



## JULIAN BARNES'IN ZAMANIN GÜRÜLTÜSÜ ADLI ROMANINDA DUYGULANIMSAL BİR GERÇEKLİK OLARAK KORKU

FEAR AS AN AFFECTIVE REALITY IN JULIAN BARNES'S THE NOISE OF TIME

Elif ÖZTABAK AVCI 

Doç. Dr., Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,  
Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, elifo@metu.edu.tr

### Makale Bilgisi

Türü: Araştırma makalesi  
Gönderildiği tarih: 6 Nisan 2025  
Kabul edildiği tarih: 30 Haziran 2025  
Yayınlanma tarihi: 25 Aralık 2025

### Article Info

Type: Research article  
Date submitted: 6 April 2025  
Date accepted: 30 June 2025  
Date published: 25 December 2025

### Anahtar Sözcükler

Julian Barnes; Zamanın Gürültüsü;  
Duygulanım; Afekt; Duygulanımsal  
Dönemeç; Korku

### Keywords

Julian Barnes; The Noise of Time;  
Affect; The Affective Turn; Fear

### DOI

10.33171/dtcfjournal.2025.65.2.3

### Öz

Julian Barnes'ın biyografik romanı *Zamanın Gürültüsü* (2016) (*The Noise of Time*), yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri kabul edilen Dimitri Şostakoviç'in (1906-1975) Stalin ve Kruşçev Rusyasındaki yaşamına odaklanmaktadır. Bu çalışmanın amacı *Zamanın Gürültüsü*'nü duygulanımsal dönemeç bağlamında okuyarak, Barnes'ın metninin politik olanı anlamlandırmada duygulanımsal gerçekliği gözetilen bir roman olduğunu vurgulamaktır. Şostakoviç, her türlü baskı ve denetim yoluyla sanatı egemen ideolojinin bir aparatı olarak şekillendirmek isteyen otoriter bir rejim içerisinde hayatta kalabilmiş ama müziğini de kendi sanat anlayışından ödün vermeden üretebilmenin yollarını sürekli araştırmış bir besteci olarak temsil edilir romanda; ancak, hayatı bir kahramanlık ya da cesaret öyküsü olarak sunulmaz. Tam tersine, iktidarın elindeki duygu aparatlarından özellikle korkuya odaklanan *Zamanın Gürültüsü*, Şostakoviç'in "korkmuş" bir adam (Barnes, 2016, s. 48) olarak portresini çizer. Romanı Brian Massumi'nin korkuyu duygulanımsal bir gerçeklik olarak kavramsallaştırdığı çerçeveden incelediğimizde diyebiliriz ki otoriter bir iktidarın, öznelardan sınırsız biat talep ettiği, otoritesinin sorgulanamazlığı düşüncesinin devletin her türlü ideolojik aygıtınca üretildiği bir zaman dilimine odaklanan *Zamanın Gürültüsü*, iktidarın bu gücünün "duygudan geçen maddileşmesini" (Massumi, 2015, s. 48) görmemize imkân tanımaktadır. Her bir duygulanımın politik bir boyut taşıdığına altını çizen Massumi, gelecekte başa gelebilecek olana karşı bugün duyulan korkunun iktidar sahiplerinin elinde bugünü kontrol etmenin bir aracı olduğuna dikkat çeker. Tam da bu meseleyi görünür kılan *Zamanın Gürültüsü*, Şostakoviç'in bugününün, tehditkâr geleceğe karşı duyduğu korku tarafından üretilen bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır.

### Abstract

Julian Barnes's biographical novel *The Noise of Time* (2016) focuses on the life of Dmitri Shostakovich (1906-1975), one of the major composers of the twentieth century, in the Soviet Russia of Stalin and Khrushchev. The aim of this study is to read *The Noise of Time* as a novel informed by the affective turn to emphasize that it takes into consideration the role of the affective reality in understanding the political. In the novel, Shostakovich is represented as an artist who survives and relentlessly looks for ways of composing his music in the way he wants it to be in an authoritarian regime, determined to ensure via oppressive means and constant surveillance that artists produce their work in strict accordance with the state ideology. This, however, is not a story of a fearless artist's heroic struggle against oppression; on the contrary, *The Noise of Time*, focusing on fear as one of the emotional apparatuses effectively used by those in power, draws a portrait of Shostakovich as a "frightened" man (Barnes, 2016, p. 48). When analyzed from Brian Massumi's perspective on fear as an affective reality, it can be held that Barnes's novel, set in a moment of history when power demands absolute submission and the idea that its authority is unimpeachable is disseminated through every ideological means, enables us to see clearly the ideology's "materialization, which goes through affect" (Massumi, 2015, p. 33). Massumi, who emphasizes that every affect is political, draws attention to the affective reality of fear felt today of what may happen in the future as a means of the perpetuation of domination in the present moment. This is precisely what we see in Barnes's novel: the present moment of Shostakovich's life is "felt into being" (Massumi, 2010, p. 53) by his fear of the threatening future.

“Fear: what did those who inflicted it know?  
They knew that it worked, even how it worked, but not  
what it felt like.”<sup>1</sup>

## Giriş

Türkiye’de geniş bir okuyucu kitlesine sahip olan günümüz İngiliz yazarlarından Julian Barnes’ın *Zamanın Gürültüsü* (*The Noise of Time*) adlı romanı 2016 yılında yayımlandı. Aynı yıl, Serdar Rifat Kırkoğlu imzasıyla Türkçe çevirisi basıldı. Biyografik roman/kurmaca anlatı şeklinde tanımlayabileceğimiz edebi türün özelliklerini taşıyan *Zamanın Gürültüsü*, yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri kabul edilen Dimitri Şostakoviç’in (1906-1975) Stalin ve Kruşçev Rusyasındaki yaşamına odaklanmaktadır. Barnes’ın tarihsel gerçekliği olan kişilerin yaşamlarını öyküleştirmeye olan ilgisini daha önce yayımlanan başka romanlarında da görürüz: *Flaubert’in Papağanı* (*Flaubert’s Parrot*) (1984; 2001) ve *Arthur ve George* (*Arthur and George*) (2005; 2010) yine bu türe dahil edebileceğimiz romanlarıdır. Bu metinlerin yanı sıra, Barnes’ın yakın bir zaman önce kaleme aldığı *Kırmızı Giysili Adam* (*The Man in the Red Coat*) (2019; 2021) adında bir biyografi de bulunmaktadır.

Guignery’ye göre, Barnes’ın tarih yazımı ve biyografi türlerine olan ilgisinin belirleyici olduğu edebiyatında, bu türlere kurmaca ve kurmaca-olmayan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak yaklaşması dikkat çekici bir özelliğidir (2020, s. 153). *Zamanın Gürültüsü* üzerine yapılan incelemelerin bir kısmı da yine bu noktaya değinmektedir. Tang (2022), örneğin, *Zamanın Gürültüsü* ve *Kırmızı Giysili Adam*’ı karşılaştırmalı olarak incelediği makalesinde, Barnes’ın hem biyografinin hem de kurmacanın imkanlarından hangi retorik amaçlar için yararlandığını, gerçeklik ve kurmaca arasında okuyucunun benimsemiş olabileceği keskin ayrımı nasıl sorunsallaştırdığını tartışır. Benzer bir şekilde, Džiho-Šator (2022) da *Zamanın Gürültüsü*’nün türsel özelliklerine, gerçeklikle kurduğu ilişkiye odaklanır ve bu romanın Barnes’ın edebiyatının ön plana çıkan özelliklerinden olan postmodern tarihsel üstkurmaca ve metinlerarasılıktan vazgeçilmeden yazılmış bir “*politik roman*” olduğu düşüncesini öne sürer. *Zamanın Gürültüsü*’ne dair bir diğer araştırma hattı ise romanı bir travma anlatısı olarak değerlendiren çalışmalardan oluşmaktadır. Barnes’ın Şostakoviç’i “*tüm yaşamını travma olarak geçirmiş*” bir besteci olarak resmettiğine dikkat çeken Antakyalıoğlu, “*travmayı çekilir kılmak için*” Şostakoviç’in seçtiği “*ironik yaşam biçiminin*” inceler (2018, s. 381). Nayeypour (2017) da Barnes’ın bu romanını totaliter bir rejim altında travmatize olmuş bir sanatçı portresi olarak

<sup>1</sup> Barnes, J. (2016). *The noise of time*, s. 63.

değerlendirir ve travmanın romanda devletin politik bir aparatı olarak ele alındığını öne sürer.

