleşiler ve film eleştirilerinden takip edilmektedir (Frater & Vivarelli, 2019; Brzeski, 2019). Analizin asıl nesnesi, Çin'de ve uluslararası dolaşımda gösterilen onaylı versiyondur.

Çözümleme, yakın okuma (*close reading*) ve yorumsamacı film analizi ekseninde yürütülmektedir (Bordwell, 1989; Kuhn, 2010). Kuramsal çerçevede tartışılan dört ana eksen –kolektif ve kültürel bellek, travma ve sinemasal amnezi, yeni sinema tarihi bağlamında sinema deneyimi, sansür ve “*complicit creativity*”– film üzerinde tematik odaklar olarak kullanılmıştır.

Analiz sürecinde sahneler önce betimleyici düzeyde çözümlenmiş, ardından söz konusu kuramsal referanslar ışığında yeniden yorumlanmıştır. Bu hermenötik yaklaşımda parça–bütün ilişkisi içinde gidip gelinerek, tekil sahnelerin hem filmin genel anlatısı hem de Çin'deki Kültür Devrimi hafızası ve sansür politikaları bağlamında taşıdığı anlam açığa çıkarılmaya çalışılmıştır (Ricoeur, 1984).

Çalışmanın başlıca sınırlılığı, yalnızca tek bir filme odaklanması ve sansür sürecine ilişkin bilginin resmî, tam ve şeffaf bir kayda değil, ikincil kaynaklara dayanmasıdır. Berlin Film Festivali'nden çekilişe ve yeniden kurgu sürecine dair bilgiler, kamuya açık haberlerle ve röportajlarla sınırlıdır; bu nedenle sansüre ilişkin yorumlar, mevcut kanıtların sınırları belirtilerek ve ihtiyatlı genelleme ile formüle edilmiştir (Flick, 2018). Buna ek olarak, *One Second* yalnızca bir örnek oluşturmakta; post-sosyalist Çin sinemasının tamamına ilişkin daha geniş genellemeler, ileride çoklu vaka çalışmalarını gerektirmektedir.

6. Analiz

6.1. Kırılgan Bir Hafıza Nesnesi Olarak Film Şeridi: Baba, Kız ve Abajur

One Second'ın temel dramatik eksenini, çalışma kampındaki bir mahkûmun, yıllardır görmediği kızının yalnızca bir saniyeliğine görüldüğü haber bülteni makarasını bulma saplantısı etrafında kurulum. Film boyunca bu makara, yalnızca propaganda amaçlı bir haber filmi değil, aynı zamanda birbirinden farklı iki öznenin –baba ve yetim Lui– hafıza rejimlerinin kesişim noktası olarak işlev görür.

Lui'nin, film şeridinin yalnızca 12,5 metresini ısrarla talep etmesi ve bu talebin gerekçesini uzun süre açıklamaması, belleğin filmde baştan itibaren parça, metraj ve ölçülebilir süre üzerinden kurulduğunu gösterir. Baba açısından film, kızına ait tek görsel izdir; kız açısından ise yoksul hanenin yaşamını sürdürmesine katkı sağlayacak, kardeşinin gözlerini korumak için yapılacak abajurun hammaddesidir.



Böylece aynı maddi nesne, Halbwachs'ın (1992) ifade ettiği toplumsal çerçevelere göre farklı anlamlar kazanan, çok katmanlı bir hafıza nesnesine dönüşür.

Kızın daha sonra film şeridinden abajur yapma planını, kardeşinin ders çalışırken gözlerinin bozulmasından duyduğu kaygı üzerinden açıklaması, Assmann'ın (1995) iletişimsel ve kültürel bellek ayrımını gündelik hayat düzeyinde somutlaştırır. Kardeşin çalıştığı masa ve film şeritlerinden yapılmış abajur, Kültür Devrimi sonrasının yoksulluk ve borç koşullarında, geçmişin politik görüntüleriyle aydınlanan tuhaf bir mikro-hafıza mekânına dönüşür. Bu sahne, Nora'nın (1989) hafıza mekânı kavramını, anıt ve müze gibi resmî mekânlardan ev içi nesnelere doğru kaydırır; hafıza, ulusal ritüeller kadar evin içinde, kırılğan bir abajurun üzerine sarılmış film şeritlerinde de yoğunlaşır.

