

## SALMAN RUSHDİE ROMANLARINDA GELENEKSEL ÖĞELER VE METİNLER ARASI İLİŞKİLER

Mehmet Ali ÇELİKEL\*

### ÖZET

Postmodern ve sömürgecilik sonrası yazının en önemli temsilcilerinden, Hint kökenli İngiliz yazar Salman Rushdie, daha çok sansasyonel romanı *Şeytan Ayetleri* ile tanınmaktadır. Oysa romanları hem taşıdıkları kültürel çeşitlilik hem de anlatılarındaki çok katmanlılık nedeniyle kapsamlı ve çok boyutlu incelemeye elverişlidir. Rushdie, romanlarında kendi kültürel kökenlerinin izlerini yansıtmaktadır. Batı romanının postmodern özelliklerinden sayılan sözlü anlatı, metinler arasılık, büyülü gerçekçilik gibi anlatı teknikleri, aynı zamanda doğuya özgü sözlü anlatı ve destan gibi türlerde de görülmektedir. Dolayısıyla, Rushdie romanlarının postmodern yapısını yalnızca öykülerinin çok kültürlü ve çok katmanlı içeriği değil, aynı zamanda metinlerindeki kültürel biçimler de etkilemektedir. Rushdie'nin romanlarındaki postmodern çeşitliliklere yol açan, Rushdie'nin doğu kültürlerinin anlatım gelenekleriyle olan içgüdüsel ve genetik ilişkileridir. Bir bakıma, Rushdie'nin, hepsi de postmodernizmin tanımlarında yer alsa da, aslında aynı zamanda doğunun geleneksel anlatımlarında görülen biçimleri kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Postmodernizm, sömürgecilik sonrası yazın, metinler arasılık, sözlü anlatı, geleneksel öğeler.

### Traditional Elements and Intertextual Relations in Salman Rushdie's Novels

#### ABSTRACT

Salman Rushdie, the British author of Indian origin, who is regarded as one of the most important representatives of postmodern and postcolonial literature, is mostly known for *The Satanic Verses*. However, for their cultural diversity and multi layered narration, his novels deserve to be studied in detail. Rushdie bears the traces of his cultural roots. Narrative techniques like oral storytelling, intertextuality and magic realism, regarded as the postmodern characteristics of western novel, are also observed in eastern contexts such as oral storytelling and dastan. For this reason, Rushdie's novels are influenced not only by their own multicultural and multilayered content but also by their culturally unique styles. The postmodern diversity in Rushdie's novels is caused by his instinctive and genetic relation to the eastern cultural narratives. In a sense, it would not be incorrect to claim that Rushdie also uses the styles of the eastern traditional narratives, although all of them are seen in the definitions of postmodernism.

**Key Words:** Postmodernism, postcolonialism, intertextuality, oral storytelling, traditional elements.

---

\* Yrd. Doç. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü.

Yayımlandığı günden bu yana İslam dünyasının tepkisini çeken *Şeytan Ayetleri* ile tanınan Hint kökenli İngiliz yazar Salman Rushdie, dünyanın hemen her yerinde bu sansasyonel romanıyla anılmaktadır. Ancak, *Şeytan Ayetleri*'nin her fırsatta öne çıkarılan dinsel içeriğinin yol açtığı tartışmalar, Rushdie romanlarının kapsamlı ve çok boyutlu çalışmalarını çoğu kez gölgede bırakmaktadır. Dahası, bu tartışmalar, romanlarının yazınsal bağlamlar dışındaki düzlemlerde incelenmesine neden olmaktadır. Oysa çok kültürlü ve çok katmanlı bir yapıya sahip Rushdie romanlarının, yaygın yargılardan bağımsız olarak, biçimsel ve anlamsal çözümlemelerinin sunulması ve yazarın kendi kültürel kökenine ait yazınsal biçimleri romanlarında nasıl yansıttığının tartışılması yararlı olacaktır.

Rushdie'nin yayımlanan ilk romanı *Grimus*, yazarın bir romancı olarak tanınmasını sağlayacak başarıyı getirmemiştir. İlk büyük başarısını 1981'de, Booker of Bookers ödülüne layık görülen *Geceyarısı Çocukları*'yla kazanan yazarın üçüncü romanı *Shame* (Utanç) ile süren yazınsal başarısı, özellikle Anglo-Sakson ve Batı Avrupa kültürüyle biçimlenen ülkelerde, çağdaş eleştirmenler ve kuramcılar tarafından övgülerle karşılanmıştır. Bu yazınsal başarı, *Şeytan Ayetleri*'nin, içeriği nedeniyle geniş kitlelerce satın alınması sonucu büyük bir ticari başarıyı da beraberinde getirmiştir. Ancak bu roman, yazarını, adına verilen ölüm fetvasından sonra, 1999'a dek gizlenerek yaşamak zorunda bırakmıştır.

Oysa Rushdie, *Şeytan Ayetleri*'nden önce, sömürgecilik sonrası İngiliz yazınının en önemli yazarlarından biri olarak görülmekteydi. Bunun nedeni, yalnızca romanlarında yansıttığı sömürgecilik sonrası kültür değil, aynı zamanda kendisinin de sömürge sonrası ve çok kültürlü bir yazar olmasıydı. Rushdie, 1947'de Hindistan'daki İngiliz sömürgeciliğinin sonuna yaklaştığı, Hindistan'ın bağımsızlığını ilan etmek üzere olduğu günlerde Hint kökenli Müslüman bir ailenin çocuğu olarak Bombay'da dünyaya gelir. Hint ve Müslüman kültürünü birlikte yaşatan bir aile ortamında büyürken, misyoner İngiliz okullarında eğitim görür. On altı yaşında eğitimini sürdürmek için İngiltere'ye gittiğinde, ailesi de artık Hindistan'da değil, Hindistan'ın ikiye bölünmesiyle kurulan, Hintli Müslümanların göç ettiği Pakistan'da yaşamaktadır. Rushdie, adına verilen ölüm fetvasının\* kaldırılmasından sonra yeniden gizlenmeden yaşamaya başlayıp, New York'a yerleştiği 2000'li yıllara kadar, yaşamını İngiltere'de sürdürür. Bugün Rushdie, çok kültürlü bir birey olarak yaşamaktadır ve bu özelliği, romanlarında hem Batı Avrupa kültürünü hem de ait olduğu Hindu-Müslüman kültürünü kaynaştırmasına olanak vermektedir.

