

HALK MASALI YAZMAK

Çiğdem KARA

Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, cigdemk@anadolu.edu.tr

ÖZ

Bu yazıda, 2012-13 akademik yılında EDB 411 ve 412 Türkoloji Çalışmaları (B grubu) derslerini alan altı lisans öğrencisiyle yapılan masal yazma deneyimi konu edilmektedir. Bu deneyime başlatan soru, “geleneksel masalın temel yapısı ve yaratıcı yazarlık ilkeleri takip edilerek bir masal yazmak mümkün mü?” olmuştur. Yazının amacı, kurgu metin yazmak isteyenlere, bir yazma denemesi olarak hem geleneksel edebiyat okumanın, hem de onun biçim özelliklerinden yararlanmanın önemini göstermektir. Yazı dört bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, Holbek ve Lüthi aracılığıyla, geleneksel masalın yapısı hakkında kısa bilgiler verilmektedir. İkinci bölümde, çağdaş yaratıcı yazar adaylarına yapılan önerilerden bazıları listelenmektedir. Üçüncü bölümde, her iki yazı geleneğinin kesişen ve ayrılan yönleri saptanmaktadır. Son bölümde de öğrencilerle masal yazma deneyimi anlatılmakta ve dört öğrencinin masalı Holbek’in beşli eylem sistemine göre özetlenmektedir. Makalenin sonunda, bu deneyimin etkileri şöyle vurgulanmaktadır: Yaratıcı yazarlığı deneyim eden öğrenciler, tartışmasız, tatmin edici bir duyguya ve özgüvene sahip olmaktadır. Her ne kadar biçim bilgisine, sözcük hazinesi, dilbilgisi, okuma alışkanlığı, hayal gücü, duygu ve tüm bunları yansıtmaya gücüne sahip olursa belki de hiç yazar olunamayacaktır. Tüm bunlara sahip olmadan önce yetenek ve yazma becerisine sahip olmak gerekir.

Anahtar Kelimeler: Halk Masalı, Yaratıcı Yazarlık, Geleneksel Anlatıcı.

WRITING A FOLK TALE

ABSTRACT

Subject of this article is experience of writing a tale with six undergraduate students of EDB 411 and 412 Turkology Studies (group B) course at 2012-13 academic year. Started question of this experience is “Is it possible that to write a tale by following the basic structure of traditional tale and the principles of creative writer?” Aim of the article is to prove, who wants to write a fiction text, that the importance of reading traditional literature as an attempt to write and also utilizing form features of it. The paper consists of four sections: In the first section is given brief information on structure of traditional tale by Holbek and Lüthi. In the second section is listed some of the recommendation that suggested to candidate of contemporary creative writer. In the third section is determined intersection and separation in the style of both writing traditions. In the final section is told that experience of writing a tale with student and summarized the tales of four students by five move system of Holbek. In the end of the article, effects of this experience is emphasized as the follow: The students who experienced creative writer have been indisputably a satisfying feeling and self-confidence. Although someone has morphology, vocabulary, grammar, reading habits, imagination, sense and power of reflection of these knowledge, he/she probably will not be became a writer ever. Before having all these knowledge, someone should has talent and writing skills.

Keywords: Folk Tale, Creative Writer, Traditional Narrator.

1. GİRİŞ

Yaklaşık on beş yıldır üzerine ders verdiğim masal türüne ister istemez bazı sorular yöneltmekteyim. Bu sorulardan, masal anlatıcısı ile yazarlarına odaklanan ve elinizdeki bu yazıya da temel olan, ikisi makaleye dönüşmüştür. İlk yazı bir alan araştırmasında görevli bir akademisyenin ısrarı üzerine, hevesli bir dinleyicinin birden bir anlatıcıya dönüşmesini konu etmektedir. Bu dönüşümün saptanan etkileri şunlar olmuştur: Birinci şahıs anlatım üçüncü şahsa dönmüştür. Anlatının olay dizisinin tek başlıklı olması yasası da tam olarak uygulanamamıştır. Ama bu edilgen anlatıcı, anlatım üslubundaki eksikliklerinin farkına varmış, bir biçimde düzeltip asıl anlatıcınıninkine yaklaştırmaya çalışmıştır. Böylece, araştırmacılar da “kendini düzeltme yasası”nın nasıl işlediğine şahit olmuştur.

Diğer makalenin konusu olan, geleneksel masalları içeren kitapların yazar çeşitliliği ise dört şeyi fark etmemi sağlamıştır: Masal sözlü kültürden çok, zamanın da belki bir gereği olarak basımla yayılmaktadır. Bu masal kitapları nitelikleri açısından en az dört ayrı grup oluşturmaktadır. Yazarlar, “sanatsal bir araç olarak” (Ben-Amos, 1992: 104-6), geleneksel hikâye anlatma koşullarından yararlanabilmektedir. Masal anlatıcı - yazarları ama özellikle “yaratıcı anlatıcı - yazarlar”, geleneksel masalların biçiminde, çağdaş yazıma yaklaştıran değişiklikler yapmaktadır. Yeni düzenlemeler şunlardır: 1) Karakterlere gerçek insan adı verilmesi, 2) Uzun diyaloglar, 3) Olay ve karakterlerin sorularla sorgulanması, 4) Karakterlerin bilinç akışının eklenmesi, 5) Anlatım sırası ile olayların gerçekleşme sırasının değişmesi, 6) Ayrıntıların ve mantıksal açıklamaların eklenmesi, 7) Yan karakterlerin derinleştirilmesi, 8) Daha ağır ve sanatsal bir dilin kullanılması, 9) Karakterlerin niteliklerine bağlı konuşma biçimlerinin de farklılaşması, 9) Ana olayın, soru ve yan olaylarla ayrıntılandırılması, 10) Mekânın, nesnenin, kişinin, kişi psikolojisi ve hislerinin ayrıntılı betimlemesi, 11) Bireysel kimlik, toplumsal cinsiyet ve rollerin sorgulanması, 12) Karakterlerin iç hesaplaşması, 13) Fiziksel ya da görsel temasın etkilerinin betimlenmesi, 14) Anlatıcının değişken olması, 15) Karakterlerin, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmasına olanak tanımayan, belirsiz niteliklerle çizilmesi, 16) Anlatıcının da olayların gelişimini anlatım sırasında keşfetmesi.

Her iki çalışma da geleneksel masalın kesin tanımlı bir yapısı ve tatmin edici bir olay anlatma kapasitesi olsa da biçiminin anlatıcıya bağlı esneyebildiğini, temel yapısının da çağdaş kurgu metin yazma teknikleriyle çelişmediğini, hatta onlara olanak tanıdığını göstermiştir. İşte bu temel saptamalar da elinizdeki çalışmaya kaynaklık eden soruyu doğurmuştur: “Doğası gereği uydurma, - sadece kurgu ve fantezi olan” (Ben-Amos, 1992: 102) masal, temel yapısı ve yaratıcı yazarlık ilkeleri takip edilerek yazılabilir mi?

2. YÖNTEM

Yukarıda ifade edilen sorunun yanıtını bulmak üzere, 2012-13 eğitim- öğretim yılında, EDB 411 ve 412 kodlu Türkoloji Çalışmaları (B grubu) derslerini alan altı lisans öğrencisiyle doğuştan yetenekli olduğumuz ön kabulü ve vakit elverdiğince (bir ders saati süresi ya da bir eğitim – öğretim dönemi) sürekli yazma denemesi yapma önerisine uyarak, çeşitli denemeler yapılmıştır.

Linda Dégh (1989: 179), bir geleneksel hikâye anlatıcısının bireysel yaratıcılığının, “dar bir olasılıklar çerçevesinde” ortaya çıkarak biçimlendiğini söylemektedir: “(1) kompozisyonda; masal yapısı ve motif tekniklerinin birleşiminde; (2) masal ve gerçekliğin birleştirilmesi ve (3) hikâye anlatıcısının tarzı ve resitalinde”. Birer masal yazarına dönüşmek için biz de bu çerçeveyi oluşturmaya çalıştık. Elimizde, biçimsel bilgiler vardı; Axel Olrik’in (1992, 1999) epik yasaları, Max Lüthi’nin masalın biçimi (1986), Italo Calvino’nun (2000) anlatım teknikleri, Vladimir Propp’un (2008) kahramanların eylem alanı ve dizimsel sistemi ve Bengt Holbek’in (1998) masalın beşli eylem sistemi. Ayrıca, biçim ve teknik açıdan güçlü metin kurabilmek için yaratıcı yazarlık konusunda da okumalar yapılmıştır. Geri kalan diğer görevlerimiz ise masalımıza biraz gerçeklik katmak (deneyimlerimiz, kişiliğimiz, gözlemlerimiz vb.) ve kendi dilimizi, anlatım tarzımızı geliştirmektir.

Aşağıda, hem öğrenciler hem de benim için heyecan verici olan bu deneyim konu edilmektedir. Yazı, kurgu metin yazmak isteyenlere, yazma denemesi olarak hem geleneksel edebiyat okumanın, hem de onun biçim özelliklerinden yararlanmanın önemini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşabilmek için de aşağıda geleneksel metin okur / dinleyicilerinin sezgisel olarak da öğrendiği masal biçimi ile kurgu yazarlığının ilkeleri ortaya konmakta, ardından da örtüşen yönler belirlenmektedir.

Yazı dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, geleneksel masalın biçimi ve anlatım teknikleri belirlenmektedir. İkinci bölümde, çağdaş yaratıcı yazarlık konusundaki öneriler listelenmektedir. Üçüncü bölümde ise her iki yazı geleneğinin kesişen ve ayrılan yönleri saptanmaktadır. Son bölümde de sözü edilen öğrenci çalışmalarından söz edilmekte ve dört lisans öğrencisinin masalı, beşli eylem sistemine göre özetlenmektedir.

