



Kemal Varol'un Hikâye ve Romanlarında Metinlerarasılık Öz Göndermeler

Mustafa Yiğitoğlu

Öz: Romancılar, eserlerini oluştururken romanın muhtevasına göre değişik kaynaklara başvurabilirler. Romanda anlatılanların arka planında tarihi bir hadise mevcutsa yazarın istifade ettiği eserlerin başında tarih kitapları gelir. Dinî, felsefî, sosyolojik ya da psikolojik muhtevalı romanlar için ilgili disiplinlerdeki kitaplar, istifade edilmesi gereken kaynaklar arasında yer alır. Eserinin içeriğine bağli olarak bir hikâye, bir şiir veya bir deneme de doğrudan ya da dolaylı olarak yapıtlara dâhil edilebilir. Romanını kurgulayan yazar, farklı alanlarda ve farklı kişilerce yazılmış eserlere başvurabileceği gibi kendi eserlerinden de yararlanabilir. Bu bağlamda kendi metinlerine göndermeler yapar. Bir romandaki kişiler ya da olaylar, yazarın başka bir romanında veya hikâyesinde okurun karşısına çıkabilir. Kemal Varol'un eserlerinde de bu özellik mevcuttur. Yazarın romanları ve hikâyeleri dikkate alındığında, öz göndermelerin eserlerde değişik yoğunlukta yer aldığı görülür. Bu çalışmada Kemal Varol'un yayımlanmış üç romanı *Jar*, *Haw* ve *Ucunda Ölüm Var* ile *Sahiden Hikâye* isimli öykü kitabı incelenmiş ve metinlerarasılığın bir yöntemi olan öz göndermelerin eserlerde nasıl yer edindiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Her kahraman, her olay tüm eserlerde taranmış ve ortak kurguların boyutları gösterilmiştir. Ayrıca bu kullanımların; eserlerin muhtevalarına, bağlamlarına ve olay örgülerine ne şekilde katkı sundukları yorumlanarak roman ve hikâyelerdeki derinlik izah edilmiştir. Elde edilen bulgularda, yazarın her eserinde bu yöneme başvurduğu sonucuna ulaşılmıştır. Varol, eserlerindeki ortak zaman ve mekândan istifade ederek metinlerarasılık yöntemini kullanmış ve kendi eserlerine göndermeler yapmıştır. Bu bağlamda kahramanlar ve olay örgüleri farklı eserlerde kesişmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kemal Varol, metinlerarasılık, öz gönderme, roman, hikâye, Arkanya.

Abstract: Forming their novels, novelists can adopt different sources according to the content of the novel. When there is a historical event in the background of what is told in the novel, history books are the main works that the author exploits. For novels with religious, philosophical, sociological or psychological contexts, books in related disciplines are among the resources to be utilized. A story, a poem or an essay depending on the context of the work may also be included in the books either directly or indirectly. The author, forming the novel, can also use his own works as well as applying to the works written in different fields and various people. In this context, he makes references to his own texts. Persons or events in a novel can be seen in another novel or story of the author. This feature exists in the works of Kemal Varol as well. Considering the novels and stories of the author, it is seen that self-references take place in works with varying intensity. In this study, Kemal Varol's three published novels *Jar*, *Haw*, and *Ucunda Ölüm Var* and *Sahiden Hikâye* were studied and it has been tried to determine how the self-references, a method of intertextuality, takes place in the works. Every character, every events were studied in all works and the aspects of common fictions were presented. Furthermore, the depth in these novels and stories has been explained by means of interpreting how these uses can contribute to the contents, contexts and plots of the works. According to the findings, it has been understood that the writer has employed this method in his every work. Varol has used intertextuality method, taking advantage of the common period and place and has referred to his own works. In this context, characters and plots have intertwined in various works.

Keywords: Kemal Varol, intertextuality, self-reference, novel, story, Arkanya.

@ Dr., Dicle Üniversitesi. myigitoglu@dicle.edu.tr

Giriş

Edebî eserlerin meydana gelme sürecinde, sanatçının kişisel deneyimlerinden toplumsal yapıya kadar çok çeşitli değişkenler söz konusudur. Bir metnin eksiksiz yorumlanabilmesi ve idrak edilebilmesi, bu bakımdan geniş bir perspektifi ve kültürel altyapıyı gerektirir. Şiirdeki bir dizenin ya da romandaki bir olayın tam olarak anlaşılması için bazen metnin dışına çıkmak zorunlu olur. Bu bağlamda metinlerarasılık devreye girer. Okur ya da araştırmacı, romanda ya da şiirde, gönderme yapılan konuya dair daha önce bir malumat edinmemişse bağlamdan kısmen kopar ve eseri tam olarak anlayamaz. Eğer romancı ya da şair, kendi eserlerine göndermelerde bulunmuşsa okurun ya da araştırmacının, ilgili diğer eserlerden haberdar olması gerekir. Aksi takdirde eserde mevzubahis olan husus, bir muamma şeklinde kalabilir. Bu da eserin anlaşılmasını ve yorumlanmasını olumsuz etkiler. Okuma ve yorumlama sürecine dair şu tespitler yapılır:

Okuma süreci, hem metni hem de onu algılayan, yorumlayan alıcıyı yani okuru kapsayan bir süreçtir. Okur, bu süreç içinde metindeki karmaşık yapıları düzenleyip açıklığa kavuşturmaya çalışır. Okur bu arada farkında olsun veya olmasın kendi ön bilgisi ile anlama eylemini gerçekleştirir. Okuduğu metindeki bilgiyle ilgili ön bilgisi olmayan okur zaten yorumlama sürecinde güçlük çekecek ve metinden uzaklaşacaktır (Ögeyik, 2008, s. 112).

Edebî eserin doğru ve eksiksiz yorumlanmasında bir de yazarın konumu söz konusudur. Terry Eagleton, edebî eser ve yazar arasındaki ilişkiyi, bebek ve ebeveyn metaforuyla izah eder. Ona göre bütün edebî eserler, doğdukları anda öksüz kalır. Devamında ise Eagleton şu tespitlerde bulunur: “Biz büyüdükçe ebeveynlerimizin hayatımızı yönetmeye devam edememesi gibi, şair de şiirinin hangi durumlarda okunacağını ya da ondan ne anlam çıkaracağımızı belirleyemez” (Eagleton, 2015, ss. 129-130). Yazarın kaleminden çıktıktan sonra metin, geniş bir yorum yelpazesine karşı karşıya kalır. Her okur, kendi art alanıyla metni yorumlayıp yeni anlamlara ulaşabilir. Bu noktada Umberto Eco’nun deyimiyle, “yazarın niyeti ile metnin niyeti arasındaki örtüşmezlikler” ortaya çıkabilir (Eco, 2016, s. 81).

Verilerin somut ve daha belirgin olması durumunda metinlerarasılık, edebî eserleri anlama ve yorumlamada daha isabetli bir netice verir. Bir yazar, romanında bir şiirden bahsetmişse metnin bağlamı çoğu kez bu şiirle doğrudan ilişkilidir. Okurun ya da araştırmacının başvuracağı kaynak açıktır. Ya da bir şiir, tarihî bir kişiliği ele almışsa buna dair ön bilgi edinmek metnin doğru yorumlanmasına katkı sağlayacaktır. Doğrudan ismi zikredilen kişiler, eserler, olaylar veya mekânlar, metinlerarasılığın tespitini kolaylaştırır. Buna karşın muğlak verilerden yola çıkılarak metinlerarasılığı tespit etmek güçtür. Böyle bir tespit için zengin bir art alan ile entelektüel ve kültürel birikim gerekir.

Roman incelemelerinde başvuru lan çeşitli yöntemler, romanların farklı bir yönünü ortaya çıkarır. Metinlerarasılık ile romanda diğer metinlerin izleri aranır. Kemal Varol'un eserlerinde de diğer metinlerden izler görülür. Yazarın eserlerindeki bu izler, muhtelif şekillerde ve boyutlarda yer alır.

Edebî serüvenine şiirle başlayan Kemal Varol'un *Haw* romanı, 2014 yılında Cevdet Kudret Roman Ödülü'nü kazanmıştır. *Sahiden Hikâye*, 2018'de Sait Faik Hikâye Armağanı'na layık görölmüştür. Başarı çıtasını sürekli yükselten Varol, akademik çalışmalara yeterince konu olmamıştır. Yazarın tüm eserleri hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır. Varol'un eserlerine dair tek çalışma olan *Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Değişen Dili: Orhan Kemal ve Kemal Varol Romanları* başlıklı yüksek lisans tezinde, yazarın romanları belli bir çerçevede değerlendirilmiştir. Bununla beraber Kemal Varol hakkında birçok gazete ve dergide çeşitli haberler mevcuttur. Yazarın eserleri, edebiyat başta olmak üzere bazı disiplinler için araştırma konusu olabilir. Bu bağlamda konuya dair yapılan her çalışma, literatürde bir eksikliği giderecek ve yazarın eserlerinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacaktır. Varol'un romanlarını metinlerarasılık ve öz gönderme kapsamında incelemek de bu doğrultuda değerlendirilebilir. Çünkü öz göndermelerle oluşturulan ortak kurgu, metinlerin zenginliğini ortaya çıkaracaktır. Öz göndermelerin farkına varan okur, metinde bahsedilen kahramana, mekâna veya hadiseye daha hâkim olacaktır. Özellikle Varol'un roman ve hikâyelerinin bu açıdan incelenmesi gerekir. Çünkü yazarın söz konusu her eserinde, diğer metinlere göndermeler vardır. Dolayısıyla bu çalışma hem okura hem de literatüre katkı sağlayacaktır.

