



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,

E-mail: csimsek05@gmail.com,

Citation | 引用 | Alıntı: Şimşek, 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 Jiyi: 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:** 研究文章 | **Makale Türü:** Araştırma Makalesi

Submitted | 提交 | Gönderim: 18.12.2025, **Accepted | 接受 | Kabul:** 31.12.2025, **Published | 出版 | Yayın:** 16.01.2026



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 saniyelikliğine 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 eleştirilenler, *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 sansürlü 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 içinden 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 iletişimsel/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 yaş 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 ayrılan 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 unutmaya 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 girişile 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 ayırır (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 nesnelere 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 unutmama, 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*'in 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 geçmişi kaydetmez, aynı zamanda onu seçerek yeniden yazar, bazı fragmanları görünür, bazılarını görünmez kılar. Bu çerçevede, *One Second*'in film şeridini hem fiziksel nesne hem de siyasal arşiv olarak sahneleyişini anlamak açısından verimlidir. Baba için kızının yüzünü taşıyan kırılmalı 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 eleştiriyi üretir.

3. Sinemasal Amnezi, Travma ve Hatırlama Biçimleri

Kolektif/kültürel bellek tartışmaları, özellikle 1990'lardan itibaren “travma kuramı” ile kesişerek 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 kavranmamış 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 çağırın 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" gereğiyle 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, ilişki 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 transnasyonel ölçekte işler bir kavram hâline getirir.

One Second'in sansür geçmişi, yalnızca festival programından ani çekilişle 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 "törpülediği", 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 dolaşımında 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. Kırılğan Bir Hafıza Nesnesi Olarak Film Şeridi: Baba, Kız ve Abajur

One Second'in 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 sonrasında 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 kırılabilirlik 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 saniyeliliğine” 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 sürece 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 ısırik sonucu kanayan kulağı, güvenlik şefinin hem saldırgan hem de melodram sahnesinde ağlayan figürü– 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 özlüyorum" 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 atlaması, 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 nesnelere üzerinden sahneye alan bir metin olarak konumlanır.

Sonuç ve Tartışma

Bu makale, Zhang Yimou'nun *One Second* (2020) filmi 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 yaş 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 unutma yoluyla işleyen bir hatırlama biçimini işaret eder. Görüntü kaybolur, ama görüntünün yokluğuna eşlik eden duygulanım –babayı kaybetme, borç,



koru, 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 kırılğanlığını 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 başarılar 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 ekseni, 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.
- Biltereyst, 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.