3. “GELENEKSEL” ÖNERİLER

Holbek (1998: 187-400), masalı inceleme yöntemlerini dört grupta toplamaktadır: Yorumcu, tarihselci, psikolojik ve biçimci- yapısalcı yöntemler. Girişte adları anılan yöntem ve modellerden bazılarını da içeren bu yöntemlerin hemen hepsi bağımsız ya da bir bölüm olarak uzun süredir Türkçede bulunmaktadır. Aşağıda biçimci bakışlardan sadece Lüthi ve Holbek’e yer verilmektedir.

3. 1. Holbek’in Beşli Eylem Sistemi

Holbek (1998: 362, 383, 412-3, 415, 431), daha pratik bir biçime ulaşmak için Vladimir Propp’un 31 işlevden (Pf.)¹ oluşan anlatı dizilerini 5 eyleme bölmektedir. Eylemi (*move*), şöyle tanımlamaktadır: “Propp’un, birbiriyle yakından ilişkili ardışık işlevlerden oluşan dizimsel modelinin bir bölümü. ...Her eylem, bir karakterin bir diğerini etkilediği ya da bir masal rolünden diğerine taşıdığı bir tematik karşıtlığın egemen olduğu bir ilkedir” (1998: 452). Bu eylemlerin her birinde de Elli Köngäs-Maranda’nın üç tematik karşıtlığından birinin daha baskın olduğu ileri sürmektedir: Kuşaklar: (G)enç (*Young*) – (O)lgun (*Adults*); Buluşan Cinsiyetler: (E)rkek (*Male*) – (K)adın (*Female*); ve Sahip Olunanlar ve Olunmayanlar Arasındaki Toplumsal Karşıtlık: (A)şağı (*Low*) – (Y)ukarı (*High*). (1998: 347, 411, 416):

¹ Pf: Propp’un işlevleri (*Propp’s functions*).

I. Eylem (Pf. 1-8): Kötülük ve ön sınamalar. G – O

II. Eylem (Pf. 9-14): Bağışçı dizisi. Kötülük ve ön sınamalar. G – O. G statüsünden O'ya geçilir. Bu olaylar, A düzeyinde gerçekleşir. Kadın kahramanların, bir erginlenme olmaksızın yetişkin rolünü üstlendiği masalların çoğunda bu dizi yoktur.

III. Eylem (Pf. 15-22): Temel ve ek sınamalar. E – K. Bağışçı ve kahraman, temel sınamalardaki masal rolleridir. Alı konulmuş prenses özgürleştirilir. Birbirini tanımayan kahramanlar buluşur ve âşık olurlar.

IV. Eylem (Pf. 22-23): Temel ve ek sınamalar. İkinci kötülüğü içerir. Birçok farklı biçimi vardır. Ana tema açıktır; kahramanın Y düzeyinde tanınmışlığı yoktur. III. eylemde kurulan aşk ilişkisi bilinse de, kabul edilmemiştir.

V. Eylem (Pf. 23-31): G - O (kısmen) ve A – Y. Masalın sonunda, kahraman değişmek üzere büründüğü mütevazı bir kılıkla sahneye çıkmasıyla, düğün başlar. Sahte kahramanla sınanması da bu kısımdadır. Ama kahraman edilgenken prenses daha etkindir.

3. 2. Holbek'in Masal Anlatım Teknikleri

Holbek (1998: 435-448), beşli eylem sisteminin dışında, masalın anlatım tekniğine ilişkin bazı ilkeler de belirlemiştir. Olrik'in epik kuralarıyla kısmen örtüşen ilkeler şöyledir:

1. Bölünme (*split*): “Bir karakterin çatışmacı görünüşlerinin masalda farklı figürlere dağıtılmasıdır. Figürler arasındaki kimlik, masalda aynı rolde olsalar da birbirlerini etkilememeleri gerçeğinden ortaya çıkmış olabilir”. Bölünme, bir karakterin iyi – kötü, etkin – edilgen ve ruhani – bedensel görünüşleri, gibi birkaç biçimde ortaya çıkmaktadır. Bir karakterin iyi ve kötü görünüşleri, ilkesel olarak, kuşak çatılması (genç - ihtiyar) alanında görülür (Erkek düşmanlar: Troller, devler, ejderhalar, yamyamlar, şeytanlar ve vahşi insanlar vb. Kadın düşmanlar: Üvey anneler, cadılar, dişi ejderhalar vb.). Bir insan varlığının ruh ve bedensel görünüşler arasındaki bölünme, esasen kadın – erkek eksenindedir (örn. kahramanın nişanlandığı kız gece insan, gündüz hayvandır). Etkin ve edilgen görünüşleri arasındaki bölünme, kahramanın yardımcılarında görülür. Masalın aynı sahnesinde yer alsalar da etkileşime girmezler; yardımcı etkenken, kahraman edilgendir. “Hayvan biçimdeki yardımcıları, gerçekte kahramanın bedensel görüşünün uzamasından başka bir şey değildir”.

2. Ayrıntılandırma (*particularization*): Bölünme ile yakından ilişkilidir. Kişi, olay ya da olgunun görünüşünün, bağımsız simgesel unsurlar olarak ortaya çıkması (Örn. kuru – yaş ikiliği, ölüm – yaşam arasındaki karşıtlığı ifade için kullanılabilir).

3. Yansıtma (*projection*): “Kahramanın zihnindeki his ve tepkiler, çevreleyen dünyada ortaya çıkan olgular olarak temsil edilir.” “Bölünme ile birleştiğinde, suçluluk hissini azaltır” (örn. kız babasını özlemez, babası kızı özler. Talisizlik kahramanın değil ailesinindir vb.).

4. Dışsallaştırma (*externalization*): “İçsel özelliklerin, nitelik ve eylemlerle ifade edilmesi”. Erdem, duygu ve karakter niteliklerini betimletici kelimelerin olmayışı. Ama hediye, bedensel özelliklerle bunların ifade edilmesi.

5. Abartı (*hyperbole*): “Yoğun duygular, ortaya çıkan duyguların abartıyla ifade edilmesi”.

6. Niceliksel (*quantification*): Niceliksel olarak ifade edilen nitelikler; üçler, yediler, vb.

7. Daralma (*contraction*): Zaman ve uzamdaki genişletilmiş, uzatılmış gelişmeleri, sıkça üç sahnede, ortaya çıkar çıkmaz, anında olan değişmelerle daraltmak.

3. 3. Max Lüthi'nin Masal Biçimi

Lüthi (1986: 4-80), ince ama yoğun kitabında, masalın kendine has bir biçimi ve doğası olduğunu ileri sürmektedir. Buna göre masalın biçimsel özellikleri şöyledir:

1. Tek boyutluluk: Doğaüstülerle ilişki
2. Derinliksizlik: Eşyaların, bedenlerin, nitelikleri, zamanın, ilişkilerin, iç dünya ve çevrenin tasarımı.
3. Soyut üslup: Sabit tanım. a) Kişiliklerin oluşturulması: dış hatlar, madde ve renk. b) Olaylar dizisi kullanma. c) Söz kalıpları. d) Aşırılıklar: Zıtlıklar (genç- yaşlı, şiddetli ceza – yüksek ödül, güzel - çirkin), mucizeler / dönüşümler (don değiştirme, körün gözlerinin görmesi)
4. Tecrit (görünür) ve evrensel ara bağlantı (görünmez): Karakterler ve olaylar arasında anlam, zaman ve mekân açısından mantıksal ve uzun süreli bir ilişki kurulamaz. Herkes ve her şey sadece ihtiyaç anında belirir ve birbirleriyle ilişki kurar. Sonra yine anlatıdan çekilirler. a) Karakterlerin, olaylar dizisinin ve epizotun tecridi. b) Sözel tekrarlar. c) Şans. d) Evrensel ara bağlantının kapasitesi: Yardımcılar ve kahramanlar arasındaki bağlantıların niteliği; i) Hediyeler, ii) Mucizeler, iii) Kesilmiş (*stumpf / truncated*) motif: Tamamen işlevsiz olmayan, biri ya da öteki temel ilgilerle bağlantısı kurulamayan unsurlar. Kör (*blind*) motif: Tamamen işlevsiz unsurlar. e) Masal kahramanı

Yüceltme ve tüm-kapsayıcılık: Büyüsel, mitik, esrarlı, ritler; erotik ve dünyevi materyallerden oluşan motiflerin hepsi, içeriklerindeki katılık ve gerçekliklerini, insan ilişkilerinde derin boyutu masalda yitirirler. Masala özgü bir dönüşüm geçirirler, içleri boşaltılır. a) Yüceltme motifleri. b) Evrensel olarak dünya içeriğinin tasarımı.

