T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
LATİN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PHAEDRUS'UN ŞİİRLERİNİN KAVRAMSAL METAFOR PERSPEKTİFİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

Elif Buse GÜVEN GÜNAY
2501200880

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi Ekin ÖYKEN

İSTANBUL – 2023

ÖZ

PHAEDRUS'UN ŞİİRLERİNİN
KAVRAMSAL METAFOR PERSPEKTİFİNDEN ÇÖZÜMLENMESİ

Elif Buse GÜVEN GÜNAY

Çalışmamızın amacı Phaedrus'un şiirlerindeki metaforları kavramsal metafor kuramı çerçevesinde çözümlemek ve bu sayede söz konusu şiirlere ilişkin yeni bir yorum perspektifi sunmaktır. Kuramsal çerçeve, **fabula** geleneği ve şiir incelemeleri olmak üzere üç ana bölümden oluşan tezimizin ilk bölümünde Batı'da metaforun tanımını ve kullanımını şekillendiren klasik yaklaşım klasik yazarların sözleriyle sunulduktan sonra kavramsal metafor kuramı açıklanmıştır. Uygulama kısmında **fabula** yazarı Phaedrus'un şiirleri kavramsal metafor kuramı perspektifinden çözümlenmiş ve **fabula** geleneğiyle ilişkili özellikleri de açıklanmıştır. Söz konusu şiirlerde genellikle güçlü/güçsüz başta olmak üzere zıt kutupları temsil eden karakterlerin kavramsal metafor kuramı kapsamında nasıl okunabileceği; hangi soyut alanların hangi somut alanlarla açıklandığı; kompozisyon ve üslup özelliklerinin bu bağlamda anlamı nasıl desteklediği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Latin edebiyatı, kavramsal metafor kuramı, şiir çözümlemesi, Phaedrus, fabula.

ABSTRACT

ANALYSIS OF THE POEMS OF PHAEDRUS
FROM THE PERSPECTIVE OF CONCEPTUAL METAPHOR
Elif Buse GÜVEN GÜNAY

The aim of this study is to analyse the metaphors in Phaedrus' poems within the framework of conceptual metaphor theory and thus to offer a new perspective on the poems in question. In the first part of our thesis, which consists of three main sections: theoretical framework, fabula tradition and poetry analyses, the classical approach that shaped the definition and the use of metaphor in the West is presented with the words of classical authors, and then the conceptual metaphor theory is explained. In the application part, the poems of the fabulist Phaedrus were analysed from the perspective of conceptual metaphor theory and their features related to the fabula tradition were also explained. In the poems in question, it has been aimed to determine how the characters representing opposite poles, especially the strong/weak, can be read within the scope of conceptual metaphors; which abstract areas are explained by which concrete areas; how the composition and stylistic features support the meaning in this context.

Keywords: Latin literature, conceptual metaphor theory, poetry analysis, Phaedrus, fabula.

ÖNSÖZ

Günümüzde olduğu gibi antik dönemlerde de insanların en etkili ifade araçlarından biri edebiyat olmuştur. İfadeyi etkili kılmak için bugün olduğu gibi o zaman da söz sanatlarından yararlanılmıştır, metafor da bu söz sanatlarından biridir. Ancak metaforlar oluşumları ve kullanım amaçları bakımından tartışmalı bir alan olmuş ve günümüzde de çeşitli bilim dallarında hâlâ tartışılmaktadır. Biz ise çalışmamızda, insanların anlama ve anlamlandırma çabalarının bir ürünü olan kavramsal metafor kuramı çerçevesinde Phaedrus'un şiirlerindeki metaforları incelemeye karar verdik.

Phaedrus'un **fabula**larıysa türü gereği metafor kullanımı bakımından zengindir. **Fabula**ların bu özelliğiyse, metaforları tespit etmede yardımcı olduğu gibi kimi zaman da zorlayıcı olmuştur. Öyle ki, zaman zaman şiirlerdeki gerçek ve mecaz anlamları ayırmak ve bunların kavramsal olarak ne ifade ettiklerini keşfetmek zorlu ve bir o kadar da keyifli bir süreç olmuştur.

Yazım sürecinde yanlışlarımı sabırla düzeltip yol gösteren, kaynaklara erişmemde her zaman yardımcı olan, deneyimleri ve fikirleriyle çalışmam konusunda bana yeni ufuklar açan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ekin ÖYKEN'e; beni her koşulda destekleyen, her zaman yanımda olan annem, babam ve kardeşlerime; son olarak da tezimin her aşamasında özveriyle yanımda olan, sevgili eşim Dinçer GÜNAY'a teşekkürlerimi sunuyorum.

ANKARA, 2023

Elif Buse GÜVEN GÜNAY

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii

ABSTRACT iii

ÖNSÖZ iv

İÇİNDEKİLER v

TABLOLAR viii

KISALTMALAR LİSTESİ ix

GİRİŞ 1

1. KLASİK METAFOR YAKLAŞIMI VE KAVRAMSAL METAFOR KURAMI 10

1. 1. Metafor Tanımlarına Genel Bakış 10

1.2. Antik Metinler Işığında Klasik Metafor Tanımı 11

1. 3. Kavramsal Metafor Kuramı 29

1.3.1. Metafor Türleri 45

1.3.1.1. Yapısal Metafor 45

1.3.1.2. Yönelim Metaforu 46

1.3.1.3. Ontolojik Metafor 47

1.3.2. Kavramsal Metafor Kuramının Phaedrus Şiirlerinin Yorumlanmasındaki Önemi 49

1.4. Birinci Bölümün Sonucu 52

2. EDEBİYAT TARİHİ VE ELEŞTİRİSİ AÇISINDAN PHAEDRUS VE ESERİ 54

2. 1. Antik Edebiyattaki Fabula Geleneği İçinde Phaedrus'un Yeri 56

2.2. Phaedrus'un Eser Verdiği Dönemin Roma'sına İlişkin Birkaç Not 66

2.3. *Fabula* Türünün Genel Özellikleri 69

2.4. Phaedrus'un Eserinin Edebi Özellikleri 79

2.4.1. Konu Seçimi 79

2.4.2. Kompozisyon 83
2.4.3. Dil Kullanımı 85
2.5. Phaedrus ve Eserine İlişkin Edebiyat Eleştirisi Yaklaşımları 88
2.6. İkinci Bölümün Sonucu 92
3. PHAEDRUS'UN ŞİİRLERİNİN KAVRAMSAL METAFOR PERSPEKTİFİNDEN ÇÖZÜMLENİŞİ 94
3.1. Çözümleme Mantığı 95
3.2. Şiir Çözümlemeleri 99
3.2.1. LIBER PRIMUS 99
Kral İsteyen Kurbağalar (I. 2) 99
Kendini Beğenmiş Karga ve Tavus Kuşu (I.3) 102
Ağzında Kemikle Irmağı Geçen Köpek (I. 4) 105
Kurbağalardan Güneşe (I. 6) 106
Tilkiden Tragedya Maskına (I. 7) 108
Tavşana Akıl Veren Serçe (I. 9) 109
Avlanan Eşek ve Aslan (I. 11) 111
Ayakkabıcıdan Hekim (I. 14) 113
Koyun, Geyik ve Kurt (I.16) 116
Yaşlı Aslan, Domuz, Boğa ve Eşek (I. 21) 118
Gelincik ve Adam (I. 22) 121
Patlayan Kurbağa ve Öküz (I. 24) 123
Tilki ve Kartal (I. 28) 125
Yaban Domuzuyla Dalga Geçen Eşek (I. 29) 128
Boğaların Çarpışmasından Korkan Kurbağalar (I. 30) 130
3.2.2. LIBER SECUNDUS 132
Boğa, Aslan ve Yağmacı (II. 1) 132

Kartal, Sansar ve Yaban Domuzu (II. 4) 134
Geyikten Boğalara (II. 8) 136
3.2.3. LIBER TERTIUS 139
Leopar ve Çobanlar (III. 2) 139
Tavuktan İnciye (III. 12) 142
3.2.4. LIBER QUARTUS 143
Tehlikede Korkak Olan Çoğu Kişi Talih İyi Giderken Güçlüdür (IV.3) 143
Soytarı ve Köylü (IV. 6) 145
3.2.5. LIBER QUINTUS 148
Eşek ve Galyalılar (V. 1) 148
Şair (V. 2) 150
Farelerin ve Gelinciklerin Savaşı (V. 6) 152
İnsanların Kusurları Hakkında (V. 10) 154
Zaman (V. 28) 155
3.2.6. APPENDIX: FABULAE NOVAE 158
İstenmemeli Hak Edilenden Fazlası (App. 3) 158
Eşek ve Lir (App. 12) 160
İnsanları Çoğu Zaman Fazla Güvenlik Düşürür Tehlikeye (App.16) 161
Birçoğuna Saldırmalı ve Güçlülerden Kaçınmalı (App. 24) 162
3.3. Üçüncü Bölümün Sonucu 163
GENEL SONUÇ 165
KAYNAKÇA 168

TABLOLAR

Tablo 1: Başlıca Kaynak Alanlar :……...……..... 35
Tablo 2: Başlıca Hedef Alanlar :…….……...…… 36

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e. : Adı geçen eser

Aen. : Aeneas

Alc. : Alcibiades

Alm. : Almanca

App. : Appendix

Ar. : Aristophanes

Arist. : Aristoteles

Av. : Aves

Cic. : Cicero

Cons. Polyb. : De consolatione ad Polybium

De or. : De oratore

Ed. : Editör/yayına hazırlayan

Ep. : Epistulae

Fat. : De fato

Fr. : Fransızca

GRaF : Grazer Repositorium antiker Fabeln

Hdt. : Herodotos

Inst. : Institutio oratoria

İng. : İngilizce

Leg. : Leges

Mart. : Martialis

Men. : Meno

Met. : Metamorphoses

MÖ/MS : Milattan önce/Milattan sonra

Mr. : Pro Murena

OCD : Oxford Classical Dictionary

OLD : Oxford Latin Dictionary

Ov. : Ovidius

Phaed. : Phaedrus

Phd. : Phaedo

Phlb. : Philebus

Pl. : Plautus

Plat. : Platon

Poet. : Poetica

Quint. : Quintilianus

Resp. : Respublica

Rh. : Rhetorica

Rhe. Her. : Rhetorica ad Herennium

Rud. : Rudens

s. : Sayfa/sayfalar

Sen. : Seneca

Soph. : Sophista

TLL : Thesaurus Linguae Latinae

v.d. : ve diğerleri

v. : versus

Verg. : Vergilius

GİRİŞ

İnsan iletişimi, anlamın ortaya çıkışı ve aktarımı birçok disiplinin araştırdığı önemli bir konudur. Edebiyat da çağlar boyu bireysel düşüncenin kitlesel ifade araçlarından biri olmuştur. Ancak bu türden kitlesel ifade araçları hemen her dönemde siyasi iktidardan da etkilenmiştir. Antik Roma'da neredeyse her iktidar edebiyatı propaganda aracı olarak kullanmıştır.[1] Güç ve edebiyat ilişkisi kimi zaman yeni türlerin, yeni yazarların doğmasına olanak sağlarken kimi zaman da yasaklamalarla belirli türlerin ya da yazarların özgürlüğünü sınırlamıştır. Özellikle Roma İmparatorluk Dönemi gibi, sansürün edebiyatta yoğun biçimde hissedildiği bir dönemde,[2] birçok yazar düşüncelerini ironi, metafor ya da alegori gibi söz sanatlarından faydalanarak ortaya koymuştur. Bu yolla hem hedef olmamaya çalışmışlar hem de gerçek düşüncelerini açıklamakta belirli ölçüde özgür olmuşlardır. Elbette bu tespit, söz konusu ifade biçimlerinin sadece sansürü aşmak için kullanıldığı anlamına gelmez.

Bahsi geçen ifade araçları dili süslemek, ifadeyi güçlendirmek gibi çeşitli amaçlarla da kullanılmıştır. Özellikle metaforun dili süsleme işlevi önemli bir tartışma konusu olmuştur. Öyle ki, Aristoteles'ten bu yana hâkim olan klasik metafor yaklaşımının, metaforun temel işlevinin dili süsleme olduğu konusunda yaygın bir kanı oluşmuştur. Çalışmamızın kuramsal çerçevesini oluşturan kavramsal metafor kuramıysa metaforların işlevlerinin çok yönlü olduğunu savunur. Başka bir deyişle metaforlar yalnızca dili süslemek amacıyla kullanılmaz, günlük iletişimimizde de önemli bir yere sahiptir. İnceleyeceğimiz edebi türün hem sanatsal yönünü hem de olabildiğince yalın ifadelerle hatta gündelik dille oluşturulmuş olduğunu göz önünde bulundurarak şiirleri çözümlemek için kavramsal metafor kuramını tercih ettik.

Diğer yandan, Latin edebiyatı araştırmalarında metaforla ilgili incelemelerin genellikle, Aristoteles'ten itibaren hâkim olan klasik metafor yaklaşımı çerçevesinde sınırlı kalması da bu konuyu seçmemizde belirleyici olmuştur. Nitekim klasik eserlerin incelenmesinde metaforla ilgili başka açıklama modellerinin de verimli olabileceği yaklaşımı giderek öne

[1] Luis Gil Fernández, C**ensura en el mundo antiguo**, Madrid: Revista de occidente, 1961, p. 541.
[2] Hildegard Cancik & Lindemaier Hubert Cancik, "Zensur und Gedächtnis. Zu Tacitus, Annales IV 32-38", **Der Altsprachliche Unterricht**, 29/4, 1986, p. 21.

çıkmaktadır. Biz de tezimizde, çağdaş bir kuram olan kavramsal metafor kuramı çerçevesinde,[3] klasik filoloji alanında daha önce bu perspektiften kapsamlı biçimde ele alınmadığını gördüğümüz Phaedrus şiirlerini inceledik.[4] Kavramsal metafor kuramı perspektifinden söz konusu şiirlerde geçen metaforları çözümleyerek, Phaedrus'un **Fabulae** eserinin farklı açılardan yorumlanmasına katkı sağlayacak bir çerçeve sunmayı amaçladık.

Çalışmamızda, **fabula**[5] türünde genellikle örtülü olan anlamın ne ifade ettiğini tespit etmeye çalıştık. Phaedrus'un şiirlerini kavramsal metafor kuramıyla incelerken, bu şiirleri, **fabula** türünün kalıplaşmış kompozisyon yapısını dikkate alarak bölümledik. Şimdiye kadar Phaedrus'un şiirleri üzerine yapılan çalışmalarda, Ursula Gärtner'in yürütücüsü olduğu proje[6] dışında **fabula** üzerine böyle bir incelemeye rastlamadık. Ancak Gärtner'in de söz konusu çalışması Phaedrus'un tüm şiirlerini kapsamamaktadır. Biz de Phaedrus'un **fabula**larından, söz konusu kuramın verimli bir okumaya imkân verdiği şiirleri seçtik. Yine de çalışmamızın sistemli bir **fabula** incelemesi sunacağını umuyoruz.

Kavramsal metafor kuramı, metaforu bireyin kendini ifade etmesinde hem edebi hem de günlük bir araç olarak yorumlaması **fabula** türünü çalışmak için uygun bir çerçeve yaratmıştır. Çünkü söz konusu şiirlerin hem belirli kurallar ve söz sanatlarıyla süslenmiş edebi bir değeri vardır hem de bu şiirler çoğunlukla gündelik diyaloglarla oluşmuştur. Bununla birlikte şiirlerin temel olarak güçlü/güçsüz, iyi/kötü, haklı/haksız gibi soyut türden zıt kutupların çatışmasıyla oluşması kavramsal metaforun açıklanmasında da büyük kolaylık sağlamıştır. Şöyle ki, kavramsal metafor kuramı güçlü, iyi ya da kötünün

[3] Bu kuramın temel alındığı Türkçe çalışmaların sayısı giderek artmakta olup, biz özellikle dil ve edebiyat alanındaki şu çalışmalardan yararlandık: Eser Ördem, "Türkiye Türkçesinde Zaman Metaforları: Bilişsel Dil Bilimsel Bir Yaklaşım", **Dil Araştırmaları**, 14, 2014, s. 119-136; Murat Lüleci, "Bir Gül ile Üç Bülbül: Açımlanmış Şiirsel Metaforlar ve Modern Türk Şiirinde Gül Metaforuna Bilişsel Bir Yaklaşım" **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 33/2, 2016, s. 179-198; Murat Lüleci, **Gülün Tam Ortası. Bilişsel Yazınbilim ve İkinci Yeni'nin Bilişsel Temelleri**. **Araştırma – İnceleme,** Grafiker, Ankara, 2019; Kenan Azılı ve Aziz Tolga Koç, "Kavramsal Metafor Örneği Olarak AGIR ve Eski Türkçede Bir Kavramla Harita Denemesi", **Türkbilig**, 41, 2021, s. 55-70.

[4] Ursula Gärtner, "Phaedrus 1975-2014", **Lustrum: Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums**, 57, 2015, p. 7-89.

[5] Latincedeki **fabula** sözcüğünün karşılığı olarak Türkçede "fabl, kıssa"; Fransızca ve İngilizcede **fable**, Almancada **fabel** sözcükleri kullanılmaktadır. Tezimizde terimin Türkçe karşılığı yerine Latince **fabula** biçimini kullanmayı tercih ettik.

[6] Bkz. Ursula Gärtner, Grazer Repositorium antiker Fabeln (GRaF), çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/context:graf, 9.5.22.

genelde yukarıda olmayı ifadecek sözcüklerle, güçsüz, kötü ya da haksızınsa aşağıda olmayı ifade edecek sözcüklerle metaforlaştırıldığını belirtir. Ayrıca Latincenin sıkça kullandığı **de**[7] ya da **sub**[8] gibi (sırasıyla "aşağıya" ve "altına/altta" anlamında) edat ve ön eklerin antik yazarlar tarafından kullanımının kavramsal metafor olgusuyla da ilişkili olabileceği görülmüştür.

Çoğunlukla hayvanlardan seçilmiş kahramanlar aracılığıyla, çeşitli konularda ders verme amacı güden **fabula** uzun süre boyunca, özellikle çocukları eğitmek için yazılan kısa öyküler olarak yorumlanmıştır. Bu da türün edebi değerinin göz ardı edilmesine neden olmuştur.[9] Nitekim sadece bu türden şiirlerin bulunduğu bütünlüklü ilk eserin yazarı olan Phaedrus edebiyatçı olarak hak ettiği üne, en erken XV. yüzyıla götürülebilecek görece geç bir dönemde kavuşmuştur.[10] Ne var ki, son yıllardaki çalışmalar Phaedrus'un eserinin eğitimli, belirli bir bilgi seviyesine sahip zümreye de hitap ettiğini ortaya koymuştur. Aslında eserini böyle bir kesim için kaleme aldığını yazarın kendisi de belirtmektedir (IV. 20, **prologus**)[11]. Bununla birlikte yukarıda da değindiğimiz gibi **fabula**larda da anlatılan konular ve anlatımlar gündelik hayatta her insanın karşılaşabileceği türden olup, ifadeler olabildiğince kısa ve yalındır. İşte bu kısalık ve yalınlık büyük ölçüde metafor kullanımına bağlıdır.[12] Uzun betimlemeler ve anlatılar yerine tek bir sözcük kullanılması çoğu zaman yeterli olmuştur. Örneğin, kurnaz, hilekâr demek yerine yalnızca kurt (**lupus**) denmiştir. Bu da söz konusu soyut kavramların somut bir şekilde ifade edilmesini sağladığı gibi hikâyenin kahramanın tüm eylemlerinin nedenini tek sözcükle açıklanamsına da olanak sağlamıştır. Phaedrus'un şiirlerindeki metaforlar hem sanatsal hem gündelik yaşamda ifadeyi kısa, güçlü ve daha anlaşılır kılmak için de kullanılmıştır. Latin edebiyatında kavramsal metaforu araştırmak üzere Phaedrus'u seçmemizin nedeni de büyük ölçüde **fabula** türünün bu özelliğidir.

[7] Micheal Short, "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/ 2, p. 381.
[8] Erik Knighton, "Vertical scales in temporal sub constructions in Latin", **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, 2016, p. 70.
[9] Ursula Gärtner, **Phaedrus: Ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015 (Çevrimiçi, https://books.openedition.org/chbeck/1581, 9.5.22).
[10] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxxiii.
[11] Phaedrus, **Fabulae Aesopiae**, Ed. Zago, G., De Gruyter, Berlin, 2020.
[12] Michael von Albrecht, **A History of Roman Literature. Vol. II**, Brill, New York, p. 999.

Kavramsal metaforun daha iyi anlaşılması için tezimizde, ana hatları antik dönemde oluşan, çalışma boyunca "klasik metafor yaklaşımı" olarak anacağımız metafor yaklaşımına da yer verdik ve söz konusu yaklaşımı Antik Çağ yazarlarının kendi ifadeleriyle sunarak orijinal bağlamında açıklamaya çalıştık. Phaedrus'un şiirlerindeki metaforik anlatımları tespit etmeye ve bunların aşağıda açıklayacağımız kavramsal metafor türlerinden hangisine ait olduğunu belirlemeye çalıştık ancak anlatıların tarihî ve sosyolojik açıdan hangi olaylara göndermede bulunduğu türünden soruları kapsam dışında bıraktık.

Ana hatlarıyla konuyu seçme nedenimizi, çalışmamızın amaç ve kapsamını belirttikten sonra şimdi konu hakkında bazı temel bilgiler vermek istiyoruz. Antik edebiyatta söz sanatlarının en yaygın türlerinden biri olan metaforun, hangi edebi türlerde, ne amaçla kullanılması gerektiği hemen her dönemde tartışmaya konusu olmuştur. Zaman içerisinde bu ve benzer sorular cevaplanmaya çalışılmış, metaforlar için belirli sınırlar çizilmiş ve sınıflandırmalar yapılmış olsa da günümüzde metafor konusu edebiyat, felsefe, dilbilim gibi farklı disiplinlerde hâlâ tartışılmaktadır.

Söz konusu tartışmaların en kapsamlılarından biri de metaforların gündelik dildeki varlığına ilişkindir. Lakoff ve Johnson'ın, **Metaphors We Live By** adlı çığır açan çalışmalarında, metaforların günlük dilin ve düşünce sisteminin bir parçası olduğu görüşü ortaya konulmuştur. Bu araştırmacılar ayrıca, metaforları oluşturan kavramsal sistemimizin de metaforik yani soyut kavramları somut kavramlarla eşleştirerek oluştuğunu göstermişlerdir. Temel olarak kavramsal metafor kuramı, metaforu açıklanması ya da kavranması zor, soyut bir alanın (hedef), daha somut bir alan (kaynak) aracılığıyla açıklanması olarak tanımlar.[13] Kavramsal metafor üzerine çalışmaları bulunan Kövecses de kavramsal metaforun bir deneyim alanının başka bir deneyim alanıyla eşleşmesi sonucunda oluştuğunu belirtir.[14]

Bu yaklaşıma göre metafor ne herhangi bir edebiyat türüne özgü olabilir ne de edebiyattaki ve gündelik dildeki kullanımları mutlak biçimde ayrılabilir. Kavramsal

[13] George Lakoff, & Mark Johnson, Metaphors **We Live By**, Chicago University Press, Chicago, 1980, p. 3.
[14] Zoltan Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York, 2010, p. 4.

metaforun temelinde duyularla algılanan dünya, tecrübe ve kültür bulunmaktadır. Gündelik hayatımızda sıklıkla başvurduğumuz bu metaforların çoğu fark etmeden kullandığımız, dile yerleşmiş olağan ifadelerdir. Bu bakımdan metaforlar yalnızca sanatsal amaçla değil gündelik iletişimde de kullanılır.

Edebiyatta kullanılan metaforların, daha yaratıcı ve sanatsal olduğunu savunan görüşlere[15] belirli açılardan katılsak da böylesi keskin bir ayrımın verimsiz olabileceği kanısındayız. Bu konuda Lakoff ve Turner'a kulak vermek gerekirse, onlar da edebiyatta, özellikle şiirde kullanılan metaforlar ile günlük dilde kullanılan metaforlar arasında bazı ayrımlar olduğunu ancak söz konusu metaforların aynı sistemle oluştuğunu belirtirler.[16]

Kavramsal metafor oluşumlarına göre yapısal, yönelim ve ontolojik metaforlar olmak üzere üç türe ayrılır. Yapısal metafor, kavram alanın başka bir kavram alanı ile yeni bir yapı kazanmasıyla, yönelim metaforu aşağı/yukarı, ön/arka gibi yön çiftleriyle oluşur. Ontolojik metaforlar ise hedef alanı somut bir varlık olarak algılamamızı sağlar.

Bu türleri örneklerle daha ayrıntılı açıklamak gerekirse, yapısal metafora en sık verilen örneklerden biri[17] AŞK YOLCULUKTUR[18] metaforudur. Bu metaforda AŞK soyut olan hedef alandır, YOLCULUK ise bize birçok farklı somut deneyimi hatırlatan kaynak alandır. Hedef ve kaynak alan eşleşmesinde tek etken benzerlik değildir, bu alanların eşleşmesinde tecrübelerimiz de önemli rol oynar.

Genel olarak uzay/mekân istikametiyle (ön/arka, iç/dış, merkezi/çevre, aşağı/yukarı) oluşan yönelim metaforları, temelde fiziksel dünyayla ilgili deneyimlerimizden kaynaklanmaktadır (Hastayken yatıyor, sağlıklıyken ayakta olmamız gibi örneğin).[19] Bu metafor Bu metaforlara klasik dünyadan bir örnek verecek olursak, mitolojinin insanın anlama ve anlamlandırma çabasının metaforik bir ürünü olduğunu hatırlatarak, insanların

[15] Bkz. Elena Semino & Gerard Steen, "Metaphor in Literature", **The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought**, Ed. Raymond, W. G., Cambridge University Press, New York, 2008.
[16] George Lakoff & Mark Turner, More **than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor,** The University of Chicago Press, Chicago & London, 1989, p. 67.
[17] Lakoff, G. & Johnson, M., **Metaphors We Live By**, Chicago University Press, Chicago, 1980, p. 44.
[18] **Metaphors We Live By**'da çatı metaforlar büyük harfle, metaforik ifadeler ise italik yazılmaktadır, biz de bu sistemi uyguladık.
[19] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, p.14.

varlıklarını borçlu olduklarını düşündükleri en büyük gücü gökyüzüne konumlandırdığını söyleyebiliriz.

Soyut alanın elle tutulur, gözle görülür somut bir alanla eşleştiği ontolojik metaforlar için, Lakoff ve Johnson'ın ZİHİN BİR MAKİNADIR örneğini verebiliriz. Zihnin ve makinanın işlemesini eşleştiren bu metafor, somut olarak deneyimleyemediğimiz zihin hakkında konuşma imkânı sunar. Şöyle ki, bu sayede "*Zihnim işlemiyor*" ya da "*Çarklar dönmeye başladı*" diyebiliriz.[20]

Örneklerden de anlaşıldığı gibi kavramsal metafor soyut alanları açıklamamızı mümkün kılmakla kalmaz aynı zamanda, eşleştirmeler sayesinde soyut alanla ilgili türlü ifadeler kurmamıza da imkân verir. ZİHİN BİR MAKİNADIR çatı metaforu sayesinde "*Zihnim işlemiyor*" ya da "*Çarklar dönmeye başladı*" ifadelerini kurabildiğimiz gibi "*Yollarımızı ayırdık*" diyebilmek için AŞK YOLCULUKTUR çatı metaforuna ihtiyacımız vardır. Demek oluyor ki kavramsal metafor kuramında, metaforların birden fazla işlevi vardır. Yani metaforlar, soyut alanların somut olarak anlaşılmasına yardımcı olur, çatı metaforlar oluşturarak yeni ifadelerin doğmasını sağlar, sanatsal amaçla kullanılabilir, ifadenin kısaltılmasına ya da asli anlamın örtülü biçimde dile getirilmesine olanak tanır.

Metaforlar iletişimimizin temel taşlarındansa, onları kullanmadan iletişim kuramaz mıyız? Lakoff ve Johnson, elbette kurarız diye vermektedir.[21] Diğer yandan metaforların somutlaştırma işlevi gündelik iletişimde her zaman önemli olmuştur. Antik Çağ'dan örnek verecek olursak, ontolojik metaforun en yaygın kullanılan türü olan kişileştirme aslında insanların etraflarında gördükleri ama anlamlandıramadıkları birçok olay ve olguyu açıklama aracı olmuştur. Güneş, gök gürültüsü, Ay, doğal afetler, salgın hastalıklar insanların anlama ve anlamlandırma çabalarıyla, deyim yerindeyse ete kemiğe bürünmüştür. Duygular da metafor denilince ilk akla gelen alanlardandır. Kövecses'in ifadesiyle, "duygular genellikle dille ifade edilir ve aslında dil sayesinde şekillenir".[22] Duygularımızın ifade edilmesinde fiziksel deneyimlerimiz de önemli rol oynar. Örneğin, korktuğumuzu "*korkudan titremek*" ya da sinirlendiğimizi "*ateş püskürmek*" ifadeleriyle

[20] A.e., s. 27.
[21] A.e., s. 3.
[22] Zoltan Kövecses, **Metaphor in Culture Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**, Cambridge University Press, New York, 2004, p. xi.

tanımlayabiliriz ve bu örnekler çoğaltılabilir. Kısacası metaforlar klasik metafor yaklaşımının savunduğu gibi sözcüklerle değil kavramlarla ilgilidir. Yani biz sözcükleri değil kavramları açıklamak için metaforlara başvururuz. Metaforlar olmadan da iletişim kurmamız mümkündür ancak o iletişim herhangi bir kavram ya da olguyu gözler önüne sererek anlamak ya da anlatmak kadar etkili olmayacaktır.

Sonuç olarak söz konusu kurama göre metaforlar, yalnızca edebiyata özgü değildir, günlük yaşamda da sık sık kullanılır. Metafor, iletişimin olmazsa olmazı değil, iletişimi kolaylaştıran ve boyutlandıran bir araçtır ve sadece sözcükleri eşleştiren dilsel bir olgudan ziyade kavram alanları eşleştiren zihinsel bir olgudur. Metaforları kullanmak ya da anlamak için her durumda belirli bir bilgi birikimine ihtiyacımız yoktur çünkü alanlar arasında gözlemleyebildiğimiz benzerlikler vardır.

Metaforları ele alacağımız genel çerçeveyi bu şekilde özetledikten sonra eser çözümlemesi için seçtiğimiz **fabula** türü hakkında da kısa bir bilgi verelim. **Fabula** Akdeniz hatta dünya kültüründe kökleri çok eskilere dayanan bir tür olmakla birlikte[23] Yunan ve Roma edebiyatında örneklerine çok sık rastlanan bir tür değildir. Antik Çağ'da bu türde eser veren sırasıyla dört yazar, Aisopos, Phaedrus, Babrios ve Avianus öne çıkar ve bu yazarların arasında yüzyıllar vardır. **Fabula** yazarları genelde bu türde kendilerinden önce eser veren yazarları uyarlamış, çevirmiş ve dönüştürmüştür. Bu açıdan, yeni üretilen örneklerle eski modeller arasındaki ilişki çoğu zaman korunmuş ama çağlar boyu kesintisiz olarak devam eden bir üretim süreci oluşmamıştır. Yeni **fabula** yazarlarının ortaya çıktığı dönemlerde bile, başka türlerde eser veren antik yazarlar **fabula** yazarı olarak genellikle sadece Aisopos'u anar.[24] Phaedrus da bu konuda şanslı bir yazar olmamıştır. Bunun nedenleri hakkında farklı görüşler ortaya atıldıysa da araştırmacılar Phaedrus'un bu türün gelişimine önemli katkıda bulunduğu konusunda uzlaşmaktadır.

[23] Mezapotamya ve Hint kıssaları için bkz. Robert S. Falkowitz, "Discrimination and Condensation of Sacred Categories: The Fable in Early Mesopotamian Literature", **La Fable**. **Huit exposés suivis de discussions**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, 1984, p.1-25; Thite, G. U., "Indian Fahle", **La Fable**. **Huit exposés suivis de discussions**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, 1984, p. 33-54.
[24] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxxiii.

Kendisinin de belirttiği gibi (I. 1-2, **prologus**) Phaedrus, Aisopos'tan aldığı konuları geliştirmiş ve ayrıca yeni kahramanlar eklemiştir. Ayrıca kompozisyona da kendi dokunuşunu yapmıştır. Örneğin, şiirlerini bu türde âdet olduğu üzere, ahlak dersinin verildiği **promythium** (hikâye öncesi) ya da **epimythium** (hikâye sonrası) ve **expositio** (açıklama) bölümleriyle oluşturmuş olmakla birlikte bazen hisse bölümünün dışında ayrı bir sonuç bölümü de eklemiştir.

İşte tezimizde Phaedrus'un şiirlerini bunları da dikkate alarak ayrı ayrı inceledik ve Latinceleri üzerinden kavramsal metaforları tespit etmeye çalıştık. Mümkün olduğu her durumda şiirlere aynı çözümleme aşamalarını uygulamaya çalıştık ve incelediğimiz şiirlerin tamamını da Türkçeye çevirdik. Metaforik ifadeleri lafzi olarak değil, Türkçede benzer bir kavramsal eşleştirmeyi ifade edecek biçimde ama Türkçenin doğal söyleyişinden de fazla uzaklaşmadan çevirmeye çalıştık. Örneğin, "nehrin yukarısında" yerine söz konusu **fabula**da gücün kimde olduğunu yönelim metaforuyla vurgulayan "nehrin tepesinde" çevirisini tercih ettik (Phae. I.2).[25]

Son olarak, çalışma boyunca kullandığımız temel kaynakları belirtmek istiyoruz. Kavramsal metafor okumalarımızın temelini Lakoff ve Johson'ın **Metaphor We Live By** eseri oluşturmaktadır. Araştırmamıza başlangıç teşkil eden bu önemli kitaba her aşamada tekrar tekrar döndük. Bununla birlikte tezimizde sık sık atıfta bulunduğumuz Kövecses'in kavramsal metaforla ilgili çalışmalarına da değinmeden geçmek olmaz. Özellikle **Where Metaphors Come From**: **Reconsidering Context in Metaphor**; **Metaphor: A Practical Introduction; Metaphor in Culture**; **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling** adlı çalışmaları hem kuram hakkındaki bilgilerimizin derinleşmesinde hem de şiir çözümlemelerinde oldukça faydalı olmuştur.

Fabula ve Phaedrus okumalarımız içinse, Perry'nin Zago'ya kadar standart sayılan **Babrius and Phaedrus** ve tüm **fabula** yazarlarının metinlerini içeren **Aesopica** edisyonlarına yazdığı giriş ve notları, ayrıca Holzberg'in **The Ancient Fable**,

[25] Tepe "bir şeyin en üstü kısmı" anlamına gelirken, yukarı "bir şeyin üst bölümü, aşağının karşıtı" anlamlarına gelir (bkz. **Türkçe Sözlük**, Ed. Akalın, 2019, s. 2324, s. 2613, "tepe" ve "yukarı" altında.). Bu nedenle "nehrin tepesinde" çevirisi tek güçlünün kurt olduğunu belirtmek için tercih edilmiştir. Ayrıca metindeki, "yukarıda" anlamına gelen **superus** (v.2) sözcüğü özellikle metaforik anlamda kullanılmamış gibidir. Kurdun güçlü olduğu ve güçlü olduğu için tepede durduğu bağlamdan anlaşılmaktadır.

Nøjgaard'ın **La fable antique; Tome II (Les grands fabulistes)** adlı çalışmaları temel alınmıştır. Phaedrus'un eserinin birinci kitabındaki şiirlerin incelemeleri için Gärtner'in 2015 tarihli şerhinden yararlanılmıştır.[26] Phaedrus'un şiirleri için Zago'nun 2020 yılında yayımladığı edisyon temel alınmış, diğer antik eserler içinse Oxford ve LOEB edisyonları kullanılmıştır.

Tezimizde geçen Yunanca terimler orijinal yazımları ve transliterasyonlarıyla birlikte verilmiş, antik eser adları ve kısaltmaları **Oxford Classical Dictionary**'nin 4. baskısındaki biçimleriyle yazılmıştır. Son olarak, aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler tez yazarına aittir.

[26] Ursula Gärtner, **Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015 (Çevrimiçi, https://books.openedition.org/chbeck/1582., 9.5.22).

1. KLASİK METAFOR YAKLAŞIMI VE KAVRAMSAL METAFOR KURAMI

Tezimizin bu bölümünde şiirleri incelerken kullanacağımız kuramsal çerçeveyi açıklayacağız. Ancak metaforun kuramsal anlatımını, klasik yaklaşım ve kavramsal metafor kuramı olmak üzere iki alt bölüme ayırdık. **Antik Metinler Işığında Klasik Metafor Tanımı** başlığı altında, kökeni Aristoteles'in tanımına dayanan klasik metafor yaklaşımına, **Kavramsal Metafor Kuramı** başlığı altında da Lakoff ve Johnson'un sistematik hâle getirdiği çağdaş kurama değineceğiz.

Kuramsal açıklamalara geçmeden önce, konuyla ilgili Türkçe ve yabancı dildeki birçok çalışmada geçen "kavramsal metafor" teriminin ayrı bir metafor türü olup olmadığı sorusunu yanıtlamak gerektiği kanısındayız. Metaforu kaynağı ve doğası itibarıyla bütünüyle farklı türler altında ele almak bize bu çalışma için pek verimli görünmemektedir. Nitekim seçtiğimiz kuramsal çerçevede "kavramsal" ve "klasik" nitelemeleri metafor türlerini değil, farklı açıklama modellerini ifade etmektedir.

1. 1. Metafor Tanımlarına Genel Bakış

Phaedrus'un şiirlerini incelediğimiz kavramsal metafor kuramına geçmeden önce gerilim içinde bulunduğu klasik metafor yaklaşımına değinmek gerekir. Zira kavramsal metafor kuramı, klasik metafor yaklaşımına karşı doğmuş gibi görünmektedir. Metafor teriminin kökenine bakmak bu iki çerçeve arasındaki karşıtlığın kökenine ilişkin de genel bir fikir verebilir. "Ortasında, arkasında, ile birlikte" anlamalarına gelen **μετά** (meta) ön eki ve "getirmek, taşımak" anlamlarına gelen **φέρω** (pherō) fiilinden oluşan Yunanca **μεταφορά** (metaphora) sözcüğü "taşıma, nakletme, yerini değiştirme; bir sözcüğe yeni bir anlam aktarma, metafor" anlamlarına gelir.[1]

Klasik edebiyatta birçok yazarın değindiği metafor kavramının ilk sistemli tanımı Aristoteles'e dayanmaktadır. Çoğu araştırmacının da hemfikir olduğu gibi, klasik metafor tanımında Aristoteles'ten bu yana büyük bir değişiklik olmamıştır. Kavramsal metafor

[1] Bkz. Franco Montanari, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, Brill, Boston, 2015, pp. 1332, 2265, 1330, "μετά", "φέρω" ve "μεταφορά" altında.

kuramının ortaya çıkışına kadar hâkim konumda olan bu tanıma göre "sözcüğün ilk anlamından çıkıp, yeni anlamlar kazandığı yabancı bir bağlama kaydırıldığı bir mecaz"[2] olarak tanımlanabilir. Türkçede, Fransızca **métaphore** sözcüğünden geçen metaforun yanı sıra eğretileme, istiare ve mecaz[3] sözcükleri de kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde metafor "bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz; bir sözcüğü ya da kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanmak, metafor, istiare"[4] olarak tanımlanmaktadır. İmer, Kocaman ve Özsoy'un **Dilbilim Sözlüğü**'nde ise eğretileme olarak geçen metaforun karşısında: "Aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini, öteki yerine kullanma sonucu oluşan değişmece türü. Eğretileme hem günlük dilde hem de edebiyat dilinde kullanılır."[5] yazmaktadır.

1.2. Antik Metinler Işığında Klasik Metafor Tanımı

Metafor sözcüğünün yalnızca etimolojik kökeni değil, terimsel kullanımının kökeni de Antik Çağ'a dayanmaktadır. Metafor araştırmacısı Kövecses de bu konuda ilk olarak Platon ve Aristoteles'e bakılması gerektiğini söyler.[6] Her ne kadar **μεταφορά** sözcüğünün bugün Yunanca sözlüklerde yazan tanımının kökeni Aristoteles'e dayansa da araştırmacılar genel olarak metafor konusunda öncelikle Platon'a bakılması gerektiği kanısındadır. Ancak Pender'in de belirttiği gibi Platon, **μεταφορά** sözcüğünü eserlerinde kullanmamıştır. Onun yerine "resim, görüntü, benzerlik, karşılaştırma" [7] anlamlarına

[2] Christine Walde, "Metaphor", **Brill's New Pauly**, Ed. Salazar, C. F., 2006 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e802150, 10 Mayıs 2021).
[3] Günümüz Türkçesinde mecaz teriminin biri genel diğeri özel iki anlamda kullanıldığını gördük. Genel olanı, sözcüklerin gerçek anlamlarının dışında kullanıldığı tüm değişmeceleri ifade etmektedir. Osmanlı edebiyatındaki geleneksel hitabet terminolojisinde sözcüklerin asli anlamlarıyla kullanılması hakikat, gerçek anlamları dışında kullanılmasıysa mecaz olarak adlandırılmıştır. Teşbih yoluyla yapılan mecaza, istiare, başka yolla yapılan aktarımlara ise mecaz-i mürsel denir. (Tahirü'l-Mevlevi, **Edebiyat Lügatı**, 1973, s. 96, "mecaz" altında). Ancak mecazın bu genel anlamı zamanla daralmış ve istiareye karşılık gelen metafor yerine de kullanılmaya başlamış gibi görünmektedir.
[4] **Türkçe Sözlük**, Ed. Akalın, Ş. vd., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, s. 1641, "mecaz" altında.
[5] Kamile İmer, vd., **Dilbilim Sözlüğü**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2013, s. 116, "eğretileme" altında.
[6] Zoltan Kövecses, **Metaphor in Culture: Universality and Variation**, Cambridge University Press, New York, 2005, p. 9.
[7] Montanari, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, p. 602, "εἰκών" altında.

gelen **εἰκών** (eikōn) ve "benzerlik"[8] anlamlarına gelen **ὁμοιότης** (homoiótēs) isimlerini metafora atıfta bulunacak şekilde kullanmıştır.[9]

Meno diyaloğunda erdemin ne olduğunu soran Sokrates'e Menon birden fazla örnek verir ve Sokrates bu örnekleri arı sürüsüne benzetir. Ancak Platon Sokrates'in cevabını metafor sözcüğüyle değil **εἰκών** sözcüğüyle nitelemiştir:

> "ἀτάρ, ὦ Μένων, κατὰ ταύτην τὴν εἰκόνα τὴνπερὶ τὰ σμήνη, εἴ μου ἐρομένου μελίττης περὶ οὐσίας ὅτι ποτ᾽ ἐστίν, πολλὰς καὶ παντοδαπὰς ἔλεγες αὐτὰς εἶναι, τί ἂν ἀπεκρίνω μοι" (Pl. **Men**. 72a-b, Burnet, 1905).

> "Şimdi Menon, bu arı kovanı metaforuna karşılık, sana arının gerçek doğasının ne olduğu soruluyor, sen ise birçok arı türü olduğunu söylüyorsun."

Filozofun **εἰκών** terimini kullandığı diğer bir eseri **Respublica**'dır. Sokrates eğitimden söz ederken astronomi ve müzik kuramı (**ἁρμονία,** harmonia[10]) üzerine açıklamalarda bulunduğu bölümde şunları söyler:

> "σὺ μέν, ἦν δ᾽ ἐγώ, τοὺς χρηστοὺς λέγεις τοὺς ταῖς χορδαῖς πράγματα παρέχοντας καὶ βασανίζοντας, ἐπὶ τῶν κολλόπων στρεβλοῦντας: ἵνα δὲ μὴ μακροτέρα ἡ εἰκὼν γίγνηται πλήκτρῳ τε πληγῶν γιγνομένων καὶ κατηγορίας πέρι καὶ ἐξαρνήσεως καὶ ἀλαζονείας χορδῶν, παύομαι τῆς εἰκόνος καὶ οὔ φημι τούτους λέγειν, ἀλλ᾽ ἐκείνους οὓς ἔφαμεν νυνδὴ περὶ ἁρμονίας ἐρήσεσθαι" (Pl. **Resp**. 531b, Sling, 2003).

> "'Sen' dedim, 'telleri çekiştirip eziyet eden ve onları geren değersiz insanlardan konuşmak istiyorsun. Ben ise, mızrabın vuruşuyla müzisyenin, teller çok esnek ya da çok gergin şikayetlerini karıştırmamak için, metaforu bir kenara bırakıyorum ve bu tür insanları kastetmediğimi söylüyorum.'"

İki eserde de açıkça görülüyor ki Platon aktardığı benzerliği metafor olarak tanımlamamış ancak metafora atıfta bulunmuştur. Platon'un **εἰκών** terimini **Meno** ve **Respublica**'daki kullanımı hakkında Pender şu yorumda bulunur: "Metafor, okuyucunun hem anlama aracı

[8] Montanari, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, p. 1455, "ὁμοιότης" altında.
[9] Pender, E., "Plato on Metaphors and Models", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, 2003, p. 55.
[10] Müzikal sesler arasındaki matematiksel ilişkileri araştıran bilgi alanı.

hem de anlamların farklı karşılaştırma alanları arasındaki uyumsuzluğunu çözmeye yarayan bir çatışmadır. Belirli bir sözcük ve bağlamı arasındaki böyle bir 'çatışma' hem **Meno** hem de **Respublica**'da mevcuttur."[11]

Platon'da metaforun ne anlama geldiğini anlayabilmek için taklitten ne anladığını bunun için de en genel çerçevesiyle hakikat anlayışını anlamak gerekir. Hakikat, Platon için ulaşılması gereken bir hedeftir çünkü yalnızca hakikat arayışı bireyi insani yargılardan kurtarıp, sormaya ve sorgulamaya iter. Hakikat ise, Platon felsefesinin temelinde yer alan idealardır. İdealar, ruhlarımız yeryüzünde ikamet edecekleri bir beden bulmadan önce vardır ve hakikatin bilgisine yalnızca filozoflar sahiptir.[12] Taklit ise Platon'a göre doğası gereği hakikate üç kademe uzaktır. Bu nedenle Platon, taklidin hakikat arayışı için sakıncalı olduğunu belirtir ve **Sophista**'da taklit ile hakikat arasındaki farkı tartışır. Söz konusu eserde taklit için özellikle **ὁμοιότης** sözcüğünü kullandığı görülür:

> "Καὶ γὰρ κυνὶ λύκος, ἀγριώτατον ἡμερωτάτῳ. τὸν δὲ ἀσφαλῆ δεῖ πάντων μάλιστα περὶ τὰς ὁμοιότητας ἀεὶ ποιεῖσθαι τὴν φυλακήν" **(**Pl. **Soph**. 231a, Duke, 1995).
>
> "Kurt köpeğe, yani en vahşi hayvan en evcil hayvana çok benzer. Ama dikkatli biri özellikle benzerlikler konusunda temkinli olmalıdır, çünkü benzerlikler güvenilmezdir."

Ancak Platon'un tam bir taklit karşıtı olduğunu söylemek doğru olmaz, nitekim taklidin insana katkıları olduğunu da vurgular. Pender'e göre, Platon benzetmelerin öğretici ve açıklayıcı olabildiğini düşünmüştür.[13] **Leges**, taklidin bu didaktik yönünün vurgulandığı eserlerden biridir:

---

[11] E. E. Pender, "Plato on Metaphors and Models", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, 2003, p. 56.
[12] Daha fazla bilgi için bkz. Julia Annas, Ancient **Philosophy: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, New York, 2000, p. 82.
[13] E. E. Pender, "Plato on Metaphors and Models", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, 2003, p. 62.

> "Σαφέστερον ἔτι τοίνυν ἀναλάβωμεν τοῦτ᾽ αὐτὸ ὅτι ποτὲ λέγομεν. καί μοι δι᾽ εἰκόνος ἀποδέξασθε ἐάν πως δυνατὸς ὑμῖν γένωμαι δηλῶσαι τὸ τοιοῦτον" (Pl. **Leg**. 644b-c, Burnet, 1905).
>
> "Bu konuyu tekrar ele alalım ve tam olarak ne demek istediğimizi daha dikkatlice değerlendirelim. Belki bir metafor kullanarak konuyu açıklığa kavuşturmayı denememe müsaade edersin."

Platon'un metafor terimin kullanmasa da **εἰκών** ve **ὁμοιότης** sözcüklerini metafora atıfta bulunacak şekilde kullandığını gördük. McCall bunlara **παραβολή** (parabole) sözcüğünü de ekler. Ona göre Platon "yakına koyma, yan yana koymak, karşılaştırma, kıyas, benzerlik"[14] anlamlarına gelen **παραβολή** (parabole) sözcüğünü de metafora atıfta bulunmak üzere kullanmıştır. McCall'a göre, Aristoteles'ten önce, **εἰκών** ve **παραβολή "**kıyas", **ὁμοιότης** ise "benzerlik" anlamında kullanılmıştır.[15] **Philebus** diyaloğunda farklı yaşamlar kıyaslanır ve Platon orada **παραβολή** sözcüğüyle kıyaslamayı ifade eder:

> "Ἐρρήθη γάρ που τότε ἐν τῇ παραβολῇ τῶν βίων μηδὲν δεῖν μήτε μέγα μήτε σμικρὸν χαίρειν τῷ τὸν τοῦ νοεῖν καὶ φρονεῖν βίον ἑλομένῳ" (Pl. **Phlb**. 33b, Burnet, 1905).
>
> "Evet, çünkü aklı ve bilgeliği seçen kişilerin, az ya da çok hiçbir haz duygusuna sahip olmayan yaşamlarını, kıyaslamamızdan bilirsin."

Görüldüğü üzere çeşitli sözcükleri benzetme anlamıyla kullandıysa da Platon'un eserlerinde metaforun sistemli bir tanımı bulunmamaktadır. Filozof gerçekle benzetme yani taklit arasındaki uzaklıktan dolayı genel olarak metafora mesafeli durmuştur hatta Howe'un da belirttiği gibi Platon kimi araştırmacılar tarafından metafor karşıtı[16] olarak görülmüştür. Oysa bizce Platon'un metafor hakkındaki görüşleri, kavramla ilgili en geriye götürülebilecek somut yorumlar olması bakımından oldukça önemlidir.

Klasik metafor yaklaşımı açısından baktığımız zaman metafor dili süsleme ve ifadeyi güçlendirmede kullanılan etkili bir araçtır. Yazıda ve hitabette söz sanatlarına ilginin

[14] Montanari, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, p. 1545, "παραβολή" altında).
[15] Marsh H. McCall, **Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison,** Harvard University Press Cambridge, 1969, p. 23
[16] Bonnie Howe, B., **Because You Bear this Name: Conceptual Metaphor and the Moral Meaning of 1 Peter**, Brill, Leiden, 2006, p. 14.

büyük olduğu bir dönemde bir düşünür, bir yazar ve aslında bir metafor ustası olarak Platon neden metafor karşıtı olarak tanınmıştır? Howe, Platon'a metafor karşıtı denilmesinin nedeni olarak **Respublica**'da felsefi açıdan eğitimsiz mimetik[17] şairlerin kovulması için sunduğu nedenleri gösterir.[18] Bilindiği gibi Platon **Respublica**'nın onuncu kitabında, taklide dayalı şiirin (**μιμητική**) ideal devlette bulunmaması gerektiğini (Pl. **Resp**. 595a) çünkü bu yazarların taklit ettikleri şeyin gerçekte ne olduğunu bilmediklerini söyler. Platon, bir nesnenin üç ustası olduğunu belirterek sedir örneğini verir. Ona göre sedirin yaratıcısı tanrı ilk ustasıdır, marangoz ikinci, ressam ise üçüncü ustasıdır ve ressam yaratıcıdan üç derece uzakta olduğu için taklitçidir (Pl. **Resp**. 597a-e). Bu açıklamadan sonra, taklitçi olarak gördüğü tragedya yazarları hakkında şunları söyler:

> "Τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς; […] τοῦτ᾽ ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγῳδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστι, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί" (Pl. **Resp**. 597e, Sling, 2003).
>
> "Doğasından üç kademe uzaklaşana taklitçi demiyor musun? […] Öyleyse tragedya yazarı da bir taklitçi ise ve doğası gereği, diğer tüm taklitçiler gibi kraldan ve hakikatten üç kademe uzaktaysa, bu durum onlar için de geçerli olacaktır."

Howe'un da belirttiği gibi Platon, tragedya şairlerinin öz, idea ve formu değil, yalnızca gölge ve yansımayı taklit ettiklerini savunur. Bu kavramlar hem Platon'un metafora bakış açısının hem daha sonraki düşünürlerin metafor anlayışının hem de Batı geleneğinde metafor kuramının kilit noktasını oluşturmaktadır.[19] Yine Howe'a göre şiirin tutkuları alevlendiriyor olması da Platon'un metafora karşı tutumunu belirleyen etkenlerdendir çünkü tutkular rasyonel bir varlık olan insan için tehlikedir.[20] Platon **Respublica**'da tutku ve şiir arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

---

[17] Howe "**mimetic poets**" diyerek, tragedya şairlerini kastetmiştir. Taklit anlamına gelen **μίμησις**, temelde yazarın kendinden önceki bir yazarla kurduğu bağlantıyı ifade eder. Önceleri şiirde, müzikte ve dansta sanatsal bir temsil olarak "ses veya jestlerin kendini diğerine benzeterek", sonra da renkler ve şekiller aracılığıyla güzel sanatlarda "görünümlerin yeniden ortaya çıkmasını" sağlar. (Bkz. Zimbrich Ulrike, "Mimesis", **Brill's New Pauly**, Ed. Salazar, C. F., 2006 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163, 06 Mart 2021).