Bu çalışma, Şostakoviç'in bir besteci olarak yaşamını öyküleştiren *Zamanın Gürültüsü*'nü duygulanımsal dönemeç ("the affective turn") bağlamında okumayı hedeflemektedir. Edebiyatın ve özellikle romanın yirmi birinci yüzyıldaki ve/veya postmodernizm sonrasındaki seyrinde duygulanımların oynadığı role dair kapsamlı araştırmalar vardır.<sup>2</sup> Ancak, genel olarak Barnes'ın edebiyatına dair duygulanım odaklı çalışmaların sayısı son derece sınırlıdır<sup>3</sup> ve özellikle *Zamanın Gürültüsü* hakkında duygulanımların rolüne odaklanan bir inceleme bulunmamaktadır. Halbuki, bu çalışmada vurgulanacağı üzere, Barnes'ın romanı politik olanı anlamlandırmada duygulanımsal gerçekliği gözeten ve özellikle de bir duygulanım olarak korkuya dikkat çeken bir romandır. Romanda Şostakoviç her türlü baskı ve denetim yoluyla sanatı egemen ideolojinin bir aparatı olarak şekillendirmek isteyen otoriter bir rejim içerisinde hayatta kalabilmiş ama müziğini de sanat anlayışından ödün vermeden üretebilmenin yollarını sürekli araştırmış bir besteci olarak temsil edilir; ancak, hayatı bir kahramanlık ya da cesaret öyküsü olarak sunulmaz. Tam tersine, iktidarın elindeki duygu aparatlarından özellikle korkuya odaklanan *Zamanın Gürültüsü*, Şostakoviç'in "korkmuş" bir adam (Barnes, 2016, s. 48) olarak portresini çizmektedir. Günümüzün önde gelen duygulanım kuramcılarında olan Brian Massumi'ye göre, her bir duygulanım politik bir boyut taşımaktadır. Massumi, bir duygulanım olarak tehdiye odaklandığı "The Future Birth of the Affective Fact" (2010, s.52) adlı makalesinde, gelecekte başa gelebilecek olana karşı bugün duyulan korkunun iktidar sahiplerinin elinde bugünü kontrol etmenin bir aracı olduğuna dikkat çeker. Tam da bu meseleyi görünür kılan *Zamanın Gürültüsü*, Şostakoviç'in bugününün, tehditkâr geleceğe karşı duyduğu korku tarafından üretilen bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktadır.

Patricia T. Clough'un "duygulanımsal dönemeç" adını verdiği paradigma değişimi yirminci yüzyılın sonlarından beri beşerî ve sosyal bilimlerde kullanılan kuramsal çerçevelerde belirgin bir şekilde kendini hissettirmeye başlamıştır. Duygulanımlara olan entelektüel ilginin 1990'ların ortasından itibaren yoğunlaşmasında etkili olan temel sosyopolitik ve kültürel faktörler "neoliberalizmin

<sup>2</sup> Bkz. *Exploring Text and Emotions* (2014); "The Affective Turn in Contemporary Fiction" (2014); "Affect in the English Novel" (2015); *English Topographies in Literature and Culture* (2016).

<sup>3</sup> Zhang'ın *Neo-Victorianism: Empathy and Reading* (2022) adlı kitabında yer alan *Arthur ve George'a* dair inceleme Barnes'ın edebiyatına duygulanım çerçevesinden bakan nadir çalışmalardan biridir.

bedeni açık bir kaynak haline getirmesi,” “sağ popülizmin veya ekolojik yıkımın tetiklediği endişe ve korkular,” “özellikle 11 Eylül sonrası ortaya çıkan güvenlik toplumu,” ve “internetin her seviyede yaygın ve etkin hale gelmesi” şeklinde sıralanabilir (Akalın, 2023, s.9). Duygulanımsal dönemecin felsefi arka planına dair işaret edilen kuramsal yaklaşımlar ise şöyle özetlenebilir: Clough ve Halley’nin editörlüğünü yaptığı *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007) adlı kitaba Önsöz yazar Michael Hardt, duygulanımsal dönemece giden yolda öncü bir rol oynadığını düşündüğü iki alandan söz eder. Bunlar, feminist kuram perspektifinden beden ve queer kuram çerçevesinden duygular üzerine yapılan çalışmalardır (ix). Gregg ve Seigworth, *The Affect Theory Reader* (2009) başlığı altında derledikleri kitapta bu iki kurama ek olarak duygusal dönemece yön veren başka “vektörler”e de işaret ederler: beden ve bedenlenmeye dair fenomenolojik ve post-fenomenolojik kuramlar; sibernetik (güdümbilim) ve insan/makine/inorganik olana dair kuramlar; Kartezyen olmayan felsefi gelenek; psikoanalitik kuramın bazı yaklaşımları; güç ve güç ilişkilerinin normalleştirilmesine eleştirel yaklaşan politik ve felsefi çerçevelerden – maduniyet ve engellilik çalışmaları gibi – geliştirilen kuramlar; dilsel dönemeci (“*the linguistic turn*”) sorunsallaştıran yaklaşımlar; ve, son olarak, nöroloji alanındaki çalışmalar (s. 6-8). Hemen altını çizmenin yararlı olabileceği bir nokta, duygulanımsal dönemeçte beden ve duyguların ön plana çıkıyor olmasının zihni ya da akli arka plana atmak anlamına gelmediğidir. Hardt’ın da yukarıda sözü edilen yazısında vurguladığı üzere, olgulara duygulanım çerçevesinden bakmak eşit mesafeden hem bedene hem zihne, hem duygulara hem de akla odaklanmayı gerektiriyor; bir diğer deyişle, ne zihni bedenden ayırarak ne de birine diğerinden daha yüksek bir değer veya eyleycilik<sup>4</sup> atfederek düşünmeyi becerebilmek, yani, bir tür “*sentez*” (Hardt, 2007, s.9) yapabilmek anlamına geliyor. Hardt’a göre, günümüzde duygulanım üzerine geliştirilen birçok kuramsal tartışmanın beslendiği kaynak olan Spinoza’nın felsefesinde olduğu gibi zihin-beden ikiliğini sorunsallaştıran duygulanımsal dönemeç, bu çerçeveden yapılacak her bir araştırmanın yöntemsel olarak göz önünde bulundurması gereken bir unsuru içeriyor: zihnin düşünce üretme yetisi üzerine yapılacak olan her bir değerlendirme aynı zamanda bedenin eyleme yetisini de dikkate almalıdır (x). Bu, bedenin ya da zihnin birbirlerinin eyleyciliği üzerinde belirleyici olduğu gibi bir varsayıma dayanmaz. Tam tersine, Spinoza’nın felsefesinde ve o gelenekten gelen günümüz duygulanım kuramlarında, beden ve zihnin otonom oldukları ama birbirleriyle etkileşim içinde hareket ettikleri düşüncesi hakimdir (ix).