4. YARATICI YAZARLIK

Kurmacayı oluşturan öğelerin sıkça vurgulananları, hikâye,² olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân, betimlemeler, diyalog, çatışma ve çözümlerdir. Aşağıda farklı yazarlardan yola çıkarak kurmacanın unsurlarından yedisi özetle ele alınmaktadır:

1. Fikir seçme: Hikâyeye başlatacak olan tohum olay, yaşamdan, duyulmuş ya da okunmuş bir şeyden edinilebilir. Örneğin Paul Auster (2012: 266-7), iki gün üst üste kendisini yanlışlıkla arayan bir adamdan esinlenerek bir kitap yazar. Usta yazarlar, filmler, rüyalar, aile tarihi, gazete ve dergilerde geçen haberler gibi çeşitli kaynaklardan esinlenerek de fikir üretilebilir. Düşüncelerin, yazıların ve okunanların yeniden değerlendirilebilmesi için insanlarla düzenli buluşulup konuşulabilir. Akla gelen fikirleri kaydetmek üzere bir günlük tutulabilir. Önemli olan, bulunan fikrin yazara “araştırma ve keşif için bir gizem ya da davet sunmasıdır”. (Doyle, 1998: 30-1; Jones, 2008: 23-5, 96-7; Costello, 2010: 28-31; May, 2012: 15-22)

2. Karakter: Bazen her şeyin başında yazarın elinde sadece karakter vardır. Tıpkı Henry James’e (2012: 64) olduğu gibi; “Tohum, yalnızca aklımdaki tek bir kişiden, sevimli bir genç kadının karakteri ile dış görünüşünden, oluşuyordu”. Woolf karakter oluşturmak için iç ses, tasvir, mekân, eylem ve başkalarının düşünceleri tekniklerinden yararlanırdı (Jones, 2008: 105-6). “Karakterleri sözcüklerle değil eylemlerle; dahası baskı altında nasıl hareket ettiklerine göre tanırız” (Costello, 2010: 82). “Kahramanın davranışları hikâyenin akışıyla etkileşim içindedir. Dolayısıyla olay örgüsü ve karakterin gelişimi çoğu zaman üst üste biner, birbirini doğurur”. (Gülsoy, 2012: 210). Kurmacanın yapısını zayıflatmamak için karakter, gerçek olduğu hissi verecek kadar ayrıntılı, üç boyutlu oluşturulmalı ama bu bilgilerin hepsi, metin de kullanılmayacaksa metne sokulmamalıdır. Karakteri tanıtmak için kısa tanımlarla yetinilmelidir. Kahramanın ardından, onun karşıtı bir karakter de yaratılmalıdır. (Costello, 2010: 29, 66-76, 79-83; Gülsoy, 2012: 113)

3. Tür: Yazın türlerini ve senaryo için de bilinen film türlerini bilmek, karakter, konu ve olay örgüsü konusunda kalıplar ve motifler sunar. Biçim ve tema belirlenirken de daha rahat çalışmasını sağlar. (Jones, 2008: 117-23; Costello, 2010: 45-50)

4. Olay örgüsü: Olay örgüsü kurmak, “yaratıcılık düzeyinin sınıandığı bir yaratım biçimi olarak” daha çok romanla ilgilidir (Gümüüş, 2012: 96, 99). Yazarların kullanabileceği bazı olay örgüsü unsurları şunlardır: Çatışma, gerilim, zaman, mekân ve olay dizisinin sıralanışı. “Olay örgüsünün gerektirdiği tüm gelişmeler”, Henry James’in (2012: 75), *Bir Kadının Portresi* kitabında olduğu gibi, okurun ilgisini çekmek için yapılır.

“Çatışma, bakış açısı karakterinin özelliklerinden, sorundan ve onu çözme çabalarından, yan karakterlerden ve ortamdandır. ...Bakış açısı karakteri öykünün tüm anlarında sahnede sorunları çözmeye çabalayarak gerilimi sağlar” (Bogges, 2012: 134). “Gerilim, bir hikâyenin yapı taşıdır; karakterleri harekete geçirir ve onları harekette tutar” (Jones, 2008: 102). Bu amaçla kahramanın hedef ve ihtiyaçları çatışma yaratacak şekilde oluşturulmalıdır. Ama yaratılan gerilimden de çıkarılmalıdır. Hatta beklentiler bir anda tersine çevrilerek de okuyucu – izleyicide bir gerilim yaratılabilir. Ardından olaylar beklendik bir biçimde düzeltilmelidir. Bu amaçla, başlangıç / eksiklik /

² Gülsoy’un (2012: 139) önerdiği gibi, hikâye, bir olay anlatımının, öykü ise bir edebi türün ifadesi olarak kullanılmıştır.

mücadele / eksikliğin giderilmesi / sonuç aşamaları düzenlenir. Çatışma, ana olay olduğundan güçlü olması gerekir. Alt olaylar ve yan karakterler de buna göre oluşturulmalıdır. Özellikle senaryo yazılırken, onu unutulmaz kılabilecek önemli sahneler oluşturulmalıdır. (Costello, 2010: 43, 51, 54, 58-61, 91)

“Belli bir zamanda ve belli bir yerde” ortaya çıkan sahne, “okuyucunun olayı görmesini ve karakterlerin birbiriyle etkileşimini seyretmesini sağlar” (Jones, 2008: 100). Bu açıdan, kurgunun bir unsuru olarak zaman kullanılabilir. Zaman, bir gün ya da saatlerle sınırlanabileceği gibi (Jones, 2008: 99), yazar “bazen zamanı yavaşlatabilir, önemli bir sahnede zamanı uzatabilir” (Gülsoy, 2012: 133). Yazar, kahramanının kronolojisindeki zaman ve yaşadıklarının tamamını, hikâyenin tutarlılığı için bilmeliyse de tüm bunları ayrıntılı olarak okura sunmak zorunda değildir (Gülsoy, 2012: 133).

Mekân ve nesnelere, süslemeden ziyade metindeki olay ve kişilere art alan yaratmak gibi “tamamlayıcı bir işlev taşırlar” (Gümüş, 2012: 103). Bu nedenle sadece betimlenmemeli, karakterlerin düşünce ve niteliklerini de yansıtabilecek şekilde tasarlanmalıdır (Jones, 2008: 114). Bu amaçla gerçek mekânlardan da esinlenilebilir. Örneğin, Ferit Edgü’nün (2012: 338-9), bir Stockholm kartpostalında gördüğü sahaf, bir romanın bir karakterine kaynaklık eder.

Olay örgüsü ileriye gidiş, geriye dönüş ya da ileriye doğru akan, okur için geleceğin belirsiz olduğu çizgisel anlatım teknikleriyle anlatılabilir. Anlatılar gerçek yaşamdan hızlı olduğu için olay örgüsünün her bölümünün eşit uzunlukta olması gerekmediği gibi mekân, dekor, atmosfer gibi unsurların ayrıntılarıyla anlatımı, gösterilmesi de gerekmez. Anlatının gerçeklik hissi verecek şekilde yaşamı taklit etmesi yeterlidir. (Gülsoy, 2012: 150-7)

5. Diyalog: Diyalog, karakterlerin oluşturulması ve kişiliklerinin ortaya çıkmasında yararlanılan teknik bir öğedir (Gümüş, 2012: 108). Bu nedenle karakter ve olay örgüsünden sonra geliştirilmelidir. Kalıp ve görsel olarak aktarabilecek şeyler diyaloga dökülmemelidir (Costello, 2010: 83-4). “Gerilimi işlemek ve karakteri ortaya çıkarmak için” kullanılabilir (Jones, 2008: 114).

6. Eksilti: Kurmaca metinler gerçek yaşamdan farklı olarak odaklanmış anlatılar olup gereksiz cümle, sahne, bilgi ve karakterler bulunmaz. Bu da okuyucuda metnin estetiğiyle ilişkili olarak bir bütünlük hissi yaratır. “Dilin kullanımı, metaforlar, imgeler, buluşlar kadar zamanın kullanımı da estetik boyutu güçlendirmeye hizmet eder” (Gülsoy, 2012: 132). Bu amaçla yazılanların daha özet bir biçimde söylenmesi araştırılır. Kelime, cümle hatta paragraf çıkarma denemeleri yapılarak öz ama güçlü anlatım yolları denenir (Costello, 2010: 57, 84). Gümüş’ün (2012: 124-8) “yalınlık” dediği bu durum, sadece dil kullanımı değil, anlatım biçimi, anlam katmanı, hikâyenin kuruluşu gibi metnin tamamıyla ilgili olup yazarlar ustalaştıkça yalınlığın yetkinliğine ulaşırlar.

7. Bakış açısı: Anlatımın hangi karakterin sesiyle yapılacağı, okurun metinden etkilenmesinde de belirleyici olabilmektedir (Doyle, 1998: 32; Jones, 2008: 110-11). Louise Bogges (2012: 133-138), bakış açısı kullanılacak

karakteri seçmek için onun işlevlerine bakmayı önerir: Baskın *duyguyu* sağlama, hem *çatışma* ve mücadele hem de sorun çözerek *gerilimi* taşıma gücüne sahip olma, *okuyucunun özdeşleşebilmesi*, *yazarın mesajını* okuyucuya iletebilme ve çeşitli *yeteneklere* sahip olma (kişiliğini ortaya çıkaran eylem, diyalog ve düşünceleri ile diğer karakterlerin ona verdiği tepkiler). Bogges'in (2012: 128-133) gruplamasına göre bakış açıları şöyle gruplanabilir: *Tek Esas Karakter*, genellikle esas karakterin birinci ya da üçüncü tekil şahısla uygulanmış anlatımıdır. Hikâyenin gerçekten biri tarafından anlatıldığı izlemine veren ve yaygın bir kullanımı olan (mektup, günlük, bilinç akışı tekniği vb.) şimdiki zamanda birinci tekil kişi, başkahraman olmak zorunda değildir. Ama bu tarz anlatımda inandırıcılık ve karakterin bilgileriyle sınırlanma sorunu vardır (Gülsoy, 2012: 176-8; Hildick, 2012: 178). Doğruluk ve inandırma hissi yüksek olan kişisel anı ya da yaşamöyküsü biçimindeki geçmiş zamanda birinci tekil şahıs anlatım en eski yöntem olup özellikle kısa öyküde okurun özdeşlik kurmasına olanak tanır (Hildick, 2012: 196; May, 2012: 43). Geçmiş ya da şimdiki zamanda üçüncü tekil şahıs kullanımı anlatım teknikleri içinde en yaygını olup kolay bir teknik olduğu da iddia edilir (her şeyi bilen yazar, karakterin bakış açısı) (Hildick, 2012: 186; May, 2012: 145). *Tek Yan Karakter*, gözlemci olup bazen doğrudan temel karakterin eylemlerine katılan biri, bazen de bir kişi zamiri kullanılarak kişiselleştirilmemiş "ima edilen anlatıcıdır". İkinci tekil kişili anlatımlar sık kullanılsa da "özellikle kısa metinlerde hipnotik bir etki yaratabilir. Bir tür telkin gibi..." (Gülsoy, 2012: 195). *Çok Yönlü Bakış Açısı*, birden fazla karakterin düşüncelerine girildiği ama okuyucu açısından özdeşleşme sorunu görülebilen ustalık isteyen bir anlatım biçimini olup daha çok romanda kullanılır.