Bu çalışmada öncelikle metinlerarasılık ve öz gönderme hakkında teorik bilgi verilmiş ve söz konusu terimlerin literatürde nasıl yorumlandığı izah edilmiştir. Metinlerarasılığın sınırlarından bahsedilmiş ve yöntemin okura, esere, yazara katkıları açıklanmıştır. Sonrasında Kemal Varol'un incelenen eserleri tanıtılmış ve eserlerin kısa özetleri çıkartılmıştır. Bağlam açısından bu özetler gerekli görölmüştür. Çalışmanın sonraki aşamasında, Varol'un roman ve hikâyeleri kronolojik olarak incelenmiş ve yazarın söz konusu eserlere yaptığı göndermeler tespit edilmiştir. Eserleri kronolojik olarak incelemek, metinlerarasılığın bir yöntemi olan öz göndermeleri doğru ve eksiksiz saptamak açısından önemlidir. Çünkü ilk eser, diğer metinler için "önceki metin" niteliğindedir. Aynı şekilde ikinci ve üçüncü eserler de sonraki eserler için önceki metindir. Çalışmada Varol'un ilk eserinden başlanarak ilgili roman ve hikâyelerdeki kahramanlar, mekânlar ve olay örgüsündeki önemli hadiseler fişlenmiş ve yorumlanmıştır. Sonuç kısmında, tespit edilen öz göndermelerin birbiriyle ilişkisine ve eserlerdeki işlevine dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

Metinlerarasılık ve Öz Gönderme

En yalın tanımıyla metinlerarasılık, edebî metinlerin diğer metinlerle olan ilişkisini inceleyen bir disiplindir. Burada *diğer metinlerden* kasıt sadece edebî metinler değildir. Pekâlâ diğer disiplinlerdeki metinler de edebî metinlerin içerisinde yer alabilir. Sazyek'in belirttiği gibi, 'metinlerarasılık' kapsamındaki alıntılar, birer gerçek metindir. Edebî ya da edebiyat dışı bir amaçla üretilip yayımlanmış her türlü yazılı metin, yeni yazılmakta olan bir roman için birer 'önceki metin' adayı olup söz konusu gerçekliğin içinde yerini alır (Sazyek, 2015, s. 229). Bu tespitler, kapsamın ve etkileşimin ne kadar geniş olduğunu gösterir. Öyle ki metinlerarasılık kuramının öncüleri, "her metnin bir önceki metinlerden alıntılarla inşa edildiğini, onların toplamı olduğunu ve onun kendi başına bağımsız bir üretim olamayacağını" iddia ederler (Kolcu, 2011, s. 302).

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra belirginleşen postmodern edebiyat anlayışında önemli bir yer edinen metinlerarasılık, önceki dönemlerde de mevcut olan bir yöntemdir. Sözlü ve yazılı birçok eserde değişik metinlere göndermeler yapılır. Aynı metin, farklı yazarlarca yeni bir kurguyla kaleme alınabilir. Özellikle dinî ve kültürel nitelikli birçok metin, yeni metinlere kaynaklık edebilir. Bir sözlü kültür ürünü olan *Leyla ve Mecnun* hikâyesi, divan edebiyatında birçok mesneviye konu olur. Buna benzer olarak Sağlam'ın belirttiği gibi dinî bir hüviyet taşıyan *Yusuf u Züleyha* kıssası bir yandan Hamdullah Hamdi tarafından işlenirken diğer taraftan Thomas Mann'ın romanının kurgusunda yer alır (Sağlam, 2011, s. 20).

Aytaç'a göre edebî eserlerde çok eskiden beri var olan metinlerarasılık, modern ve postmodern edebiyatta okuyucuya, kendi donanımı ölçüsünde çağrışımlar yaptırarak başka eserlerle bağ kurdurur (Aytaç, 2009, s. 212). Çetin, klasik ve modern romancının başka metinlerden aldığı malzemenin mahiyetini bozmadan işine yaradığı ölçüde kullandığını belirtir. Postmodern romancı ise malzemenin yapı ve mahiyetini değiştirerek, yeniden üretmek, oyun hâline getirerek kullanmaya çalışır (Çetin, 2012, s. 211). Her iki durumda da esas metnin bünyesinde başka bir metnin varlığı söz konusudur. Bu, kimi zaman doğrudan alıntılarla kimi zaman çeşitli göndermelerle kendini gösterir.

Metinlerarasılık kuramının oluşumunda Mikhail Bakhtin ve Julia Kristeva öncü düşünürler arasındadır. Metinlerin diğer metinlerle ilişkisine dair Kristeva, "Her metin alıntılardan oluşan bir mozaiktir; her metin, bir başka metnin dönüştürülmesi ve bir başka metnin kendi içinde eritilmesidir." diyerek yazarın kurduğu dilsel anlatımın önceki örneklerle bağına vurgu yapar (akt. Günay, 2001, s. 150).

Kristeva, Bakhtin'in *söyleşim* ile ilgili çalışmalarından hareketle *geçiş dil bilimi* kavramını geliştirir. Geçiş dil bilimi, metnin sınırlarını ortadan kaldırır. Her gösterge sistemini bir metin olarak kabul eder. Kristeva'nın geliştirdiği görüş, metinlerin sadece birbirleriyle değil aynı zamanda tarih, toplum vb. alanlarla etkileşimini de kapsar (Sakallı, 2016, s. 53). Bu geniş perspektife göre edebî metinlerin meydana gelişinde; tarihi hadiseler, toplumsal olaylar, siyasi gelişmeler, değer yargıları gibi birçok hususun kısmen ya da tamamen etkili olduğu söylenebilir.

Eldeki bir metnin başka metinlerden izler taşıdığı ve başka metinlerin devamı olduğu varsayımına dayanan metinlerarasılık genel olarak alıntı, epigraf, pastiş, parodi, kolaj, açık ve kapalı göndermeler yöntemleriyle ilişkilendirilir (Bingöl, 2018, s. 239). Jacobson, alıntıyı; "bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce" olarak tanımlar. Alıntı, metinlerarası ilişkinin en belirtgesel biçimidir (akt. Aktulum, 2014, ss. 76-77). Diğer bir yöntem olan epigraf; "kitabın ya da kitap bölümlerinin başına çeşitli yazarlardan ya da metinlerden yapılan alıntıdır. Bununla okuyucuya, okuyacağı metnin ipuçları verilir. Bu, adeta bir hazırlık sürecidir" (Akman, 2016, s. 119). Margaret Rose parodiyi; "etimolojik, tarihi ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak, daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması" olarak tanımlar. Pastiş, parodiden alt metnin dönüştürülmesi yerine taklit edilmesiyle ayrılır (Cebeçi, 2008, ss. 82-84). Edebiyatta montaj genellikle yazarın kendi kültürel birikimini, anlamsal bir katkı kaynağı hâlinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bir, çok katmanlılık yaratma niyetiyle uygulanan bir tekniktir. Montaj, metnin kurgusuna doğrudan bir etkide bulunmaz. Kolajda ise gerçek ya da kurmaca metinlerin romanın ana metnine serpiştirilerek yerleştirilmesi söz konusudur. Metin parçalarının kurgulanması gibi yapısal bir işlev sağlama amacı taşınır (Sazyek, 2015, ss. 203-204). Açık göndermelerde yazar, okuyucuyu yeni metinlere doğrudan yönlendirir. Başka yazarların, eserlerin veya kahramanların ismi metin içerisinde zikredilir. Kapalı göndermelerde ise bu durum dolaylı olarak metinde yer alır. Yani doğrudan zikretmek yerine çeşitli özellikler dikkate alınarak başka metinlere göndermeler yapılır. Okuyucunun bunu idrak edebilmesi doğrudan birikimiyle ilgilidir.

Fransız yapısalcılığının önemli isimlerinden Gérard Genette, metinlerarasılığı teorik altyapısına önemli katkılarda bulunur. Genette, metinlerarasılığı çeşitli kategorilere ayırır. Ona göre ana-metinsellik en geniş kapsamlı grubu oluşturur ve pastiş, parodi, alaycı dönüştürüm uygulamalarını içerir. Yan-metinsellik isimli ikinci grup; başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, ön sözler, son sözler, uyarılar, notlar vb. öğeleri kapsar. Üst-metinsellik, söylem ve tür boyutundaki bağlantıları hedefler.

Son grup olan yorumsal üst-metin ise metin ve onun dayandığı teorik altyapı ile kendisine yönelik olarak üretilmiş eleştiri, yorum nitelikli metinler üzerine çalışır. Metinlerarasılık konusunda Claude Simon da değişik yazarların metinleri arasındaki ilişkiyi inceleyen *genel metinlerarasılık* ile aynı yazarın metinleri arasındaki ilişkiyi inceleyen *kısıtlı metinlerarasılık* şeklinde bir tasnif yapar (Sazyek, 2015, s. 227).

Claude Simon'un belirttiği gibi metinlerarasılık kavramında incelenen metnin sadece farklı sanatçıların eserleriyle değil aynı zamanda yazarın diğer eserleriyle ilişkisi de söz konusudur. Yani bir romancı ya da şair, eserinde kendine ait diğer metinlerden de istifade edebilir. Aktulum'un *yenidenyazmak* bağlamında değerlendirildiği bu hususun ayrıntıları şöyle ifade edilir:

Ancak yenidenyazmayı başka yazarlara ait metinlerin, o metinlere ait kesitlerin yeni bir metinde dönüştürülmesi işlemiyle sınırlamamak gerekir. Yenidenyazmak, düzdeğişmeli olarak, bir yazarın, metinlerinden birisini yeniden yazması, yazılan bu metnin yeni versiyonu olarak da tanımlanır. Bir yazar, düzeltmek, derinleştirmek vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yenidenyazabilir. Bu tanıma en iyi uyan Marguerite Duras'ın yapıtlarıdır. Duras, bilindiği gibi, kendi yapıtlarını durmadan yenidenyazar. Bu nedenle onda metinlerarasılık çoğu zaman bir "öz-metinlerarasılık" (auto-intertextualité) ya da bir "öz-yenidenyazma" (auto-réécriture) biçimine bürünür. Yazarın yenidenyazdığı yapıtta, eski yapıtların izleri yoğun olarak bulunur. Böylelikle yapıtlar arasında bir "bütünlük", bir "çizgisellik", bir "geçiş" sağlanmış olur (Aktulum, 2014, s. 188).