<sup>4</sup> “*power to act*” (Hardt, 2007, s. ix)

Hardt, zihin ve beden üzerine paralel şekilde düşünmenin politika için yepyeni imkanları da beraberinde getirdiğini belirtmektedir (ix). Bu “yeni” düşünme biçimlerinden birini Massumi’nin politik olanı anlamlandırırken ideolojinin yanı sıra duyguları da göz önünde bulundurmak gerektiğini vurgulamasında görebiliriz. Massumi’ye göre “*Duyguyu ‘bir ideoloji toplumundan sonra’ bağlamında anlamak gerçekten önemli. İdeoloji varlığını hala sürdürüyor, ama daha önce olduğu kadar kapsayıcı değil ve aslına bakılırsa halen işliyor da. Fakat ideolojiyi gerçekten anlamak için onun duygudan geçen maddileşmesini anlamak gerekiyor. Bu, politik olana işaret etmenin bambaşka bir yolu*” (2015, s. 48).<sup>5</sup> Barnes’ın *Zamanın Gürültüsü* adlı romanı, duygulanımların politik olanı yalnızca bilimsel değil sanatsal bir çerçeveden anlamlandırırken de kapı açıcı olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Otoriter bir iktidarın, öznelardan sınırsız biat talep ettiği, otoritesinin sorgulanamazlığı düşüncesinin devletin her türlü ideolojik aygıtınca üretildiği bir zaman dilimine odaklanan roman, iktidarın bu gücünün “*duygudan geçen maddileşmesini*” görmemize imkân tanımaktadır.

### **SANATÇININ “KORKMUŞ” BİR ADAM OLARAK PORTRESİ: ZAMANIN GÜRÜLTÜSÜNDE KORKU VE İKTİDAR İLİŞKİSİ**

*Zamanın Gürültüsü* üç bölümden oluşur: “*Sahanlıkta,*” “*Uçakta*” ve “*Arabada*” başlıkları verilen bu bölümler Şostakoviç’in hayatındaki üç korkutucu ve kaygı verici olaya, İktidar ile yaptığı ya da daha doğrusu İktidarın onunla yaptığı üç konuşmaya ve bu konuşmaların Şostakoviç’in üzerindeki etkilerine odaklanır. İlk konuşma, Stalin döneminde, 1937 yılında gerçekleşir. Bestecinin *Mtsensk’li Lady Macbeth* adlı operasının Komünist Parti Merkez Komitesi’nin resmi yayın organı olan *Pravda* gazetesinde ağır ifadelerle yerilmesinin ardından, Şostakoviç iktidar yanlısı medya tarafından “*halk düşmanı*” ilan edilir (Barnes, 2016, s. 47). “*Biçimci*” ve “*kozmpolitan*” olduğu gerekçesiyle itham edilen operasının “*Rus müziğinin gerçek doğasına*” bir tehdit oluşturduğu öne sürülür (47). Bunların sonucunda, bestecinin tüm operaları ve baleleri repertuardan kaldırılır (51). “[*K*]amusal olarak gazeteler aracılığıyla” ve “*geçim kaynağı elinden alınarak*” (55) verilen mesajın ardından İktidar Şostakoviç’le bir de yüz yüze bir konuşma yapmaya karar verir. “*Büyük Saray*”da gerçekleşen sorgusunda, besteciye, Stalin’e suikast planından haberdar olup olmadığı sorulur. Yanıtı olumsuz olunca, kırk sekiz saat içinde “*her şeyi kesinkes hatırlaması*”

<sup>5</sup> Çeviri: Hakan Erdoğan. Orijinal metin: “It is really important to understand affect ‘after a society of ideology’. Ideology is still around but it is not as embracing as it was, and in fact it does operate. But to really understand it you have to understand its materialization, which goes through affect. That’s a very different way of addressing the political” (Massumi, 2015, s. 33).

emredilerek serbest bırakılır (58). Ne var ki, Şostakoviç tekrar Saray'a çağrılmaz; "*hayatında beklenmedik bir talih rüzgârı eser*" (63), sorgucusu sorgulanır ve tutuklanır. İktidar ile ikinci konuşma, on iki yıl sonra (16 Mart 1949), doğrudan Stalin'le yaptığı telefon konuşmasıdır. Stalin besteciden New York'ta yapılacak olan Kültürel ve Bilimsel Kongre'ye Sovyetler Birliği adına katılmasını ister. Şostakoviç "*Sovyet değerlerinin temsilcisi olabileceğinden kuşku*" duyduğu için (103) çeşitli bahanelerle bu teklifi reddetmeye çalışır ama başarılı olamaz. Waldorf Astoria'da, bir salon dolusu izleyicinin önünde, önceden hazırlanıp eline verilmiş bir metni kendi sözleriymiş gibi okumak zorunda bırakılır. "*Sovyet müzik sisteminin yeryüzündeki herhangi bir sistemden nasıl daha üstün olduğunu*" açıklayan bu metin (106-107), Şostakoviç'in aslında "*yüzyılın en büyük bestecisi*" (108) kabul ettiği Stravinski'yi "*anayurduna ihanet eden*" bir "*gerici modern*" (108) müzisyen şeklinde niteleyerek, Şostakoviç'in büyük bir "*ahlaki utanç*" (105) duymasına sebep olacaktır. İktidarla üçüncü ve son konuşma, Stalin'in ölümünün ardından, Kruşçev döneminde, Rusya Federasyonu Merkez Komitesi Bürosu Üyesi Pospelov aracılığıyla gerçekleşir (154). Kendisine Rusya Federasyonu Besteciler Birliği Başkanı olması teklif edilir. "*Ben bir besteciyim, başkan değil,*" (156) diyerek bu teklife haftalarca direnir Şostakoviç. Ancak, sonunda "*ölmekte olan bir adamın bir papaza boyun eğmesi gibi,*" Pospelov'a boyun eğer; önüne konan evrakı imzalar (163).

Barnes romanının başlığını Sovyet Rusyasında aynı başlıkla yayımlanmış olan bir başka metinden, Rus şair Osip Mandelstam'ın (1891-1938) anı ve denemelerini içeren *Zamanın Gürültüsü*'nden (1924) ödünç almıştır. Böylesi açık bir gönderme, Antakyalıoğlu (2018, s. 381) ve Džiho-Šator'un (2022, s. 206) da belirttikleri üzere, Barnes'in, okuyucularını bu iki sanatçının iktidarla olan ilişkilerini birlikte değerlendirmeye davet ettiğini düşündürmektedir. Şostakoviç'in çağdaşı olan Mandelstam'ın sanatın siyasi propaganda amaçlı kullanımına Sovyet devriminin başından itibaren sergilediği muhalif tutum, en sert ifadesini 1933'te yayımladığı Stalin'i yeren bir epigramda bulacak ve sonrasında ömrünün geri kalanını sefalet ve acı içinde, bir siyasi tutsak olarak geçirmek zorunda kalmasına neden olacaktır (Brown, 1986, s. 27-30). Mandelstam ve Şostakoviç'in birbirinin zıttı iki tavrı – otoriter iktidara açıktan başkaldırı, kahramanlık ve ölümü göze almanın karşısında iktidarın taleplerine boyun eğme, uysallık ve hayatta kalarak sanatsal üretime devam