---

\* Britanya Hükümetinin diplomatik girişimleri sonucu 1998 sonlarında İran hükümeti tarafından kaldırılmasına karşın, Şii'lere göre ölüm fetvasını ancak fetvayı veren Ayetullah Humeyni kaldıracığından, bu fetva resmen olmasa da hala geçerliliğini korumaktadır.

Hint kökenli oluşu, sömürge yönetimi bittikten sonra yazmaya başlaması, roman kişilerinin İngiliz ve Hint kültürleri arasında kalmış olması, kültürel kökenine ait yazınsal biçimleri açıkça kullanması ve karşıt kültürleri bir araya getirerek hem melez kişilikler hem de melez öyküler yaratması nedeniyle, sömürge sonrası bir yazar olarak adlandırılmaktadır. Ancak Rushdie birçok sömürge sonrası yazarın aksine tarafsız bir tutum taşımaktadır. Romanlarında ne İngiliz kültürünü ne de Hint kültürünü üstün tutar ya da küçümser. Oysa sömürgecilik sonrası yazın, sömürge karşıtıdır, anti-empyralist bir tutum içindedir. Her iki kültüre de eleştirel yaklaşan Rushdie'nin sömürge karşıtı ya da anti-empyralist olduğunu söylemek kadar, sömürge yanlısı olduğunu söylemek de güçtür. Bu bağlamda, 'post-' önekinin bir şeyin "sonrası" anlamına geldiği göz önünde bulundurulursa, Rushdie için sömürge sonrası terimi yalnızca yazdığı dönemi nitelerek için kullanılabilir.

*Geceyarısı Çocukları*'nda, tıpkı sömürgeci yazarların romanlarında olduğu gibi gülünç durumlara düşen Hintli karakterler bulunmaktadır. Aynı roman, içindeki tarihsel yanlışlar nedeniyle Hintliler tarafından da eleştirilmiştir. *Shame*, Pakistan'ın yapaylığını, çelişkilerini ve hükümetteki yolsuzlukları anlatır. *Şeytan Ayetleri* ise, bilindiği gibi, İslam kültürünü ve mitolojisini hicveden içeriğiyle tepki çekmiştir. Dolayısıyla, Rushdie'nin, sömürgeleşmiş kültürün sömürgeci kültüre karşı geldiği, yalnızca sömürgecinin yerildiği romanlar yazdığı söylenemez.

Buna karşın Rushdie, birçok sömürgecilik sonrası yazarla aynı yazgıyı paylaşmaktadır. Sömürgecilik sonrası yazarların sömürgeci kültüre taşıdıkları geleneksel öğeler, batıda sıra dışı olarak görülmüş, batılı yazınsal formlar içinde bir yenilik olarak değerlendirilmiştir. Pek çoğunun geleneksel formlarda yazdığı yazınsal yapıt, batıda postmodern olmuştur, çünkü özellikle doğuya özgü pek çok söz sanatı ve biçim, postmodern yazının kuramcıları tarafından postmodernizmin en önemli öğeleri olarak görülmüştür. Örneğin, "yazarın sesi" (authorial voice), yani yazarın anlattığı öyküde araya girmesi, doğunun sözlü anlatımının en önemli öğelerinden biridir. Başta Rushdie olmak üzere, Hanif Kureishi, Arundhati Roy, Anita Desai gibi birçok sömürgecilik sonrası yazarın yaptığı, kültürel kökenlerinde var olan yazınsal biçimleri, geleneksel formları, hatta kültürel deyimleri bile, sömürgecinin dilinde yazmaktan başka bir şey değildi.

Kendisiyle yapılan söyleşilerden birinde Rushdie şöyle der:

Sözlü anlatımla ilgili tuhaf bir gerçek vardır: ... kendinizi, binlerce yıllık olmasına karşın, modern roman yöntemlerini de içeren bir biçim içinde bulursunuz, çünkü biri size uzun bir öykü anlatmaya kalkıştığında, ... o öykü büyük bir olasılıkla bir romandaki kadar çok sözcük içerir, ve o öykü boyunca anlatıcı sık sık öyküsünü keserek öyküyle ilgili yorumlar yapar, öyküsü ona başka şeyleri anımsattığı için

konuyu değiştirir, sonunda kaldığı noktaya döner. ... Geleneksel bir öykü anlatıcısı olarak, birdenbire modern bir yazar oluverirsiniz. (1982: 20)

Bu durumda, Salman Rushdie postmodern bir yazar olarak adlandırılabilir mi? Yoksa batıda postmodern bir yazar olarak kabul edilen doğulu, geleneksel bir öykücü olduğu söylenebilir mi? Rushdie'nin yazını, bir sözlü anlatım örneği, ya da doğulu ve batılı anlatım biçimlerinin bir bileşimi olarak görüldüğünde, 'Rushdie geleneksel mi yoksa postmodern bir yazar mı?' ikilemi ortaya çıkmaktadır. Rushdie'nin kullandığı anlatım teknikleri postmodernist yazın kuramlarının çizdiği uç sınırlar içinde yer almaktadır. Ancak, bu teknikler, öykülerini doğulu bir sözlü anlatıcı gibi anlatan Rushdie'nin kültürel geleneklerinde de yer almaktadır.

Rushdie'nin metinlerindeki metinler arası ilişkiler, Rushdie'nin kültürel kalıtından devralıp batılı tekniklerle bir araya getirdiği sözlü anlatım geleneğinden kaynaklanmaktadır. Sözlü anlatı geleneğinin yanı sıra, Rushdie'nin eserlerinin doğu edebiyatlarının destanlarına olan benzerlikleri, romanlarının aynı zamanda Moğol sömürgeciliği sonrası metinler olarak da kabul edilebileceğini göstermektedir. Metinler arası ilişkiler sözlü anlatıcının çağrışımsal sapmalarıdır, çünkü Rushdie'nin romanlarındaki metinler arası ilişkiler yalnızca metinler arasında gerçekleşmemektedir. Bu yazıda öne sürüleceği gibi, metinler arası ilişkiler metinle sözlü anlatıcının çevresindeki metin dışı bağlamlar arasında da ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle, farklı bağlamlar arasındaki ilişkilere, Rushdie'nin sözünü ettiği sözlü anlatım tekniği neden olmaktadır. Anlatım yalnızca metinler arası ilişkilerle örülü olmayıp, aynı zamanda başka metinlerden kişileri de ödünç alır. Rushdie'nin romanları yalnızca diğer metinlerle ilişkili değil, aynı zamanda, yazılı metni olmayan bağlamlarla da ilişkilidir. Bu yazıda 'metinler arası ilişkiler' teriminin yanı sıra, metinlerin yazılı olmayan bağlamlarla olan ilişkilerini belirtmek amacıyla 'metin ötesi ilişkiler' terimi kullanılacaktır.