Marguerite Duras'ın romanlarında görülen *yenidenyazmaya* şiirden de örnek verilebilir. Eserlerinde metinlerarasılığın birçok yöntemini kullanan Murathan Mungan, bazı şiirlerini küçük değişikliklerle yeniden kaleme alır. Şairin *Leke* ve *Leke, tekrar* şiirleri bu bağlamda değerlendirilen yapıtlarıdır:

Leke

kalbindeki karanlık leke
tuzağını duyduğun tehlike
sızar dünyaya
hayat senin içinde ilerledikçe
kısıtıldığı yerde
seni bekleyen
canavar yalnızlığı
kötülük!..

Leke, tekrar

kalpteki karanlık leke
tuzağı duyulan tehlike
sızar dünyaya
hayat sahibinin içinde ilerledikçe
kısıtıldığı yerde
bekleyen
canavar yalnızlığı
kötülük!..

İki şiirde de kullanılan kelimeler büyük oranda benzerlik gösterir. Şekil olarak da aynı yapıya sahip olan bu iki şiirin muhtevası da benzerdir. "İki metnin de teması

korku ve yalnızlıktır, fakat *Leke*'de korku ve yalnızlığın muhatabı olan kişi belli iken *Leke tekrar*'da belirsiz bir özneye seslenilir. Buna rağmen korku ve yalnızlığın oluştuğu atmosfer iki şiirde de aynı düzeyde hissedilir” (Bingöl, 2018, ss. 300-301).

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi ana metnin önceki metinle etkileşimi yoğun bir şekilde gerçekleşebilir. Bununla birlikte daha asgari düzeyde de ortak unsurlar olabilir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı buna örnek gösterilebilir. Romanın *Giriş* bölümünde Faruk Darvinoğlu, bir el yazması bulduğunu belirtip kitabın serüvenini anlatır. Esasında Faruk Darvinoğlu, bir önceki roman olan *Sessiz Ev*'in kahramanlarından. Pamuk, giriş bölümünde bu kahramanı anımsattıktan sonra esas hikâyeye geçer. Kitabın sonunda yazar bu hususu: “*Sessiz Ev*'in kahramanlarından tarihçi Faruk'a duyduğum yakınlığı, *Beyaz Kale*'yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim” diyerek izah eder (Pamuk, 2005, s. 189). Postmodern bir özellik taşıyan *Beyaz Kale*'nin bu yapısı doğrudan üstkurmacaıyla ilgilidir:

Romanın girişinde, bir önceki romanın kahramanının “bir el yazması” bulunduğunu ve bundan sonra okunacakların bu el yazmasının kendince yorumlanmasından ibaret olduğunu söylemesi, daha önce modern romanda okuru inandırmak için başvurulan “bulunan metin” üstkurmacasının parodisidir, metnin kurgusallığına dikkat çekmek için yapılmış bir oyundur (Yaprak vd., 2015, s. 658).

Yazarın kendi eserleriyle oluşturduğu ortak kurguya bir örnek de Bilge Karasu'nun eserlerinden verilebilir. Yazarın *Gidememek* isimli metni diğer eserleriyle yoğun bir ilişki içerisindedir. “O, ‘Gidememek’ isimli metnini, ‘Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam’, ‘Dehlizde Giden Adam’, ‘Avından El Alan’, ‘İncitmebeni’ öykülerinden yaptığı alıntılarla yazar. Metin, neredeyse baştan sona bu öykülerden alınan parçalarla vücuda getirilir” (Akman, 2016, s. 130).

Metinlerarasılık üzerine çalışan araştırmacıların fikir birliğine vardığını söylemek güçtür. Yukarıdaki tasniflerden de anlaşılacağı üzere konuya dair çeşitli görüşler mevzubahistir. Metnin, diğer sanatçıların eserleriyle olan ilişkisi de aynı sanatçının kendi metinleri arasındaki bağlantı da araştırma konusudur. Edebî bir metnin, aynı yazarın diğer eserleriyle olan ilişkisi, *kısıtlı metinlerarasılık* ya da *öz metinlerarasılık* olarak ifade edilmiştir. *Yenidenyazmak* yönteminde olduğu gibi yoğun bir malzeme ortaklığının yanı sıra sadece birkaç cümleden ya da mısradan oluşan metinlerarasılık da söz konusudur. Yani bir romancı, önceki romanlarından bir kahramanı alıp yeni bir romanın başkahramanı yapıyorsa ve olay örgüsünü ona

göre kurguluyorsa burada yoğun biçimde önceki metinden izler görülebilir. Diğer taraftan şairlik yönü de bulunan bir romancı, kahramanlarından birine kendi şiirlerinden bir mısra okutabilir ya da metnin hemen başında kendi mısralarına gönderme yapabilir.

Metinlerarasılığın hem yazara hem metne hem de okura çeşitli katkıları söz konusudur. “Metinlerarası aktarımda bulunmanın yazara sağladığı en önemli katkı ‘üretimi ve üretim kalitesini arttırma’ya yöneliktir. Yazar, kurmaca eserini oluştururken hem iç hem de dış kaynaklı malzemedan yararlanmaktadır” (Bulut, 2018, s 10). Bununla birlikte “yazarın kazanımlarıyla doğru orantılı olarak metin hem tematik düzeyde hem de göstergesel ve göndergesel düzeyde gelişme gösterir. Metnin işaret noktaları artar ve metin ‘sığ metin’ olma tehlikesini bir nebze bertaraf eder. Metinlerarası ilişki, metinlerin canlılık ve süreklilik kazanmasını sağlar” (Bulut, 2018, s 11). Metinlerarasılıkta pasif bir rolden aktif hâle geçen okurun “bağlam yenilenmesini de alımlaması ve eski bağlamla yeni bağlam arasındaki dönüşümün yazınsal belleğini hesaba katması gerekmektedir. Tüm bu süreçler dikkatli, duyarlı ve entelektüel okurun varlığına işaret etmektedir” (Bulut, 2018, s. 13).

Yukarıdaki tespitler, metinlerarasılığın kazanımlarıyla birlikte dikkatli bir okumanın önemine vurgu yapar. Diğer taraftan konuya dair yapılan araştırmalar; yazarın düşünce dünyasının anlaşılmasına, metnin gerçek değerinin tespitine ve okurun yeni yorumlar kazanmasına doğrudan katkı sağlar. Metin içerisindeki göndermeleri daha iyi anlayan okur, yeni okumalara yönelebilir ve metnin bağlamını daha iyi idrak edebilir. Bu açıdan Kemal Varol’un eserlerinin de incelenmesi gerekir. Yazar, eserlerinde metinlerarasılığın birçok yöntemine başvurmuştur. Bunları incelemek, söz konusu kazanımların elde edilmesini sağlamaya yardımcı olacaktır. Dolayısıyla Varol’un hikâye ve romanlarındaki öz göndermeleri tespit etmek, öncelikle metinlerin birbiriyle ilişkisini ortaya çıkaracaktır. Bunun yanında romancının oluşturduğu ortak atmosferi, metinlerin zenginliğini, bağlamların derinliğini okura hissettirecektir. Bir romanda geçen bir olaya ya da kişiye önceki eserlerden aşına olan okur, bağlamı ve kurguyu buna göre değerlendirecek ve elindeki metni daha iyi algılayacaktır. Bu da eserin gerçek kıymetini ortaya çıkaracaktır.

2000’li yıllardan sonra Türk edebiyatında kendine has bir yer edinen Kemal Varol’un eserlerinde metinlerarasılık, değişik yoğunlukta ve farklı biçimlerde yer alır. Yazarın hikâye ve romanlarında görülen metinlerarasılık, hem başka metinlerle hem de yazarın kendi metinleri ile ilişkilidir. Bu bağlamda yazarın kendi eserlerine yaptığı araştırmaları öz gönderme olarak yorumlamak mümkündür. Yazarın öz göndermelerini ele almadan önce incelenen eserleri tanıtmak yerinde olacaktır.

İncelenen Eserlerin Tanıtımları

Yazın dünyasına şiirle giriş yapan Kemal Varol, ilk romanı *Jar*'ı 2011 yılında yayımlar. Romanda zaman, 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi'nin hemen sonraki yıllarıdır. Romanda geçen "Cem Karaca vatandaşlıktan çıkarıldı. Cumhurbaşkanı Kenan Evren'e İstanbul Üniversitesi tarafından fahri profesör unvanı verildi. Beş liralık banknotlar tedavülden kalktı." gibi bazı hadiseler, kesin tarihin 1983 sonrası olduğunu gösterir (Varol, 2011, ss. 54-55). Romanda mekân ise Arkanya'dır. Yazarın diğer eserlerinde de aynı mekân söz konusudur. Hem gerçek hem kurgu özellikleriyle bu kasaba, Diyarbakır'ın Ergani ilçesini imler. Nitekim Varol, *Ucunda Ölüm Var* romanıyla ilgili bir röportajında şunları söyler:

Kimi yazarların bu türden hayali veya gerçek toprakları vardır. İcini nispeten çocukluğumun kasabasıyla doldurduğum bu kasabayı Ankara'yla değiştirdim. Arkanya benim için tahkim edilmiş bir başkent bir bakıma. Herkesin başkenti doğduğu yerdir. O yüzden Ankara yerine Arkanya'nın hikâyesini anlatmak istedim (Oral, 2016).

Jar romanında olay örgüsü, birbirinden intikam almaya niyetli iki yaşlı adamın Arkanya'ya gelmesiyle başlar. Rahatsız Kâmil ve İçli Halil isimli bu kişiler, düşman iki kardeşin meyhanelerine oturup birbirlerini izlerler. İkisinin de eli tetiktedir. Meyhanelerden biri Hayri Abi adlı karakterin Kazablanka Meyhanesi'dir diğeri ise on yıldır küs olduğu kardeşinin Double Meyhanesi'dir. Aradan bir yolun geçtiği bu meyhanelere her gün gelen iki yaşlı adam birbirlerine kinle bakarlar. Kasaba ahali-si, bu iki yaşlı adamı endişeli gözlerle izlerken onların hikâyelerini de merak eder. *Jar*'da bu kişilerin muhtemel hikâyeleri, romanın farklı kahramanlarına anlatılır. Diğer taraftan sıkıyönetim altındaki kasabanın panoraması ve kahramanların kendi serüvenleri okura sınırlı bir şekilde aktarılır.