Finalde, babanın Bay Film'den son isteğinin abajurun Lui'ye ulaştırılması olması; buna karşılık kızının görüntüsünü taşıyan film parçasının güvenlik görevlileri tarafından yere atılması, filmin bellek ekonomisini keskinleştirir. Baba, kendi travmasını sabitleyecek görüntüyü kaybeder; kız ise film şeridinin boş kâğıt sargısını cebine yerleştirerek, yanlış nesneyi "doğru hatıra" sanan bir jest üretir. Bu yanlışlık, Bao'nun (2018) "sinemasal amnezi" kavramıyla uyumlu olarak, geçmişin asıl taşıyıcılarının kumun altında kaybolduğu, yüzeyde ise yalnızca ambalajların ve kılıfların kaldığı bir hafıza rejimini imler. Boş kâğıdın, gerçek görüntünün yerine geçmesi, unutma yoluyla hatırlamanın acımasız sinemasal figürüdür.

6.2. Gezici Sinema, Rituel ve Kolektif Emek: Yeni Sinema Tarihi Perspektifi

Film, Kültür Devrimi dönemini temsil ederken odak noktasını ısrarla gezici sinema pratiğine ve "Birim-2"deki gösterim ritüellerine kaydırır. "Bay Film" olarak anılan makinist figürü, sinemanın bu yerel bağlamdaki sembolik otoritesini kristalize eder. Halkın tekrar tekrar "Yine mi *Kahraman Oğullar ve Kızlar*?" sorusunu sorması, Bay Film'in ise aynı filmi "iyi" olduğu için savunması, sinemanın hem ideolojik süreklilik hem de duygulanımsal alışkanlık üreten bir kurum olarak işleyişini görünür kılar.

Gösterim programı iki parçalıdır: önce propaganda amaçlı haber bülteni, ardından savaş melodramı niteliğindeki hikâye filmi oynatılır. Bu düzen, yeni sinema tarihinin vurguladığı "program bütünlüğü" ile uyumludur (Maltby, 2006; Biltereyst, Maltby, & Meers, 2011). Propaganda ve eğlence, tek bir akşamın programında yan yana durur; devlet söylemi ile duygusal kaçış aynı mekânda, aynı seyir ritmi içinde üretilir.

Filmin en çarpıcı sekanslarından biri, film şeritlerinin çamura bulanması ve tüm köyün seferber olduğu temizlik ritüelidir. Bobinlerin at arabasından düşüp yollara saçılması, sonrasında tüm köylülerin çarşaf lar serip şeritleri tek tek temizlemesi, Connerton'ın (1989) bedenselleşmiş hafıza kavrayışıyla okunabilir. Sinema burada

yalnızca bir görüntü teknolojisi değil, bedenlerin belirli jestleri (şeridi taşıma, silme, germe, sarma) tekrar ettiği, kolektif emekle yürüyen bir pratik hâlini alır. Filmin maddeselliği–kirlenen, yıpranan ve onarılan şerit– sinema tarihini yalnızca metinler üzerinden değil, maddi kırılancılık ve emek üzerinden düşünmeye zorlar.

Temizlik işlemi sırasında perdenin çekilip, halkın salondan çıkmamasına rağmen olup biteni yalnızca silüetler üzerinden izlemesi, sinemasal deneyimin içeriğini (görüntüleri) kaybetse bile ritüel biçimini koruduğu bir an yaratır. Bu sahne, Kuhn’un (2002) sinema anılarını gündelik hayat ritüelleriyle ilişkilendiren yaklaşımıyla örtüşür: sinemaya gitmek, belirli bir saatte toplanmak, karanlıkta beklemek ve bir şey olmasını beklemek, film oynayıp oynamadığından bağımsız olarak topluluğun hafızasında yer eden bir deneyimdir.