Özyaşamöyküsel nitelikler taşıyan *Geceyarısı Çocukları*'ndaki parçalı yapının en önemli nedeni Rushdie'nin doğunun sözlü anlatım tekniklerini kullanmasıdır. O aslında *yazan bir sözlü öykü anlatıcısı*, bir başka deyişle, sözlü anlatım tekniklerini yazıda kullanan bir yazardır. *Geceyarısı Çocukları*'ndaki anlatıcının bir dinleyicisi bile vardır: sürekli araya girip anlatıcının sözünü keserek öyküye bir başka boyut ekleyen eşi Padma. Ancak, Padma okur-yazar değildir. Dolayısıyla, bir okuyucu değil, anlatıcı Saleem'in dinleyicisidir. Okuma-yazma bilmemek, ya da yazılı kültüre sahip olmamak, öykülerin yazılıp-okunmaktan çok anlatılıp-dinlendiği Doğu kültürlerinde, sözlü anlatımın yaygın olmasının en önemli nedenlerinden biridir. Bu romanda Padma, bir dinleyici olarak, kurgu içinde bir kurgudur. Padma'nın varlığı, sözlü anlatım eylemini simgesel olarak yazıya taşımakla kalmaz, aynı zamanda metni çözümlenemizi de sağlar. Bu bağlamda, öykünün Padma gibi zeki, ama

eğitimsiz bir yerli kadına anlatılması, başından sonuna dek metne sözlü anlatım hissi vermektedir. Ayrıca Padma'nın yorumları, Goonetilleke'nin belirttiği gibi, "Saleem'in görüş ve eylemlerinin bir eleştirisi işlevini üstlenir." Padma "romanın gerçek okuyucusunu uyanık tutar(41)." Bir bakıma Padma, okuyucunun sesi olur romanda. Okuyucunun bilinçaltını seslendirerek, sormak istediği soruları sorar.

*Geceyarısı Çocukları*'nın anlatıcısı Saleem romanın giriş tümcesinde konuşmaya başlar ve roman boyunca konuşur; öyküyü bölüp olaylar hakkında yorumlar yapar; kendi yanlışlarını ortaya çıkarır. Sonra tıpkı sözlü anlatıcıların dinleyicilerine yaptığı gibi, Padma'yla konuşup öyküsü hakkında ona açıklamalar yapar. *Bin Bir Gece Masalları*'nda olduğu gibi, öykülerin her biri bir başka öyküyü doğurur. *Geceyarısı Çocukları*'nin giriş tümcesi klasik bir *bildungsroman*'a benzemekle kalmaz, aynı zamanda masalların başlangıcını andırır:

Ben Bombay'da doğdum... evvel zaman içinde. Yok, bu yetmez, tarihi söylemeden olmaz; 15 Ağustos 1947'de Doktor Narlikar'ın Doğumevinde . Ya saati? Saat de önemli. İyi öyleyse: geceleyin. Yok yok, biraz daha ayrıntılı... Aslına bakılırsa saat tam geceyarısını vurduğunda. Ben dünyaya gelirken akreple yelkovan saygıyla tokalaştılar. Söyleyiver gitsin, söyle hadi; tam Hindistan'ın bağımsızlığa kavuştuğu anda yuvarlandım dünyaya (11).

İlk tümce geleneksel sözlü öykülerin giriş tümcelerini andırmaktadır. "Evvel zaman içinde" diyerek yapılan geçmiş zamana ilişkin öykülendirme, romanın başlangıcına yeterince masal havası vermektedir. Ancak, anlatıcının bilinçaltı, tümcelerın akışını durdurarak metni sözlü masallara daha da yaklaştırır. Geleneksel bir giriş tümcesiyle başlamasına karşın, bir sözlü anlatıcı olduğundan, bilinçaltının işe karışmasına, çağrışımlarının araya girmesine engel olamaz. "Ben Bombay'da doğdum" dedikten sonra bir duraklamayı gösteren üç nokta, anlatıcının aklındaki kuşkuyu açığa çıkarır. Masalsı "evvel zaman içinde" ifadesini geri çeker. Ancak metni sessizliğe boğan bir duraklamadan sonra, tümcesini tamamlamak zorunda hissederek doğumunun tam tarihini vermek ister. Sonra, zamanın da önemli olduğunun ayırdına varır. Başlangıçta geleneksel simgeciliğe sarılarak "Ben dünyaya gelirken akreple yelkovan saygıyla tokalaştılar" dese de, sonunda "söyleyiverme"nin çekiciliğine dayanamaz ve gerçeği duyurmak zorunda kalır: "Tam Hindistan'ın bağımsızlığa kavuştuğu anda."

*Geceyarısı Çocukları* metinler arası ilişkilerle örülmüştür. Romandaki en önemli metinler arası ilişki örneği, Dr Aziz'in Forster'in *Hindistan'a Bir Geçit*'inden *Geceyarısı Çocukları*'na nakledilmiş olmasıdır. Forster'in romanının başkişisi Hindistan'lı Dr Aziz, *Geceyarısı Çocukları*'nda Saleem'in büyükbabası olmuştur. Gerçek kişiler oldukları var sayılırsa, bu hiç de

olanaksız bir şey olmayacaktır, çünkü *Hindistan'a Bir Geçit*'in Dr Aziz'i 1910'larda otuzlu yaşlarını yaşarken, *Geceyarısı Çocukları*'nın Saleem'i 1970'lerde otuzlu yaşlarını yaşamaktadır. 1910'larda otuzlu yaşlarında olan birinin 1970'lerde otuzlu yaşlarına ulaşan bir torunu olması doğal olabileceğine göre, bu takvim tutarlılığı Rushdie ile E. M. Forster'in yazını arasındaki genetik ilişkinin bir göstergesidir: sömürge dönemi yazını doğal olarak sömürge sonrası yazınına doğurmuştur.