Kemal Varol'un ikinci romanı *Haw*, 2014 yılında yayımlanır. Bu romanda ana mekân yine Arkanya'dır. Yazar, 1990'lı yılların siyasi olaylarına Mikasa isimli bir köpeğin gözünden bakar: "...Haw, 1990'ların toplumsal gerçekliğini masalsı bir fabla dönüştürerek meseleye tamamen yabancı bir gözle bakmayı dener" (Dilek, 2017, s. 90). Mikasa'nın yuvasından kovulması, polisler tarafından yakalanması, mayın bulma eğitimine gönderilmesi, görevlendirildiği karakolda yaşadıkları ve askerlerin ölümüne sebep olması, geri dönüş tekniğiyle hem Mikasa hem de onun torunu tarafından anlatılır. Romancı, bütün bu hadiselerin merkezine aşk dokusunu da ekler. Mikasa, sevdiği Melsa için askerlerden intikam alır.

2016 yılında yayımlanan *Ucunda Ölüm Var*, Anadolu'da eski bir geleneğin temsilcisi olan Kırşehirli ağıtçı bir kadının, ölüm döşeğindeyken çıktığı hayali yolcu-

luklar üzerine inşa edilir. Yarım asır önce Heves Ali isimli birine âşık olan Ağıtçı Kadın, ölüm döşeğindeyken duyduğu sesler üzerine Anadolu'nun bazı şehirlerine yolculuk eder. Her şehirde okuyucuya farklı bir hikâye anlatılır. Konya'da başlayan hikâyeler; Bursa, İstanbul, Erzurum'da devam eder ve nihayetinde Arkanya'da son bulur. Arguvan'da yaşayan Ağıtçı Kadın, bütün bu yolculukların neticesinde kendi evine geri döner.

Kemal Varol'un tek öykü kitabı *Sahiden Hikâye*, 2017 yılında okuyucuyla buluşur. Yazar, yine 1990'lı yılların Arkanya'sından kesitler sunar. Kitapta yer alan on beş hikâye birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılıdır. Birçok hikâyenin kahramanı, Lamek lakaplı ergenliğe yeni girmiş bir çocuktur. Mekânın Arkanya olması ve kahramanların birbirini tanıması, doğal olarak onların kendi hikâyelerini diğerleriyle ilintili kılar.

15 hikâyeden oluşan kitap, mekân ve karakter ortaklığı ile bir noktadan sonra hikâyelerin birbiriyle bağını kuruyor. Varol, uzun bir öyküden kocaman paragraflar silmişçesine, hikâyeler arasında derin bir nefes alıyor, bu arada zamanda ciddi bir atlama yaşıyor. Sonra uzun bir uçuşun ardından tekrar yere konan bir kuş misali, kendini bulduğu yerden anlatmaya devam ediyor. Kemal Varol, kesintilerle anlattığı bu hikâyelerde okuruna adeta bir noktaları birleştirme oyunu hazırlıyor. İlk noktadan son noktaya dek bir hat çizmeye çalıştığınızda karşınıza bir silüet çıkıyor. O silüetin neye ait olduğunu çıkartmak artık okura kalmış. Buna rağmen kitabı oluşturan her bir öykü kendi içinde yaşayan, önceye ve sonraya ihtiyaç duymayan, kendi başına ayakta durabilen güçte ve derinlikte (Dinçtürk, 2017).

Kasaba ahalisinin yaşamlarına dair anlatılan bu hikâyelerden çoğunun gerçek yaşamda da karşılıklarının olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda Varol'un, hikâyelerini *Sahiden* sıfatıyla nitelemesi manidardır. Ayrıntılı bir okuma ile dönemin sosyal, siyasal ve gündelik yaşamına dair birçok hususun yazar tarafından eserin dokusuna dâhil edildiği görülür. Bütün bunlar Arkanya adıyla imlenen Ergani'ye gizli göndermelerdir. Hikâyelerde adı geçen Makam Dağı, Halk Eğitim Çay Bahçesi, Lifi Tepesi gibi mekânların gerçek hayatta karşılıkları vardır. Ayrıca Si Ahmet, Deli Sedat gibi kişiler Ergani'de yaşamışlardır.

Hikâye ve Romanlarda Öz Göndermeler

Romancıların kendi metinleri arasındaki bağlantıları bulmak, her şeyden önce dikkatli bir okumayı gerektirir. Tüm romanların, hikâyelerin ve diğer metinlerin eksiksiz okunması, metinlerarasılığın doğru tespit edilmesinde önemlidir. Kemal Varol'un incelenen eserleri dikkate alındığında metinlerarasılığın birçok şeklinin

mevcut olduğu görülür. Bunlardan biri de yazarın kendi romanlarına ya da hikâyelerine yaptığı öz göndermelerdir.

İlk romanı *Jar* ile Arkanya'ya sonradan gelen düşman iki yaşlı adamın hikâyesini çeşitli tevatürlerle anlatan Kemal Varol, sonraki eserlerinde de bu romanına göndermelerde bulunur. *Haw*'da Mikasa diğer sokak köpekleriyle Arkanya'yı karış karış gezerken Latif Dede isimli en yaşlı köpek, kasabaya dair çeşitli hikâyeleri dile getirir:

Latif Dede, ruhani liderliğini abartıyor ve hiç susmuyordu yürürken. Yok, şurada iki ayrı meyhane varmış, sahipleri kardeşmiş de günün birinde birbirlerini öldürmüşler, yok kasabanın en ünlü müzisyeni şu elektrik direğine çıkıp ikinci kez intihara kalkışmış da yine başaramamış, yok eskiden bir rakı fabrikası varmış kasabada da köpekler bile mest olurmuş atıklarından; saydıkça sayıyordu (Varol, 2015, s. 31).

Jar romanından haberdar olamayan bir okur, yukarıdaki cümleleri, metin içerisindeki sıradan cümleler gibi algılar. Hâlbuki bu sözler, *Jar* romanına yapılan birer göndermedir. Rakı fabrikası ve köpeklerin rakıdan mest olması, önceki romanda bahsedilen hususlar arasındadır. Yukarıdaki metinde Latif Dede, *Jar*'ın kahramanlarının akıbeti hakkında okura bilgi verir. Romanlarda anlatılan dönem dikkate alındığında bu mevzu daha iyi anlaşılır. *Jar*, 1983 sonrasını *Haw* ise 1990'lı yılları anlatır. Dolayısıyla bahsedilen meyhaneler, Hayri Abi ve küs olduğu kardeşinin meyhaneleridir. *Jar*'da iki kardeşin küslüğünden ve düşmanlığından bahsedilir ancak romanın sonunda onlara dair bir bilgi verilmez. Varol, *Haw*'da iki kardeşin birbirini öldürdüğünü köpek kahramanlarının dilinden okuyucuya aktarır. Ayrıca *kasabanın en ünlü müzisyeni* denerek Elektro Cemil'e gönderme yapılır. Nitekim *Jar*'da onun geçmişine dair şunlar söylenir: "Yıllar önce sevdiği kızı başkalarına verdiler diye cümbüşüne elektrik döşeyip intihara kalkışmıştı. Sonuçta başarılı olamamış, fakat adı Elektro Cemil'e çıkmıştı" (Varol, 2011, s. 59). *Haw*'ın ilerleyen kısımlarında ise Elektro Cemil'in ismi zikredilerek açık bir gönderme yapılır: "Kasabanın medarı iftiharını Elektro Cemil, partinin tepkisini çekeceğini bile bile çay bardağından aldığı bir yudum rakıyı kafasına diktikten sonra Kurtoğlu'na acılı bir taksim yapmış" (Varol, 2015, s. 175). Yine yukarıdaki alıntıdan onun ikinci kez intihara teşebbüs ettiği görülür. *Ucunda Ölüm Var* romanında ise okuyucu, Elektro Cemil ve Hayri Abi'nin öldüğünü Cemal Abi'nin ağzından öğrenir: "Elektro Cemil öldü. Hayri Abi öldü, kasabanın delileri bile öldü; kimse kalmadı" (Varol, 2017, s. 196). Bu örnekte görüldüğü gibi ikinci ve üçüncü romanda zikredilen Elektro Cemil, esasında ilk romanda yer alan karakterlerden biridir.

Haw'ın ilerleyen kısımlarında Latif Dede, yine kasabaya dair hikâyeler anlatır. Bu defa iki sahibinden hangisini seçeceğini bilmeyen kararsız bir köpeğin hikâye-

sinden bahseder (Varol, 2015, s. 34). Söz konusu hikâye, *Jar*'da üçüncü bölümde yer alan *Kararsız Bir Köpeğin Hikâyesi*'ne açık bir göndermedir. Bu hikâyeye göre Rahatsız Kâmil ve İçli Halil'in düşmanlığı bir köpekten kaynaklanır.

Kemal Varol'un üçüncü romanı *Ucunda Ölüm Var*'da da önceki metinlere göndermeler vardır. Her şeyden önce *Jar*'da ve *Haw*'da geçen Ağıtçı Kadın ya da Yasçı Kadın, bu yeni romanın başkahramanı olur. *Jar*'daki *Kararsız Bir Köpeğin Hikâyesi*'nde köpek Feryat'ın sahibini seçerken yaşadığı ikilem şöyle anlatılır:

Önce başını İçli Halil'e çevirdi Feryat, sonra Rahatsız Kâmil'e baktı. Ardından da boynunu göğe uzatıp aralıksız bir şekilde uludu. Yanık bozlaklardan çıkıp Yasçı Kadın'ın ağıtlarına uğradı. Tiz perdelerde gezinen uluması yeri göğü inletti. Sağa sola gizlenmiş, çer çöpte rızkını aramaya çıkmış, bulduklarını kemiren cümle köpekler sesine ses, kederine keder verdi (Varol, 2011, s. 52).