5. GELENEK VE ÇAĞDAŞ KURMACA

"Kurmaca metinler elbette her zaman gerçek olmayan bir dünya yaratır, yalnızca yazınsal dil aracılığıyla, yani çok soyut bir dille gerçek olmayan bir gerçeklik kurar. Bu arada ne yaratmışsa, onun sahici olduğuna da inandırırılar bizi" (Gümüş, 2014: 168). Halk masalı da, bir kurmaca metin olarak, dinleyicisine benzer şekilde "tek boyutlu" (Lüthi) bir dünya sunarak daha masalın başlangıç tekerlemesinden itibaren,³ kurgulanan bu dünyanın kendi gerçekliği içinde kabul edilmesini, dinleyicinin buna göre tepki göstermesini istemektedir (epik mantığı, Olrik). Bu iki kurmacayı daha rahat karşılaştırmak için yukarıda gönderme yapılan, yaratıcı yazarlık ve geleneksel masal yapısı üzerine kaynaklardaki önerileri, şöyle tablolayabiliriz:

Tablo 1. Modern Kurgu ve Geleneksel Metinlerin Kesişen Yönleri

	Modern Kurgu Metin	Geleneksel Masal Metni
1	Sınırlı sayıdaki karakterin karşıtlıklar üstüne kurulması.	Proop'un karakterlerin eylem alanı; Lüthi'nin tecrit ve evrensel ara bağlantıları
2	Güçlü bir kahramanın bütünlüklü bir karakterinin olması	Lüthi'nin soyut üslubu; Holbek'in dışa vurma, bölünme, yansıması ilkesi; Olrik'in iki ana karakter olması yasası
3	Olay örgüsünün tamamının karakterlerin biçimlenmesini sağlaması	Olrik'in başkaraktere odaklanma, tek başlık (<i>single strand</i>) ve anlatının berraklığı yasaları
4	Anlatıcıya ve anlatımda kullanılacak bakış açısını belirlemek	Birinci ya da üçüncü şahısla anlatım; özellikle kahramanın bakış açısından anlatım

³ Öğrencilere, masalın başında farklı bir dünyanın kapısını açan (giriş), kahraman ve dinleyiciyi bu dünyada ilerleten (ara) ve sonra bu dünyanın kapılarını kapatan (bitiş) kalıp sözlerini öğrenmeleri için tavsiye edilen kitap için bkz. Boratav, Pertev Naili (2000). *Tekerleme*. (Çev.) İ. Yerguz, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

5	Türün belirleyiciliği (deneme, köşe, roman, öykü, senaryo [gerilim, polisiye, macera, romantik vb.] yazarlığı)	Masal tipleri ⁴
6	İhtiyaçların, çatışmaya yol açması	Propp'un A ve sonrasındaki H-J ve M-N işlevleri
7	Olay örgüsüne bağlı olarak yan karakter, diyalog ve alt olayların ortaya çıkması	Lüthi'nin soyut üslubu ve bölünme ilkesi; Olrik'in şemalaştırma yasası
8	Eylemleri aracılığıyla karakterleri betimleme	Propp'un eylem alanları; Lüthi'nin tecrit edilmiş karakterlerin evrensel ara bağlantıları ve yansıma ilkesi; Olrik'in olaylar dizisinin anlatı üzerindeki sınırlaması yasası
9	Gerilimi arttırmak için beklentileri tersine çevirme	Propp'un Pr ve Rs işlevlerinden sonraki "yinelemeler"; Holbek 4. Eylem; Olrik'in tekrar, ilk ve son durumun önemi yasaları
10	Unutulmaz sahneler	Olrik'in tablo sahnelerin kullanımı ve epik mantık yasaları; Lüthi'nin tek boyutluluğu
11	Mümkün olduğunda ekonomik, hızlı ama güçlü bir anlatım	Olrik'in tekrar ve şemalaştırma yasaları; Lüthi'nin soyut üslubu
12	Olay akışı oluşturmak	Propp'un işlev dizisindeki "yinelemeler"; Holbek'in değişken beşli eylem sistemi; Olrik'in olaylar dizisi birliği yasası
13	İşlevsel, zaman, mekân ve nesne kullanımı	Lüthi'nin daralma ilkesi; Olrik'in şemalaştırma ve ayrıntılı betimlemenin olmayışı yasaları
14	Yazı yazılabilecek bir ortam oluşturmak	Masal anlatabilecek bir ortam bulmak
15	Etkili bir son	Olrik'in kapanış yasası

Bu maddelerden bazılarını açmakta yarar görülmektedir:

Birinci kesişme: Propp (2008: 80-1), masal karakterlerinin eylem alanları açısından sadece yedi farklı özellik gösterebileceğini söylemektedir. Hatta Holbek (1998: 435-8), "bölünme" özelliği dolayısıyla, tüm karakterleri sadece ikiye indirir; kahraman ve onun karşınının yansımaları. Yine de masalda, rolü üstlenen karakter sayısı, sözlü kültürün akılda kalıcılık ve kalıplaştırma özelliğine rağmen bazen çok sayıda, özellikle *formula* / kalıp masallarında, rolü üstlenen karakter sayısı 12 olabilmektedir (Bkz: AaTh, Formula Masal, 2000-2013 ve 2025-2028). Her iki yazma geleneğinde de adetten çok, anlatılan olayı etkili aktarmaya yarayacak kadar işlevsel nitelikte karakter oluşturmak önemlidir. Ama geleneksel metinlerde karakterlerin niteliği, Lüthi'nin (1986: 37-9, 51) de belirttiği gibi, yalıtılmışlık içinde olduğundan, yan karakterlerin ortaya çıkma nedeni sadece kahramanın ihtiyacını karşılayacak bir işlevi üstlenmek üzeredir. Kahramanlar aralarındaki bağı açıklayabilecek başka bir nedensel ilişkinin kurması da gerekli değildir.

İkinci kesişme: Çağdaş yazın da masal gibi kalıplaşmış tiplerden yararlanabilmektedir. Bu kalıplar ikiye ayrılabilir (May, 2012: 177-8, 181): Sıkıcı olma, damgalama, tek boyutluluk gibi sorunlara yatkınlığı yüzünden okurun ilgisini çekmeme riski taşıyan *stereotipler* ile geleneksel sözlü kültürden ve özellikle masallardan beslenen, "hayal dünyamız üzerinde güçlü etkiler bırakmış" olan *arketipler*. Yazmaya yeni başlayanlar için arketiplerden yararlanmak güçlü bir karakter oluşturmaya yardımcı olabilmektedir. Karakteri sunarken de onu "uzun uzun tasvir etmek" yerine, bir olay içinde sunma, bir olay karşısında aldığı tutum ve davranışlarla tanıma yoluna gidilmelidir. Görüldüğü üzere kurgu yazarlık, geleneksel anlatı geleneğinin tiplerinden yararlandığı gibi onun

⁴ Masal tipleri konusunda öğrencilere tavsiye edilen ve öğretim üyesinin de eğitim öğretim faaliyetlerinde yararlandığı kitaplar için bkz. Eberhard, Wolfram ve Pertev Naili Boratav (1953). *Typen Türkischer Volksmärchen*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH; Uther, Hans-Jörg (2004). *The Types of International Folktales - Part I-III*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

betimlenmesinde de benzer bir tarzı takip etmektedir. Zira geleneksel anlatım da kahraman (sözlü kompozisyon teorisinin) tema ve formüller ile (Olrík'in) zıtlık ve şemalaştırma yasalarına göre betimlenmesini tavsiye ederken, kahramanın asıl karakteri, aldığı bir çağrı üzerine (Pf. 9), kendine sunulan yardım (Pf. 12-15) ve zorluklar (Pf. 8, 16-18, 25-26) karşısındaki tutumlarına bağlı olarak aktarılmaktadır.

Dördüncü kesişme: Halk masalında da birden fazla bakış açısına göre anlatım yapılabilmektedir. Anlatımın bakış açısı genellikle merkezde yer alan karakterin bakış açısıyla anlatıldığından merkez karakter değiştikçe anlatımın bakış açısı da değişmektedir (Kossmann, 2000: 71). Her ne kadar Gardner (1991: 155), "hiçbir peri masalı, birici şahısla anlatılmaz" demekteyse de, masallar genellikle geçmiş zamanda üçüncü tekil şahısla, bazen de, dedem Kamber Kara'dan dinleyerek şahit olduğum Keloğlan masalında olduğu gibi, geçmiş zamanda birinci tekil şahısla anlatılabilmektedir. *Anlatıcının egosu* ifadesini, Lutz Röhrich (akt. Naithani, 2014: 57), anlatıcının zamanla, anlatının bir parçası olması durumu için kullanmaktadır. Ona göre "sayısız halk masalı otobiyografiktir." Bu nedenle anlatıcıların "derinden bağlandıkları" anlatmayı çok istedikleri, anlatıcı hakkında birçok bilgi de içeren, favori eserleri vardır. Öyle ki anlatıcının bu manevi bağlılığı, hem anlatı icrasındaki duygusal tepkileriyle hem de "hikâyenin bir aktörüne dönüşerek" görünür hale gelmektedir;

Anlatıcılar, biz zaman anlatının bir parçası olurlar; başka bir zaman, gerçek gibi, harikulade bir masal deneyim ettiklerini söyleyerek başlarlar, yine başka zamanlarda açıkça kahramanla aynı sayarlar ve sanki anlatının gelişimi gözlerinin önünde oluyormuş gibi, anlatı boyunca ya da anlatının başında birinci şahsa geçerler.