Rushdie'nin kurgusu Forster'in romanına yönelik bir karşı metin işlevi de görmektedir. *Geceyarısı Çocukları*'nda, Saleem'in annesi Amina Sinai'nin, almak için gittikleri William Methwold'un evindeki kirliliğe ve dağınıklığa verdiği tepki hem sömürgeci söylemin tersine çevrilmiş bir halidir, hem de kültürler arasındaki karşılıklı önyargıların bir göstergesidir:

“... halılardaki lekeler bak canım; iki ay boyunca o İngilizler gibi mi yaşayacağız? Banyoya baktın mı? Tuvaletin yanında hiç su yok. Derlerdi de inanmazdım, ama doğruymuş Tanrım, alt taraflarını sadece kağıtla siliyorlarmış!..” (99)

Yukarıdaki alıntıda Hintli bir karakterin İngiliz evine karşı duyduğu önyargı ile, *Hindistan'a Bir Geçit*'in baş İngiliz karakteri Bay Fielding'in Dr Aziz'in evine yaptığı ziyaret arasında önemli benzerlikler vardır. Dr Aziz'in odasının betimleniş biçimi, emperyalist gözlerde 'yabancı' Hint kültürünün yansıması gibidir:

Aziz 'Otur,' dedi soğukça. Ne biçim oda! Ne biçim toplantı! Pis ve çirkin sözler, yerlerde çer çöp ve fıstık kabukları, mürekkep lekeleri, kirliliğe eğri büğrü asılıvermiş resimler, ve yelpazesiz bir oda! Bu üçüncü sınıf insanlar arasında bu biçimde yaşamak niyetinde değildi aslında (Forster, 1985: 111).\*

*Geceyarısı Çocukları*'ndaki metinler arası ilişkiler başka yazınsal metinleri de içerir. Richard Cronin, Rudyard Kipling'in Kim'i ile Rushdie'nin Saleem'i arasında önemli benzerlikler bulur. Her ikisinin de gizemli bir ebeveyn sorunu vardır. Kim 'sarhoş bir İrlandalı subayın oğludur, ancak onun teyzesi olduğunu iddia eden yarım-kast bir kadın tarafından büyütülmüştür'. Aynı biçimde Saleem de 'bir İngiliz ile düşük kastlı bir kadının oğludur, ama Müslüman bir aile tarafından büyütülmüştür.' Her ikisinin de 'gerçek ebeveynlerinin yerine geçen ebeveynleri' vardır. Lama ile Albay Creighton Kim için baba rolünü üstlenmektedirler. Saleem için ise 'amcası ve teyzesi' ebeveyn rolünü oynar (Cronin, 202-3).

*Geceyarısı Çocukları*'nın Günter Grass'ın *Teneke Trampet*'iyle, Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ından önemli ölçüde etkilendiğini, birçok

---

\* Çevirmen adı belirtilmeyen alıntıların çevirisi makalenin yazarına aittir.

eleştirmen gibi Rushdie de doğrulamaktadır. Aslında Rushdie'nin romanının Grass'ın romanıyla olan ilişkisi 'metinler arası olduğu kadar aralarında kan bağı olan bir ilişkidir' aynı zamanda (Goonetilleke, 17). Patricia Merivale'e göre, 'Geceyarısı Çocukları gerçekçiliğini Günter Grass'a, büyüsunü ise Garcia Marquez'e borçludur'. Merivale'in bu çıkarımı, bu üç roman arasındaki metinler arası ilişkinin aslında henüz 'ilkel bir aşamada' olduğunu gösterir (329). *Geceyarısı Çocukları* bir taklittir, tarihin yeniden yazılmış halidir. Kendi tarih sürümünü yaratır. Aynı biçimde:

*Yüzyıllık Yalnızlık* zamanı tarihlerle değil, ömürlerinin uzunluğu birbirinden farklı olan kuşaklarla ölçer ... Kolombiya'nın ya da genel olarak Latin Amerika'nın tarihinin temel öğelerine yapılan bağlantılar özellikle sembolize edilmiş ve özetlenmiştir, bu nedenle kitap Kolombiya tarihinden çok Tarih'in kendisiyle ilgilidir (Merivale, 329).

*Geceyarısı Çocukları*'nda olduğu gibi, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta da tarihsel gerçeklere yalnızca metaforlar aracılığıyla değinilir. Her iki roman da kendi ülkelerinin tarihleriyle ilgilidir, ancak bunlar tarihçilerin yazdığı tarihe karşı, yeniden yazılmış bir tarih yaratırlar. Patricia Merivale Saleem ile *Teneke Trampet*'in Oskar'ı arasındaki benzerliklere de dikkatimizi çekmektedir. Her ikisinin de tuhaf fiziksel deformasyonları vardır ve romanın sonuna doğru ikisi de artık 'kısır'dır ve fiziksel çöküşün dayanılmaz acılarını çekmektedirler (330).

Rushdie, Marquez ve Grass'a ne kadar borçlu olduğunu gizlemez. Hatta *Geceyarısı Çocukları*'nda, Almanya'da tıp eğitimi gören Saleem'in dedesi Adam Aziz'in Almanya'yla ilgili güzel anılarıyla, bir bakıma Grass'a olan gönül borcunu ödemektedir (Merivale, 331). *Teneke Trampet* ile *Geceyarısı Çocukları* arasındaki metinler arası ilişkiler, bu iki romanın başkişileri arasında da görülür. Her ikisi de otuzlu yaşlarındadır ve her ikisinin de ebeveynleriyle ilgili kuşkuları vardır. Her iki roman da *bildungsroman*'dır ve kahramanlarının doğumundan önce başlar. Her iki kahraman da kendi köklerini aramaktadır. *Teneke Trampet*'in Oskar'ı babasının kim olduğunu bilmektedir, ancak yaşamında aralarında bir seçim yapmak zorunda olduğu iki baba figürü vardır. Öte yandan, Saleem için birçok baba figürü karşımıza çıkar roman boyunca. Ayrıca üç ana figürü vardır; biri biyolojik annesi, diğeri üvey annesi, sonuncusu ise doğumunda isminin yazılı olduğu etiketi başka bir bebeğinkiyle değiştiren ebe Mary Pereira. Saleem'in biyolojik babasının bir İngiliz olduğunun ortaya çıkması ise önemli bir "metinler arası alegori"dir (Merivale, 332).