Haw'da ise Mikasa, yaşadığı onca acıları barınaktaki diğer köpeklere anlatmadan önce Yasçı Kadın gibi vücudunu ileri geri sallar:

Dedem, gözlerini aralayıp ona bakan Adıgüzel ve Çatalburun'la göz göze gelmiş. Ön bacaklarının biriyle gözyaşlarını silmiş. Dilini burnuyla yanaklarında gezdirerek yüzündeki tuzu yalamış. Arkanya'da zaman zaman sesini işittiği Yasçı Kadın'ın yaptığı gibi, sanki tüm acısını alan bir ağıda başlamışçasına gövdesini ileri geri sallamış kederle (Varol, 2015, s. 116).

İlk iki romanda mekân Arkanya'dır. *Ucunda Ölüm Var*'da ise Arkanya ana mekân olmamakla birlikte Ağıtçı Kadın'ın uğrak yerlerinden biridir. Nitekim romanda anlatılan hikâyelerden biri Arkanya'da geçer. Bununla birlikte Ağıtçı Kadın, daha önce de yöreye uğramıştır. Romanda bu husus şöyle belirtilir:

Ağıtçı Kadın, oldum olası sevmiyordu Diyarbakır'ı. Birkaç yıl önce varlıklı bir toprak ağasının ağıdını yakmak için bu şehre gelmiş, fakat gelip geleceğine bin pişman olmuştu. Davet edildiği köyde başköşeye oturtulmuş, her türlü ihtiyacı karşılanmış ama odada ağıt yakıp duran kadınlar yüzünden kendisine bir türlü sıra gelmemişti (Varol, 2017, s. 171).

“Metinlerarası ilişkiler, metinler arasındaki söyleşim ve deneyimle gerçekleşir... Diğer bir deyişle, metinlerarasılık bilinçli veya bilinçsiz olarak yeni anlam oluşturma ya da anlamı geliştirme edimidir” (Sakallı, 2016, s. 56). İlk iki romanda adı sadece birkaç kez zikredilen Ağıtçı Kadın, *Ucunda Ölüm Var*'da mağdur, mazlum ve hüznü bir âşık olarak okurun karşısına çıkar. Onu bu hâle getiren ise Heves Ali isimli bir saz âşığıdır. Kemal Varol, henüz tasarı hâlinde olan sonraki romanında Heves Ali'yi başkahraman olarak kurgular. Metinlerarasılığın sağladığı yeni

anlam oluşturma ya da *anlamı geliştirme* bu noktada önem arz eder. Çünkü Ağıtçı Kadın'ın feryatlarını, özlemlerini, ızdıraplarını kısaca hazin yaşamını bilmeyen bir okur, Heves Ali'yi anlamada yetersiz kalır. Heves Ali'yi, Ağıtçı Kadın'dan bağımsız düşünmek ve yorumlamak eksik bir netice doğurur.

Varol'un metinlerindeki göndermelerden biri de Heves Amca'dır. *Haw*'da Mikasa'nın da içinde bulunduğu köpek çetesinin uğrak yerlerinden biri Heves Amca'nın sinemasıdır. Bu yaşlı adam, köpekleri besler hatta onlarla birlikte zaman geçirir. Bazen de onları sinemanın içine alır ve Red Kit ile Ten Ten'in maceralarını izletir. Muhterem Nur'a âşık olan bu yaşlı sinemacının geçmişine dair romanda şu kısıtlı bilgiler verilir:

Eski sinemacıydı Heves Amca. Arkanyalı değildi, göçmendi. Çok fena keder kokardı. Saç baş beyazlaşmış, yemeden içmeden kesildiği için bir deri bir kemik kalmış, incecik, dal gibi biriydi. Bıyıklarını tıpkı Ayhan Işık gibi burun delikleri hizasında kestiriyordu. Dudaklarının üzerinde böyle bembeyaz, kaim bir çizgi vardı. Evi barkı yoktu. Sinemada yatıp kalkardı. Sinemasının girişinde bazı ampulleri geçmiş kocaman bir tabelanın üzerinde Nur Sineması yazıyordu... Kasabanın tam ortasındaki kıymetli sinemasını düğün salonu yapmak isteyenlere direniyor, yatıp kalktığı sinemada, geceleri can sıkıntısından eski filmler izliyordu. Yalnızdı. Kimi kimsesi kalmamıştı hayatta (Varol, 2015, ss. 39-40).

Heves Amca, romanın olay örgüsünde önemli bir role sahip değildir. Ancak Mikasa'nın dünyasında onun ayrı bir yeri vardır. Yavru bir köpekken Mikasa, çevreyi keşfetmek için yuvasından dışarı çıkar. Heves Amca, bu sevimli köpeği kucaklar, öper ve besler. Yuvasına döndüğünde Mikasa'nın annesi başka kokular alır ve onun yuvayı terk ettiğini anlar. Mikasa, önemli bir kuralı ihlal ederek dışarı çıkmıştır ve bunun cezası kovulmaktır. Annesi, Mikasa'yı kovar ve sokak maceraları başlar.

Heves Amca, Muhterem Nur'a olan aşkıyla Mikasa'nın nezdinde ayrı bir öneme sahiptir. Mikasa, kendi aşkını tanımlamak için zaman zaman onu örnek gösterir: "...Heves Amca'nın Muhterem Nur'u gibi, kursağımda kaldı, kaybolup gitti Melsa" (Varol, 2015, s. 73). Romanın sonlarına doğru Lafo yani Latif Dede, Heves Amca'nın hikâyesini Mikasa'ya anlatacaktır. Ancak bunu başaramadan son nefesini verir. Okur, onun hikâyesini öğrenmek için bir sonraki romana başvurmalıdır.

Haw'da kısa bir bölümde yer alan ve olay örgüsüne pek dâhil olmayan Heves Amca, *Ucunda Ölüm Var* romanının yedinci bölümünde anlatılan hikâyenin kahramanı olur. Arkanya'yı terk eden Heves Amca, kendi topraklarına yani Bursa'ya geri döner. Esas adı Artin olan Heves Amca, kendi serüvenini kardeşine kısaca şöyle anlatır:

Elini sudan çıkarınca, “Biliyorum, yeniden soracaksın ama bir hikâyem yok,” dedi. “Dedemden kalma aletleri alıp uzaklara, önce Diyarbakır’a gittim. Oradan da Diyarbakır’ın eski bir kazasına geçtim. Bir sinema salonu işlettim orada. Evlenmedim. Çoluk çocuğa karışmadım. Ölmeden sizi göreyim istedim, hepsi bu,” dedi ve sustu Artin (Varol, 2017, s. 89).

Metinlerarasılıkta, metinlerin birbiriyle olan ilişkisine ek olarak okurun algısı da önem arz eder. Riffaterre, okurun algısına dikkat çekerek “metinlerarası, okurun kendisinden önce ya da sonra gelen bir yapıyla başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır” der (Ünal, 2008, s. 293). Bu tespitlere göre, okurun önceki metinlerden haberdar olması, metni algılamasında daha isabetli sonuçlar verir. *Sahiden Hikâye*’de de sinemacı Heves Amca’ya dair birkaç cümle geçer. Önceki romanları okumayan bir kişi, bu ismin macerasından haberdar olamaz ve onu romandaki fon kişilerden biri olarak görür. Oysa Heves Amca’nın ve işlettiği sinemanın serüveni *Ucunda Ölüm Var*’da anlatılmıştır. Romancı, onun ismini zikrederek önceki eserlerine gönderme yapar. *Ucunda Ölüm Var*’ı okuyan ve Heves Amca’yı tanıyan bir okurun bu bağlamda algısı daha da derinleşecek ve metin zenginleşecektir.

Kemal Varol’un eserleri arasındaki metinlerarasılığa en iyi örneklerden biri, Diyarbakır Otogarı’nda yaşananlardır. *Haw*’ın onuncu bölümünde Mikasa, görevli olduğu karakoldan Mami sayesinde firar eder. Uzun bir aradan sonra özgürlüğüne kavuşan Mikasa, farkında olmadan Arkanya tarafına değil de büyük şehre doğru yol alır. Bir müddet şehirde gezinir ve sonrasında otogara gelir. Romanın bu aşamasında endişeli olan Mikasa’nın tedirginliği şöyle anlatılır:

Tam ağlamak üzereydim ki, kollarında kırmızı bandajlar olan inzibatları fark ettim. Otogarda genellikle genç yolcuları çevirip kimliklerini kontrol ediyor, şüpheli buldukları kimlikleri sağa sola çevirip kuşkuyla süzüyorlardı karşılarında terleyen delikanlıları. İnzibatların beni bulması fazla zaman almazdı. Kuyruğumu bacaklarımın arasına sıkıştırıp kaçtım otogardan (Varol, 2015, s. 170).

Yukarıdaki sahne, bir sonraki romanda da yer alır. Fakat bu defa anlatıcı, Mikasa değil Ağıtçı Kadın’dır. Varol, bu iki romanın olay örgülerini Diyarbakır Otogarı’nda kesiştirir ve göndermelerde bulunur. *Ucunda Ölüm Var*’da Ağıtçı Kadın’ın otogardaki gözlemlerine şöyle yer verilir:

Uçakların gürültüsüne hiç bitmeyen anonslar da eklenince tam bir curcuna yaşandı otogarda. Köpeğin biri korkuyla sağa sola koştu. Susamıştı besbelli. Herkesin Şafi olduğu bu şehirde ona bir tas su verecek birinden kuşkuluydu yaşlı kadın. Yerinden doğrulup köpeğe yaklaşmak istedi ama bir anda ortaya çıkan inzibatlar yüzünden ortadan kayboldu bu garip köpek (Varol, 2017, s. 171).

Ucunda Ölüm Var romanı ile *Haw*'ın, mekân ve kişilerindeki ortak kurgu bahsedildiği gibidir. Bu iki anlatının bir de zaman açısından incelenmesi isabetli olacaktır. Ağıtçı Kadın birçok şehri dolaştıktan sonra Diyarbakır'a gelir. On beşinci bölümde otogara gelen Ağıtçı Kadın, öncesinde Bursa'ya uğramış ve Artin'in yani Heves Amca'nın cenazesine katılmıştır. Romandaki bilgilere göre Heves Amca bir yıl önce Bursa'ya gitmiştir. *Haw*'da ise Mikasa'nın otogara gelmeden önce geçirdiği bir yıl göz önünde bulundurulduğunda Hevas Amca'nın Arkanya'da olduğuna dair bir bilgi mevcut değildir. Dolayısıyla zaman hususunda bir tutarlılıktan söz edilebilir. Yani dikkatli bir okur, iki romanı karşılaştırdığında zamanın akışı noktasında bir sorunla karşılaşmaz.