Yedinci kesişme: Biçimciler sayesinde bir tek karakterin⁵ değil masalın kendisinin de olay örgüsünün bir modeli (Proop ve Holbek) olduğu ortaya çıkmıştır. Bu durum, çağdaş edebi metinler için de geçerlidir. Görüleceği üzere bu olay örgüsü modelleri açıkça antik ve geleneksel metinlerden de esinlenmektedir. "Yazarların döne döne kullandığı on iki şablon" şöyledir (May, 2012: 191-3): 1) Canavarı alt etmek, 2) Fakirlikten zenginliğe, 3) Arama, 4) Yolculuk ve dönüş, 5) Komedi, 6) Trajedi, 7) Yeniden doğuş, 8) Olgunlaşma, 9) Başkaldırı, 10) Diğerrinin yerine geçme, 11) Faust sözleşmesi ve 12) İniş ve çıkış. Jorge Luis Borges'e göre ise sadece dört öykü modeli vardır: 1) Troya'da olduğu gibi, "yiğit adamların kuşattıkları ve savundukları kale kentin öyküsü", 2) Odysseus'un deneyim ettiği gibi "bir dönüş yolculuğu", 3) İason ve Altın Post'taki gibi "bir arayışın öyküsü" ve 4) "Bir tanrının kurban edilmesinin öyküsü" (akt. Gülsoy, 2012: 161-2).

On ikinci kesişme: Halk edebiyatı metinleri, "bireyin başlığını sıkı tuttuğundan" sadece kahramanın başından geçenlerin olaylar dizisini (*plot*) anlatırsa da diğer karakterlerin deneyimleri ya da "eksik ayrıntıları doldurmak" gerektiğinde, geri dönüş tekniği yerine bunu bir diyalog içinde "duyurur" (Olrík, 1999: 94). Olay akışını kısmen değiştirerek geçmişi metnin şimdiki zamanına taşımak için de "işlevler arasında bağlantı sağlayan yardımcı öğeler" ile "yinelemeler"den (Pf. 21 ve 22) yararlanılmaktadır (Propp, 2008: 71-4, 93-7). Böylece, metnin akılda kalıcılığı bozulmamakta ve olaylar, olay dizisi birliği ve şemalaştırmanın gerektirdiği biçimde gelişmektedir.

⁵ Kahraman için geliştirilmiş kalıplar konusunda öğrencilere önerilen ve öğretim üyesinin de eğitim- öğretim faaliyetlerinde yararlandığı için kaynaklar için bkz. Holbek, 1998: 328-331; Çobanoğlu, Özkul (1999). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Ankara: Akçağ, 179-185.

On dördüncü keşişme: İki yazım geleneği arasındaki en belirgin fark, olasılıkla yazma ortamıyla ilgilidir. Yazarlara, kendilerini rahat hissedebilecekleri yalıtılmış bir yazma dünyası, “kendine ait bir oda” ya da masa kurmaları önerilmektedir (Doyle, 1998: 31; Jones, 2008: 35). Yazarların, sadece yazarken değil yaşam tarzları dolayısıyla tüm sanatçılar gibi biraz yalnız ve egoist karakterde olduğunu söyleyen Ursula K. Le Guin (2011: 63), buna rağmen geleneksel anlatıcılarla çağdaş yazarların yollarını kesiştiren bir saptama yapmaktadır; “yazmanın büyük bölümü yalnızken yapılırsa da, inanıyorum ki aslında tüm sanatlar gibi o da bir izler kitlesi için yapılır. Yani, bir izler kitlesiyle birlikte yapılır. Tüm sanatlar gösteri sanatıdır; yalnızca bazıları bu konuda daha sinsidir”. Halk masalı bu açıdan oldukça açık yüreklidir. Masalın yazılıp anlatılabilmesi için geleneksel anlatıcıların kitleler, dinleyiciler ve başka anlatıcılar bulması gerekmektedir. Böylece anlatıcı metnini öğrenebilecek, hem kendine hem de dinleyicilerine göre biçimlendirebilecektir (Dégh 1989; Ben-Amos, 1992: 111-2; Azadovski, 2002: 60-91; Başgöz, 2012: 147-57).

Ama yazarların da okuyucuyu dikkate alması gerekmektedir. Le Guin (2011: 63-4), bir yazarın yapıtını tasarlarırken, okuyucusunu da düşünmesi gerektiğini söylemekte ama bununla hedef kitlenin sürekli düşünülmesini, eserin tamamının ona göre biçimlendirilmesini kast etmemektedir. Ona göre yazar, yazmaya başladıktan sonra sadece sanatına odaklanmalıdır.

On beşinci keşişme: Okur için tatmin edici bir final hazırlamak uğruna, mutluluk ve barışla bitirmek, her şeyi açık itiraf etmek ya da yeni bir dramatik olay eklemek “yapmacık durabilir ya da son derece ustaca yapılmadığı sürece, yalnızca okuru kızdırmaya hizmet eder”. Finalde “okura biraz inisiyatif tanımak, ... bir çeşit duygusal boşalma sağlayacak” bir son sunmak etkili olacaktır (May, 2012: 50). Masallar da her zaman evlilik ya da ödülle bitmemektedir (Pf. 31: W ve işlevin olumsuz ve karşıt sonucu, [2008: 146-7]). Bazen ölümle, bazen de karmaşa içinde belirgin bir son dahi olmadan sonuçlanabilmektedir (AaTh, Formula Masal, 2021-2024 ve 2250-2299). Örneğin, kalıp / biriktirici masalarda, zincir, karşıt yansımali⁶ olarak ya da bir karakterin ölümü gibi tek bir olaya diğer karakterlerin birikerek katılmasıyla oluşan karmaşaya üzerine de kurulabilmektedir. Bu tipin üçüncü biçiminde ise ne tek bir olay ne de onun etkisi vardır. Sürekli ortaya çıkan bir eksiklik ve onun anında giderilmesi ile uzayıp giden, birden fazla hedef ve olaydan oluşan bir masal söz konusudur. Bu masal tipinde, anlatı istendiği kadar uzatılabilen bir yapıya kavuşmaktadır. Ama sonun nasıl olacağına ilişkin bir yasa bulunmaktadır: Ana karakterin durağanlık ya da gecikmeler yüzünden ertelenen son kaderi ile diğer karakterlerin kaderi belirlenir, ana karakterin kaderinin diğer karakterlere etkisi ortaya çıkar ve olayların gözle görünür bir anısı kullanılarak geleneksel anlatı, genellikle bu dört aşamayla bitirilir (Oirik, 1992: 55-6).

6. BULGULAR: ÖĞRENCİLERLE MASAL YAZMAK

⁶ Sözü edilen masal tipinin iki biçimi hakkında temel bilgi için bkz. Özer, N. (2004). “Zincirleme Masalarda Yapı ve İşlev”. *Milli Folklor*, S. 63, 5-10.

Öğrencilerle çalışmaya başlamadan önce iki konu netleştirilmiştir: Kaleme alınacak edebi tür ve onun tipi ile hedef kitle. Dinleme, okuma ve kuramsal çalışmaları inceleme şansına sahip olduğumuz,⁷ bu sayede de biçim özelliklerini tanıdığımız masal türünde yazmaya karar verilmiştir. Böylece yazma deneyimi olmayan bizlerin elinde taklit edebileceği bolca kural, motif ve örnek metin olacaktır. Toplam altı öğrencinin katıldığı bu deneyimde öğrencilerin ikisi yazacakları masalı daha modern bir mekân ve bağlamda geçecek şekilde tasarlarlarken diğerleri geleneksel masalların izini takip etmiştir. Bu son grupta, Gülsoy (2012: 102) ve Stephen King'in önerdiği, hikâyesi verilmiş bir öyküyü cinsiyetlerini değiştirerek yeniden yazma denemesinin bir nevi biraz daha karmaşığı denenmiştir. Kaleme alınacak metinlerin okuyucu / dinleyicilerinin geleneksel masallarda olduğu gibi her yaştan olacağı varsayılarak masallarda çocuk edebiyatının önerilerini izlemek gibi bir çabaya özellikle girilmemiştir.

Yaratıcı yazarlık konusundaki çalışmalardan da esinlenilerek öğrencilere şöyle bir yol haritası sunulmuştur: 1) Jones'un (2008: 63) Woolf'dan esinlenerek öne sürdüğü, Gümüş'ün (2012) de sıkça yinelediği, "bir yazma egzersizi olarak okumayı deneyin" önerisine uyularak öğrencilerden hem geleneksel, hem de modern masal kitapları okuması ve masallarda sık tekrar eden unsurları belirlemek amacıyla bu kitaplardan seçtikleri masalları biçim yönünden incelemesi; 2) Yazacakları masalın karakterlerini tek tek belirledikten sonra birbirleriyle ilişkilerini listelemeleri; 3) Her bir karakterin Propp'a göre işlev ve eylem alanının belirlenmesi; 4) Ana olayın bulunması (Pf. Çatışma ya da güç iş); 5) Konu ve temanın netleştirilmesi ve 6) Anlatımı ve kahramanları güçlü, edebi kılmak için geleneksel unsurlara bakılması (masal tip sınıflaması⁸ motif indeks⁹ ve masal karakterleri¹⁰).

Öğrenciler, aşk (Tuğba Erdoğan ve Simay Gözde Köse), aile dramı (Zehra Çoban), macera (Emre Aksel) temalı, bir hayvan masalı ("insan ve vahşi hayvanlar", Simay) ve üç asıl masal (bir "doğaüstü düşman", Tuğba; iki "doğaüstü yardımcılar", Emre ve Zehra) tipinde yazmaya karar verdikleri sırada başkarakterlerinin kim olacağını da az çok biliyorlardı. Örneğin Simay'ın kurguladığı karakter, biraz gülünç ve saf olsa da iyi niyetli bir eşek iken; Emre, ormancı ve her daim maceraya hazır genç bir delikanlının; Zehra, üvey annesine karşı mücadele veren yürekli ve özgür bir genç kızın; Tuğba ise kahramanı bir erkek olsa da önce, eşini seçme hakkı olan ve yaptığından emin bir kadın olan bir yan karakterin hikâyesini yazmak üzere bir tasarı hazırlamıştır.