Metinler arası ilişkiler, buraya dek verilen örneklerde de görüldüğü gibi, bir metnin bir ya da daha fazla farklı metinle belirgin ilişkiler içermesi, o metinlere kasıtlı göndermeler yapması olarak tanımlanabilir. Oysa Rushdie'nin romanlarında gözlenen kasıtlı ilişkiler ve göndermeler, yalnızca yazılı metinlerle kalmaz. Metin dışı, yazın dışı evrenler de Rushdie'nin romanlarına girer. Bu evrenler de Rushdie metinlerinin çağrışım zinciri içinde yer alır.

Rushdie, romanlarını resim sanatı, sinema ve tarih ile ilişki içinde kurgular. *Geceyarısı Çocukları*'nın en belirgin metin ötesi ilişkisi, Saleem'in yatak odasında asılı duran John Everett Millais'nin *The Boyhood of Raleigh* (1870) adlı tablosu ile gerçekleşmektedir. *Geceyarısı Çocukları*'nın 'İkinci Kitap'ı 'Balıkçının İşaret Parmağı' adlı bölümle başlar. 'Balıkçının İşaret Parmağı' Millais'nin tablosuna bir göndermedir:

Balıkçının işaret parmağı; Buckingham Villasındaki gök mavisi bir duvarda, geceyarısı çocuğu Bebek Saleem olarak içinde ilk günlerimi geçirdiğim gök mavisi beşiğin hemen üzerinde asılı duran resmin unutulmaz odağı. Genç Raleigh – bir de kim? – tik ağacından bir çerçevenin içindeki yaşlı, elleri yıpranmış, ağları tamir eden bir balıkçının – mors gibi bir bıyığı da mı vardı ne? – ayağı dibinde oturuyordu; balıkçının sağ kolu suyun ufkuna doğru dümdüz uzanmıştı, sıvı masallarıysa Raleigh'in hayran kulaklarında çırpınıyordu – bir de kimin? Çünkü resimde bir oğlan daha vardır, farbalalı yakalı, önden düğmeli gömleğiyle bağdaş kurmuş oturuyordu... şimdi bir anımı hatırladım; gururlu bir annenin ve aynı ölçüde gururlu bir ayahın devasa burunlu bir çocuğa tıpkı böyle bir gömlek giydirdiği bir doğum günü (134).

Burada anlatıcının, kendisine resimdeki çocuk gibi giydirildiği doğum günlerinden birini hatırlatan resmi gördüğünde, olay örgüsünden nasıl saptığı dikkate değer. Bu sapma okura, Rushdie *Geceyarısı Çocukları*'nı yazarken kendi çalışma odasında aynı resmin asılı olduğunu düşündürmektedir. Bu resim ona bir şeyler çağrıştırmış ve metin ötesi bir dünyadan sözlü öykü anlatıcısının metnine göç etmiştir. Bir başka deyişle, 'çekirge' başka bir evrene sıçramıştır. Aynı zamanda, Neil Ten Kortenaar'a göre, bu hatırlamanın yol açtığı yer değişikliği ya da olay örgüsünden sapış, bir başka kurnaz ama ironik anlatım işlevi üstlenir:

Rushdie'nin bu tabloyu Saleem'in yatak odasına asmasının ardında, açıkça 'satirik' bir amaç vardır. Bağımsızlık sonrasının Bombay'ında duygusal bir Victoria dönemi tablosunun, estetik değerinden çok kahramanca içeriği nedeniyle sergilenmesinin oldukça gülünç bir etkisi vardır. Yine bağımsızlık sonrasının Bombay'ında bir Hintli çocuğa Victoria dönemi giysileri giydirmek, bu resmi seçmekten çok daha absürddür kuşkusuz (235).

Rushdie'nin iki yıl sonra yayınlanan üçüncü romanı *Shame*'in de *Geceyarısı Çocukları*'yla metinler arası ilişkileri vardır. *Shame*'in öyküsü Pakistan'daki Quetta'yı çağrıştıran bir düşsel kasabada, Q.'da geçmektedir. Üç ana kadın karakterin babası yaşlı Bay Shakil, ölüm döşeğinde, Q. kasabasını yukarıdan gören penceresinden dışarıya bakar ve Hotel Flashman'ın altın kubbesini görür. James Harrison'a göre, Rugby School'da geçirdiği yılların

anılarını ironik bir biçimde canlandırmaya çalışan Rushdie, Flashman'ın Hindistan'la bir ilgisi olmasa da, otele 'Thomas Hughes'un *Tom Brown's Schooldays* adlı romanındaki kötü çocuk karakteri Harry Flashman'ın adını vermiştir. (69)' Harrison'un gözlemlediği metinler arası ilişkiden farklı olarak Goonetilleke, Hotel Flashman'ın 'J. G. Farrell'in *Trouble* (1970) romanında Major Brendan'ın kaldığı çürümekte olan emperyal oteli Majestic'i' çağrıştırdığını söyler (50). *Shame*'in önemli ölçüde metinler arası ve metin ötesi ilişkileri vardır. Romanın başkişisi Omar Khayyam Shakil, Farsi şair Omar Khayyam'a doğrudan bir göndermedir. *Shame*'in Omar Khayyam Shakil'i de, gönderme yaptığı Farsi şair Omar Khayyam gibi, bir bilim adamıdır ve romanın 'düşsel' ülkesinde sıra dışı bir kişiliktir. Bu kuşku götürmez ilişki, Omar Khayyam Shakil'in doğduğu evin adıyla da doğrulanır:

[Evinin] adı 'Nishapur'dur. Sanskritçe'de 'nisha' 'karanlık, gece'; 'pur' ise 'şehir' demektir. ...

[Bu ad] İran'da [Farsi] şairin doğduğu şehrin adını, 'Naishapur'u çağrıştırır (Farsça'da 'nai' şehir demektir. 'Shapur' ise antik Pers krallarından birinin adıdır; yani, Shapur'un şehri) (Goonetilleke, 52).

*Shame* ile *Geceyarısı Çocukları*'nın arasındaki metinler arası ilişkiler adeta genettiktir. *Geceyarısı Çocukları* ile aynı biçimde, *Shame* de parçalar halinde anlatılmıştır. Romanın yazar-anlatıcısı Pakistan'da hiç 'altı aydan uzun' yaşamadığını doğrular:

Bir keresinde yalnızca iki haftalığıma gittim. Bu altı aylık ve iki haftalık dönemler arasında değişik süreli boşluklar oldu. Ben Pakistan'ı dilimler halinde öğrendim ... O dünyayı kırık bir aynanın parçaları içinde yansıtmaya mecburum ... Kaybolmuş parçaların kaçınılmazlığıyla barış içinde olmalıyım (69).