edebilme<sup>6</sup> – temsil ettikleri (Antakyalıoğlu, 2018, s. 381-382; Džiho-Šator, 2022, s. 206-207) ve böylece Barnes'ın romanının otoriter bir devlet rejiminde sanatçı olmanın ne demek olduğu, bağımsız bir sanatsal üretimin nasıl mümkün olacağı gibi soruları daha kapsamlı ve karşılaştırmalı bir şekilde tartışmaya açtığı söylenebilir. Buna ek olarak, çağdaşı Mandelstam gibi iktidar karşısında eleştirilerini cesurca dile getirebilen bir sanatçıyla karşılaştırıldığında, Şostakoviç, tıpkı bestecinin roman boyunca kendini acımasızca yargıladığı gibi, “*korkak*”<sup>7</sup> olmakla nitelenebilecekken, Barnes'ın romanı Şostakoviç'i yaşamını “*kapana kısılmış*” bir halde geçirmiş, “*anlaşılmayı bekleyen ve zamanının tüm suçlamalarından aklanması gereken*” bir sanatçı olarak temsil etmektedir (Antakyalıoğlu, 2018, s. 381). Romana duygulanım perspektifinden bakmak, romandaki korku ve iktidar ilişkisine dair bugüne dek dile getirilen görüşlere yeni bir katman daha eklememizi sağlayabilir. Barnes'ın romanı Mandelstam'ın “*korkusuzluğu*” ile Şostakoviç'in “*korkaklığı*” arasında bir ikilik kurmayı reddetmenin yanı sıra, her iki (ya da o dönemin Rusyasında yaşamış olan her bir) sanatçının ideolojik olmasa da duygulanımsal gerçekliğini belirleyen bir deneyim olarak “*korkmuş*” olmayı ön plana çıkarmaktadır. Aşağıda tartışılacağı üzere, *Zamanın Gürültüsü*'nde, korkmanın, korkusuzluk ya da korkaklık gibi zihnin devreye girerek sergilediği bir tavrın çok daha öncesinde deneyimlenen, etkisi öncelikle bedende hissedilen bir duygulanım olduğu ve Stalin Rusyası gibi son derece otoriter rejimlerde iktidarın tehdit yoluyla sürekli ürettiği korkunun herkes tarafından kaçınılmaz bir şekilde deneyimlendiği, otoriterliğin zihinlerin yanı sıra bedenler üzerinde de iz bıraktığı gözler önüne serilmektedir.

Brian Massumi, korku üzerine yazılarında, toplumların duygusal yönetiminin üzerinde durur. Tartışmalarını, özellikle 11 Eylül sonrası Amerikasında toplumun korku yoluyla nasıl manipüle edildiği üzerinden örnekleyerek yürütse de, Massumi'nin kendisinin de belirttiği üzere, korku ve iktidar ilişkisi üzerine yaptığı tespitler yalnızca günümüz Amerikasına dair değildir. Örneğin, *The Politics of Everyday Fear* (1993) kitabının önsözünde, toplumda korku üretiminin devletler için

<sup>6</sup> Bu durum romanda hiçbir zaman Şostakoviç'in sanatından ödün vermesi şeklinde temsil edilmez. Tam tersine, Şostakoviç bestelerini onları duyabilecek kulaklar için ömrünün sonuna dek kendi istediği şekilde yapmaya devam eder. Bunu mümkün kılacak araç olarak da ironiden faydalanır.

<sup>7</sup> Orijinal metinde kullanılan sözcük “*coward*” (Barnes, 2016, s. 158).

olmazsa olmaz bir önem taşıdığıının tarihte birçok örneği olduğuna işaret eder.<sup>8</sup> Massumi'ye göre iktidarların toplumları korku yoluyla nasıl manipüle edebildiğini anlayabilmek için göz önünde bulundurulması gereken şeylerden biri korku ve tehdit arasındaki ilişki, ikisinin birbirlerinden nasıl beslendikleri sorusudur. "Tehdit gelecektendir," der Massumi, "bir sonra gelebilecek olandır":

Nerede son bulacağı ve nereye kadar ulaşabileceği kestirilemez. Doğası gereği açık uçludur. Ondan asla kurtulamayız. Net ve mevcut bir tehlike bugün somut olarak vücut bulsa bile, tehdit hala son bulmamıştır. Daha beter bir şekilde tekrar, tekrar başımıza gelme potansiyeli olarak orada durmakta ve kafamızı kurcalamaya devam etmektedir. Yaşanan hiçbir olay, o potansiyelin belirsizliğini sonlandıramaz. Her seferinde, arta kalan bir belirsizlik, tüketilemeyen bir tehlike fazlalığı olacaktır. Şu anki zamanın üstüne gelecekte olabilecek bir olayın belirsiz potansiyelinin, o arta kalmış fazlalığın, gölgesi düşer; ve, o potansiyel her seferinde geleceğe doğru ilerleyerek, kendini sürekli yeniler. Kendini yenileyen tehlikeli potansiyel, tehditin gelecek zamanda konumlanmış gerçekliğidir. Bundan daha gerçek olamaz. Yönü gelecek zamana doğru olan tehdit, bünyesinde, gerçekleşmiş olan herhangi bir olaydan çok ama çok daha fazla potansiyel barındırır. Tehdit, var olmamasına rağmen, gerçek olan bir şey değildir. Tam tersine, tehdit, (bugün) var olmadığı için son derece gerçektir (2010, s. 53).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Orijinal metin: "Fear is a staple of popular culture and politics. There is nothing new in that. In fact, a history of modern nation-states could be written following the regular ebb and flow of fear rippling their surface, punctured by outbreaks of outright hysteria. No doubt several parallel histories could be written, so copious is the material. One might begin with witch-hunts accompanying the national unifications of the early modern period and end with gay bashing and violence against women at the close of the cold war. . . The surveillance, policing, and intelligence-gathering procedures of the national security state itself have their own voluminous history. The list could go on. . . What aspect of life, from the most momentous to the most trivial, has not become a workstation in the mass production line of fear?" (Massumi, 1993, s. vii-viii).

<sup>9</sup> Aksi belirtilmediği takdirde, ikincil kaynaklardan yapılan çeviriler bu çalışmanın yazarına aittir. Orijinal metin: "Threat is from the future. It is what might come next. Its eventual location and ultimate extent are undefined. Its nature is open-ended . . . We can never be done with it. Even if a clear and present danger materializes in the present, it is still not over. There is always the nagging potential of the next after being even worse, and of a still worse next again after that. The uncertainty of the potential next is never consumed in any given event. There is always a remainder of uncertainty, an unconsumed surplus of danger. The present is shadowed by a remaindered surplus of indeterminate potential for a next event running forward back to the future, self-renewing. Self-renewing menace potential is the future reality of threat. It could not be more real. Its run of futurity contains so much more, potentially, than anything that has actually happened. Threat is not real in spite of its nonexistence. It is superlatively real, because of it" (Massumi, 2010, s. 53).

Massumi'ye göre, tehditin şimdiki zamanda bir gerçeklik olarak algılanmasını sağlayan şey korkudur. Korku, tehditkâr geleceğin bugün hissedilen gerçekliğidir. Bir başka deyişle, bugün olaylar düzeyinde bir gerçekliği olmayan şeyin his yoluyla bir varlık kazanmasıdır korku. Dolayısıyla, duygulanımsal bir gerçekliktir.<sup>10</sup>

*Zamanın Gürültüsü'nün* ilk bölümü olan "Sahanlıkta" "üç saattir asansörün yanında ayakta durmakta" (7) olan Şostakoviç beşinci sigarasını içerken başlar. *Pravda*'da hakkında çıkan yazıdan beri her gece tekrarlanan bir rutindir bu. Şostakoviç

bu konuda tek örnek değildi. Şehrin dört bir yanında başkaları da aynı şeyi yapıyor, sevdiklerini tutuklanmaktan ve bunun yaratacağı manzaradan esirgemek istiyorlardı. Her gece aynı rutini izliyordu: Bağırsaklarını boşaltıyor, uyuyan kızını ve uyanmış karısını öpüyor, onun ellerinden küçük çantasını alıp daire kapısını kapıyordu. Neredeyse gece vardiyasına gider gibi. Ki bir bakıma gidiyordu da. Derken ayakta dikilip bekliyor, geçmişi düşünüyor, gelecek için korkuyor, bu kısa şimdiki sigara içerek geçiriyordu (58-59).