Romancıların eserlerini kaleme alırken dikkat ettikleri hususlardan biri de olay örgüsünün kuruluşudur. Olay örgüsünü oluşturmak, bir romanı kendi içerisinde kurgulamada daha kolaydır. Ancak bazı romancılar, kurguyu tek bir eserle sınırlamaz ve diğer eserlerine göndermeler yapar ya da olay örgülerini keşiştirerek eseri daha girift bir mecraya sürükler. Bu yöntemin değişik sebepleri vardır: Anlatımı güçlendirmek, bir atmosfer oluşturmak, duygu ve düşüncelerin tesirini artırmak, hatırlatmak gibi değişik kaygılar söz konusu olabilir. Bütün bunlarla birlikte Ahmet Altan'ın belirttiği gibi bazen esas amaç oyun da olabilir: "Yazarın kendisi için yazdığı, sırf kendisini eğlendirmek için küçük bilmeceleri kitabın içine serpiştirdiği zamanlar vardır. Okuyucuyla ve kendisiyle şakalaştığı parçalar diyebiliriz bunlara" (Yiğitoğlu, 2015, s. 1193).

Kemal Varol, yukarıdaki örnekte Ağıtçı Kadın ve Mikasa'yı Diyarbakır Otogarı'nda buluşturarak iki roman arasında ortak bir kurgu oluşturmuş ve göndermelerde bulunmuştur. Daha dikkatli bir okumada, söz konusu buluşmanın daha kapsamlı olduğu görülür. Esasında Varol'un *Sahiden Hikâye* isimli eseriyle de ortak bir kurgu vardır. Bu kitaptaki son hikâye, *Yirmi Yedi* başlıklı hikâyedir. Hikâyenin kahramanı Lamek, çok sevdiği küçük amcası Fikri'yi İstanbul'a uğurlayacaktır. Ona bir hediye almıştır. Hikâyenin ilgili kısmı şöyledir:

Küçük Amca'ya bir şey almak için durup düşünüyorum boyuna. Her zaman şık giyinen amcama alacak bir şey bulamayınca kokan ayağı geliyor aklıma. Evde fazlasıyla yer olmasına rağmen o günlerde "Yeğenimle uyuyacağım," demiş amcam. Bir yatağın iki tarafına başımızı koyduğumuz için birbirimizin ayaklarını görüyoruz sadece. Ona gizlice aldığım çorapları vermeye kalksam kabul etmeyecek. O yüzden aldığım hediyeyi otogara saklıyorum (Varol, 2018, s. 166).

Sahiden Hikâye'de, Lamek ve amcası Fikri'nin otogardan ne şekilde ayrıldığı belirtilmemiştir. Romancı, bunu önceki metinlerinde kısmen de olsa anlatmıştır.

Yani okuyucu, akibeti öğrenmek için önceki romanlara başvurmalıdır. Bu yöntemle Varol, önceki eserlerine gönderme yapmıştır. *Haw*'da Mikasa'nın konuya dair gözlemleri şu sözlerle dile getirilir:

On dört on beş yaşlarında kara kuru bir çocuk ağabeyini çok uzaklara uğurluyor ve ha bire ağlıyordu. Çocuğun elinde sıkıca tuttuğu Güneylilerin siyah beyaz gazetesinden vardı. Ağabeyi ağlamamak için kendini zor tutarken, çıkarıp ağabeyine bir çift çorap uzattı kara çocuk. Sarıldılar. İşte o zaman ağlamaya başladılar (Varol, 2015, s. 170).

Diyarbakır Otogarı'na gelen Mikasa, Lamek ve amcası Fikri'nin vedalaşma sahnesini yukarıdaki gibi anlatır. O esnada, bu vedalaşma sahnesine şahit olan diğer bir kişi de Ağıtçı Kadın'dır. Bir otobüsün içinden çevresini izleyen Ağıtçı Kadın, gördüğü manzarayı şöyle ifade eder:

Aşağıda muhtemelen ağabeyini uğurlayan on dört-on beş yaşlarında bir çocuk sessizce ağlayıp heyecanla salladığı ellerini otobüste oturan ağabeyine göstermeye çalışıyordu. El sallanan genç adama bakmaya çalıştı ama onu Arguvan'a götüren otobüs kornasını çalıp otogardan ayrılmaya hazırlanıyordu (Varol, 2017, s. 172).

Metinlerin anlamlandırılmasında ve yorumlanmasında etkin olan okurdur. Uçan, "Yazınsal bir metnin okunması sadece düz anlamın saptanması değildir. Yazınsal metnin okunması bir anlamlandırma edimidir." diyerek düz anlamla birlikte ima edilen ya da çağrıştırdığı anlamı da önemser. Ona göre okuyucunun belleğinin zenginliği, çağrışımsal zekâsı ve dünyası onu bu konuda güdüler. "... sıradan bir yapıtta diyalojik bağ, çağrışımla yakalandığı andan itibaren, söz konusu metin, diğer metnin ışığı altında kavranmaya başlanacak ve okuyucuya yeni bir haz verecektir. Bu dikkat ve titizlik güzel bir okuma tutumudur ve gereklidir" (Uçan, 2006, ss. 67-68). Metnin anlamlandırılması, doğrudan okurun dikkatiyle, birikimiyle, zekâsıyla ilgilidir. Üç eserin de kurgusunda yer alan Diyarbakır Otogarı'nda yaşananlar ayrı ayrı düşünülüp yorumlanırsa metinlerdeki sadece *düz anlam* saptanmış olur. Buna göre Ağıtçı Kadın'ın gördüğü "korkuyla sağa sola koşturan köpek" sıradan bir köpektir. Ya da Mikasa'nın "on dört on beş yaşlarında kara kuru bir çocuk" dediği kişi sıradan bir çocuktur. Düz anlamı saptamakla beraber metinleri anlamlandırmayı başaran okur için söz konusu köpek ve çocuk başka bir anlam ifade eder. Metinlerarasılığı tespit eden okur, anılan köpeğin Mikasa ve tarif edilen çocuğun Lamek olduğunu bilir ve bu bağlamda eserlerden daha çok zevk alır. Daha önce de belirtildiği gibi metinlerarasılık, eserlerin daha iyi idrak edilmesini sağlar. Yukarıdaki üç alıntının birbiriyle ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda okurun zihninde hadiseler somutlaşır ve sözün ardındaki göndermelerin ne olduğu anlaşılır.

Kemal Varol'un yayımlanan hikâye kitabı *Sahiden Hikâye*'de yer alan metinlerde, yukarıdaki örneklerden başka göndermeler de vardır. Eserin *Arkanya'nın Sesi, Zamir ve Yeşil Reçete* başlıklı hikâyelerindeki kahramanlardan biri olan Stalin Eyüp, Varol'un ilk romanı, *Jar*'daki *Kararsız Bir Köpeğin Hikâyesi*'nde de yer alır. Söz konusu hikâyede İçli Halil, Arkanya'yı terk ederken köpeği Feryat'ı Stalin Eyüp'e emanet eder. "Bir tek, Stalin Eyüp eğer kendisine para gönderirse o paranın tamamını Feryat'a harcayacağına yemin etti Halil'e" (Varol, 2011, s. 45). Ancak o, bu emanete hakıyla sahip çıkmaz. Stalin Eyüp'ün yaşamına dair ayrıntılar *Sahiden Hikâye*'de verilir.

Ucunda Ölüm Var romanının on beşinci bölümünde Ağıtçı Kadın, Arkanya'ya gelir ve Ümit'in hazin hikâyesini Cemal Abi'den dinler. Resim öğretmeniyle tartışan Ümit, evleri çatısız yapmak ister. Ancak resim öğretmeni, evlerin çatılı yapılımasında ısrar eder. Bu küçük hadise, sonraki yıllarda Ümit'in öğrenim hayatına son vermesine sebep olur. Romandaki bu çatılı ev meselesi, *Sahiden Hikâye*'de yer alan *Gobi Milli Marşı* hikâyesinde, kısa süreli ruhsal bir bunalım geçiren Lamek'in dilinden tekrar hatırlatılır:

Evimiz neden çatılı değil de toprak damlı, köyden gelen anneannem neden kitaplardaki yaşlı kadınlar gibi değil de üç etekli, ayağымda neden krampon görünümlü lastikler yerine gerçek kramponlar yok, neden amcamla ağabeylerimin eskilerini giyiyorum, neden tam bir devrimci olamıyorum ... (Varol, 2017, s. 61).

Cemal Abi, Ümit'in hem manevi ağabeyi hem de dert ortağıdır. Onun devrimci kişiliği Ümit'i etkiler. *Gobi Milli Marşı* hikâyesinde geçen "Polisler, darbe zamanından beri içerde olan ve on yıl yattıktan sonra henüz bir hafta önce hapisten çıkan Şah Rıza Abi ile Cemal Abi'yi minibüse bindirirken ikisi de slogan atıyordu" ifadesiyle Varol, bir önceki romanına gönderme yapar ve Cemal Abi'ye dair bilgiler verir (Varol, 2017, s. 53). *Ucunda Ölüm Var* romanının on altıncı bölümünde Cemal Abi, hapisteki yıllarını Ağıtçı Kadın'a anlatırken Co diye bir köpekten bahseder. Ağıtçı Kadın Co'yu aynı romanın onuncu bölümündeki hikâyeden de bilir. Esasında bu köpek, yazarın ilk romanı *Jar*'da da yer alır. Hayri Abi, askere gidecek olan gençlere nasihatte bulunur: "Göz açıp kapayınca kadar biter giderdi. Askerde karışmasınlar diye her boka. Abilerinin sonlarını görmüşlerdi işte. Ölen ölmüş, kalanlarsa Diyarbakır Cezaevi'nde Co itinin insafına bırakılmıştı" (Varol, 2011, s. 30). Co, sonraki romanda şehir değiştirmiş olsa da vazifesine devam eder.