Bu çerçevede *One Second*, yalnızca Kültür Devrimi dönemini konu alan bir anlatı değil; aynı zamanda kırsal Çin’deki sinema izleme biçimlerine dair, yeni sinema tarihinin temel sorularına yanıt veren bir kurmaca arşiv işlevi görür. “Kim, nerede, nasıl film izlerdi?” sorusu, gezici sinema aracı, açık hava gösterim alanı, programın yapısı ve seyirci bedenlerinin koreografisi üzerinden sahneye konur.

6.3. Travma ve “Bir Saniye’ye Saplanma

Mahkûm babanın anlatı boyunca bir türlü tamamlanamayan yas süreci, Caruth’un (1996) travma kavrayışıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Travma, Caruth’a göre yaşandığı anda tam olarak kaydedilemeyen, bu nedenle gecikmeli olarak geri dönen bir deneyimdir. *One Second*’da kızın görüntüsünün yalnızca “bir saniyeliğine” haber filminde yer alması, travmanın bu gecikmeli ve parçalı yapısını neredeyse matematiksel bir metaforla somutlaştırır: tüm kayıp, tek bir saniyelik görüntüye sıkıştırılmıştır ve anlatı bu saniyenin peşine düşer.

Babanın Bay Film ile yaptığı pazarlık sahnesi, travmanın zamanla nasıl “pazarlık edildiğini” açığa çıkarır. Makinistin görüntünün yalnızca bir saniye sürdüğünü, tekrar oynatmanın da yine bir saniye edeceğini söylemesi; babanın buna karşılık “on kez oynat” talebi ve bunun sadece on saniye edeceğinin vurgulanması, LaCapra’nın (2001) “*acting out*” kavramını çağrıştıran kompulsif tekrar kipini sahneye taşır. Baba, kızının görüntüsünü art arda izleyerek travmayı yeniden üretir; bu tekrar, travmanın çözüldüğü değil, döngüsel olarak yeniden yaşandığı bir süreçte işaret eder.

Film, travmatik geçmişi göstermede Elsaesser’in (2001) tanımladığı türden dolaylı temsil stratejilerini kullanır. Çalışma kampındaki şiddet, suçlamaların ayrıntıları ve politik tartışmalar doğrudan gösterilmez; bunun yerine travma, bedenlerin taşıdığı izlerle –babanın kanlı yüzü, kızın ısırtık sonucu kanayan kulağı, güvenlik şefinin hem saldırgan hem de melodram sahnesinde ağlayan figür– işaretlenir. Böylece travma, büyük politik söylemler yerine, somatik ayrıntılar üzerinden görünür olur.



Bao'nun (2018) "sinemasal amnezi" kavramı, filmdeki anlatı boşluklarını anlamak açısından işlevseldir. Hem babanın geçmişi hem de kızın aile içi hikâyesi hiçbir zaman tam bir biyografik anlatı hâline gelmez; seyirci, ima edilen kırıntılardan hareketle geçmişi kendisi kurmak zorunda kalır. Kızın "doğrusu babamı çok özleyorum" ifadesi, açılmayan bir duygulanım kapısıdır; travma burada, Radstone'un (2007) vurguladığı gibi, bireysel psikolojiyle sınırlı kalmaz, siyasal bağlam ve sansür rejimiyle iç içe geçmiş bir tarihsel form olarak çizilir.