Hemen her öğrenci tema ve karakter yaratmada hemen hiç zorlanmadıysa da güçlü, sürdürülebilir ve çözülebilir bir çatışma konusu bulmakta az çok zorlanmıştır. Çatışmanın kurulamaması yüzünden anlatı, (Pf.) hazırlayıcı bölümde, "başlangıç durumunda" kalmış, bir türlü ilerletilememiştir. Bu zorluğu en çok bir öğrenci yaşamıştır. Birden fazla farklı ve çok da ayrıntılı hazırlayıcı bölüm kurgulasa da çatışma ve olumsuz karakter bulmakta zorlanmıştır. Bu nedenle ona çatışma konusu (suretleri yutan kitap), bir mekân (Milli Kütüphane) ve bir karakter

⁷ AÜ TDE bölümünde, tarafımdan yürütülen EDB 324 Türk Halk Masalları adlı bir ders açılmaktadır.

⁸ Bkz. Aarne, 1964.

⁹ Öğrencilere yararlanmaları tavsiye edilen kaynak için bkz. Stith Thompson, *Motif Index of Folk-Literature* (1955-8), erişim: www.ruthenia.ru/folklore/thompson/

¹⁰ Öğrencilere yararlanmaları tavsiye edilen kaynaklar için bkz. Günay, Umay (1983). "Türk Masallarında Geleneksel ve Efsanevi Yaratıklar", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 1, S. 1, 21-46; Kösemen, Mehmet (2004). *Türk – İslam Tarihinde Hayali Varlıklar*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

tarafımdan verilmiştir (Kebikeç). Çatışmanın da belirlenmesiyle öğrencilerin çalışmalarını kolaylıkla sürdürebildikleri görülmüştür. Öğrenciler, mekân, baş ve yan karakterler oluşturulurken geleneksel motiflerden de (mekân, nesne, karakterler vb.) yararlanmışlardır. Örneğin Emre, saldırgan karakterlerini doğrudan geleneksel masaldan almıştır: İğci Baba ve Şehrannar. Tuğba da karakterlerini kurarken geleneksel masallardaki toplumsal statüleri kullanmıştır: Şehzade ve sultan. Motif kataloğundan ayna ve kılıç gibi nesnelere, konuşan hayvanlar gibi sihirli hayvanlar (kedi, fare, kuş), kuşdilini bilen insan, devler, Zümrüdü Anka gibi mitolojik varlıklar, sihirli kalp, ejderha gibi olağanüstü niteliklere sahip kişi ve varlıklar, sihirle dönüşümler alınmıştır. Masallarını yazdıktan sonra öğrenciler bu defa kendi masallarını Propp ya da Holbek'e göre değerlendirerek, geleneksel biçime ne kadar yakınlaştıklarını denetlemişlerdir.

Adı anılan dört öğrencinin, heyecanla yürüttükleri çalışmalarda ister istemez acemi yazarlık izleri de bulunmaktadır: Olay dizisinde kopukluk ve karışıklık, yan karakterlerin ortaya çıkışında eksik güdüleme, kimi belirsiz ve pek de güçlü bir işlevi olmayan görevler, mekân sayısının çokluğu ve mekânlar arası geçişlerdeki belirsiz işlev, çözümlenmede kullanılan nesnelere yan karakterlerin işlevlerindeki belirsizlik ve hızlı son gibi. Adı anılan dört öğrencinin böylesi ufak (!) sorunlar da barındıran, geleneksel motiflerle yüklü, özgün eserlerinin Holbek'in beşli eylem sistemine göre düzenlenmiş özetleri şöyledir:

Sihirli Kalp (Emre Aksel)

(I) Pişirdiği lezzetli yemeklerle ün yapmış bir prenses varmış. Şehrannar'a göre bu kız, aynı zamanda dünyanın da en güzel kızymış. İğ satmak için saraya gelen İğci Baba, daha güzel iğlerinin evinde olduğunu söyleyerek kızı kaçırmış. Ona evindeki insan etlerinden yemek yapma görevini verir. (II) Padişahın, kızını, onu kurtaran kişiye evlenmek üzere vermeyi vaat etmesi üzerine üç ormancı kardeş sırayla yola çıkar. İlk yola çıkan büyük ağabey İğci Baba'nın evine gittiğinde, bir kap yemek için geldiğini söylese de kendisine ikram edilen yemekleri yemez. İğci Baba kendi parmağını kesip verir ama parmak, yenmediğini söyleyince İğci Baba büyük kardeşi öldürür. İkinci olarak çıkan ortanca kardeş yatacak yer için geldiğini söyleyince İğci Baba onu kırk birinci odaya gönderir ama yatak, misafirin üstünde uyumadığını söyleyince İğci Baba ortanca kardeşi de öldürür. Yola çıkan küçük kardeş aslında bir peri olan bir köpeği kurtarır. Köpek ona Şehrannar'ın göremediği tek yer olan peri ormanına götürür. Orada karşılaştığı Dev Anası, oğullarını kurtarması koşuluyla İğci Baba'yı nasıl öldürebileceğini anlatır. (III) Eve gizlice giren küçük kardeş ve köpek, kızla İğci Baba'yı görürler. Oğlan ile kız ilk bakışta âşık olur. (V) İğci Baba ona, yemesi için kendi parmağını kesip verir. Köpek onu yediğinden İğci Baba oğlanı öldüremez. Gece yatakta kızı yatırdığından İğci Baba oğlanı yine öldüremez. Gece, birinci odadaki bir sandıkta saklı olan kalbi bulan oğlan, pişirmesi için kıza verir. Kalbi yiyen İğci Baba ölür. Kalan insan etlerinden insanlar yeniden dirilir. Söz verdiği gibi dev kardeşleri de kurtaran oğlan, kızı alarak saraya dönerler. Söz verildiği üzere kızla evlenen oğlan, padişah da yapılır.

Şapkalı Eşek (Simay Gözde Köse)

(III) Birçok sesi taklit etme yeteneği olan Şapkalı Eşek, şapkasını nasıl kazandığını anlatırken, anlattıklarına gülen Ceylan'ı fark eder ve birbirlerine âşık olurlar. (I) Ceylan'ın bir eşeğe âşık olduğunu öğrenen Aslan, birlikte olabilmelerini tek koşulu olarak Ceylan'ın avcılarını çaldığı gözünün geri getirilmesini ileri sürer. (II) Yola koyulan Şapkalı Eşek, bir adam ve kuşa yardım eder. (IV) Ceylan'ı seven Kurnaz Tilki, Şapkalı Eşek'i kandırarak önce tuzlu otlar yedirir, sonra da suyundan içen hayvanı insana dönüştüren sihirli bir dereden su içemeye zorlar. Ceylan'ın kendisini insan bedeninde sevmeyeceğini düşünen Şapkalı Eşek, yolda yardım ettiği adamlarla karşılaşır. Yeniden eşek olmasına aracılık edebilecek bir kişinin varlığını öğrenir. Önce avcının kulübesine gider ama göz koleksiyonu arasında Ceylan'ın gözünü bulamaz. (V) Şapkalı Eşek'in yolda yardım ettiği kuş, Kurnaz Tilki almasın, diye sakladığı gözü eşeğe verirken, yaşlı bir adam da sihri bozacak bitkiyi söyler. Yeniden dönüşen Şapkalı Eşek gözü Aslan'a götürür. Ceylan gözü, diye aslında Baykuş'un çalınmış gözünü almış olan Kurnaz Tilki, ceza olarak avcıya satılır. Ceylan'ın gözünü veren Şapkalı Eşek ile Ceylan birlikte mutlu bir hayat sürer.

Tılsımlı Ayna (Tuğba Erdoğan)

(I) Susuz kalan ülkesinden, su bulmak üzere ayrılan Şehzade, Sultan Hanım'ın ülkesine gelir. Kızın ana babası bir ejderha tarafından kaçırılmış ve bir aynaya hapsedilmiştir. Sultan Hanım bu sihirli ayna aramaktadır ve onu getiren kişiyle de evlenecektir. (III) Sultan Hanım'a âşık olan Şehzade yarışmalara katılma kararı alır. Aynayı saklayan ejderhayı bulur ve onu kendi kılıcıyla öldürür. (IV) Ama ejderhanın şiddetli çırpınışları sırasında devrilen kayalar arasına sıkışıp kalır. Kurnaz Oğlan bunu fırsat bilerek ejderhanın başlarından birini alıp Sultan Hanıma gider ve aynanın yıkım sırasında kırıldığını söyleyerek evlenmek isteğini bildirir. Kendine gelen Şehzade, aynayı ararsa da bulamayınca ejderhanın kılıcını da alıp ülkesine döner. (V) Ejderha öldüğü için oğlanın ülkesine artık su gelmiş ve her şey düzene girmiştir. Ama Sultan Hanım'ın yapacağı evliliği duyunca yeniden gitmeye karar verir. Sultan Hanım Şehzade'nin elindeki ayna gibi parlayan ejderhanın kılıcını görünce alıp kırar. Ana babası serbest kalınca söz verdiği gibi Şehzade ile evlenir.