Tutuklanmayı ve sonrasında başına gelebilecek olanları düşünerek günlerce tuttuğu bu gece nöbetleri, Şostakoviç'in gelecekte başına gelebilecek olana dair bugününü ele geçiren korkunun romanda en belirgin şekilde görünür kılındığı bölümlerdir. Massumi'nin terimleriyle ifade edecek olursak, tehditkâr geleceğin gölgesi Şostakoviç'in bugününün üstüne düşer; olay düzeyinde bir gerçekliğe sahip şeyler olan sahanlıkta öylece ayakta durması, sigara içmesi ve asansörün makine aksamının çıkardığı sesleri dinlemesinden ibaret olan şimdi "kısa"dır; duygulanımsal gerçekliği olan korku başka bir şekilde hareket etmesine izin vermez. Gelecekteki bir noktadan ona doğru yaklaşmakta olan tehditi somutlaştıran asansör, her hareketinde Şostakoviç'in korkusunu yeniden tetikler. "Asansörün makine aksamı bir kez daha ses verdi. Dördüncü katı geçtiğini anladığında, çantasını yerden aldı ve yanında tuttu. Kapıların açılmasını, bir üniformanın görünmesini, bir baş selamını, sonra da kendisine doğru uzanan elleri ve bir elin bileğine sıkıca yapışmasını bekledi" (28). Bu hiçbir zaman gerçekleşmez, ama gerçekleşemeyeceği anlamına da gelmez. Onu almaya gelebilecekleri ihtimali temelsiz değildir çünkü "İktidar aylıklık ediyor değildi. Çevresindekilerin birçoğu ortadan kaybolmaya başladı, bazıları kamplara gitti,

<sup>10</sup> "Whether the danger was existent or not, the menace was felt in the form of fear. What is not actually real can be felt into being. Threat does have an actual mode of existence: fear, as foreshadowing. Threat has an impending reality in the present. This actual reality is affective" (Massumi, 2010, p. 53).

bazıları infaza. Kayınvalidesi, kayınbiraderi, Eski Bolşevik amcası, çalışma arkadaşları, eski sevgililerinden biri” (64).

Romanda, korku üzerine sıklıkla düşünürken görürüz Şostakoviç'i. Tam olarak onu neyin korkuttuğunu düşünür. Ölüm değildir korktuğu. Hatta intihar etmeyi bile aklından geçirir birkaç kez. Ama yapamaz “çünkü o zaman hikayesini çalıp onu yeniden yazacaklardı. Kendi umutsuz, isterik tarzında da olsa, hayatını, hikayesini bir şekilde kontrol altına almaya ihtiyaç duyuyordu” (105). Romanın sonlarına doğru ifade ettiği şekliyle, “korktuğu hayattı,” Şostakoviç'in, “ölüm değil” (151). Yakın bir dostu, Moskova Yahudi Tiyatrosu'nun yöneticisi, Stalin'in emri üzerine öldürüldüğünde, “sessiz ve korkulu yas kalabalığına,” “sakin ve net bir sesle, ‘Ona imreniyorum’ dedi. Ciddiydi, ölüm bitmez tükenmez teröre yeğlenebilir bir şeydi” (136). Ölümün kendisinin korkuya yeğ olduğunu iktidarın da çok iyi bildiğini ve bunu stratejik bir şekilde kullandığını düşünür Şostakoviç.

Kemancı (bir dostu) ona, apartmanlarında oturan biri için nasıl her gece geldiklerini anlatmıştı. Asla toplu bir tutuklama olmuyordu: Yalnızca bir kurban seçiyorlardı ve ertesi gece de bir başka kurban; geride kalanlar, geçici olarak hayatta kalanlar için korkuyu tırmandıran bir sistem. Sonunda, kendi dairesindekiler ve karşı dairedekiler dışında bütün kiracılar alınıp götürülmüştü. Ertesi gece polis minibüsü yeniden geldi, aşağıdaki kapının güm diye kapandığını, koridor boyunca ilerleyen ve öteki daireye giden ayak sesleri işittiler. Tam da bu noktadan yola çıkarak, her zaman korktuğunu, söyledi (kemancı) Oistrakh. Ve biliyordu ki, hayatının geri kalanında hep korkacaktı (69-70).

Massumi'nin ifade ettiği gibi, yaşanan hiçbir olay, gelecekte bugünü tehdit eden potansiyelin belirsizliğini sonlandıramaz. Her seferinde, arta kalan bir belirsizlik, tüketilemeyen bir tehlike fazlalığı bugün duyulan korkuyu etkisini sürekli arttırarak besleyecektir. Bir sonraki sefer iktidar güçlerinin kendi kapısını çalma ihtimali, bu ihtimalin her ertelenişinde, korkunun bir kat daha artmasına sebep olacak ve Oistrakh, Şostakoviç'e söylediği gibi, hayatının geri kalanında hep korku içinde yaşayacaktır. Benzer şekilde, Oistrakh'ın içinde bulunduğu duygu durumuna dikkat çeken Nayebpour, korku sömürsünün Stalin Rusyasında sistematik bir devlet politikası olduğunu belirtir (2017, s. 17).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “Exploitation of fear was . . . a systematic state policy” (Nayebpour, 2017, s. 17).

Barnes'in romanında Şostakoviç'in korku üzerine *düşüncelerinin* aktarılmasının yanı sıra bestecinin korkuyu *bedeniyle* deneyimlemesi de vurgulanmaktadır. Romana duygulanım kuramı çerçevesinden bakmak, romanın korkunun bedenselliğine yaptığı vurguyu bizler için daha görünür kılar. Korkunun, Şostakoviç'in zihnini olduğu kadar bedenini de ele geçirdiğinin altı çizilir. Massumi gibi duygulanım kuramcılarının üzerinde fikir birliğine vardıkları en temel noktalardan biri beden ve zihin arasında inşa edilmiş olan Kartezyen ikiliği sorunsallaştırmak ve yıkmak gerekliliğidir. Alandaki en temel metinlerden biri olan *Parables for the Virtual* (2002) kitabında, bedenin de algılama sürecine dahil olduğunu öne sürer Massumi. Hatta, ona göre, bedensel tepkiler zihnin algılama anını önceller; yani, zihinden önce beden algılar ve tepki verir. Benzer şekilde, *Duygu Politikası* adlı çalışmasında şöyle der:

[K]orktuğunuz şeyin ne olduğunu bilinçli olarak daha ayırt edemeden, bu hissin öznesinin kendiniz olduğunu daha hissetmeden, durumun korkutuculuğunun hissi içine fırlatılmış bulursunuz kendinizi. Sizi neyin fırlatmış olabileceğini ve ne yapmanız gerektiğini daha iyi anlamamız ancak sonradan olur. Ancak o zaman bu his sizin hissiniz olur, onu kendi yaşamınızın bir içeriği olarak, kendi öykünüzün duygusal bir bölümü olarak tanırsınız hale gelirsiniz. Fakat duygulanımsal çarpmanın gerçekleştiği anda, henüz hiçbir içerik mevcut değildir.<sup>12</sup> (Massumi, 2015, s. 67-68).

Asansörün önünde gece nöbetlerini tutarken, “*oradan oraya atlayan*” zihnini kontrol altında tutmaya çalışır Şostakoviç ama zihni ona itaat etmez. Bir sivrisinek gibi her yere konmaya devam eder (17). “*Kafasının içinde seslerin kakışması. Babasının sesi, Nita’ya kur yaparken çaldığı valsler ve polkalar, bir fabrika düdüğünün Fa diyez tonunda dört kez çalması, özgüven eksikliği çeken bir fagotçunun sesini havlayarak bastıran köpekler, çelik çerçeveli bir hükümet locasının altında perküsyon ve pirinç nefesli çalgıların oluşturduğu karmaşa*” (16). Zihni “*onu kontrolü altında tutuyor gibi*” gelir Şostakoviç’e (17); ancak, zihnini devre dışı bırakan ve üstüne üstlük iradesi dışında devreye girerek bedenini istemsizce harekete geçirebilen bir başka gücün olduğunu gösterir bize roman.