[18] Howe, **Because You Bear this Name: Conceptual Metaphor and the Moral Meaning of 1 Peter**, p. 14.

[19] A. e., s. 14- 15.

[20] A. e., s. 15.

> "Καὶ περὶ ἀφροδισίων δὴ καὶ θυμοῦ καὶ περὶ πάντων τῶν ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπηρῶν καὶ ἡδέων ἐν τῇ ψυχῇ, ἃ δή φαμεν πάσῃ πράξει ἡμῖν ἕπεσθαι, ὅτι τοιαῦτα ἡμᾶς ἡ ποιητικὴ μίμησις ἐργάζεται: τρέφει γὰρ ταῦτα ἄρδουσα, δέον αὐχμεῖν, καὶ ἄρχοντα ἡμῖν καθίστησιν, δέον ἄρχεσθαι αὐτὰ ἵνα βελτίους τε καὶ εὐδαιμονέστεροι ἀντὶ χειρόνων καὶ ἀθλιωτέρων γιγνώμεθα" (Pl. **Resp**. 606d, Sling, 2003).

> "Şiirsel taklit, tutkuya, öfkeye ve eylemlerimize eşlik ettiğini söylediğimiz ruhun tüm arzularına, acılarına, zevklerine etki etmez mi? Zira yapmamız gereken şey onlardan kurtulmakken, bu (şiir/benzetme), duyguları sular, besler ve daha kötü, daha mutsuz olmak yerine, daha iyi ve daha mutlu insanlar olabilmemiz için onların (duyguların) kontrol altında tutulması gerekirken, dizginleri tutkuların eline verir."

Platon'un metafor hakkındaki görüşleri bize metaforun benzerlik üzerine kurulu olduğunu gösterdi. Ancak metafor ve benzerlik arasındaki ilişkiyi ortaya koyan, kullanım alanlarını ve sınırlarını belirleyen bir tanıma Aristitoles'e kadar rastlamayız. Johnson bu durumu bir adım ileriye taşıyarak, Aristoteles'e kadar, felsefe tarihinde metaforun çerçevesini belirleyen başka bir tanım ya da düşünür bulunmadığını, hatta 20. yüzyılın yarısına kadar Aristoteles'in tanımının dışına çıkıp, yeni bir çerçeve ortaya konulmadığını belirtir.[21] Aristoteles'in, **Poetica**'daki ifadesi, kavramın ilk sistemli tanımını ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Antik Çağ'da metaforun sınırlarını belirleyen Aristoteles'in söz konusu ifadesinden yola çıkarak Silk, düşünürü "modern çağdan önceki en etkili metafor kuramcısı olarak tanımlar".[22] Aristoteles'in metafor hakkındaki yaklaşımını ortaya koyduğu aşağıdaki tanımın, McCall'un da belirttiği gibi, kendisinden sonraki çalışmalar üzerinde de kalıcı bir etkisi olmuştur:[23]

> "μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ εἶδος οἷον "νηῦς δέ μοι ἥδ᾽ ἕστηκεν:" τὸ γὰρ ὁρμεῖν ἐστιν ἑστάναι τι. ἀπ᾽ εἴδους δὲ ἐπὶ γένος "ἦ δὴ μυρί᾽ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν:" τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἐστιν, ᾧ νῦν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ᾽ εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἷον "χαλκῷ ἀπὸ

[21] Mark Johnson, **Philosophical Perspectives on Metaphor**, University of Minnesota Press, Mineapolis, 1981, p. 8.
[22] Micheal Silk, "Metaphor and Metonymy: Aristotle, Jakobson, Ricoeur, and Others", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, 2003, p. 116.
[23] McCall, **Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison,** p. 24.

ψυχὴν ἀρύσας" καὶ "τεμὼν ταναήκεϊ χαλκῷ:" ἐνταῦθα γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν: ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστιν.τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον: ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ᾽οὗ λέγει πρὸς ὅ ἐστι. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἄρη: ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὃ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν: ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἑσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ᾽ οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ᾽ οὐδὲν ἧττον ὁμοίως λεχθήσεται: οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον: ἀλλ᾽ ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται "σπείρων θεοκτίσταν φλόγα."ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ᾽ ἄοινον" (Arist., **Poet.** 1457b, Kassel, 1965).

"Metafor, yabancı bir ifadenin, cinsten türe, türden cinse, türden türe aktarımı ya da benzetme yoluyla yapılan bir kullanımıdır. 'Gemim orada duruyor' cinsten türe aktarım örneğidir. Demir atmak durmanın bir türüdür. 'Odysseus'un yaptığı bin bir iyi şey', türden cinse aktarıma örnektir. Çünkü binbir çoktur, burada çokun yerine kullanılmıştır. 'Tunçla canını söktü' ve 'Yorulmak bilmez tunçla koparttı', türden türe aktarım örneğidir. İlk ifade de 'koparmak' anlamında sökmek, ikincide 'sökerek almak' anlamında 'koparmak' kullanılmıştır ve her ikisi de almanın bir türüdür. Benzetme yoluyla metafor şu anlama gelir; D, C için ne ise B'nin de A için o olduğu zaman, şair B yerine D ve D yerine de B der. Bazen de metaforun yerini aldığı ifadeye ilgili olduğu şeyi de ekler. Örneğin Ares için kalkan ne ise Dionysos için de kupa odur; bu yüzden kupa yerine 'Dionysos'un kalkanı', kalkan yerine de 'Ares'in kupası' diyecektir. Ya da akşam güne göre ne ise, yaşlılık da yaşama göre odur; bu yüzden akşam için 'günün yaşlılığı' diyecek ya da Empedokles'in ifadesini kullanacaktır; yaşlılığı 'yaşamın akşamı' ya da 'ömrün günbatımı' diye adlandırılacaktır. Bazı durumlarda benzetilen öğelerden birinin adı yoktur ama o durumda yine de metafor kullanılabilir. Örneğin tohum saçmak ekmektir ama güneş ışığının saçılması için ise bir sözcük yoktur; tohum için ekim neyse güneş için de bu odur. Ancak ekmenin tohumla olan ilişkisi, güneş ışınları için de geçerlidir ve bu nedenle 'tanrıdan gelen ışıkları ekerek' denir. Bunun yanı sıra metafor kullanmanın

> bir başka yolu da bir şeyi yabancı bir sözcükle adlandırmak ve o şeyi bir özelliğinden yoksun bırakmaktır. Kalkana 'Ares'in kupası' değil de 'şarapsız kupa' denilebileceğini düşünebiliriz."

Aristoteles'in sözleri açıkça gösteriyor ki, metafor ifadeyi zenginleştirmenin hatta ifadeyi daha anlaşılır kılmanın en etkili yollarından biridir. Silk'in de belirttiği gibi "şiir dilinin özel, hatta benzersiz bir tezahürüdür".[24] Aristoteles, metaforun, ad aktarması ve benzetme ile oluştuğunu savunmuştur. Söz konusu ifadenin açıklayıcılığı göz önüne alındığında, Aristoteles'in metafor anlayışının temel özelliklerini saptamak mümkündür. Howe da bu yolla Aristoteles'in metafor anlayışının altı temel özelliği olduğunu söyler: "Metafor (1) isim aktarımı ve (2) benzerliğe dayalı olarak oluşur; (3) ifade genel kullanımından sapar, (4) söz konusu sapmanın olduğu ifadelerde "yerindelik" ve uygunluk vardır. (5) Bütün bunlar birer sezgi ve algı meselesi kabul edilir. (6) Aristoteles, metafor ve benzetme arasında bir bağ kurmuştur."[25]

Aristoteles, benzerlik kurmayı doğal bir eğilim ile ilişkilendirmiştir. Bu da Platon ve Aristoteles'in metafora bakış açılarının farkını açıkça ortaya koyar. Platon metafor kullanımını hakikate uzak taklit, bu taklide başvuranları da tutkuların sürüklediği taklitçiler olarak tanımlamıştır. Aristoteles ise metaforu dili süsleyen bir araç olarak görmesinin yanı sıra metafor kullanımını da doğuştan gelen bir deha ürünü olarak yorumlar ve aynı eserinde şunları söyler:

> "Πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ᾽ ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖόν ἐστι: τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστιν" (Arist, **Poet**. 1459a, Kassel, 1965).

> "O hâlde en önemlisi metafor kullanmada usta olmaktır. Çünkü, bu tek başına öğrenilmez, dehanın simgesidir. Zira metaforun doğru kullanımı, benzerliklere dikkat etmek demektir."

[24] Micheal Silk, "Metaphor and Metonymy: Aristotle, Jakobson, Ricoeur, and Others", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, 2003, p. 116.
[25] Howe, **Because You Bear this Name: Conceptual Metaphor and the Moral Meaning of 1 Peter**, p. 21.

Aristoteles'in bu ifadesi, çalışmamızın temel konusu olan kavramsal metafor kuramının belirli yönleriyle örtüşmektedir. Söz konusu kuram, metaforun bilişsel süreçle ilişkili olduğunu, yalnızca lafızla ilgili olmadığını ortaya koyar. Aristoteles de aynı şeyi dolaylı olarak belirterek metaforun dilsel bir sürecin değil, bilişsel bir sürecin ürünü ve doğal bir eğilimle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. İlgili bölümde geçen **εὐφυΐα** (euphuïā) sözcüğü "iyi gelişmiş, uygun biçimde şekillenmiş, düzenli, incelikli, zeki, dâhi"[26] anlamlarındadır. Her ne kadar Punter gibi bazı araştırmacılar, Aristoteles'in metaforu dilin işleyişinin vazgeçilmez bir parçası olarak değil, sadece bir süsleme aracı[27] olarak gördüğü kanısındaysa da bizce söz konusu metinde kullanılan terimler Aristoteles'in metaforun zihinsel süreçle ilşkisini göz önüne aldığını düşündürmektedir. Başka bir deyişle, Aristoteles insanların etkili ifadeleri seçme konusunda doğal olarak metafora yöneldiklerini fark etmiştir. Doğrudan Aristoteles'i okurken fark ettiğimiz bu noktayı Howe da şöyle dile getirir: "Aristoteles, metaforun dile renk kattığı kadar, onu süsleyen bir niteliği de olduğunu ve ayrıca, bilişsel bir yönü olduğunu vurgular."[28] Ayrıca, **Encyclopaedia of Language and Linguistics**'in "Metaphor: Stylistic Approaches" başlığı altında da benzer bir görüş bildirilir.[29]

Klasik metafor yaklaşımı olarak tanımlanan metaforun tanımının yanı sıra inceliklerini de açıklayan Aristoteles, **Rhetorica**'daki ifadeleriyle kavramın kullanımına ilişkin uyarılarda da bulunur:

> "Ἔτι δὲοὐ πόρρωθεν δεῖ ἀλλ᾽ ἐκ τῶν συγγενῶν καὶ τῶν ὁμοειδῶν μεταφέρειν ἐπὶ τὰ ἀνώνυμα ὠνομασμένως ὃ λεχθὲν δῆλόν ἐστιν ὅτι συγγενέςοἷον ἐν τῷ αἰνίγματι τῷ εὐδοκιμοῦντι" (Arist. **Rh.** 1405b, Kassel, 1976)
>
> "Ayrıca, metaforlar aşırıya kaçmamalı, metaforu benzer ve aynı türden olandan türeterek, yabancı bir sözcüğe ad vermeliyiz ki, söylendiği anda ne olduğu açıkça anlaşılabilsin."

[26] Montanari, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, p. 874, "εὐφυΐα" altında.
[27] David Punter, **Metaphor**, Routledge, New York, 2007, p. 11.
[28] Howe, **Because You Bear this Name: Conceptual Metaphor and the Moral Meaning of 1 Peter**, p. 21.
[29] Gerard Steen, "Metaphor: Stylistic Approaches", **Encyclopedia of Language and Linguistics**, Ed. Brown, K., Vol. 8., Elsevier, Oxford, 2005, p. 51.

Aristoteles yine aynı eserinde ifadeyi zenginleştiren, dilde olmayan sözcükleri dile kazandıran bir araç olarak yorumladığı metafor ve benzetme arasında bir karşılaştırma yapar. Metaforu, ifadeyi daha açık kılmak için kullanılan bir araç olarak yorumlarken kullanımı konusunda uyarılarına şöyle devam eder:

> "Ἐὰν ἔχῃ μεταφοράν, καὶ ταύτην μήτ᾽ ἀλλοτρίαν, χαλεπὸν γὰρ συνιδεῖν, μήτ᾽ ἐπιπόλαιον, οὐδὲν γὰρ ποιεῖ πάσχειν. ἔτι εἰ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖ: ῥᾶν γὰρ δεῖ τὰ πραττόμενα μᾶλλον ἠμέλλοντα. δεῖ ἄρα τούτων στοχάζεσθαι τριῶν, μεταφορᾶς ἀντιθέσεως ἐνεργείας" (Arist. **Rh.** 1410b, Kassel, 1976).

> "Sözcükler metafor içeriyorsa, sevilir, yeter ki üstü örtülü olmasın, çünkü o zaman bir bakışta anlaşılması zor ve yüzeysel olur, dinleyiciyi etkileyemez; ayrıca anlatılmak isteneni gözler önüne sermeli; çünkü ne olabileceğinden çok, ne olduğu açıkça anlaşılmalı. Bu nedenle, metafor, antitez ve gerçeklik tercih edilmeli."

Örneklerde de açıkça görüldüğü üzere Antik Yunan'ın iki büyük düşünürü metafora farklı yaklaşmıştır. Platon'un felsefesinin temelinde bulunan idealar onun taklide dolayısıyla metafora mesafeli durmasına neden olurken, Aristoteles tam aksi bir tutum sergilemiştir. Bunun yanı sıra Aristoteles, metaforun ilk sistemli tanımını yapıp, sınırlarını belirleyerek kendinden sonraki çalışmalarda da etkisini sürdürmüştür. Öyle ki, Aristoteles'ten birkaç yüzyıl sonra dahi yapılan tanımlamaların neredeyse tamamı, onun metafor hakkındaki ifadelerine dayanmaktadır.

Latin edebiyatında Yunanca **μεταφορά**nın karşılığı olarak genellikle **translatio** sözcüğü kullanılmıştır. Bu sözcüğün anlamı, sözlüklerde "taşıma, kaldırma, aktarma; metafor" [30] olarak verilir. Metaforun **translatio** terimiyle ifade edilen ilk eserlerden biri **Rhetorica ad Herennium**'dur.[31] Dürüşken'in de belirttiği gibi metafor, sözcük değişmeceleri (**verborum exornationes**) adı altında açıklanmıştır.[32] **Rhetorica ad Herennium**'da metafor ve benzetme ilişkisini vurgularken, eserin anonim yazarı metaforun kullanım

[30] P. G. W. Glare, Oxford **Latin Dictionary**, Latin-English Lexicon, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 1966, "translatio" altında; Egidio Forcellini, **Totius Latinitatis Lexicon**, Vol. 4, Schneebergae, Pativii, 1835, p. 349, "translatio" altında

[31] Anna Novokhatko, "The Use of the Term 'Metaphor' in Latin Linguistic Discourse before Quintilian" **Latinitationes Rationes. Descriptive and Historical Accounts for the Latin Language**, Ed. Poccetti, P., De Gruyter, Berlin & Boston, 2016, p. 396.

[32] Çiğdem Dürüşken, "Rhetorika Ad Herrennium'da Sözcük ve Anlam Sanatları", **Lucerna: Klasik Filoloji Araştırmaları**, 1996, s. 13.

alanına daha geniş bir tanım getirerek, bu konuda altı temel amaç belirtmiştir: 1- Gözler önüne sermek (**rei ante oculos ponendae causa**), 2- kısalık (**breuitatis causa**), 3- müstehcen ifadeleri daha kibar bir yolla söylemek (**obscenitatis uitandae causa**), 4- abartma (**augendi causa**), 5- küçümseme (**minuendi causa**) ve 6- süsleme (**ornandi causa**).

> "Translatio est cum verbum in quandam rem transferetur ex alia re, quod propter similitudinem recte videbitur posse transferri. Ea sumitur rei ante oculos ponendae causa, sic: 'Hic Italiam tumultus expergefecit terrore subito.' Brevitatis causa, sic: 'Recens adventus exercitus extinxit subito civitatem.' Obscenitatis vitandae causa, sic: 'Cuius mater cotidianis nuptiis delectetur.' Augendi causa, sic: 'Nullius maeror et calamitas istius explere inimicitias et nefariam crudelitatem saturare potuit.' Minuendi causa, sic: 'Magno se praedicat auxilio fuisse quia paululum in rebus difficillimis aspiravit.' Ornandi causa, sic: 'Aliquando rei publicae rationes, quae malitia nocentium exaruerunt, virtute optimatium revirescent'" (**Rhe. Her.** IV. XIV. 34-45, Caplan, 2014).

> "Sözcüğün bir şeyden başka birşeye aktatrılmasıyla metafor oluşur, benzerlik olduğu için de doğru bir şelide metaforik ifade oluşabildiği görülecektir. Metafor, birşeyi gözler önüne sermek amacıyla şöyle kullanılır: 'Bu kargaşa, İtalya'yı beklenmedik bir korkuyla ayağa kaldırdı.' Kısalık amacıyla şöyle: 'Ordunun son gelişi devleti birden tüketti.' Müstehcenlikten kaçınmak amacıyla: 'Annesi her gün evlilikle hoşnut edilir.' Abartma amacıyla: 'Hiç kimsenin kederi ve felaketi, onun düşmanlığını yatıştıramadı ve uğursuz zulmünü doyuramadı.' Küçümseme amacıyla şöyle: 'Sıkıntılı zamanlarda lehimize küçücük bir nefes verse çok destek olmakla övünür.' Süsleme amacıyla: 'Bir gün kötülerin kötülükleriyle kuruyup solan cumhuriyetin esenliği, muhafazakârların erdemiyle canlanacak.'"

Cicero ise **De oratore**'de Aristoteles'in tanımına benzer bir tanım yapar. Bir hatibin konuşmasını süslemek ve daha etkili hale getirmek için başvurması gereken üç yöntem sayar. Buna göre hatipler konuşmalarında sık kullanılmayan sözcüklere (**inusitatum verbum**), yeni sözcüklere (**novatum**) ve metafora (**translatum**) yer vermelidir (Cic. **De or.** III. 152). Metaforun özellikle dilde bir kavramı karşılayacak herhangi bir sözcük olmadığında kullanıldığını söyleyen Cicero metaforun yalnızca sanatsal amaçla kullanılmadığını da bu şekilde belirtmiş olur:

> "Tertius ille modus transferendi verbi late patet; quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem delectatio iucunditasque celebravit. […] Ergo haec translationes quasi mutuationes sunt, cum quod non habeas aliunde sumas; illae paulo audaciores quae non inopiam indicant sed orationi splendoris aliquid arcessunt." (Cic. **De or.** III. 155-156, Rackham, 1942).

> "Sözcüklerin metaforik biçimlerinin kullanıldığı üçüncü tür oldukça yaygındır ve başlangıçta dilin zorlayıcı kısırlığı ve darlığıyla zorunlu hale gelmiş, ancak daha sonra çekiciliği ve hoşa gitmesiyle yaygınlaşmıştır. […] Dolayısıyla bu metaforlar, sahip olunmayanın başkasından alındığı ödünçlemelerdir, ancak dilin yoksulluğundan kaynaklanmayan, söyleyişe belli ölçüde gösteriş getiren daha cesur metaforlar da vardır."

Metaforik sözcüklerin oluşumunda benzerliğe dikkat çeken Cicero'nun metafor kullanımına verdiği örnekler hava olayları gibi, günlük yaşamda karşılaşılan fakat nedenini açıklamada zorlanılan olaylardır. Bu alanların somut alanlarla tanımlanması, kavramın ya da olayın zihinde canlanmasına yardımcı olurken söz konusu alan hakkında konuşma imkânı da sağlar:

> "[Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitas, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum si agnoscitur, delectat, si simile nihil habet, repudiatur.] Sed ea transferri oportet quae aut clariorem faciunt rem, ut illa: Inhorrescit mare, tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbum occaecat nigror, flamma inter nubis coruscat, caelum tonitru contremit, grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit, undique omnes venti erumpunt, saevi exsistunt turbines; fervit aestu pelagus. Omnia fere quo essent clariora translatis per similitudinem verbis dicta sunt." (Cic. **De or.** III. 157- 158, Rackham, 1942).

> "Metafor tek bir sözcüğe indirgenmiş, söz konusu kelimenin kendi yerindeymiş gibi başka bir yere konulduğu, kısa bir benzetmedir, benzerlik fark edilirse hoşa gider, hiçbir benzerlik yoksa kabul görmez; ancak şu örneklerdeki gibi, anlatılmak istenen şeyi daha açık hale getiren sözcükler metafor olarak kullanılmalıdır: Deniz dalgalanıyor, karanlık ikiye katlanıyor, gecenin ve bulutların karalığı gizliyor, gün ışığını söndürüyor, alev bulutların arasında yükseliyor, gökyüzü gök gürültüsüyle titriyor, dolu sağanak yağmurla karışarak aniden bastırıyor, rüzgar her şeyi dört bir

yana fırlatıyor, şiddetli kasırga ortaya çıkıyor, azgın deniz kaynıyor. Tüm bu örnekler, benzerlikten faydalanarak kullanılan metaforik sözcüklerle söylenmiştir."

Cicero ayrıca **De oratore**'de metaforun daha önce **Rhetorica ad Herennium**'da değinilen bir özelliğine dikkat çeker. Retorik sanatların içinde ayrı bir başlık olarak incelenen kısalığın (**brevitas**) metafor kullanımıyla da oluşturulabileceğini savunur. Metaforun, bir şeyin dilde karşılığı yoksa kullanılabileceği gibi (Cic. **De or.** III. 155), karşılığı varsa da uygun şekilde kullanılabileceğini belirtir (Cic. **De or.** III. 158- 159). Aynı eserinde Cicero metaforun başka özelliklerini de vurgular. Ona göre metaforlar insanların ifade etmekte zorlandıkları şeyleri ifade etme, hatta canlandırma aracıdır. Cicero'nun konuyla ilgili düşünceleri metaforun, gücünü vurgulaması bakımından önemli olduğu kadar duyuyla ilişkisine dikkat çekiyor olması bakımından da önemlidir. Aşağıya alıntıladığımız pasajda metaforla ilişkili olarak kullanılan **sensus** sözcüğü "duyu"[33] anlamındadır ve Innes'in de dikkat çektiği gibi, Cicero tıpkı Aristoteles gibi, metaforun bilişsel yönünü fark etmiştir: "Metaforun doğasında doğuştan gelen bir yetinin olduğunu ve bu yetinin dinleyicinin düşüncesini farklı ama işlevli başka bir yöne doğru genişletebilir nitelikte olduğunu fark etmiştir."[34] Novokhatko da söz konusu ifadeden yola çıkarak Cicero'nun metaforun bilişsel yönünü fark ettiğini belirtir.[35] Kısacası Cicero'ya göre, metaforun özellikle somutlaştırma özelliği dinleyicinin zihnini yönlendirmektedir ve doğrudan bilişsel bir süreçle ilişkilidir.

"Id ideo accidere credo vel quod ingeni specimen est quoddam transilire ante pedes posita et alia longe repetita sumere; vel quod is qui audit alio ducitur cogitatione neque tamen aberrat, quae maxima est delectatio; vel quod in singulis verbis res ac totum simile conficitur; vel quod omnis translatio, quae quidem sumpta ratione est, ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus: nam et 'odor urbanitatis' et 'mollitudo humanitatis' et 'murmur maris' et 'dulcitudo orationis' sunt ducta a ceteris sensibus, illa vero oculorum multo acriora, quae paene ponunt in

[33] Glare, **Oxford Latin Dictionary**, p. 1735, "sensus" altında.
[34] Doreen Innes, "Metaphor, Smile and Allegory as Ornaments of Style", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, 2003, p. 14.
[35] Anna Novokhatko, "The Use of the Term 'Metaphor' in Latinitatis Linguistic Discourse before Quintilian" **Latinitationes Rationes. Descriptive and Historical Accounts for the Latin Language**, Ed. Poccetti, P., De Gruyter, Berlin & Boston, 2016, p. 401.

conspectu animi quae cernere et videre non possumus." (Cic. **De or.** III. 160-61, Rackham, 1942).

"Önünde duranın üzerinden atlamanın, başka bir ifadeyi de uzaktan yakalamanın zekanın[36] işareti olduğuna inanıyorum; ya da dinleyen kişinin düşüncesini başka bir yöne yönlendirmesi ama yine de konudan sapmaması oldukça büyük bir hazdır; ya da konu veya karşılaştırmanın tamamının tek bir sözcükle ifade edilmesi; mantıklı bir şekilde seçilen her metafor, duyulara, özellikle de en keskin olan görme duyusuna hitap eder. Çünkü 'kentliliğin kokusu', 'insanlığın dokunuşu', 'denizin sesi', 'konuşmanın tatlılığı' diğer duygulardan türemiştir; ancak görme duyusu ile ilgili olanlar daha çok akıl işidir, çünkü fark edemediğimiz ve görmediğimiz şeyleri neredeyse getirip gözümüzün önüne koyarlar."

Cicero'nun özellikle üstünde durduğu benzerlik konusu, Platon'dan bu yana, metafor konusunu ele alan antik yazarların uzlaştıkları bir nokta olmuştur.[37] Cicero'nun metafor kullanımıyla ilgili saptadığı ilk kural da benzerliktir; ikincisi uzun betimlemelerden kaçınmak, üçüncüsüyse konunun gereğine göre abartılı veya daha yalın bir ifade kullanmaktır.

"Nihil est enim in rerum natura cuius nos non in aliis rebus possimus uti vocabulo et nomine: Unde enim simile duci potest, (potest autem ex omnibüs), indidem verbum unum quod similitudinem continet translatum lumen adferet orationi. Quo in genere primum est fugienda dissimilitudo. [...] Deinde videndum est ne longe simile sit ductum. [...] Facilius enim ad ea quae visa quam ad illa quae audita sunt mentis oculi feruntur. Et quoniam haec vel summa laus est in verbis transferendis ut sensum feriat id quod translatum sit, fugienda est omnis turpitudo earum rerum ad quas eorum animos qui audient trahet similitudo. [...] Nolo esse aut maius quam res postulet. [...] Nolo esse verbum angustius id quod translatum sit quam fuisset illud proprium ac suum. [...] Atque etiam, si vereare ne paulo durior translatio esse videatur. [...] Etenim verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non

[36] Latince metindeki **ingenium** "zeki" anlamına gelmektedir. Ancak bizce burada kastedilen, metaforların oluşumundaki bilişsel süreçten çok, uygun yerde uygun metaforu kullanmamnın kıvrak bir zekâ gerektirdiğidir.

[37] Metaforun oluşumunda benzerliğin etkisi konusunda, ilgili Latince metinler üzerinden yaptığı çalışmada Telatar da benzer bir tespitte bulunmuştur: "**Metaphora**'da başka bir alandan aktarılacak sözcükler arasında bir yönüyle benzerlik kurulması esastır", Fafo Telatar, "Metaphora ve Metonymia'nın Latincedeki Tanımları ve Kullanımları", **Arkeoloji ve Sanat**, 125, 2007, s. 83.

inrupisse atque ut precario, non vi venisse videatur. Modus autem nullus est florentior in singulis verbis neque qui plus luminis adferat orationi; nam illud quod ex hoc genere profluit non est in uno verbo translato sed ex pluribus continuatis conectitur, ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit" (Cic. **De or.** III. 161-66, Rackham, 1942).

"Zira, dünyada, adını ve tanımını, başka anlamlarda kullanmayacağımız hiçbir şey yoktur. Çünkü bir benzetme sağlayacak herhangibir şeyle ki her şeyden bir benzetme çıkarılabilir, benzerlik olan bir sözcük, metaforik olarak kullanılırsa konuşmaya katkı sağlayacaktır. İlk olarak örnekteki gibi metaforik ifadelerde farklılıktan kaçınılmalıdır. [...] İkinci olarak da benzetmelerin çok uzun olmamasına dikkat edilmelidir. [...] Zihnin gözleri, işitilendense, görülen ifadeye daha kolay yönlendirilir; metaforik ifadede büyük bir fayda olduğundan ve metafor da duygulara hitap ettiğinden, karşılaştırmanın, dinleyicinin zihnini harekete geçirdiği ifadelerde, her türlü uygunsuzluktan kaçınılmalıdır. [...] Konunun gerektirdiğinden daha abartılı bir metafor olmasını istemem. [...] Metaforik terimin, gerçek anlamından ve kendine özgü adından daha dar bir sözcükle nitelenmesini de istemem. [...] Ayrıca, metaforun çok sert görüneceğinden çekiniliyorsa, genelde önüne bir sözcük eklenerek yumuşatılması gerekir. [...] Ancak bir metafor çok mütevazi de olmalı, başka bir sözcüğün yerine öyle bir geçmeli ki, o ifadeyi zorla ele geçirmiş gibi değil, rica minnet istemeden gelmiş gibi görünmeli. Ancak sözcükler söz konusu olduğunda daha etkili ve üsluba daha çok ihtişam katan bir konuşma biçimi yoktur; çünkü bu türden doğan ifade yalnızca tek bir metaforik sözcükle değil, ardışık kelimelerin birbirine bağlanmasıyla oluşur, böylece söylenenden başka bir şeyin anlaşılması gerekir."

Cicero'dan sonra Quintilianus da **Institutio oratoria**'da metafor hakkında geniş bilgi verir. Ayrıca metafolrarın dört şekilde oluştuğunu da ekler: canlı bir varlıkla canlıyı, cansız bir nesne ile cansız bir nesneyi, cansız nesne ile canlı bir varlığı, canlı varlıkla cansız bir nesneyi niteler (Quint. **Inst**. VIII. 6. 10-14). Sözcük aktarımıyla yeni bir sözcük türetmek olarak tanımladığı metaforun gündelik dilde kullanılmadığını ve metaforun üç nedenle kullanılabileceğini belirtir: Gereklidir (**necesse est**), daha açıktır (**significantius est**) ve daha çok hoşa gider (**decentius**).

"Incipiamus igitur ab eo qui cum frequentissimus est tum longe pulcherrimus, translatione dico, quae *μεταφορά* Graece vocatur. Quae quidem cum ita est ab ipsa nobis concessa natura ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, tum ita iucunda atque nitida ut id oratione quamlibet clara proprio tamen lumine eluceat. Neque enim vulgaris esse neque humilis nec insuavis haec recte recte modo adscita potest. Copiam quoque sermonis auget permutando aut mutuando quae non habet, quodque est difficillimum, praestat ne ulli rei nomen deesse videatur. Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo loco id quo proprium est id eum id quo aut proprium deest aut translatum proprio melius est. Id facimus aut quia necesse est aut, quia significantius est aut ut dixi, quia decentius. Ubi nihil horum praestabit quod transferetur, improprium erit. Necessitate rustici 'gemmam' id vitibus (quid enim dicerent aliud?), et 'sitire segetes' et 'fructus laborare', necessitate nos 'durum hominem' aut 'asperum': non enim proprium erat quod daremus his adfectibus nomen." (Quint. **Inst**. VIII. 6. 4-6, Russel, 2002).

"O hâlde, Yunanların **μεταφορά** dediği, yaygın olduğu kadar geçmişten günümüze en seçkin türlerden biri de olan metafordan başlayalım. Bu hem doğanın bize bahşettiği ve bu nedenle eğitimsiz kişiler tarafından bile bilinçsizce kullanılan bir armağandır, hem de o kadar çekici ve zariftir ki, bağlamı ne kadar görkemli, olursa kendi ışığıyla parlar. Metafor doğru ve yerinde kullanılırsa, sıradan, belirsiz ve nahoş olamaz. Sözcüğün sahip olmadığı anlamı, değiş tokuş ya da ödünç alma yoluyla değiştirerek, dilin kelime dağarcığını genişletir ve bir adı yokmuş gibi görünen şeye de bir ad vererek zor bir şey yapar. Buna göre bir isim veya fiil, uygun olduğu bir yerden ya uygun bir kelimenin olmadığı ya da aktarılan terimin kendi anlamından daha uygun olduğu bir yere aktarılır. Bunu ya gerekli olduğu için ya ifadeyi daha anlaşılır kıldığı için ya da daha önce de söylediğim gibi süsleme için yapıyoruz. Bu koşulların hiçbirini sağlamıyorsa, metafor kullanmak uygun olmayacaktır. Köylüler, üzüme mecburen 'mücevher' derler (zira başka ne diyeceklerdi?); tahılın 'susadığını', meyvelerin 'tehlikede olduğunu' söylerler; biz de yine mecburiyetten 'taş yürekli' veya 'sert' adam deriz; çünkü bu karakter özelliklerine özgü sözcüklerimiz yoktu."

Cicero ve Quintilianus'un metafor hakkındaki ortak görüşlerinden biri de metaforun duyguları açıklıyor olmasıdır. Corbett ise Quintilianus'un ilgili hakkındaki ifadelerinden

yola çıkarak metaforun en sık, açıklanmakta zorlanılan bir alanı açıklamak için kullanıldığını söylemiştir. [38]

> "Iam 'incensum ira' et 'inflammatum cupiditate' et 'lapsum errore' significandi gratia: nihil enim horum suis verbis quam his arcessitis magis proprium erit. Illa ad ornatum, 'lumen orationis' et 'generis claritatem' et 'contionum procellas' et 'eloquentiae fulmina', ut Cicero Pro Milone Clodium 'fontem gloriae eius' vocat et alio loco 'segetem ac materiem'. […] In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est cum dico fecisse quid hominem 'ut leonem', tralatio cum dico de homine "leo est" (Quint. **Inst**. VIII. 6. 7-8, Russel, 2002).

> "Öte yandan 'öfkeye kapılmak', 'arzuyla yanıp tutuşmak', 'hataya düşmek' ifadeyi açık hale getirir: çünkü bu ifadeler, kendilerine özgü kelimelerle, başka yerden getirilmiş kelimeler kadar gerçek bir anlama sahip olmaz. Ancak Cicero'nun **Pro Milone**'de Cladius'a 'onun saygınlığının pınarı' ya da başka bir yerde 'saygınlığın tarlası ve maddesi' dediği gibi, 'konuşmanın ışığı', 'soyun ihtişamı', 'fırtınalı toplantı', 'belagatin şimşekleri' gibi ifadeler süsleme amaçlı kullanılır. […] Metafor, benzetmeden kısadır, birinde tasvir etmek istediğimiz şey eşleştirilir, diğerinde onun aracılığıyla söylenir. Bir insanın, aslan[39] gibi davrandığını söylediğimde bu benzetme olur; o insana aslan dediğim de ise bu metafor olur."

Latin edebiyatında her iki yazarın da hemfikir olduğu diğer bir konu ise metaforların yerli yerinde ve uygun kullanıması gerekriğidir. Daha önce de belirttiğimiz üzere Cicero da metaforların yerinde ve doğru eşlemelerle kullanılması gerektiğini, aksi halde okuyucu ve dinleyici üzerinde hiçbir etkisinin olmayacağını belirtmişti (Cic. **De or.** III. 157). Quintilianus da aynı doğrultuda düşünerek, metaforların uygun ve yerinde kullanılması gerektiğini vurgular:

---

[38] Edward P. Corbett, **Classical Rhetoric for the Modern Student**, Oxford University Press, New York, 1965, p. 425.

[39] Benzerlik ve metafor arasındaki farkı açıklamak için aslan örneğinin kullanılması hem Antik Çağ'da hem de Osmanlı edebiyatında görülmektedir (Tahirü'l-Mevlevi, **Edebiyat Lügatı**, 1973, s. 96, "mecaz" altında; Seyyid Şerif Cürcani, **Arapça-Türkçe Terimler Sözlüğü**, Bahar Yayınları, İstanbul, 1997, s.19, "istiare" altında). Bu kullanım Antik Çağ'ın o dönemdeki etkisi ve alımlanması bakımından önemli olduğu kadar söz konusu örneğin benzerlik ve metafor farkını açıklamada tipik bir örnek olmuş gibi görünmektedir.

> "Ut modicus autem atque oportunus eius usus inlustrat orationem, ita frequens et obscurat et taedio complet, continuus vero in allegorian et aenigmata exit." (Quint. **Inst**. VIII. 6. 14-17, Russel, 2002)

> "Metaforu yerinde ve ölçülü kullanmak dili süsler, sık kullanımı ise hem ifadeyi belirsiz hem de sıkıcı hale getirir, ardı sıra kullanılan metafor dili alegorik yapar ve belirsizliğe yol açar."

Quintilianus'un metafor hakkındaki ifadelerinde dikkat çeken diğer bir nokta ise metaforu dilin genel işleyişinin bir parçası olarak değil de şiir diline özgü bir kullanım olarak görmesidir.

> "In illo vero plurimum erroris, quod ea quae poetis, qui et omnia ad voluptatem referunt et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate coguntur, permissa sunt convenire quidam etiam prosae putant. […] Metaphora enim aut vacantem locum occu-pare debet aut, si id alienum venit, plus valere eo quod expellet." (Quint. **Inst**. VIII. 6.17-18, Russel, 2002).

> "Bununla birlikte en kötü yanlışlar, şairlerin hem hoşluk yaratmak hem de vezin gereği kullanılması uygun görülen metaforun düzyazıya bile uygun olduğunu düşünmektir […] Zira metafor ya boş bir alanı işgal etmeli ya da yabancı bir sözcüğün yerine geldiyse, yerinden ettiğinden daha etkileyici olmalıdır."

Kavramsal metafor kuramına geçmeden önce genel bir değerlendirme yapacak olursak, metafor hakkındaki görüşlerini ortaya koymaya çalıştığımız yazarların genel olarak uzlaştığı birkaç nokta vardır. İlk olarak, yazarlar metaforun, sözcük aktarımıyla oluştuğunu ve bu aktarımın da benzerlikle kurulan ilişkiden doğduğunu belirtirler. Her ne kadar Platon taklite karşı olsa da metaforun ifadeye kattığı açıklığı fark etmiş ve kendisinden sonra bu konu hakkında söz söyleyen diğer yazarlar gibi iletişimi güçlendiren, öğretici bir araç olduğunu da belirtmiştir.

Aristoteles ise yukarıda saydığımız ortak yanların dışında Platon'dan tamamen ayrılıp metaforu örneklerle tanımlayarak, onun etkili bir retorik araç olduğunu ortaya koymuştur. Aristoteles'in bu görüşleri daha önce de belirttiğimiz gibi, metafor tanımı ve kullanımı

hakkında bir temel oluşturmuştur. Ayrıca Aristoteles metaforun yalnızca lafzi olmadığına da dikkat çekmiştir.

Roma'da ise özellikle Cicero, büyük ölçüde Aristoteles'in görüşlerini izlemiş ve kapsamlı örneklerle metaforun hangi koşullarda nasıl kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Bununla birlikte metafor ve zihin ilşkisini de fark etmiştir. Quintilianus ise onlara paralel bir yaklaşım sunmuş, ancak metafor konusunda dar bir sınır çizerek metaforun yalnızca şiire yakışır bir söz sanatı olduğu vurgulamıştır.

1. 3. Kavramsal Metafor Kuramı

Kavramsal metafor kuramından önce, metaforların bilişsel bir yönünün de olduğu çeşitli disiplinlerde farklı çalışmalarla ortaya konulmuştur. Kavramsal metafor kuramı başlığı altında ilk sistemli tanım ve açıklama Lakoff ve Johnson tarafından yapılmış olsa da metaforların bilişle ilişkisi daha önceleri de araştırılmıştır. Ayrıca metaforun şiire özgü bir olgu olmadığını savunan ilk araştırmacılar da Lakoff ve Johnson değildir. Gibbs'in dikkat çektiği gibi, Amerika'da 1960 yılındaki Kennedy-Nixon başkanlık tartışmalarında ve bazı psikoterapi görüşmelerinde kullanılan metaforik ifadeler önemli bir psikoloji araştırmasına konu olmuştur. Bu araştırmada, kişilerin 1 dakika içinde kullandıkları metafor sayısı üzerinden, günde 2 saat konuşan ve 60 yıl yaşayan bir kişinin ömrü boyunca yaklaşık 21.4 milyon ölü metafor ve 4.7 milyon yeni metafor kullanılacağı çıkarımında bulunulmuştur. Başka bir araştırmadaysa, televizyonlardaki haber yorumları ve tartışma programlarında kullanılan her 25 sözcükten birinin yeni metafor olduğu saptanmıştır. Bu çalışmalarla metaforların yalnızca şiir diline özgü bir olgu olmayıp, günlük iletişimin de parçası olduğu görüşü güçlenmiştir.[40] Sonuç olarak, metaforların gündelik kullanımını da kapsayan bilişsel yönünün Aristoteles'ten itibaren fark edildiğini, fakat bunun ancak 20. Yüzyılın sonlarına doğru sistemli biçimde ortaya koyulabildiğini söyleyebiliriz.[41]

[40] Raymon W. Gibbs, "Metaphor: Psychological Aspects", **Encyclopedia of Language and Linguistics**, Ed. Brown, K., Vol. 8., Elsevier, Oxford, 2006, p.44.
[41] Gerard Steen, "Metaphor: Stylistic Approaches", **Encyclopedia of Language and Linguistics**, Ed. Brown, K., Vol. 8., Elsevier, Oxford, 2006, p. 51.

Kavramsal metafor kuramı ilk kez Lakoff ve Johnson tarafından, 1980 yılında **Metaphors We Live By** adlı eserde sunulmuştur. Bu araştırmacılar, eserin adından da anlaşılacağı üzere, metaforları iletişimimizin temeline konumlandırır. Metaforlar, zihnimizde canlandırmakta zorluk çektiğimiz hatta çoğu zaman canlandıramadığımız bir alanı bildiğimiz, deneyimlediğimiz bir alanla açıklamamıza olanak sağlar.

Kavramsal metaforu Lakoff "iki kavram alanın birleşmesi ve daha somut olan alanın, daha soyut olan alanı açıklaması"[42] olarak tanımlar. Bununla birlikte temelde ortaya konulan görüş metaforların yalnızca dilin değil, düşünce sisteminin de ürünü olduğudur. Lakoff ve Johnson bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

> "Birçoklarına göre metafor şiirsel hayal gücünün ve hitabet sanatının araçlarından biridir – gündelik dilden ziyade özel dille ilgilidir. Üstelik metafor genellikle sadece dile özgü, düşünce ya da eylemden ziyade sözcüklerle ilgili görülür. Bu nedenle çoğu insan metafor olmadan da gayet iyi yaşayabileceğini düşünür. Biz ise bunun aksine, metaforun yalnızca dilde değil, düşüncede, eylemde ve günlük yaşamda da yaygın olarak kullanıldığını keşfettik. Hem düşündüğümüz hem de eylemde bulunduğumuz sıradan kavramsal sistemimiz, doğası gereği temelde metaforiktir.
>
> Düşüncelerimizin çerçevesini oluşturan kavramlar sadece akılla ilgili değildir. Bu kavramlar hayatımızı idame ettirmemizde de en dünyevi ayrıntılara kadar belirleyicidir."[43]

Kurama göre, metaforlar kavram alanlarının eşleşmesiyle meydana gelir ve insan zihninin kavramları algılayabilme aracıdır. Retorik bir amaçtan ziyade gündelik hayatta, soyut kavramları açıklayabilmek için tercih edilir. Hatta metaforlar dilde o kadar yaygındır ki çoğu zaman farkında bile olmadan konuşmanın doğal akışı içinde metafor kullanırız. Örneğin, günlük konuşmalarımızda korku, neşe ya da öfke gibi soyut kavramları sanki somut birer varlık gibi düşünerek "*korku içinde*", "*neşe saçıyor*" ya da "*öfkesi her şeyi yıkıp geçti*" deriz.

---

[42] George Lakoff, "Contemporary Theory of Metaphor", **Metaphor and Thought**, Ed. Ortony, A., Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 206.
[43] Lakoff, & Johnson, Metaphors **We Live By**, p. 3.

Kavramsal metafor kuramının özünü Lakoff ve Johson'ın örnekleriyle açıklamak gerekirse, ZAMAN PARADIR[44] örneğini verebiliriz. Söz konusu metafor zihnin somut bir kavramla soyut bir kavramı açıklamasıyla oluşmaktadır. Bu örnekte soyut kavram zaman, somut kavramsa paradır. Para somut alanıyla zamanı somutlaştırırız ve bu sayede zamanla ilişkili "*Zamanımı harcıyorsun*", "Bu patlak lastik *bir saatime mâl oldu*"[45] gibi birçok dilsel ifade oluşur.

Benzer biçimde Kövecses kavramsal metaforu "bir kavram alanının başka bir kavram alanıyla anlaşılmasıdır"[46] diyerek tanımlar. Kavramsal metafor kuramında genel olarak bu alanlardan daha somut olan "kaynak alan", açıklanacak soyut alan ise "hedef alan" olarak adlandırılır. Kısacası metaforlar, kaynak ve hedef alanın eşleşmesiyle oluşur ve kaynak alan, hedef alanın anlaşılmasını sağlar.

Hedef ve kaynak alanın daha iyi anlaşılması için ZAMAN PARADIR örneğinden devam edelim. PARA somut olan kaynak alan, ZAMAN ise soyut olan hedef alandır. Bu çatı metaforla zamanın çeşitli yönlerinden birini öne çıkararak somut hale getiririz. Diğer yandan Lakoff hedef ve kaynak alanlar arasındaki ilişki hakkında şunu savunmuştur: Hedef ve kaynak alan eşleşmeleri tek yönlüdür.[47] Örneğimiz üzerinden açıklamak gerekirse, ZAMAN PARADIR ancak PARA ZAMAN değildir.

Buna karşın, kavramsal metafor kuramının özellikle Fauconnier ile Turner'in "kavramsal harmanlama" (İng. **conceptual blending**) kavramı doğrultusunda genişlemiş versiyonuna (İng. **extended conceptual metaphor theory**) göre, metaforlarda hedef ve kaynak alanlar arasında çift yönlü bir eşleşme mümkündür. İki farklı alanın eşleşmesi sonucu, bu iki alanın özelliklerinin harmanlanmasıyla yeni ve farklı başka bir alan oluşur.[48]

---

[44] **Metaphors We Live By**'da TIME IS MONEY olarak geçen çatı metafora karşılık Türkçede "vakit nakittir" deyimini kullanmaktan özellikle imtina ettik. Nitekim bu deyim çatı metafor olmayıp, dile ait metaforik bir ifadedir. Çatı metaforları, kaynak ve hedef alanları gösteren etiketler gibi düşünmek daha doğru olur.
[45] Lakoff, & Johnson, Metaphors **We Live By**, pp. 7-8.
[46] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p. 4.
[47] George Lakoff, "Contemporary Theory of Metaphor", **Metaphor and Thought**, Ed. Ortony, A., Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 207.
[48] Gilles Fauconnier & Mark Turner, "Conceptual Blending, Form and Meaning" **Recherches en communication**, 19, 2003, pp. 60-61.

Kövecses ise bazı hedef ve kaynak alanların birbirinin yerine kullanılabildiğini ancak ortaya çıkan metaforların genellikle aynı şeyi ifade etmediğini belirtir. Örneğin: "*Bu cerrah bir kasap*", "*Bu ev bir hapishane*" ya da "*Bu kasap bir cerrah*", "*Bu hapishane benim evim*". Buradaki temel fark ilgili ifadelerden birinin olumlu diğerinin olumsuz olmasıdır.[49] Daha açık söylemek gerekirse, "*Bu cerrah bir kasap*" demek, cerrahın mesleğini kötü yaptığını anlatırken, "*Bu kasap bir cerrah*" demek kasabın ne kadar uzman olduğunu ifade eder. Benzer şekilde, "*Bu ev bir hapishane*" ifadesi evdeki yaşam koşullarının olumsuz olduğunu açıklarken, "*Bu hapishane benim evim*" demek, bireyin hapishaneyi benimseyip, kendisini orada rahat hissettiğini anlatır.

Peki metaforlar nasıl oluşur ya da nasıl analiz edilir? Bu soruyu Kövecses'in yaptığı metafor sınıflandırmasıyla cevaplayalım. O, metaforu birey üstü (**supraindividual level**), bireysel (**individual level**) ve birey altı (**subindividual**) olmak üzere üç katmanda inceler.[50] Bir dilin konuşurları arasında gelenekselleşmiş metaforları birey üstü olarak adlandırır. Genel kabul görmüş eşleşmelere dayalı, temel metafor diyebileceğimiz metaforlar bu gruptadır. Bireysel katman metaforların sözlü ya da yazılı olarak aktarıldığı ve yeni metaforların oluştuğu katmandır. Birey altı katmandaysa, hedefin duyu-motor deneyimlerinin somutlaştırılmasıyla oluşan metaforlar yer alır ve bu gruptaki metaforlar neredeyse her toplumda ortak olan deneyimlerden kaynaklanır.

O hâlde, birey altı olarak ifade edilen metaforlar evrenseldir, birey üstü ve bireysel katmandaki metaforların oluşumunda farklı değişkenler vardır bu nedenle genel bir açıklama geçerli olmayacaktır. Bazı araştırmacılar metaforların oluşumunda kültürün baskın bir etken olduğunu belirtirler.[51] Lakoff ve Johnson ise kültürün, özellikle bir toplumun yerleşmiş metaforları üzerinde etkili olduğunu vurgular.[52] Yerleşmiş metaforlar ise Kövecses'in, birey üstü katman diye adlandırdığı gruptadır.

Bahsi geçen katmanlar kavramların yapı kazandığı katmanlardır. Kövecses, **Levels of Metaphors** adlı çalışmasında "Kavramsal metaforlarda yer alan uygun kavramsal

[49] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p. 28.
[50] Bkz. Kövecses, Metaphor**: A Practical Introduction**, pp. 305-311; Kövecses, Z., "Levels of Metaphor", **De Gruyter Mouton, Cognitive Linguistics**, 28/2, 2017, pp. 321–347.
[51] Naomi Quinn, **A Cognitive Theory of Cultural Meaning**, Cambridge University Press, London, 1997, p. 38.
[52] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, p. 22.

yapı/birim (veya yapılar/birimler) nedir/nelerdir?"[53] sorusunu sorar ve bu soruyu kavramsal metaforların aynı anda farklı şematik katmanlarda oluştuğunu belirterek cevaplar. Bunun için görüntü şeması (**image schema**), alan matrisi (**domain matrix**), çerçeve (**frame**) ve zihinsel mekân (**mental space**) olarak dört katman olduğunu ifade eder.

Görüntü şemaları, tekrar eden günlük bendensel deneyimlerimizden doğar ve birçok kavram ve deneyimi somutlaştırır. Alan matrisi, kavramların çeşitli yön ve boyutlarını etkiler. Çerçeveyse, alan matrisinin belirli yönlerini detaylandırdığı gibi zihinsel mekânı da yapılandırır.[54] Özetlemek gerekirse, görüntü şemaları soyut kavramlara anlam verir, alan matrisi hedef ve kaynak alan arasında bir haritalama sağlar. Çerçeveyse, hedef ve kaynak alan olarak belirlenen alanları detaylandırır, çerçevelerin ayrıntılarıysa zihinsel mekânda oluşur. Alanlar ve çerçeveler birey üstü katmanda oluşurken, zihinsel mekân metaforik aktarımı gerçekleştirdiğimiz bireysel katmanda yer alır.[55]

Metaforları katmanlara ayırmak, bir metaforun nasıl oluştuğu ya da nasıl analiz edilebeleciği konusundaki yaklaşımlardan biridir. Bizse çalışmamızda genel yaklaşım diyebileceğimiz hedef ve kaynak alanları temel aldık. Kövecses'in de belirttiği gibi nihayetinde metafor iki alan arasındaki eşlemeyle oluşur.[56] **Metaphor: A Practical Introduction**[57] adlı eserinde de temel kaynak ve hedef alanlar üzerinde çalışmış ve genel bir sınıflandırma yapmıştır. Kövecses'in sınıflandırmasını aktaracağımız bu bölümde, hedef ve kaynak alanları zorlanmadan ifade edebildik ancak onun İngilizce üzerinden verdiği metoforik ifade örneklerinin Türkçeye her zaman birebir çevrilemediğini fark ettik. Örneğin, "I do not have the foggiest idea" ifadesinin "*Sisli bir fikrim bile yok*" biçiminde sözcüğü sözcüğüne çevrilemeyeceğini, Türkçede anlaşılır olması için "*En ufak bir fikrim bile yok*" türünden bir ifadeyle karşılanması gerektiğini gördük. Bu nedenle, kültürümüzde karşılığı olan metaforik ifadeleri genellikle sözcüğü sözcüğüne çevirirken, karşılığı olmayanlar için Türkçede kullanılan metaforik ifadeleri tercih ettik

[53] Zoltan Kövecses, "Levels of Metaphor", **De Gruyter Mouton, Cognitive Linguistics**, 28/2, 2017, p. 322.
[54] A.e., s. 324-326.
[55] A.e., s.328-329.
[56] A.e., s. 322.
[57] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, pp.17- 23.

(bu türden ifadeleri yıldızla işaretledik). Ayrıca kaynak alanların hedef alanları nasıl somutlaştırdığını ayraç içinde birkaç sözcükle açıkladık.