Filmin sonunda "iki yıl sonra" ibaresiyle yapılan zaman atlama, LaCapra'nın (2001) "*working through*" kavrayışı açısından belirsiz bir çözülme anı yaratır. Çalışma kampı politikalarının değişmesi ve mahkûmların serbest bırakılması, yüzeyde bir normalleşme izi taşır; ancak film şeridinin kumların altında kaybolmuş olması, bu normalleşmenin hafızaya dair hiçbir güvence sunmadığını gösterir. Baba ile kızın iki yıl sonra aynı kovalamaca jestini yeniden üretmeleri, travmanın ne ölçüde işlendiğine, ne ölçüde tekrarlandığına dair soruları açık bırakır. Bu tekrar, hem oyunlaştırılmış bir yas hem de travmatik geçmişin hâlâ tam olarak yerli yerine oturmadığının göstergesidir.

6.4. Bay Film, Mikro İktidar ve "Complicit Creativity"nin Gri Alanı

"Bay Film" karakteri, yerel düzeydeki mikro iktidar ilişkileri ile bireysel empati arasındaki gerilimi yoğunlaştıran bir figürdür. Bir yandan filmlerin "örnek yurttaşları" temsil ettiğini, kirli parmaklarla yüzlerinin lekelenmemesi gerektiğini söyleyerek parti söylemini içselleştirmiş bir ideolojik ajan gibi davranır; öte yandan babanın kızına duyduğu özlemi anladığında, ona özel bir izleme düzeneği kurar ve kızının görüntüsünün bulunduğu parçayı cebine yerleştirerek bireysel düzeyde dayanışma gösterir.

Bu ikili konum, Fang'ın (2024) "*complicit creativity*" kavramıyla açıklanabilir. Bay Film, devlet açısından bakıldığında filmlerin doğru biçimde gösterilmesini, "uygun olmayan" öznelerle ulaşmamasını ve gerekli görüldüğünde güvenlik güçlerine bilgi akışını sağlayan bir ara aktördür. Aynı zamanda, sansür rejiminin çizdiği sınırlar içinde manevra yaparak, babanın kızını görebilmesi için alan açan, ardından da küçük bir jestle kızının görüntüsünü ona ulaştıran bir aracı özne konumundadır. Sansür burada tek yönlü bir baskı olmaktan çıkar; devlet müdahalesi ile yerel düzeydeki yaratıcı uyum pratiklerinin iç içe geçtiği ilişkisellik olarak belirir.

Baba ve kızın yakalanma sahnesi, bu ilişkiselliğin karanlık yüzünü açığa çıkarır. Bay Film'in güvenlik güçlerini çağırması, ardından "seni döveceklerinden haberim yoktu" diyerek şiddetten kendini ayırtırmaya çalışması, sorumluluğun parçalandığı bir iktidar alanını gösterir. Şiddet, tek bir merkezî fail değil, prosedür uygulayan ara figürler, güvenlik görevlileri ve üst düzey otoritelerden oluşan bir ağ tarafından üretilir. Bu,

Fang'ın (2024) tarif ettiği dağılmış fail ve paylaşılan sorumluluk mantığıyla uyumlu bir sansür kültürüne işaret eder.

Finalde güvenlik görevlilerinin babanın cebindeki film parçasını alıp yere atması, buna karşılık kızın yalnızca boş kâğıt sargıyı bulması, devlet şiddetinin görsel arşiv üzerindeki nihai tasarrufunu simgeler. Hangi görüntülerin korunacağına, hangilerinin kumun altında kaybolacağına karar verme yetkisi devlete aittir; sıradan insanlar çoğu zaman yalnızca boş kılıflarla ve kırılmış hatırlama imkânlarıyla baş başa kalır. Film, Bay Film'in kızla baba arasındaki son bağın taşıyıcısı olarak kalmasına izin vererek, sansür rejiminin içindeki küçük çatlaklara da işaret eder; ancak bu çatlaklar, nihai iktidar dengesini değiştirmez. Böylece *One Second*, Kültür Devrimi hafızasının sinemasal temsili ile Xi dönemi sansür rejimi arasındaki gri alanı, mikro iktidar figürleri ve kırılğan görsel nesneler üzerinden sahneleyen bir metin olarak konumlanır.