Aynadan Geçen Kız (Zehra Çoban)

(I) Ailesinden miras kalan eski bir evde, üzüm gözlü kızı ve eşi ile birlikte yaşayan bir adam, karısı ölünce yeniden evlenir. Üzüm gözlü kız, bir sabah, üvey annesinin geceleri yaşlı bir kadına dönüştüğünü fark eder ama üzülmesin, diye babasına bir şey söylemez. Babası, bir süre sonra hastalanarak ölünce kız, üvey anne ve kâhyasıyla baş başa kalır. (II) Üvey annenin kızı öldürmesinden korkan kâhya kızı uyarır ve ona, ileride lazım olur, diye bir anahtar verir. (III) Üvey anne, büyüü sözlerle gençleştigiğine şahit olan kızı bodruma kilitletler. Kız, boynuna astığı anahtar karanlıkta parıldayınca çıkarır. Anahtar bu defa kendiliğinden ilerleyerek yerdeki bir deliğe girer. Kız anahtarı çevirince yerde bir kapı açılır. Ormanlık bir dünyaya giren kız, orada üç kuş yavrusunu yıldıktan kurtarınca anne kuş, Zümrüdü Anka, ona üç tüy verir ve kızı buldukları dünyanın başka

bir ucuna dek uçurur. (IV) Vardığı yerde bir dev ensesine vurarak kızı küçültür ve küçük bir eve girmeye zorlayarak orada saklı olan canı ve canı acıtan her neyse onu bulup kendisine getirmesini söyler. Kız, Zümrüdü Anka'nın yardımcılarıyla devin canı olan civcivi bir mağarada bir sandık içinde bulur. Sandıktaki aynayı da yanına alır. Ama bir kedi civcivi kapıp yer. (V) Canı yenen dev ölünce kızın küçültme büyüsü de bozulur. Zümrüdü Anka'nın verdiği akıl sayesinde, elindeki aynadan kendi evine geçen kız, üvey annesini aynanın içine iter itmez onu kırar. Diğer tarafta mahsur kalan üvey anneden kurtulan kız, mutlu ve uzun bir hayat sürer.

7. TARTIŞMA ve SONUÇ: KUSURLARIMLA “YAZAR OLABİLİR MİYİM?”

Biz acemi yazarların kusurları örneklerle şöyle sıralanabilir: Orhan Kemal (2012: 309-10), gezip dolaşırken ve bir mekânda yiyip içerken düşüncelerini kafasının içinde tamamladığını, çoğunlukla gece geç saatlerde düşüncelerini yazıya almak üzere masa başına oturduğunda ise işin önemli bir kısmının zaten bitmiş olduğunu anlatmaktadır. Biz ise tüm hikâyeyi aklımızda kurmak yerine, öncelikle masa başında, hazır bir kalıbın / masal biçiminin içine doldurmaya çalışmıştık. Bu arada da aklımızda hikâyeyi kurgulamıştık. Masa başına oturduğumuzda elimizde neredeyse hiçbir şey yoktu! Hayalimiz ve elimiz bir işlemiştir.

Le Guin (2011: 59-63) de benzer bir akıldan yazma sürecinden söz etmektedir. Bu nedenle, yukarıda tekrar edilen “yaratıcı yazarlık için önce bir fikir bulunmalı” görüşünü kabul etmemektedir. “Anlaşılabilir düşünceler” halindeki fikirler ya da sözcüklerle yerine, hisler, hayaller, sesler gibi belirsiz, sezgisel şeylerin de yazmak için yeterli bir itki olduğunu söylemektedir. Ona göre “fikir” üretme denilen, “yapıtın başlangıcı, o gizemli aşama” beş ana öğenin bir araya gelişiyse mümkündür: Dil örüntüleri – sözcüklerin sesleri, söz dizimi ve dilbilgisinin örüntüleri, imge örüntüleri, fikir örüntüleri ve duygu örüntüleri. Bu beş örüntü tipinden merkezi olanı ise “imge”dir; “İmgelenen şey fiziksel gerçeklik taşımaz ama öyleymiş gibi hissedilir”. Okur bu sayede “öyküde olup bitenleri görür, duyar ya da hisseder... Yazar anlatının dünyasını hayal etmeyi, *imgeleştirmeyi* başaramazsa yapıt başarısız olur... Yazarla okurun kurmacayı oluşturmak için en çok işbirliği yaptıkları yer, belki de her şeyden çok imgelemdir. Kurmaca dünyanın ortak yaratılışı”.

Stegener (2002: 11, 16) de duygular ve imgenin yazarlıktaki önemini vurgulamaktadır:

“Yaratıcı yazma, hayali yazma, sanat olarak yazma, anlamına gelir... Yaratıcı yazma, duygularda başlar... Keskin duygular ve onları kullanma isteği olmadan, edebiyat yapılmıyormuş gibi davranılır. Duyular olmaksızın imgeler yaratılamaz ve imgeler yazarın, okuyucuyu duyan, hisseden ve gören biri yapan tek araçtır... Yaratıcı yazarlık zekâsı, duygusallık araçlarıyla tamamlanmak zorundadır. Yaratıcı yazar, imgeleri sadece kavramamalı, onlarla iletişim kurmalı ve okuyucu da bunları okumalı”.

Sözcük ve dilbilgisi öğrenilebilir olsa da imge oluşturmak, duygu geliştirmek ve bunları okura okuduğu her şeyi sahici ve ikna edici bir biçimde aktarmak bireysel yaratıcı gücüyle ilişkilidir. Masalın bu açıdan bir kusuru bulunmaktadır; “yüceltme ve tüm-kapsayıcılık”. Adının aksine bu özellik dolayısıyla masallar, gerçekçi motifler ile tüm insanlık durum ve duygularını işlediği halde, bunları birer masal motifine dönüştürerek “asimile eder”,

aşırı stilize eder ve soyutlaştırır. Böylece gündelik yaşamın sıradan unsurları kadar, cinsellik, erotiklik, büyü ve gizem gibi unsurların özü boşatılır, gerçekçi yön ve etkilerinden arındırır (Lüthi, 1986: 66-80).

Bir kurmaca tür olarak masal, kurduğu dünyanın olduğu gibi kabul edilmesini istese de aktardığı gerçeklik hissi, çağdaş kurmaca öykü ve romanlarındakinden farklıdır. Biz de geleneksel masalın yolundan gittiğimiz için deneyim ettikleri şeylerin karakterlerimiz üzerindeki yıkıcı / sarsıcı etkisini göster(e)medik. İmgelerimizin okuyucu üzerindeki etkisi daha belirsiz kalacak şekilde duygularımıza ket vurmuştuk. Oysa elimizde bir sürü sarsıcı olay bulunmaktaydı; ailesinden yoksun büyümek zorunda kalmış bir genç kadın, babasının bir cadı tarafından öldürülüşünü izlemek zorunda kalan genç bir kız, ağabeyleri yenen bir genç adam, herkes tarafında küçümşenen damgalanmış bir eşek. Bu durumların karakterlerin kişilikleri üzerinde derin etkileri olması gerekirken biz onları hiç sarsıntı yaşamadan uzun ve güzel bir ömür sürmelerini sağlayacak ve hatta bazılarını evlendirerek anlatılarımızı bitirmiştik.

“Gerçek dünyada olan şey, güçlük, karmaşa ve belirsiz ilişkilerle karakterize edilir” iken “masalda – belki de ilk kez – dünya, şiirsel bir ifade bulur” (Lüthi, 1986: 84). Eserlerimizin sanatsal yönünü, geleneksel masalın bu şiirsel gücünden yararlanarak geleneksel masal motiflerini yani çok tanıdık imgeleri kullanarak elde ettik.

“İnandırıcı, dolayısıyla yazınsal bakımdan tastamam bir kişi yaratmak”, yazarın sürekli çalışarak geliştirdiği birikimi ve ustalığıyla da ilgilidir (Gümüş, 2012: 77). Ama bu konuda da kendimize güvence almış, büyük ölçüde geleneksel tiplerden yararlanmıştık.

Bu bölümün başlığının Gümüş’e (2012) gönderme yapmasının birkaç nedeni vardır. İkisi, yine Gümüş’ten alıntı ile şöyle açıklanabilir: Öncelikle, “yaratma yetisinin hayal kuran herkese kendiliğinden geleceği düşünülemez”. Ayrıca, bıkmaksızın yazma denemeleri yapmak ve her yazılanın da basılmasını beklememek gerekir. Teoride yazmayı bilmek pratikte de rahat ve sorunsuzca uygulanabileceğini düşünmek ne yazık ki bana yakışacak bir hayalciliktir.

İnsana ne denli beceriksiz olduğunu, yazmaktan daha çok ne gösterir? Sanırım ötesi yok. Yazınsal yazının olanaklarının neler olduğunu kâğıt üstüne yazalım, sonra da onları bir kişi yaratmakta, kişiler arasındaki ilişkileri ve çatışmaları, ölümleri ve doğumları ve bunlara benzer durumları anlatmakta kullanmaya başlayalım. Kâğıt üstüne yazıldığı gibi olmadığını görmek, ümit kırıcı olabilir. (Gümüş, 2014: 176)

Le Guin (2011: 58-9) de yazar olmanın püf noktası olmadığını söylemektedir. Ne yazık ki benim burada yaptığım gibi, bir şeyin nasıl yapıldığı, yöntemi bilinirse onun yapılabileceğini düşünenler varsa da, Le Guin, yazmanın yetenekle beceri ile ilgisini olduğunu söylemektedir. İşte biz tam da bunu anladık ve deneyim etmiştik. Herhangi bir geleneksel anlatıcı gibi tüm bu hazır kalıpları kullandık ama mümkün olduğunca onları bireysel yaratıcılığımız, fikir ve duygu örüntülerimizle yorumlayıp birleştirdik. Becerebildiğimiz kadar masalımızın kişiliklerimizi, beğenilerimizi yansıtmaya izin verdik. Masal yazan tüm öğrenciler, belki de edebiyat bölümünde olmalarının verdiği mesleki bir artının da etkisiyle kolaylıkla ve akıcı bir dille masallarını kaleme almışlardır. Ama yazar mayasına sahip olduğunu düşündüğüm Zehra’nın anlatımı biraz daha parlaktı. Çabamız, onun bu yönünü

hem kendisinin hem de bizim fark etmemizi sağlamıştır. Dönem sonunda tüm öğrencilerde farklı bir şey deneme ve başarmanın geliştirdiği bir özgüven, mutluluk ve tatmin hissi ifade bulmuştur.