Omar Khayyam, Pakistan ile İran sınırındaki evinde Farah Zoroaster'i ziyaret ettiğinde, her yerde direklere bağlanmış kırık ayna parçaları vardır ve 'Farah yaklaştıkça her kırık ayna parçasında kendi yüzünün kırık parçalarını görür' (52). Kırık ayna parçalarındaki görüntüler, romandaki öykü parçacıklarını simgelemektedir. Aynı biçimde, *Geceyarısı Çocukları*'nda Adam Aziz de müstakbel eşini ilk kez bir çarşafın üzerindeki deliğin içinden görebilir. O çarşaftaki delik, romanın bir bütün olarak değil, yalnızca delikler içinden parçalı olarak görülebileceğinin metaforu haline gelir. *Shame*'deki kırık aynalar '*Geceyarısı Çocukları*'ndaki delik çarşaf imgesine eşdeğerdir. (Goonetilleke, 49)' Her iki kitaptaki öykülerin tümü delikler arasından yeniden anlatıldığında resmin bütünü görülebilecektir. Bir başka deyişle, parçaların bir araya gelmesiyle bir bütün oluşturulabilir. James Harrison bunu 'yapıştırma' olarak adlandırmaktadır (82).

*Shame*'de Omar Hayyam'ın üç annesi olması, *Geceyarısı Çocukları* ile *Shame* arasındaki bir başka ilişkiye işaret eder. *Geceyarısı Çocukları*'nin anlatıcısı Saleem Sinai'nin, yukarıda değinilen üç ana figürünün yanı sıra birden fazla baba figürü de vardır. Bu çoğul ebeveyn modeli, Rudyard Kipling'in pek çok anne tarafından büyütülen kurt-çocuğu Mowgli'ye de bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır (Goonetilleke, 53). Hem Saleem Sinai'nin hem de Omar Khayyam Shakil'in marjinal kişiliklere sahip oluşları aralarındaki genetik ilişkinin bir başka göstergesidir. Tüm benzerliklerine karşın, aralarında küçük bir ayırım vardır. Saleem *Geceyarısı Çocukları*'nda final yaklaşana kadar kendisinin romanın baş kişisi olduğunu düşünürken, Omar Khayyam Shakil daha en baştan bir marjinal olarak *Shame*'in yan kişisi olduğunu bilmektedir (Goonetilleke, 54). Saleem ile Ömer'in doğumlarında da bir koşutlukla karşılaşırız. Her ikisi de melez genlere sahiptir. Saleem'in biyolojik babasının bir İngiliz olduğu *Geceyarısı Çocukları*'nda açıkça belirtilirken, *Shame*'de Omar Khayyam Shakil'in gerçek babasının kim olduğu ortaya çıkmaz. Ancak onun da melez genler taşıdığına ipuçları açıkça verilir, çünkü Shakil kardeşlerden biri, babalarının ölümünden sonra servetlerinin iflası onuruna verdikleri bir davette Ömer'e hamile kalır. Romanda bu davete yalnızca beyazların çağrıldığı açıkça ve özellikle belirtilirken, babanın kim olduğu belirtilmez. Ancak hamileliğin başlamasından sonra Shakil kardeşler evlerinden hiç çıkmazlar ve hiçbir konuk kabul etmezler. Böylelikle Ömer'in biyolojik annesinin Shakil kardeşlerden hangisi olduğu, romanda yanıtız kalan bir başka sorudur. Bu Ömer'in de hiçbir zaman yanıtını bilmediği bir sorudur.

*Shame*'de Omar Khayyam büyüüp doktor olduktan sonra evlenir. Ancak tedavi etmeye çalışırken âşık olduğu "üç yaş zekâsına sahip" on iki yaşındaki Sufiya Zinobia'nın yattığı oda, Omar ve Shahbanu'nun yatak odalarına bitişiktir. Bir gece Sufiya, yan odadaki Shahbanu'nun "eş olmanın görevlerini" yerine getirirken çıkardığı seslerden korkarak, bir çizgi film kahramanı gibi, tuğla örülü pencerede Sufiya biçiminde bir delik açarak pencereden fırlar. Bu delik imgesi, *Geceyarısı Çocukları*'ndaki "delik çarşafı" çağrıştırmakla kalmaz, aynı zamanda Rushdie'nin kendi yaşamında dinsel inançlarını yitirdikten sonra içinde Tanrı'dan kalan yerde oluşan "deliği" de anımsatır:

Dr. Adam Aziz, *Geceyarısı Çocukları*'nin ataerkil karakteri, inancını yitirdiğinde, içinde bir delikle, içinin en yaşamsal odalarında bir boşlukla baş başa kalır. Benim içimde de, içimden Tanrı'yı çıkardıktan sonra kalan Tanrı biçiminde bir boşluk var. ... Ben o boşluğu edebiyatla doldurmaya çalıştım (1989: 75).

"Delik" eğretilmesinin kullanımı, Arundhati Roy'un Rushdie'nin yazınıyla birçok açıdan metinler arası ilişkiler içeren romanı *Küçük Şeylerin Tanrısı* üzerinde de etkili olur. *Küçük Şeylerin Tanrısı*'nda anlatıcılar, romanın ana karakterleri olan küçük ikizlerdir. İkizlerin amcası Chacko'nun Oxford'da

okurken tanışıp evlendiği ama artık boşanmış olduğu eski eşi Margaret Teyze, ikinci kocasının ölümünden sonra, Chacko'dan olma kızı Sophie ile birlikte öykünün geçtiği Kerala'ya ziyarete gelir. Margaret Chacko'dan sonra ikinci kez evlenmiş ancak ikinci kocası Joe bir trafik kazasında ölmüştür. Kerala'ya geliş amacı yalnızca kızı Sophie'yi babasıyla ve kuzenleri olan ikizlerle buluşturmak değil, aynı zamanda Joe'nun ölümünden sonra yaşadığı bunalımdan kurtulmaktır. İkizlerin çocuk diliyle anlatılan romanda, “delik” imgesi Joe'nun ölümüyle ilişkili olarak karşımıza çıkar:

Fakat artık Joe ölmüştü. Bir araba kazasında. Bir kapı tokmağı kadar cansızdı. Evrende Joe biçiminde bir delik. (*Küçük Şeylerin Tanrısı*, 118)

Rushdie'de “Sufiya”, “Tanrı” gibi biçimlerle karşımıza çıkan delik imgesi, Roy'un metninde “Joe biçiminde bir delik” olarak kendini gösterir. Bunun bir metinler arası ilişki, etkilenme ya da yalnızca bir rastlantı olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği tartışmaya açıktır. Ancak bu örneklerin “delik” eğretilmesinin kullanımları arasında bir ilişki sergilediği kuşkusuzdur.