Sonuç ve Tartışma

Bu makale, Zhang Yimou'nun *One Second* (2020) filmini Kültür Devrimi hafızası, sinema deneyimi ve sansür rejimi kesişiminde, nitel bir tekil vaka analizi olarak ele aldı. Çalışmanın çıkış noktası, filmin hem anlatısal düzeyde Kültür Devrimi'ni kişisel bir yas hikâyesine indirgemesi, hem de üretim/dolaşım sürecinde güncel sansür rejimiyle müzakere etmesi oldu. Bu çerçevede girişte formüle edilen dört soru etrafında ulaşılan temel sonuçlar şu şekilde özetlenebilir.

Öncelikle *One Second*, Kültür Devrimi'ni büyük anlatılar ve epik ulusal alegoriler üzerinden değil, mikro bir an –haber bülteninde bir saniyelik görüntü– etrafında yeniden kurar. Bu tercih, hem Halbwachs'ın (1992) toplumsal çerçeveler vurgusuyla, hem de Meng'in (2020) parçalanmış ve kişisel hafıza anlatıları tespitleriyle uyumlu bir biçimde, travmatik geçmişi “büyük tarih” düzleminden çekip kırılğan gündelik nesnelere (film şeridi, abajur, kâğıt sargı) aktarır.

Kızın yalnızca 12,5 metrelik film parçasını istemesi, abajur yapma motivasyonu, baba için tek tanıklık imkânı olan bir kareyi devletin arşiviyle paylaşmak zorunda kalması, Assmann'ın (1995) iletişimsel ve kültürel bellek ayrımı açısından çarpıcıdır: aynı nesne, devlet için rutin propaganda malzemesi, baba için tek kişisel tanıklık izi, kız içinse yoksulluk koşullarında kardeşin geleceğini korumaya yarayan araçtır. Bu çoklu işlev, Kültür Devrimi hafızasının tekil, yekpare bir rejim değil; farklı sınıfsal ve kuşaksal konumlara göre parçalanan, çarpıklaşan ve kimi zaman da yanlış nesnelere yapışan bir bellek düzeni olduğunu gösterir.

Filmin finalinde film şeridinin kumların altında kaybolması, kızın yalnızca boş kâğıt sargıya ulaşabilmesi ve onu “doğru hatıra” sanarak cebine koyması, Bao'nun (2018) belirttiği gibi unutmaya yoluyla işleyen bir hatırlama biçimini işaret eder. Görüntü kaybolur, ama görüntünün yokluğuna eşlik eden duygulanım –babayı kaybetme, borç,



korku, özlem– bedenlerde ve jestlerde kalır. Bu açıdan *One Second*, Kültür Devrimi'nin sinemasal temsilini, eksiksiz bir hatırlama pratiği değil, delik deşik ve yer yer yanlış konumlanmış tanıklıklar üzerinden kurar.

Film, Kültür Devrimi'ni yalnızca içerik düzeyinde temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda dönem sinema deneyimini de görünür kılarak, yeni sinema tarihi literatürüyle (Allen & Gomery, 1985; Biltereyst, Maltby, & Meers, 2011) dolaylı bir diyaloga girer. Gezici sinema aracı, açık hava gösterim alanı, programın iki parçalı yapısı (haber bülteni + hikâye filmi) ve Birim-2 halkının bu gösterim etrafında örgütlenen bedensel pratikleri, sinemayı başlı başına bir hafıza mekânına dönüştürür (Nora, 1989; Kuhn, 2002).

Film şeritlerinin çamura bulanması ve tüm köylünün seferber olduğu temizlik ritüeli, sinemanın maddi kırılganlığını ve kolektif emek boyutunu ön plana çıkarır. Burada sinema, yalnızca ideolojik içerik taşıyan bir aygıt değil, aynı zamanda dayanışma ve ortak çaba gerektiren bir gündelik pratik olarak görünür. Perdenin arkasında sürdürülen temizlik işlemine rağmen halkın salondan çıkmayıp silüetleri izlemeye devam etmesi, sinemanın içeriğini (görüntü) kaybetse bile biçimini (ritüel, bir arada olma hali) koruyan bir toplumsal kurum olduğunu gösterir.