Tablo 1: Başlıca Kaynak Alanlar

1. İnsan vücudu	"*Şehrin kalbi burada atıyor.*" * (şehir insan vücuduyla somutlaştırılmış)
2. Hastalık ve sağlık	"*Hasta bir zihne sahip.*" (kötülük hastalıkla somutlaştırılmış)
3. Hayvanlar	"*İşin kurdu olmuş.*" * (kurnazlık kurtla somutlaştırılmış)
4. Bitkiler	"*Emekleri meyve verdi.*" (emek ağaçla somutlaştırılmış)
5. Yapılar	"*Güzel bir yuva kurdu.*" * (aile barınakla somutlaştırılmış)
6. Makinalar	"*O bir suç makinası.*" * (suç işleme özelliği makinayla somutlaşmış)
7. Oyunlar ve spor	"*Onun piyonu olmuşsun.*" * (başkası tarafından kullanılma özelliği piyonla somutlaştırılmış)
8. Ekonomi	"*Zaman kazanıyor.*" (zaman parayla somutlaştırılmış)
9. Yemek pişirme ve gıdalar	"*Başarısının tarifini verdi.*" (başarının sırrı yemek tarifiyle somutlaştırılmış)
10. Sıcak/soğuk	"*Sıcak davranıyor.*" * (yakın temasın somut deneyimiyle oluşmuş)
11. Karanlık/aydınlık	"*Karanlık bir kişiliği var.*" * (karakter özelliği karanlık deneyimiyle somutlaştırılmış)
12. Kuvvet	"*Duyguları dalgalanıyor.*" * (duygular varlık olarak somutlaştırılmış)
13. Hareket ve yön	"*Bu sayede ileri bakabiliyor.*" * (gelecek mekânda ileri olarak tanımlanmış)

Tablo 2: Başlıca Hedef Alanlar

1. Duygular	"*Öfkesi her şeyi yıkıp geçti.*" (öfke varlık olarak somutlaştırılmış)
2. İstekler	"*Gitmek için yanıp tutuşuyor.*" (istek ateşle somutlaştırılmış)
3. Erdemler ve karşıtları	"*Senden cesaret alıyor. / Onursuz biri.*" * (cesaret ve onur varlık olarak somutlaştırılmış)
4. Zihin	"*Bunları anlamak için zihnini aç!*" * (zihin varlık olarak somutlaştırılmış)
5. Toplum/Ulus	"*Ülkenin kurucu babası.*" (halk çocuk olarak somutlaştırılmış)
6. Siyaset	"*Parti başkanının nasıl bir oyun kuracağı meçhul.*" * (siyasi taktikler oyunla somutlaştırılmış)
7. Ekonomi	"*Bütçeyi daraltmalısın.*" * (bütçe varlık olarak somutlaştırılmış)
8. İnsan ilişkileri	"*Çok iyi bir dost kazandı*." * (dostluk parayla somutlaştırılmış)
9. İletişim	"*Bana biraz bilgi ver.*" (bilgi varlık olarak somutlaştırılmış)
8. Zaman	"*Vakit geçiyor.*" (zaman varlık olarak somutlaştırılmış)
9. Yaşam ve ölüm	"*Yaşamını kaybetti. / Ölüm onu aldı.*" * (yaşam ve ölüm varlık olarak somutlaştırılmış)
10. Din	"*Tanrı tüm çocuklarını sever.*" * (tanrı baba olarak somutlaştırılmış)
11. Olaylar ve eylemler	"*Geçen ay otuzuna girdi.*" (yaş gidelecek yer olarak somutlaştırılmış)

Bu tablolardaki eşleşmeler, "Hangi somut kavramlar hangi soyut kavramları açıklar? Her somut kavram her soyut kavramı açıklar mı? Aralarındaki ilişki nedir?" sorularıyla açıklanabilir. Kaynak alanın hedef alanı açıklayabilmesi için kaynağın iyi bilinmesi ve genelde gözlemlenebilir somut özelliklere sahip olması gerekir. Ancak kimi araştırmacılar, bu kaynak ve hedef alan açıklamalarında karanlıkta kalan noktalar olduğu kanısındadır. Örneğin Douthwaite, kaynak alanın özelliklerinin tamamının, hedef alanın özellikleriyle nasıl eşleştiğinin tam olarak ortaya konulmadığını ve hangi yönlerin eşleşip hangilerinin eşleşmediğinin muğlak olduğunu belirtir.[58] Buna karşın, Lakoff her kavramsal alanın bir eşinin olduğunu ve her eşleşmenin de yeni alt eşleşmeler meydana getirdiğini savunur.[59]

Eşleşmeler farklı etkenlerle olur. Klasik metafor yaklaşımı ve kavramsal metafor kuramına göre metaforların oluşmasındaki temel etken benzerliktir. Ancak kavramsal metafor kuramı bunun tek etken olmadığını belirtir. Biri soyut diğeri somut iki kavram temel özellikleri paylaşıyorsa aralarında yapısal bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz.[60] ENFLASYON DÜŞMANDIR örneğinde olduğu gibi, gerçek anlamda düşman da enflasyon da belirli bir hedefe saldırır, zarar verir hatta yok eder, yani temel ortak özellikleri vardır ve bu özellikler yapısal bağlantıyı sağlamıştır. HAYAT BİR KUMARDIR örneğinde olduğu gibi bazı eşleşmelerdeyse nesnel olmayan yapısal bir benzerlik vardır. Kövecses bu metaforu, hayattaki eylemlerimizin kumar oynamaya benzemediğini sadece eylemlerimizin ve kumar oynamanın sebep-sonuç ilişkisinin bize bunu çağrıştırdığını belirterek açıklar.[61] Hayatta yaptığımız seçimlerin bir sonucu vardır ve bazı durumlarda bu kazanmak ya da kaybetmek olarak düşünülebilir. Kumarda ise basit olarak oyundaki eylemlerimizle kazanır ya da kaybederiz.

Ancak Howe'un da belirttiği gibi metaforların oluşumunda tek etken benzerlik değildir, farklı alanlar farklı ilişkilerle eşleşerek metafor oluşturabilir.[62] Bu konuda Grady'nin

[58] John Douthwaite, "Conceptual Metaphor and Communication: An Austinian and Gricean Analysis of Brian Clark's Whose Life Is It Anyway?" **Beyond Cognitive Metahpor Theory**, Ed. Fludernik, M., Routledge, New York, 2011, p. 137.
[59] George Lakoff, "The Contemporary Theory of Metaphor", **Metaphor and Thought**, Ed. Ortony, A., Cambridge University Press, 1992, p. 209.
[60] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p. 83.
[61] A.e., s. 82.
[62] Howe, Because **You Bear this Name: Conceptual Metaphor and the Moral Meaning of 1 Peter**, p. 69.

çalışmasına bakmak gerekir. O, duygularla sıcak/soğuk arasında benzerlik değil, bağlantı olduğunu belirtir. Şöyle ki, yakın etkileşimde vücut ısısı paylaşılır.[63] Buna örnek olarak birinin samimi olduğunu belirtmek için "*sıcak davranmak"* ya da "*sıcak kanlı*" ifadeleri gösterilebilir.

Peki diğer etkenler nelerdir? Bu etkenleri Lakoff ve Johnson'ın verdiği en bilindik çatı metafor örneğiyle açıklayalım. AŞK BİR YOLCULUKTUR çatı metaforu aşk ve yolculuk kavramları arasında kurulan ilişkiden, bu çatı metafor altında doğan metaforik ifadelerse kişisel deneyimlerimizle oluşur. Söz gelimi, "*İlişkimiz çıkmaza girdi*", "*Bu ilişkide çok yol aldık*" ya da "*Bu ilişki nereye gidiyor* bilmiyorum"[64] diyebiliriz.

Metaforlar yalnızca konuşma sırasında soyut kavramları açıklamak için başvurulan nesnel bir yöntem değildir. Onlar deneyimlerimizi, başka deneyimler aracılığıyla açıklayabileceğimiz hem nesnel hem de öznel yapılardır. Deneyimler metaforların oluşumunda önemli bir rol üstlenmektedir. Kövecses de metaforların oluşumunda fiziksel, sosyal ve kültürel deneyim gibi birçok etkenin olduğunu ve bu deneyimlerin pek çok farklı metafor üreteceğini belirtir.[65] Lakoff, kavramların somutlaşmasında, hayatın akışı içinde görsel olarak deneyimlediğimiz bazı durumların etkili olduğunu söyler.[66] Örneğin, kaba alabileceğinden fazla sıvı eklersek taşar ve bu gözleme dayanarak, sabrımızın tükendiğini "*Sabrım taşıyor*" şeklinde ifade edebiliriz. Kövecses ise bu deneyimlerdeki eşleşmenin benzerlik dışındaki bir bağlantıyla oluştuğunu belirtir. Sıvıyı kaba eklemek ve sıvının taşması benzer değil ilişkilidir. Başka bir deyişle, bu nicelik ve dikeylik ilişkisiyle ilgilidir. Bir maddenin miktarının artmasını fazla, seviyesinin yükselmesini yukarı, miktarının azalmasını az, seviyesinin düşmesini aşağı olarak ifade ediyoruz. "*İşsizliğin artması*", "*fiyatların yükselmesi*", "*sesi kısma*" gibi ifadeler de bu ilişkiyi gösterir.[67] Benzer şekilde, bir duyguyu yaşarken gösterdiğimiz fiziksel reaksiyonlar, o duyguyu tanımlarken kullandığımız metaforları meydana getirebilir.

[63] Joseph E. Gray, "Metaphor", **The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics**, Ed. Geeraerts, D. & Cuyckens, H., Oxford University Press, USA, 2010, p.192.
[64] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, pp. 78-79.
[65] Kövecses, Metaphor **in Culture Universality and Variation**, p. 231.
[66] George Lakoff, **Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind**, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 267.
[67] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, pp. 79- 80.

Örneğin, çok korktuğumuzu belirtmek için "*korkudan titremek*" ya da utandığımızı belirtmek için "*yüzü kızarmak*" ifadelerini kullanırız.

Metaforun oluşumunda en büyük etkenlerden biri de kültürdür. Söz gelimi, tanrı bazı toplumlarda baba, bazılarında kral, bazılarında ise çoban olarak anılır. Burada etken olan o toplumda kaynak alanlardan hangisinin daha baskın olduğudur. Aynı kültürdeki baskın değerler, fiziksel ve coğrafi özellikler kavram alanları arasında bağlantı kurmada başka bir etkendir. Kövecses de anlam oluşturmanın temel bileşenlerinden birinin kültür olduğunu belirtir. Ona göre, temelde vücut ve kültür olarak iki baskı altında kavramsal alanları eşleştiririz ve bu metaforlar dilimizin yerleşik metaforları haline gelir.[68]

Fiziksel çevre ve sosyal faktörler bir topluluğun metaforlarını şekillendirmede etken olduğu için, kültürden kültüre oluşan farklılıkların da temelinde bulunur. Bununla birlikte bir toplumun yaşadığı tarihi olaylar ayırt edici hafızasını oluşturur ve bu hafıza dile kodlanır. Toplumu ilgilendiren ortak endişe ve çıkarlar da metaforun kültürel çeşitliliğindeki önemli faktörlerden biridir.[69] Metaforlar üzerinde etkili olan diğer bir etken ise coğrafi koşullar ve olaylardır. Özellikle metaforu kullanan kişinin alan hakkındaki bilgisi metaforların oluşmasını etkiler.[70]

Gündelik hayatta da çoğu zaman farkında dahi olmadan kullandığımız metaforların benzerlik, deneyim ve kültür gibi farklı etkenlerle oluştuğunu gördük. Peki gündelik dilde kullanılan metaforlarla, edebiyatta kullanılan metaforlar arasında fark var mıdır? Semino ve Steen'in de belirttiği gibi metafor araştırmacılarının çoğu böyle bir ayrımı kabul etmiş ve edebiyatta kullanılan metaforların "daha yaratıcı, orijinal, yeni, çarpıcı, zengin, ilginç, karmaşık, zor ve yorumlanabilir"[71] olduğu konusunda genel bir kanıya varmışlardır. Bu soruya Lakoff ve Turner'ın cevabı ise şiirde kullanılan metaforların, gündelik dilde kullandığımız metaforların oluşumundaki sistemi kullandığı ancak söz konusu metaforları genişlettiği, detaylandırdığı, sorguladığı ve yerleşik metaforlarla

[68] Kövecses, **Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor**, p. 76.
[69] Ayrıntılı bilgi için bkz. Kövecses, **Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor**, p. 83.
[70] Ayrıntılı bilgi için bkz. Kövecses, **Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor**, p. 73.
[71] Elena Semino & Gerard Steen, "Metaphor in Literature", **The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought**, Ed. Raymond, W. G., Cambridge University Press, New York, 2008, p. 233.

birleştirdiğidir.[72] Genişleme, dile yerleşmiş, geleneksel diyebileceğimiz metaforik eşleşmeye yeni bir kavramsal ögenin eklenmesiyle oluşur. Daha açık söylemek gerekirse, dile yerleşmiş bir eşleşmede, kaynak ve hedef alanların belirli yönleri harekete geçirilir. Genişlemeyle söz konusu alanların harekete geçmiş mevcut yönlere ek yönler de eklenir. Detaylandırmaysa, yerleşik eşleşmelerin belirli yönlerini ön plana çıkararak bu yönlere spesifik özellikler yüklenmesiyle oluşur. Yerleşik eşleşmelerin birden fazla çağrışıma yol açtığı durumsa sorgulama olarak adlandırlır. Hedef alanların birçoğunun birden fazla eşleşmesi vardır. Bu eşleşmelerden birkaçının bir arada kullanılmasıysa birleşme olarak adlandırılır.

Kavramsal metafor kuramına göre metafor, somut alanın özelliklerinin soyut alana aktarılmasıyla oluştuğunu örneklerle açıkladık. Ancak bazı eleştirmenler metafor sisteminin böyle işlemediğini, metaforların, kavramsal bilgilerin yan yana gelmesiyle oluştuğunu iddia ederler.[73] Jakendoff ile Aaron ise metaforun farklı iki alanın eşleşmesiyle söz konusu alanların farklı ve yeni bir alan yarattığını belirtirler. Edebiyatta kullanılan metaforlarsa bu iki alanın eşlemesiyle oluşur ancak oluşan alan uyumsuz denebilecek kadar farklıdır. Bu yeni alanda söz konusu iki alan da özelliğini kaybetmez hatta her iki alanı da aynı anda harekete geçirir. Bu da onları gündelik dilden ayırır.[74] Bu nedenle bu metaforların anlaşılması için genellikle bağlama da bakılması gerekir. Zira bu metaforlar metin içi bilgiden doğar ve dolayısıyla metaforun bağımsız olarak değerlendirilmemesi, metin içinde ele alınması gerekir.[75] Ayrıca bu metaforların kullanılma amacı ya sanatsal ya da bilinçli bir şekilde dikkati belirli bir yöne çekmektir.[76]

Dil-kültür ilişkisini göz önünde bulundurduğumuzda, gündelik dil dediğimizde kültürü yok sayamayız. Ancak dil ve kültür arasındaki ilişkiyi açıklamak gibi kapsamlı bir konuya

---

[72] Lakoff, & Turner, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor,** p. 67.
[73] Benjamin Biebuyck & Gunther Martens, *"*Literary Metaphor between Cognition and Narration: The Sandman Revisited*",* **Beyond Cognitive Metaphor Theory**, Ed. Fludernik, M., Routledge, New York & London, 2011, p. 60.
[74] Ray Jackendoff, & David Aaron, "Review: More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor", **Language**, 67/2, 1991, p. 325
[75] Benjamin Biebuyck & Gunther Martens, "Literary Metaphor between Cognition and Narration: The Sandman Revisited", **Beyond Cognitive Metaphor Theory**, Ed. Fludernik, M., Routledge, New York & London, 2011, p. 61.
[76] Ray Jackendoff, & David Aaron, "Review: More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor" **Language**, 67/2, 1991, p. 333.

girmeyeceğiz. Metaforlar, insanların çevresinde gördükleri eylem ve durumları aktarmada oldukça büyük bir öneme sahiptir. Dilimize işlemiş bu metaforlar kültürümüzün de aktarım araçlarından biri olmuştur. Kültür söz konusu olduğunda, metaforlar hakkında ortak bir kanıya varmak elbette ki pek mümkün görünmemektedir. Kövecses de bu konuya dikkat çekerek, insanın söz konusu olduğu her yerde farklılıkların olmasının kaçınılmaz olduğunu vurgular. Ayrıca insan deneyim ve gözlemleri ile oluşan metaforların kültür ile şekillenip, farklılık gösterebileceğini de belirtir.[77]

Quinn de metafor ve kültür ilişkisine dikkat çeken araştırmacılardan biridir. O, metaforların kültürden kültüre değiştiğini hatta bütünüyle kültürel olduğu söylenebilecek metaforlar bulunduğunu savunur.[78] Benzer şekilde Lakoff ve Johnson da metaforların ortaya çıkışında kültürün büyük rol oynadığını, herhangi bir kültürdeki yerleşik değerlerin o kültürdeki temel metaforları da belirlediğini eklerler.[79] Ancak kültürün metaforları belirlemede tek etken olmadığını, metaforların evrensel olabileceklerini de belirtirler.[80] Kövecses ise bu duruma özellikle duygu metaforlarını örnek verir ve söz konusu metaforların neredeyse evrensel olduğunu iddia eder.[81] Örneğin, öfke, korku, aşk gibi bir takım temel duyguların kavramsallaştırılması bedenin o duygulara verdiği tepkiyle oluşmuştur ve bu kültüre bağlı değildir. Kövecses, bu konuyu daha da geneller ve bu durumu şu şekilde açıklar: "Eğer metafor, insan zihninin ve bedeninin işleyişine dayanıyorsa ve biz insanlar bu işleyiş düzeyinde aynıysak, o zaman insanların kullandığı metaforların çoğu benzer ve evrensel olmalıdır."[82]

Kavramsal metafor kuramı çerçevesinde metaforların kültürel ve evrensel yönüne ilişkin bu genel görüşleri aktardıktan sonra şimdi Latin kültüründeki metaforların bu çerçevede genel olarak nasıl ele alındığına bakalım. Bu konuda temel kaynağımız, Short'un editörlüğünü yaptığı **Embodiment in Latin Semantics** kitabıdır. Short bu kitabın giriş bölümünde şöyle der: "Sözcükler, sözdizimi ve metin genel olarak, bireyin somutlaşmış

[77] Kövecses, **Metaphor in Culture Universality and Variation**, p. 88.
[78] Quinn, A **Cognitive Theory of Cultural Meaning**, p. 38.
[79] Lakoff & Johnson, Metaphors **We Live By**, p. 22.
[80] A. e., s. 118.
[81] Kövecses, **Metaphor in Culture**; **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**, p. 37.
[82] Kövecses, Metaphor **in Culture Universality and Variation**, p. 34.

bilişsel yapı ve süreçlerini gösterir".[83] Bu ifade şu soruyu akla getirir: Bu bilişsel süreç sözcüklere nasıl yansımıştır? Short'un Latincedeki **de** edat ve ön ekinin bilişsel yönünü incelediği başka bir çalışması bizce bu soruya da oldukça açık bir yanıt niteliğindedir.[84]

Short'un bu çalışmasını özetlemeden önce söz konusu **de** sözcüğünün genel anlamına değinmeliyiz. Geniş bir sözlük anlamına sahip olan **de** edatı temel olarak "-den, -den aşağı, -den uzağa"[85] anlamlarına sahiptir, "Herhangi bir nesnenin sabit bir noktadan dışarı çıkması, ayrılması, sınırın dışında kalması" [86] anlamlarına gelir. Ancak Short, **de** edatı için sözlüklerde verilen bu anlamların sözcüğün duygularla ilişkisini açıklamakta yetersiz olduğu kanısındadır. **De** edatının duygularla ilişkisini ortaya koymak için Latince **demutare**, **decipere**, **deludere**, **deridere**, **detestari** fiillerini örnek verir. **De** ve **mutare** (değiştirmek) fiilinden oluşan **demutare** "değiştirmek, kötüleşmek", **de** ve **capere** (almak, yakalamak) fiilinden oluşan **decipere** "aldatmak, yanıltmak, tuzak kurmak, hayal kırıklığına uğratmak", **de** ve **ludere** (oynamak) fiilinden oluşan **deludere** "yanıltmak, kandırmak", **de** ve **ridere** (gülmek) fiilinden oluşan **deridere** "alay etmek, gülmek, dalga geçmek", **de** ve **testari** (tanıklık etmek) fiilinden oluşan **detestari** "lanetlemek, nefret etmek" anlamlarına gelmektedir. Short, tüm bu fiillerde kolay sezilebilen olumsuzluk, yoksunluk, anlamda daralma olduğunu belirtir. Ancak bazı sözcüklerin **de** ile birleştiklerinde sayı ve yoğunluklarında artma olduğu hatta koşulların, durumların ve olayların yakınlığını ifade ettiğini söyler ve bu durumlar için **deparcus**, **defessus**, **demitigare**, **deosculari** sözcüklerini örnek gösterir.[87] **De** ve **parcus** (tutumlu) sıfatından oluşan **deparcus** "çok cimri, aşırı tutumlu", **de** ve **fessus** (yorgun) sıfatından oluşan **defessus** "çok yorgun, bitkin", **de** ve **mitigare** (yumuşatmak, hafifletmek) fiilinden oluşan **demitigare** "çok yumuşatmak", **de** ve **osculari** (öpmek) fiilinden oluşan **deosculari** "sevgiyle öpmek" anlamlarını taşımaktadır.

Short'a göre **de** edatı, aynı anlamda kullanılabilecek **ex** ve **ab** edatlarından daha farklı bir anlama sahiptir. Ona göre söz konusu edat hareketin yalnızca başlangıcını ifade etmez

[83] **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, 2016, p. 1.
[84] Bkz. Michael Short, "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/2, 2013, p. 380.
[85] Glare, Oxford **Latin Dictionary**, p. 486, "de" altında.
[86] Charlton T. Lewis & Charles Short, **A Latin-English Lexicon**, Harper & Brothers, New York, 1879, "de" altında. (Logeion, çevrimiçi, https://logeion.uchicago.edu/de, 11.4.22.)
[87] Michael Short, "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/2, 2013, p. 381.

aynı zamanda varış noktasını da kavramsal olarak ima eder. Bu durumun daha net anlaşılması için Cicero ve Plautus'tan örnekler verir:[88] "multi obviam prodierunt de provincia decedenti." (Birçok kişi eyaletten ayrılanı karşılamaya geldi. Cic. **Mur**. 68, Clark, 1908); "illa autem virgo atque altera itidem ancillula / De navi timidae desuluerunt in scapham." (O genç kız ve diğer köle kız aynı şekilde / korkmalarına karşın gemiden kayığa atladılar. Pl. **Rud**. 75, Leo, 1895)

Örneklerde **de** edatı kullanımında bir ayrılış ve varış noktası olduğunu belirten Short, temel olarak benzer anlamlara sahip **ex** ve **ab** edatları yerine neden **de** edatı kullanıldığını bu sayede açıklar.[89] Ayrıca Short'un yaklaşımına göre söz konusu edatın verdiği, mekânda "uzağa, aşağıya ve dışarı" doğru hareket anlamları konuşmacıda bir dizi çağrışıma ve bu çağrışımlar da yukarıda sınırlı örneklerle belirttiğimiz bir dizi sözcük ve kullanıma yol açar.[90] Bu çalışmanın ışığında daha önce belirttiğimiz sözcüklerden yola çıkacak olursak, **demutare** derken yalnızca bir değişimi ifade etmiş olmayız, kötüye yani Lakoff ve Johnson'ın yukarı/aşağı metaforları için belirttiği[91] gibi aşağıya bir hareket vardır. Aynı şekilde **deparcus**, tutumlu olmanın kötü halini yani cimriliği, **deridere** fiili ise gülmenin kötü halini yani alay etmeyi ifade eder.

Latin dilinde, bilişsel metaforla ilişkilendirilen tek edat **de** değildir, Knighton **sub** edatı üzerine yaptığı çalışmada söz konusu edatın da kullanımının tesadüfi olmadığını ortaya koymuştur. **Sub** edatı hem **ablativus** hem de **accusativus** halindeki isimlerle birlikte kullanılıyor olup **ablativus** ile kullanıldığında durum, **accusativus** ile kullanıldığında hareket bildirmektedir ve sırasıyla "altında" ve "altına" anlamlarını katmaktadır. Knighton, **sub** edatının **nox** (gece) ile kullanımını örnek gösterir ve Ovidius'un şu dizelerini hatırlatır:[92] "[…] at ille / iam moriens, oculis sub nocte natantibus atra / […] circumspexit" ([…] Ama o / ölmek üzereyken, karanlık gecede gezdirdiği gözleriyle / arıyordu. Ov. **Met**. 5.71, Miller, 1916); "Perpetuaque trahens inopem sub nocte senectam

[88] A. e., s. 385.
[89] A. e., s. 386.
[90] A. e., s. 390.
[91] Lakoff & Johnson, Metaphors **We Live By**, Chicago University Press, Chicago, 1980, pp. 15-17.
[92] Eric Knighton, "Vertical scales in temporal sub constructions in Latin", **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, 2016, p. 70.

/ Phineus visus erat […]" (Sonsuz gecede güçsüz yaşlılığı çekerken / görünüyordu Phineus […] Ov. **Met**. 5.72, Miller, 1916).

Verdiği örneklerde ölüm, yaşlılık ve gecenin dolaylı olarak karanlıkla ilişkili olduğunu belirten Knighton, **sub** edatının kullanımının aslında bilişsel bir hiyerarşinin göstergesi olduğunu ifade eder. Ayrıca, ölüm (**mos**) ve yaşlılık (**senecta**), geceyle de (**nox**) ilişkilidir. Ömrün bittiği ifade edilirken gece sözcüğü karanlık (**ater**) ve sonsuz (**perpetuus**) sıfatlarıyla desteklenmiştir. Sonuçta, **sub nocte** ifadesiyle ölüm ve yaşlılığın kullanılması bir tesadüf değildir. Söz konusu edaftın sınırlayıcı anlamı bu örnekte ömrün sınırlı oluşuna işaret eder.[93]

Dilin şekillenmesinde, kültür ve tarihin önemi göz önüne alındığında, aynı dili konuşan insanların hiçbir dış etken olmaksızın hatta deyim yerindeyse hiç düşünmeden alt anlamları bulunan sözcükleri seçip kullanmaları tesadüfi değildir. Unutulmamalıyız ki yorumlamaya çalıştığımız örnekler, yazılışından yüzyıllar sonra defalarca kopyalanarak aktarılan dolaylı metinler ve ayrıca yazıtlar da dâhil olmak üzere arkeolojik buluntular aracılığıyla bilgi edinebildiğimiz ölü bir dile aittir. Bu nedenle, yukarıdaki gibi tespitler daha çok Latincenin yazılı biçimine ilişkindir.

Aristoteles, Cicero ve diğerlerinin yüzyıllar önce belirttiği gibi Short da metaforların, soyut olan kavramları somut bir nesne gibi gözlerimizin önüne serdiğine dikkat çeker ve bu görüntünün bizim dış dünya ile olan etkileşimimiz sonucu ortaya çıkabileceğini vurgular.[94] Görsel algımızın birer modeli olan bu görüntüler, zihnimizde kavramların farklı birçok noktasına dikkat çeker hatta kavramı açıklayan sözcüğün bazı anlamlarını ön plana çıkarırken bazı anlamlarını geri plana iter. Daha iyi anlaşılması için **de** edatı örneğinden devam edecek olursak, Short bu edatın yalnızca ayrılma ve köken bildirmediğini, yukarıdaki örneklerde de olduğu gibi sözcüklere aşırılık, iki alan arasındaki fiziksel boşluk gibi farklı anlamlar kattığını belirtir ve bu tür metaforların toplumun kültürüne dayandığını ekler.[95]

[93] A. e., s. 70.
[94] A.e., s.52
[95] A.e., s. 53-56.

Kendimizi ifade etmede metaforların ne kadar büyük bir önemi olduğunu daha önce de belirttik. Metaforlar, konuşan ya da yazan kişiyle muhatabı arasında ortak bir anlam zemini sağlar. Lakoff ve Johnson'ın da belirttiği gibi kendimizi ifade ederken, karşı tarafın bizi anlayabilmesi için ortak bazı verilere sahip olmamız gerekir.[96]

Genel bir değerlendirme yapacak olursak, ana hatları Aristoteles'in tanımıyla şekillenen metafor, 20. Yüzyıla kadar dili süsleyen bir araç olarak düşünülmüştür. Ancak Lakoff ve Johnson, çoğu araştırmacı tarafından çığır açtığı düşünülen kavramsal metafor kuramını tasarlamıştır. Bu kuram, metaforların dili süsleyen bir araç olmanın ötesinde insan zihnin işleyişinin bir parçası olduğunu savunur. Zihnimiz karmaşık yapılardan ziyade aslında her şeyi basitleştirerek ve Cicero'nun da metaforların işlevlerinde belirttiği gibi, her şeyi olabildiğince somutlaştırarak anlama eğilimindedir. Lakoff ve Johnson, insanın bu anlama ve anlamlandırma çabasını fark edip, metaforların da bu sürece hizmet eden araçlardan biri olduğunu ortaya koymuştur. İnsan zihni, soyut bir alanı somut bir alanla eşleştirir, bu eşleşme kültürel, kişisel ya da evrensel olabilir. Kavramsal metafor kuramı, zihnin işleyişinin bir parçası olarak tanımladığı metaforların, insanın herhangi bir şeyi ifade etmeye çalıştığı her alanda kullanıldığını kabul eder.

1.3.1. Metafor Türleri

1.3.1.1. Yapısal Metafor

Kavramsal metaforlar, oluşumlarına göre üç türe ayrılmaktadır. Bunlardan ilki yapısal metafordur. Lakoff ve Johnson yapısal metaforu, "herhangi bir kavramın başka bir kavrama onu daha iyi anlayabileceğimiz bir yapı kazandırması"[97] olarak açıklarken, Kövecses, "kaynağın, hedef alan için zengin bir bilgi alanı oluşturduğunu"[98] da belirtir. Somut bir yapıya sahip kavram, başka bir kavramın da aynı ölçüde somut bir yapıya kavuşmasına olanak sağlar.[99] Söz konusu metaforlar deneyimlerimizle oluşan, benzerlik de dâhil herhangi bir ilişki sonucunda ortaya çıkar. Yapısal metafora yine ZAMAN PARADIR örneğini verebiliriz, zaman gibi soyut bir kavramın para ile somutlaştığını ve

[96] A.e., s. 157.
[97] Lakoff, & Johnson **Metaphors We Live By**, p. 40.
[98] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p. 37.
[99] Lakoff, G. & Johnson, M., **Metaphors We Live By**, pp. 61-62.

yeni bir yapı kazandığını görüyoruz. Zaman, saatlik ücret ile çalışılan toplumlarda kıymetli bir meta haline gelmiş ve para sözcüğüyle yeni bir yapı kazanmıştır.

1.3.1.2. Yönelim Metaforu

Herhangi bir kavram sistemini başka bir kavram sistemine göre düzenleyen yönelim metaforları çoğunlukla uzay/mekân istikametiyle ilişkilidir (aşağı/yukarı, ön/arka, iç/dış, merkez/çevre). Bu metaforlar temeli doğrudan fiziksel dünyaya dayanıyor olsa da kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir.[100] Yönelim metaforlarını açıklamak için Lakoff ve Johnoson'ın verdiği MUTLU OLAN YUKARIDADIR; KEDERLİ OLAN AŞAĞIDADIR örneğine bakabiliriz. [101] Bu çatı metafor "*moralimi yükseltti*", "*ruhum kanatlandı*", "*ruhen dibe vurdum*", "*derde düştüm*" gibi dilsel ifadelerin kaynağındır. Örneklerden yola çıkacak olursak bu metaforların fiziksel temeli uyurken ya da hastayken yatıp uyanınca kalkmamızdır. Benzer şekilde GÜÇLÜ OLAN YUKARIDADIR; GÜÇSÜZ OLAN AŞAĞIDADIR çatı metaforları da bu türe örnek gösterilebilir. Güçlünün yukarıda, güçsüzün aşağıda olmasının hem sosyal hem de fiziki temelleri vardır.[102]

Kövecses'in birey altı olarak tanımladığı katmanda düşünüldüğünde, metaforlar belirli bir dile özgü değildir. Nitekim, Latincede de benzer şekilde aşağı/yukarı yönelim metaforları güçlü/güçsüz ile ilişkilidir. Fedriani, buna metinlerden örnek verir:[103] "Si non potest, ut dicitis, sapiens ex beato in miserum decidere, non potest in non beatum" (Dediğiniz gibi, bilgenin mutluluktan sefalete düşmesi mümkün değilse, mutlu olmamaya düşmemesi de mümkün değildir. Sen. **Ep**. 92.23, Ed. Hense 1938); "Mihi enim numquam venerat in mentem furorem et insaniam optare vobis in quam incidistis" (İçine düştüğünüz çılgınlık ve deliliği sizin için dilemek aklıma bir an bile gelmemişti. Cic. **Pis**. 20.46, Clark, 1908).

Örneklerden anlaşılacağı gibi iyi olan yukarıda kötü olan aşağıdadır yani mutlu olan yukarıda (**ex beato**), zavallı olan aşağıdadır (**in miserum**). Bunun yanı sıra Fedriani,

[100] A.e, s. 14.
[101] A.e, s. 15.
[102] Lakoff, & Johnson **Metaphors We Live By**, pp. 15- 17.
[103] Chiara Fedriani, "Ontological and Orientational Metaphors in Latin: Evidence from the Semantics of Feelings and Emotions", **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, 2016, p. 124.

Latincede "iyileşmenin" **ex morbo emergere** (hastalıktan kalkmak), "hastalanmak" için ise **in morbum incidere** (hastalığa düşmek) ifadelerinin kullanıldığını da belirtir.[104] Çoğaltılabilecek bu örnekler söz konusu yönelim metaforlarının Latin dilinde de benzer biçimde kullanıldığını ispatlar niteliktedir.

Buccheri, Latincede akrabalık ilişkileriyle ilgili bazı kavramların zaman ve mekân ile açıklanan soyut kavramlar olduğunu ve akrabalar için kullanılan **proximus** (yakın) ve **ultra** (uzak) sıfatlarının fiziksel anlamda nesnel bir mesafeyi çağrıştırdığını ancak bu şekilde kullanılmadığını belirtir. Orta İmparatorluk Dönemi Roma hukukçularından Iulius Paulus'un yazdığı **De gradibus**'u temel alan Buccheri, akrabalık ilişkilerinde **ego** (ben) temel alınarak aşağı doğru düz bir çizgi çizildiğini ve "uzak" ya da "yakın" kavramlarının buna göre konumlandığını belirtirken, Latinlerin akrabalar için kullandıkları **propinquus** (yakın) sözcüğünün de yine aynı mantıkla seçildiğini ifade eder. Ayrıca **avus** (büyükbaba) sözcüğünün, **proavus** (büyük büyükbaba) **abavus** (büyük büyük büyük baba), **atavus** (büyük büyük büyük büyük baba) olmasında yine **ego**ya uzaklık etkendir.[105] Metaforik bir okumayla, sözcüklerin bir soy ağacı üzerinde konumlandığı düşünülürse, aldıkları **ab** ve **pro** ön ekleriyle **ego**dan uzaklaştıkları görülecektir. Yani BÜYÜK OLAN YUKARIDA; KÜÇÜK OLAN AŞAĞIDADIR.

1.3.1.3. Ontolojik Metafor

Kavramsal metaforun bu türü, hedef alanları birer varlık olarak algılamamızı sağlar. Hedef alanları bu şekilde kavramak, onlar hakkında konuşma ve farklı boyutlarına odaklanabilme imkânı verir.[106] Kövecses ontolojik metafor hakkında şöyle söyler: "Ontolojik metaforların bilişsel görevi yeni somut varlıklar meydana getirmektir."[107]

Lakoff ve Johnson ontolojik metaforların farklı amaçlara hizmet ettiklerini söyler ve bu amaçları şu şekilde sınıflandırır: "Bahsetmek: *Böcek korkum* eşimi çıldırtıyor; nicelik belirtmek: Dünyada *çok fazla nefret var*; tanımlayıcı yön: *Kişiliğinin kötü yönü* baskı

[104] A.e, s.125- 126.
[105] Alessandro Buccheri, "The metaphorical structuring of kinship in Latin", **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, 2016, pp. 150-151.
[106] Bkz. Lakoff & Johnson**Metaphors We Live By,** pp. 111- 114.
[107] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p. 38.

altında ortaya çıkıyor; nedenlerin belirlenmesi: *Ahlaki değerlerimizdeki eksiklik yüzünden* dünyadaki etkimiz azaldı.; amaçları belirlemek ve eylemleri motive etmek: *Gerçek mutluluğu bulabilmek için* yaşam tarzımı değiştiriyorum."[108]

Ontolojik metaforlar, az ya da hiç tanımlanmamış bir şeyi belirgin hale getirir. Bunun yanı sıra ontolojik metaforlar deneyimlediğimiz durum, olay veya hisleri ayrıntılamada veya tanımlamada etkin bir rol oynar. Korku kavramını düşünecek olursak, söz konusu kavramı varlık olarak algıladığımız için "sahip olmak" fiilleri ve iyelikle kullanabiliriz. Akıl da korku gibi ontolojik metaforlar aracılığıyla bir nesne olarak algılanır ve bir varlık olarak düşünülmesi yapısal metaforlar aracılığıyla yeni bir yapı kazanmasını da mümkün kılar. Bu demek oluyor ki AKIL BİR MAKİNADIR diyerek zihni bir makineye benzetmek "*Aklı pas tutmuş*" gibi ifadeleri de beraberinde getirecektir.[109]

Yukarıda değindiğimiz gibi Latin dilinde var olan ve genel olarak klasik metafor çerçevesinde değerlendirilen metaforlar aslında insanın anlama ve anlaşılma çabasının ürünüdür. Fedriani, soyut kavramların somut olarak algılanmasına olanak tanıyan ontolojik metaforlara da Latinceden örnek verir. Yaptığı tespite göre **febris** (ateş), **pudor** (utanç) birer varlık olarak ele alınır:[110] "Si cui venae sic moventur, is habet febrim" (Nabzı böyle atıyorsa, ateşi vardır. Cic. **Fat.** 15, Müller, 1915); "Si pudorem haberes, ultimam mihi pensionem remississes" (Eğer utancın olsaydı, beni son taksidi ödeme külfetinden kurtarmış olurdun", Sen. **Ep.** 29.10, Ed. Hense 1938).

Örneklerden de anlaşılacağı üzere "ateş" ve "utanç" birer varlık olarak düşünüldüğü için **habere** (sahip olmak) fiiliyle kullanılabilmektedir. Ayrıca bedeni kap, duyguları da o alanın içindeki varlıklar olarak algılarız. Fedriani'ye göre bu algı, duygusal tepkilerin fiziksel tepkilerle ortaya çıkmasına bağlıdır. Şöyle ki, öfkelendiğimizde ya da utandığımızda vücut ısımız ve kan basıncımız artar. Bedenin bir kap olarak düşünülmesi aynı şekilde varlık olarak algılanan duyguların dışarıdan da alınabilmesine olanak tanır:[111] "Nec non et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido, longumque bibebat

[108] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, pp. 26-27.
[109] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction,** p. 39.
[110] Chiara Fedriani, "Ontological and Orientational Metaphors in Latin: Evidence from the Semantics of Feelings and Emotions", **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, 2016, p. 119.
[111] A.e, s. 119- 123.

amorem" (İhmal etmiyordu türlü konuşmalarla uzaktıkça uzatmayı geceyi / talihsiz Dido da, ve içiyordu sonsuz aşkı. Verg. **Aen**. I.748–49, Fairclough, 1999).

Ontolojik metafor türlerinden biri olan kişileştirme, tüm metaforlar içinde en kolay ayırt edilendir.[112] Kişileştirme "insana özgü özelliklerin doğadaki varlıklara aktarılmasıyla gerçekleşen eğretileme türüdür."[113] Sahip olduğumuz özellikleri başka varlıklara yüklemek onları daha iyi anlamamızı sağlar. Lakoff ve Johnson ontolojik metaforlara şu örnekleri veririler; "'*Enflasyon gelirlerimizi yiyip bitiriyor*', '*Lira enflasyon tarafından yok edildi*' ya da '*Enflasyon tasarruflarımı çaldı*'. ENFLASYON DÜŞMANDIR çatı metaforunun altında, enflasyonu kişileştirilerek herkes tarafından anlaşılır hale getirebiliyoruz."[114] Hem kişileştirme hem de antik dünya söz konusu olduğunda mitolojik kahramanların da aslında birer ontolojik metafor olduğu açıkça görülecektir. İnsanlar nedenini anlayamadıkları ya da somut olarak tanımlayamadıkları birçok şeyi kişileştirmişlerdir; korkuyu, öfkeyi, nefreti, gök gürültüsünü, aşkı, yeryüzünü, gökyüzünü.

1.3.2. Kavramsal Metafor Kuramının Phaedrus Şiirlerinin Yorumlanmasındaki Önemi

MS I. yüzyıl yazarı Phaedrus, yaşadığı dönemde tercih edilmeyen bir tür olan **fabula** türünde eser vermiştir. Onun bu türü neden seçmiş olabileceğini daha sonra ayrıntılı olarak aktarmaya çalışacağız. Ancak her ne sebeple olursa olsun **fabula** insanı eylemleri, tutkusu, öfkesi, hüznü ve sevinciyle yani bir bütün olarak kapsayan türlerden biridir. **Fabula**nın yaşamdaki ve özellikle insan ilişkilerindeki asli durumları anlama ve anlatma konusunda oldukça etkili bir araç olması da bu türdeki şiirleri kavramsal metafor kuramı çerçevesinde yorumlamaya elverişli kılar. Ama elbette kavramsal metafor çerçevesi edebiyatın tüm alanların kullanılabilir. Lüleci de bilişsel çalışmaların edebi eserleri yorumlamadaki önemine değinmiş ve bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Bilişsel bilimlerin çıkış noktasını temsil eden insanı ve evreni kapsayıcı biçimde anlama ve

[112] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, p. 33; Kövecses, Metaphor**: A Practical Introduction**, p. 39.
[113] İmer, **Dilbilim Sözlüğü**.
[114] Lakoff & Johnson, Metaphors **We Live By**, pp. 33- 34.

anlamlandırma çabası, belki diğer bütün disiplinlerden daha fazla edebiyatı ilgilendirir."[115]

Öncelikle belirtelim ki, **fabula** türünün kendisi metaforik bir türdür şöyle tanımlanabilir: "gerçeğin metaforu ya da toplumsal gerçekliğe alegorik gönderme aracı"[116] olarak da tanımlanmaktadır. **Fabula**ların ana kahramanları genellikle birtakım insani özellikler yüklenen hayvanlardır. Bununla birlikte bu hayvanların belirli karakteristik özellikleri de vardır. Örneğin tilkiyi kurnaz, aslanı cesur, köpeği sadık olarak tanımlarız. Daha açık ifade etmek gerekirse, farklı hayvanların farklı içgüdüsel davranışlarını tanımlamak için insana özgü nitelikleri kullanırız. Yaptığımız bu tanımlamalar metaforiktir. Ancak Lakoff ve Turner, bu tanımlamaların metaforik olduğunu anlamakta genel olarak zorlanıldığını belirterek köpeklere atfettiğimiz "sadık", aslana atfettiğimiz "cesur" nitelikleri üzerinden konuyu anlatırlar. Onlar, söz konusu niteliklerin belirli ahlaki duygular ve bilinçli bir irade gerektirdiğini belirterek hayvanların bu özelliklere sahip olmadığını hatırlatır. Ama onların gösterdiği bu içgüdüsel davranışları, doğal olarak en iyi bildiğimiz özelliklerle açıklarız.[117]

Yukarıda bahsettiğimiz kavramsal metafor ve **fabula** türünün bu özelliğinin daha iyi anlaşılması ve çalışmamız konusunda genel bir fikir oluşması açısından bu bölümde örnek olarak şiirlerden birini incelemenin uygun olacağını düşündük. Ayrıca kavramsal metaforu kuramsal olarak açıkladığımız bu bölümde, kuramın ana çerçevesini pratik olarak bir şiir üzerinde görmek hem kuramın hem de giriş bölümünde açıklamaya çalıştığımız tezin amacının somut olarak da anlaşılmasına katkı sağlayacağını düşünüyoruz.

Ana kahramanı aslan olan **İnek, Keçi, Koyun ve Aslan**[118] adlı **fabula**da güçlü ile kurulan ittifakın tekin olmayacağı belirtiliyor (**promythion**, v.1-2). İnek, keçi, koyun ve aslan

[115] Lüleci, Gülün **Tam Ortası. Bilişsel Yazınbilim ve İkinci Yeni'nin Bilişsel Temelleri**. **Araştırma - İnceleme**, s. 29.
[116] Christos A. Zafiropoulos, **Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden, 2001, p. 9.
[117] Lakoff & Turner, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor**, pp. 193-194.
[118] Phaedrus, **Fabulae Aesopiae**, Ed. Zago, G., De Gruyter, Berlin, 2020, I. V.

ortak olup bir geyik avlarlar (**expositio**, v.3-4). Ancak aslan ortak çabayla avladıkları geyikten kimseye pay vermez (**actio**, v.5-10) ve hepsini kendine saklar (sonuç, v.11).

Mecazen inek (**vacca**) aptalı, keçi (**capella**) inatçıyı, koyun (**ovis**) verilen buyruklara uyan, kendi kişiliğini ortaya koyamayan kimseyi, aslan (**leo**) ise güçlü ve cesur olanı temsil eder. Phaedrus'un seçtiği bu hayvanların hepsi sürü hayvanıdır ve aslana karşı koyacak güçte değillerdir. Ancak Phaedrus, koyun hariç diğer hayvanların, saydığımız özelliklerini belirtmez, yalnızca koyuna itaatkâr (**patiens** v.3) der. Hayvanların aslan karşısında güçsüz olduğunu ise Gärtner'in de belirttiği gibi yalnızca aslana söz vererek vurgular. Öyle ki **fabula**da aslanın eylemine (**actio**) karşılık hiçbir söz söylenmez. Aslan ise dört hayvana denk gelecek şekilde dört dizede neden tüm payı kendisinin hak ettiğini açıklar.[119]

[VACCA, CAPELLA, OVIS, ET LEO]

Numquam est fidelis cum potente societas:
testatur haec fabella propositum meum.
Vacca et capella et patiens ouis iniuriae
socii fuere cum leone in saltibus.
Hi cum cepissent ceruum uasti corporis,
sic est locutus partibus factis, leo:
"Ego primam tollo, nominor quoniam leo;
secundam, quia sum fortis, tribuetis mihi;
tum, quia plus ualeo, me sequetur tertia;
malo afficietur si quis quartam tetigerit."
Sic totam praedam sola improbitas abstulit.

[İNEK, KEÇİ, KOYUN VE ASLAN]

Güçlü ile kurulan birliğe olmaz hiçbir zaman güven
iddiamı kanıtlar bu kıssa.
İnek, keçi ve haksızlığa boyun eğen koyun
ormanda ittifak kurmuşlar aslanla.
Bunlar avlayınca ormanda koca bir geyik,

[119] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/context:graf, 9.5.22.

bölüp parçalara şöyle demiş aslan:
"Adım aslan olduğundan ilk payı ben alırım;
ikinci payı güçlü olduğum için siz vereceksiniz bana;
sonra daha güçlü olduğumdan kendi gelecek bana üçüncü;
eğer biri dördüncüye el uzatırsa, dert alır başına."
Böylece arsızlık kapıp götürmüş tüm ganimeti.

1.4. Birinci Bölümün Sonucu

Kökeni Antik Yunana dayanan **μεταφορά** (metaphorá) sözcüğün anlamı da temel olarak "aktarma" dır. Bir söz sanatı olarak, kavramın ilk sistemli tanımını yapan ve en azından antik dünya için kavramın sınırlarını belirleyen Aristoteles olmuştur. Aristoteles'in yukarıda da aktardığımız söz konusu tanımı sonraki çalışmalar için de adeta bir kılavuz olmuştur. Öyle ki, Latin edebiyatında Cicero ve Quintilianus tarafından da söz konusu kavram aynı netlikle tanımlanmış ve Aristoteles'in belirlediği temel ilkeler korunmuştur.

Yüzyıllar içerisinde farklı disiplinlerde metafora farklı yaklaşımlar getirilmiştir. Bu sürecin bir ürünü olarak da Lakoff ve Johnson'ın çoğu araştırmacı tarafından "çığır açan" olarak yorumlanan kavramsal metafor kuramını görmekteyiz. Çalışmamızda defalarca hatırlattığımız gibi kavramsal metafor soyut ve somut alanın, soyut alanı daha anlaşılır hâle getirmek için eşleşmesi sonucu oluşur. Maddi dünyada deneyimlediğimiz birçok somut durumu, açıklayamadığımız soyut alanları deyim yerindeyse ete kemiğe büründürmek için kullanırız. Dediğimiz gibi günlük deneyimlerimize de dayanan bu metaforların özel bir kullanım alanı yoktur aksine günlük yaşantımızın önemli parçalarıdır.

O hâlde, Aristoteles'e dayandırılan klasik metafor yaklaşımı ve kavramsal metafor kuramının farkları üzerine kısa bir değerlendirme yapabiliriz. Klasik metafor yaklaşımına göre; metaforlar sözcüklerle ilgilidir, retorik amaçlı kullanılır, benzerlik temelli oluşurlar. Oysa kavramsal metafor kuramı bunların aksini iddia eder; metaforlar sözcüklerle değil kavramlarla ilgilidir başka bir deyişle sözcükleri değil kavramları eşleştiririz, yalnızca retorik amaçla kullanılmazlar, gündelik iletişimimizin önemli parçalarıdır, oluşumlarında deneyim, benzerlik, kültür gibi birçok faktör vardır.

Kavramsal metafor hem edebiyatta hem de gündelik dilde kullanılır, edebiyata özgü sanatsal metaforlar da aynı sistemle doğar. Söz konusu metaforların bu özellikleri **fabula** çalışmamız için uygun bir zemin hazırlamıştır. Zira **fabula** türü de hem edebi bir türdür hem de konular gündelik olayların yaşandığı bir çerçevede işlenir.

2. EDEBİYAT TARİHİ VE ELEŞTİRİSİ AÇISINDAN PHAEDRUS VE ESERİ

Tezimizin bu bölümünde anlatmaya çalışacağımız temel konu antik edebiyatın **fabula** geleneği çerçevesinde Phaedrus'un yeri, eseri ve eserinin teknik özellikleridir. Moran bir eserin teknik özelliklerinin önemini şöyle ifade eder: "Eserin tema'sı, kişileri, bunların arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler, bunların hepsi teknikle ilgili şeylerdir ve eserin kendine özgü anlamını meydana getirir."[1] Bu tür çalışmalarda, Moran'ın saydığı söz konusu teknik özelliklerin yanı sıra edebi bir eseri incelemenin kuralı gibi görülen yazarın hayatına, istisnalar olmakla birlikte genelde değinilir. Bizce de bazı çalışmalarda eser-yazar ve eser-dönem ilişkisini ortaya koymak, eseri daha iyi anlamak için önemlidir. Bazı çalışmalarda diyoruz çünkü her çalışma için yazar biyografisinin gerekli olmadığı kanısındayız. Ancak bu düşünceye yeni eleştiri gibi radikal bir kuramla da ulaşmadığımızı belirtmek gerek. Zira söz konusu kuram, temel olarak her eserin yazar ve dönemden bağımsız bir sanat çalışması olduğunu savunur. Moran, söz konusu kuramı "Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksizidir"[2] olarak açıklar.

İlk bakışta Phaedrus'un biyografisini tespit edebildiğimiz tüm ayrıntılarıyla sunmak çalışmamız açısından pek bir önem arz etmiyor gibi görünmekteydi. Çünkü çalışmamızın genel çerçevesini oluşturan metafor kuramı insan zihninin ortak bir işleyişiyle ilgili olduğundan tek tek bireylerin ve biyografilerin konumuza etkisi oldukça azdır. Bu durumu örneklendirmek gerekirse, eğer çalışmamızın amacı, şiirlerdeki metaforun kime ya da hangi olaya gönderme olduğunu tespit etmek olsaydı o zaman Phaedrus'un yaşamı ve yaşadığı dönem bizim için çok önemli olacaktı. Ancak bu konu çalışmamızda kapsam dışı olup, temel amacımız kavramsal metaforun zamana ya da bireye bağlı olmadan var olduğunu ortaya koymaktır.

Kendisi de şair olan Levertov'un **Biography and the Poet** adlı çalışması düşüncelerimizin şekillenmesinde etkili olmuştur. Levertov çalışmasında şairin

[1] Berna Moran, Edebiyat **Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2021, s. 209.
[2] A. e., s. 208.

biyografisine yer verilmemenin ancak belirli koşullarda olması gerektiği yani biyografinin de bir işlevi olması gerektiği kanısındadır. Biyografinin bir çalışmada daha doğrusu şiire ilişkin çalışmada işlevli olabilmesi için, yazarın yaşantısının şiirin yaratımında doğrudan belirleyici olması, şiirlerin kronolojisi için biyografinin bir kaynakça olarak yazılmış olması ya da biyografi mektup, günlük, yazarın şahsi fikirleri, çeşitli deneyimleri gibi kişisel bilgiler içermesi gerekmektedir. Kısacası biyografinin, eserin anlaşılmasına katkı sağlayıp sağlamadığına bakılmalıdır.[3]

Levertov'un yaklaşımı ışığında biz de Phaedrus'un şiirlerindeki kavramsal metaforu tespit etmede, takip edebildiğimiz yaşam öyküsünün nasıl bir etkisi olabileceğini düşündük. Phaedrus'un yaşamı ve yaşadığı dönem **fabula**larını elbette ki etkilemiştir hatta Lefkowitz gibi bazı araştırmacılar türün bir "köle dili" [4] olarak değerlendirilebileceğini de söyler. Bununla birlikte klasik bir eseri çağdaş bir kuram çerçevesinde incelememiz için iki dönem arasında bir köprü kurmamız ve özellikle kültürel ve dile özgü metaforları tespit edebilmemiz için Phaedrus'un biyografisi önem taşımaktadır. Özellikle de "edebiyatta kullanılan metaforlarla 'gündelik dilde' kullanılan metaforlar arasında bir fark mıdır?" sorusu sorulduğunda daha büyük bir önem kazanmaktadır. Çünkü bu metaforları tespit edebilmemiz için yazarın "gündelik diline"de hâkim olmamız gerekecektir. Gündelik dili tırnak içinde veriyoruz çünkü antik bir yazarın gündelik dilinden bahsetmek genel hatlarıyla varsayıma dayanacaktır. Bizim gündelik dil diye bahsettiğimiz yazarın yetiştiği koşulları ortaya koyarak, eğitimli mi değil mi, Romalı mı değil mi ya da özgür doğumlu mu yoksa bir köle mi gibi yazarın yaşantısının ana hatlarından yola çıkarak bir sonuca varmaktır. Çok genel bir örnekle bu durumu açıklamak gerekirse, Phaedrus'un Yunan kökenli olması, o kültüre hâkim olması Aisopos'un bilinçli veya bilinçsiz kullandığı metaforları anlamasını kolaylaştırırken, yaşamının bir kısmını Roma'da geçirmesi söz konusu metaforları o kültüre aktarırken ve yeni metaforları kullanırken etkili olmuş olabilir. Bununla birlikte Phaedrus'un dili ve seçtiği sözcükler Latin dilene ne kadar hâkim olduğuyla da ilgilidir.