Ne kadar biçim bilgisine, hayalperest bir kişiliğe ve yazar olma inancına sahip olursa da belki de hiçbir şey kaleme alınamayacaktır. Bu yazıyla ne yazık ki, sözcük hazinesi, dilbilgisi, okuma alışkanlığı, hayal gücü, duygu ve bunları yansıtırma gücü pek sınırlı olsa da bir yazar adayına, sadece tekniği bilerek yazarlığın üstesinden gelebileceği gibi bir vaatte bulunulmamaktadır. Ama yine de, bir sihir gibi, bu yazılanları okuduktan sonra, kahramanımız yazar adayının gözlerinin parlamayı ardından da kalemini, düşüncelerinin hızına yetiştiremediğini hayal etmeden de duramamaktayım.

TEŞEKKÜR

Bu yazı, masal, hikâye ve şiirler (AÜ AÖF Yay. No: 1386, 1387, 1379) sayesinde tanışma ve birlikte çalışma şansı bulduğum Prof. Dr. Ali Beraat Alptekin'e ithaf edilmiştir. Makalenin gelişiminde katkı sağlayan ve masallarından söz etmeme izin veren öğrencilerim Emre Aksel, Zehra Çoban, Tuğba Erdoğan ve Simay Gözde Köse'ye, fikirleriyle masal ve anlatıcıları konusunda düşünmeye devam etmem konusunda beni yüreklendiren *Folklor / Edebiyat* dergisi sorumlu yayın yönetmeni Dr. Metin Turan'a teşekkürü borç bilirim.

KAYNAKÇA

Aarne, Antti (1964). *The Types of Folktale – A Classification and Bibliography*. (Çev. ve Gelş.) S. Thompson. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Auster, P. (2012). "13", *Yazarın Kuramı – "Eserimi Nasıl Yazdım?"* içinde. (Çev.) İ. Özdemir, (Derl.) İ. Reyna. İstanbul: İletişim, 266-8.

Azadovski, M. (2002). *Sibiryadan Bir Masal Anası*. (Çev.) İ. Başgöz. Ankara: TC KB.

Başgöz, İ. (2012). *Türkülü Aşk Hikâyeleri – Bir Gösterim Olarak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ben-Amos, D. (1992). "Folktale", *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainment*. (Ed.) R. Bauman, New York: Oxford Uni. Press, 101-18.

Bogges, L. (2012). "Öyküde Doğru Bakış Açısını Seçmek", *Öykü Yazma Teknikleri*. (Haz.) S. Bolat. İstanbul: Varlık, 128-138.

Calvino, I. (2000). *Amerika Dersleri – Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*. (Çev.) K. Atakay. İstanbul: Can Yayınları.

Costello, J. (2010). *Senorya Yazımı*. (Çev.) B. Baysal. İstanbul: Kalkedon.

Dégh, Linda (1989). *Folktales and Society – Story – Telling in a Hungarian Peasant Community*. (Çev.) E. M. Schossberger, Bloomington: Indiana Uni. Press.

Dégh, Linda (1995). *Narratives in Society: A Performer-Centered Study of Narration*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Doyle, C. L. (1998). "The Writer Tells: The Creative Process in the Writing of Literary Fiction", *Creativity Research Journal*, 11:1, 29-37, DOI: 10.1207/s15326934crj1101_4

- Ben-Amos, D. (1992). "Folktale", *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainment*. (Ed.) R. Bauman, New York: Oxford Uni. Press, 101-18.
- Edgü, F. (2012). "Bir Öykünün Öyküsü", *Yazarın Kuramı – "Eserimi Nasıl Yazdım?"* içinde. (Derl.) İ. Reyna. İstanbul: İletişim, 337-40.
- Gardner, J. (1991). *The Art of Fiction*. New York: Vintage Books.
- Gülsoy, M. (2012). *Büyü Bozumu: Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul: Can.
- Gümüş, S. (2012). *Yazar Olabilir Miyim? – Yaratıcı Yazarlık Dersleri*. İstanbul: Notos Kitap.
- Gümüş, S. (2014). *Okumak ve Yazmak*. İstanbul: Notos Kitap.
- Hildick, W. (2012). "Anlatımın Sekiz Yolu", *Öykü Yazma Teknikleri*. (Haz.) S. Bolat. İstanbul: Varlık, 175-223.
- Holbek, B. (1998). *Interpretation of Fairy Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- James, H. (2012). "Önsöz: Bir Kadının Portresi", *Yazarın Kuramı – "Eserimi Nasıl Yazdım?"* içinde. (Çev.) Ü. Aytür, (Derl.) İ. Reyna. İstanbul: İletişim, 64-80.
- Jones, D. (2008). *Virginia Woolf'dan Yazarlık Dersleri – Yedi Derste Yazma Sanatı*. (Çev.) E. A. Kesen ve M. Ön. İstanbul: Timaş.
- Kemal, O. (2012). "Nasıl Yazıyorlar?", *Yazarın Kuramı – "Eserimi Nasıl Yazdım?"* içinde. (Derl.) İ. Reyna. İstanbul: İletişim, 309-11.
- Kossmann, M. (2000). *A Study of Eastern Moroccan Fairy Tales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Le Guin, U. K. (2011). *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*. (Haz.) D. Erksan, B. Somay ve M. G. Sökmen. İstanbul: Metis.
- Lüthi, M. (1986). *The European Folktale*. (Çev.) J. D. Niles. Bloomington: Indiana University Press.
- May, S. (2012). *Yaratıcı Yazarlık*. (Çev.) F. Yanık. İstanbul: Optimist.
- Naithani, S. (2014). *Folklore Theory in Postwar Germany*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Olrik, A. (1992 [1921]). *Principles for Oral Narrative Research*. (trans.) K. Wolf and J. Jensen. Bloomington: Indiana University Press.
- Olrik, A. (1999). "Epic Laws of Folk Narrative", *International Folkloristics* içinde. (Ed.) A. Dundes. Lanham: Rowman & Littlefield Pub. Inc., 87-97.
- Oruç, Ş. (2005). "Avrupa Masallarının Üslup Özelliklerini İnceleyen Bir Masal Araştırmacısı: Max Luthi". *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar -2* içinde. (Haz.) M. Ö. Oğuz ve S. Gürçayır, 421-29.
- Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev.) M. Rifat ve S. Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stegner, W. (2002). *On Teaching and Writing Fiction*. New York: Penguin Books.
- Uther, H.-J. (2004). *The Types of International Folktales – A Classification and Bibliography Part II*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Although tale has an absolute defined structure and satisfied story telling capacity, my early articles on traditional tale narrator revealed that form of folk tale can flex according to narrator and its basic structure is not contradict with contemporary fiction text writing techniques. This article is inspired from these early articles.

Method

Subject of this article is experience of writing a tale with six undergraduate students of EDB 411 and 412 Turkology Studies (group B) course at 2012-13 academic year. Started question of this experience is "Is it possible that to write a tale by following the basic structure of traditional tale and the principles of creative writer?" Aim of the article is to prove, who wants to write a fiction text, that the importance of reading traditional literature as an attempt to write and also utilizing form features of it. The paper consists of four sections. In the first section are briefly explained five move system for analyzing traditional tale, which developed by Holbek and inspired Propp's 31 functions (Pf). These are as follow: Move I. (Pf. 1-8), Move II. (Pf. 9-14), Move III. (Pf. 15-22), Move IV. (Pf. 22-23), Move V. (Pf. 23-31). He also determined some principles about narration features of folk tale. These are split, contraction, quantification, hyperbole, externalization, projection, particularization. In this section, additionally Lüthi's principles (one dimensionality, depthlessness, abstract style, isolation and universal interconnection, and sublimation and all-inclusiveness) on form and nature of folk tales are explained. Some of the recommendations for candidate of contemporary creative writer which listed and briefly explained in the second section of this article are choosing an idea, character, genre, plot, dialog, reduction and simplification of text by rewriting, and view point. In the third section is determined intersection and separation in the style of both writing traditions. These are to create a limited characters (protagonist, antagonist and other character roles), to compose a plot, to decide a genre, to find conflict and tension, to describe the characters by act, to write memorable scene, to create influential final part, to provide necessary context and condition to write. In the final section is told that experience of writing a tale with student and summarized the tales of four students by five move system of Holbek. When asked whether the students want to write a tale, they immediately and enthusiastically agreed to proposal. The way offered the students for writing a tale has six steps: 1) to read and to analyze contemporary and traditional tale and to realize repeated structural features of these texts. 2) To decide characters and their relation with each other. 3) To find out the function and action areas of every characters. 4) To find a main conflict. 5) To make subject and theme definite. 6) To benefit from traditional element of folk tale (tale type, motif and character), because of creating a powerful and literary narration and character.

Findings (Results)

After the first step, the students decided to write one animal and three ordinary tale types in theme of love, a family drama, and adventure. As a second step, they decided their main character. Almost all of them strained to find a main conflict. But when they solved this problem, they could easily composed story line of their tale. It is possible that because the students were studying literature, they could write easily and fluently their tales. But there were some defects of their texts such as lacking motivation, disruption of sequence of events, functionless and lots of places. Main reason of these problems was time that restricted by academic year. Because of this limited time, the students had a very little chance to exercise for writing and creating their own style. Also two differences between our writing experience and creative writer are revealed in the fourth section. One of them is starting point. Contemporary writers suggest that complete almost whole story in your mind before sitting a table to write it. But in the beginning, we have some rules and functions that filled on the table. The other is to raise a sense of real. Because of generally using and utilizing a ready image, imagination and abstract style of folk tales, our tales have not given a sense of real to reader, but have sublimation style that assimilates the subject of everyday life as a folktale motif.

Conculusion and Discussion

In the end of the article, effects of this experience are emphasized as the follow: The students who experienced creative writer have been indisputably a satisfying feeling and self-confidence. Although a candidate of writer has morphology, vocabulary, grammar, reading habits, imagination, sense and power of reflection of these knowledge, he/she probably will not become a writer ever. Before having all these knowledge, the candidate should have talent and writing skills.