Sahiden Hikâye'de, *Haw*'ın köpek kahramanları Mikasa ve Melsa'ya da göndermeler vardır. Kitabın *Yeşil Reçete* başlıklı hikâyesinde, Arkanya'nın Şevki Bey Caddesi'ndeki bir manzara, dolaylı olarak Mikasa ve Melsa'ya yapılan bir göndermedir:

Az ilerideki parti binasının önünde iki köpek çenelerini yere koymuş, Stalin Eyüp ve arkadaşlarına bakıyordu. Köpeklerden biri dişiydi herhalde. Diğer köpek arada bir gözleriyle dişi köpeğe bakıp iç çekiyordu... Sustular. Sokaktan geçen bir kediye baktılar. Parti binasının önünde pinekleyen köpekler yerlerinden doğrulup kediyi kovalamaya başladı (Varol, 2017, ss. 128-129).

Kemal Varol'un roman ve hikâyelerindeki öz göndermeler yukarıda izah edilmeye çalışılmıştır. Örnekler, olay örgülerindeki yoğunluklarına göre seçilmiştir. Bunların dışında, hakkında kısa bilgilerin verildiği ya da sadece adlarının zikredildiği kişi ve mekânlar da vardır. Aynı mekânın ve aynı ahalinin ve yakın zaman dilimlerinin işlenmiş olması, bu ortak kurgunun önemli sebeplerindendir. Eserlerde Süit Salih, Tabelacı Niyazi, Çaycı Muzaffer, Doktor Zülküf, Deli Sedat, Si Ahmet, Faik Amca gibi kişiler ile Makam Dağı, Lifi Tepesi, Papaz Gölü, Belediye Çay Bahçesi, Nur Sineması gibi mekânlar birçok kez okuyucunun karşısına çıkar. Bütün bunlarla birlikte eserlerdeki siyasi arka plan da benzerdir.

Sonuç

Eserlerin daha iyi anlaşılmasını sağlayan metinlerarasılık, Kemal Varol'un roman ve hikâyelerinde de benzer bir işlevle ele alınmıştır. Yazar, kahramanlara ve hadiselere dair malumatı eserlerine yaymıştır. Varol, kimi zaman ortak bir atmosfer yaratmak kimi zaman empati kurdukmak kimi zaman da okuyucuda bir tebessüm oluşturmak için bu yöntemden istifade etmiştir. Bütün bunlarla birlikte yapılan öz göndermeler sayesinde anlatım güçlenmiş ve metinlerin okuyucudaki idraki artmıştır.

Kemal Varol'un hikâye ve romanlarında, metinlerarasılığın bir yöntemi olan öz göndermeler, bazen bir cümleyle bazen bir paragrafta bazen de bir bölümle yer edinmiştir. *Jar* ve *Haw*'da sadece adı geçen Ağıtçı Kadın ya da Yasçı Kadın, *Ucunda Ölüm Var* romanının başkahramanı olur. *Jar*'daki Hayrı Abi ve küs kardeşinin akıbetini okuyucu bir sonraki romanda öğrenir. İlk romanın kahramanlarından Elektro Cemil'e dair yeni bilgilere ikinci romanda yer verilir ve üçüncü romanda onun öldüğü belirtilir. *Jar*'daki *Kararsız Bir Köpeğin Hikâyesi*'ne *Haw*'da gönderme yapılır. İkinci romandaki ve hikâye kitabındaki Heves Amca'nın serüveni, *Ucunda Ölüm Var*'da ayrıntılı bir şekilde okuyucuya aktarılır. Stalin Eyüp, Cemal Abi ve köpek Co da eserlerde gönderme yapılanlar arasındadır. Bütün bunlar, ortak kurgunun ne kadar geniş tutulduğunu gösterir. Yukarıdaki öz göndermelerden haberdar olmayan bir okur, Heves Amca'yı veya Ağıtçı Kadın'ı sadece bir metinle tanır, yorumlar ve tahayyül eder. Hâlbuki onlar, diğer metinlerde de kısmen ya da yoğun olarak yer

almıştır. Metinlerarasılığın, öz göndermelerin temel işlevi, okurun zihin dünyasını zenginleştirmektir. *Ucunda Ölüm Var*'daki Heves Amca'yı bilen bir okur, *Sahiden Hikâye*'yi okuduğunda Heves Amca'yla ilgili satırlara yabancı kalmayacak ve bağlamı bu doğrultuda değerlendirecektir.

Yazar, sadece kişilerin ismini zikrederek ya da onların serüvenini anlatarak değil aynı zamanda olay örgülerini de kesiştirerek öz göndermeler yapar. *Haw*, *Ucunda Ölüm Var* ve *Sahiden Hikâye*'de Varol, kahramanları Diyarbakır Otogari'nda buluşturur ve farklı kişilerin gözlemlerini okura aktarır. Bu sayede okur, ortak bir mekândaki kahramanlara dair daha fazla bilgi edinir. *Haw*'da Mikasa'nın serüvenine aşına olan bir okur, *Ucunda Ölüm Var*'daki ilgili bölüme geldiğinde söz konusu köpeğin Mikasa olduğunu fark eder ve olay örgüsünü yorumlarken diğer romanı da göz önünde bulundurur. Aksi takdirde okurun yorumu sadece elindeki eserle sınırlı kalacak ve sıg bir netice elde edilecektir. Varol benzer şekilde *Ucunda Ölüm Var*'daki çatısız evler meselesine, *Sahiden Hikâye*'de de göndermeler yapar. Yine *Sahiden Hikâye*'de âşık köpekler Mikasa ve Melsa hatırlatılır. Aynı şekilde satır aralarında geçen kişiler ve mekânlar da benzer özellikler gösterir.

Bütün bu tespitler, yazarın roman ve hikâyelerine yeni bir bakış açısı kazandırarak metinlerin kendi içerisindeki bağlantılarını ortaya çıkarmıştır. Bu sayede metinler, yüzeysellikten kurtulmuş ve bağlamlar zenginlik kazanmıştır. Öz göndermeleri yoğun bir şekilde kullanan Kemal Varol'un eserlerini değerlendirirken önceki metinlerden haberdar olmak bu açıdan önemlidir.

Intertextuality in Kemal Varol's Stories and Novels

Self-References

Mustafa Yiğitoğlu

Introduction

There are many different variables in the formation of literary works. A thorough understanding of a text in this sense may require a broad perspective and cultural background. In order to fully understand a poem or a novel, it is sometimes necessary to go beyond the text. In this context, intertextuality comes into play. If the reader or researcher has not acquired any prior knowledge of the subject referred to in the novel or poem, he is partially broken off from the context.

In the case of concrete and more evident data, intertextuality gives a more accurate result in understanding and interpreting literary works. If a writer mentions a poem in his novel, the context of the text is often directly related to the poem. The source to which the reader or researcher should apply is clear. Or if a poem mentions a historical figure, acquiring prior knowledge on this will contribute to the correct interpretation of the text.

The various methods used in the study of novels reveal a different aspect of the novels. Intertextuality and traces of other texts are searched in the novel. In the works of Kemal Varol, traces of other texts are seen, as well. These traces in the author's works take place in various forms and dimensions. In this study, primarily theoretical information is given about the intertextuality and self-reference, and how these terms are interpreted in the literature is explained. The limits of inter-

@ Dr., Dicle University. myigitoglu@dicle.edu.tr

© Scientific Studies Association
DOI: 10.12658/M0295
insan & toplum, 2019.
insanvetoplum.org

textuality are mentioned, and the contributions of the method to the reader, the work and the author are explained. Afterwards, the reviewed works of Kemal Varol are introduced and short summaries of the works are made. In terms of context, these summaries were seen to be necessary. In the next stage of the study, Varol's novels and stories are studied chronologically and the author's references to the works in question are determined.

Intertextuality and Self-Reference

Intertextuality is a discipline that studies the relationship between literary texts and other texts. Here, the other texts are not just literary texts. Texts from other disciplines may also be included with literary texts. As stated by Sazyek, "*quotations within the context of 'intertextuality' are real texts. All kinds of written texts produced and published for a literary or non-literary purpose are 'previous text' nominees for a novel that is being written and takes its place in this reality*" (Sazyek, 2015, p. 229).

Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva are among the pioneers in the formation of intertextuality theory. Kristeva emphasizes the connection of the linguistic narration with the previous examples in the relationship of texts to other texts by saying, "*Each text is a mosaic of quotations; each text is the transformation of another text and the dissolution of another text in itself*" (cited in Günay, 2001, p. 150). By means of intertextuality, Claude Simon makes a classification in the form of *limited intertextuality* that studies the relationship between the *general intertextuality*, studying the relationship between the texts of different authors and the texts of the same author (Sazyek, 2015, p. 227).

As noted by Simon, the text studied within the concept of intertextuality is not only related to the works of different artists, but is also related to the author's other works. In other words, in his work, a novelist or a poet can benefit from his other texts, as well. Murathan Mungan, who uses many methods of intertextuality in his works, rewrites some of his poems with minor changes. An example of the common type of fiction that the author creates with his own works can be given from the works of Bilge Karasu. The author's text called *Gidememek* has an intense relationship with other works. "*He writes his text 'Gidememek' with quotations from his stories 'Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam', 'Dehlizde Giden Adam', 'Avından El Alan', 'İncitmebeni'. The text is almost completely brought to the body with the pieces taken from these stories* (Akman, 2016, p. 130).

Intertextuality directly contributes to the understanding of the author's world of thought, the determination of the true value of the text and the reader's gaining of new interpretations. The reader who understands the references in the text better can refer to new readings and understand the context of the text better. In this respect, the works of Kemal Varol should also be examined. The author applies many methods of intertextuality in his works. Examining these will help ensure that these gains are achieved. Therefore, identifying the references in the stories and novels of Varol will primarily reveal the relationship between the texts. In addition, it will make the reader feel the common atmosphere that the novelist has formed, the richness of the text, and the depth of the context.