<sup>12</sup> Çeviri: Hakan Erdoğan. Orijinal metin: “*Before you can even consciously recognize what you’re afraid of, or even feel that it is yourself that is the subject of the feeling, you are catapulted into a feeling of the frightfulness of the situation. It only dawns on you in the next instant that you’d better figure out what might have done the catapulting, and what you should do about it. It is only then that you own the feeling as your own, and recognize it as a content of your life, an emotional episode in your personal history. But in the instance of the affective hit, there is no content yet*” (Massumi, 2015, s. 53-54).

Bu gürültüler gerçek dünyadan gelen bir gürültüyle kesintiye uğradı: Asansörün makine aksamının ani uğultusu ve homurtusu. Şimdi, baldırına dayanan küçük çantayı devirerek oradan oraya seken kendi ayağıydı. Belleği ansızın boşalmış, sadece korkuyla dolmuş olarak, bekledi. Derken asansör alt katlardan birinde durdu ve o anımsama yetilerini yeniden kazandı (16).

En önce bedeninin algıladığı ve tepki verdiği korku, tehdit sonlanana kadar, Şostakoviç'in başka bir şey düşünmesine izin vermez. Massumi'nin terimleriyle ifade edecek olursak, "*durumun korkutuculuğunun hissi içine fırlatılmış bulur kendini*". Korkuyla seken ayağın kendisinin olduğunun farkına varması bile vakit almış gibidir.

Gece nöbetlerinin anlatıldığı "*Sahanlık*" bölümü boyunca Şostakoviç'in bedeninde somutlaşan korkuya tanıklık ederiz. Günlerce, sabaha kadar, hiç oturmadan, ayakta bekler. "*Oturduğu daireden bir sandalye getirebilirdi. Ama öyle ya da böyle, sınırları dimdik kalmasına neden olurdu,*" der anlatıcı (15). Romandaki bu ve benzeri sahneler, İktidarın gücünün, özellikle böylesi otoriter rejimlerde, beden üzerindeki etkisini gözler önüne serer. Massumi'nin editörlüğünü yaptığı *The Politics of Everyday Fear* kitabında yer alan Steven Shaviro'nun "Bodies of Fear" adlı makalesinde yaptığı şu tespit, Barnes'ın romanındaki duygu, beden ve iktidar arasında çizilen ilişkiyi açıklar niteliktedir: "*İktidarın gücü yalnızca imgeler ve ideolojiler seviyesinde işlemez; doğrudan etimize nüfuz eder. . . Gücün hiçbir engelle karşılaşmadan devrede olduğu herhangi bir anda ve durumda, beden, tüm fiziksel yoğunluğuyla, onun önüne çıkar*" (1993, s. 125).<sup>13</sup> Şostakoviç'in korkuyla seken ayağı, dimdik kalmasına sebep olan sınırları, İktidarın, doğrudan bedenine somut zarar verdiklerinden, öldürdüklerinden olalım ya da olmayalım, İktidarın gücünün her birimizin önce bedenine çarptığını, izini önce orada bıraktığını gösterir.

Teressa Brennan, *The Transmission of Affect* adlı kitabında duygulanımların ve beraberinde getirdikleri yapıcı veya bozucu tüm enerjilerin, duyular aracılığıyla bir kişiden diğerine aktarılabilir olduklarını, hatta, aktarılabilirliğin duygulanımlara içkin olduğunu (ve dolayısıyla her bir duygulanımın sosyal bir durum içerisinde deneyimlendiğini) dile getirir (2004, s. 6). *Zamanın Gürültüsü*'nde de gördüğümüz bir durumdur bu. Romanda tekrarlanarak aktarıldığı için Şostakoviç'in hafızasında önemli bir iz bıraktığı anlaşılabilir bir sahne bulunur. İlk, romanın hemen başında

<sup>13</sup> Orijinal metin: "*Power does not work merely on the level of images and ideologies; it directly invests the flesh. Symbolic ascription is not a seamless or conclusive process; it involves continual operations upon the body. The visceral density of the flesh gets in the way of any untrammelled, instantaneous exercise of total power*" (Shaviro, 1993, s. 125).

paylaşılır o sahneden bir görüntü: “Üzerindeki saçlar V şeklinde açılmış bir alından süzülen ter” (15). İlk seferinde okuyucu için açıklığa kavuşturulmayan bu görüntü, bir süre sonra, Şostakoviç’in hafızasında tekrar belirir. “Mareşal Tuhaçevski ona güven vermişti; uzun yıllar boyunca. Ta ki Mareşal’in saç çizgisinden aşağı doğru ter indiğini gördüğü güne dek. Büyük bir beyaz mendil çıkarılıp şöyle bir açılmış ve alına hafifçe dokundurulmuştu ve artık o, güvende olmadığını biliyordu” (21). Mareşal, Şostakoviç’in “şimdiye dek karşılaştığı en sofistike adam, . . . Rusya’nın en ünlü askeri strateji uzmanıydı” (21). Aynı sahnenin üçüncü ve en detaylı aktarımında, bu anın Şostakoviç için önemi iyice netlik kazanır. *Pravda*’da hakkında çıkan o yazının ardından fikrini ve desteğini almak üzere Şostakoviç Mareşal’e uğrar.

Mareşal Tuhaçevski, Yoldaş Stalin’e kişisel bir şefaat mektubu yazacaktı. Dimitri Dimitriyeviç’in gönlüne kocaman bir su serpildi. Mareşal, yazı masasına oturup da önüne bir dosya kâğıdı koyarken, kendisi, başının döndüğünü, kalbindeki sıkışıklığın hafiflediğini hissediyordu. Ne var ki üniformalı adam kalemi eline alıp da yazmaya başlar başlamaz, bir şeyler oldu. Saçlarından, V şeklinde açılmış perçemlerinden alnına ve başının arka tarafından da üniforma yakasına doğru ter damlamaya başladı. Mendil tuttuğu elini telaşlı telaşlı salladı, kalemi tutan eli ise tutuk hareketler sergiliyordu... Bir askere yakışmayan böylesi bir kaygı hiç de cesaret verici değildi (37).

Şostakoviç’in bu anı tekrar tekrar hatırlamasının nedeni belki de hayatına kast etmiş tehditi ilk defa tam olarak o anda hissetmesinden ve bu anın, ömrünün sonuna dek devam edecek korkunun başlangıç noktası olmasındandır. Mareşal’in bedeninin dışı vurduğu korkuya tanıklık eden Şostakoviç, aynı korkunun etkisi altına girer. O anda aralarında sözlü hiçbir etkileşim olmayan bu iki insan, bedenleri aracılığıyla konuşur; korku bir bedenden diğerine tüm şiddetiyle aktarılır.

Hayatının sonlarına doğru, Kruşçev’in bizzat talep etmesiyle, Rusya Federasyonu Besteciler Birliği Başkanı ve Komünist Parti üyesi olmak zorunda kalan Şostakoviç’in “tikleri ve kendine özgü davranışları” artar:

Onu resmi bir görevle bir platforma çıkartmayagörün, kendisine tamamen duygudaşlıkla yaklaşan kişiler arasında bile sakin durmayı bir türlü başaramıyordu. Başını kaşır, çenesini avcunun içine alır, işaret parmağıyla serçe parmaklarını yanağının etine batırır, tutuklanıp götürülmeyi bekleyen bir adam gibi sinirli hareketler yapar dururdu. Kendi müziğini dinlediğinde, bazen ağzını, ağzımdan çıkana değil, yalnızca kulaklarınıza giren şeye güvenin, dercesine, elleriyle

örterdi. Ya da bazen kendini, gövdesini parmak uçlarıyla çekiştirirken yakalardı; sanki düş görüp görmediğini anlamak için kendini çimdiklemiş gibi ya da sanki birden oluşan sivrisinek ısırıklarını kaşımış gibi (176).