Bu bağlamda *One Second*, Çin sineması tarihini ulusal başyapıtlar ve "büyük yönetmenler" ekseninde okuyan yaklaşımların ötesine geçerek, kırsal sinema kültürünü ve gezici gösterim pratiklerini, Kültür Devrimi hafızasının ayrılmaz bir parçası olarak konumlandırır. Film, "Kültür Devrimi'nde ne anlatılıyordu?" sorusuna olduğu kadar, "Kültür Devrimi'nde kim, nerede, nasıl film izliyordu?" sorusuna da yanıt üretir.

Çalışmanın bir diğer eksen, filmin sansür rejimiyle kurduğu ilişki üzerinden şekillendi. *One Second*'in Berlin Film Festivali'nden "teknik sebeplerle" çekilmesi, ardından Çin'de gösterime girebilmek için yeniden kurgulandığına dair bulgular, Jun Fang'ın (2024) "*complicit creativity*" kavramıyla okunabilecek bir üretim sürecine işaret eder. Zhang Yimou'nun filmi, Xi dönemi Çin'inde sansürle doğrudan çatışmaya girmekten ziyade, dolaylılık, yumuşatma ve kişiselleştirme gibi stratejilerle hareket alanı açan bir yaratıcı uyum örneği sunar.

Film içindeki "Bay Film" figürü, bu rejimin mikro düzeydeki somutlaşmasıdır. Bay Film, bir yandan filmlerin "örnek yurttaşları" temsil ettiğini vurgulayan, güvenlik güçleriyle iş birliği yapan ve mahkûm babayı ihbar eden yerel bir sansür ajanıdır; diğer yandan babaya kızını defalarca görme imkânı tanıyan, cebine film parçası yerleştiren ve kızla baba arasındaki son bağın taşıyıcısı hâline gelen bir ara aktördür. Bu ikili konum, sansürün basitçe "yasak koyan devlet / mağdur sanatçı" ikiliğiyle açıklanamayacağını; yerel düzeyde duygusal, etik ve pragmatik hesaplarla işleyen karmaşık bir iş birliği alanı olduğunu gösterir.



Filmin finalinde güvenlik görevlilerinin film parçasını yere atması, buna karşılık kızın yalnızca boş kâğıt sargıya ulaşabilmesi, bu iş birliği alanının sınırlarını çizdiği noktadır. Devlet, görsel arşiv üzerindeki nihai tasarrufunu korur; yerel aktörlerin jestleri, travmayı tamamen hafifletmeye yetmez. Bu açıdan *One Second*, hem Kültür Devrimi hafızasının bugünkü temsil rejimine hem de Xi dönemi sinema sansürünün duygulanımsal ve etik gri alanlarına dair önemli bir vaka sunar.

Kaynakça

- Allen, R. C., & Gomery, D. (1985). *Film history: Theory and practice*. New York, NY: McGraw-Hill.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125–133.
- Aranburu, A. M. (2017). The film industry in China: Past and present. *Journal of Evolutionary Studies in Business*, 2(1), 1–28. doi:10.1344/jesb2017.1.j021
- Bao, Y. (2018). Cinematic Amnesia as Remembering: *Coming Home* (2014) and *Red Amnesia* (2014). *Arts*, 7(4), 83. <https://doi.org/10.3390/arts7040083>
- Berry, C. (2004). *Postsocialist cinema in post-Mao China: The Cultural Revolution after the Cultural Revolution*. London: Routledge.
- Berry, C., & Farquhar, M. (2006). *China on screen: Cinema and nation*. New York, NY: Columbia University Press.
- Biltrey, D., Maltby, R., & Meers, P. (Eds.). (2019). *The Routledge companion to new cinema history*. New York, NY: Routledge.
- Bordwell, D. (1989). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2019). *Film art: An introduction* (12th ed.). New York, NY: McGraw-Hill.
- Braester, Y. (2015). The post-Maoist politics of memory. In Y. Zhang (Ed.), *A companion to modern Chinese literature* (s. 434–451). Wiley-Blackwell.
- Brzeski, P. (2019). Zhang Yimou's *One Second* withdrawn from Berlin competition. *The Hollywood Reporter*.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsaesser, T. (2001). Postmodernism as mourning work: Trauma and screen studies. *Screen*, 42(2), 193–201.
- Erl, A. (2011). *Memory in culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.