[3] Denise Levertov, **New and Selected Essays**, New Directions, New York, 1992, pp. 172-173.
[4] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 19.

Tekrar konumuza dönecek olursak, antik bir yazarın biyografisini sunmak zor bir iştir, özellikle de yaşamı hakkında ne kendi ne de diğer antik kaynaklar bilgi vermiyorsa o zaman kurduğumuz cümleler çoğunlukla belki diye başlıyor ya da olmuş olabilir diye bitiyor. Bahsettiğimiz bu belirsizlik ne yazık ki **fabula** geleneğinin iki temel taşı içinde geçerlidir; Aisopos ve Phaedrus. Aisopos, kabul görmüş hatta **fabula** türünün yaratıcısı, mucidi gibi adlandırılmış bir ozan olarak hem **fabula** türünde eser vermiş yazarlar hem de yazının farklı alanlarındaki kalemler kendisi hakkında az da olsa bilgi vermiştir. Ama ne yazık ki aynı şeyi Phaedrus için söylemek mümkün değildir. Antik bir yazarın yaşamını yazmanın genel zorluğunu bir yana bırakıp Phaedrus gibi antik bir yazarın yaşamını incelemek çalışmamızda bizi zorlayan bölümlerden biri olmuştur. Phaedrus, özellikle çağdaşları tarafından kabul görmüş bir ozan değildir. Hayatı hakkındaki bilgilerimiz eserinin ön ve sonsöz bölümlerinde verdiği bilgilerin yanı sıra **fabula**larından yapılan çıkarımlara dayanmaktadır. Böyle olunca da hayatı hakkında verdiğimiz bilgiler çıkarımdan öteye gidememektedir.

2. 1. Antik Edebiyattaki Fabula Geleneği İçinde Phaedrus'un Yeri

İlk olarak **fabula** geleneği derken bahsettiğimiz dönemin sınırlarını çizmemiz gerekirse, söz konusu gelenek, klasik filolojinin sınırları içinde şekillenen ve temel olarak Aisopos ve Phaedrus'un öncü olduğu bir gelenektir. **Fabula**, hayvan hikâyeleriyle sınırlı bir tür değildir. Kimi zaman hayvanlar kimi zaman insanlar kimi zaman da tanrılar **fabula** türünün kahramanı olmuştur, her zaman ahlaki bir kaygı gütmeyen tür, belirli kurallarla sınırlandırılmamıştır. Her ozan kendinden, kendi yaşadığı dönemden anlatılarına bir şeyler katmıştır.

Fabula geleneğinin iki temel taşı vardır ancak bu uzun yıllar içinde şekillenen ve gelişen bir gelenek olmuştur ve gelenek dediğimiz zaman Babrios ve Avianus'u bu geleneğin dışında bırakamayız. O hâlde **fabula** geleneği dediğimizde Aisopos'tan başlayıp Avianus'a kadar uzanan yani MÖ VI. yüzyıldan başlayıp MS V. yüzyıla kadar devam eden bir zaman zarfından bahsetmekteyiz. Ancak Aisopos'un MÖ VI, Phaedrus MS I, Babrios MS II, Avianus ise MS V. yüzyılda yaşadığı göz önüne alınırsa yeni eserlerin verildiği kesintisiz bir dönem olmadığını göreceğiz. Bununla birlikte temel çerçevemizi

Aisopos ve Phaedrus oluşturduğunu ve bunun sonucu olarak iki ozana daha geniş bir yer ayıracağımızı da belirtmek gerekir.

Her ne kadar bu türün dört ayağı olsa da ardılları sayesinde Aisopos'un bağı türle hiç kopmamıştır. Lefkowitz'in[5] de belirttiği gibi bu tür hikâyeler daha doğrusu bu hikâyeleri anlatma geleneği **Aisopic** sıfatıyla tanımlanmaktadır, söz konusu sıfat ise Park'ın da belirttiği üzere metonimi olarak kullanılmaktadır[6] ve bu sıfatın kökeni yine Lefkowitz'in belirttiğine göre Aristophanes'e[7] dayanmaktadır.[8] Bundan dolayı, çalışmamız boyunca Aisopos tarzı masal anlatma geleneği dediğimiz zaman aslında kastettiğimiz yüzyıllara yayılmış bu süreçtir.

O hâlde bu türün ilk yaratıcısı olan Aisopos'un hayatına kısaca değinmek gerekirse, onun hayatı hakkındaki bilgilerimiz çok sınırlıdır. Aisopos'a ilk olarak Herodotos'un eserinde rastlamaktayız. Herodotos, **λογοποιός** (öykü yazarı) olarak bahsettiği Aisopos'un Iadmon'un kölesi olduğunu söyler:

> "ἔτεσι γὰρ κάρτα πολλοῖσι ὕστερον τούτων τῶν βασιλέων τῶν τὰς πυραμίδας ταύτας ἦν λιπομένων Ῥοδῶπις, γενεὴν μὲν ἀπὸ Θρηίκης, δούλη δὲ ἦν Ἰάδμονος τοῦ Ἡφαιστοπόλιος ἀνδρὸς Σαμίου, σύνδουλος δὲ Αἰσώπου τοῦ λογοποιοῦ. καὶ γὰρ οὗτος Ἰάδμονος ἐγένετο, ὡς διέδεξε τῇδε οὐκ ἥκιστα:ἐπείτε γὰρ πολλάκις κηρυσσόντων Δελφῶν ἐκ θεοπροπίου ὃς βούλοιτο ποινὴν τῆς Αἰσώπου ψυχῆς ἀνελέσθαι, ἄλλος μὲν οὐδεὶς ἐφάνη, Ἰάδμονος δὲ παιδὸς παῖς ἄλλος Ἰάδμων ἀνείλετο. οὕτω καὶ Αἴσωπος Ἰάδμονος ἐγένετο." **(**Hdt. II. 134. 3-4, Godley, 1920).
>
> "Trakyalı, Hephaistopolis'in oğlu Iadmon'un kölesi, öykü yazarı Aisopos'un yoldaş kölesi olan Rhodopis, piramitleri terk eden bu krallardan çok sonra gelmiştir. Şunlar onun da Iadmon'a ait olduğunu kanıtlar: Delphoililer kehanete uyarak, Aisopos'un ölümünün karşılığı olan bedeli ödemek üzere duyuru yaptıklarında Iadmon'un oğlu

[5] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 5.
[6] Johannes Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin& Boston, 2017, p. 59.
[7] Aristophanes, **Aristophanes Comoediae**, Vol. 2, Ed. Hall, F.W. & Geldart, W.M., Clarendon Press, Oxford. 1907, **Aves**. 475.
[8] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed. Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 5.

olan bir başka Iadmon dışında kimse bunu kabul etmedi: demek ki Aisopos Iadmon'un malıydı."

Herodotos'un verdiği bu bilginin dışında Aisopos'un Trakya'dan geldiği sanılmaktadır ancak bu konuda kesin bir bilgi birliği de yoktur. Daha sonraki edebi ve biyografik kaynaklarda Phrygia, Lydia ve Samos'tan da bahsedilmektedir. Bununla birlikte efendisi olarak Xanthos ismi de anılmaktadır.[9] Gibbs, muhtemelen MS V. yüzyıla tarihlenen **Vita Aesopi** adlı eserde, Aisopos'un aslında dilsiz olduğunu ancak daha sonra Isis'in rahibesinin ona konuşma yeteneği bağışladığını söyler. Konuşma yetisi kazanan Aisopos daha sonra Xanthos'a köle olarak satılır.[10] Efendisine verdiği hizmetler ve bir kartalın uçuşunu doğru bir şekilde yorumlaması üzerine özgürlüğüne kavuşur. Bunun ardından Babil'e gider ve Kral Lycorus'a danışmanlık yapar. **Λογοποιός** olarak ünlenmesinin ardında Yunanistan'a gider.[11]

MÖ VI. yüzyılda yaşadığı düşünülen Aisopos, yoksul bir ailede dünya gelip köle olarak satılmasına rağmen adı, kendi çağından günümüze kadar yaşadığı toprakların sınırlarını aşmıştır. Gibbs'in de belirttiği gibi nasıl bir yaşamı olursa olsun Aisopos Yunan ve Roma dünyasındaki en uzun ömürlü ve yaygın türlerden birinin öncüsü olmuştur.[12] Yazının kil tabletler üzerinde kullanıldığı, tarihin ve dinin ağızdan ağıza aktarıldığı, Doğunun Yunan yaratıcılığıyla yeni yeni etkileşime girdiği, bilginin güç olduğu bir dönemde Aisopos bir köle de olsa aklı, hayal gücü ve kimi zaman hiciv kimi zaman nükte ile yaşadığı toplumda büyük bir etki bırakmış olacak ki hâlâ hakkında konuşmaktayız.[13] Aisopos'un sahip olduğu bu nitelikler onu özgürlüğüne kavuşturmuştur. Hayatı hakkında sahip olduğumuz bilgiler çelişkili olsa da ölümü hakkında elimizde olan bilgiler birbiriyle paraleldir. Herodotos'un da aktarımıyla da desteklenen öyküye göre, Aisopos Delphi rahiplerini sahtekarlıkla suçlar. Rahipler ise bunun üzerine Aisopos'un kişisel eşyalarının arısına

[9] Manuel Baumbach, "Aesop", **Brill's New Pauly Supplements II** – Vol. 7, Figures of Antiquity and their Reception in Art, Literature and Music, Ed. Schroeder, C. M., 2016 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2468-3418_bnps7_SIM_004520, 29 December 2021).
[10] Laura Gibbs, L**Aesop's Fables**, Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York, 2002, p. 12.
[11] **Aesopica**, Ed. Perry, B. E., University of Illinois Press, Chicago, 2007, p. 5; Holzberg., N., **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, pp.77-78.
[12] Laura Gibbs**, Aesop's Fables**, Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York, 2002, p. 13.
[13] Aesopos, **Aesopo's Fables**, Trans. James, T., Farm and Fireside, Ohio, 1881, p. 4.

tapınağın kutsal emanetlerinden birini saklarlar ve Aisopos'u hırsızlıkla suçlayıp ölüme mahkûm ederler. Ancak bu olayın üstüne yaşanan bir dizi felaketi Aisopos'un haksız ölümüne bağlayan rahipler kimi kaynaklara göre onun anısına bir mermer diktirir, kimi kaynaklara göre ise efendisine kan bedelini öderler. Aisopos'un ölümünün 54. olimpiyatlarda olduğu düşünülmekte ve söz konusu yıldan sonra haksız ölüm "Aisopos Kanı" olarak tanımlanmaktadır.[14] Ölümü üzerine aktarılan bir başka bilgi ise Delphi kahinlerini **Yolcu ve Çalı** (CCLVIII, Çev. Çokona, 2017) masalı ile küçümsediği, gelişen olaylar üzerine ise kendini **Fare ile Kurbağa** (CCXLIV, s117) masalıyla savunduğu düşünülmektedir.[15]

Söz konusu **fabula**lardan **Yolcu ve Çalı** öyküsünde, deniz kenarında yürüyen iki arkadaş, uzakta gördükleri çalıyı gemi sanırlar ancak çalı kıyıya vurduğunda gerçeği anlar ve olmayan bir şeyi beklediklerini ifade ederler. **Fare ile Kurbağa fabula**sında ise arkadaş olan kurbağa ve fare bir iple ayaklarından birbirlerine bağlanırlar ve gezmeye başlarlar. Ancak kurbağa birden suya dalar ve yüzer, suda nefes alamayan fare orada ölür. Ölü fareyi gören vahşi bir hayvan onu yer ancak hâlâ ayakları iple bağlı olduğu için kurbağayı da yer. **Fabula**, ölüde olsa haksızlığa uğrayan birinin mutlaka intikamının alınacağı mesajını verir. **Fabula**ların içeriği incelendiğinde, Aisopos ve Delphi kahinleri arasında geçtiği rivayet edilen olaylarla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Şöyle ki, Aisopos anlatılana göre Delphi rahiplerinin sanıldığı gibi olmadıklarını hatta dolandırıcı olduklarını söyler ve bunun üzerine Aisopos haksız yere cezaya çarptırılır.

Aisopos'un nasıl bir yaşam öyküsü olursa olsun hakkında tartışılmayacak tek gerçek sanıyoruz ki zekasının, hayal gücünün etkisidir. James, Aisopos'un ölümünden sonra dahi büyük bir hürmetle anıldığının işareti olarak Atinalı olmadığı halde Atinalılar tarafından onurlandırılmasını gösterir. Genelgeçer estetik anlayışının dışında fiziksel özelliklere sahip olduğu söylenen Aisopos'un bilinen en eski tasviri MÖ 450 yılına aittir.

[14] Manuel Baumbach, "Aesop", **Brill's New Pauly Supplements II** – Vol. 7, Figures of Antiquity and their Reception in Art, Literature and Music, Ed. Schroeder, C. M., 2016 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2468-3418_bnps7_SIM_004520, 29 December 2021); Aesopos, **Aesopo's Fables**, Trans. James, T., Farm and Fireside Company, Ohio, 1881, p. 4; Aisopos, **Masallar**, Çev. Çokona, A., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. VIII.
[15] Aisopos, **Masallar**, Çev. Çokona, A., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. IX.

Alexandros'un da heykellerini yapan ünlü heykeltıraş Lysippos, Aisopos'un da heykelini yapmıştır ve söz konusu heykel Yedi Bilge heykellerinin önüne yerleştirilmiştir.[16]

Aisopos'un **fabula**larının etkisi uzun yıllar devam etmiş ve kendinden sonra gelen diğer **fabula** yazarlarına bir örnek olmuştur. James, **fabula**ların kısa ve dikkat çekici konuları işliyor olmasının akılda kalıcılığı arttırdığını ve bu sayede nesilden nesile kolayca aktarıldığını belirtir. İnceleyeceğimiz diğer **fabula** yazarları da bu geleneği kısmen korumuştur.[17]

MS. I. yüzyılda Latin edebiyatının ilk **fabula** yazarı olarak karşımıza Phaedrus çıkmaktadır. Öncülü Aisopos gibi onunda hakkındaki bilgilerimiz de sınırlıdır. Küçük yaşlarda köle olarak Roma'ya geldiği ve daha sonra Tiberius'un azatlısı olarak (**Augusti libertus**) Nero dönemine kadar yaşadığı düşünülmektedir.[18] Ancak eserinden yola çıkarak hayatı hakkında sahip olabildiğimiz kesin bilgiler de vardır. Buna göre, Phaedrus Yunan kökenlidir, ilk kitabını MS 31 yılında yayınlamıştır, Ennius'u okumuştur, Seianus ile arasında bir anlaşmazlık vardır.[19] Perry, Phaedrus'un, azatlısı olmasa da Tiberius'un yakınında olduğunun da neredeyse kesin olduğunu söyler. Bu sonuca ise **Caesar ve Kâhya** (II. 5) **fabula**sından yola çıkarak varır ve söz konusu **fabula**yı sanki olaya tanık olmuş gibi anlattığını belirtir.[20]

Phaedrus eserinde bizzat Yunan olduğunu ifade eder, doğum yeri olarak bugünde Yunanistan sınırları içinde yer alan Pieria Dağı'nı gösterir. Söz konusu dağ Phaedrus'un da dizelerinde yer verdiği gibi mitolojik bir efsaneyle de bilinir. Bellek anlamına gelen Mnemosyne, Ouranos ve Gaia'nın kızıdır. Efsaneye göre Zeus'la Pieria Dağı'nda dokuz

[16] Aesopos, **Aesopo's Fables**, Trans. James, T., Farm and Fireside, Ohio, 1881, p. 5; Aisopos, **Masallar**, Çev. Çokona, A., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. viii.
[17] Aesopos, **Aesopo's Fables**, Trans. James, T., Farm and Fireside, Ohio, 1881, p. 7.
[18] Laura Gibbs, L., **Aesop's Fables**, Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York, 2002, p. 30.
[19] Christian Stoffel, "Phaedrus (Gaius Iulius Phaedrus), Fabulae Aesopiae", **Brill's New Pauly Supplements I** – Vol. 5, The Reception of Classical Literature, Ed. Wibier, M. H. 2012 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps5_brill10010, 29 Aralık 2021).
[20] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxv.

gece birlikte olmuşlardır ve bu birliktelikten Mousalar doğmuştur.[21] Aynı şiirde kendisinin eğitimli Yunanlardan olduğunu da yine kendi sözleriyle ifade eder:

> "Ego, quem Pierio mater enixa est iugo,
> In quo tonanti sancta Mnemosyne Iovi
> Fecunda novies artium peperit chorum,
> Quamvis in ipsa paene natus sim schola
> Curamque habendi penitus corde eraserim
> Et laude invicta vitam in hanc incubuerim,
> Fastidiose tamen in coetum recipior." (III. 17- 23, **prologus**)

> "Annem doğurdu beni Pierius Dağ'ında,
> gürleyen Iuppiter'e kutsanmış Mnemosyne'nin
> dokuz kez sanat topluluğunu doğurduğu yerde,
> diyebilirim ki doğdum bir okulda
> temizledim kalbimdeki bir şeye sahip olma kaygısını
> ve heyecanlandırsa da övgü böyle yaşadım,
> yine de toplum küçümseyerek kabulleniyor beni."

> "Ego, litteratae qui sum propior Graeciae,
> Cur somno inerti deseram patriae decus?" (III. 54-55, **prologus**)

> "Eğitimli Yunanlıların önde gelenlerinden biri olan ben,
> niçin uykulu bir tembelikle vatanımın şanını korumakta başarısız olayım?"

Yunan olması dışında Phaedrus, yine III. kitabının önsözünde Roma valisi Seianus ile aralarında anlaşmazlık olduğunu ifade eder. Perry'nin aktardığına göre Phaedrus, bazı şiirlerinde Seianus'a göndermelerde bulunmuştur, Seianus ise bunun üzerine şiirlerinin yasaklanması için girişimlerde bulunmuştur. Ancak yapılan bu girişim hukuki midir eğer hukukiyse bir ceza verilmiş midir bilinmemektedir. Bu konu üzerine sadece tahmin yürütülebileceğini söyleyen Perry, belki ilk iki kitabın yayınlanmasının bir süreliğine yasaklandığını belirtir.[22] Seianus'un söz konusu olayda, Uzel'in de belirttiği gibi hem

[21] Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma**, Çev. Tamgüç, S., Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2012; Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** Remzi Kitapevi, İstanbul, 2007.
[22] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxvii.

suçlayan hem tanık hem de yargıç olması Phaedrus'un aslında bu durumda aklanmasının bir yolunun olmadığını gösterir. Seianus ile yaşadığı olay üzerine bir ceza almış olduğu aşikâr olan Phaedrus'un sürgüne gitmiş olması muhtemeldir.[23] Sürgün tarihi muhtemelen Varınlıoğlu'nun da belirttiği gibi MS 27- 31 yılları arasına denk gelip, MS 31'de Seianus'un ölmesi üzerine Roma'ya dönmüştür ve ilk kitabını yayınlamıştır.[24]

"Quod si accusator alius Seiano foret,
Si testis alius, iudex alius denique,
Dignum faterer esse me tantis malis,
Nec his dolorem delenirem remediis." (III. 41- 44, **prologus**)

"Eğer suçlayan Seianus'dan başkası olsaydı,
eğer tanık başka, yargıç başka olsaydı, gerçekten
ben de kabul ederdim böylesi bir kötülüğe layık olduğumu,
hafifletirdim bu devayla acımı."

Eğitimli bir Yunan olduğunu zaten söylemiştik buna ek olarak çocukken Ennius okuduğunu da III. kitabın sonsözünde belirtir. Ancak bunun yanı sıra Perry'nin de belirttiği gibi iyi eğitim aldığı yazılarından anlaşılmaktadır; ama İtalya'ya gelmeden önce Roma'da mı yoksa başka bir yerde mi eğitim aldığı belirsizdir.[25] Söz konusu dizeler Ennius'un **Telephus** adlı kayıp tragedyasına aittir:

"Ego, quondam legi quam puer sententiam,
Palam muttire plebeio piaculum est,
Dum sanitas constabit, pulchre meminero." (III. 32-34, **epilogus**)

"Çocukken bir cümle okumuştum,
suçtur **plebs**in açıkça homurdanması,
sağlığım oldukça yerinde, hatırlayacağım güzelce."

[23] Phaedrus, **Ezop Masalları**, Çev. Uzel, T., Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 9.
[24] Phaedrus, **Masalla**r, Çev. Varınlıoğlu, G., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. xxi.
[25] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxv.

Ayrıca Phaedrus, Euripides'in **Medea** öyküsünü okuması ve Simonides'ten de bahsetmesi Yunan yazarları okuduğunu göstermektedir:

"Namque et superbi luget Aeetae domus,
Et regna Peliae scelere Medeae iacent,
Quae saevum ingenium variis involvens modis
Illic per artus fratris explicuit fugam,
Hic caede patris Peliadum infecit manus." (IV. 7, 12-16.)

"Çünkü kibirli Aeetas'ın evi yasta,
ve Pelias'ın krallığı yıkıldı Medea'nın kıyımıyla,
farklı yollarla vahşi doğasını,
orada kardeşinin vücut parçalarını saçıp kaçışını gizleyip,
Pelias'ın kızları babalarının kanına buladı ellerini."

"Simonides, qui scripsit egregium melos,
Quo paupertatem sustineret facilius,
Circum ire coepit urbes Asiae nobiles,
Mercede accepta laudem victorum canens." (IV. 23, 2-5.)

"Seçkin hymnoslar yazan Simonides,
katlanabilmek için yoksulluğa daha kolay,
başladı dolaşmaya Asya'nın seçkin kentlerinin etrafında,
aldı karşılığını galiplere düzdüğü övgülerden."

"Simonides idem ille de quo rettuli,
Victori laudem cuidam pyctae ut scriberet
Certo conduxit pretio, secretum petit." (IV. 25, 4-6.)

"Daha önce de bahsettiğim aynı Simonides
galip gelen bir dövüşçüye övgü yazmak için
anlaşmış belli bir ücrette, çekilmiş gizli bir köşeye."

Yazarın bizzat kendisinin verdiği bu bilgiler ışığında bir köle olarak nerede eğitim almış olabileceği sorusu doğmaktadır. Uzel yapmış olduğu Phaedrus çevirisinin önsözünde bu soruyu yanıtlamaya çalışır. Yukarıda da değindiğimiz III. kitabın önsözündeki "quamvis in ipsa paene natus sim schola" (diyebilirim ki doğdum bir okulda, III. 20, **prologus**) ifadesinden yola çıkarak babasının öğretmen olabileceği ve Augustus sarayına da bu amaçla getirilmiş olabileceğini söyler. Ayrıca Phaedrus'un, söz konusu saraydaki kütüphaneci Hyginus, Verrius Flaccus ve Moratus'tan da eğitim almış olabileceğini ekler.[26]

Phaedrus çağdaşları tarafından çok atıfta bulunulan bir yazar olmamıştır. Eser verdiği türün Latin Edebiyatı'ndaki ilk temsilcisi olmasına rağmen Seneca bunu göz ardı eder ve **fabula** türünü denenmemiş (**intemptatum**) olarak yorumlar: "Non audeo te eo usque producere, ut fabellas quoque et Aesopeos logos, intemptatum Romanis ingeniis opus, solita tibi venustate conectas." (Sizi, Aisopos **fabula**larını da kendinize özgü büyünüzle yaratmanız için zorlamaya cüret edemem bu Romalı yeteneklerin henüz eser vermediği bir tür. Sen, **Cons. Polyb**, 8.3, Basore, 1932).

Phaedrus'un çağdaşı Martialis ise Phaedrus'tan bahseder ancak bu sözler yazarı övmeye yönelik değildir. Phaedrus için **improbus** (utanmaz, açgözlü) sıfatını kullanır: "An aemulatur inprobi **λόγους** Phaedri?" (Yoksa taklit mi ediyor açgözlü Phaedrus'un masallarını? Mar. III. 20, 6, Shackleton Bailey, 1993).

Çağdaşı yazarlar tarafından kabul görmediğinin işaretlerini aslında kendisi de vermektedir. Daha önce de bahsettiğimiz Ennius'tan alıntısı olan "palam muttire plebeio piaculum est," (suçtur **plebs**in açıkça homurdanması III. 33, **epilogus**) sözleri, aristokrasinin içinden olmayan birinin, özellikle de Phaedrus gibi tenkit edici hatta kimi zaman satirik sözlerle yazması hoş karşılanmamıştır. Phaedrus çağdaşları tarafından kabul görmediğini bizzat kendi sözlerinden de anlıyoruz. Eserinde, Perry'nin de işaret ettiği gibi bu durumu şöyle dile getirir:[27]

[26] Phaedrus, **Ezop Masalları**, Çev. Uzel, T., Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 8.
[27] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxvii.

"Tu qui, nasute, scripta destringis mea
Et hoc iocorum legere fastidis genus," (IV. 7, 1-2)

"Ey sen uzun burunlu adam kınıyorsun yazdıklarımı,
küçümsüyorsun şakanın bu türünü okumayı,"

Phaedrus'un edebi etkinliğinin ne kadar süre devam ettiği kitaplarını hangi aralıklarla ne zaman yayınladığı hakkında kesin sonuçlara varamıyoruz. Perry, birkaç kaynaktan yola çıkarak varsayıma dayalı tahminde bulunabileceğini belirterek Cladius, Nero ve hatta Vespasianus dönemlerine tanık olduğunu ancak bu bilgilerin güvenli temellere dayanmadığını belirtir. İkinci kitabında Caligula'nın azatlısı Eutychus'tan bahsettiği göz önüne alınırsa MS 37-40 arasında yazmış olduğu düşünülebilir. [28] Zago ise Phaedrus'un **Gelincik ve Adam** adlı **fabula**yı, Seneca'nın **De Beneficiis** ve **Epistulae Morales** adlı kitaplarını okuduktan sonra yazığını belirterek[29], yaşam süresi hakkında Perry ile aynı sonuca varır. Eserinden yapabildiğimiz çıkarımlar ışığında III. kitabını yayınlandığında çok genç yaşta olmadığını anlıyoruz.: "Nam vita morti propior est cotidie," (Çünkü yaklaşıyor ömrüm günden güne ölüme, III. 10, **epilogus**).

Martialis dışında Phaedrus'tan **fabula** yazarı olarak bahseden diğer isim ise Avianus'tur. Avianus, Theodosius'a mektubunda konu seçiminden bahsederken türün ilk yaratıcısı olarak Aisopos'u gösterir ve sonra da aynı türde Phaedrus'un da eser verdiğini belirtir: "Phaedrus etiam partem aliquam quinque in libellos resolvit" (Phaedrus da bir bölümünü yaymıştı beş kitapçığa. I. 15).

Avianus'tan sonra XV. yüzyıla kadar Phaedrus takip edebildiğimiz kaynaklarda ismi geçen bir yazar olmamıştır. Perry, Geç Antik Çağ'da, muhtemelen V. yüzyılda Phaedrus'un **fabula**larının nesir haline getirildiğini ancak, Phaedrus'tan bahsetmeden söz konusu şiirlerin Aisopos'a atfedildiğini düşünüyor. XV. yüzyılda ise Perotti, Phaedrus'un eserlerini yeğeni için kopyalar ve ondan klasik bir yazar olarak bahseder ve Phaedrus, ancak bu sayede klasik çağ şairlerinin istediği o ölümsüzlüğe kavuşabilir. Orta Çağ'da ise, **Romulus** adı altında veya anonim olarak yayımlanan **fabula**ların birçoğu Phaedrus'a

[28] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxxii.
[29] Phaedrus, **Fabulae Aesopiae**, Ed. Zago, G., De Gruyter, Berlin, 2020, p. viii.

aittir ve Phaedrus o dönemde Latin **fabula** yazarı olarak tanınmıştır. Bu dönemden sonra genelde diyaloglardan oluşan, okuyucuyu eğlendiren ve düşündüren bu sanatsal anlatımlar La Fontaine'nin **Masallar**'ında yeniden işlenmiştir.[30]

Aisopos ve Phaedrus gibi hakkında çok az bilgiye sahip olduğumuz diğer **fabula** yazarı Babrios'tur. Babrios'un MS II. yüzyılda Suriye'nin Anadolu'ya yakın bir bölgesinde yaşadığı ve Hellenleşmiş bir Romalı olduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca Kral Alexandros'un oğlunun hocası olduğu düşünülmektedir. Bu düşünce, II. kitabını ona adadığını söylemesinden kaynaklanmaktadır.[31] Babrios'un Aisopos derlemesi 123 **fabula**dan oluşmaktadır, eksik **fabula**lar ise Palmyra tabletleri gibi farklı kaynaklardan toplanarak farklı dillere çevrilmiştir. Söz konusu **fabula**lara **Mythiambos** (2.7-8 **prologus**) adını vermiştir.

Yine hakkında sınırlı bilgimiz olan Avinaus ise, muhtemelen MS. V. yüzyılın başlarında yaşamıştır ve kendisinin de belirttiğine göre Volsinii kökenlidir. Yine kendisinin verdiği bilgiye göre iki kere **proconsul** olmuştur.[32] Avianus, **Fabulae** başlığı altında toplanan 42 **fabula**nın yazarıdır. Söz konusu **fabula**ları Macrobius'a ithafen yazılmıştır. Orta Çağ'da geniş bir etkiye sahip olan Avianus, muhtemelen kendi döneminin Aisopos'u olarak görülmüştür.[33] **Fabula** yazmak dışında döneminde başka edebi faaliyetlerde de bulunan Avianus, Aratos'u da Latinceye heksametron vezniyle çevirmiştir. Holzberg, Avianus'un eserini, gördüğü bozuklukları dile getirme aracı olarak değil, yaşadığı dönemde eser verilmeyen bir türde adını duyurma çabası olarak yorumlar.[34]

2.2. Phaedrus'un Eser Verdiği Dönemin Roma'sına İlişkin Birkaç Not

Fabula türünün özelliklerine geçmeden önce, Phaedrus özelinde türü, Roma kültüründe belirli bir bağlama yerleştirmek amacıyla, Phaedrus'un yaşadığı dönemin

[30] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984. p. lxxxiii -xci.
[31] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. xlvii.
[32] Niklas Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington ,2002, p. 68.
[33] Jochem Küppers, "Avianus", **Brill's New Pauly**, Ed. Salazar, C. F., 2006 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e210490, 29 Ocak 2022); Michael von Albrecht, **A History of Roman Literature.Vol.II**, Brill, New York, 1997, pp. 1330-1331.
[34] Holzberg, **The Ancient Fable**, p. 69.

Roma dünyasına değinmek gerektiğini düşünüyoruz. Ayrıca, metaforların saptanması için yalnızca kaynak dili bilmek yeterli değildir, Phaedrus'un şiirini ve özellikle metaforları algılamada dönemin yardımcı olabileceği kanısındayız. Değineceğimiz maddeler birey olarak Phadrus'u etkilemiş olabileceğini düşündüğümüz olaylardan ziyade o dönemde toplumun her kesimini etkilemiş olan genel anlatılardır. Latin Edebiyatının önceki dönemlerinden, siyaset ve edebiyat ilişkisi bakımından çok farklı olmayan bu dönem Tiberius ve Vespasianus arasındaki dönemi kapsamaktadır.

Tiberius'un (14-37) dönemi edebiyat açısından durgunluk denilebilecek bir dönem olarak başlamıştır. İmparatorluğun baskıcı rejiminin kendini göstermesiyle edebiyatta siyasetten uzak konuların arayışı başlamıştır. Zira kişisel olarak bilgili bir adam olmasının yanı sıra aynı zamanda kendisi de bir yazar olan Tiberius edebi yönden baskıcı bir tutum takınmıştır. Örneğin, tarih türünde eser veren Cordus'un eserini halk önünde yaktırmış ve onu ölümle cezalandırmıştır. Ayrıca Labienus, Cassius Severus gibi yazarlar da çeşitli cezalara çarptırılmıştır. [35]

Tiberius'tan sonra Caligula (37-41) dönemi kendinden önceki döneme göre daha canlı bir dönem olmuştur. Yasaklı türlerden biri olan tarih türü bu dönemde canlanmıştır ancak edebiyatta sansürün olmadığını söylemek olanaksızdır. Örneğin, Caligula kendisine karşı olabileceğini düşündüğü eserleri yasaklamıştır. Caligula'dan sonra gelen Cladius (41-54) iyi eğitimli bir imparatordur. Livius'un rehberliğinde Caesar'ın ölümü, İç Savaşlar ve Augustus'u konu alan tarih kitapları yazmıştır. Ayrıca babası Pollio'nun Cicero'dan daha iyi bir üsluba sahip olduğunu iddia eden Asinius Gallus'a karşı Cicero'yu savunmak için de bir eser kaleme almıştır.[36]

Nero (54-68) dönemi önceki dönemlere kıyasla daha canlı bir dönem olmuştur. Seneca tarafından yönlendirilen imparator Senato ile imparatorlar arasındaki bağı tekrar güçlendirmeye başlamıştır. Ayrıca iyi bir hatip olmak isteyen imparator kendine rakip gördüğü Senaca'yı felsefeye yöneltmiştir. Augustus'un hoşgörüsünü ve edebiyat-siyaset ilişkisini taklit etmeye çalışmıştır ancak bu çabalar çok uzun süreli olmamıştır.

[35] Glan Biagio Conte, **Latin Literature: A History,** Trans. Solodow, J., B., The John Hopkins University Press, Baltimore & London, 1994, pp. 401-403.
[36] A. e., s. 401-403.

Muhtemelen Phaedrus'un tamamına şahit olamadığı dönem Vespasianus (69-79) ile başlayan Flavianus dönemidir. Bu dönemde şiir önem kazanmaya başlamış ve düzyazıdan ziyade manzum yazılmış eserler verilmişti.[37]

Augustus'un yönetiminin ardından imparatorluğun en geniş sınırlara ulaştığı, Latin Dili'nin ele geçirilen topraklarda yayıldığı dönem, İmparatorluk Çağı olarak anılmaktadır. Bununla birlikte geniş yol ağlarıyla ulaşım alanı genişleyen Roma'da göz kamaştırıcı bir aristokrasi yaşantısının yanı sıra ekonomik çöküntülerde başlamıştır. **Latifundiae**nın artması, kırsal kesimdeki çiftçilerin işlerini kaybetmesine bunun sonucu olarak da kente göç etmelerine sebep olmuştur. Kentin artan nüfusu ve sınırlı kaynaklar toplumda kargaşaya neden olmaya başlamıştır. Dönemin dikkat çeken özelliklerinden biri de eyaletlerdeki gelişmeler olmuştur. Eyaletler ekonomik ve siyasi olarak gelişiyor ve bu bölgelerdeki seçkin kişiler senatoya giriyordu. Gittikçe güçlenen eyaletlerden imparator da çıkması Roma edebiyatının siyasi arka planını oldukça etkilemiştir.[38]

Edebiyat farklı kültürlerle tanışıp canlanmaya başlasa da imparatorluğun edebiyat üzerindeki etkisi söz konusu dönemin karakteristik özelliklerinden olmuştur. İktidarın baskın tutumu yeni edebi türlerinin doğumuna neden olmuştur ki Phaedrus'un **Fabulae** eseri de buna bir örnektir. İmparatorluk rejiminin etkisiyle doğan **fabula**, politik ve toplumsal eleştirinin yasal yolu olmuştur. İmparatorluğun kontrolü dışında ne bir tür gelişebilmiş ne de eser verilebilmiştir. Bunun yanı sıra yazarlar, politik konulara değinmemek adına doğa bilimleri gibi konulara da yönelmeye başlamışlardır. Siyasi hitabetin bu dönemle son bulması, **declamatio**nun diğer yazın türlerinde etkili olmasına neden olmuştur. Politik konuların işlenememesinin başka bir sonucu olarak yazarlar insanın iç dünyasına yönelmiştir, eserlerde duygusal yönden canlı karakterler de görülmeye başlamıştır.[39] **Declamatio**nun yanı sıra **recitatio** da bu dönemin edebiyatının önemli özelliklerinden biri olmuştur. **Recitatio**nun da neredeyse tüm edebi türlerde etkili olması eserlerin kompozisyon özelliklerinin değişmesine de yol açmıştır.[40]

[37] Conte, **Latin Literature: A History,** pp. 401-403.
[38] Albrecht, **A History of Roman Literature. Vol.II**, pp. 895- 897.
[39] A.e., s. 898-905.
[40] Roland Mayer, "The Early Empire: AD 14-68", **A Companion to Latin Literature**, Ed. Harrison, S., Blackwell, Malden, 2005, p. 60-61.

Eserlerin dil ve biçeminde ise gözle görülür farklılıkların olmasının yanı sıra retorik sanatlar şiir ve düzyazıda giderek daha çok görülmeye başlamıştır. Rodos ve Asya biçemi edebiyatta sık rastlanan biçemler olmakla birlikte özellikte düzyazıda Asya biçeminin kullanılması düzyazıyı şiire yaklaştırmıştır.[41] Bir önceki dönemde görülen düz yazı biçiminin ardından daha retorik ögelerle süslü bir düzyazı biçimi bu dönemde benimsenmiştir. Canlı üslup anlatıları okuyucular için daha somut hale getirmiştir. Bunun bir nedeni de edebi eserlerin canlı performanslarla yarışıyor olması olmuştur. [42]

Bu dönemde bir önceki dönemde görülen yazınsal korumacılık da kalkmıştır, politik dünyadan uzak, sanatsal bakımdan zengin eserler ön plana çıkmıştır.[43] Yazınsal koruyuculuğun olmaması, yazarların yeni yollar aramasına yol açmıştır.[44]

Genel olarak değerlendirecek olursak Phaedrus da siyasetin edebiyatı etkilediği bir dönemde eser vermiştir. Söz konusu dönem Latin Edebiyatında bazı türlerin canlanmasına bazı türlerin ise önemine kaybetmesine neden olmuştur. Phaedrus ise böyle bir manzara içinde yaşadığı dönemde kendine özellikle yazarlar arasında yer bulamamış gibi görünmektedir. Ancak eseri bu siyasi baskıdan doğmuştur.

Latin Edebiyatında daha önce örneğine rastlamadığımız bir tür olan **fabula**, Phaedrus'un baskıcı tutum karşısında kendini ifade etme biçimi olmuştur. Her ne kadar eleştirilerini açık açık dile getirmese de yazıları yüzünden cezalandırılmıştır. Bu da dönemin genel tutumunun bir temsilidir.

2.3. *Fabula* Türünün Genel Özellikleri

Fabula genelde hayvan hikâyeleri olarak anılır ve didaktik bir türdür. Yunancada, **fabula** sözcüğüne karşılık olarak **αἰνός** (ainos), **λόγος** (logos), **μυθος** (mythos) sözcükleri kullanılmaktadır. Söz konusu sözcüklerin hepsi "masal"[45] anlamına gelmektedir.

[41] Albrecht, A **History of Roman Literature. Vol.II**, pp. 908-909.
[42] Roland Mayer, "The Early Empire: AD 14-68", **A Companion to Latin Literature**, Ed. Harrison, S., Blackwell, Malden, 2005, p. 61- 63.
[43] Albrecht, **A History of Roman Literature. Vol.II**, pp. 905-906.
[44] Roland Mayer, "The Early Empire: AD 14-68", **A Companion to Latin Literature**, Ed. Harrison, S., Blackwell, Malden, 2005, p. 64.
[45] Franco Montanari, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, Brill NV, Boston, 2015, pp. 53, 1249, 1363, "αἰνός, λόγος, μυθος" altında.

Latincede ise öykü anlamına gelen **fabula** sözcüğüne ek olarak Aisopos tarzı anlatı için **apologus**[46] sözcüğü de kullanılmaktadır. Fabl sözcüğü Türkçeye Fransızcadan geçmiş olup, "genellikle kahramanları hayvanlardan seçilen alegorik öykü, öykünce"[47] anlamına gelirken yine bu tür için kullanılan kıssa "ders çıkarılması gereken anlatı, olay"[48] demektir. Nøjgaard, **fabula**daki anlatı bir olayın imgesi olduğu için türü "alegorik imge" olarak tanımlar. Zira bu öykülerdeki anlatı bir anlama gönderme de bulunur ve yalnızca karakterler değil hikâyedeki her detay bu göndermeyi destekler. Başka bir deyişle, her karakterin, her eylemin ve hikâyenin geçtiği çevredeki her detatayın anlatıda bir rolü vardır.[49]

Fabulalar, çoğunlukla ana kahramanları kendilerine ait belirgin özelliklerini korurken, insan gibi davranan hayvanlar olan, ahlaki ders verme amacı güden alegorik ve metaforik öykülerdir. Zafiropoulos ise **fabula**yı ya da Yunanca masal anlamına gelen sözcükleri "gerçeğin metaforu ya da toplumsal gerçekliğe alegorik gönderme aracı" olarak tanımlar.[50] Park ise **fabula**dan okuyucunun somutlaştırabileceği alegorik anlatılar olarak söz eder.[51] Nøjgaard ise **Entretiens sur l'Antiquité classique**'de **La Moralısatıon De La Fable: D'ésope À Romulus** başlıklı konuşmasında **fabula**ları farklı yorumlar ve başlangıçta onların ahlak dersi verme amacı olmadığını, **fabula**ların güçlü ve kurnaz gibi iki özellik üzerine kurulduğunu belirtir. Ona göre bu öyküler herhangi bir felsefi ekolün etsiyle de gelişmememiştir, **fabula**lar toplumda görülen olayların masal dünyasında kayda geçirilmesiyle oluşmuş anlatılardı.[52] **Fabula**lara zamanla yüklenen ahlak dersi verme amacınınsa Phaedrus'ta ortaya çıktığını belirtir. Phaedrus'un şiirlerinde Aesopos geleneğinden gelen fiziksel bir gerçek dünya ve adalet ilkesine dayanan ahlaki vicdan

[46] P. G. W. Glare, **Oxford Latin Dictionary**, Latin-English Lexicon, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 148, "apologus" altında.
[47] **Türkçe Sözlük**, Ed. Akalın, Ş., vd., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, s. 1641, s. 545, "fabl" altında.
[48] A.e., s. 1263, "öykünce" altında.
[49] Morten Nøjgaard, La **fable antique; Tome II (Les grands fabulistes)**, Busck København, 1964, p. 62.
[50] Christos A. Zafiropoulos, **Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden, 2001, p. 9.
[51] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p. 5.
[52] Morten Nøjgaard, "La Moralisation De La Fable: D'ésope À Romulus" **La Fable**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, 1984, pp. 225-226.

dünyası bir arada sunulur. Genelde sonsözüyle verdiği ahlaki anlayışa gerçek dünya sık rastlanmaz.[53]

Fabulaların kahramanları çoğunlukla hayvanlardan oluşsa da Lefkowitz'inde belirttiği gibi eserlerde hayvanlar dışında bitki ya da tanrı gibi karakterler de vardır hatta Phaedrus'un **Hırsız ve Kandil** (IV. 11) ya da **Zaman** (V. 28) adlı **fabula**larında olduğu gibi hiçbir hayvan karakteri olmayan **fabula**lar da vardır.[54] Söz konusu **fabula**lardan **Hırsız ve Kandil** öyküsünde, hırsız fenerinin ışığını Iuppiter'in sunağından yakar ve o ışıkla tapınağı soyar. **Zaman** adlı **fabula**daysa kahraman somut bir varlık olarak kişileşen Zaman'dır. Ancak yine de hem Aisopos hem de Phaedrus **fabula**larının büyük çoğunluğunun konuşan hayvanlardan oluştuğu da bir gerçektir. Söz konusu hayvanların ise genel olarak sahip olduğu bazı özellikler vardır ve hikâyelerde bu özellikleriyle canlandırırlar. Bahsettiğimiz konuda kesin konuşmak pek mümkün olmasa da genel olarak masallarda tilki kurnaz, kuzu masum, aslan cesurdur.

Canlı ve cansız varlıkların kişileştirilmesiyle oluşan ana karakterlere sahip **fabula**ları Perry, bir gerçeği metaforik olarak aktaran retorik bir ifade biçimi olarak tanımlar.[55] **Fabula**lar, sözlü ve yazılı geleneğin ürünü olmakla birlikte nesir ya da nazım biçiminde de yazılmış olabilir. Belirli bir uzunluğu da bulunmayan eserler ahlaki, felsefi, sosyal ve hiciv amaçlı yazılabilir. Genelde iki rakip ve bu rakipler arasında bir çekişme vardır ve bu çekişmeler her zaman diyaloglar şeklinde ilerlemez.

Fabulaların genel olarak çocuklar için yazılmış, onları ahlaki açıdan eğiten eserler olarak yorumlanması muhtemelen sade dilleri ve kısa yapılarından kaynaklanmaktadır. Quintilianus da **fabula**ları retorik eğitiminin bir parçası olarak görür ve bu konudaki görüşlerini şu şekilde aktarır:

> "igitur Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant; versus primo solvere, mox mutatis

[53] Morten Nøjgaard, "La Moralısatıon De La Fable: D'ésope À Romulus" **La Fable**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, 1984, p. 237.
[54] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 5.
[55] A.e., s. xix.

verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et breviare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur." (Quint. **Inst.** I. 9.2, Buttler, 1992).

"Bakıcıların masallarına yakın olan Aisopos masallarını, yalın bir dille, üstüne hiçbir şey katılmadan anlatıp, sonra da aynı incelikle yazıya geçirmeyi öğrensinler; ilk önce dizeleri çözüp, ardından da sözcükleri değiştirip aktarıp, şairlerin sezgileriyle yapmasına izin verilen kısalık ve canlılıkla süslenen bir açıklamayla daha cesur bir hale dönüşsün."

Phaedrus ise **fabula**nın amacını eserinde açıklar, bu açıklama Park'a göre **fabula**nın hiyerarşik bir amacı olduğunu belirtir. Buna göre **fabula**nın ilk amacı ahlaki ders vermektir, güldürü bunu destekler ve son olarak da **fabula**nın amacı hataları düzeltmektir.[56]

"Duplex libelli dos est: quod risum movet
Et quod prudenti vitam consilio monet." (I, 3-4, **prologus**)

"İki niteliği vardır: güldürmek
ve bilgece tavsiyeyle yönetmek hayatı."

"Nec aliud quicquam per fabellas quaeritur
Quam corrigatur error ut mortalium
Acuatque sese diligens industria." (II. 2-3, **prologus**)

"Aranmasın **fabula**larda başka bir şey
fabulalar düzeltir ölümlerin hatalarını
ve keskinleştirmektir amacı kendi kendine dikkati."

Fabulanın kaynağına gelecek olursak, James'in de belirttiği gibi, Aisopos'a **fabula** türünün mucidi diyerek, türün kaynağı olarak Aisopos'u göstermek yanlış olur. Çünkü tür neredeyse her doğulu ulusun nesilden nesile aktardığı bir türdür.[57] Ancak Lefkowitz'inde belirttiği gibi bu tür hikâyeler daha doğrusu bu tür hikâyeleri anlatma

[56] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & boston, 2017, p. 17.
[57] Aesopos, **Aesopo's Fables**, Trans. James, T., Farm and Fireside Company, Ohıo, 1881, p.5.

geleneği "Aisopic" sıfatıyla tanımlanmaktadır, söz konusu sıfat ise Park'ın da belirttiği üzere metonimi olarak kullanılmaktadır[58] ve bu sıfatın kökeni yine Lefkowitz'in belirttiğine göre Aristophanes'e dayanmaktadır.[59] Aristophanes, Aisopos'a bir **fabula** atfeden[60] ilk yazar olması bakımından da önemlidir.[61] Falkowitz en eski fabl örneklerinin Mezopotamya didaktik literatüründe bulunabileceğini belirtir (MÖ ikinci binin ilk yarısı). Bu masallar çocuklara Sümer dilini öğretmek için Eski Babil okullarında kullanılırdı. Bu hikâyelerde de bir anlatı olay örgüsünü aktarırı ve kişileştirilen hayvanlar arasında kısa diyaloglardan oluşan bir sahne canlandırılır ve sonunda bir ders verilir. Hikâyenin mesajı da genelde "seni bilgeleştireceğim"dir.[62] 17 Hint fablından oluşan **Panchatantra** derlemedeki öykülerdeyse kahramanlar genelde kişileştirilmiş hayvanlardır. Nesir ya da manzum şekilde yazılmış bu öyküler de genelde alaki bir ders verir. Bu ders ise hikâyenin başında veya sonunda verilebilir.[63]

Türün batı kökeni konusunda çoğu araştırmacı **fabula**nın daha doğrusu hayvan hikâyelerinin ilk örneği olarak Heseidos'un atmaca ile bülbül öyküsünü gösterir. Ancak daha öncede değindiğimiz gibi **fabula** türünün Aisopos ile şekillenen bir geleneği vardır ve öykünün temel amacı ahlaki, sosyal veya felsefi bir öğüt vermektir. Lefkowitz'in de belirttiği gibi söz konusu öykünün **fabula** geleneği içinde değerlendirilmesi çok doğru olmayacaktır. Çünkü söz konusu öykünün öğüt kısmı açık olmamakla birlikte öğüdü kimin verdiği de aynı oranda karanlıktır. Ayrıca karakterlerin kimi ya da hangi durumu simgelediği de belirsizdir.[64] Söz konusu öyküde bülbülü pençeleri arasına alan atmaca,

[58] Park, Interfiguralität **bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p.59.
[59] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 5.
[60] Aristophanes, **Aristophanes Comoediae Vol. 2**, Ed. Hall, F.W and Geldart, W.M., Clarendon Press, Oxford. 1907, **Aves**. 475.
[61] Jeremy B. Lefkowitz, **Aesop's Pen: Adaptation, Authorship, And Satire in The Aesopic Tradition**, Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, 2009, p. 10.
[62] Robert S. Falkowitz, "Discrimination and Condensation of Sacred Categories: The Fable in Early Mesopotamian Literature", **La Fable**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, 1984, pp. 2-7.
[63] G.U. Thite, "Indian Fable", **La Fable**. **Huit exposés suivis de discussions**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, 1984, pp.38-39.
[64] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G., L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 8.

bülbülün yakınmalarının boşuna olduğunu, güçlü olanın kendisi olduğunu ve bu yüzden ona ne isterse yapabileceğini söyler.[65]

Aisopos'a dayanan bu geleneğin kısa bir tanımını yapmak çok mümkün değildir, ancak bu geleneğin birkaç özelliğini anlatabiliriz. Aisopos **fabula**ları genel olarak hikâyenin geçtiği zaman ve karakterlerin kısa bir tanımıyla başlar daha sonra da kahramanın eylemi ve karşı eylem görülür.[66] Hikâyede ahlak dersinin başta verilmesi **promythium** (hikâye öncesi) olarak adlandırılır ancak daha sonraki yazarlar tarafından bazı hikâyelerin ahlaki dersi sonda da verilmiştir bu ise **epimythium** (hikâye sonrası), hikâyenin içinde verilen ahlak dersi ise **endomythium** (iç hikâye) olarak adlandırılır.[67] Aisopos **fabula**larında ahlaki ders, iki karşıt gücün çatışması sonucunda ortaya çıkar ve ahlaki açıdan üstün olan karakterin genelde sonsözüyle verilir.

Aisopos masallarının diğer bir özelliği ise Gibbs'in de belirttiği üzere paradoksal olmasıdır. Şöyle ki, daha önce de belirttiğimiz gibi hayvanların belirli karakteristik özellikleri vardır ve **fabula**larda bu karakteristik özelliklerini korumakla birlikte, bazı **fabula**lar bu tanımın dışında kalır.[68] Örneğin cesaret ve güçle tanınan aslan, **Aslan ile Fare** (CCVI, s.98) öyküsünde olduğu gibi aslan farenin yardımına muhtaç olabilir.[69] Bu da Aisopos **fabula**larının sürprizli ve ironik yanıdır.