Introduction of the Reviewed Works

Kemal Varol published his first novel *Jar* in 2011. The time period in the novel includes the years following the September 12, 1980 military coup, and the location is Arkanya. The same location is seen in other works of the author. With its real and fictional features, this town points to the Ergani district of Diyarbakır. In Varol's novel, *Jar*, the plot begins with two old men who intend to take revenge on each other while traveling to Arkanya. These people called Rahatsız Kamil and İçli Halil sit in the taverns of the two brothers of their enemy and watch each other. In *Jar*, the possible stories of these people are told to the different heroes of the novel.

Kemal Varol's second novel, *Haw*, was published in 2014. In this novel, the main location is again Arkanya. The author looks at the political events of the 1990s from the eyes of a dog called Mikasa. Through a backstory technique, Mikasa and his grandson narrate his dismissal from his home, his arrest by the police, being sent to a mine for training, and the things he goes through in the station where he is positioned to cause the death of the soldiers. The novelist adds the texture of love to the centre of all these events. Mikasa takes revenge on the soldiers for his beloved Melsa.

Ucunda Ölüm Var, published in 2016, is built on the imaginary journeys of a mourning woman from Kırşehir, who is representative of an old tradition in Anatolia, on her deathbed. Ağıtçı Kadın, who falls in love with a man named Heves Ali half a century ago, travels to some cities of Anatolia upon the sounds she hears on her deathbed. In each city, a different story is told to the reader.

Kemal Varol's only story book, *Sahiden Hikâye*, meets the readers in 2017. The author once again presents sections from Arkanya in the 1990s. Fifteen stories in the book are linked directly or indirectly with each other.

Self-References in Stories and Novels

Finding the connections between the novelists' own texts requires a careful reading in the first place. A full reading of all novels, stories and other texts is important in determining the intertextuality correctly. Considering the reviewed works of Kemal Varol, it is seen that there are many forms of intertextuality. One of them is the self-references he makes to his novels or stories.

Kemal Varol, who tells the story of two old enemy men who come to Arkanya in his first novel *Jar*, makes references to this novel in his later works. In *Haw*, while Mikasa travels across every inch of Arkanya with other stray dogs, Latif Dede, the oldest dog, tells various stories about the town. A reader who is not aware of the novel *Jar*, perceives the words of Latif Dede as ordinary sentences in the text. However, these words are references to the novel *Jar*.

In Kemal Varol's third novel *Ucunda Ölüm Var*, there are references to previous texts. Above all, the Ağıtçı Kadın or the Yasçı Kadın in *Jar* and *Haw* novels, is the protagonist of this new novel. The location in the first two novels is Arkanya. In *Ucunda Ölüm Var*, Arkanya is not the main location, but is one of the haunting places of the mourning woman. In fact, one of the stories described in the novel takes place in Arkanya. In addition, Ağıtçı Kadın has been to the region before.

Intertextual relations happen through interplays and experiences between the texts... In other words, intertextuality is the ability to create new meaning or to develop meaning (Sakallı, 2016, p. 56). Ağıtçı Kadın, whose name is mentioned only a few times in the first two novels, appears before the reader as a victim, an oppressed and sad lover in *Ucunda Ölüm Var*. It is a sad lover named Heves Ali who brings her to this state. Kemal Varol, fictionalizes Heves Ali as the protagonist of his later novel, which is still a draft. *Creating a new meaning or developing meaning* which is supported by intertextuality, gains importance at this point. A reader who does not know the cries, aspirations, misery, or in short terms, the sorrowful life of the Ağıtçı Kadın, would not understand Heves Ali. Considering and interpreting Heves Ali, independent from Ağıtçı Kadın, produces a missing result.

Some of the best examples of the intertextuality in the works of Kemal Varol are the ones in Diyarbakır Bus Station. In *Haw*'s tenth chapter, Mikasa escapes from the station where he is positioned, thanks to Mami. Freed after a long break, Mikasa unconsciously travels to a big city, not to Arkanya. He wanders the city for a while and then comes to the bus station. One of the observers of her was Ağıtçı Kadın. Varol intersects the events of these two novels at Diyarbakır Bus Station and makes references. In *Ucunda Ölüm Var*, Ağıtçı Kadın's observations at the Bus Station are given as:

When the endless announcements were added to the noise of the planes, there was a complete uproar at the bus station. One of the dogs ran here and there with fear. She was clearly thirsty. In this city where everybody is Shafi, the old woman doubted that anyone would give him a bowl of water. She wanted to stand up and approach the dog, but this odd dog disappeared due to sudden appearance of the military police (Varol, 2017, p. 171).

In the above example, Kemal Varol brings together *Ağıtçı Kadın* and *Mikasa* at the Diyarbakır Bus Station, creating a common fiction between two novels and making references between them. In a more careful reading, it can be seen that the meeting is more comprehensive. In fact, there is a common fiction with Varol's *Sahiden Hikâye*. The last story in this book is *Yirmi Yedi*. Lamek, the protagonist of the story, sees his beloved little uncle Fikri off to Istanbul.

In the *Sahiden Hikâye*, it is not stated how Lamek and his uncle Fikri leave the bus station. The novelist has partly described this in his earlier texts. So the reader should refer to previous novels to learn about the conclusion. With this method, Varol refers to his earlier works. In *Haw*, Mikasa's observations on the subject are stated as:

At the age of fourteen or fifteen, a dark and weak child was seeing her older brother off far away and crying continuously. In the boy's hand was the black and white newspaper of the Southerners that he held firmly. While his brother was holding himself hard not to cry, the dark boy took out a pair of socks and handed to his brother. They embraced. That's when they started crying (Varol, 2015, p. 170).

Mikasa, who comes to Diyarbakır Bus Station, tells the farewell stage of Lamek and his uncle Fikri as above. At that time, another person who witnesses this farewell scene is *Ağıtçı Kadın*. *Ağıtçı Kadın*, who watches her surroundings from inside a bus, expresses what she saw as:

Below, a boy, aged fourteen to fifteen, who is probably seeing off his brother, was crying silently, trying to show his hands enthusiastically to his older brother sitting on the bus. She tried to look at the young man to whom hands were waved, but the bus, which was taking him to the Arguvan, was preparing to leave the bus station, blowing the horn (Varol, 2017, p. 172).

As mentioned earlier, intertextuality provides a better understanding of the works. When considering the relationship between each of the three quotes above, events are concretized in the mind of the reader, and the references behind the words are understood.

The references of Kemal Varol in his novels and stories have been explained above. The examples were selected according to their density in the event patterns. Apart from these, there are people and locations about whom only brief information is given or only names are mentioned. The fact that the same location and the same people and the close periods of time are recycled is one of the important reasons for this common fiction.

Conclusion

Self-references, which are a method of intertextuality in Kemal Varol's stories and novels, sometimes take place in a sentence, sometimes in a paragraph and sometimes in a chapter. Ağıtçı Kadın or Yaşçı Kadın whose name is only mentioned in *Jar* and *Haw*, becomes the protagonist of the novel *Ucunda Ölüm Var*. The author makes self-references not only by mentioning the name of the person or by describing their adventures, but also by intersecting the plot. In *Haw*, *Ucunda Ölüm Var*, and *Sahiden Hikâye*, Varol brings together the protagonists at the Diyarbakir Bus Station and transfers the observations of different people to the reader. Intertextuality, which provides a better understanding of the works, has been handled with a similar function in the novels and stories of Kemal Varol. The author spreads the knowledge of heroes and events to his works. Varol uses this method in order to sometimes create a common atmosphere, establish empathy and or make the reader smile. In addition to all these, thanks to the references, the narrative has been strengthened and the reader's perception of the texts has improved.

Kaynakça | References

- Akman, İ. (2016). *Bilge Karasu'nun eserlerinde postmodern unsurlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aytaç, G. (2009). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bingöl, U. (2018). *Postmodern zamanın metal şairi Murathan Mungan'ın şiirlerinde postmodernizmin izinde*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Bulut, F. (2018). 'Metinlerarasılık' kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2(1), 1-19.
- Cebeci, O. (2008). *Komik edebi türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çetin, N. (2012). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Dilek, E. (2017). *Toplumcu gerçekçi edebiyatın değişen dili: Orhan Kemal ve Kemal Varol romanları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Diñçtürk, N. (2017). OHAL altında OHAL hikâyeleri okumak: Sahiden hikâye! <http://t24.com.tr/k24/kitap/sahiden-hikaye,209> adresinden 15/11/2018 tarihinde ulaşılmıştır.

- Eagleton, T. (2015). *Edebiyat nasıl okunur*. E. Ersavcı (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Yorum ve aşırı yorum*. K. Atakay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Günay, D. (2001). *Metin bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2011). *Edebiyat kuramları*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Oral, S. (2016). Aşk ve memleket insana neler eder. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kitap/463923/_Ask_ve_memleket_insana_neler_eder_.html adresinden 20/11/2018 tarihinde ulaşılmıştır.
- Ögeyik, M. C. (2008). *Metinlerarasılık ve yazın eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Pamuk, O. (2005). *Beyaz kale*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sağlam, A. (2011). Hamdullah Hamdi'nin *Yusuf u Züleyha* Mesnevisi ile Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* romanının ana karakterlerine mukayeseli bir yaklaşım. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(5), 20-46.
- Sakallı, C. (2016). *Günümüz edebiyat ve eleştiri kuramları*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sazyek, H. (2015). *Roman terimleri sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Uçan, H. (2006). *Yazınsal eleştiri ve göstergebilim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Ünal, H. (2008). Postmodern stratejiler ve yöntem sorunu üzerine. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 138/139/140, 286-296.
- Varol, K. (2011). *Jar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Varol, K. (2015). *Haw*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Varol, K. (2016). *Ucunda ölüm var*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Varol, K. (2017). *Sahiden hikâye*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaprak, T. vd. (2015). Postmodernizm, Orhan Pamuk'un postmodern romanları ve kafamda bir tuhaflık. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, 651-685.
- Yığıtoğlu, M. (2015). *Ahmet Altan'ın eserlerinde muhteva*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.