- Fang, J. (2024). The Culture of Censorship: State Intervention and Complicit Creativity in Global Film Production. *American Sociological Review*, 89(3), 488-517. <https://doi.org/10.1177/00031224241236750>
- Fearon, T. (2014). Lights, camera, cut. *Index on Censorship*, 43(1), 148-152. <https://doi.org/10.1177/0306422013519892>
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York, NY: Routledge.
- Flick, U. (2018). *An introduction to qualitative research* (6th ed.). London: SAGE.
- Frater, P., & Vivarelli, N. (2019, February 11). Zhang Yimou's *One Second* pulled from Berlin lineup. *Variety*.
- Frater, P. (2020b, December 3). Zhang Yimou's *One Second* pulled from Golden Rooster Festival. *Variety*.
- George, A. L., & Bennett, A. (2005). *Case studies and theory development in the social sciences*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Grealy, L., Driscoll, C., Wang, B., & Fu, Y. (2019). Resisting age-ratings in China: The ongoing prehistory of film classification. *Asian Cinema*, 30(1), 53–71.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Trans.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Kuhn, A. (2002). *An everyday magic: Cinema and cultural memory*. London: I.B. Tauris.
- Kuhn, A. (2010). Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media. *Memory Studies*, 3(4), 298-313. <https://doi.org/10.1177/1750698010370034>
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Maltby, R., Biltereyst, D., & Meers, P. (Eds.). (2011). *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Meng, J. (2020). *Fragmented Memories and Screening Nostalgia for the Cultural Revolution* (1st ed.). Hong Kong University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18b5bz9>
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- PEN America. (2020). *Made in Hollywood, censored by Beijing: The U.S. film industry and Chinese government influence*. New York, NY: PEN America.
- Peng, H.-y., & Raidel, E. (Eds.). (2018). *The politics of memory in Sinophone cinemas and image culture: Altering archives*. London: Routledge.
- Pickowicz, P. G. (2012). *China on film: A century of exploration, confrontation, and controversy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Radstone, S. (2007). Trauma theory: Contexts, politics, ethics. *Paragraph*, 30(1), 9–29.



- Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative, Volume 1* (K. McLaughlin & D. Pellauer, Trans.). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- State Council of the People's Republic of China. (2001). *Regulations on the administration of movies* (Order No. 342; effective 2002).
- Standing Committee of the National People's Congress of the People's Republic of China. (2016, November 7). *Film Industry Promotion Law of the People's Republic of China* [中华人民共和国电影产业促进法]. National People's Congress of the PRC.
- Turim, M. (1989). *Flashbacks in film: Memory and history*. New York, NY: Routledge.
- Jin, X. (1986). Fu Rong Zhen (芙蓉镇). [Sinema Filmi]. Çin.
- Yang, Y. (2016). Film policy, the Chinese government and soft power. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 14(1), 71–91.
- Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications: Design and methods* (6th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Zhang, Y. (2020). *One Second [Yi miao zhong]* [Sinema Filmi]. Çin.
- Zhuangzhuang, T. (1993). *The Blue Kite*. [Sinema Filmi]. Çin, Hong Kong.