Fabulalarda karakterlerden biri genel olarak hilekârdır ve rakibini kandırır. Öykü ise kandıran ve kandırılan bu iki zıt kutbun üzerine kurulur. Başta karakterlerle sağlanan bu zıtlığa Park, konuların eğlenceli ve ciddi, davranışların iyi ve kötü, çıkarılacak hem somut hem de soyut bir sonucun olması gibi zıt merkezi unsurlar olduğunu da ekler.[70]

Aisopos **fabula**larının dikkat çeken diğer bir özelliği ise yalın bir dil kullanılmış olmasıdır öyle ki, Zafiropoulos'un belirttiği gibi üslup fikri netleştirecek kadar sadedir. Masallar ve diyaloglar olabildiğince kısadır (**brevitas**). Bu durum hem masalın kolay ezberlenmesini

[65] Heseidos, **Theogonia - İşler ve Günler**, Çev. Eyüboğlu, S., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 205-210.
[66] Zafiropoulos, **Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden, 2001, p. 7.
[67] Gibbs, **Aesop's Fables,** Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York, 2002, pp. 20- 22.
[68] A. e., s. 26.
[69] Aisopos, **Masallar**, Çev. Çokona, A., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. ccvi.
[70] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p. 56.

hem de daha kolay akılda kalmasını sağlar. Anlatılar çoğunlukla geçmiş zamandadır ancak olaylar geçmişte belirli bir zamanda olmaz.[71] **Brevitas**, bu **fabula**ların en ayırt edici özelliklerinden biridir, Albrecht'in de belirttiği üzere bu kısalığı hayvanları kullanarak da pekiştirir.[72] Öyle ki kurt ya da tilki denildiğinde nasıl bir karakteri tasvir ettiğini hemen anlarız. Anlatıcının uzun uzun karakter betimlemesi yapmasına gerek kalmaz.

Kurgusal olarak bir gerçeği anlatan **fabula**larda verilen örnekler Zafiropoulos da dikkat çektiği gibi kötüdür.[73] Şöyle ki, karakterler ahlaki açıdan hoş olmayan hatta kimi zaman yozlaşmış denilebilecek davranışlarda bulunurlar ve verilen dersler bu kötü davranışın neden olabileceği kötü sonuçları gösterir. Phaedrus'tan örnek verecek olursak, belki de en bilinen öykülerinden biri olan **Tilki ve Leylek** (I. 16) **fabula**sında, tilki leyleği yemeğe davet eder ve yemeği leyleğin yiyemeyeceği yayvan bir kapta servis eder. Tilkinin bu hareketine leylek de aynı şekilde karşılık verir ve tilkiyi yemeğe davet edip onun yiyemeyeceği bir kapta sunar yemeği. Yapılan kötülüğün kötülükle karşılık bulacağını öğütleyen bu **fabula** Zafiropoulos'un tespitine bir örnek olabilir.

Aisopos'un **fabula**ların başka bir özelliği ise kendisinin bazı şiirlerde anlatıcı, **Aesopos Tersanede** (XIX, s.11) olduğu gibi, olarak yer almasıdır. Aisopos, bu anlatılarda kendinden birinci değil üçüncü kişi olarak bahseder. Bu geleneği Phaedrus'ta sürdürmüştür, **fabula**larında Aisopos'a anlatıcı olarak yer vermiştir; **Kral İsteyen Kurbağalar** (I.2) veya **Kendini Beğenmiş Karga ve Tavus Kuşu** (I.3). Aisopos akıl veren, bilge, öngörülü bir kişi olarak bu **fabula**larda yer almıştır. Ancak söz konusu özelliklerini koruyarak bir **fabula**nın kahramanı olarak da yer aldığı **fabula**lar da vardır; **Aisopos ve Köylü** (III.3) veya **Aisopos ve Küstah** (III.14). Park bu durumu, Phaedrus'un Aisopos'u yalnızca türün yaratıcısı olarak değil, erdemli bir karakter olarak da gördüğünü gösterdiğini belirtir. Onun davranışları ister anlatıcı olsun ister kahraman, örnek davranışlardır. Kısacası Aisopos, Phaedrus'un masallarında ahlakın kişileşmiş halidir.[74]

[71] Zafiropoulos, Ethics **in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden, 2004, p. 4.
[72] Albrecht, **A History of Roman Literature. Vol. II**, Brill, New York, p. 999.
[73] Zafiropoulos, **Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden, 2004, p. 9.
[74] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p. 39.

MÖ V. yüzyılda Aristophanes'in,[75]Aisopos'tan bahsetmesi, eserinin o dönemde yazılı olarak kullanıldığını gösterir. Yine de Aisopos'un bildiğimiz ilk derlemesi MÖ VI. yüzyılda Phaleronlu Demetrius tarafından yapılmıştır.[76] Ancak Demetreius'un kitabından günümüze hiçbir parça kalmamıştır. MS I. ve II. yüzyıllarda Yunanca ve Latince olmak üzere iki manzum derlemesi yapılmıştır. Bilinen en eski el yazması **Collectio Augustana** MS II. yüzyıla tarihlenmektedir ve her masalın ilk harfine göre alfabetik olarak sıralanmış 230 **fabula** içermektedir. Bu derlemeden sonra **Collectio Vindobonesis**, **Collectio Accursiana** gibi çeşitli derlemeler de bulunmuştur.[77] Günümüzde kullanılan atasözlerinin[78] bazılarının temeli Aisopos'un **fabula**larına dayanmaktadır ve bu atasözleri Yunancaya antik dildeki haliyle geçmiştir.[79]

Fabula türünün bir mesaj verme aracı olduğunu daha önce söyledik ancak Lefkowitz, bu mesajı özelleştirerek aslında **fabula**ların genel olarak politik bir yanın olduğunu belirtir. Şöyle ki, sesi olmayan hayvanlara ses vermek aslında toplumda ezilmiş halkı temsil eder. Aisopos ve Phaedrus da birer köle olması, Lefkowitz'in türü bir köle dili olarak değerlendirilmesinde rol oynar.[80] Gärtner ise bu yorumun doğru olmadığını, **fabula** türünün işlevinin alt tabakanın sesi duyurmak gibi dar bir alana hapsedilmemesi gerektiğini belirtir.[81] Yunan **fabula**ları üzerine inceleme yapan Zafiropoulos da **fabula**ların sınıfsal bir eleştiri yönü olduğunu belirtir ve bu **fabula**ların Yunan toplumundaki sosyal adaletsizliğe, baskıcı yönetim tabakasına bir eleştiri olarak değerlendirir.[82] Nøjgaard da **fabula**ların tarihsel gerçeklikten yola çıkarak oluşturulan bir

[75] Aristophanes, **Aristophanes Comoediae Vol.2**, Ed. Hall, F.W and Geldart, W. M., Clarendon Press, Oxford. 1907, **Aves** 462; Aristophanes, **Aristophanes Comoediae Vol. 1**, Ed. F.W. Hall and Geldart, W.M., Clarendon Press, Oxford. 1907, **Vesp.** 548.
[76] Manuel Baumbach, "Aesop", **Brill's New Pauly Supplements II** – Vol. 7, Figures of Antiquity and their Reception in Art, Literature and Music, Ed. Schroeder, C. M., 2016 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2468-3418_bnps7_SIM_004520, 29 December 2021).
[77] Gibbs, **Aesop's Fables, Oxford World's Classics**, Oxford University Press, New York, 2002, p. 29.
[78] Aisopos, **Masallar**, Çev. Çokona, A., İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. x-xi.
[79] A. e., s. ix.
[80] Jeremy B. Lefkowitz, "Aesop And Animal Fable", **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, 2014, p. 19.
[81] Ursula Gärtner, **Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015 (Çevrimiçi, https://books.openedition.org/chbeck/1582., 9.5.22).
[82] Zafiropoulos, Ethics **in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden, 2001, p. 30.

arka planı olduğunu bu nedenle okuyucunun dikkatini çektiğini belirtir. Başka bir deyişle, eser gerçek dünyada karşılaşabileceği bir olayı resmeder.[83]

Perry ise **fabula**nın mesaj verme amacını ayrı tutarak aslında **fabula**nın temel amacının dinleyici veya okuyucu eğlendirmek olduğunu da vurgular. Ona göre özdeyiş ikinci plandadır. Bununla birlikte bazı **fabula**lar aslında etiyolojiktir bu duruma Aisopos'un **Kartal ve Tilki** öyküsünün gösterilebilir. Söz konusu öykü aslında kartalların neden yumurtladığının anlatıldığı bir doğa mitidir. Perry'nin bu savını Aristophanes'in **Kuşlar** oyundaki Güvendostun sözleri de destekler.[84] Eserde Güvendost ve Korobaşı arasında geçen diyalogda kuşların Dünya olmadan önce var olduklarını söyler bu bilginin kaynağı olarak da Aisopos'u gösterir:

> "ἀμαθὴς γὰρ ἔφυς κοὐ πολυπράγμων, οὐδ᾽ Αἴσωπον πεπάτηκας, ὃς ἔφασκε λέγων κορυδὸν πάντων πρώτην ὄρνιθα γενέσθαι, προτέραν τῆς γῆς, κἄπειτα νόσῳ τὸν πατέρ᾽ αὐτῆς ἀποθνήσκειν: γῆν δ᾽ οὐκ εἶναι, τὸν δὲ προκεῖσθαι πεμπταῖον: τὴν δ᾽ ἀποροῦσαν ὑπ᾽ ἀμηχανίας τὸν πατέρ᾽ αὐτῆς ἐν τῇ κεφαλῇ κατορύξαι." (Ar., **Av.**, 475, Hall-Geldart, 1907).

> "Bunun nedeni cahil, ihtiyatsız olmanız ve Aisopos'u hiç okumamış olmanız, tarla kuşunun diğer tüm canlılardan hatta Dünya'dan önce olduğunu söyleyen Aisopos'tur, Dünya'nın var olmadığı zamanda onun babası hastalıktan ölmüştü: toprak olmadığı için babası beş gün boyunca gömülmeden kalmış: hiçbir yer bulamayınca, kendi kafasını yarıp içine gömmüş babasını."

Babrios konu olarak da biçim olarak da öncülerinden farklı bir yol izlemiştir ve bu sayede türe bir yenilik katmıştır.[85] Babrios, **fabula**ları alışılmadık bir şekilde **choliambik** vezniyle yazmıştır, Holzberg bu durumu Babrios'un Callimachos'u takip etmesiyle açıklar ve Callimachos'un **İambi** II'de doğadaki her canlının birbiriyle konuşabildiği altın çağ (**aetas aurea**) benzeri bir tema oluşturmak için **fabula** türünü bu vezinle yazmış

[83] Nøjgaard, **La fable antique; Tome II (Les grands fabulistes)**, Busck København, 1964, p.49.
[84] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, pp. xxv- xxvi.
[85] Francisco Rodriguez Adrados, **History of The Graeco-Latİn Fable Vol. I**, Trans. Ray, L.A., Brill Boston, 1999, p. 103.

olabileceğini belirtir.[86] Babrios'un eseri ne yazık ki günümüze eksiksiz olarak ulaşmamıştır ancak günümüze ulaşan **fabula**lar üzerinden bir değerlendirme yapacak olursak **fabula**larının aynı temaları hem Phaedrus hem de Aisopos'ta bulunmaktadır.[87]

Aisopos ve Phaedrus'un **fabula**larının aksine Babrios'un **fabula**larının bazıları kısa öykü denebilecek detaylarla süslenmiştir. Öykünün didaktik yönünden çok kişi, zaman ve mekân tasvirlerinin detaylandırıldığı bu öykülerdeki özellikle karakter tasvirleri neredeyse gerçeğe yakındır. Öncüllerinden Babrios'u ayıran diğer bir özellik ise **fabula**larının bir bütün olarak yazılmış olmasıdır yani **expositio**, **actio** ve **reactio** bölümleri yoktur yalnızca **epimythion** vardır, ancak bu bölüm de her **fabula**da yer almaz.[88]

Babrios'tan sonra üç selefiyle de benzer konuları 42 **fabula**da işleyen Avinaus'un söz konusu **fabula**ların 25 tanesini Babrios'tan aldığı düşünülmektedir. Ayrıca **epimythion** ve **promythion** bölümleri bakımından Phaedrus ile büyük benzerlik göstermektedir. Ancak kendisi kaynağını belirtmediği için hangi yazarı takip ettiği belirsizdir.[89] Holzberg, bahsettiğimiz bu 25 şiire 10 şiir daha ekler ve hatta 42 **fabula**nın hepsinin Babrios ile ilişkili olduğunu ancak bunu kanıtlayacak bir veriye sahip olmadığımızı, çünkü söz konusu 7 **fabula**nın Babrios'un kayıp şiirlerinden olabileceğini söyler.[90]

Avianus, geleneğe bir yenilik getirerek, Aisopos'un geleneğinden aldığı konuyu epigramın yapısına uydurmaya çalışmıştır. Anlatım tekniği ise Ovidius'un **Fasti'**deki anlatım tarzıyla oldukça benzerdir. Bununla birlikte diğer yazarlarda gördüğümüz nükteli ifade biçimi Avianus'ta yoktur. O, çizdiği manzarayla yalnızca ahlak dersi vermeyi amaçlamıştır.[91]

---

[86] Holzber., **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 52.
[87] Gibbs, **Aesop's Fables**, Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York, 2002, p.30.
[88] Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington 2002, pp. 56-60.
[89] Adrados, History **of The Graeco-Latin Fable Vol. II**, Trans. Ray, L. A.& Canto, F. R., Brill Boston, 2003, pp. 254-257.
[90] Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 64.
[91] A. e., s. 65.

2.4. Phaedrus'un Eserinin Edebi Özellikleri

Phaedrus'un, **Appendix** dahil 6 kitaptan oluşan **Fabulae Aesopiae** başlığı altında toplam 124 şiir günümüze ulaşmıştır. Bu şiirler Aisopos'un **fabula**larının aksine manzum olarak yazılmıştır. Bununla birlikte Phaedrus yalnızca biçim olarak değil konu seçimi bakımında da Aisopos ile farklılıklar göstererek, özgün bir yazar olmuştur.[92]

2.4.1. Konu Seçimi

Phaedrus'un konu seçiminde temel kaynağı Aisopos'tur, onun işlediği konuları geliştirerek işlemiştir. Bununla birlikte hem Aisopos'tan aldığı konuları geliştirmesinde hem de yeni konularla yeni **fabula**lar yaratmasında geleneksel **fabula** geleneği yanı sıra farklı etkenlerde vardır. Adrason, Phaedrus'un eserinin şekillenmesinde Aisopos'a ek olarak Cynic-Stoic bir ahlak yaklaşımı ile Romalı temalar olduğunu da söyler.[93] Holzberg ise Phaedrus'un konu seçiminde farklı türlerden motifler aldığını ve bu şekilde mevcut **fabula**ları geliştirdiği gibi yeni **fabula**lar da yazdığını söyler ve Roma **elegeia** şiirinde olan **militia amoris**i (aşığın askerliği) buna örnek gösterir.[94]

Phaedrus'un şiirlerinin konu seçimi temel olarak Aisopos'a dayandığını söyledik bunun yanı sıra kendi **fabula**larıyla Aisopos'un **fabula**ları arasındaki bağlantıyı sıklıkla hatırlatır. Selefinden bağımsız eklemeler yaptığı da açıktır ve bu durumu kendi sözleriyle de belirtir hatta birçok yerde yineleyerek hatırlatır. Adrados, Phaedrus'un temel bir temaya dayanan **fabula**larını şu şekilde sınıflandırır.: **I**. 21, 30, 31, **II**. 4, 6, 8, **III**. 6, **IV**. 13, 14, 16, 25, **V**. 2., **App**. 1, 19, 32. Söz konusu **fabula**larda kahramanlar aynı konu farklı ya da kahramanlar farklı konular aynıdır. [95] Örneğin yaşlı ya da hasta aslan teması Aisopos'ta da vardır, Phaedrus'ta V.10'da aynı temayı farklı şekilde işlemiştir. Holzberg, Phaedrus'un geliştirdiği temaya klasikleşen **Kurt ve Kuzu** masalını örnek gösterir ve aynı temadaki başka hiçbir **fabula**da kuzuya karşı bir sempati uyandırılmaya

[92]Adrados, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. I**, Trans. Ray, L.A., Brill Boston, 1999, pp. 121-122.
[93] Adrados, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. II**, Trans. Ray, L. A. & Canto, F. R., Brill Boston, 2003, p. 121.
[94] Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 46.
[95]Adrados, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. II**, Trans. Ray, L.A. & Canto, F., R., Brill Boston, 2003, pp. 152-156.

çalışılmadığını ve ayrıca Phaedrus'un şiirinde kurt kuzuyu açıkça yediğini ama Aisopos'un öyküsünde yemek üzere olduğunu belirtir.[96] Yalnızca Phaedrus'ta olan **fabula**ları ise Adrados şöyle sıralar: **I**. 9, 14, 15,16, 17, 24,25, 27, 29, **II**. 1, 3, 7, **III**. 1, 2, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, **IV**. 5, 11, 15, 17, 19, 21, 23, **V**. 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, **App**. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 25, 26, 27, 29, 31.

Phaedrus, Aisopos ile bağını hiç koparmamıştır. Park'ın da dikkat çektiği üzere eserin ilk sözcüğü Aisopos ile başlar ve eserine kendisinin de eklemeler yaptığını belirtir. Park bu dizede **polire** (artırmak, geliştirmek, süslemek) fiilinin kullanımı dikkat çekici bulur ve olduğu gibi almadığını geliştirdiğini vurgulamasının yanı sıra eserin sanatsal kalitesini de bu şekilde vurguladığını ifade eder.[97]

> "Aesopus auctor quam materiam repperit,
> hanc ego polivi versibus senariis." (I.1, **prologus**)
>
> "Aisopos'un bir yazar olarak bulduğu konuyu,
> ben geliştirdim altı ölçülü dizelerde."

İkinci kitabın önsözünde de Aisopos'un **fabula**larını aldığını açıkladıktan sonra kendisinin de katkıda bulunacağını ama Aisopos'un üslubunu koruyacağını da belirtir. Park bu noktada, Phaedrus'un **senex** (yaşlı) sıfatını kullanmasına dikkat çeker. Özellikle bu sıfatı seçmesi hem Aisopos'un bilgeliğini kabul ettiğini hem de türün yeniliğe ihtiyacı olduğunu vurgulamak olduğunu söyler.[98]

> "Equidem omni cura morem servabo senis;
> sed si libuerit aliquid interponere,
> dictorum sensus ut delectet varietas,
> bonas in partes, lector, accipias velim,
> ita si rependet illi brevitas gratiam." (II. 8-12, **prologus**)
>
> "Kendi adıma her türlü özenle koruyacağım yaşlı yazarın geleneğini;

[96] Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 47.
[97] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p.17.
[98] A. e., s. 17-18.

ama eğer istersem araya bir şey eklemek,
sözcüklerin çeşitliliği memnun etsin diye duyuları,
okuyucu, isterim ki nazikçe karşıla bunu,
kısalık verirse bu lütfunun karşılığını."

Aynı kitabın sonsözüne yine Aisopos'un ismiyle başlar ve burada **aemulatio** sözcüğünü kullanır. Latin Edebiyatının temelinde yer alan **aemulatio**, yazarın selefini aşmaya çalıştığı aşamayı ifade eder. Eskiçağ'da en ileri taklit biçimi **ζῆλος** (zelos) ya da **aemulatio**, yani rekabetti. Bu yazarın eserini bir modele dayandırdığı mesajını verirken, aynı zamanda o modelden daha iyi olmaya çalıştığını da ifade eder.[99]

"Quoniam occuparat alter ne primus foret,
ne solus esset studui; quod superfuit:
nec haec invidia, verum est aemulatio." (II. 5-7, **epilogus**)

"Madem işgal etti biri bu alanı, olmasın kimse birinci diye,
ben de çabaladım yalnız kalmasın diye; çünkü o öndeydi:
Bu kıskançlık değil, rekabettir."

Aisopos'a rakip olduğunu belirttikten sonra III. kitabın önsözünde selefinden sadece sonda türü nitelemek için bahseder. Park, Phaedrus'un II. kitapta okurları hazırladığını belirtir ve II. kitabın sonsözünün aslında III. kitabın önsözüyle bu anlamda bir bütünlük içinde olduğunu söyler. Söz konusu kitaba bu sefer kendi adıyla başlaması da bu savı desteklemektedir.[100]Adrados ise III. kitabın önsözünün aslında Phaedrus'un özgünlüğünün farkına varması olarak yorumlar.[101] Phaedrus, selefiyle arasındaki yarışta konu bakımından galip geldiğini IV. kitabın önsözünde açıkça ifade eder:

"Quas Aesopias, non Aesopi, nomino,
quia paucas ille ostendit, ego plures fero,
usus vetusto genere, sed rebus novis," (IV. 11-13, **prologus**)

[99] Dennis R. MacDonald, **Homeros Destanları ve Markos İncili**, Çev. Ak, S., İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s.14.
[100] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p. 22.
[101] Adrados, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. II**, Trans. Ray, L. A. & Canto, F., R., Brill Boston, 2003, p. 172.

> "Aisopos'un olarak değil, Aisopik olarak adlandırıyorum,
> çünkü çok az örnek sundu o, ben ise daha çok,
> faydalandım eski türden ama ekledim de yeni konular,"

Phaedrus birinci kitabın ilk sözcüğü olarak seçtiği Aisopos'u beşinci kitabında ilk sözcüğü olarak seçer ve kendisinin de belirttiği üzere edebi bir âdeti böylece yerine getirmiş olur. Park, bu durumu, Phaedrus'un selefini gözden düşürmeme ama kendi edebi değerini de vurgulama çabası olarak yorumlar.[102]

Phaedrus'un sık sık Aisopos'un adını geçirmesi türün yaratıcısı olarak onu kabul ettiğinin göstergesidir ama yazar, eser konusunda mütevazı davranmaz ve kendi değerini bir şekilde vurgular. Yazdıkça oluşan şahsi bir gelişimin farkındalığı ya da artan bir özgüvenle giderek bu durumu daha açık bir şekilde dile getirmeye başlar. Ayrıca Aisopos'u bir karakter olarak **fabula**larına eklemesini Park, bir bakıma onu türün babası değil, bir kişi olarak görmesinden kaynaklanabileceğini de belirtir.[103]

Aisopos'tan aldığı konuların yanı sıra eserde **Prometheus** (V.15) gibi etiyolojik anlatılar, **Hiçbir İftira Vicdandan Ağır Değildir** (App. 15) ya da **Kral Demetrius ve Ozan Menandros** (IV.2) **fabula**larında olduğu gibi Sokrates ya da Menandros için yazılmış öykülerde bulunmaktadır. Ayrıca **Gerçek ve Yalan Hakkında** (App. 5) gibi mitolojik anlatılarda bulunmaktadır.

Konu seçimi hakkında genel bir değerlendirme yapacak olursak, Phaedrus'un konu seçimi yukarıda da farklı araştırmacıların ışığında ulaştığımız sonuca göre farklı motiflerle oluşmuştur. Ancak her ne olursa olsun Aisopos'a dayanan **fabula** geleneği çerçevesinde şekillenmiştir. Phaedrus'un öykülerinde de kendinden öncesinde ve sonrasında da görüldüğü gibi güçlü-güçsüz, iyi-kötü, masum-suçlu, uyanık-saf gibi iki temel gruptan oluşan karakterlerin etrafında dönen ve yine bu zıtlıklar çerçevesinde oluşan konular işlenmektedir. Öyle ki Phaedrus'un **fabula**larında güçlüler güçsüzleri yener, kötüler galip gelir iyiler mağlup olur, uyanıklar kazanır saf olan kaybeder. Kötülerin yaptığı kötülük ise her zaman cezalandırılmaz. Okuyucuya mesajı her zaman "kötü bir davranışta bulunursan, kötü sonuçları olur" olarak vermez, kötü davranışları

[102] Park, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin & Boston, 2017, p. 26.
[103] A.e., s. 57.

gözler önüne sererek okuyucuyu korkutmak yerine duruma dışarıdan bakmasına yardımcı olur. Bununla birlikte kötülere karşı koymayı öğütlemez de her zaman bazı öykülerinde duruma razı olmak gerektiği mesajını vererek, okuyucuyu özellikle yönetime karşı ayaklandırmayı hedeflemez.

2.4.2. Kompozisyon

Genel olarak kahramanları hayvanlardan oluşan bu şiirlerin kompozisyonu daha öncede belirttiğimiz üzere var olduğu toplumla doğrudan ilişkilidir. Lakoff ve Turner, edebi eserin kompozisyonunu şu şekilde tanımlar: "Şiirsel kompozisyonun daha basit geleneksel fikirler yaratma gücü, kendisini özellikle kişileştirmede açıkça ortaya koyar. Bir insan olarak, etrafımızdaki olayları en iyi kendimizle anlayabiliriz."[104]

Phaedrus'un seçtiği konuların temel amacı zamanında gördüğü yozlaşmayı, kendince ya da toplumca yanlış olan olayları, isim vermeden, açık hedef göstermeden bir eleştiridir. Eleştirileri kimi zaman yumuşak kimi zaman alaycıdır. **Fabula**ların geleneksel özelliği olarak aktardığımız iyi-kötü, masum-kurnaz gibi zıt kutupları temsil eden karakterlerin arasında oluşan olay örgüsü bu kahramanların çatışması üzerine kurulur. Bu sayede yazar emir kipiyle kurulan katı öğütler yerine, olayları sebep-sonuç ilişkisi içinde sunarak, kötü bir eylemin yaratacağı sonuçları gözler önüne serer. Ayrıca bu şekilde öğüdü lafta kalmaz, somutlaşır.[105] Adrados, **fabula**larda Stoacı bir ahlak yaklaşımının olduğunu özellikle de iyi-kötü çatışmasında değil, kötülerin cezalandırılmasında bu ahlak yaklaşımının daha baskın olduğunu vurgular. Bu cezalara örnek olarak yalancı tanığın cezalandırılması (I.17), cimrinin açlıktan ölmesini (I. 27), aslanın, avının bir kısmını kendini bilip aslana saygı duyana vermesini (II. 1), kendini beğenmişin tiyatrodan kovulmasını (V.7) gösterir.[106] Holzberg ise Phaedrus'un **fabula**larının ahlak dersi verdiğini kabul etse de çıkarılan derslerin her zaman ılımlı olmadığını belirtir ve **Patlayan**

[104] George Lakoff & Mark Turner, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor,** The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, p. 72.
[105] Phaedrus, **Masallar**, Çev. Varınlıoğlu, G., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. xi.
[106] Adrados, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. II**, Trans. Ray, L. A. & Canto, F. R., Brill Boston, 2003, p. 163.

Kurbağa ve Öküz (I. 24) öyküsünü buna örnek gösterir. Zira söz konusu **fabula**da elinde olmayana, kendinden büyük olana ulaşmaya çalışan kurbağa ölür.[107]

Uzel, Phaedrus şiirlerinin iki temel bölümden oluştuğunu söyler; "1-Hayvan masalı ya da mitolojiden çıkarılan bir öykü, 2- Bu öyküden çıkan öğüt, hayat dersi, masalın gerçeği."[108] Bu hayat dersleri masalın başında veya sonunda olabilir. Phaedrus'un **fabula**larının bölümleri her masal için farklı olmakla birlikte şu şekildedir: Masaldan çıkarılması gereken ahlak dersi **promythion** ya da **epimythion**, olayın ve kahramanların tanıtıldığı giriş bölümü **expositio**, kahramanlardan birinin eyleme geçmesi **actio**, diğer kahramanın bu eyleme karşı cevabı **reactio**. Kimi masallarda **actio** ve **reactio** bölümü tekrarlanabilmektedir. Söz konusu bölümleri, tezimizin üçüncü bölümünde incelediğimiz her bir **fabula** üzerinde göstereceğiz. Ancak bu bölümde de bir şiirinden örnek vererek, bölümleri somut olarak da açıklamanın uygun olacağını düşündük. Vereceğimiz örnek kesin bir **fabula** taslağı olarak anlaşılmamalı, çünkü her bir **fabula** yazarında farklı olmakla birlikte, her bir **fabula** yazarının şiirleri kendi içinde de farklılık göstermektedir.

[VVLPES ET CORVVS]

Qui se laudari gaudet verbis subdolis
fere dat poenas turpi paenitentia.
Cum de fenestra coruus raptum caseum
comesse uellet, celsa residens arbore,
uulpes hunc uidit, deinde sic coepit loqui:
"O qui tuarum, corue, pennarum est nitor!
Quantum decoris corpore et uultu geris!
Si uocem haberes, nulla prior ales foret."
At ille stultus, dum uult vocem ostendere
emisit ore caseum, quem celeriter
dolosa uulpes avidis rapuit dentibus.
Tunc demum ingemuit corui deceptus stupor.
[Hac re probatur quantum ingenium ualet;
uirtute semper praeualet sapientia.]

[107] Holzberg., **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 48.
[108] Phaedrus, **Ezop Masalları**, Çev. Uzel, T., Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 11.

[TİLKİ VE KARGA]

Kim övülmekten hoşlanırsa yalan sözlerle
er geç alır cezasını, pişman olur utancından.
Camdan kaptığı peyniri karga
yiyip bitirmek isterken tepesine tüneyip ağacın,
tilki görmüş onu sonra da başlamış konuşmaya:
"Ey karga ne parlak senin tüylerin!
Nasıl da güzel vücudun ve yüzün!
Bir de sesin var ki, hiçbir kuşta olmayan."
O da sesini isteyince göstermek,
açık ağzından düşmüş peynir; hızla
kurnaz tilki doymak bilmez dişleriyle kapmış.
O zaman sızlandı karganın aldatılmış aptallığı.
[Kanıtıdır bu hikâye zekanın ne kadar güçlü olduğunun;
her zaman üstün gelir bilgelik erdemle.]

Hikâyenin ahlaki dersinin verildiği **promythion** bölümü 1 ve 2. dizelerde yer almaktadır. Kahramanların ve olayın sunulduğu bölüm olan **expositio** ise 3 ve 5. dizilerdedir. Kahramanlardan birinin ilk hamlesini içeren **actio** 6 ve 8, söz konusu hamleye diğer kahramanın tepkisi olan **reactio** ise 9 ve 11. dizelerde yer almaktadır. Bu hikâyenin diğer hikâyelerden farklı olarak iki öğüdü vardır sonuç da diyebileceğimiz bu bölümün, çıkarılması gereken bir ders içermesi bakımından **epimythion** olarak adlandırıyoruz. 12 ve 14. dizeler söz konusu bölümden oluşmaktadır.

Masal örgüsünde **promythion** ya da **epimythion** olarak gördüğümüz aslında bu ön ve sonsözleri Phaedrus her bir kitabına da uygulamıştır. Her kitabında bir önsöz birde sonsöz niteliğinde şiir bulunmaktadır. Bu şiirler bize yazar ve şiirleri hakkında bilgi veren ayrıca incelenmesi gereken, bu açıdan da sanat yönünden olduğu kadar kültürel açıdan da oldukça kıymetli şiirlerdir.

2.4.3. Dil Kullanımı

Varınlıoğlu Phaedrus'un dilini "ince, duru, temiz bir biçem, şiirsel olmaktan çok açık, anlaşılır, güçlü, kusursuz denilebilecek bir dil, yerli yerinde deyimler kullanarak,

sağladığı devinim ile anlatıma akıcılık veren, renk katarak türe değişiklik getirmiş"[109] olarak tanımlar. Albrecht'te aynı şekilde dilinin retorikten uzak, masallara uygun olacak şekilde sade olduğuna dikkat çeker.[110] Holzberg ise Phadrus'un dil ve biçiminde retorik ögelerin olduğunu ve bu ögelerin yalnızca süs amaçlı kullanılmadığını, aslında hepsinin bir işlevi olduğunu belirtir.[111] Bununla birlikte Goodyea, dilinin çok sivri olduğun hatta hiciv türüne yönelseydi Iuvanalis ile yarışabileceğini de belirtir.[112] Uzel ise Phaedrus'un yaşadığı dönemi göz önünde bulundurup, çağdaşlarından farklı, klasik denilebilecek bir sadelikte yazdığını belirtiyor. Ayrıca dilinde, **Grus** yerine **Gruis** (I.8); **pulchre negas** (I.10, v.10) gibi yerel kullanımlar, **in fauce** yerine **fauce** (**ablativus poeticus**, I.1, v.3), **simulatque** yerine **simul** (I.11, v.4) gibi şairlere özgü gramer kullanımlar; **asinus** yerine **asellus** (I.29, v.4), **catus** yerine **catulus** (II.4, v.24) gibi **vitam ducere** yerine **aevum ducere** (I.31, v.7), **quibus** yerine **quis** (III.12, v.11) gündelik dille kullanılan ifadelerin de olduğunu ekliyor. [113]

Holzberg, Phaedrus'un dil ve biçemini **Tilki ve Karga** (I.13) şiiri üzerinden açıklar. Söz konusu **fabula** daha önce de bahsettiğimiz gibi belirli bölümlerden oluşmaktadır. 1-2 **promythium** ve yazarın kapanış konuşması olan 15. dize ile birlikte toplam 3 satırdan oluşmaktadır. Olayın anlatıldığı **expositio** bölümü 3-5, tilkinin sözlerinden oluşan **actio** bölümü 6-8 ve Holzberg'in sonuç olarak aldığı 9-11 arasındaki dizeleri de göz önüne aldığımızda her bir bölüm üç dizeden oluşarak simetrik bir çerçeve çizilmiştir. **Expositio** bölümünde iki satır kargaya, bir satır tilkiye ayırmasının nedeni olarak Holzberg, 'c' harfiyle **alliteratio** yaptığını belirtir. 6. dizedeki **hyperbaton,** sözcüklerin **corve** (karga) sözcüğünün etrafında dönmesini sağlayarak, ifade edilen şeyin sözcük dizilimiyle de yapılmasına olanak tanımıştır. Ayrıca 12. dize bir Homeros taklididir (Odysseus 16.476).[114]

[109] Phaedrus, **Masalla**r, Çev. Varınlıoğlu, G., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. XXIII.
[110] Albrecht, **A History of Roman Literature. Vol. II**, Brill, New York, p. 1004.
[111] Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, p. 44.
[112] F. R. D. Goodyear, "Prose Satire", **The Cambridge History of Classical Literature II Latın Lİterature**, Ed, Kenney, E. J., Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p.624.
[113] Phaedrus, **Ezop Masalları**, Çev. Uzel, T., Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s. 20-21.
[114] Holzberg, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington, 2002, pp. 42-43.

[VVLPES ET CORVVS]

Qui se laudari gaudet verbis subdolis
fere dat poenas turpi paenitentia.
Cum de fenestra coruus raptum caseum
comesse uellet, celsa residens arbore,
uulpes hunc uidit, deinde sic coepit loqui:
“O qui tuarum, corue, pennarum est nitor!
Quantum decoris corpore et uultu geris!
Si uocem haberes, nulla prior ales foret.”
At ille stultus, dum uult vocem ostendere
emisit ore caseum, quem celeriter
dolosa uulpes avidis rapuit dentibus.
Tunc demum ingemuit corui deceptus stupor.
[Hac re probatur quantum ingenium ualet;
uirtute semper praeualet sapientia.]

[TİLKİ VE KARGA]

Kim övülmekten hoşlanırsa yalan sözlerle
er geç alır cezasını pişman olur utancından.
Camdan kaptığı peyniri karga
yiyip bitirmek isterken, tepesine tüneyip ağacın,
tilki görmüş onu sonrada başlamış konuşmaya:
“Ey karga ne parlak senin tüylerin!
Nasıl da güzel vücudun ve yüzün!
Bir de sesin var ki, hiçbir kuşta olmayan.”
O da sesini isteyince göstermek,
açık ağzından düşmüş peynir; hızla
kurnaz tilki doymak bilmez dişleriyle kapmış.
O zaman sızlandı karganın aldatılmış aptallığı.
[Kanıtıdır bu hikâye zekanın ne kadar güçlü olduğunun;
her zaman üstün gelir bilgelik erdemle.]

Phaedrus, **fabula**larını eğlenceli, komik konular için kullanılan ve altılı **iambik** ayaktan oluşan **iambici senarii** vezniyle yazmıştır. Söz konusu vezin Yunan tiyatrosunda **iambik**

trimetron'a denk gelmektedir. "Hanc ego polivi versibus senariis." (Süsledim bunları **senarius** dizelerle. II. **prologus**).

Phaedrus'un **fabula**larının özelliklerinden biri kendisinin de belirttiği üzere kısa (**brevitas**) olmasıdır. Ancak şiirlerinde her zaman bu kısalığı koruyamamıştır hatta kimi zaman bunu koruyamadığını kendisi de açıklamıştır (III.10, 59-60). Bu nedenle Phaedrus'un masallarını her zaman kısa olarak tanımlamak doğru olmayacaktır. O, **fabula**larını konunun elverdiği ölçüde kısa tutmuştur demek daha olacaktır. Ayrıca Aisopos'tan aldığı hiçbir konuyu onun anlattığından daha kısa anlatmamıştır; hatta hikâyenin doğası izin verdiği sürece daha uzun anlatır. Phaedrus, Eutychus'a ve Perticulus'a yazdığı bölümlerde bunun kendi edebi ustalığından değil, konunun doğasından kaynaklandığın söyler. **Fabula**nın, uzun veya kısa olması konun doğası ve nasıl anlatıldığıyla ilgilidir. **Tilki ve Tragedya Maskı** (I.7) öyküsünde olduğu gibi özünde kısa bir bilgi ve espri içeren bir **fabula** ancak birkaç dizeyle anlatılabilir.[115] Ancak inanmak ve inanmamak üzerine anlattığı **Şair** adlı **fabula**nın sonunda kısa yazmasından hoşlanılmadığını belirtir:

> "Haec exsecutus sum propterea pluribus
> brevitate nimia quoniam quosdam offendimus." (III.10, 59-60.)
>
> "Bundan dolayı uzunca anlatmayı denedim,
> kısa yazmamdan rahatsız olduğunuz için."

2.5. Phaedrus ve Eserine İlişkin Edebiyat Eleştirisi Yaklaşımları

Çalışmamızın bu bölümünde ilk olarak Phaedrus'un eserinin günümüze ulaşma yolculuğuna kısaca değinmek istiyoruz. Nitekim antik eser yazmalarının ne yoğunlukta ve nasıl bir özenle kopyalandığı, ne ölçüde korunduğu ve sonraki çağlara aktarıldığı, eserlerin tarihte nasıl alımlandığına dair ipucu verir. Phaedrus'u ve eserinin bu açıdan pek şanslı olduğu söylenemez.[116] **Fabulae Aesopae**'ın el yazmalarını şu şekilde

[115] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984. p. xciii.
[116] Sibylle Ihm, "Phaedrus, Gaius Iulius", **Brill's New Pauly Supplements I** – Vol. 2, Dictionary of Greek and Latin Authors and Texts, Ed. Jerke, T. and Dallman, V., 2011 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps2_COM_0169, 22 Şubat 2022).

sıralayabiliriz; **Codex Pithoneaus** (P), IX. yüzyıla tarihlenmektedir ve 4 kitaptan oluşmaktadır. P ile aynı kaynaktan çoğaltılan **Codex Remensis** (R) hakkındaki bilgilere 1774'de yandığı için o döneme kadar yapılan çalışmalar aracılığıyla ediniyoruz. Ancak iki codexte de şiirler aynı sırayla gitmekle birlikte, R'de 5. kitapta bulunmaktadır. Vatikan kütüphanesinde bulunan **Codex Reginensis**'i (D), Daniel satın almıştır ve bu nedenle eskiden Daniael olarak anılırdı. **Codex Neapolitanus** (N), Petrotti tarafından yazılmıştır. N'den kopyalandığı düşünülen **Codex Vaticanus** (V) ise XXI. yüzyıla aittir.[117]

Söz konusu el yazmaları ise ilk olarak XVI. yüzyılda keşfedilmiştir. 1562'da Orlean civarındaki Saint Benoit sur Loire kitaplığı yağmalandıktan sonra el yazmaları çeşitli kişiler tarafından satın alınmaya başlamıştır. François Pithou, Phaedrus'un eserini almış ve bu sayede ilk kez 1596 yılında Troyes'te yayınlanmıştır. Daha sonra da 1598 Leiden'da, 1599 Paris'te, 1610 Antwerp ve Frankfurt'ta, 1660 Giessen'da, 1708 Londra'da, 1783 Paris'te, 1803 Leipzing'de, 1809 Napoli'de yayımlanmıştır. 1809 yılında yayımlanan esere Parma Başpiskoposu Perotti, şimdiye kadar yayımlanan edisyonlarda bulunmayan 32 **fabula** dahil eder ve söz konusu **fabula**lar **Appendix Perottina** başlığı altında toplanır.[118] Bununla birlikte Phaedrus'un şiirlerinin günümüze eksiksiz ulaşmadığından neredeyse eminiz. Çünkü I. kitabının giriş bölümünde ağaçların da konuştuğundan bahseder ancak hiçbir **fabula**da herhangi bir bitki konuşmaz.

Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere Phaedrus yaşadığı ve sonraki dönemlerde Latin yazarlar tarafından atıfta bulunulan bir yazar olmamıştır hatta Martialis ve Avianus dışında günümüze ulaşan hiçbir eserde **fabula** yazarı olarak anılmamaktır. Perry'nin de belirttiği üzere bu iki yazar dışında, hiçbir kaynakta Phaedrus ve eserine XV. yüzyıla kadar rastlamamaktayız. Phaedrus bugün sahip olduğu üne ancak o tarihten sonra ulaşabilmiştir.[119] Peki Phadrus neden bu kadar geç bir tarihte ünlenmiştir? Bu sorunun olası cevaplarını kısmen yukarıda tartıştık aslında ancak konuyu detaylandırmak

[117] Phaedrus, **Fabulae Aesopiae**, Ed. Zago, G., De Gruyter, Berlin, 2020, pp. x- xi; **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, pp. xcvi- xcvii.
[118] Sibylle Ihm, "Phaedrus, Gaius Iulius", **Brill's New Pauly Supplements I** – Vol. 2, Dictionary of Greek and Latin Authors and Texts, Ed. Jerke, T. and Dallman, V., 2011 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps2_COM_0169, 22 Şubat 2022).;haedrus, **Masallar**, Çev. Varınlıoğlu, G., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. xxiv.
[119] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B., E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. lxxxiii.

gerekirse, Phaedrus muhtemelen Orta Çağ boyunca Avianus'un gölgesinde kalmıştır.[120] Öncesinde adının pek anılmamasının nedeniyse, Roma yurttaşı olmaması, eser verdiği türün o dönemde değer görmemesi ve siyasi baskının olduğu bir dönemde toplumsal ve siyasi eleştiride bulunması olabilir. O hâlde bu bölümü temel olarak dört başlık altında inceleyebiliriz; tarihsel ve politik yaklaşımlar, estetikle ilgili yaklaşımlar, eğitimsiz halka yönelik bir türde eser vermesi ve Phaedrus'ta edebi bir değer gören yaklaşımlar.

Phaedrus, daha önce de belirttiğimiz üzere yazdıkları yüzünden sorun yaşamış hatta bu nedenle ne olduğu bilinmeyen bir cezaya da çarptırılmıştır. Yaşadığı dönemin bireyi sınırlayıcı politik havası göz önüne alındığında, Phaedrus'un yazılarının sakıncalı bulunması olasıdır. Edebiyat çevrelerinde kabul görmemesi de bu etken nedenlerden biri olabilir. Kimi araştırmacılar bir köle olduğu için de edebiyat çevrelerinde kabul görmediğini belirtir ancak Gärtner bu genellemeye karşı çıkar çünkü onun köle olup olmadığı, hatta biyografisi hakkında kesin bilgilere sahip olmadığımızı, bilgilerimizin yalnızca Phaedrus'un eserinden yaptığımız çıkarımlara dayandığını belirtir. [121]

Phaedrus'un eser verdiği tür yaşadığı dönemde eğitimsiz kimseler için yazılıyor olarak yorumlanmıştır. Bu durum da Phaedrus'un eserinin o dönemde anılmamasının bir nedeni olabilir. Quintilianus ise türden retorik eğitiminin bir parçası olarak bahseder (Quint. **Inst**. I. 9.2) ve yine aynı eserinde türün cahil kimseler için yazıldığını da şu sözlerle belirtir. Bunun yanı sıra tıpkı Seneca gibi **fabula** türünden bahsettiği hiçbir yerde Phaedrus'un adını geçirmez: "[…] nomine tamen Aesopi maxime celebrantur, ducere animos solent praecipue rusticorum et imperitorum[…]" ([…] en çok Aisopos adıyla bilinen bu masallar, özellikle köylü ve cahillerin zihinleri için çekicidir[…] Quint. **Inst.** V. 11.19, Buttler, 1992).

Phaedrus ise eseri hakkında, kendi döneminin yaygın görüşünün aksi bir ifade kullanır ve her yazar gibi ölümsüzlük, beğeni beklemesinin yanı sıra eserini yalnızca eğitimliler

[120] Christian Stoffel, "Phaedrus (Gaius Iulius Phaedrus), Fabulae Aesopiae", **Brill's New Pauly Supplements I** – Vol. 5, The Reception of Classical Literature, Ed. Wibier M. H., 2012 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps5_brill10010, 29 Aralık 2021).
[121] Gärtner, U., **Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015 (Çevrimiçi,https://books.openedition.org/chbeck/1582., 9.5.22).

tarafında da beğenilmesini istediğini ekler: "Illitteratum plausum nec desidero." (İstemem cahillerin alkışını. IV.20, **prologus**).

Geç Antik Çağ'da ise Phaedrus'un izlerine rastlamak bir iki örnek dışında neredeyse imkânsız gibidir. Hristiyan şair Prudentius, **Cathemerinon**'da (7. 115) Phaedrus'un bir dizesini tekrarlar. VI. yüzyılda ise Piskopos Gregory, bir şarap amforasında, Phaedrus'un yılan ile ilgili şiirini betimler. Orta Çağ ise **fabula** türünün öneminin artmaya başladığı bir dönemdir, eserlerin yoğun bir şekilde çevrildiği, yayımlandığı ve daha çok okuyucuya ulaştığı bu dönemde **fabula** bazı türlerin doğuşuna da katkı sağlamıştır. Ancak tür için önemli yazarlardan biri olan Phaedrus'un eserine deyim yerindeyse el değmemiş gibi görünmektedir.[122]

Yukarıda da değindiğimiz gibi Phaedrus'un eseri XVI. yüzyıldaki keşfinden sonra hakkettiği değere kavuşabilmiştir. Buna karşın Aydınlanma Çağın'da Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing'in Phaedrus hakkındaki olumsuz eleştirileri, onun XIX. yüzyıla kadar diğer **fabula** yazarlarının kısmen gölgesinde kalmasına neden olmuştur.[123] Gärtner bu tarihe bir yüzyıl daha ekler ve XX. yüzyıla kadar Phaedrus'un tam olarak değerinin anlaşılmadığını yalnızca çocuk şiirleri olarak değerlendirildiğini ifade eder. Yapılan çalışmaların da **fabula**ların kendilerinden ziyade tarihleriyle ilgili olduğunu belirtir.[124] Phaedrus ve eserine yalnızca bir sanat eseri olarak bakılmaması, sosyal ve politik arka planından sıyırıp dili, üslubu ve kompozisyonuyla incenlememesi belki de tarih boyu hakkettiği değere ulaşamamasının nedenini açıklamaktadır. Gärtner, genel olarak "Phaedrus'un eserini, yoğun alegori ile belirsiz bir ahlak dersi veriyor, şiirsel yeteneği zayıf bir taklitçi, hatta kendini beğenmiş ve ustasına saygısız" gibi yorumların söz konusu tarihlere kadar yapıldığını belirtir.[125]

Ancak XX. yüzyıla geldiğimizde **fabula** geleneği içinde Phaedrus hakkındaki en kapsamlı çalışmaların ilki belki de Perry ve Adrados tarafından yapılmıştır. Onların

---

[122] Christian Stoffel, "Phaedrus (Gaius Iulius Phaedrus), Fabulae Aesopiae", **Brill's New Pauly Supplements I** – Vol. 5, The Reception of Classical Literature, Ed. Wibier M. H., 2012 (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps5_brill10010, 29 Aralık 2021).
[123] a. e., (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps5_brill10010, 29 December 2021).
[124] Ursula Gärtner, **Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015, (Çevrimiçi,https://books.openedition.org/chbeck/1581, 9.5.22).
[125] Ursula Gärtner, **Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015, (Çevrimiçi,https://books.openedition.org/chbeck/1581, 9.5.22).

çalışmalarında görüyoruz ki Phaedrus artık söz konusu geleneğin temel taşlarından biri olmuştur. Ne geleneği Phaedrus'a değinmeden anlatmak mümkün ne de Phaedrus'u gelenekten bağımsız incelemek imkânsız hale gelmiştir. Gärtner, Phaedrus'un masallarının geçen yüzyılın ilk yarısında Roma hukukuna ya da toplumdaki kadının rolüne ilişkin ipuçları içermesi bakımından da incelendiğini belirtir.[126] Kısacası Phaedrus'un şiirlerini bağımsız birer sanat eseri olarak değerlendirmemiz uzun yıllar almıştır.

2.6. İkinci Bölümün Sonucu

Antik edebiyatta **fabula** geleneği dediğimiz zaman MÖ VI ve MS V. yüzyıllar arasındaki bir zaman dilimini kastettiğimizi çünkü her yazarın türün bugünkü haline gelmesinde ayrı bir rol oynadığını belirttik. Ancak incelediğimiz türün antik bir tür olmasının getirdiği birtakım zorlulukların yanı sıra, antik dönemde ne yazarları ne de tür kendinden söz ettirmiştir. Bu nedenle **fabula**ların kime ait olduğu, yazarların yaşamı hakkında verdiğimiz bilgiler araştırmacılar arasında yaygın olarak kabul görmüş bilgilerdir.

Ancak genel bir değerlendirme yapmak gerekirse **fabula** türü Aisopos ile birlikte sözlü anlatımla doğan ve MÖ V. yüzyıla kadar sözlü olarak aktarılan bir tür olmuştur. Yazıya ise nesir olarak geçirilmiştir. Bu tarihten sonra söz konusu gelenek çerçevesinde, Yunan Edebiyatında başka bir örneğine rastlamadığımız tür MS I. yüzyılda aslen Yunan olan bir yazar tarafından nazım olarak canlandırılmıştır.

Latin Edebiyatında türü ilk kez kaleme alan Phaedrus, yaşadığı dönemin sorunlarını bu sayede dile getirmiştir. Daha öncede belirttiğimiz gibi Phaedrus imparatorluk rejimi sırasında Roma'ya gelmiş ve o dönemde eser vermeye çalışmıştır. Yaşadığı dönemin politik baskıları yüzünden kalemi sınırlanan tüm yazarlar gibi Phaedrus da bir şekilde edebiyat dünyasında var olmaya çalışmış ve var olabilmenin en göze çarpmaz yolu olarak **fabula** türünü bulmuştur. Belki yüzyıllar öncesinde kalmış bir türü canlandırmak belki de açıkça söyleyemediklerini dile getirmek için bu metaforik anlatım yolunu seçmiştir. Phaedrus'tan sonra II. yüzyılda Babrios, V. yüzyılda ise Avianus bu türü tekrar

[126] A.e., (Çevrimiçi,https://books.openedition.org/chbeck/1581, 9.5.22).

canlandırmışlardır. Her iki ozan da manzum biçimde eser vermişlerdir ancak Babrios Yunanca, Avianus ise Latince yazmıştır.

Genel olarak dört ozanın eserleri üzerinden türün bir çerçevesini oluşturmak gerekirse, Aisopos'un masalları genel olarak daha kısa olmakla birlikte mutlaka bir **epimythion** bölümü içermektedir. Ancak sonraki yazarlar her zaman bu bölüme sağdık kalmamış bazen **promythion** bölümü yazmışlar bazen **endomythium** bazen de iki bölüme de şiirlerinde yer vermemişlerdir. Buna karşın genel olarak dört ozanın **fabula**larında da **expositio** bölümü vardır.

Aisopos'un diğer ozanlardan başka bir farkı ise **fabula**ları sözlü geleneğin bir ürünü olması ve daha sonra nesir olarak kaleme alınmasıdır. Diğer üç ozan da eserlerini nazım olarak kaleme almış ama hepsi farklı bir vezin seçmiştir; Phaedrus **iambici senarii,** Babrios **choliambik,** Avianus **elegeia**. Dört ozanın da temel kaynağı Aisopos olmuştur ancak her ozan eserlerine yeni hikâyeler katmakla birlikte mevcut hikâyeleri de geliştirmişlerdir.

3. PHAEDRUS'UN ŞİİRLERİNİN KAVRAMSAL METAFOR PERSPEKTİFİNDEN ÇÖZÜMLENİŞİ

Kavramsal metafor çağdaş bir kuramdır ama insanların deneyimlerini, gözlemledikleri somut durum ve bunları varlıklarla tanımlamasının tarih çizelgesinde belirli bir noktaya yerleştirmek pek mümkün değildir. Ayrıca metaforlardaki somut/soyut ilişkisinin zaman içinde değişebildiği de unutulmamalıdır. Metaforların oluşumunu ilk bölümde detaylı biçimde açıklamaya çalışmıştık, ancak metaforu oluşturan temel etkenleri kısaca hatırlamanın bu bölümün içeriği açısından gerekli olduğu kanısındayız.

Klasik metafor tanımının ve kavramsal metafor kuramının üzerinde uzlaştığı bir konu olan benzerlik, metaforların oluşumundaki ilk etkendir. Açıklayamadığımız ya da açıklamakta zorlandığımız hedef alan ile görece somut kaynak alan arasında kurduğumuz benzerlik, metaforları yaratır. Metaforların oluşumundaki diğer bir etken deneyim ve gözlemlerimizdir. Nitekim somut olarak deneyimlediğimiz bir kaynak alanı, soyut bir hedef alanı açıklamak için kullanırız.

Farklı kültürlerin ortak metaforları olduğu gibi, zamana ve mekâna, başka deyişle topluluklara ve dönemlere özgü metaforlar da vardır. Metaforların oluşumunda toplumun etkisini tekrar hatırlatmak gerekirse, her toplum yaşadığı coğrafya ve tarih çerçevesinde şekillenir. Metafor da toplumların iletişim araçlarından biridir ve toplumsal olgulardan etkilenmesi doğaldır. Kısacası metaforlar toplumdan bağımsız şekillenmez.