Metinlerinde sıkça kullandığı sinema terimleri, sinema sanatının Rushdie'nin kurgusunda ne denli etkili olduğunu göstermektedir. Cambridge'teki yıllarında oyunculuk geçmişi olan, televizyon reklâmları için metin yazarlığı deneyimine sahip bir yazar olarak metinlerinde sinema dilinin etkisi kaçınılmazdır. *Geceyarısı Çocukları*'nda, dev Bollywood film endüstrisine gönderme yaparak, sinema dili kullanımını Bombay'lı oluşuna bağlar. Sinemaya olan yakınlığı romanlarında filmlerin metin dışı dünyasıyla da bir ilişkiye yol açar. *Şeytan Ayetleri*'nde sinema dili jargonlaşmış haliyle yazın diline sızar. Romanın başkişisi Cebrail inancını yitirdikten sonra kâbuslar görmeye başlar. Bu kâbuslardan biri bir filmidir. Hamza ve Mahund'un konuştuğu sahne Cebrail'in bir kamera işlevi gören gözleri aracılığıyla anlatılır:

Sonra, birdenbire, Hamza Mahund'a “Git Cebrail'e sor,” der ve Cebrail, yani düşü gören, kalbinin yerinden zıpladığını hisseder, kim, ben mi? *Benim mi* soruların yanıtlarını bilmem gerekiyor burada? Oturmuş bu filmi izliyorum ve perdedeki oyuncuların biri parmağını bana uzatıp soruyor, kim duymuş böylesini, dini bir filmin kahrolası olay örgüsünün çözümünü kim ister bir seyirciden? (*Şeytan Ayetleri*, 108)

Bu sahne bir başka postmodern anlatıma açık bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır. Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* adlı filminde, filmin sinemayı tutkuyla seven kadın karakteri Cecilia her akşam en sevdiği film olan ‘Kahire'nin Mor Gülü’nü, filmin içindeki filmi görmek için sinemaya gider. Filmin içindeki bu alt filmin erkek kahramanı, Cecilia'nın bu yoğun ilgisinden etkilenir ve perdenin dışındaki Cecilia'ya işaret ederek, perde dışına yürüyüp onunla konuşmaya başlar:

TOM (*Görüntü Dışı*) ... ve işte buradayım şimdi – bir çılgınlığın ortasındayım ... Manhattan'da ... bir hafta sonu ...

*Tom'un görüntü dışı sesi kesilirken, Cecilia şaşırır, çevresine, diğer seyircilere bakarak koltuğunda kıpırdanır. Siyah beyaz perdede Tom'un yüzü görünür – önde sinema seyircilerinin başlarının ve sırtlarının renkli görüntüleri vardır.*

TOM (*Perde dışındaki Cecilia'ya doğru bakıp başını sallayarak*) Tanrım, bu filmi gerçekten seviyor olmalısın.

*Kamera yeniden sinema salonundaki Cecilia'ya ve yanında oturan şaşkına dönmüş diğer seyircilere döner.*

CECILIA (*Gözleri Tom'da, kendi kendisini göstererek*) Ben mi? (Allen, 320)

*Şeytan Ayetleri'*nde, İngiltere'ye göç ettikten sonra İngiliz aksanıyla İngilizce konuşabilme yeteneğinden ötürü seslendirme sanatçılığı yapmaya başlayan Saladin Chamcha Bombay'a döner. Orada eski sevgilisiyle buluşur. Bu buluşmalarında eski sevgilisi, Saladin'in İngiliz aksanını eleştirmeye başlar:

'Sen nesin biliyor musun, söyleyeyim sana. Serserinin teki nedir ki, bayrak gibi sarındığın İngiliz aksanıyla İngiliz'den daha İngiliz'sin. Ama sanma ki mükemmel, takma bıyık gibi kayıyor dudaklarından babam.' (*Şeytan Ayetleri*, 53)

Bu eleştiri, *Şeytan Ayetleri'*nden önce yazılan *Shame*'de yer alan benzer bir eleştiriye çağırıştır:

*Yabancı! İşgalci! Bu konuda konuşmaya hakkın yok! ... Biliyorum: ben hiç tutuklanmadım. Tutuklanacağım da yok. Kaçak! Korsan! Reddediyoruz senin otoriteni. Tanıyoruz seni, bayrak gibi sarındığın yabancı lisanınla: çatallaşmış dilinle, yalandan başka ne diyebilirsin ki? (Shame, 28)*

Rushdie'nin metinlerinde metinler arası ilişkiler, büyülü gerçekçilik ve parçalı anlatım sıkça postmodernizme mal edilir. Oysa, Feroza Jussawalla'ya göre, bu yazının kökenleri Hindistan'ın çok daha eski kolonileşme deneyimlerine kadar uzanır, çünkü bu özellikler destanda da gözlenmektedir. Destan 'birbiriyle ilişkili ya da birbiriyle belli belirsiz bağı olan masalların ve gülünç anekdotların birleşmesiyle oluşan', Batı'nın bilinçaltı akımını andıran uzun soluklu öykülerdir (Jussawalla, 66). Destanı Hindistan'a tanıtan, aslen Farsi olan Hindistan'ın Moğol fatihleridir. Rushdie'nin sömürgecilik sonrası yazar olduğu doğrudur, ancak, post-İngiliz Kolonyal değil, post-Moğol Kolonyal bir yazar olduğunu söylemek daha doğru olacaktır, çünkü ait olduğu yazınsal gelenek post-Moğol sömürgeciliğinin yazın geleneğidir. Müslüman bir ailede yetişmiş olmasının da etkisiyle İslam kültürünün masal geleneğiyle

büyümüş olduğundan, Rushdie'nin en önemli üç romanında da – *Geceyarısı Çocukları*, *Shame*, *Şeytan Ayetleri – Bin Bir Gece Masalları*'na göndermeler olduğu gibi, bu romanlar destansı özellikleriyle de karşımıza çıkmaktadır.