Tikler, irkilme, somatik ve hatta fizyolojik rahatsızlıklar gibi bedende istemsizce meydana gelen hareketler, değişimler, hastalıklar afekt çalışmaları başlığı altındaki inceleme konularındandır. Steven Shaviro, örneğin, David Cronenberg'in sinemasını incelediği çalışmasında, bu filmlerde, popüler inanışın represyonla bağlantılı gördüğü kanser gibi bazı hastalıkların, tam tersine, bedeninin bir isyanı olduğunu, baskılanmış tutkunun bir semptomu değil, aksine, tutkunun güçlü bir bedensel ifadesi olarak gösterildiğini öne sürer (1993, s. 116) Şostakoviç'in özellikle resmi bir görevle insanların arasında olduğu vakitler iyice belirgin olan tikleri, bedeninin zihnine itaat etmediği anlar, benzer bir şekilde bir isyanın göstergesi olarak okunabilir. Bu pasajda, anlatıcının da vurguladığı gibi, üstlendiği resmi görevlerle, ağzından çıkan sözlerle çelişen, onları yalanlayan bir başka dilden konuşur sanki bedeni.

Massumi, yürümeyi "kontrollü düşme" olarak tanımlar. Bu tanımla neyi vurgulamak istediğini şu şekilde ifade eder:

Kısıtlamalar her zaman vardır. Yürürken yer çekiminin kısıtlamasıyla uğraşırız. Denge, denge sağlama ihtiyacı da bir kısıtlamaya yol açıyor. Öte yandan, yürüyebilmek için, dengeyi bir kenara bırakmamız, kendimizi düşer gibi serbest bırakmamız, ama sonra buna son verip dengemizi yeniden sağlamamız gerekiyor. Kısıtlamalarla oynayarak ilerleyebiliyoruz, onlardan kaçınarak değil (2015, s. 28).<sup>14</sup>

*Zamanın Gürültüsü'*nde Barnes'in portresini sunduğu Şostakoviç sözünü müziğiyle söylemeyi tercih eder. Anlatıcının yorumladığı şekliyle ifade edersek, "ağzımdan çıkana değil, yalnızca kulaklarınıza giren şeye güvenin" diyen bedeni gibi, müziği de bir direniş alanıdır. Korkularına rağmen "müzikteki hakikati onu gördüğü biçimde sürdürmeye çalışmış inatçı bir adamdı" (157). Diğer bir deyişle, kısıtlamalarla oynayarak kendine yol açtığı, kontrollü düştüğü alan, müziğiydi. "Bırakalım İktidar sözcüklere sahip olsun, çünkü sözcükler müziği lekeleyemezdi. Müzik sözcüklerden

<sup>14</sup> Çeviri Hakan Erdoğan. Orijinal metin: "There are always constraints. When we walk, we are dealing with the constraint of gravity. There's also the constraint of balance, and a need for equilibrium. But, at the same time, to walk you need to throw off the equilibrium, you have to let yourself almost go into a fall, then you cut it off and regain the balance. You move forward by playing with the constraints, not avoiding them" (Massumi, 2015, s. 12).

*kaçardı: amacı ve yüceliği buydu müziğin*” (65). İktidarın gölgesi altında, korku içinde ama onunla müziğiyle mücadele ederek yürüyüşüne devam eden bir sanatçıyı anlatır bize *Zamanın Gürültüsü*. “*Umduğu, ölümünün müziğini özgürlüğe kavuşturacak olmasıydı: Onu hayatından kurtarıp özgürlüğe kavuşturacaktı. Zaman geçecek, müzikologlar tartışmalarını sürdürmelerine karşın yapıtı kendi başına ayakta durmaya başlayacaktı. . . . eğer hala onu dinleyecek kulaklar varsa, müziği... sadece müzik olacaktı. Bir bestecinin bütün umabildiği buydu*” (187). Antakyalıoğlu'nun belirttiği gibi, irademiz dışında maruz kaldığımız sesler topluluğu olan gürültüye karşın, seve isteye dinlediğimiz bir sanat ürünü olan müzik herkesten ve her şeyden daha uzun ömürlüdür. Bunun bilinciyle bestelerini yapan Şostakoviç, zamanın gürültüsüyle onu müziğe tercüme ederek başa çıkabilen bir sanatçıdır (2018, s. 386).<sup>15</sup>

## Sonuç

Julian Barnes, Rus yazar ve eleştirmen Pavel Basinsky ile *Zamanın Gürültüsü*'nün basıldığı yıl yaptığı bir söyleşide neden Şostakoviç hakkında bir roman yazdığı sorusuna bestecinin müziğini ilk duyduğu andan itibaren sevdiğini ama onu Şostakoviç hakkında yazmaya iten asıl şeyin onun yalnızca çok büyük bir besteci olması değil, aynı zamanda, Şostakoviç'in bir sanatçı olarak yaşadıklarının bir “*vaka*” olarak nitelendirilebileceğini fark etmesi olduğunu söyler. Barnes, Şostakoviç'in yaşadıklarını “*Sanat İktidar ile çarpıştığında ne olacağının etkili bir örneği*” olarak gördüğü için bu romanı yazmaya karar vermiştir (Barnes & Basinsky, 2016).<sup>16</sup> Tam da öykünün etrafında şekillendiği bu sorudan dolayı *Zamanın Gürültüsü* adını hayatı pahasına iktidarla çarpışmış bir başka sanatçının, Mandelstam'ın, metniyle paylaşmakta; ve, romanda, otoriter rejimin baskısına ve zulmüne maruz kalmış, Prokofiev, Akhmatova, Meyerhold, Bulgakov ve Solzhenitsyn gibi, dönemin başka Rus sanatçılarına referanslar verilmektedir. Barnes'ın sanat ve iktidar çarpışmasına dair Sovyet Rusyasındaki bir örneği öyküleştirdiği romanı içinden geçmekte olduğumuz tarihsel dönemin, bu dönemde egemen olan ideolojik ve duygulanımsal atmosferin

<sup>15</sup> “*The noise is something we hear against our will, we are exposed to noise and resist its disturbing effects. On the other hand, music is something we willingly listen to and enjoy, as art, it gives aesthetic pleasure and outlives everyone and everything. Shostakovich’s music defeats the noise of his time by translating it into music it defeats the political power as an expression of his feelings, longings and compensation in the form of art*” (Antakyalıoğlu, 2018, s. 386).

<sup>16</sup> “*I’ve loved his music since I first heard it about 55 years ago. And then – though usually I’m not very interested in the lives of composers – I realised, about 35 years ago, that Shostakovich was not just a great composer, but also ‘a case’ - a potent example of what happens when Art collides with Power. And that set me off*” (Barnes & Basinsky, 2016).

bir yansıması olarak görülebilir. Otoriterliğin ve bir iktidar aparatı olarak üretilen korkunun günbegün şiddetlenerek yaygınlaştığı yirmi birinci yüzyılda, korkuyu yaşamının her anında iliklerine kadar hissetmiş bir sanatçının hayatına odaklanan Barnes, Şostakoviç'in korku içinde bir portresini çizerken, iktidar, korku ve sanat ilişkisine dair bugünün okurunu yakından ilgilendirebilecek meselelere değinmektedir.