Metaforların oluşumundaki diğer bir etken ise fiziksel özelliklerimizdir. Söz konusu insan anatomisi olunca bu yolla oluşan metaforlar hakkında evrenseldir demek yanlış olmayacaktır. Bu gruptaki metaforlar beden tepkilerimizden yola çıkarak oluşturduğumuz metaforlardır. Söz konusu tepkilerin neredeyse her birey için ortak olduğu gerçeği göz önüne alındığında bu tür metaforların hemen her toplumda benzer şeyi ifade ettiğini görmekteyiz.

Tarih boyunca insanların en yakından gözlemleme fırsatı bulduğu alanlardan biri de doğa olmuştur. Özellikle hayvanların içgüdüsel davranışlarını, insanlar her zaman kendi türleriyle özdeşleştirmiştir. Edebiyatta kişileştirme olarak tanımlanan, hayvanların ve

insanların birtakım özelliklerini eşleştirme, kavramsal metafor türlerinden olan ontolojik metafor başlığı altında işlenmiştir.

3.1. Çözümleme Mantığı

Kavramsal metafor çerçevesinde inceleyeceğimiz şiirleri klasik **fabula** bölümlemelerine göre (**expositio**, **actio**, **reactio, epimythium ve promythium**) ayırarak özetini verdikten sonra ana kahramanlarını tanıttık. Son olarak da tespit ettiğimiz metaforları daha önce **Kavramsal Metafor Kuramı** başlığı altında açıklamaya çalıştığımız kuram çerçevesinde inceledik. Metaforları Türkçeyi değil Latinceyi esas alarak tespit etmeye çalıştığımız için, kültürümüzde olan ama Latincede bulunmadığını düşündüğümüz metaforları dikkate almadık. Örneğin, Türkçede "katlanmak" mecazi olarak "hoş olmayan bir duruma, güç şartlara dayanmak, tahammül etmek" anlamlarını taşırken gerçek anlamı sözlüklerde "kâğıt, kumaş vb. nesneleri üst üste kat oluşturacak biçimde bükmek" anlamındaki fiilin edilgeni olarak geçer.[1] Dolayısıyla bu fiil Türkçede kavramsal bir metaforu ifade ediyor olabilir. Oysa Latince **pati** fiili sadece "katlanmak, direnmek, dayanmak"[2] anlamlarını taşır (I.3, v.15)[3] yani Türkçedeki "katlanmak" sözcüğünün doğrudan mecazi anlamına karşılık gelir. Bu yüzden, metafor özelliği olsa bile Türkçedekine koşut olmayacaktır.

Bu çözümleme mantığının doğrudan etki ettiği alanlardan biri de çeviridir. Şiirlerin çevirisinde özellikle kavramsal metaforu yansıttığını düşündüğümüz sözcükleri, ilgili metaforik anlamlarını korumaya özen göstererek çevirdik. Sözgelimi, "nehrin yukarısında" yerine gücün kimde olduğunu belirtmek için "nehrin tepesinde" (I.1, v.2) demeyi tercih ettik.

Yukarıda da değindiğimiz gibi kavramsal metafor tespit ettiğimiz her bir şiiri ayrı ayrı inceledik ve şiirleri çözümleme de mümkün olduğunca aynı sırayı izledik. Ontolojik metafor türü olan kişileştirme **fabula**ların karakterlerini oluşturmaktadır. Bu nedenle

[1] **Türkçe Sözlük**, Ed. Akalın, Ş., vd., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, s. 917, "katlanmak" altında.
[2] P. G. W. Glare, **Oxford Latin Dictionary**, Latin-English Lexicon, Clarendon Press, Oxford, 1968, p.1309, "patior" altında.
[3] Bu bölümde, ayraç içinde dize numarasıyla birlikte verilen referanslar Phaedrus'un eserine aittir.

hayvanların hangi karakteristik özelliklerinin insana özgü hangi özelliklerle eşleştiğini belirttceğiz ancak her şiirde bunların ontolojik metafor olduğunu belirtmeye gerek olmadığını düşünüyoruz. Ayrıca yine daha önce **Fabula Türünün Genel Özellikleri** bölümünde, klasik bir **fabula**nın içerdiği bölümleri göstermiştik. Her bir şiiri ilk olarak bu bölümlere göre ayırıp, genel konusu hakkında fikir vermeye çalıştık. Bu bölümlemeyi yaptığımız şiirlerde son olarak yapısal, yönelim ve ontolojik olarak alt başlıklara ayrılan kavramsal metaforları tespit ettik. Bu tespitte de kavram, sözcük ve söz dizimi sırasını izlemeye çalıştık. Bu bölümdeki çalışma mantığımızı somut olarak göstermek için şiirlerden birini çözümleyerek başlamak istiyoruz.

I.1. Kurtla Kuzu

Ana kahramanları kurt ve kuzu olan bu **fabula**da, söz konusu kahramanlar aynı nehirden su içmeye gelirler (**expositio**, v.1-3). Kurt kuzuya saldırmak için bir bahane arar ve ilk olarak kuzunun suyu bulandırdığını söyler (**actio**, v.3-6) ancak kuzu bunun olamayacağını belirtir (**reactio**, v.6-8). Daha sonra kurt arkasından konuştuğunu iddia eder (**actio** 9-10), ancak kuzu bunu da reddeder (**reactio**, v.11). Bunun üzerine kurt, babasının onun hakkında konuştuğunu söyler (**actio**, v.12) ve saldırıp kuzuyu öldürür (sonuç).[4] Bu **fabula** suçsuz insanları bahaneler bulup öldürenler düşünülerek yazılmıştır (**epimythion**, v.14).

Kurdun kuzuya saldırmak için bahane araması, öykünün insanlar arasındaki yasal ilişkileri yani hukuku da yansıttığını göstermektedir. Başka bir deyişle, kurt toplumdaki yasal düzenlemelerin farkındadır ve yaptığının bir suç olduğunu bilir ancak bu suçu meşrulaştırmaya çalışır.[5] Hikâyenin verdiği ders ise kötülerin haksız gerekçelerle güçsüzleri ezdiği gerçeğidir.

Kurt ve kuzu, kişileştirmede en yaygın kullanılan hayvanlardandır. Kurt, işini iyi bilen, aldanmaz ve kurnaz olan insanları, kuzu ise saf, deneyimsiz, toy olan insanları nitelemek için sıklıkla kullanır (I.1, v.1). Phaedrus da bu **fabula**da, kurdu (**lupus**) kurnaz, kuzuyu

[4] Alm. **Ergebnis**. Daha önce de mümkün olduğunca Latince terimleri kullanacağımızı belirtmiştik ancak, Ursula Gärtner'in çalışmasına dayanan söz konusu terimin Latince bir karşılığı yoktur ve bu nedenle Türkçe karşılığını kullanmayı uygun gördük.

[5] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5508/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 9.5.22.

(**agnus**) ise masum kimseleri temsil etmek için kullanmıştır. Kurt her bakımdan güçlü, kuzu ise güçsüz ve haksızlığa uğrayan taraftır.

Yazarın kullandığı tek metafor bunlar değildir. Örneğin kurdun ne kadar kurnaz ve tehlikeli olduğunu belirtmek için **latro** (soyguncu, haydut, yağmacı), kuzunun masum görüntüsünü pekiştirmek ve onu daha sevimli göstermek amacıyla da **laniger** (yünlü, yumuşacık) sözcüklerini kullanmıştır (I.1, v. 3-4; I.1, v.6.7).

Güçlü olan kurt, güçsüz olan kuzudur ve kuzunun kurdu herhangi bir fiziksel çatışmada yenmesi mümkün değildir. Ancak kurdun haksız, kuzununsa haklı görüldüğü bu **fabula**da, kuzu fiziksel gücüyle olmasa da sözleriyle üstün gelmektedir. Buna rağmen kurdun asla vazgeçmediği de vurgulanır ve zaten öykünün sonunda kurt kuzuyu öldürür (I.1, v.6.7).

Hikâyenin doğası gereği kurt nehrin yukarısında (**superus**, v.2), kuzu ise daha aşağıdadır (**infer**, v.3). Yukarı/aşağı yönelim metaforu çerçevesinde düşünüldüğünde, Phaedrus'un güçlü olanı yukarıda güçsüz olanı ise aşağıda konumlandırdığı anlaşılmaktadır. Kavramsal metafor bölümünde de değindiğimiz gibi yukarı/aşağı yönelim metaforu hem fiziksel hem de sosyal temelleri olan bir metafordur. Fiziksel olarak ayakta durmak, güçlü ve sağlıklı olmayı temsil eder, sosyal değerler çerçevesinde de her zaman üstte olan güçlüdür.

Fabulayı genel olarak değerlendirmek gerekirse, türü gereği ontolojik metafor kullanılmıştır. Hikâyede metaforik olarak yer alan kurt ve kuzunun, başka özellikleri de vurgulanmıştır. Öyle ki, kurt genel olarak kurnazlığıyla bilinir ancak kurnaz olmak güçlü olmak anlamına gelmez. Bu **fabula**da ise kurdun nehirdeki konumu ve hikâyenin sonunda kazanan taraf olması, güçlü olan tarafın da o olduğunu gösterir. Bu sayede, Kövecses'in belirttiği gibi zaten sahip oldukları statülerine yeni ontolojik statüler eklenmiştir.[6]

[LVPVS ET AGNVS]

Ad riuum eundem lupus et agnus uenerant,

[6] Zoltan Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York, 2010, p. 38.

siti compulsi. Superior stabat lupus
longeque inferior agnus. Tunc fauce improba
Latro incitatus iurgii causam intulit.
“Cur”, “inquit, “turbulentam fecisti mihi
aquam bibenti?” Laniger contra timens:
“Qui possum, quaeso, facere, quod qu‹er›eris, lupe?
A te decurrit ad meos haustus liquor.”
Repulsus ille veritatis viribus:
Ante hos sex menses male, ait, dixisti mihi.
Respondit agnus: “Equidem natus non eram.”
“Pater hercle tuus ‹hic›” inquit, “maledixit mihi.”
Atque ita correptum lacerat iniusta nece.
Haec propter illos scripta est homines fabula
qui fictis causis innocentes opprimunt.

[KURT VE KUZU]

Kurtla kuzu gelmişti aynı nehrin kıyısına,
dindirmeye susuzluklarını. Kurt duruyordu tepede
kuzu daha aşağıda. O zaman doymak bilmez boğazının dürtüsüyle
bahane buldu haydut kavga çıkarmaya:
“Neden” dedi “bulandırıyorsun ben içerken
suyu?” Buna karşın tüy yumağı korkmasına rağmen:
“Nasıl yapabilirim bu yakındığın şeyi kurt?
Senden bana aşağıya doğru akıyor su.” der.
Gerçeğin gücü karşısında afallayan kurt:
“Kötü söz söylemiştin bana altı ay önce” dedi.
Karşılık verdi kuzu: “Doğmamıştım ki daha o zaman.”
“Hercules şahidim” dedi, “baban burada kötü söz söylemişti”.
Böylece yakalayıp yok yere öldürür kuzuyu.
Yazılmıştır bu kıssa o insanlardan dolayı,
hani bahaneler uydurup sindiren masumları

3.2. Şiir Çözümlemeleri

Fabulae Aesopiae derlemesinde **Appendix** ile birlikte toplam 6 kitapta 124 şiir bulunmaktadır. Bu şiirlerin hepsi belirtilen kuram çerçevesinde incelenmiş olup, kavramsal metafor tespit edilen 38 şiire yer verilmiştir. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, kavramsal metafor tespit ettiğimiz tüm şiirlere yer vermeyişimizin nedeni, söz konusu kuramın farklı ve verimli bir okuma çerçevesine nasıl ve ne ölçüde olanak sağladığını en açık biçimde ortaya koyduğunu düşündüğümüz şiirleri seçmiş olmamızdır.

3.2.1. LIBER PRIMUS

Birinci kitapta toplam 31 şiirden kavramsal metaforun öne çıktığı 17 şiir ele alınmıştır. Ancak çözümleme mantığını uygulamalı olarak anlatmak adına şiirlerden biri (I.5) **Kavramsal Metafor Kuramının Phaedrus'un Yorumlanmasındaki Önemi**, bir diğeri (I.1) de **Şiir Çözümlemeleri** başlığı altında örnek olarak çözümlendiğinden burada 15 şiir incelenmiştir.

Kral İsteyen Kurbağalar (I. 2)

Kahramanları kurbağalar ve Iuppiter olan bu **fabula**da, Atina'da demokratik düzen çökmüş, Pisistratus tiran olarak başa geçmiş ve halk bu yeni düzenden yakınmaya başlamıştır (**expositio**, v.1-9). Bu olayların üzerine Aisopos halka özgür kurbağaların hikâyesini anlatır. Hiç kimseye bağlı olmayan kurbağalar Iuppiter'den kral isterler (**actio**, v.10-12), Iuppiter ise onlara bir odun parçası gönderir ancak odun parçası suya düşer (**reactio**, v.13-20). Bunun üzerine tekrar Iuppiter'e gidip başka bir kral isterler (**actio**, v.21-23). Öfkelenen Iuppiter kral olarak bir su yılanı gönderir. Su yılanı ise kurbağaları yemeye başlar (**reactio**, v. 24- 26). Kalan birkaç kurbağa Mercurius'tan yardım isteyince (**actio**, v.27-28) Iuppiter, kurbağalara daha kötüsünü istemiyorlarsa mevcut koşullara katlanmalarını öğütler (**reactio**, v.28-30). Hikâyeden çıkarılması gereken ders ise sonda verilmiştir (**epimythion**, v.30-31). **Fabula**da hayvanlar dışında iki mitolojik karakter de vardır. Kövecses'in de belirttiği gibi mitolojik kahramanların metaforik olarak kullanılması sık rastlanan bir durumdur.[7] Daha öncede belirttiğimiz gibi mitolojik

[7] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p. 66.

hikâyeler ve kahramanlar insanların gök gürültüsü, doğum, ölüm gibi sürekli karşılaştıkları durumları anlama şekli olmuştur. İnsanlar, ontolojik metaforlar aracılığıyla bazı soyut olguları bu şekilde somutlaştırabilmişlerdir. Bu hikâyede de Iuppiter gücü temsil etmektedir.

Çiçek açmak (**florere**, v.1), mecazen "gelişmeye başlamak, serpilmek" anlamına gelir. Phaedrus'un ilk dizede kullandığı bu sözcük de Atina'nın gelişimini nitelemektedir. Soyut bir kavram olarak özgürlük, somut bir alana başvurmadan açıklamakta güçlük çekeceğimiz bir hedef alandır. Bu nedenle ontolojik metafor kullanılarak özgürlük (**libertas** ve **licentia**, v.2-3) bir varlık gibi algılanmış ve kişileştirilmiştir.

Eserde aşağı/yukarı metafor çifti olan yönelim metaforu kullanılmıştır. Iuppiter'in kral olarak yolladığı kütük suya devrilir. Kütüğün suya düşmesi, otoritesinin düşmesi anlamına gelmektedir. Kralın düşmesi, halkın onun yetkisini tanımamasıyla eşleşmiştir (v.14-16; I. 2.19-20.) Ayrıca kurbağaların Iuppiter'den kral istedikleri dizeler görsel olarak güçlü ve güçsüzün arasındaki uzaklığı pekiştirmektedir. Söz konusu dizelerde güçsüz olan kurbağalar ile Iuppiter arasında büyük bir mesafe vardır; "**Ranae uagantes liberis paludibus/ clamore magno regem petiere ab Iove**" (v.10-11).

[RANAE REGEM PETIERUNT]

Athenae cum florerent aequis legibus,
procax libertas civitatem miscuit
frenumque soluit pristinum licentia.
Hic conspiratis factionum partibus
arcem tyrannus occupat Pisistratus.
Cum tristem servitutem flerent Attici,
non quia crudelis ille, sed quoniam graue
omnino insuetis, onus et coepissent queri,
Aesopus talem tum fabellam rettulit:
"Ranae uagantes liberis paludibus
clamore magno regem petiere ab Iove,
qui dissolutos mores ui compesceret.
Pater deorum risit atque illis dedit
paruum tigillum, missum quod subito uadi

motu sonoque terruit pauidum genus.
Hoc mersum limo cum iaceret diutius,
forte una tacite profert e stagno caput
et explorato rege cunctas euocat.
Illae timore posito certatim adnatant
lignumque supera turba petulans insilit.
Quod cum inquinassent omni contumelia,
alium rogantes regem misere ad Iovem,
inutilis quoniam esset qui fuerat datus.
Tum misit illis hydrum, qui dente aspero
corripere coepit singulas. Frustra necem
fugitant inertes, uocem praecludit metus.
Furtim igitur dant Mercurio mandata ad Iovem,
afflictis ut succurrat. Tunc contra deus:
‘Quia noluistis vestrum ferre’ inquit ‘bonum,
Malum perferte.’ Vos quoque, o ciues,” ait,
“hoc sustinete, maius ne veniat malum.”

[KRAL İSTEYEN KURBAĞALAR]

Serpilirken Atina eşit yasalarla,
küstah bir özgürlük karıştırdı yurttaşları,
kayıtsızlık çözdü eski dizginleri.
Orada siyasi kanatların bazıları komplo kurunca
Pisistratus tiran olarak başa geçti.
Atinalılar yakınınca acınası kölelikten,
o adam zalim olduğundan değil de, ağır geldiğinden
alışık olmayana her yük ve başlayınca sızlanmaya
Aisopos anlattı şu kıssayı onlara:
“Kurbağalar özgürce dolaşırken bataklıkta,
hep bir ağızdan bağırıp isterler Iuppiter’den bir kral,
yozlaşmış adetlerini otoritesiyle dizginlesin diye.
Güler tanrıların babası ve verir onlara
küçük bir kütük parçası, düştüğünde
suyun ani hareketi ve sesiyle ürküten o ödlek türü.

Batmış çamura o kütük, hareketsiz durmaktayken epeydir
içlerinden biri tesadüfen çıkarıp başını sudan
görür kralı ve çağırır herkesi.
Korkuyu bırakıp bir kenara yüzerler yarışırcasına,
sıçrar üstüne kütüğün bu küstah güruh.
Her tür hakaretle kirlettikten sonra kütüğü,
yollarlar bir heyet başka kral istemek için Iuppiter'den,
daha önce yolladığının işe yaramaz olduğu gerekçesiyle.
Bunun üzerine gönderir onlara bir su yılanı, sivri dişiyle
kurbağaları teker teker yakalamaya başlayan.
Beyhude kaçar çaresizler ölümden; korkudan çıkmaz olur sesleri.
Bu yüzden gizlice, Mecurius ile haber yollarlar Iuppiter'e
umutsuzlarına çare bulsun diye. Tanrı cevaben:
'Madem istemediniz iyi krala katlanmayı' der
'katlanın kötüsüne'. Siz de ey yurttaşlar" der
"daha kötüsü gelmesin diye katlanın bu kötüye."

Kendini Beğenmiş Karga ve Tavus Kuşu (I.3)

Ana kahramanı karga olan bu **fabula**, elindekiyle yetinmeyi ve kendinin olmayanı istememeyi öğütler (**promythion**, v.1-3). Tavus kuşunun görüntüsüne özenip onların tüylerini toplayıp kendi üstüne takan karga (**expositio**, v.4-6), kendini onlardan biri sayıp aralarına katılır (**actio**, v.6-7). Ancak tavus kuşları onu aralarına kabul etmezler (**reactio**, v.8-9). Bunun üzerine karga kendi türünün yanına geri dönmek zorunda kalır (**reactio**, v.9-10) ve diğer kargalar buna tepki gösterip kendi türünü hor görmemesi gerektiğini söylerler (sonuç, v.12-14).

Phaedrus'un bu **fabula**da seçtiği hayvanların karakteristik özellikleri, yine kavramsal metaforun ontolojik türü altında işlenen kişileştirmeyle, insanlara atıfta bulunur. Şöyle ki, karga (**graculus**) genellikle çirkin görüntüsü ve sesiyle tanınır. Bunun yanı sıra yiyecek konusunda pek seçici değillerdir ve özellikle bazı türleri, "hırsız saksağan" figüründe kalıplaştığı gibi parlak nesnelere düşkündür. Tavus kuşları (**pavo**) ise kuyruklarının güzellikleriyle bilinir. Gärtner, bu **fabula**daki karga karakterlerinin farklılığına dikkat

çekerek aslında hayvanları sabit sıfatlarla nitelememek gerektiğini vurgular.[8] Şöyle ki, ana kahraman karga, kendisine ait olmayan parlak bir görüntüye kavuşmak adına tavus kuşlarının dökülen tüylerini toplar ancak diğer kargalar baş kahramanın tam tersi özelliklere sahiptir. Bunu da **fabula**nın sonunda ikinci bir öğüt niteliğindeki sonuç bölümünü bu kargalardan biri söylemesinden anlıyoruz. Zira Phaedrus'un masallarında öğüt ya kendisi ya da **fabula**nın bilge denilebilecek karakteri tarafından verilmektedir.

Yazar, karga ve tavus kuşu dışında metaforik sözcüklere de başvurmuştur. Örneğin, karganın kibrini ve kendi türünü beğenmediğini açık açık yazmak yerine **tumere** (kibirden şişinmek, v.4) fiilini kullanmıştır. Şişinmek, "surat asmak dargın durmak; başkasına yüksekten bakar gibi bir tavır takınmak, böbürlendiğini davranışlarla belli etmek"[9] anlamlarına gelir. Bu anlamları dikkate almak bizi aşağı/yukarı yönelim metaforu çiftine de götürmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kültürden kültüre değişkenlik gösterebilmekle beraber, çoğu kültürde yukarıda olan iyi ve güçlü, aşağıda olan kötü ve güçsüzdür.[10] "Şişinmek" sözcüğünde de olduğundan daha fazla büyümeyi ve yukarı çıkmayı ifade eder. Bu kıssadaki karganın yapmaya çalıştığı da tam olarak budur.

Aşağı/yukarı metafor çifti üzerinden ilerlediğini düşünebileceğimiz yazar, **contemnere** (tepeden bakmak, küçümsemek, v.6) fiilini kullanır. Bu fiili kullanarak, karganın şişindiğini ve kendini olduğundan yukarıda, kendi türünü ise aşağıda gördüğünü vurgulamış olur. Kısacası karga elde etmeye çalıştığı dış görünüşle aslında güç elde etme peşindedir ve kendini olduğundan yukarıda görür.

Fabuladaki **decidere** (v.5) fiili de daha önce de belirttiğimiz gibi aldığı **de** ön ekiyle farklı okumalar sunabilir. Şöyle ki, **cadere** fiili "düşmek" anlamına gelmektedir **decidere** ise "cansız varlıklar için yukarıdan düşmek; aşağıya kaymak"[11] anlamına. **De** ön eki yukarıdan aşağıya düşmeyi yani değerden düşmeyi ifade ediyor olabilir. Metnin ilgili

[8] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5310/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 9.5.22.
[9] **Türkçe Sözlük**, Ed. Akalın, Ş., vd., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, s. 1517, "şişinmek" altında.
[10] George Lakoff & Mark Johnson, **Metaphors We Live By**, Chicago University Press, Chicago, 1980, p. 15.
[11] Karl Simbeck, Thesaurus **Linguae Latinae**, Vol. V/1, Teubner, Leipzig: B. G., 1910, "decidere" altında.

kısmını da okuduğumuz da fiilin tavus kuşundan dökülen tüyler için kullanıldığını yani tüylerin artık bir değerinin de kalmadığını göreceğiz.

[GRAGVLVS SVPERBVS ET PAVO]

Ne gloriari libeat alienis bonis
suoque potius habitu vitam degere,
Aesopus nobis hoc exemplum prodidit.
Tumens inani graculus superbia,
pennas pavoni quae deciderant sustulit
seque exornavit. Deinde contemnens suos
se [im]miscuit pavonum formoso gregi.
Illi inpudenti pennas eripiunt aui
fugantque rostris. Male mulcatus graculus
redire maerens coepit ad proprium genus,
a quo repulsus tristem sustinuit notam.
Tum quidam ex illis, quos prius despexerat:
“Contentus nostris si fuisses sedibus
et quod natura dederat uoluisses pati,
nec illam expertus esses contumeliam
nec hanc repulsam tua sentiret calamitas.”

[KENDİNİ BEĞENMİŞ KARGA VE TAVUS KUŞU]

Kapılmasın kimse başkasının servetiyle böbürlenmeye,
daha ziyade alıştığı gibi yaşayıp gitsin diye,
Aisopos verir bize şu örneği.
Boş bir kibirle şişinerek karga
toplar tavus kuşunun dökülen tüylerini,
ve donatır kendini onlarla. Sonra, hor görüp kendi türünü
katılır tavus kuşlarının güzel sürüsünün arasına.
Yolarlar utanmaz kuşun o tüylerini,
gagalaya gagalaya kovalarlar. Fena dövülen karga
tasayla koyulur yola kendi türünün yanına,
onlar tarafından da reddedilince katlanır alıştığı kedere.
Onlardan, zamanında hor gördüklerinden biri der ki ona:

"Yetinseydin bizle yaşamakla
ve doğanın sana verdiği şeye katlanmaya yanaşsaydın,
ne yaşamış olurdun böyle bir aşağılanma 15
ne de yaraların

Ağzında Kemikle Irmağı Geçen Köpek (I. 4)

Kahramanı köpek olan bu **fabula**da açgözlülükten uzak durmak gerektiği öğütlenir (**promythion**, v.1). Ağzında kemikle nehri geçen köpek kendi yansımasını görür ve o kemiği de almak ister (**expositio**, v.2-4). Ancak onu alayım derken (**actio**, v.5), elindeki kemiği de nehre düşürür **(reactio**, v.5-6) ve açgözlülüğünden elindekini de yitirir (sonuç, v.7).

Fabulada geçen **decipere** fiili (v.5), **de** ve **capere** (almak, yakalamak) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuştur ve "aldatmak, yanıltmak, tuzak kurmak, hayal kırıklığına uğratmak"[12] anlamlarına gelir. Söz konusu fiile Short'un "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics" adlı çalışmasında da rastlamaktayız; ona göre sözcük **de** edatının duygu ifadeleriyle ilişkisinden doğmuş ve söz konusu edatın bu bağlamdaki olumsuz anlamı nedeniyle fiil de olumsuz anlam kazanmıştır. Şöyle ki, Short, söz konusu ön ekin hissettiğimiz olumsuz veya abartılı durumlar için bilinçli veya bilinçsiz seçilmiş olabileceğini belirtir.[13]

Decipere fiilinin burada kullanılan **participium** biçiminin, "açgözlülük" anlamındaki **aviditas** sözcüğünü nitelediğini göz önüne alındığında hemen sonrasında gelen **cibus** sözcüğünün ilginç bir tezat oluşturduğu söylenebilir. Nitekim **cibus** burada en basit anlamıyla, canlıların yaşayabilmesi için gerekli olan asgari yiyeceği ifade eder ve böylece, açgözlü olmayıp eldekiyle yetinmek gerektiği hissesinin pekişmesini sağlar.

[CANIS PER FLVVIVM CARNEM FERENS]

Amittit merito proprium qui alienum adpetit.
Canis per flumen carnem cum ferret, natans

[12] Glare, **Oxford Latin Dictionary**, Latin-English Lexicon, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 491, "decipio" altında.
[13] Michael Short, "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/ 2, 2013, p. 381.

nympharum in speculo uidit simulacrum suum,
aliamque praedam ab altero ferri putans
eripere uoluit; uerum decepta auiditas
et quem tenebat ore dimisit cibum
nec quem petebat dente potuit tangere.

[AĞZINDA ET PARÇASIYLA IRMAĞI GEÇEN KÖPEK]

Elindekini yitirmeyi hak eder başkasının malına göz diken.
Ağzında et parçasıyla nehri yüzerek geçerken köpek
görmüş suda kendi yansımasını,
ayrı birinin taşıdığı başka bir ganimet sanarak
kapmak istemiş; ama alamamış umduğunu açgözlülüğü
ağzında tuttuğu rızkı da yitirivermiş
diş bile süretmemiş o çok istediği yiyeceğe.

Kurbağalardan Güneşe (I. 6)

Baş kahramanı kurbağalar olan bu **fabula**da, komşusunun düğünü olduğunu gören Aisopos (**expositio**, v.1-2), Güneş'in evlenmesini anlatmaya başlar. Öyküde, kurbağalar bu durumdan şikayetçidir ve Iuppiter'e seslenirler (**actio**, v.3-4). Iuppiter yakınmalarının nedenini sorunca (**reactio**, v.5-6), kurbağalar güneşin su kaynaklarını kuruttuğunu söylerler (sonuç, v.6-9).

Mitolojik kahramanların sahip olduğu özelliklerin metaforik olarak sıkça kullanıldığını daha önce de belirtmiştik. Phaedrus ise bu **fabula**da iki tane mitolojik karakter kullanır. Bunlardan biri Güneş, diğeri ise Iuppiter'dir. Yunan mitolojisinde Helios, Latin mitolojisinde Sol adıyla bilinen Güneş, hızlı atlar tarafından çekilen ateşten bir arabanın içinde Şafak'tan hemen sonra Hindistan'dan yola çıkıp gökyüzündeki yörüngesine girer ve akşam Okeanos ırmağına dalar.[14] **Fabula**da ise bu mitolojik arka planıyla evlenip doğum yapan biri olarak kişileştirilmiştir. Tanrıların en güçlüsü olan Iuppiter, gök, gün ışığı, hava, yıldırım ve şimşek gibi doğa olaylarıyla simgelenir.[15] Doğanın yöneticisi sayılan Iuppiter, neredeyse her **fabula**da olduğu gibi bu **fabula**da da gücü temsil

[14] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** Remzi Kitapevi, İstanbul, 2007, s.132.
[15] A.e., s.163.

etmektedir. Tüm gücü, yetkiyi elinde bulunduran Tanrı, en tepede, yıldızlarda yani gökyüzündedirler. Güçlü ve güçsüzün bu konumlanışı ise yönelim metaforlarıyla olmaktadır.

Kurbağaların seslerinin yukarı ulaşması, Phaedrus'un önceki **fabula**larında da gördüğümüz yukarı/aşağı yönelim metaforundandır. Tüm gücü, yetkiyi elinde bulunduran Tanrılar, en tepede, yıldızlarda (**ad sidera**, v.4) yani gökyüzündedirler. Ayrıca kurbağaların sesinin yıldızlara ulaştığı dize olan "**clamorem ranae sustulere ad sidera**"(v.4), "**clamore magno regem petiere ab Iove**" (I.2, v.11) dizesini hatırlatmaktadır. Her iki dizede güçlü ve güçsüz arasında olan ayrım söz dizimiyle de pekiştirilmiştir. Şöyle ki, bu **fabula**daki kurbağaların sesi (**clamor**, v.4) ve tanrıların bulunduğu yıldızlar (**ad sidera**, v.4) arasına sözcükler girmiştir.

[RANAE AD SOLEM]

Vicini‹s› furis celebres uidit nuptias
Aesopus, et continuo narrare incipit:
"Vxorem quondam Sol cum uellet ducere,
clamorem ranae sustulere ad sidera.
Conuicio permotus quaerit Iuppiter
causam querelae. Quaedam tum stagni incola:
'Nunc' inquit 'omnes unus exurit lacus
cogitque miseras arida sede emori.
Quidnam futurum est si crearit liberos?'"

[KURBAĞALARDAN GÜNEŞE]

Bakmış kalabalık bir düğün var hırsız komşusunda,
Aisopos başlamış anlatmaya.
"Evvel zaman içinde isteyince Güneş evlenmek,
yıldızlara değin ulaşmış kurbağaların sesi.
Yaygaradan huzuru kaçınca sormuş Iuppiter
feryatlarının nedenini. Bataklık sakinlerinden biri
'Şimdi' demiş 'tek başına kurutuyor tüm gölleri,
kurak yuvamızda mecbur bırakıyor biz zavallıları ölmeye.

Bir de çocukları olursa ne olur kimbilir?'"

Tilkiden Tragedya Maskına (I. 7)

Ana kahraman olan tilki bir tragedya maskı bulur (**expositio/actio**, v.1) ve maskenin görünüşünü över ancak akıl sahibi olmadığını da belirtir (**reactio**, v.2). **Fabula**, şan ve şöhretin insanı doğru yoldan çıkarmaması gerektiğini öğütler (**epimythion**, v.3-4).

Maske sözcüğü mecazen "gerçek duyguları ve bir şeyin gerçek yaklaşımını gizleyen aldatıcı görünüş, davranış"[16] anlamına gelmektedir. Bu **fabula**da da tragedya oyuncularının maske takıp başka karakterlere bürünmesinden yola çıkarak tragedya maskı metaforu kullanılmıştır. Ayrıca tilkinin kurnaz olması metaforik olarak, maskenin görünüşüne aldanmayıp gerçeği görmesiyle aktarılmıştır. Bununla birlikte **fabula**da geçen **honorem et gloriam tribuere** (şan şöhret bağışlamak, v.4) ve **sensum auferre** (aklını başından almak, v.5) aklın, şanın ve şöhretin ontolojik metaforla bir varlık olarak algılanmasından kaynaklıdır. Bu soyut kavramları Kövecses'in de belirttiği gibi ontolojik metaforlar sayesinde somut birer varlık olarak düşünürüz ve bu sayede onları, somut nesneler için kullanılan fiil ile kullanabilir ya da iyeliklerle tanımlayabiliriz.[17] Şöyle ki, **tribuere** fiilinin "dağıtmak; pay etmek" anlamında nesnelerin verilmesi düşüncesi belirgin olduğundan, soyut kaynak alan durumundaki şan ve şöhret kavramları alınıp verilebilecek fiziki varlıklarmış gibi somutlaştırılmıştır. Aynı şekilde ayrılma bildiren **ab** ön eki ile "taşımak" anlamındaki **ferre** fiilinin birleşmesiyle oluşmuş bu fiilde, nesneleri mekânda hareket ettirme ve bulundukları konumu, dolayısıyla da aidiyet özelliklerini değiştirme anlamı ön plandadır ve bu açıdan soyut bir kavram olan sağduyunun somut bir varlık gibi kullanılmış olur.

[VVLPIS AD PERSONAM TRAGICAM]

Personam tragicam forte uulpes uiderat:

[16] **Türkçe Sözlük**, Ed. Akalın, Ş., vd., Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2019, s. 1111, "maske" altında.
[17] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York, 2010, p. 23.

"O quanta species" inquit "cerebrum non habet!"
Hoc illis dictum est, quibus honorem et gloriam
Fortuna tribuit, sensum communem abstulit.

[TİLKİDEN TRAGEDYA MASKINA]

Tragedya maskını görmüş şans eseri bir tilki:
"Bu ne güzel yüz" demiş "ama beyni yok!"
Söylenmiştir bu, Talih'in şan ve şöhret dağıtıp
sağduyudan yoksun bıraktıkları için.

Tavşana Akıl Veren Serçe (I. 9)

Ana kahramanları tavşan ve serçe olan **fabula** başkasına akıl vermek yerine herkesin kendiyle ilgilenmesi gerektiğini gösteriyor (**promythion**, v.1-2). Serçe, kartala av olan tavşana, akıl vermeye çalışırken (**actio**, v.3-5) kendisi de şahine av olur (ara, v.6-7).[18] Tavşansa, kendisi zor durumdayken serçe ona akıl vermeye çalıştığı için bu durumdan hoşnut olur (**reactio**, v.8-10).

Gärtner, bu **fabula**da **promythion** ve serçenin sözleriyle tezatlık yaratıldığını belirtir. Söz konusu tezatlık sözcüklerle sağlanmıştır. **Promythion** bölümünde başkasına akıl vermek oldukça ılımlı bir ifadeyle yani **consilium dare** (v.1) şeklinde verilirken, serçe tavşana sözlerini **obiurgare** (azarlamak, v.4) fiiliyle söyler. Yani serçenin sözleri, **promythion** bölümünde aktarıldığı gibi iyi niyetli bir tavsiye niteliğinde değildir, onun niyeti azarlamak hatta alay etmektir. **Promythion** ve **fabula** arasındaki bu tezatlık ise **fabula**yı ironik bir hale getirmektedir.[19]

Akıl elle tutulan somut bir varlık değildir, ancak Kövecses'in de belirttiği gibi akıl da tanımında metaforlara başvurulan kavramlardandır ve ontolojik metaforlar aracılığıyla somut bir varlık olarak algılanır.[20] Bu sayede **consilium dare** (akıl vermek, v.1) gibi ifadeleri kullanabiliriz. Kavramsal metafor çerçevesinde metni okumalarımız sırasında

[18] Alm. **Zwischenhandlung.**
[19] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5315/sdef:TEI/get?mode=interpretation 17.5.22.
[20] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York, 2010, p. 39.

Phaedrus'un aslında **fabula**yı **fabula**yla açıklamış olabileceğini fark ettik. Şöyle ki, akıl zaten fiziksel bir nesne gibi kolayca alınıp verilebilen bir şey değildir. **Fabula**nın da ima ettiği gibi belli bir bilgelik ve önce kendinin farkında olmayı gerektirir. Ancak Phaedrus'un da bir **fabula** yazarı olarak yaptığı aslında "akıl vermektir" bu farkındalıkta olacak ki "**paucis uersibus**" (kısa sözlerle, v.1) diyerek deyim yerindeyse **fabula**yı küçültüyor ve kısmen bir tevazu gösteriyor.

Bununla birlikte **fabula**da geçen **deplorare** (v.10) fiili **de** ve **plorare** sözcüğünün birleşiminden oluşmaktadır. Fiilin ön eksiz hali olan **plorare** "ağlamak" anlamına gelirken **de** ön ekini almış biçimi "feryat etmek, ağıt yakmak" anlamlarını kazanmaktadır.

[PASSER AD LEPOREM CONSILIATOR]

Sibi non cauere et aliis consilium dare
stultum esse paucis ostendemus uersibus.
Oppressum ab aquila, fletus edentem graues,
leporem obiurgabat passer: "Vbi pernicitas
nota" inquit "illa est? Quid ita cessarunt pedes?"
Dum loquitur, ipsum accipiter necopinum rapit
questuque uano clamitantem interficit.
Lepus semianimus: "Mortis en solacium!
Qui modo securus nostra irridebas mala,
simili querela fata deploras tua."

[TAVŞANA AKIL VEREN SERÇE]

Bakmayıp kendine başkasına akıl vermenin
aptallık olduğunu gösterir bu birkaç satır.
Kartal tarafından yakalanıp, ağlayıp sızlayan
tavşanı serçe azarlıyordu: "Nerede kaldı
senin o meşhur hızın?" der. "Neden durdu ayakların?"
Tam bunları söylerken serçe, şahin onu ansızın yakaladı
ve boş yere dert yanan serçeyi öldürdü.
Tavşan can çekişirken: "Ölümün tesellim olacak!
Daha demin kendin güvendeyken alay ediyordun benimle,
şimdi benzer bir feryatla ağlıyorsun kendi kaderine."

Avlanan Eşek ve Aslan (I. 11)

Ana kahramanları eşek ve aslan olan bu **fabula**, kendini bilmez kişinin böbürlenmesi sonucu başkalarına alay konusu olacağını gösteriyor (**promythion**, v.1-2). **Fabula**da aslan hayvanları kolayca avlayabilmek için eşeğin sesinden yararlanır (**expositio**, v.3- 6). Çünkü eşeğin alışılmışın dışında bir sesi vardır ve bağırdığı zaman hayvanlar korkup kaçmaya başlar (**actio**, v.6- 8) aslan da bu sayede onları avlar (**reactio**, v.8-10). Aslan yorulana kadar bu şekilde devam ederler (**expositio**, v.11- 12). İşleri bitince eşek övgü beklerken (**actio**, v.12- 13) aslan onunla alay eder (**reactio**, v.14-15).

Eşek, taşımacılık gibi zahmetli işler için kullanılan bir hayvandır ve çok çalıştırılıyor olmasına rağmen hayvanlar arasında değer sıralamasında altlarda yer alır. **Fabula**da da durum aynen bu şekildedir, eşek çalışır ama beklediği karşılığı alamaz. Ayrıca eşek benzetmesi kaba ve düşüncesiz anlamında da kullanılır. Phaedrus ise burada eşeğin (**asinus**) aslında zararsız bir hayvan olduğuna dikkat çekmekle birlikte aslanın oyununa hemen kandığı için de onun ne kadar saf olduğunu da belirtir. Gärtner eşeğin başka bir özelliğine de dikkat çekerek aslında onun temel olarak erdemden yoksun olduğunu belirtir. Ona göre eşek erdemden yoksun olduğu için **gloria** (ün, v.1) da haketmez, ayrıca yalnızca aslanın buyruklarına uyarak ava katkı sağlar bu da bir zafer değildir. Gösterdiği tek cesaret, aslana nasıl olduğunu sormaktır, bu soruya da ironik bir cevapla karşılık alır.[21]

Bahsettiğimiz gibi eşek ve aslan arasında böylesi bir değer farkı varken nasıl olur da ortaklık kurabilirler sorusu akla gelmektedir. Zira **fabula**lar bir masal dünyası olsa da bu dünya kendi içinde olabildiğince tutarlıdır. Bu nedenle Phaedrus bu ortaklıktan bahsederken eşeğe 11. dize olduğu gibi **asinus** demek yerine küçültme eki eklenmiş olan ve "küçük eşek" anlamına gelen **asellus** (**asello comite**, v.3) sözcüğünü kullanmıştır. Bununla birlikte eşeğin belki de aslana denk sayılabilecek tek özelliği sesinin gürlüğüdür. Aslan da bunu bildiği için onu çalıların arkasına saklar (v.4), ancak eşek kendini bilmez, sırf sesi gür diye kendini aslana denk sayar. Oysa aslanın sesinin gürlüğü gücüyle özdeşleştiği için korkutucuyken, eşeğin gür sesi tuhaflığı nedeniyle ürkütücüdür.

[21] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5339/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 17.5.22.

Ses seviyesinin yüksek olmasıyla, fiziksel olarak yüksekte olmanın, kavramsal metafor açısından ilişkili olduğunu belirten Kövecses, bu duruma "Onu görebilelim diye, merdivenin üstüne çıktı" ve "Onu duyabilelim diye sesini yükseltti" örneklerini verir. İki farklı duyu organıyla ilgili olan bu örnekleri, FAZLA OLAN YUKARIDADIR şeklinde açıklar. Daha açık anlatmak gerekirse, ses seviyesinin yüksek olmasıyla fiziksel olarak yüksekte olmak kavramsal metafor bağlamında paraleldir. Yani fiziksel olarak yüksekte olmak nasıl bir artış ya da güç belirtiyorsa, aynısı ses için de geçerlidir. Bu durum kavramsal olarak duyuların birbiriyle nasıl ilişkili olduğunu bir kez daha ortaya koyar.[22] Tekrar **fabula**ya dönecek olursak, eşek sırf sesi yüksek çıkıyor diye, kendini güç ve değer bakımından aslana denk saymıştır.

Fabulada geçen **virtus** (erdem, v.1), **gloria** (ün, v.1) gibi soyut kavramları, somut olarak kavradığımız için "sahip olmak" ya da "olmamak" fiilleriyle birlikte kullanabiliyoruz. **Iacere gloriam** birlikte kullanıldığında her ne kadar "ün sağlamak" anlamına gelse de **iacere** sözcüğünün tek başına sahip olduğu "fırlatmak" anlamını görmezden gelemeyiz. Aynı durum **expers** sözcüğü için de geçerlidir. Söz konusu sözcüğün etimolojik kökeni tartışmalı olsa da genel kanı sözcüğün "bölmek, paylaştırmak" anlamına gelen **partire** fiiliyle ilişkili olduğudur. Sonuç olarak her iki sözcük de fiziki bir eylem bildiren sözcüklerle kullanılmıştır. Ayrıca **virtus** ve gloria sıfatlarından yoksun eşek aslan karşısında güçsüzdür. Aslan ise güçlüdür ve sahip olduğu güçle avlanma emrini de (v.3), eşeğe susma emrini de (**iubere**, v.12) o verir.

[ASINVS ET LEO VENANTES]

Virtutis expers, uerbis iactans gloriam,
Ignotos fallit, notis est derisui.
Venari asello comite cum vellet leo,
‹***›
‹***›
contexit illum frutice et admonuit simul
ut insueta uoce terreret feras,
fugientes ipse exciperet. Hic auritulus

[22] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York, 2010, pp. 251-252.

clamorem subito totis tollit uiribus
nouoque turbat bestias miraculo.
Quae dum paventes exitus notos petunt,
leonis affliguntur horrendo impetu.
Qui postquam caede fessus est, asinum euocat
iubetque vocem premere. Tunc ille insolens:
“Qualis uidetur opera tibi uocis meae?”
“Insignis” inquit “sic ut, nisi nossem tuum
animum genusque, simili fugissem metu.”

[EŞEK VE AVLANAN ASLAN]

Erdemden yoksunken, şanını sözle kuran,
bilmeyenleri aldatır bilenler için alay konusu olur.
Avlanmak isteyince eşekcikle ortaklaşa aslan,
gizlemiş onu çalılarla ve istemiş aynı zamanda,
‹***›
‹***›
tuhaf sesiyle korkutmasını vahşi hayvanları,
kaçarken onlar yakalasın diye. Uzun kulak
yükseltir sesini birden var gücüyle,
bu yeni durum şaşırtır hayvanları:
Korku içinde bildik yöne ilerlemek isterlerken
aslanın korkunç saldırısıyla serilirler yere.
Öldürmekten yorulunca, eşeği çağırır,
ve emreder sesini kesmesini. O zaman haddini bilmez eşek:
“Sence nasıl iş çıkardı sesim”
“Olağanüstü” der “Öyle ki bilmeseydim
senin doğanı ve türünü aynı şekilde kaçmıştım korkudan.”

Ayakkabıcıdan Hekim (I. 14)

Fabulanın ana kahramanı olan kunduracı parasızlıktan sahte bir ilaç satmaya başlar (**expositio**, v.1-4). O sırada kentin kralı da hastalanınca kunduracıyı çağırır ancak ilk önce hekimliğini denemek ister ve sözde içi zehir dolu bir kâseyi içmesi için uzatır

(**actio**, v.4-8). Korkan kunduracı gerçeği itiraf eder (**reactio**, v.9-11), bunun üzerine kral halkı toplar ve canlarını böyle sahtekarlara emanet etmemelerini söyler (**actio**, v.12- 15). **Fabula**, herkese inanmamak gerektiğine dikkat çeker (**epimythion**, v.16- 17).

Kunduracının ünlenmesi **famam acquirere** (ün sağlamak, v.4) olarak söylenmiştir, ünün kazanılan bir varlık olarak algılanması, ontolojik metaforlar sayesinde olmaktadır. Aynı şekilde **experiri gratiam** (namını denemek, v.6) ifadesi de ünün varlık olarak algılanmasının bir sonucudur. Bu sayede ün gibi soyut bir kavram, zihnimizde bir varlığa kavuşur ve bahsi geçen ifadelerin kullanılmasına olanak sağlar. Bir varlık olarak algılanan can da **credere caput** (canını emanet etmek, v.15) deyiminin kullanılmasını sağlar.

Daha öncede Phaedrus'un karakter seçimlerinin birçoğunun tesadüfi olmadığını, örneğin kahraman olarak tilkiyi seçiyorsa kurnazlığı, köpeği seçiyorsa sadakati ya da aslanı seçiyorsa genel olarak güç ve cesareti nitelemek istediğini ve bu niteliklerin hikâyenin akışı içinde bir görevi olduğunu belirtmiştik. Ayrıca hayvanlara bu gibi niteliklerin de onlarda gözlemlediğimiz içgüdüsel davranışlarla insani niteliklerin eşleştirilmesi suretiyle atfettirildiğini açıklamıştık. Bu hatırlatmalar ışığında **fabula**nın kahramanlarını tekrar değerlendirecek olursak aslında onların metaforik birer temsil olabileceğini fark ederiz. Öyle ki, Phaedrus ana kahraman olarak ayakkabıcıyı seçmiştir ve ayakkabıcının yaptığı sözde meslek doktorluktur. Kavramsal metafor çerçevesinde bu iki meslek grubu aşağı/yukarı yönelim metaforlarıyla açıklanabilir. Baş kahramanın asıl mesleği olan ayakkabıcılık vücudumuzun en alt kısmıyla ilgiliyken, hekimliği temsil etmek için vücudun en üst kısmı olan **caput** (baş) sözcüğü seçilir ve kral bu durumu "**qui capita uestra non dubitatis credere/cui calceandos nemo commisit pedes?**" (canınızı emanet etmemelisiniz, / kimsenin ayakkabısını vermediği adama? v.15-16) sözleriyle açıklar.

Kunduracının parasız kalması için Phaedrus'un kullandığı sıfat dikkat çekicidir. **Perditus** "mali açıdan çökmüş" anlamına gelirken **deperditus** (v.1) "tamamen çökmüş, dibe vurmuş" anlamına gelmektedir. Short'unda belirttiği gibi **de** ön eki burada zaten olumsuz olan bir sıfatın olumsuz anlamını derinleştiriyor.[23] Aynı ön ek, **mens** (akıl) sözcüğüyle

[23] Michael Short, "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/2, 2013, p. 381.

birleştiği zamansa mevcut durumda bir azalma belirterek “akıldan yoksun olmak” anlamına gelen **demens** (v.14) sözcüğünü oluşturuyor.

[EX SVTORE MEDICVS]

Malus cum sutor inopia deperditus
medicinam ignoto facere coepisset loco
et uenditaret falso antidotum nomine,
uerbosis acquisiuit sibi famam strophis.
Hic cum iaceret morbo confectus graui
‹***›
rex urbis, eius experiendi gratia,
scyphum poposcit: fusa dein simulans aqua
miscere illius antidoto ‹se› se toxicum,
hoc bibere iussit ipsum, posito praemio.
Timore mortis ille tum confessus est
non artis ulla medicum se prudentia,
uerum stupore uulgi factum nobilem.
Rex aduocata contione haec eddidit:
“Quantae putatis esse uos dementiae,
qui capita uestra non dubitatis credere
cui calceandos nemo commisit pedes?”
Hoc pertinere uere ad illos dixerim,
quorum stultitia e‹st› quaestus impudentiae [st].

[AYAKKABICIDAN HEKİM]

İş bilmez kunduracı yoksul kalınca
tanımadığı bir yerde başladı hekimliğe
satıyordu yalandan ilaç dediği şeyi,
yalan dolanla ün edinmişti kendine.
Ağır bir hastalıktan düşünce yatağa
‹***›
kentin kralı, onu sınamak için,
bir kupa ister: sonra su doldurup
karıştırıyormuş gibi yapar zehirle onun panzehrini,

emreder içmesini, bir ödül karşılığında.
Ölüm korkusuyla o zaman itiraf eder,
hekimlikteki ününün bu sanata dair herhangi bir bilgiden değil,
halkın aptallığından kaynaklandığını.
Kral toplayıp halkı şunları söyler:
"Aklınız ne kadar başınızda sizce,
canlarınızı emanet etmeye tereddüt etmediğinizi göre
kimsenin ayakkabı yaptırmak için bile ayağını vermediği birine?"
Derim ki tam denk düşer bu kıssa,
aptallıklarıyla utanmazlığı zengin edenlere.

Koyun, Geyik ve Kurt (I.16)

Koyun, geyik ve kurdun baş kahramanı olduğu **fabula**, dolandırıcı ve utanmazların ortaklığının kimseye fayda sağlamayacağını gösterir (**promythion**, v.1-2). Kurt geyiği kefil gösterip, koyundan buğday ister (**expositio** ve **actio**, v.3-4). Koyun ise bu hayvanların sahip oldukları özellikten dolayı güvenilmez olduğunu vurgulayarak onları geri çevirir (**reactio**, v. 4-7).

Koyun (**ovis**) itaatkâr, kurt (**lupus**) ise düzenbaz kişiyi temsil eder, boynuzlarının güzelliği ve hızıyla bilinen geyiğin (**cervus**) ise **fabula**da vurgulanan özelliği yalnızca hızıdır. Geyiğin sahip olduğu niteliklerden yalnızca birinin vurgulanması dikkat çekicidir. Phaedrus, **fabula**da hayvanların bu özelliklerini birebir kullanmış ancak geyiğin yalnızca hızına vurgu yapmıştır (v.5-7). Bu durum, Kövecses'in kavramsal metaforun özellikleri hakkında verdiği şu bilgiyi hatırlatmaktadır: Metaforlar bir kavrama anlam katarken, bir veya birkaç noktaya odaklanır ve bazı noktaları da gizler. Başka bir deyişle, metaforların oluşumunda hem vurgulama hem gizleme vardır.[24] Aynı şekilde Lakoff ve Johnson da metaforların tecrübelerimizi, durumları, olayları, hisleri ve varlıkları açıklayarak onlar hakkında konuşma ve farklı boyutlarına odaklanabilme imkânı verdiğini belirtir.[25]

[24] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York, 2010, p. 92.
[25] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, Chicago University Press, Chicago, 1980, pp. 111- 114.

Gärtner, **fabula**da geçen **sponsor** (kefil, v.4) sözcüğünü de ilgi çekici bulur. Roma'da üç tür kefil vardır: **sponsor**, **fidepromissor** ve **fideiussor**. **Sponsor**, Roma yurttaşları için kullanır, çünkü sadece yurttaşlar kefil olabilir, diğerleri yalnızca söz verir. Burada **sponsor** sözcüğünün seçimi, kıssanın Romalı yönünü vurgularken, I.1'de gördüğümüz hukuki söylem biçiminin bu **fabula**da da geçerli olduğunu düşünebiliriz.[26] Kurdun Roma yurttaşı olması, onu Roma'daki sosyal yapı içerisinde doğal olarak güçlü bir konuma getirirken, koyunun da her iki öyküde de kurnaz ve hazır cevap olması dikkat çekicidir. Koyunun I.1'de kurda yenilmesi ya da bu kıssada da sözle karşı koyması aslında söz konusu hayvanın bu iki **fabula**da da yalnızca fiziksel olarak güçsüz olduğunu gösteriyor. Bu da kavramsal metaforun az önce bahsettiğimiz odaklanma ve gizleme özelliğiyle ilişkilidir. Kuzu her iki **fabula**da da güçsüzlüğüyle ön plana çıkarken, I.5'de yalnızca güçsüz değil aynı zamanda itaatkardır da. Hatta söz konusu **fabula**da öyle itaatkardır ki kendi hakkını istemek için tek bir söz dahi söylemez.