Rushdie'nin yazınında destanın iki önemli özelliği egemendir: (1) Sözelliliği, metinler arası ilişkileri ve parçacıkları içeren anlatım biçimi; (2) büyüün ya da doğüstü olayların kullanımı. Bu özellikler, Rushdie'nin 'İngiliz sömürgeciliğinden sonra yazmaya başlamasına ve arkasından postmodernizme olan ilgisine mal edilmektedir', ancak görülmektedir ki, 'bunların kökeni daha çok Rushdie'nin post-Moğol bilinçaltında' (Jussawalla, 69) ve Hindistan'ın Arap ve Farsi İslam edebiyatının karışımından oluşan kültürel mirasında yatmaktadır. O bunlara sadece sözlü öykü anlatıcılığını eklemektedir. Rushdie, destansı bilinçaltı akımı nedeniyle bir kurgusal evrenden diğerine, kendi öyküsünden bir başkasının öyküsüne, bir konudan ötekine atlar. Sonra, açıklama yapmak için anlatımı kestiği yere dönerek öyküyü sürdürür. Bu, sözlü anlatıcının konuşurken binlerce çağrışımın yer aldığı düş evrenidir: bir başka öyküden örnekler aklına gelir, bunu bir resimden bir imgeyle ilişkilendirir, ya da belki de bir önceki öyküde değinilmiş konu anımsanır. Rushdie'nin romanlarındaki postmodern çeşitliliklere, Rushdie'nin doğu kültürlerinin anlatım gelenekleriyle olan içgüdüsel ve genetik ilişkileri yol açmaktadır. Rushdie'nin, hepsi de postmodernizmin tanımlarında yer alsa da, aslında tümü doğunun geleneksel anlatımlarında görülen biçimleri kullandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sonuç olarak, Salman Rushdie'nin metinleri hala birçok postmodern öge içermektedir. Buna karşın, başta Hindistan ve Pakistan olmak üzere, İslam ve Budizm ile biçimlenmiş kültürlere özgü anlatı biçimlerinin Rushdie'nin eserleri üzerindeki etkisini bütünüyle görmezden gelmek olanaksızdır. Ne var ki, Rushdie gibi öncü ve yaratıcı bir yazarın, batılı roman formuna uygun olarak yazdığı eserlerinde doğuya özgü anlatı biçimlerini kullanması, onu doğulu bir yazar olarak sınırlandırmamakta; dahası, destansı geleneksel öğeler, metinler arası ilişkiler ve büyüü gerçekçilikle örülmüş bu metinler postmodern anlatıyı daha da zenginleştirmektedir. Rushdie'nin, yalnızca geleneksel biçimlere değil, aynı zamanda sinema dili gibi farklı anlatı araçlarına yaptığı göndermelerle dolu çok boyutlu metinleri, postmodern anlatının kendisi gibi çok kültürlü yazarlar tarafından yazıldığında, yeni sunum ve estetik algı biçimlerini doğurduğunu göstermektedir. Batının sömürgecilik sonrası kültürel ortamında doğan, adilleri İngilizce olmayan yazarlarca yazılan "İngilizce" yazın, kendisini batının estetik anlayışıyla donatmayı, batı yazınına da yeni formlarla ve anlatı biçimleriyle zenginleştirmeyi başarmaktadır. Rushdie'nin sadece İngiliz sömürgeciliği sonrası bir yazar olarak ele alınmayıp, Hindistan ve Pakistan kültürlerinin Moğol sömürgeciliği sonrası edindiği kültürel öğeleri de kullanan bir yazar olarak incelenmesi, gelecekteki çalışmalarda, sömürgecilik sonrası yazının, İngiliz sömürgeciliği öncesinden biçimler içerdiği gerçeğinin de göz önünde bulundurulmasını sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Allen, Woody. (1987). *Three Films by Woody Allen: 'Zelig', 'The Broadway Danny Rose', 'The Purple Rose of Cairo'*. Faber & Faber, London & Boston.
- Cronin, Richard. (1987) 'The Indian English Novel: *Kim* and *Midnight's Children*', *Modern Fiction Studies*, Vol. 33, No. 2, Summer, 201-13.
- Forster, E. M. (1985). *A Passage to India*, Penguin, Harmondsworth.
- Goonetilleke, D. C. R. A.. (1998) *Salman Rushdie*. Macmillan, London.
- Grass, Günter. (1998) *The Tin Drum*. Trans. by Ralph Manheim. Vintage, London.
- Harrison, James. (1992) *Salman Rushdie*, (ed.) Kinley E. Boby. Twayne Publishers, New York.
- Kipling, Rudyard. (1994) *Kim*. Penguin Popular Classics, Harmondsworth.
- Jussawalla, Feroza. (1996). 'Rushdie's *dastan-e-Dilruba: The Satanic Verses* as Rushdie's Love Letter to İslam', *diacritics: a review of contemporary criticism*, Spring, vol. 26, No. 1, 50-73.
- Marquez, Gabriel Garcia. (1973) *One Hundred Years of Solitude*. Trans. by Gregory Rabassa. Penguin. Harmondsworth.
- Merivale, Patricia. (1995) 'Saleem Fathered by Oscar: *Midnight's Children*, Magic Realism, and *The Tin Drum*', in Parkinson, Zamora & Faris (eds.), *Magical Realism Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham & London. 329 – 345.
- Neil Ten Kortenaar, (1997). 'Postcolonial Ekphrasis: Salman Rushdie Gives the Finger Back to the Empire', *Contemporary Literature*, Vol. 38, No. 2, Summer, University of Wisconsin Press, Wisconsin. 232-59.
- Rushdie, Salman. (1982) 'Salman Rushdie: Interview', *Kunapipi*, Vol. 4, No. 2, 17-26.
- Rushdie, Salman. (1984). *Shame*. Picador, London.
- Rushdie, Salman. 'The choice between light and darkness', *Observer*, 22 January 1989, reprinted: Appignanesi, Lisa & Maitland, S. (ed.) (1989). *The Rushdie File*. Fourth Estate, London.
- Rushdie, Salman. (2000). *Geceyarısı Çocukları*, Çev. Aslı Biçen, Metis Yayınları, İstanbul.
- Roy, Arundhati. (1997) *The God of Small Things*. Flamingo, London.