Şostakoviç'i, sözcüklerin/dilin ideolojik gürültüsü dindiğinde duyulacak olan müziğe inanan ve boğucu devlet otoritesi altında ancak o inançtan güç alarak üretmeye devam edebilen bir besteci olarak çizen *Zamanın Gürültüsü*, politik olanı ve iktidarı anlamada ideolojinin nüfuz ettiği alan olan kavramanın/zihnin yanı sıra (öncelikle beden dahil olduğu) duygulanımların önemini vurgulayan paradigma değişiminin –duygulanımsal dönemecin– etkisini net bir şekilde gözlemleyebileceğimiz bir roman. Barnes'ın, elinde yalnızca sözcükleri olan bir yazar için özenilesi bir zamansızlığın imkanını tanıyan müziğe ve o imkânın hayaliyle üretebilen bir besteciye dair romanı *Zamanın Gürültüsü*, Şostakoviç'in Stalin ve Kruşçev Rusyasındaki hayatını öyküleştiren, iktidar ile özne arasındaki ilişkide ideolojik araçların yanı sıra duygulanımların oynadığı rolün altını çizmektedir. Roman, özellikle korkunun otoriter bir devlet için son derece kullanışlı bir araç olduğunu, bir bedenden diğerine salgın bir hastalık gibi bulaşabildiğini ve içinde bulunulan zamanın gerçekliğini belirlemede ideolojik söylemler kadar etkili olduğunu vurgulamaktadır. Öykü-dünyasını duygulanım penceresinden bakarak kuran Barnes, Şostakoviç'in hayatını, o hayatın duygulanımsal yoğunluğunu gözeterek, zamanın gürültüsünün bestecinin bedeninde bırakmış olabileceği derin izleri araştırarak öyküleştirmiştir.

### Summary

Julian Barnes's biographical novel *The Noise of Time* (2016) focuses on the life of Dmitri Shostakovich (1906-1975), who is considered one of the major composers of the twentieth century, in the Soviet Russia of Stalin and Khrushchev. In the novel, Shostakovich is represented as an artist who survives and relentlessly looks for ways of composing his music in the way he wants it to be in an authoritarian regime, determined to ensure via oppressive means and constant surveillance that artists produce their work in strict accordance with the state ideology. This, however, is not a story of a fearless artist's heroic struggle against oppression; on the contrary, *The Noise of Time*, focusing on fear as one of the emotional apparatuses effectively used by those in power, draws a portrait of Shostakovich as a "frightened" man (Barnes, 2016, p. 48).

The aim of this study is to draw attention to the treatment of fear as an affect in Barnes's fictional portrait of Shostakovich. When analyzed from Brian Massumi's perspective on fear as an affective reality, it can be held that *The Noise of Time*, set in a moment of history when power demands absolute submission and the idea that its authority is unimpeachable is disseminated through every ideological means, enables us to see clearly the ideology's "materialization, which goes through affect" (Massumi, 2015, p. 33). Massumi, who emphasizes that every affect is political, draws attention to the affective reality of fear felt

today of what may happen in the future as a means of the perpetuation of domination in the present moment. This is precisely what we see in Barnes's novel: the present moment of Shostakovich's life is "felt into being" (Massumi, 2010, p. 53) by his fear of the threatening future.

In the novel, we see Shostakovich frequently reflect on fear; and yet apart from giving room to Shostakovich's thoughts on fear, the novel also makes visible his bodily experience of it. Looking at *The Noise of Time* from the perspective of affect theory brings to the fore the novel's emphasis on how fear affects Shostakovich viscerally. The novel shows how Shostakovich, before he is consciously aware of the fact that he is afraid, has already been "catapulted into a feeling of the frightfulness of the situation" (Massumi, 2015, p. 53), the indicators of which are visible in his body. As in Spinoza's philosophy, which is the source of many contemporary theoretical approaches to affect, the problematization of the Cartesian mind-body dualism inevitably entails consideration of the "relationship between mind and body with the assumption that their powers correspond constantly in some way" (Hardt, 2007, p. x). Barnes's attention to the ways in which Shostakovich's body acts in relation to his thinking demonstrates the importance the novel gives to this correspondence. In addition, as theorized by Teressa Brennan, affects are necessarily transmitted; in other words, affects are experienced in social situations. In keeping with this, the novel shows how fear is transmitted from one body to another and how this is employed as an efficient tool of oppression and control in the hands of an authoritarian state.

On the basis of the novel's emphasis on fear as an affect, it can be held that *The Noise of Time* is a novel informed by the affective turn, a paradigm change in "theorizing the social" (Clough, 2007, p.1), one major consequence of which is to foreground the role of affect in addressing the political. Foregrounding the bodily experience of fear in an authoritarian state, the novel shows how "power does not work merely on the level of images and ideologies; it directly invests the flesh" (Shaviro, 1993, p. 125). In *The Noise of Time*, Shostakovich is portrayed as a "frightened" man, not of death so much as of life, which he manages to cope with by hoping that "death would liberate his music: liberate it from his life. Time would pass, and though musicologists would continue with their debates, his work would begin to stand for itself" (Barnes, 2016, p. 179).

## Kaynakça

- Akalın, A. (2023). *Temasın imkanları: değmek, değer üretmek, dayanışmak*. Metis.
- Antakyalıoğlu, Z. (2018). Julian Barnes's *The Noise of Time* as a narrative of trauma. *Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute*, 33, 381-386.
- Armstrong, N. (2014). The affective turn in contemporary fiction. *Contemporary Literature*, 55(3), 441-465.
- Barnes, J. (2016). *The noise of time*. Vintage.
- Barnes, J. (2016). *Zamanın gürültüsü*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barnes, J. ve Basinsky, P. (2016, November 29). Julian Barnes: Russians had 40 years to write Shostakovich novel but didn't. *Rossiyskaya Gazeta*. [https://www.rbth.com/arts/literature/2016/11/29/julian-barnes-russians-had-40-years-to-write-shostakovich-novel-but-didnt\\_651929](https://www.rbth.com/arts/literature/2016/11/29/julian-barnes-russians-had-40-years-to-write-shostakovich-novel-but-didnt_651929)
- Brennan, T. (2004). *The transmission of affect*. Cornell UP.

- Brown, C. (1986). Introduction: the prose of Mandelstam. O. Mandelstam, *The noise of time* içinde (s. 13-61). North Point P.
- Clough, P. T. ve Halley, J. (Ed.). (2007). *The affective turn: theorizing the social*. Duke UP.
- Daly, N. (2015). Affect in the English novel. S. Arata et al. (Eds.), *A companion to the English novel* içinde (s. 225-238). Blackwell.
- Džiho-Šator, A. (2022). Tracing politics and postmodernism in Julian Barnes's *The Noise of Time*. *Društvene i humanističke studije DHS*, 1(18), 201-224.
- Guignery, V. (2020). Julian Barnes. R. Bradford (Ed.), *The Wiley Blackwell companion to contemporary British and Irish literature* içinde (s. 149-158). John Wiley & Sons Ltd.
- Habermann, I. ve Keller, D. (Eds.). (2016). *English topographies in literature and culture: space, place, and identity*. Brill Rodopi.
- Hardt, M. (2007). Foreword: what affects are good for. P. T. Clough & J. Halley (Eds.), *The affective turn: theorizing the social* içinde (s. ix-xiii). Duke UP.
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. Polity.
- Massumi, B. (2015). *Duygu politikası*. (H. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Massumi, B. (2010). The future birth of affective fact: the political ontology of threat. M. Greg & G. J. Seigworth (Eds.), *The affect theory reader* içinde (s. 52-70). Duke UP.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Duke UP.
- Massumi, B. (Ed.). (1993). *The politics of everyday fear*. U of Minnesota P.
- Nayebpour, K. (2017). Representation of trauma as a political apparatus in Julian Barnes's *The Noise of Time*. *The IUP Journal of English Studies*, 12(4), 7-24.
- Sætre, L. et al. (Ed.). (2014). *Exploring text and emotions*. Aarhus UP.
- Shaviro, S. (1993). Bodies of fear: the films of David Cronenberg. B. Massumi (Ed.), *The politics of everyday fear* içinde (s. 113-138). U of Minnesota P.
- Tang, Y. (2022). The rhetoric of factuality and fictionality in Julian Barnes's *The Noise of Time* and *The Man in the Red Coat*. *Neohelicon*, 49, 89-101.
- Zhang, M. (2022). *Neo-Victorianism: empathy and reading: time, affect and the ethics of reading*. Bloomsbury.