[OVIS CERVVS ET LVPVS]

Fraudator homines cum a‹d›uocat sponsum improbo‹s›,
Non rem expedire, sed malum ordiri expetit.
Ouem rogabat ceruus modium tritici,
lupo sponsore. At illa praemetuens dolum:
"Rapere atque abire semper assueuit lupus;
tu de conspectu fugere ueloci impetu.
Vbi uos requiram cum dies aduenerit?

[KOYUN, GEYİK VE KURT]

Dolandırıcı çağırınca kefil olmaya utanmazları,
borç ödemek değil kötülük getirmektir amacı.
Koyundan istemiş geyik bir şinik buğday,
kurdun kefilliğinde. Koyun korkup kurnazlıktan:
"Kapıp kaçmak her zaman adetidir kurdun;
Sen de gözden kaybolursun kaçıp hızla.
Nerede bulacağım sizi günü gelince?"

[26] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5511/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 18.5.22.

Yaşlı Aslan, Domuz, Boğa ve Eşek (I. 21)

Güçlü olanın gücünü yitirdiği zaman en güçsüzün bile onu ezeceğini gösteren bu **fabula**da (**promythion**, v.1-2) aslan ölmek üzereyken (**expositio**, v.3-4) eskiden ona gücü yetmeyen hayvanlar sırayla gelirler. İlk olarak yaban domuzu saldırır (**actio 1**, v. 5-6), sonra boğa (**actio 2**, v.7-8), son olarak da eşek (**actio 3,** v.8-9). Bunun üzerine aslan eşeğin bile kendisine saldırmasının onun için utanç kaynağı olduğunu belirtir (**reactio**, v.10-12).

Aslan (**leo**) güçlü ve cesuru, domuz (**aper**) hain, aksi ve inatçıyı, boğa (**taurus**) öfkeli, eşek (**asinus**) ise çok çalışan ama karşılığını alamayan kişileri temsil eder. Hayvanlara yüklediğimiz bu nitelikler Lakoff ve Turner'ın da belirttiği gibi onların içgüdüsel davranışlarına insani nitelikler yüklememiz sonucunda oluşmuştur.[27] Boğa ve öfke metaforu, duyguların fiziksel yansımalarının nasıl metafor oluşturduğuna bir örnektir. Öfkeli kişinin burnundan hızlı hızlı nefes alıp vermesi, siniriyle bilinen boğanın benzer tepkisiyle özdeşleşmiştir. Bununla birlikte öfkeyi somutlaştırmanın tek yolu hızlıca nefes alıp vermek değildir. Kövecses, duyguların insanlar üzerindeki baskın etkilerinin farklı olabildiğini ve öfke de dahil olmak üzere duyguların farklı yönleriyle tanımlanabileceğini söyler.[28]

Hayvanların saldırma sırası da silahlarının güç dağılımına göre verilmiştir. İlk olarak yaban domuzu, sonra boğa, en son ise eşek saldırır. Yukarıdan aşağıya baktığımızda yine yönelim metaforlarıyla onların silahlar bakımından güçlüden güçsüze doğru sıralandıklarını görmekteyiz. Ayrıca Phaedrus bu hayvanların gücünü seçtiği sözcüklerle de vurgular; yaban domuzunun silahı şimşek gibi dişi (**fulmineus dens**, v.6), boğanınki tehlikeli boynuzuyken (**infestum cornu** v.7), eşeğin silahı yoktur. Gärtner, hayvanların saldırılarına ayrılan dizelerin sayı ve sıralanışına dikkat çekerek bunun saldırının gelişimindeki hızlanmayı temsil ettiğini belirtir.[29] Biz ise güç dağılımındaki hiyerarşiyle

[27] George Lakoff & Mark Turner, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor,** The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, p. 194.
[28] Kövecses, **Metaphor in Culture**; **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**, p.22.
[29] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5526/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 9.5.22.

de ilişkili olabileceği kanısındayız. Nitekim, hayvanlar güçlüden güçsüze doğru sıralanarak aslana saldırırlar. Bu görüşe ise eşeğin diğer hayvanların saldırılarının karşılıksız kalmasından cesaret alıp aslana saldırmasından ulaşıyoruz. Bizim okumalarımıza göre hayvanların saldırısı kendi aralarındaki en güçlü ile başlar ve bu saldırı bir sonrakine cesaret verir. Daha açık söylemek gerekirse, yaban domuzunun saldırısı boğa, ikisinin saldırısı da eşeğe cesaret verir.

Gärtner, aslanın ve eşeğin konumlarını ima eden **dignitatis** (itibar, v.1) ve **ignavus** (aşağılık, v.2) sözcüklerinin **antithesis** oluşturduğuna dikkat çeker.[30] Kavramsal metafor açısından da **dignitatis** hayvanlar arasındaki sosyal hiyerarşide en üstte olan, **ignavus** ise en altta olan için söylenmiştir. Aslan ve eşeğin ya da saldırıda bulunan hayvanların hiyerarşik sırası bize Roma toplum düzenindeki sınıf ayrımını hatırlatmaktadır. Bu bakış açısıyla hayvanların konumlarını okuduğumuzda aslanın toplumun en üst, eşeğin ise en alt tabakasında yer aldığını, yaban domuzu ve boğanın ise aslandan altta, eşekten yukarıda olduğunu fark edeceğiz.

İtibar kavramını varlık gibi algılamak "yitirmek, görmek, kazanmak" gibi fiillerle ya da "itibarım, itibarın" gibi iyelikle, sanki sahip olunan bir varlıkmış gibi ifade etme olanağı sağlar. **Fabula**da geçen, "itibarını kaybetmek" (**dignitatem amittere**, v.1), itibarın varlık olarak algılandığını gösterir. Aynı şekilde güç kavramı da somut olarak algılanır ve bu sayede "güç kazanmak" ya da "güç kaybetmek" diyebiliriz. Nitekim burada da "güç kaybetmek" (**deserere viribus**, v.3) biçiminde bir ifade vardır. Lakoff ve Johnson'ın korku kavramıyla ilgili açıklaması da bu türdendir: Korkuyu bir varlık olarak algıladığımız için "sahip olmak" fiiliyle ya da iyilikle kullanabiliriz.[31]

Herhangi bir durumun olumsuzluğunu vurgulamak için bazı sözcüklerin önüne Latincede **de** ekinin getirildiğini daha önce belirtmiştik. Bu **fabula**da da **facere** (yapmak, oluşturmak) fiili ve **de** ile oluşan **deficere** (v.3) "eksik olmak" anlamına gelmektedir. Ayrıca söz konusu fiil **annus** (yıl, ömür, v.3) ile kullanılmıştır. Bu kullanım yılları ve ömrü varlık olarak kavramamız için mümkündür. Bunun yanı sıra **dedecus** (v.11) sözcüğü de **de** ön ekiyle olumsuz bir anlam kazanmıştır. **Decus** "onur, ihtişam, erdem,

[30] A. e., çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.5526/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 9.5.22.
[31] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, p. 26.

zarafet" anlamlarına gelirken **dedecus** "itibarsızlık, utanç, ahlaksızlık" anlamlarını taşımaktadır.

[LEO SENEX APER ET ASINVS]

Quicumque amisit dignitatem pristinam,
ignauis etiam iocus est in casu graui.
Defectus annis et desertus uiribus
leo cum iaceret spiritum extremum trahens,
Aper fulmineis ad eum uenit dentibus
et uindicauit ictu ueterem iniuriam.
Infestis taurus mox confodit cornibus
hostile corpus. Asinus, ut uidit ferum
impune laedi, calcibus frontem extudit.
At ille exspirans: "Fortes indigne tuli
mihi insultare; te, naturae dedecus,
quod ferre certe cogor bis uideor mori."

[YAŞLI ASLAN, DOMUZ, BOĞA VE EŞEK]

Her kim yitirirse eski itibarını,
acı gününde maskarası olur aşağılıkların bile.
Devri geçmiş, gücünü yitirmiş
aslan yatarken son nefesini vermek üzere,
bir yaban domuzu şimşek gibi dişleriyle köpüre köpüre gelmiş,
intikamını almış bir vuruşla eski haksızlıkların.
Sonra boğa saldırmış tehlikeli boynuzlarıyla
düşmanca aslana. Eşek, görünce vahşi hayvana
saldıran cezasız kalıyor, çifte atmış kafasına.
Can veren aslan: "Güçlülerin haksızlığı
hakaretken bana: sana, doğanın utanç kaynağı,
katlanmak zorunda kaldığım için, sanki iki kez ölüyorum."

Gelincik ve Adam (I. 22)

Bir adam tarafından yakalanan gelincik ölümden kurtulmak için (**expositio**, v.1-2) onun evini farelerden temizlemeyi önerir (**actio**, v.2-3). Bunun üzerine adam gelinciğe teklifinin bir iyilik olmadığını söyler ve onu öldürür (**reactio**, v.4-10). **Fabula**, kendi çıkarları için çalışanlara söylenmiştir (**epimythion**, v.11-12).

Adam tarafından yakalanan gelinciğin isteği adamın elinden kurtulmaktır ancak **fabula**da neden kurtulmak istediği uzun uzun anlatılmaz, onun yerine Phaedrus yalnızca **instans nex** (yaklaşan ölüm, v.1-3) der. Bu sayede, daha önce antik yazarların da belirttiği gibi metafor kullanmak suretiyle uzun anlatılardan kaçınılmış, adamın niyeti ve gelinciğin endişesi kısaca ifade edilmiş olur. Ancak ölüm gibi soyut bir kavramın somut bir varlık olup hareket etmesi, zihnin ölümü anlamak ve açıklamak için başvurduğu bir metafordur. Daha önce kavramsal metafor bölümünde de aktardığımız gibi ölüm somutlaştırarak kavradığımız yani bir kaynak alanla eşleştirdiğimiz hedef alanlardan birdir. Bu **fabula**da "öldürmek" için seçilen **leto dare** deyimini, hem "ölüme gitmek" hem de "ölüme vermek" olarak yani ölümü hem bir yer hem de bir kişi olarak çevirmek mümkündür. Zira **letum** sözcüğü, metinlerde **mors** ile eş değer şekilde hem fiziksel bir varlık gibi, **alicui letum/mortem dare** (birine ölümü vermek), hem de ölümü bir yer ya da kişi gibi **ad/in letum/mortem dare/tradere** (ölüme gitmek) şeklinde geçmektedir. Nitekim, söz konusu sözcük ölüm kavramının kişileştirilmiş hali olarak da kullanılmaktadır. Bunun dışında **letum**, **fabula**da da geçtiği üzere **leto dare** (ölüme vermek, v.9) şeklinde de kullanılır. Bu deyimde **dare** fiilinin kullanılmış ve **letum** isminin yardımcı tümleç işlevi üstlenmiş olması belirttiğimiz kişileştirmenin bizce açık bir göstergesidir.

Ayrı bir parantez açarak kişileştirme konusuna değinmenin söz konusu sözcüğü çevirimizde neden kişi olarak aldığımızı açıklamaya yardımcı olacağını düşünüyoruz. Zira sözcük kişileştirildiği zaman Vergilius örneğinde de gördüğümüz üzere büyük harfle yazılır "**consanguineus Leti Sopor**," (kardeşidir Uyku Ölüm'ün, Verg. A. 6, 278). Ancak edisyonlarda, yazmalarda ve TLL'de[32] ilgili deyimde de **letum** küçük harfle yazılmıştır. Ama bize göre sözcüğün **dare** ile kullanılması ilk olarak bir kişiyi çağrıştırmaktadır,

[32] Werner Steinmann, **Thesaurus Linguae Latinae**, Vol. VII/2, Teubner, Leipzig: B. G., 1997, "letum" altında.

sözcüğün kesin bir etimolojik tanımının bulunmaması savımızı desteklemese de deyimin ortaya çıkışında bir kişileştirmenin olduğunu söyleyebiliriz. Elbette ki, daha önce de belirttiğimiz gibi bu yaklaşımlarımızın hepsi tek bir filolojik okumanın ürünüdür, farklı okumalar farklı bakış açıları da sağlayacaktır. Bu nedenle burada sözcüğü kişi gibi düşünerek "ölüme vermek" çevirisini tercih ettik.

Ölüm hem metaforlarla açıklanır hem de bir metafor olarak başka bir durumu açıklamak için kullanılabilir. Lakoff ve Turner "ölüm" kavramının bu özelliğine dikkat çekerek ölümün gidiş, soğuk, karanlık vb. bir dizi ifadeyle açıklandığı gibi, bir nesnenin işlevini yitirdiğini belirtmek için de kullanıldığını söylerler. Bu durumu açıklamak için "Telefon öldü" örneğini verirler. Bu örnek ölümün "işlevini yitirmek" olarak anlaşılmasından kaynaklanır. Nasıl biri öldüğünde hayattaki işlevini yitiriyorsa, telefon bozulduğunda da o nesne için aynı şey geçerlidir.[33]

[MVSTELA ET HOMO]

Mustela ab homine prensa cum instantem necem
effugere uellet: "Parce, quaeso" inquit "mihi,
quae tibi molestis muribus purgo domum."
Respondit ille: "Faceres si causa mea,
gratum esset et dedissem ueniam supplici.
Nunc quia laboras ut fruaris reliquiis,
quas sunt rosuri, simul et ipsos deuores,
noli imputare uanum beneficium mihi."
Atque ita locutus improbam leto dedit.
Hoc in se dictum debent illi agnoscere,
quorum priuata seruit utilitas sibi,
et meritum inane iactant imprudentibus.

[GELİNCİK VE ADAM]

Adamın yakaladığı gelincik, yaklaşan ölümden
isterken kaçmak: "Yalvarırım" der "bağışla beni,
zararlı farelerden temizlerim evini."

[33] Lakoff & Turner, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor,** p. 58.

Şöyle cevap verir adam: “Yapsaydın benim için bunu
memnum olurdum ve yalvarışına gösterirdim nezaket.
Şimdi çabalıyorsun, faydalanmak için kalanlardan
farelerin kemirdiği, bizzat onları da yediğin sırada,
ben istemem borçlu olmak boş bir iyiliğe.”
Böyle dedi ve verdi ölüme rezili.
Bu hikâyede kendilerini görmeli,
karlarından bile yine kendilerine çıkar sağlayan
ve saf kişilere boş hizmetleriyle caka satanlar.

Patlayan Kurbağa ve Öküz (I. 24)

Kişinin olduğu gibi davranmasını öğütleyen (**promythion**, v.1) bu **fabula**da, kurbağa öküzün görüntüsünü kıskanıp kendisini şişirir (**expositio**, v.2-4) ve çocuklarına kimin daha iri olduğunu sorar (**actio** 4-5), öküz daha iri derler (**reactio**, v. 5-6). Bunun üzerine kurbağa kendini tekrar şişirip yavrularına gider (**actio**, v. 6-8) ve yine aynı cevabı alır (**reactio**, v.8). Öfkelenen kurbağa kendini yine şişirip sonunda patlar (sonuç, v. 9-10).

Fabulada geçen şişirmek (**inflare**, v.4) fiili mecazen “abartmak” anlamına gelmektedir. Bu masalda kurbağa kendini olduğundan büyük göstermek için şişirir. Fiziksel olarak büyümek ile ifade edilen bu eylem, mecazen, kişinin kendini olduğundan yukarıda yani statü olarak yukarıda göstermesini ifade etmektedir.

Bu noktada metaforlardan bağımsız olmadan çeviri hakkında ayrı bir parantez açmak istiyoruz. Tezimizin başında da belirttiğimiz gibi çeviride temel aldığımız hususlardan biri de metaforlardır. Hatırlatmak ve daha açık söylemek gerekirse, kavramsal metafor olduğunu düşündüğümüz sözcükleri, söz konusu metaforu en açık şekilde yansıtacak sözcükle çevireceğimizi belirtmiştik. Ancak çeviri prensibi olarak söz konusu sözcüklerin bağlamdan kopuk olmaması gerektiğinin de farkındayız. Bu nedenle ilk olarak **inops** (fakir, güçsüz) sözcüğünü açıklamamız gerekmektedir.

Inops sözcüğün ilk anlamı “fakir” dir ve **falula**ların da doğası gereği sosyal bir eleştiri aracı olduğu göz önüne alındığında “fakir” çevirisinin yanlış olmayacağını düşünmekteyiz. Ancak sözcük burada **potens**in (güçlü) zıttı olarak kullanılmıştır. Ayrıca

TLL'de[34] de **inops**un buradaki anlamı "güçsüz" olarak verilmiştir. Bu saydığımız nedenler **inops**u hem "fakir" hem de "güçsüz" olarak çevirmemize olanak tanımaktadır. Ancak biz, **fabula**nın genel hikâyesini göz önünde bulundurarak "kifayetsiz" karşılığını tercih ettik. Çünkü kurbağa her ne kadar kendini şişirse de öküzün "büyüklüğü"ne sahip olma konusunda kifayetsizdir.

Inopsu açıkladığımıza göre, yukarıda da "büyüklük" olarak bahsettiğimiz "**et tacta inuidia tantae magnitudinis**" (v.3) dizesine gelebiliriz. Büyüklük olarak çevirdiğimiz **tanta magnitudino** aslında fiziksel büyüklüğü yani öküzün cüssesini kastetmektedir. Ancak burada kurbağanın kıskançlığını tetikleyen ve yukarıda da açıkladığımız **inflare** eylemine sebep olan "büyüklük" metaforik çerçevede fiziksel bir büyüklük değildir. Zira bu okumayla kurbağa yalnızca somut büyüklüğü değil, bunun öküze verdiği soyut büyüklüğü yani gücü ya da statüyü de kıskanmaktadır. Bu noktayaysa yazarın sözcük seçimiyle varmaktayız. **Inflare** yukarıda da değindiğimiz gibi mecazen "şişinmek" anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle kurbağa kendini şişirerek aslında erişmeye kifayetsiz olduğu güç ya da statüye ulaşmak istiyordur.

Bu **fabula**nın başka bir özelliğine de Gärtner dikkat çeker. **Promythion** bölümünde kıssanın güçlü (**potens**, v.1) ve güçsüzle (**inops**, v.1) ilgili olduğu belirtilir. Bu iki zıt kutup neredeyse her **fabula**da vardır ve bir şekilde çatışırlar. Ancak bu **fabula**da beklenenin aksine güçlü, hiçbir eylemde bulunmaz, güzsüz kendi kendini yok eder.[35]

[RANA RVPTA ET BOS]

Inops potentem dum uult imitari, perit.
In prato quo‹n›dam rana conspexit bouem,
et tacta inuidia tantae magnitudinis
rugosam inflauit pellem; tum natos suos
interrogauit, an boue esset latior. 5
Illi negarunt. Rursus intendit cutem
maiore nisu et simili quaesiuit modo

[34] Ida Kapp, Thesaurus **Linguae Latinae**, Vol. VII/1, Teubner, Leipzig: B. G., 1955, "inops" altında.
[35] Ursula Gärtner, GRaF, çevrimiçi, http://gams.uni-graz.at/o:graf.2786/sdef:TEI/get?mode=interpretation, 9.5.22.

quis maior esset. Illi dixerunt bouem.
Nouissime indignata, dum uult ualidius
inflare sese, rupto iacuit corpore.

[PATLAYAN KURBAĞA VE ÖKÜZ]

Kifayetsiz, güçlüyü taklit etmek isterken yok olur.
Bir keresinde kurbağa gördü boğayı çayırda,
onun büyüklüğü nedeniyle kıskançlığa kapılıp
şişirdi kırışık derisini. Sordu sonra çocuklarına
boğadan iri olup olmadığını.
Hayır dediler. Tekrar şişirip derisini
büyük bir hırsla, sordu aynı şekilde,
kim daha büyük diye. Boğa dedi yavrular.
Sonunda çileden çıkıp, denerken iyice
şişirmeyi kendini, patlayıp öldü.

Tilki ve Kartal (I. 28)

Güçsüzlerin de güçlülerden intikam alabileceğini gösteren (**promythion**, v.1-2) bu **fabula**da kartal tilkinin yavrularını kaçırır ve kendi yavrularına yem olarak götürür. Onu takip eden tilki kartala yavrularını bırakması için yalvarır ama kartal bırakamaz (**expositio**, v.3-7). Son çare olarak tilki ağacı ateşe verir (**actio**, v.9-10) bunun üzerine kartal kendi yavrularını kurtarmak için tilkinin yavrularını bırakmak zorunda kalır (**reactio**, v.11-12).

Fabulada güçlü ve güçsüzü metaforik olarak simgelemek için aşağı/yukarı yönelim metaforu kullanılmıştır. Daha öncede değindiğimiz gibi aşağıda olan güçsüz, yukarıda olan ise güçlüdür. Kartal ağacın tepesindeki yuvasında kendini güvende hisseder (v.6), kurt ise aşağıdadır ve güçsüzdür bu nedenle ona yalvarır (v.8). **Fabula**nın **promythion** bölümünde de aşağı/yukarı (**sublimis**/**humilis**, v.1) sözcüklerinin güçlü/güçsüz ile eşleştirildiği açıktır. Kurnaz olarak bilinen bu hayvan, **fabula**da hikâyenin başında aşağıda yani kartal karşısında yenilgiye uğramışken, aklını kullanıp tekrar kazanan taraf olmuştur.

Bahsettiğimiz bu temel metaforların dışında **fabula**daki döngüsellik de dikkat çekmektedir. Daha ilk dizede Latince sentaks kuralları ve ilgili adlaşmış sıfatların morfolojileri itibariyle hem özne hem de nesne olarak kullanılabiliyor olması **fabula**da hâkim olan döngüselliğe atıfta bulunuyor gibi görünmektedir. Şöyle ki, söz konusu dizedeki **sublimis** ve **humilis** sözcükleri hem özne hem nesne özne olarak çevrildiğinde, bu **fabula**nın ana fikrinden uzaklaşsa da genel **fabula** geleneğinin standart bir sonucunu yansıtmaktadır. Nitekim **fabula**lar genel olarak güçlünün galip geldiği olay örgüsüyle kurulmaktadır. Ancak bu **fabula**da **sublimis** sözcüğünü özne, **humilis**i ise nesne olarak şu şekilde çevirirken: "Yüksekte olsa da korkmalı oradakiler aşağıdakilerden", tam tersi durumda da çeviri şe şekilde olur: "Ne kadar aşağıda oldukları fark etmez oradakiler yüksektekilerden korkmalı". Başka bir deyişle ilk çeviri akla vurgu yaparken, ikinci çeviri dönemin Roma toplumuna genel bir perspektif sunuyor olarak yorumlanabilir.

Fabulanın ikinci döngüsel hareketi ise güçlü ve güçsüzün yer değiştirmesidir. Güçlü ve güçsüz olarak karşımıza çıkan iki kutbun karşılıklı hareketleriyle dönen bu çarkta, kurt güçsüzken güçlü olan taraf olur, kartal güçlüyken güçsüz konuma geçer. Bu konumları ise **orare** (yalvarmak, v. 5) ve **supplex** (yalvaran, v. 12) sözcükleriyle desteklenir; güçsüz güçlüye yalvarır.

Fabulanın bu döngüselliğini keşfetmemize Perry'nin, "The fox then snatched a firebrand from an altar and ringed the tree with fire, mixing a potion of grief for her foe which threatedned the loss of her own brood."[36] (Tilki sonra kaptı sunaktan yanan bir meşale ve ağacı çevreledi ateşle, karıştırarak düşmanı için kendi kanından olanın kaybetmenin kederli iksirini.) çevirisi de yardımcı olmuştur. Söz konusu çeviri tilkinin fiziksel olarak döndüğünü gösterirken, metaforik bir temsil görevi de görmektedir. Ayrıca tilkinin güçlü tarafa geçmek için yaptığı eylemlerin ikisi için de Latince orijinalinde de bu döngüselliği çağrıştıran sözcükler seçilmiştir. Tilkinin ağacı çevrelemesi için **circumdare** (karıştırmak, v. 9), tilkinin kartalla aynı acıyı paylaşması için olarak çevrilen ama aslında güçsüzken tilkiyi güçlü tarafa geçiren ikinci eylem içinse **miscere** (karıştırmak, v. 10) sözcüğü kullanılmıştır. Sonuç olarak iki kahraman da sırayla birbirlerine acı çektirirler.

[36] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. 29

Fabulanın dikkat çeken bir başka özelliği ise tilki ve ateş motifinin birlikte işlenmesidir. Klasik mitolojide tilki üzüm bağlarına ve Dionysus'a zarar verdiği için olumsuz yaklaşılan bir hayvan olmuştur. Tilki ve üzüm bağları arasındaki ilişkiyi Aristophanes ve Ovidius'ta da görmekle birlikte Phaedrus'un **Tilki ve Üzümler** (V.3) **fabula**sı da yine buna örnek verilebilir. Uther'in aktardığına göre Ovidius'un **Fasti**'de (4, 679- 712) anlattığı tilkilerin üzüm bağlarından meşalelerle kovulması ve Latinum'da bir çocuğun tilkinin kuyruğuna yanan bir bez bağlayarak bütün tarlaları yakması ilişkilendirilebilir. Yahudi geleneğinde de benzer bir hikâye bulunmaktadır. Samson intikam almak için 300 tilkinin kuyruğunu birbirine bağlatır ve tilkileri meşalelerle tarlalarda kovalarlar. Bu olayla Filistinlilerin tarları büyük zarar görür. Babrios'un **Yanan Tilki** (11) **fabula**sında da benzer bir öykü işlenir. Bağına giren tilkiyi cezalandırmak için tilkinin kuyruğunu ateşe veren adamın tüm tarlası zarar görür. Bu **fabula**nın hissesi ise "keskin sirke küpüne zarar" dır.[37]

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu durum **fabula**ların kahraman seçimlerinin tesadüfi olmadığını göstermektedir. Bu **fabula**da aklın önemine vurgu yapılmak için kunazlığıyla bilinen tilkinin seçilmesi elbette ki doğal görünmektedir. Ancak tilki ve ateşin birlikte verilmesinin ve tilkinin ateşi intikam aracı olarak kullanmasının tesadüfi olmadığını düşünmekteyiz. Zira farklı dönemlere ait farklı yazarların anlatıları da bunu destekler gibi görünmektedir.

[VVLPES ET AQUILA]

Quamuis sublimes debent humiles metuere,
uindicta docili quia patet sollertiae.
Vulpinos catulos aquila quondam sustulit
nidoque apposuit pullis escam ut carperent.
Hanc persecuta mater orare incipit,
ne tantum miserae luctum importaret sibi.
Contempsit illa, tuta quippe ipso loco.
Vulpes ab ara rapuit ardentem facem,
totamque flammis arborem circumdedit,

[37] Hans-Jörg Uther, "The Fox in World Literature: Reflections on a 'Fictional Animal'" **Asian Folklore Studies**, 65/2 ,2006, pp. 138- 139.

hosti dolorem damno miscens sanguinis.
[Aquila ut periclo mortis eriperet suos,
incolumes natos supplex uulpi tradidit.]

[TİLKİ VE KARTAL]

Yüksekte olsa da korkmalı oradakiler aşağıdakilerden,
çünkü kavrayışı kuvvetli akla açıktır intikam yolu.
Kartal kaçırdı bir gün tilki yavrularını
ve koydu yuvasına kendininkilere yem olsun diye.
Onu takip edip anneleri başladı yalvarmaya,
yaşatmasın diye zavallı ona böylesi bir acı.
Aldırış etmedi kartal, güvende ya her şekilde kendi yerinde.
Tilki sunaktan kaptı yanan bir meşale,
ağacın etrafını bütünüyle verdi ateşe,
evlat kaygısıyla düşmanı da aynı acıyı tatsın diye.
[Kartal, kurtarmak için kendi yavrularını ölüm tehlikesinden,
yalvararak sağ salim teslim etti yavrularını tilkiye.]

Yaban Domuzuyla Dalga Geçen Eşek (I. 29)

Dalga geçeyim derken kendini tehlikeye atanlara söylenmiş bu **fabula**da (**promythion**, v.1-3) eşek yaban domuzuyla karşılaşır (**expositio**, v.4) ve ona selam verir (**actio**, v.5). Ancak selamına karşılık alamaz ve bunun üzerine **(reactio**, v. 5-6) kaba sözlerle onunla dalga geçer (**actio**, v.7-8). Yaban domuzu ise ona tam saldıracakken vazgeçer ve eşek gibi bir hayvana saldırmanın kendine yakışmayacağını belirtir **(reactio**, v. 9-11).

Fabulada geçen **destingere** (yermek, v.2) sözcüğü **de** ön eki ve **stringere** fiilinin birleşmesiyle oluşmaktadır**, stringere** fiilinin anlamı "çekmek, sıkmak, bastırmak; değinmek, kısaca ele almak"[38]dır, ancak **de** ile birleştiğinde "eleştirmek, yermek"[39] anlamlarını taşımaktadır ve Short'un da belirttiği[40] gibi sözcük bu haliyle olumsuz bir

[38] Glare, **Oxford Latin Dictionary**, p.1828, "stringo" altında.
[39] A.e.s. 528, "destringo" altında.
[40] Michael Short, "Latin *Dē:* A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/2, p. 381.

anlam kazanmaktadır. Ayrıca **gravis contumelia** (ağır aşağılama, v.2) diyerek yermek sözcüğünün olumsuzluğu pekiştirilmiş ve muhatabını ezmek anlamı yüklenmiştir. **Gravis** sıfatı temel olarak fiziksel bir ağırlığı nitelemek için kullanırken burada fiziksel olmayan, soyut bir ağırlık için kullanılmıştır. Ayrıca genel olarak şimdiye kadar incelediğimiz şiirlerde "üstün olmak, ezmek, baskın olmak" gibi fiiller tercih edilirken burada bir sıfat tercih edilmesi de **fabula**nın ayrıştırıcı unsurlarındandır.

Ayrıca ilk iki dizede **levis** (hafif, v.1) ve **gravis** (ağır, v.2) ile **oxymoron** oluşturulmuştur. Söz konusu sıfatlar kendi içlerinde tezat oluşturduğu gibi eylemi yapan kişilerin arasında sosyal olarak zıtlık vardır. Daha açık söylemek gerekirse, **levis** sıfatı **risus** (alay, v.1) ismini nitelemektedir ve bu sözcük **captare** (yakalamak, v.1) fiilinin nesnesidir. Söz konusu eylemi yapan ise **stultus** (aptal, v.1) yani **asinus**tur (eşek). Eşeğin bu **fabula**da temsil ettiği sınıf ise alt tabaka yani, **aper**in (yaban domuzu) tam tersi. Yaban domuzu ise **fabula**da **gravis contumelia** (ağır aşağılama, v.2) ile eşeği yerendir.

Ontolojik metaforlarla kavramı somutlaştırdığımızı ve bu sayede söz konusu kavramları farklı açılardan ele alarak kullanabileceğimizi daha önce de belirtmiştik. **Fabula**da geçen **iram reprimere** (öfkeyi bastırmak, v.10), ontolojik metaforun bu kullanımına örnektir. Öfke elle tutulur somut bir varlık değildir ve soyut bir kavram olarak düşündüğümüzde onu bastıramayız ancak öfkeyi somut bir varlık olarak düşünmemiz bu kullanıma olanak tanır.

Fabulanın kahramanları sosyal statüleri bakımından denk değildir. Eşeğin selam vermesi, domuzun selamı almaması, eşeğin hakaret etmesi ve bunun üzerine domuzun sözleri de denk olmayan bu statüyü vurgular niteliktedir. Gärtner de buna dikkat çekerek aralarında ki sosyal sınıfın sınırlarının ilk olarak eşeğin "**salve frater**" (selam kardeş, v. 5) sözleriyle aştığını ve okuyucunun gözünde klasik bir Roma toplumunu canlandırmaya başladığını söyler. Ona bu şekilde selam vererek aslında domuzun sosyal saygınlığının zedelendiği vurgulanmış olur.[41]

[41] Ursula Gärtner, **Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015 (Çevrimiçi,https://books.openedition.org/chbeck/1583, 10.7.22) .

[ASSINVS IRRIDENS APRVM]

Plerumque stulti risum dum captant leuem,
graui destringunt alios contumelia
et sibi nociuum concitant periculum.
Asellus apro cum fuisset obuius:
"Salue" inquit "frater." Ille indignans repudiat
officium et quaerit, cur sic mentiri uelit.
Asinus demisso pene: "Similem si negas
tibi me esse, certe simile est hoc rostro tuo."
Aper, cum uellet facere generosum impetum,
repressit iram et: "Facilis uindicta est mihi,
sed inquinari nolo ignauo sanguine."

[YABAN DOMUZUYLA DALGA GEÇEN EŞEK]

Çoğu kez aptallar ucuz şaka peşindeyken,
pahalıya patlayan ağır aşağılamayla
neden olurlar zarar verici bir tehlikeye. (Kendilerini bulurlar zararlı bir tehlikenin içinde)
Yaban domuzu çıkınca eşeğin karşısına,
"Selam birader" der. Küçümseyerek öteki görmezden gelir
inceliği, ve sorar neden böyle aldatmak istediğini.
Eşek gösterip cinsel organını: "kabul etmesen de benzediğimi
sana, bu kesin benziyor senin o burnuna"
yaban domuzu, isterken yapmak asil bir saldırı,
bastırır öfkesini, ve "Kolaydır galip gelmek benim için,
namım lekelensin istemem bir aşağılığın kanıyla."

Boğaların Çarpışmasından Korkan Kurbağalar (I. 30)

Güçlülerin kavgasında güçsüzlerin ezildiğini gösteren (**promythion**, v.1) bu **fabula**da boğalar kendi aralarında kavga ederken (**expositio**, v.2) bir kurbağa bu durumdan yakınır (**actio**, v.3). Bunun üzerine başka bir kurbağa nedenini sorar (**reactio**, v.4- 6), yakınan kurbağa ise kaybeden boğanın bataklığa gelip onları ezeceğini söyler (**actio**, v.7-11).

Bu **fabula**da da güçlü ve güçsüz, aşağı/yukarı yönelim metaforu ile temsil edilmiştir. Güçlü (**potens**, v.1) olan boğalar fiziksel olarak da kurbağalardan büyüktür ve yukarıdadırlar. Güçsüz olan kurbağalarsa fiziksel olarak da küçüktür ve aşağıdadırlar (**humilis**, v.1). Güçlü/güçsüz ve aşağı/yukarı dengesini, kurbağanın bu olaydandan **instare** (üstünde durmak, v.3) fiiliyle bahsetmesi ve kovulan boğanın onları öldüreceğini söylerken **obtere** (ezmek, v.10) fiilini kullanması da göstermektedir.

Bu **fabula**yla birlikte şimdiye kadar I. kitapta 4 ayrı kurbağa hikâyesi görmüş olduk. Biri kendilerine yönetecek bir güç isteyen (2), biri gücü kıskanan (24), diğer ikisi de tepelerindeki güçten yakınan (6 ve 30). Gärtner de bu **fabula**lara dikkat çeker ve 2. **fabula**da kurbağaların özgürlüklerinden vazgeçtiğini, 6. **fabula**da olası bir tehlikeden dolayı korku içinde olduklarını, 24'de kıskançlığının kurbanı olduğunu, 30'da yani bu **fabula**da ise yine yaklaşan bir tehlikenden korktuklarını belirtir.[42] Sonuç olarak kurbağaların fiziksel olarak küçük olmaları, onların şimdiye kadar incelediğimiz **fabula**larda güçsüz olarak konumlanmalarına neden olmuştur. Bu da güçlü/güçsüzün bilişsel olarak nasıl şekillendiğini gösterir yani kurbağalara güçsüz konumunu veren fiziksel görünüşleridir.

[RANAE METVENTES TAVRORVM PRAELIA]

Humiles laborant ubi potentes dissident.
Rana e palude pugnam taurorum intuens,
"Heu, quanta nobis instat pernicies!" ait.
Interrogata ab alia cur hoc diceret,
de principatu cum illi certarent gregis
longeque ab ipsis degerent uitam boues,
"Est statio separata [inquit] ac diuersum genus,
sed pulsus regno nemoris qui profugerit,
paludis in secreta ueniet latibula
et proculcatas obteret duro pede.
Ita caput ad nostrum furor illorum pertinet."

[42] Ursula Gärtner, Phaedrus**: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln**. Zetemata, 149, Beck, München, 2015(Çevrimiçi,https://books.openedition.org/chbeck/1583, 10.7.22).

[BOĞALARIN ÇARPIŞMASINDAN KORKAN KURBAĞALAR]

Alttakiler çeker eziyet, üsttekiler çarpışırken.
Bataklıkta boğaların kavgasını izleyen kurbağa,
"Ah ah" der "nasıl bir felaket var üstümüzde"
sorar diğer kurbağalardan biri niçin böyle söylediğini,
boğalar savaşırken sürü başkanlığına,
Yaşarlar bizden çok uzakta,
"Hem yerimiz ayrı hem türümüz ayrı,
kovulunca orman krallığından biri,
gelecek bataklığın gizli bir köşesine
ve alıp ayaklarının altına ezecek bizi.
Böylece onların öfkesi gelecek bizim başımıza."

3.2.2. LIBER SECUNDUS

Toplam 9 şiirden oluşan II. kitaptaki tüm şiirler kavramsal metafor kuramı çerçevesinde incelenmiş ve kavramsal metafor tespit edilen şiirlerden 3 tanesine yer verilmiştir.

Boğa, Aslan ve Yağmacı (II. 1)

Aslan bir av yakalar ve yağmacı o avdan pay ister. **(expositio**, v.1-2) Ancak aslan, kendisi de avlanabilecek durumda olduğu halde onun avından pay istediği için teklifini reddeder **(actio**, v.1-2). Daha sonra oradan geçen bir yolcu aslanı görüp geri çekilir (**ara bölüm**, v.3-6), aslan bu davranış karşısında yolcuya yemeğinden pay verir (**actio**, v.7-10). Bu **fabula** zenginin açgözlü, yoksulun ise utangaç olduğunu gösterir (**epimythion**, v.11-12).

Fabulada aslan (**leo**) gücü temsil eder ve yine yukarı/aşağı yönelim metaforu çiftiyle de bu durum pekiştirilir. Aslan kendinden güçsüz olan avını yere yatırır (**deiecere**, v.1) ve üstüne çıkar (**super iuvencum stare**, v.1). Ancak aslanın gücünü temsil eden tek gösterge bu değildir, aslanın sürü hayvanlarıyla ittifak kurup, avdan hiçbir hayvana pay vermediği **fabula**yı (I.5) hatırlayacak olursak, bu **fabula**da da tek güçlü ve tek konuşan odur. Ayrıca "yere yatmak" anlamına gelen **deicere**, "yatmak" anlamına gelen **iacere** fiiline **de** ön

ekinin eklenmesiyle oluşmuştur. Her ne kadar söz konusu fiil fiziksel olarak yere yatmayı ifade etse de kavramsal metafor kuramıyla da okuduğumuzda güçlünün güçsüzü kendinden aşağı bir konuma getirdiğini de görmekteyiz.

Bu **fabula**nın kavramsal metafor dışında dikkat çeken bir yönü de verdiği mesajın "ölçülü ol!" olmasıdır. Daha önce de Phaedrus'un şiirlerinin temelde üç tema üzerine kurulduğunu söylemiştik. Bunlardan ilki Aisopos'un **fabula**ları, ikincisi Roma kültürü üçüncüsü ise Stoa felsefesinin öğretileriydi. Burada da aslan yani gücü elinde tutan kahraman, **modestia** (ölçülülük) sahibi olana ödül verir (v.8). Roma erdemleri arasında da yer alan bu kavram kişinin kendini bilmesi, alçakgönüllü ve ölçülü olmasını ifade eder.

[IVVENCVS LEO ET PRAEDATOR]

Super iuuencum stabat deiectum leo.
Praedator interuenit partem postulans.
"Darem" inquit "nisi soleres per te sumere,"
et improbum reiecit. Forte innoxius
uiator est deductus in eundem locum,
feroque uiso rettulit retro pedem.
Cui placidus ille "Non est quod timeas" ait;
"et quae debetur pars tuae modestiae
audacter tolle." Tunc diuiso tergore
siluas petiuit, homini ut accessum daret.
Exemplum egregium prorsus et laudabile,
uerum est auiditas diues et pauper pudor.

[BOĞA, ASLAN VE YAĞMACI]

Devirip yere bir boğayı çıkmış üstüne aslan.
Yağmacı gelmiş, bir parça isteyerek.
"Verirdim" der "alışık olmasaydın kendi kendine kazanmaya."
ve kovalar utanmazı. Şans eseri zararsız
bir yolcu çıka gelir o aynı yere,
gördüğü gibi vahşi hayvanı geri çekilir ayakları.
Sakince şöyle der yolcuya: "Korkacak bir şey yok
ölçülü tavrının karşılığıdır bu pay

çekinmeden al". Bölüştürüp avı
girer ormana, adam yaklaşsın diye ava. 10
Olağanüstü bir örnek tamamen övgüye değer,
aslında açgözlü zengindir, yoksul utangaç.

Kartal, Sansar ve Yaban Domuzu (II. 4)

Aynı ağaca, aşağıdan yukarıya sırasıyla domuz, sansar ve kartal yuva yapmış. Sansar iki komşusunu birbirine düşürmek için onlara bir şeyler anlatmaya başlar (**expositio**, v.1-5). İlk olarak kartala gidip domuzun onun yavrularını yemek için plan yaptığını söyler (**actio**, v.6-12). Daha sonra domuza gidip aynı şekilde kartalın yavrularını yemek için plan yaptığını söyler (**actio**, v.13-17). Sonunda sansarın oyununa gelen iki hayvan da yuvalarından çıkmaya korkarkar ve yavrularıyla birlikte açlıktan ölürler (sonuç, v.18- 24). Bu **fabula**, ikili konuşan insanlar için yazılmıştır (**epimythion**, v.25-26).

Duyguları kavramsal metafor aracılığıyla kavradığımızı daha önce de belirtmiştik. Bu **fabula**da da **effundere terrorem** (korku yaymak, v.11), **complere timore** (korkuyla doldurmak, v.16) korkunun bir varlık olarak algılanmasıyla oluşur. Söz konusu sözcüklerden **effendere** "dökmek, yaymak" anlamına gelirken **complere** "doldurmak" anlamına gelir. Her iki sözcük de fiziki bir eylem bildirir ve korkunun bu sözcüklerle kullanılması bu kavramın da somut bir varlık olarak anlaşılmasından kaynaklanmaktadır. Aynı şekilde **perturbare sensum** (akıl karıştırmak, v.11) ifadesi de "duygu, his, akıl" anlamına gelen **sensus** sözcüğünün bir varlık olarak algılanmasının bir sonucudur. Benzer şekilde tehlike de somutlaştırılmıştır ve bu sayede tehlike içinde (**in magnum periculum esse**, v.13) ifadesi kullanılabilmiştir.

Fabulada en üstte kartal (v.1), onun altında sansar (v.2) en altta ise domuz (v.3) yer almaktadır. Bu dizilimi kavramsal metafor çerçevesinde okuduğumuzda sansarın ilk olarak en üsttekine yani en güçlüye, daha sonra da en alttakine yani en güçsüze gittiğini görüyoruz. Sansar en güçsüzün en güçlüyü yenmek için onu kendi gücüne denk bir konuma getirmesi gerektiğini şu sözleriyle belirtiyor: "**Nam fodere terram quod uides cotidie/aprum insidiosum, quercum uult euertere, /Ut nostram in plano facile progeniem opprimat.**" (Çünkü kazıyor toprağı, sen de her gün görüyorsun ya/ hain

domuz, devirmek istiyor meşeyi, / yatırıp yere kolayca gelsin üstesinden ailemizin. V. 8-10). Bu dizeleri kavramsal metafor perspektifinden okuduğumuzda kartalın güçlü domuzunsa güçsüz olduğu çıkarımını yapıyor ancak domuzun aklını kullanarak kartalı yenmesinin mümkün olduğunu görüyoruz.

[AQVILA FELES ET APER]

Aquila in sublimi quercu nidum fecerat;
feles cauernam nancta in media pepererat;
sus nemoris cultrix fetum ad imam posuerat.
Tum fortuitum feles contubernium
fraude et scelesta sic euertit malitia.
Ad nidum scandit uolucris: “Pernicies” ait
“tibi paratur, forsan et miserae mihi.
Nam fodere terram quod uides cotidie
aprum insidiosum, quercum uult euertere,
ut nostram in plano facile progeniem opprimat.”
Terrore effuso et perturbatis sensibus
derepit ad cubile setosae suis.
“Magno” inquit “in peric[u]lo sunt nati tui;
nam simul exieris pastum cum tenero grege,
aquila est parata rapere porcellos tibi.”
Hunc quoque timore postquam compleuit locum,
dolosa tuto condidit sese cauo.
Inde euagata noctu suspenso pede,
ubi esca se [se] repleuit et prolem suam,
pauorem simulans prospicit toto die.
Ruinam metuens aquila ramis desidet;
aper rapinam uitans non prodit foras.
Quid multa? Inedia sunt consumpti cum suis
feli[s]que ‹ac› catulis largam praebuerunt dapem.
Quantum homo bilinguis saepe concinnet mali,
documentum habere stulta credulitas potest.

[KARTAL, KEDİ VE YABAN DOMUZU]

Kartal yüksek bir meşenin tepesine yuva yapmış;
sansar bulup bir delik ortasında yuvalamış;
dişi yaban domuzu da koymuş yavrularını en alta.
Sonra sansar tesadüfen oluşan topluluğu
hile ve kötü niyetle altüst eder.
Tırmanmış kuşun yuvasına: "Bir kötülük" demiş
"kuruyor sana, belki zavallı bana da.
Çünkü kazıyor toprağı, sen de her gün görüyorsun ya
hain domuz, devirmek istiyor meşeyi,
yatırıp yere kolayca gelsin üstesinden ailemizin."
Korku yayılıp, karıştı mı akıllar
tüylü hayvan süzülmüş yuvasına.
"Yavruların" dedi "büyük bir tehlike içinde;
çünkü sen gittiğin gibi otlağa yavru sürünle,
kartal hazırda bekliyor, yavru domuzları kapmak için.'
Burayı da korkuyla doldurduktan sonra,
kurnaz güvenle gitti yuvasına.
Bundan böyle gece karanlığında çıkıyordu dışarı,
doyuruyordu kendini ve çocuklarını,
tüm günse korkmuş numarası yapıyordu.
Korkmuş kartal dallarla kurmuş bir sığınak;
yağmalanmaktan sakınan yaban domuzu görünmüyordu dışarda.
Ne diye uzatayım lafı? Tüketti açlık onları yavrularıyla
sansar ve yavruları da doymuş bol yiyecekler.
İkili konuşup kötülük yapan insanların kötülüğüne,
aptalca inananlara ders olabilir bu.

Geyikten Boğalara (II. 8)

Geyik avcılardan kaçmak için bir ahıra saklanır (**expositio**, v.1-4), onu gören öküz orada ne işi olduğunu sorar (**actio** 5-6), buna karşılık geyik kendisini saklamaları için onlara yalvarır (**reactio**, v.7-8). Geyik kimseye görünmeden ahırda kalır (ara bölüm, v. 9-13) ve saklanmasına izin veren hayvanlara teşekkür eder (**actio** 13-15). Boğalardan biri

güvende olmadığını söyler (**reactio**, v.16-18), bu arada sahipleri gelir ve ihmal edilmiş işlerden ötürü söylenmeye başlar (**actio**, v.19-23), etrafı incelerken geyiği de fark eder ve öldürür (sonuç, v.23-26). Bu masal işi, en iyi sahibinin yapacağını gösterir (**epimythion**, v.26-27).

Korku bu **fabula**da kişileştirilmiş ve bu sayede **caecus** (kör, v.1) sıfatıyla nitelenmiştir. Ölüm ise hem kişileştirilip **instans nex** (yaklaşan ölüm, v.2) olarak kullanılmış hem de Kövecses'in de belirttiği gibi varılacak bir yer olarak algılanmış[43] ve **ad necem cucurrere** (ölüme gelmek, v.6) olarak ifade edilmiştir. "Ölüme gelmek" ifadesiyle geyiğin orada öldürülebileceği "**spiritum committere**" (canını getirmek, v.7) ifadesiyle pekiştirilmiştir. Söz konusu iki metaforik ifade antik yazarların da belirttiği gibi mevcut durumu uzun anlatılardansa iki sözcükle açıklanmasına olanak sağlamıştır. Ancak kavramsal metafor kuramıyla okuduğumuzda ilk ifadenin ölümün ontolojik metaforlarla bir varlık olarak algılanması sonucu bir yer olarak somutlaştığını belirttik. "Canını getirmek" ifadesiyse canın bedenin dışında bir varlık olarak algılanmasıyla oluşmuştur. Bu algılama "canını emanet etmek", "can vermek" ya da "canını yolda bulmak" gibi diğer metaforik ifadelerin de oluşmasında etkendir. Daha açık bir ifadeyle yaşamayı simgeleyen can bedenin dışında bir varlık olarak algılanıyor ve bu sayede "almak, vermek" gibi fiziksel eylem bildiren fiillerle kullanılıyor.

[CERVVS AD BOVES]

Ceruus nemorosis excitatus latibulis,
ut uenatorum effugeret instantem necem,
caeco timore proximam uillam petit
et opportuno se bouili condidit.
Hic bos latenti: "Quidnam uoluisti tibi,
infelix, ultro qui ad necem cucurreris
hominumque tecto spiritum commiseris?"
At ille supplex: "Vos modo" inquit" parcite;
occasione rursus erumpam data."
Spatium diei noctis excipiunt uices.

[43] Kövecses, **Metaphor in Culture**; **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**, p. 145.

Frondem bubulcus affert, nil ideo uidet.
Eunt subinde et redeunt omnes rustici,
nemo animaduertit: transit etiam uilicus,
nec ille quicquam sentit. Tum gaudens ferus
bubus quietis agere coepit gratias,
hospitium aduerso quod praestiterint tempore.
Respondit unus: “Saluum te cupimus quidem,
sed ille, qui oculos centum habet, si uenerit,
magno in peric[u]lo uita uertetur tua.”
Haec inter ipse dominus a cena redit
et, quia corruptos uiderat nuper boues,
accedit ad praesepe: “Cur frondis parum est,
Stramenta desunt? Tollere haec aranea
quantum est laboris?” Dum scrutatur singula,
cerui quoque alta conspicatur cornua;
quem conuocata iubet occidi familia,
praedamque tollit. Haec significat fabula
dominum uidere plurimum in rebus suis.

[GEYİKTEN BOĞALARA]

Sığınaktan çıkıp dallı budaklı geyik,
avcıların getirdiği ölümden kaçmak için,
kör korkuyla daldı yakındaki eve,
uygun bulup kendine atıldı ahırın içine.
Öküz, gizlenen geyiğe: “Ne istiyorsun,
bahtsız geyik, ölümüne geldin
getirdin canını bir adamın evine?”
Geyik yalvar yakar: “Siz koruyun beni
bir fırsat bulur çıkarım tekrar.”
Güneş batar akşam olur.
Çoban getirir yaprakları, görmez hiçbir şey.
Gidip gelir sürekli tüm çiftçiler,
fark etmezler hiçbir şeyi, kahya bile geçip gider de,
anlamaz bir şeyi. Mutluluktan uçarak geyik

başlar dinlenen boğalara teşekküre,
kötü bir zamanda ettiklerinden misafir.
Biri şöyle cevap verir "Gerçekten isteriz sağ kalmanı,
Ama gelirse yüz gözlü biri buraya,
büyük bir tehlikeye girer hayatın."
O sırada yemekten döner efendi
yakın zamanda sağlıkları bozulduğu için boğaların,
gelir ahıra: "Niçin az der yapraklar?
Saman da kalmamış. Örümcek ağlarını toplamak
ne kadar zor olabilir? Tek tek incelerken her şeyi,
görür geyiğin yüksek boynuzlarını da;
emreder tüm aileye toplanmasını,
öldürür hayvanı. Bu masal gösterir ki
kendi işini en iyi efendi görür.

3.2.3. LIBER TERTIUS

19 şiirden oluşan III. kitaptaki tüm şiirler kavramsal metafor kuramı çerçevesinde incelenmiş, kavramsal metafor tespit edilen 2 şiire yer verilmiştir.

Leopar ve Çobanlar (III. 2)

Ana kahramanı leopar olan bu **fabula**, zor zamanında yardım edilmeyenin, gücünü topladığında intikam alacağını anlatır (**promythion**, v.1). Leopar bir çukura düşer ve köylüler toplanıp başına (**expositio**, v.3) oradan çıkma ihtimali olmadığı düşüncesiyle sopa, taş gibi şeyler fırlatırlar, köylülerden yalnız biri ekmek atar (**actio**, v.3-6). Leopar biraz dinlenip çıkar çukurdan ve yuvasına döner. Gücünü topladıktan sonra (**ara bölüm**, v.7-11) önce bir sürüyü katleder sonrada kendisine taş, sopa atanlara saldırır (**reactio**, v.13- 14). Köylüler yalvarır (**actio**, v.16- 17) ancak leopar kim kendisine zarar verdiyse onu öldüreceğini söyler (**reactio**, v.18-20).

Leopar (**panthera**) güçlü bir hayvandır, **fabula**da da güçlüyken gücünü kaybettiğini belirtmek için aşağı/yukarı yönelim metaforundan yararlanılmıştır ve leopar "**in foveam decidere**" (çukura düşmek, v.2) dizesinde gördüğümüz fiziksel düşmenin yanı sıra güçten de düşer yani gücünü kaybeder. **Fabula**da geçen "**languidam reficere**" (zayıflığı

geçmek, v.9) ifadesi ontolojik metaforlar sayesinde zayıflık kavramını somutlaştırmamızın bir sonucudur.

Ayrıca **de** ön ekinin sözcüklere kattığı olumsuz anlamı burada da görmekteyiz **specere** "bakmak, görmek" anlamındayken **de** ekinin eklenmesiyle **despcere** (v.1) olur ve "hor görmek, küçümsemek" anlamını kazanır. Ayrıca daha önce I.3,5'de, kullanılan **decidere** (v.2) fiilinin bu kıssada da kullanıldığını görmekteyiz. TLL fiilin "cansız varlıklar için yukarıdan düşmek; aşağıya kaymak"[44] anlamlarına geldiğini söyler ancak burada düşen leopardır. İki kıssadaki kullanımında ortak olan şey ise, "düşme" eyleminin yalnızca fiziksel değil mecazen de "değerden düşmeyi" ima ediyor olabileceğidir.

Yunanca **ψυχή** (psykhe) olarak adlandırılan ruh kavramı üzerine, Sokrates öncesi filozoflardan beri klasik dünyada neredeyse her dönem konuşulmuştur. Genel olarak bedene can veren, ölümle birlikte bedeni terk eden ancak yaşamını sürdüren bir varlık olarak algılanmıştır.[45] Kavramın bu yönü her ne kadar antik felsefe alanın çalışma konusu olsa da kavramsal metafo açısından da söz konusu algılayış önemlidir. Zira ruhu maddi bedenin içinde can veren ve bu maddi bedenin dışında da var olabilen somut bir varlık olarak algılamak ontolojik metaforlar sayesinde olmaktadır. Antik dünyanın bahsi geçen ruh kavrayışını bu **fabula**da da "**sustineret spiritum**" (ruhu ayakta kalmak, v.6) sözlerinde görüyoruz.

Kısa bir hatırlatma olarak, çalışmamızda yer verdiğimiz şiirleri, aslına bağlı kalmakla birlikte Türkçeye en uygun haliyle, tespit ettiğimiz metaforları ise yine aynı prensip çerçevesinde Türkçe metaforu en iyi yansıtacak şekilde çevirmeye çalıştığımızı tekrar belirtmek isteriz. Bu hatırlatmayı "**sustinere**" fiilinin "dayanmak, direnmek, sürdürmek" anlamları içinden neden "ayakta kalmak" anlamını tercih ettiğimizi açıklamak için yaptık. Aynı dizeyi Perry "she might keep herself alive"[46] (kendini tutabilir hayatta) olarak çevirmiştir ancak biz ruhun bedenden ayrı bir varlık olarak algılandığını belirtmek için canlı bir varlığa özgü olan "ayakta kalmak" anlamını tercih ettik.

---

[44] Karl Simbeck, Thesaurus **Linguae Latinae**, Vol. V/1, Teubner, Leipzig: B. G., 1910, "decidere" altında.
[45] Ayrıntılı bilgi için bkz. Çiğdem Dürüşken, "Antikçağ'da 'Psykhe' Kavramına Genel Bir Bakış", **Felsefe Arkivi**, 29, 1994, s.75-85.
[46] **Babrius and Phaedrus**, Ed. Perry, B. E., Harvard University Press, Cambridge, 1984, p.261.

[PANTHERA ET PASTORES]

Solet a despectis par referri gratia.
Panthera imprudens olim in foueam decidit.
Videre agrestes: alii fustes congerunt,
alii onerant saxis; quidam contra miseriti
periturae quippe, quamuis nemo laederet,
misere panem ut sustineret spiritum.
Nox insecuta est; abeunt securi domum,
quasi inuenturi mortuam postridie.
At illa, uires ut refecit languidas,
ueloci saltu fouea sese liberat
et in cubile concito properat gradu.
Paucis diebus interpositis prouolat,
pecus trucidat, ipsos pastores necat,
et cuncta uastans saeuit irato impetu.
Tum sibi timentes qui ferae pepercerant
damnum haud recusant, tantum pro uita rogant.
At illa: “Memini qui me saxo petierit,
qui panem dederit; uos timere absistite;
illis revertor hostis, qui me laeserunt.”

[LEOPAR VE ÇOBANLAR]

Her zaman verir karşılığını hor görülen.
Bir gün düşer bilmeden çukura leopar,
görür köylüler; kimi sopalarını alır gelir,
kimi taş atar; kimi de zavallıcığın ölmesine karşılık
her şekilde, yara almasa bile,
ekmek atar, ruhu kalsın diye ayakta.
Gece çöker; dönerler evlerine güvenle,
nasılsa ölü bulunur ertesi gün diye.
Zayıflığı geçip, gelince yerine gücü
hızla atlayıp çukurdan kurtarır kendini
ve inine döner hızlı adımlarla.
Birkaç gün geçince çıkar ortaya,

katleder sürüyü, çobanları da öldürür,
yok edip her şeyi öfkeli saldırısı ile övünür.
Vahşi hayvandan kaçınıp korkarlar o zaman, 15
vazgeçip mallarından yalvarırlar canları için.
Der ki leopar: "Kim bana taşla saldırdı,
kim ekmek verdi; siz korkuyla kaçmayın benden;
kim zarar verdiyse bana, odur düşmanım."

Tavuktan İnciye (III. 12)

Yiyecek arayan tavuk şans eseri bir inci bulur (**expositio**, v.1-2) ve inciye, onun elinde değersiz olduğunu, inci yerine yiyecek bir şey tercih ettiğini söyler (**actio**, v. 3-7). Bu **fabula** ile Phaedrus, kendi eserinin değerini bilmeyenlere seslenmiştir (**epimythion**, v.8).

Fabulada geçen **iacere** (yatmak) fiili daha öncede ifade ettiğimiz gibi aşağı/yukarı yönelim metaforları sayesinde mecazen güçlü ya da iyi olmayı belirtir. Lakoff ve Johnson, MUTLU OLAN YUKARIDADIR; KEDERLİ OLAN AŞAĞIDADIR çatı metaforlarının bu kullanıma olanak sağladığını belirtir.[47] Şöyle ki, fiziksel olarak hastalık, uyku, ölüm gibi durumlarda yatarız aksi durumlarda ise ayakta dururuz. Ayrıca söz konusu fiilinin alt anlamlarından birinin ölmek olması da bu bağlantıyı desteklemektedir. Bununla birlikte durumun kötü olduğu yalnızca **iacere** (v.3) fiili ile verilmemiş **indignus locus** (değersiz yer, v.3) ile konum bildirerek de desteklenmiştir.

Tavuğun sözleri incinin görüntüsünü hakkında herhangi bir bilgi vermezken, hakettiği değere sahip olmadığını yalnızca yerde olmasından anlarız: "**redisses ad splendorem maximum**" (dönerdin en görkemli haline, v.5.). Bunla birlikte, tavuğun sözlerini de aslında görüntü olarak hâlâ değerini koruyor ancak konumunun mevcut değerine zarar veriyor olarak yorumlayabiliriz.

[PVLLVS AD MARGARITAM]

In sterquilino pullus gallinaceus

[47] Lakoff & Johnson **Metaphors We Live By**, p. 15.

dum quaerit escam, margaritam repperit.
"Iaces indigno quanta res" inquit "loco!
Hoc si quis pretii cupidus uidisset tui,
olim redisses ad splendorem maximum.
Ego quod te inueni, potior cui multo est cibus,
nec tibi prodesse nec mihi quicquam potest."
Hoc illis narro, qui me non intellegunt.

[TAVUKTAN İNCİYE]

Tepede durmuş tavuk
ararken yiyecek inci bulmuş.
"Yatmışsın bu kadar değerliyken değersiz bir yere!" demiş
"Değerine düşkün biri görmüş olsaydı seni,
o zaman dönerdin en görkemli haline.
Seni bulan benim için daha iyidir yiyecek,
ne sana ne bana yararlı olabilir bu durum."
Anlattım bu masalı beni anlamayana.

3.2.4. LIBER QUARTUS

6 şiirden oluşan IV. kitaptaki her bir şiir kavramsal metafor kuramı çerçevesinde incelenmiştir ve kavramsal metafor tespit edilen 2 şiire yer verilmiştir.

Tehlikede Korkak Olan Çoğu Kişi Talih İyi Giderken Güçlüdür (IV.3)

İki er bir haydutla karşılaşır. Erlerden biri kalıp savaşırken öteki kaçar ve haydut gittikten sonra (**expositio**, v.1-5) kılıcını çekip haydutu arar (**actio**, v.6-7). Bunun üzerine, savaşan er onun bu sahte hareketine kanmadığını belirtir (**reactio**, v.7-13). Bu **fabula** tehlike yokken herkesin cesur olabileceğini gösterir (**epimythion**, v.14-15).

Erdem bakımından da güç bakımından da savaşan er üstün konumdadır ve bu konumu sözlerine ayrılan dize sayısıyla da pekiştirilmiştir. Her ne kadar ilk söz kaçan ere verilmiş olsa da sözleri bir buçuk dizede biter ve savaşan erin sözlerinin üzerine hiçbir şey

söyleyemez. Ayrıca **virtus tua** (senin cesaretin, v.13) ifadesi cesaretin bir varlık olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Kövecses ahlaki duyguların da insanların açıklamakta zorlandıkları alanlar arasında olduğunu ve bu nedenle onları anlamak ve anlatabilmek için kavramsal metafora başvurduğumuzu belirtir. Buna örnek olarak da "cesaret almak ya da vermek" ifadelerini örnek gösterir.[48] Bu örnekler de tıpkı iyelik zamiriyle kullanılışında olduğu gibi, soyut bir alan olan cesaretin varlık olarak kavranıyor olmasıyla ilişkilidir.

Fabulada varlık olarak algılandığını gördüğümüz diğer bir kavram ise **lingua**dır (dil, sözlü dil, lehçe, v.10). "Boş konuşma" anlamında kullanılan **lingua futtilis** ifadesi de konuşmanın ya da Türkçede tercih ettiğimiz karşılığıyla lafın somut bir alan için kullanılabilecek boş sıfatıyla nitelenmesine olanak sağlamıştır.

[MVLTOS IN REBUS SECVNDVS FORTES ESSE QUI IN DVBIIS SUNT TIMIDI]

Duo cum incidissent in latronem milites,
unus profugit, alter autem restitit
et uindicauit sese forti dextera.
Latrone exciso timidus accurrit comes
stringitque gladium, dein [de] reiecta paenula:
"Cedo" inquit "illum; iam curabo sentiat,
quos attentarit." Tunc, qui depugnauerat:
"Vellem istis uerbis saltem adiuuisses modo;
constantior fuissem uera existimans.
Nunc conde ferrum et linguam pariter futtilem.
Vt possis alios ignorantes fallere,
ego qui sum expertus quantis fugias uiribus,
scio quam uirtuti non sit credendum tuae.
Illi assignari debet haec narratio
qui re secunda fortis est, dubia fugax.

[48] Kövecses, **Metaphor in Culture**; **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**, p.22.

[TEHLİKEDE KORKAK OLAN ÇOĞU KİŞİ TALİH İYİ GİDERKEN GÜÇLÜDÜR]

İki asker karşılaşınca haydutla,
biri kaçmış, öteki ise direnmiş,
savunmuş kendini kılıcıyla sağ tarafta.
Gidince haydut döner korkak yoldaş,
ve çeker kılıcını atıp sırtından pelerini:
"Geldim, göstereceğim ona, o
kime saldırdığını sanıyor." O zaman direnen er:
"İsterdim bu sözlerle en azından az önce yardıma gelmeni;
sanıp gerçek olduğunu daha da direnirdim.
Şimdi boş laflarınla birlikte indir kılıcını.
Aldatabilirsin seni tanımazları,
ben gördüm nasıl bir güçle kaçtığını,
biliyorum senin cesaretine güven olmadığını.
Bu masal anlatsa gerek
güvendeyken cesur, tehlikedeyken kaçanı.

Soytarı ve Köylü (IV. 6)

Küçük hataların büyük sonuçları olabileceğini gösteren (**promythion**, v.1-3) bu **fabula**da, soylu bir adam herkesin yeteneğini sergileyeceği bir oyun düzenler (**expositio**, v.4-7). Bu yarışmaya daha önce görülmemiş bir gösteri yapacağını söyleyen bir soytarı da katılır (**actio**, v.8-10). Bu sözler yayılınca halk arasında büyük bir kalabalık gösteriyi izlemeye gelir (**reactio**, v.11-15). Soytarı eğip başını domuz sesi çıkarır (**actio**, v.16-19), halk kucağında domuz saklıyor sanır ve pelerinini sallamasını ister, olmadığını görünce de soytarıyı alkışlarlar (**reactio**, v.19-21). Köylülerden birinin ertesi gün daha iyisini yapacağını iddia etmesi üzerine (**actio**, v.21-24), daha büyük bir kalabalık toplanır (**reactio**, v.25-26). İkisi de sahnede performanslarını sergilerler (**actio**, v.27-33) ancak halk soytarının sesinin domuz sesine daha çok benzediğini söyler (**reactio**, v.34-35) ancak köylü gerçek bir domuz getirmiştir (**actio**, v.36-37). Bu **fabula** kimin nasıl yargıladığını gösterir (sonuç, v.38).

Fabulada geçen **mortalis labi** (ölümün gelmesi, v.1), ölümün bir varlık olarak algılanması sonucu oluşur. Daha öncede belirttiğimiz gibi yaşam ve ölüm gibi soyut alanlar, kavramsal metaforla açıklamaya çalıştığımız alanlar olmakla birlikte ölüm bu **fabula**da olduğu gibi hem kişileştirilir hem de gidilecek bir yer olarak somutlaştırılmıştır. **Error** (hata, v.2) da kişileştirilen diğer bir varlıktır.

Fabulada geçen **urbanus sal** (ince zekâ, v.8) ifadesindeki **urbanus** sözcüğünün de kullanımı kavramsal metafor açısından dikkat çekicidir. Sözcüğün isim hali "şehirli kişi", sıfat hali de "kültürlü, nazik"[49] anlamına gelmektedir. Roma kültüründe şehirli olarak kastedilen Roma vatandaşlarıyla, buradaki kullanımıyla zekanın özdeşleştirilmesi kültürel olarak bu insanların yukarıda görülmesiyle yorumlanabilir.

[SCVRRA RVSTICVS]

Prauo favore labi mortales solent
et, pro iudicio dum stant erroris sui,
ad paenitendum rebus manifestis agi.
Facturus ludos dies quidam nobilis
proposito cunctos inuitauit praemio
quam quisque posset ut nouitatem ostenderet.
Venere artifices laudis ad certamina;
quos inter scurra, notus urbano sale,
habere dixit se genus spectaculi
quod in theatro numquam prolatum foret.
Dispersus rumor ciuitatem concitat.
Paulo ante uacua turbam deficiunt loca.
In scaena vero postquam solus constitit
sine apparatu, nullis adiutoribus,
Silentium ipsa fecit exspectatio.
ille in sinum repente demisit caput
et sic porcelli uocem est imitatus sua,
uerum ut subesse pallio contenderent
et excuti iuberent. Quo facto simul

[49] Glare, **Oxford Latin Dictionary**, Latin-English Lexicon, Clarendon Press, Oxford, 1968, p. 2105, "urbanus" altında.

nihil est repertum, multis onerant lancibus
hominemque plausu prosequuntur maximo.
Hoc uidit fieri rusticus: “Non mehercules
me uincet” inquit, et statim professus est
idem facturum melius se postridie.
Fit turba maior. Iam fauor mentes tenet
et derisuri, non spectaturi sedent.
Vterque prodit. Scurra degrunnit prior
mouetque plausus et clamores suscitat.
Tunc simulans sese uestimentis rusticus
poorcellum obtegere (quod faciebat scilicet,
sed, in priore quia nil compererant, latens)
peruellit aurem vero, quem celauerat,
et cum dolore uocem naturae exprimit.
Acclamat populus scurram multo similius
imitatum, et cogit rusticum trudi foras.
At ille profert ipsum porcellum e sinu,
turpemque aperto pignore errorem probans:
En hic declarat quales sitis iudices!

[SOYTARI VE KÖYLÜ]

Küçük yanlışlıkla gelir ölüm her zaman,
ön yargıyla direnirken hatalar,
çıkınca gerçek ortaya başlar pişmanlık.
Seçkin bir zengin düzenliyordu oyunlar
koyup bir ödül ortaya çağırmış herkesi,
yapabildikleri sıra dışı ne varsa göstermeleri için.
Gelir yarışmaya övgüye layık yetenekler;
aralarında bir soytarı, ince zekasıyla ünlü,
söyledi sergileyeceğini gösterinin bir türünü
daha önce tiyatroda hiç sergilenmemiş.
Yayılıp karıştırmış halkı söylenti.
Az önce boş olan yerler dolmuş taşmış kalabalıkla.
Durunca sahnede tek başına

araç gereci ve yardımcısı olmadan,
beklenti kesmiş sesi.
Eğip başını yaslamış göğsüne,
bağırmış domuz yavrusu gibi,
sanıp sakladığını pelerinin altında
istesinler sallanmasını. Öyle de olmuş,
ama bulamamışlar bir şey, çoğu över onu
büyük alkışlarla eşlik ederler adama.
Ne olduğunu görüp bir köylü: Hercules adına
yenemez beni der ve iddia ediyorum
yarın daha iyisini yapacağımı.
Daha büyük bir kalabalık toplanmış. Ön yargıyla tutarlar taraf
bilirsin dalga geçmek niyetleri, izlemek değil.
Çıkar ikisi de sahneye. İlk olarak soytarı çıkarır sesini,
almış birçok alkış ve desteklenmiş tezahüratlarla.
Benzer şekilde köylü de elbisesinde
gizler gibi domuzu (gizliyormuş da aslında
anlamamışlar ilkinde gizlediğini),
çekmiş kulağını gizlediği hayvanın,
acıyla çıkmış doğa vergisi sesi.
Halk haykırmış soytarının sesi deha çok benziyordu diye
sürüklemişler köylüyü dışarı.
Ama göğsünden çıkarınca bizzat yavru domuzu,
açık bir delille ispatlayıp kötü hatalarını:
Alın size gösterir bu nasıl yargıç olduğunuzu.

3.2.5. LIBER QUINTUS

29 şiirden oluşan V. kitaptaki her bir şiir kavramsal metafor kuramı çerçevesinde incelenmiştir ve kavramsal metafor tespit edilen 4 şiire yer verilmiştir.

Eşek ve Galyalılar (V. 1)

Kötü kaderin insanın yaşamda da ölümde de peşini bırakmadığını anlatan bu **fabula**da (**promythion**, v.1-3), Cybele rahipleri yanlarında gezdirdikleri eşek ölünce

derisinden def yaparlar (**expositio**, v.4-7). Yaşarken pek sevdikleri o hayvanı neden def yaptıkları sorulunca da (**actio**, v.8), eşekleri ölümün bile kurtaramadığı cevabını verirler (**reactio**, v.9-11).

Yunan kültürünün etkisiyle belirli bir dönemden itibaren kader kavramı üç kız kardeş olarak kişileştirilmiş ve buradaki **fatum** (v.3) terimin çoğulu olan **Fata** ismiyle ifade edilmiş olsa da, kullandığımız edisyonda küçük harfle yazılan bu sözcükle herhangi bir tanrının kastedilmediği ve dolayısıyla kişileştirme içermediği kanısındayız. Buna karşın, "çile" anlamındaki **miseria** kavramı (v.3) takip etmek, izlemek anlamına gelen **persequi** fiili kullanılarak kişileştirilmiştir.

Ayrıca **vitam tristem decurrere** (mutsuz yaşam sürmek, v.1-2) ifadesinde yaşamak için **decurrere** fiilinin tercih edilmesi bilişsel olarak **tristis** (hüzün, keder) sıfatıyla ilgili olabilir. Hüznün, kederin ya da mutsuzluğun aşağıyla ilişkisini daha önce de açıklamıştık. Burada da hüzünlü bir yaşamı vurgulamak için aşağı yönü, dolaylı olarak da olumsuzluğu ifade eden **de** ön ekini içeren **decurrere** (koşmak, acele etmek, aşağı yönde hareket etmek) fiili durumu pekiştirmiş gibi görünmektedir.

[ASINVS ET GALLINA]

Qui natus est infelix, non uitam modo
tristem decurrit, uerum post obitum quoque
persequitur illum dura fati miseria.
Galli Cybebes circum ‹in› quaestus ducere
asinum solebant baiulantem sarcinas.
Is cum labore et plagis esset mortuus,
detracta pelle sibi fecerunt tympana.
Rogati mox a quodam, delicio suo
quidnam fecissent, hoc locuti sunt modo:
"Putabat se post mortem securum fore;
ecce aliae plagae congeruntur mortuo."

[EŞEK VE GALYALILAR]

Kişi mutsuz doğdu mu, yalnızca yaşamı

mutsuz geçmez, ölümden sonra da
bırakmaz peşini kaderindeki çile.
Cybele rahipleri yanlarında götürürlermiş
bir eşek, yüklerini taşısın diye.
Yorgunluktan ve yaralarından ölünce eşek,
yüzüp derisini yapmışlar kendilerine def.
Sonra sormuş biri onlara düşkün oldukları hayvana
neden böyle yaptıklarını, şöyle cevap vermişler:
"Ölünce sanıyordu güvende olacağını:
şimdi başka sopalar yiyor ölüsü."

Şair (V. 2)

Yazdıklarının, öyle görünmese de aslında ciddi konular olduğunu ifade eden Phaedrus, bu konuların ciddiyetini yani kıssadan hisseyi herkesin alamayacağını ifade eder (**epimythion**, v.1-7). Söylediklerinin ciddiyetini ortaya koymak için de yaşlanıp artık fare yakalayamayan gelinciğin, kendini gizleyip yeni bir av taktiği geliştirmesini anlatır (**expositio**, v.8-13). Tuzağı fark eden yaşlı bir fare hariç tüm fareler sırayla bu tuzağa düşerler (**actio**, v.13-15).

Yaşlanma, gücü kaybetme ve düşme arasındaki bilişsel bağlantı **fabula**da bir arada verilmiştir (v.10-11). Yaşlılık ve fiziksel gücü kaybetme arasında doğrudan gözleme dayalı bir ilişki vardır. Genel olarak yaşın ilerlemesiyle sağlığın ve fiziksel gücün kaybedilmesi gibi gözle görülür etkiler oluşur. **Fabula**da da gelinciğin yaşlanmasını ve güçten düşmesi **senecta debilis** (yaşlı zayıf, v.10) şeklinde verilmiştir. Zaman, genel olarak yıl, ay, gün, saat ya da mevsimler gibi birimlere bölerek hesaplanır. Bu hesaplamaya ise somut olarak gözlemlediğimiz güneşin batışı ya da doğuşu gibi eylemler yardımcı olur. Bu **fabula**da da zamanın geçişi yıllarla ölçülmüştür (**cum annis**, v.10). Zaman, somutlaştırarak kavradığımız soyut bir alan dedik ancak Evans bu duruma karşı çıkar. Ona göre zaman herhangi bir eylemle ölçülmeden kendi başına anlaşılabilir.[50] Ancak bu dizelerde Evans'ın belirttiği gibi bir durum söz konusu değildir. Zamanın geçişi yıllarla ölçülmüş bu ölçümün somut gözlemi ise yaşlanmakla anlatılmıştır. Şöyle ki, insan

[50] Vyvyan Evans, **The Structure of Time: Language, Meaning and Temporal Cognition**, John Benjamins, Philadelphia, 2005, pp. 63-64

bedeninde gözlemlenebilir bir takım fiziksel değişiklikler zamanın geçişini somutlaştırmıştır.

İlk farenin ölümünü anlatan dizeleri kavramsal metaforla okuduğumuzda, farenin ölümünü anlatan **occubuit neci** (yatmış ölüme, v.14) dizesinde **occubare** filinin seçiminin yalnızca vezin gereği seçilmemiş olduğunu düşünmekteyiz. Zira söz konusu fiilin anlamı "yere yatmak ya da ölü yatmak" dır ölümün yatmakla olan bilişsel ilişkisini daha önce açıkladık yine aynı ilişkiyle tasvir edilen ölüler diyarı da klasik mitolojide yer altındadır.

[POETA]

Ioculare tibi uidetur, et sane leue,
dum nihil habemus maius, calamo ludimus;
sed diligenter intuere has nenias:
quantam sub titulis utilitatem reperies!
Non semper ea sunt quae uidentur; decipit
frons prima multos: rara mens intellegit
quod interiore condidit cura angulo.
Hoc ne locutus sine mercede existimer,
fabellam adiciam de mustela et muribus.
Mustela cum annis et senecta debilis
mures ueloces non ualeret assequi,
inuoluit se farina et obscuro loco
abiecit neglegenter. Mus escam putans
assiluit et compressus occubuit neci;
alter similiter, deinde perit et tertius.
Aliquando uenit saeculis retorridus,
qui saepe laqueos et muscipula effugerat;
proculque insidias cernens hostis callidi:
"Sic ualeas" inquit "ut farina es quae iaces!"

[ŞAİR]

Şaka yapıyorum sanıyorsun: gerçekten de hafif konular için
oynatıyorum kalemimi, hiç ciddi bir şey yazmazken.

Ama dikkatlice bak şu sözlere;
nasıl fayda bulacaksın şu önemsiz dizelerde!
Her zaman göründüğü gibi değildir olaylar: yanıltır
çoğu kişiyi ilk bakışta, ince zeka anlar
özenle bir köşeye saklananı.
Söylediklerim değersiz sanılmasın diye,
ekleyeceğim gelincik ve fareler hakkındaki kıssayı da.
Geçen yıllarla yaşlanan gelincik düşmüş güçten
yakalayamaz olmuş hızlı fareleri,
unla kaplamış kendini ve gizli bir yere
yatmış öylesine. Yiyecek sanıp bir fare,
atlamış ve sıkıştırılıp düşmüş ölüme;
ikincisi de aynı şekilde, sonra üçüncüsü de ölmüş.
Gelmiş çok geçmeden yaşlı buruşuk bir fare,
her zaman kaçmış tuzaklardan ve fare kapanlarından;
uzaktan kurnaz düşmanın kurduğu tuzakları fark ederek,
"Böyle esen kalırsın, un gibi yatarsan yerde."

Farelerin ve Gelinciklerin Savaşı (V. 6)

Gelincik ve farelerin savaşında, fareler yenilince deliklerine kaçmaya başlamışlar (**expositio**, v.1-4), önderlik için başına boynuz takan komutan fare, dar olan bu deliğin girişine sıkışmış ve yakalanmış düşmana (**actio**, v.5-8), yem olmuş (**reactio**, v.9-10). Bu **faluba** tehlikeli durumlarda halkın kendini kurtarabileceğini çünkü mecazen küçük olduklarını ama büyük olanın yani önderlerin aynı şansa sahip olamayacağını anlatıyor (**promythion**, v.11-13).

Fabulada geçen **mergere** (batırmak, v.10) fiili hem mide (**alvus**, v.10) sözcüğü kullanıldığı hem de Tartaros kullanıldığı için seçilmiştir. Çünkü ölüm hem kişi hem de gidilecek yer olarak tasvir edilen hedef alandır. Klasik mitolojide ise ölmek genel olarak Tartos yani ölüler diyarına gitmekle somutlaştırılır. Tartaros yeraltındaki, ölüler ülkesinin en derinidir.[51] **Fabula**da da ölümü somutlaştırmak için Tartaros seçilmiştir. Ayrıca vücudumuzu dik düşündüğümüzde mide ağızdan sonra gelir yani aşağıda kalır, ölülerin

[51] Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** s. 279.

diyarı Tartaros da yeraltında yani daha aşağıdadır. Bu durum hem yapısal hem de yönelim metaforları ile açıklanabilir. Şöyle ki Tartaros'a gitmek ya da **fabula**da geçtiği gibi Tartaros kuyusuna batmak (**mergere tartareo specu**, v.10) ölmek demektir. Tartaros'un ölüler diyarının da en altında yer alması Lakoff ve Johnson'ın da belirttiği gibi fiziksel bir temeli olan metafordur.[52]

[PVGNA MVRIVM ET MVSTELARVM]

Cum uicti mures mustelarum exercitu
(historia quorum et in tabernis pingitur)
fugerent et artos circum trepidarent cauos,
aegre recepti tamen euaserunt necem;
duces eorum, qui capitibus cornua
suis ligarant, ut conspicuum in proelio
haberent signum quod sequerentur milites,
haesere in portis suntque capti ab hostibus;
quos immolatos uictor auidis dentibus
capacis alui mersit tartareo specu.
Quemcumque populum tristis euentus premit,
periclitatur magnitudo principum;
minuta plebes facili praesidio latet.

[FARELERİN VE GELİNCİKLERİN SAVAŞI]

Yenilmiş fareler gelinciklerin ordusundan
(bu hikâye, çizilidir, hanında)
kaçmışlar dar deliklerin etrafına toplanıp korku içinde,
güçlükle atlayıp içeri, kurtulmuşlar ölümden:
Onların komutanları, başlarına boynuz
takmışlar savaşta açıkça
bir işaret olsun da askeri onları takip etsin diye,
takılınca kapıya yakalanmışlar düşman tarafından;
galip gelen kurbanlarını acımasız büyük dişleriyle
indirmişler mideye, Tartaros'un kuyusuna.

[52] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, p. 16.

Hangi halk ezilirse hüzünlü bir kaderle,
önderleri girer tehlikeye,
küçük halk kolayca bulur bir sığınak.

İnsanların Kusurları Hakkında (V. 10)

Klasik **fabula** geleneği içinde aktardığımız kalıpların dışında olan bu **fabula**da Iuppiter insanlara kendi kusurlarını sırtına, başkalarının kusurlarını göğsüne koyabileceği çift gözlü bir heybe verir (**expositio**, v.1-3). Bu heybe yüzünden insanlar yalnızca başkalarının hatalarını görür (sonuç, v.4-5).

Fabulada geçen **videre nostra mala** (kendi hatalarımızı görmek, v.4) ifadesi hatanın bir varlık olarak algılanmasından kaynaklanır. Hatayı bir varlık olarak algıladığımız için **videre** (görmek) fiiliyle kullanmakla birlikte aynı zamanda ona bir de iyelik zamiri olan **nostra**yı da ekleyebiliyoruz. Bununla birlikte Kövecses'in de belirttiği gibi insan bedeni bir kap olarak, tüm duyguları ve bu duyguların yönlendirmesiyle bulunduğumuz her eylemi de o alanın yani bedenin içinde olduğu düşünülür.[53] Bu **fabula**da da beden yerine heybe (**pera**, v.1) kullanılmıştır ve eylemlerin sonuçları da doğru ve yanlış olmak üzere somut varlıklar olarak yorumlanmıştır.

[DE VITIIS HOMINVM]

Peras imposuit Iuppiter nobis duas:
propriis repletam uitiis post tergum dedit,
alienis ante pectus suspendit grauem.
Hac re uidere nostra mala non possumus;
alii simul delinquunt, censores sumus. 5

[İNSANLARIN KUSURLARI HAKKINDA]

Verdi bize Iuppiter çift gözlü heybe:
Kendi kusurlarımızla olanı sırtımıza,
başkalarının kusurlarının olduğu gözü ise göğsümüze asmış.
Bundandır kendi hatalarımız görmememiz;

[53] Kövecses, **Metaphor: A Practical Introduction**, p.86.

başkaları suç işledi mi, akıl vermemiz. 5

Zaman (V. 28)

Klasik **fabula** geleneği içinde belirlemeye çalıştığımız temel kuralların dışında olan bu **fabula**da adından da anlaşılacağı üzere zamanın tanımını yapılıyor. Bu nedenle **fabula**nın söz konusu gelenek çerçevesindeki bölümleri bulunmamaktadır.

Zaman, farklı kaynak alanlarla somutlaştırmamız gereken hedef alanlardan biri olduğunu daha önce belirttik. Ancak zaman konusu kültürün de etkisiyle farklı eşleşmelerle somutlaştırılabilir. Ayrıntılı ve karmaşık bir konu olan zaman farklı disiplinlerde farklı açılardan çalışılıyor olsa da biz bu bölümde kısaca zamanı nasıl somutlaştırdığımıza değinmeye çalışacağız. İlk olarak zamanın somut bir varlık olduğunu düşünürüz: ZAMAN BİR VARLIKTIR. Onu bir varlık olarak düşündükten sonra nasıl bir varlık olduğunu detaylandırırız: ZAMAN HAREKET EDEN BİR VARLIKTIR. Bu çatı metafor da "*zamanı geldi*", "*zaman geçiyor*" ya da "*zaman beklemez*" gibi zamanın somut bir varlık ya da kişi olarak algıladığımızı gösteren metaforik ifadeleri beraberinde getirir. Zamanı somut varlık olarak algılamamız onu önü ve arkası varmış gibi düşünmemize de neden olur. Bu durumsa şu metaforik ifadeleri kullanmamıza olanak sağlar: "şimdi her şey *geride kaldı*" (geçmiş), "*takip eden* haftalarda" (gelecek); "*önceki* haftalarda" (geçmiş) ya da "*önümüzdeki* haftalarda" (gelecek) deriz. "*Önümüzdeki* haftalarda" örneğinde kendimizi merkez alırız bu durumda gelecek şimdi noktasında duran bizim önümüzdedir. "*Takip eden haftalarda*" örneğinde ise zamanı geçmiş, şimdi ve gelecekden oluşan bir blok olarak düşünürüz. Lakoff ve Johnson da bu durumu "Gelecek zamanlar bize yöneldiği için onları takip eden zamanlar gelecekte daha sonradır ve her gelecek zaman şimdiyi izler. Bu yüzden, takip eden haftalar, önümüzdeki haftalar ile aynıdır." olarak açıklarlar.[54]

Klasik kültürdeki zaman metaforlarını inceleyen Zanker, **Metaphor in Homer; Time, Speech, and Thought** adlı çalışmasında Homeros'ta geçen söz konusu hedef alanın çatı metaforlarını şu şekilde bölümler: ZAMAN İRADİ VARLIĞIN İLERLEDİĞİ BİR YOLDUR, ZAMAN DÜZLEM BOYUNCA HAREKET EDEN BİR VARLIKTIR, ZAMAN BİR DÜZLEMDE

[54] Lakoff & Johnson, **Metaphors We Live By**, p. 43.

SIRALANIR.[55] Zamanın tek yönlü yani geri getirilemez bir varlık olarak algıladığımızı söyleyen Boroditsky ise bu hareketin yatay mı yoksa dikey mi olduğunu sorar.[56]

Zanker, Lakoff ve Johnson'ın açıklamasında zamanın yatay bir düzlemde hareket ettiğini görüyoruz. Latin kültüründe de zaman bir hat üzerinde duran ya da ilerleyen bir varlık olarak düşünülür. Ancak Bettini, Latin kültüründeki zaman metaforlarının yatay bir düzlemde hareket eden ve önü veya arkası bulunan bir varlık olarak algılanmakla birlikte dikey düzlemde de ilerleyen dikey metaforlar olduğunu da belirtir. Söz konusu metaforlarsa yukarı/aşağı ya da düşük/yüksek ile tanımlanır. [57]

Zaman yatay düzlemdeyse geçmiş arkamızda gelecekse önümüzde kalır: "nam cum respicias inmensi temporis omne" (Geriye dönüp bakınca tüm o uçsuz bucaksız zamana, Lucr. 3.830). Zaman dikey bir düzlemdeyse de geçmiş yukarı da gelecekse aşağıda kalır:[58] "paulo supra hanc memoriam" (günümüzden kısa süre önce, Caes. **Gal.** 6.19.5); Ciceronis temporibus paulumque infra" (Cicero döneminde ve hemen sonrasında, Quint. **Inst**. I. 7.20).

Bettini, her ne kadar söz konusu kültürde zamanı somutlaştırmanın bir yolu olmadığını söylese de[59] Short, ZAMAN PARADIR çatı metaforunun altında da metaforik ifadelerin oluştuğunu ve bunların "harcamak, tartmak" gibi fiillerle kullanıldığını da belirtir. Bununla birlikte Latince konuşanların ZAMAN YİYEN BİR HAYVANDIR çatı metaforu altında meydana gelen "edax tempus" (Ov., **Met**. 15.234), "edax vetustas" (Ovid., **Met**. 15.872) ya da "tempus nos avidum devorat" (Sen., **Tro**. 400) metaforik ifadelerin de olduğunu ekler. Vergilius'un "volvendis mensibus" (**A**. 1.269), Lucretius'un "volventia lustra" (5.928) ya da Ovidius'un "volvens annus" (**Met**. 5.565) ifadelerinde de görüldüğü gibi Latinlerin zamanı döngüsel olarak algıladıklarını da belirtir: ZAMAN DÖNGÜSELDİR. Ancak bu metaforlar Latincenin semantik sistemine yaygın değildir. Söz konusu metaforlar, Lakoff ve Turner'ın "tek atımlık metafor" (**one-shot metaphor**) olarak

[55] Andreas T. Zanker, **Metaphor in Homer; Time, Speech, and Thought**, Cambridge University Press, Cambridge, 2019, p. 64.
[56] Lera Boroditsky, L., "Metaphoric structuring: Understanding Time Through Spatial Metaphors", **Cognition** 75/1, 2000, pp. 3-4.
[57] Maurizio Bettini, **Kinship, Time, Images of the Soul**, Trans. Sickle, J. van, Johns, The Johns Hopkins University Press Baltimore and London, 1991, p. 122.
[58] A. e, s.169.
[59] A. e, s. 55-56.

adlandırdıkları metaforlardandır.[60] Tek atımlık metaforlar, anlık görüntü/imge eşleştirmesiyle oluşur ve günlük kullanımda yaygın olarak da görülmezler.[61]

Bu **fabula**da da zamana ilişkin geçen metaforik ifadeler ZAMAN BİR VARLIKTIR çatı metaforu altında oluşmuştur: "**cursu uolucri, pendens in nouacula**" (hızlı kanatlarıyla asılı durur ustura üstünde v.1).

Klasik mitolojide Khronos olarak kişileştirilen Zaman, zamanın akışını simgelediği için elinde tırpanla resmedilir. Ama bu **fabula**da Zaman hızlı kanatları olan ve bu nedenle bir kez kaçırıldığında yakalanması mümkün olmayan, yalnızca alnında saçı olan ve elbisesi olmayan bir varlık olarak kişileştirilir. Yani Zaman hem hızından dolayı yakalanamaz hem de kaçarken arkasından tutacak ne saçı ne de elbisesi olmadığı için. Öyle ki, en büyük tanrı Iuppiter'in bile gücü onu geri getirmeye yetmez.

Zamanın bu tasviri Khronos'u değil, uygun zamanı temsil eden Kairos'u hatırlatmaktadır. Kairos'un Roma panteonundaki karşılığıysa Occasio'dur. Ancak Occassio tanrı değil tanrıçadır. Ayrıca tamamen çıplak olarak değil peçeli olarak tasvir edilir. Onun bu tasviriyse Orta Çağ'daki Fortuna tasviriyle benzer özellikler taşımaktadır.

[TEMPVS]

Cursu uolucri, pendens in nouacula,
caluus, comosa fronte, nudo corpore,
quem si occuparis teneas (elapsum semel
non ipse possit Iuppiter reprehendere),
occasionem rerum significat breuem.
Effectus impediret ne segnis mora,
finxere antiqui talem effigiem Temporis.

[ZAMAN]

Hızlı kanatlarıyla asılı durur ustura üstünde,
kel, alnında saç, bedeni çıplak,

[60] Michael Short, "Spatial Metaphors of Time in Roman Culture", **Classical World**, 109/3, 2016, pp. 383-398.
[61] Lakoff &Turner, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor**, p. 91.

(Saldırırsan eğer, tutarsın, bir kez kaçtı mı
Iuppiter bile getiremez geri.)
Kısa bir şans verir.
oyalayıp tembellik etme diye, engel olur işine
eskiler betimlemiş Zaman'ı böyle.

3.2.6. APPENDIX: FABULAE NOVAE

30 şiirden oluşan bu kitaptaki her bir şiir kavramsal metafor kuramı çerçevesinde incelenmiştir ve kavramsal metafor tespit edilen 4 şiire yer verilmiştir.

İstenmemeli Hak Edilenden Fazlası (App. 3)

Klasik **fabula** geleneği içerisinde aktardığımız genel özellikleri taşımayan bu **fabula**, **expositio** ve **promythion** bölümlerinden oluşmaktadır. Ayrıca **fabula**nın öğüt veren iyi ya da kötü, haklı ya da haksız olarak tanımlayabileceğimiz kahramanları da yoktur, tüm hikâyeyi yazardan dinlemekteyiz. Doğanın insanlara, tüm canlıların onları güçlü ya da üstün yapan özelliklerini neden vermediğini açıklayan bu **fabula**da ilk olarak birkaç hayvan ve onların belirgin özellikleri sayılır. Daha sonra Iuppiter'in tüm iyi özellikleri neden tek bir canlıda toplamadığı açıklanır (**expositio**, v.1-11). Son olarak da elimizdekilerle yetinmeyi öğütler (**promythion**, v.12-14).

Fabulada geçen **mundi sceptrum rapere** (dünyanın asasını kaptırmak, v.11) ifadesi gücün el değiştirmesi anlamına gelmektedir ve güç, ona sahip olan kişinin kendi isteğiyle verdiği bir varlık değildir, o ancak zorla alınır. Asa anlamına gelen **spectrum** sözcüğü gücü temsil etmektedir. Başka bir deyişle asa yeni bir yapı kazanmış ve soyut bir kavram olan gücü somutlaştırmak için kullanılmıştır.

Ayrıca daha önce I.7'de şan ve şöhret dağıtan Fortuna bu **fabula**da da insan soyuna başka soyut kavramlar dağıtan bir Tanrıça olarak karşımıza çıkar: "**quae cuique indulgens Fortuna animali dedit**" (nazik Kader'in canlılara verdiği, v.4). Ancak genelde hem iyi hem de kötü şeyleri dağıtan bir tanrıça olarak bilinen hatta bu yüzden hem bereketi simgeleyen boynuzla hem de kör olarak tasvir edilen Fortuna, bu **fabula**da yalnızca canlılara üstünlük verecek seçkin özellikleri dağıtan bir tanrıça olarak yorumlanmıştır.

Bunu ise tanrıçanın bahşedeceği **cunctus commodus** (uygun olan her şey, v.3) ile **comparativus** halde kullanın **instructius** (daha donanımlı, v.2) sıfatından anlıyoruz.

Bunun dışında hayvanların sahip olduğu özellikler bazı soyut kavramları somutlaştırmada kullanılmıştır. Örneğin, fiil büyük görüntüsünden dolayı fiziksel gücü, aslan cesareti, karga uzun yaşamı, Minator, Europa gibi birçok efsaneye konu olmuş boğa şanı temsil eder. Atınsa iki özelliği somutlaştırmada kullanılmıştır. Birincisi hızı ikincisiyse evcilleştirilen bir hayvan olduğu için uysallığı. İnsan ise, Antik Çağ'dan beri kendilerini hayvanlardan ayıran ve tanrılara yaklaştıran en önemli özellik olduğunu düşündükleri aklı temsil eder. Bu özellikleriyse somut olarak düşünmemiz bu **fabula**da da olduğu gibi "almak, vermek" gibi fiziksel eylemlerle kullanmamıza olanak sağlar (v.10).

[NON ESSE PLVS AEQVO PETENDVM]

Arbitrio si natura finxisset meo
genus mortale, longe foret instructius.
Nam cuncta nobis attribuisset commoda,
quae cuique indulgens Fortuna animali dedit,
elephanti uires, et leonis impetum,
cornicis aeuum, gloriam tauri trucis,
equi uelocis placidam mansuetudinem;
[e]t adesset homini sua tamen sollertia.
Nimirum in caelo secum ridet Iuppiter,
haec qui negauit magno consilio hominibus,
ne sceptrum mundi raperet nostra audacia.
Ergo contenti munere inuicti Iouis
fatalis annos decurramus temporis,
nec plus conemur quam sinit mortalitas.

[İSTENMEMELİ HAK EDİLENDEN FAZLASI]

Düşündüğüm gibi yaratmış olsaydı doğa
daha donanımlı olurdu ölümlü soy.
Çünkü bahşederdi bize uygun ne varsa
nazik Kader'in canlılara verdiği:
filin gücünü, aslanın saldırısını,

karganın ömrünü, vahşi boğanın şanını,
hızlı atın sakin uysallığını,
bırakırdım yine de insana kendi zekasını.
Şüphesiz gülüyor Iuppiter gökyüzünde kendi kendine,
vermemiş bunları insanlara büyük bir akılla,
kaptırmamış yeryüzünün asasını küstahlığımıza.
O hâlde yetinelim yenilmez Iuppiter'in armağanıyla
belirlenmiş kader ömrümüzün yıllarını,
denemeyelim ölümlüden fazlası olmayı.

Eşek ve Lir (App. 12)

Eşek bir lir bulur ve tellerine vurur (**expositio**, v.1-2), çıkan sesi çok beğenerek değerini bilmez birinin eline düştüğünü belirtir (**actio**, v.3-6). **Fabula**dan değerli olan birçok şeyin değersiz ellerde hak ettiği değeri görmediği sonucu çıkar (**promythion**, v.7).

Eşek hayvanlar arasında değer ve güç bakımından son sıralarda gelir, bunu daha önce birçok **fabula**da da görmüştük. Bu **fabula**da da eşek III. kitaptaki **Tavuktan İnciye**'de tavuğun inciyi bulması gibi değerli bir şey bulur ancak kendisi değersiz olduğu için söz konusu nesnenin de değeri kalmaz. Eşeğin değersiz ve hayvanlar arasında alt tabakada yer aldığını belirtmek için **cedere** (düşmek, v.4) fiili kullanmıştır. Fiil seçimiyle de anlaşılıyor ki lir değerli yani yukarıdadır ve eşeğin eline düşmüştür. Ayrıca "düşme" eylemi **male** (kötü bir şekilde, v.4) zarfıyla da pekiştirilmiştir.

Aşağıda olanı genelde kötü olarak algıladığımızı yine düşmek anlamına gelen başka bir fiille de görüyoruz. "**Ingenia calamitate intercidunt**" (düşer felakete yetenek, v.7) dizesindeki **intercidere** (düşmek) ve düşülen yer ontolojik metaforlar aracılığıyla bir varlık olarak algıladığımız **calamitas** (felaket) sözcüklerinin birlikte kullanımı dikkat çekicidir. Kötü bir durum içine girmek edilgen fiillerle ya da düşmek gibi aşağı yönelim belirten bir fiille ifade edilebilir ve bu kullanımlara Latincede de Türkçede de sık rastlamaktayız.

[QVOMODO INGENIA SAEPE CALAMITATE INTERCIDANT]

Asinus iacentem uidit in prato lyram;
accessit ‹et› temptauit chordas ungula.
Sonuere tactae. “Bella res ‹at› mehercules
Male cessit” inquit “artis quia sum nescius.
Si repperisset aliquis hanc prudentior,
diuinis aures oblectasset cantibus.”
Sic saepe ingenia calamitate intercidunt.

[EŞEK VE LİR]

Eşek görmüş çayırda duran bir lir.
Almış ve vurmuş tellerine toynağıyla;
ses vermiş dokunduğu teller. “Hercules adına güzel alet
düştü ne yazık ki” der “sanattan anlamayan bana.
Bulsaydı bunu daha yetenekli biri,
zevk verir kulaklara tanrısal ezgilerle.”
Böyle düşer felakete yetenek.

İnsanları Çoğu Zaman Fazla Güvenlik Düşürür Tehlikeye (App.16)

Tilki, kediler tarafından tahtta taşınan bir horoz görür (**expositio**, v.1-2) ve horozu kedilerin tehlikeli olabileceği konusunda uyarır (**actio**, v.5), dediği gibi de olur, kediler acıkır ve horozu yer (sonuç, v.6-7).

Kediler tarafından taşınan horoz kendini **gloriosus** (değerli, ihtişamlı, v.2) olarak görür. Ancak genel olarak kurnazlığı simgeleyen kurt onlara güven olmayacağını da hemen anlar ve horozu **praecauere dolum** (tuzağa dikkat etmek, v.3) sözleriyle uyarır. Tilkinin kurnaz olması onun tuzağı fark etmesini sağlarken aslında horoz karşında neden kurdun seçildiğini de açıkça göstermektedir. Aynı şekilde genelde hain ve itaatkâr olmamakla tanımlanan kedilerin de seçilmesi tesadüfi değildir.

[NIMIAM SECVRITATEM SAEPE IN PERICVLVM HOMINES DVCERE]

Feles habebat gallus lecticarios.
Hunc gloriosum uulpes ut uidit uehi,
sic est locuta: “Moneo praecaueas dolum;
istorum uultus namque si consideras,
praedam portare iudices, non sarcinam.” 5
***
Postquam fera esurire coepit societas,
discerpsit dominum et fecit partes facinoris.

[ÇOĞU ZAMAN FAZLA GÜVEN İNSANLARI TEHLİKEYE DÜŞÜRÜR]

Horozun varmış taşıyıcı kedileri.
Tilki görüp kendini beğenmişin taşındığını,
şöyle demiş: “Uyarıyorum seni düşme tuzağa;
çünkü bakarsan şunların yüzüne,
sanırsın ganimet taşıyorlar, yük değil de.” 5
***
Sonra başlayınca acıkmaya kedi sürüsü,
parçalara ayırırlar efendiyi, bölüşürler cesedi.

Birçoğuna Saldırmalı ve Güçlülerden Kaçınmalı (App. 24)

Karga, koyunun sırtında yolculuk yapar (**expositio**, v.1-2), ancak koyun bu durumdan rahatsızdır ve rahatsızlığını dile getirir (**actio**, v.3-4). Koyunun yakınmasının üzerine karga kime nasıl davranacağını bildiğini ve bu yüzden uzun yaşadığını söyler (**reactio**, v.4-7). Bu **fabula** da App. 17’de ki **fabula** ile benzer bir özelliğe sahiptir ne **epimythion** ne de **promythion** bölümü vardır.

Daha önce de belirttiğimiz **de** ekinin kattığı olumsuz anlamı **despicire** (küçümsemek, v.4) fiilinde görmekteyiz. **Spicere** “bakmak, görmek” anlamına gelirken **de** ekiyle olumsuz bir anlam kazanmaktadır.

Karga ömrünün uzunluğunuysa “**ideo senectam mille in annos prorogo**” (bu yüzden sürdürürüm yaşlılığımı bin yıl, v.7) sözleriyle ifade eder. Daha önce Latince konuşanların zaman metaforlarının hangi çatı metaforu altında oluşabileceğini açıklamıştık. Zamanı

ifade eden söz konusu dizede ZAMAN İRADİ VARLIĞIN İLERLEDİĞİ BİR YOLDUR çatı metaforu altında değerlendirebiliriz. Karga kendi ömrünü bin yıl ile sınırlar (**mille annos**, v.7) ve bu yılları bir düzlem olarak düşünüp kendisini de bu yolun üzerinde ilerleyen özne olarak tanımlar.

[MVLTOS LACESSERE DEBILES ET CREDERE FORTIBVS]

Odiosa cornix super ovem consederat,
quam dorso cum tulisset inuita et diu,
“Hoc” inquit “si dentato fecisses cani,
poenas dedisses.” Illa contra pessima:
“Despicio inermes, eadem cedo fortibus;
scio quem lacessam, cui dolosa blandiar;
Ideo senectam mille in annos prorogo.”

[KARGA VE KOYUN: BİRÇOĞUNA SALDIRMALI VE GÜÇLÜLERDEN KAÇINMALI]

Sinir bozucu karga oturmuş koyunun üstüne;
taşıyınca uzun süre istemeden sırtında:
“Bunu yapsaydın eğer dişli bir köpeğe,
çekerdin cezasını.” Buna karşılık kaba hayvan:
“Küçümserim güçsüzleri, kaçarım güçlülerden;
bilirim kime saldırıp, kime kurnazlıkla hoş davranacağımı;
Bu yüzden sürdürürüm yaşlılığımı bin yıl.”

3.3. Üçüncü Bölümün Sonucu

Şiirlerin Latinceleri üzerinden yaptığımız çalışma sonucu tespit etmeye çalıştığımız kavramsal metaforların her şiirde aynı yoğunlukta olmadığını gördük. Bununla beraber, kavramsal metafor türü olan yönelim metaforları, yapısal ve ontolojik metaforların da eşit bir dağılımda olmadığını tespit ettik. Şöyle ki, şiirlerin kahramanları olan hayvanlar yani insanlara ait belli özellikleri temsil eden karakterler, ontolojik metaforların en bilineni olan kişileştirme ile oluşmuştur. Kurt, kuzu, aslan, koyun gibi belirgin özelliklere sahip hayvanların neyi temsil ettiklerini başka bir deyişle hangi

karakteristik soyut özelliği canlandırdıklarını tespit edebiliyoruz. Ancak kurbağa gibi bazı hayvanların hangi karakteristik özelliği kişileştirdikleri açık değildir. Söz konusu hayvanların **fabula**larda bahsettiğimiz gibi belirgin karakteristik özellikleri de yoktur, tür **fabula**, karakterler hayvan olduğu için belirli bir amaç olmadan seçilmiş gibi görünmektedir. **Fabula**larda en sık rastladığımız diğer bir metafor ise yönelim metaforları olmuştur. Özellikle güç dengesini belirtmek için sıklıkla aşağı/yukarı yönelim metaforlarına başvurulduğu görülmektedir. Yapısal metaforlara ise ancak birkaç örnek tespit edilmiştir.

GENEL SONUÇ

Girişte belirttiğimiz gibi, çalışmamızın genel amacı kavramsal metafor kuramının geçerliliğini kanıtlamak ya da söz konusu kuramı klasik metafor yaklaşımıyla karşılaştırmak değildi. Bu nedenle, ilk bölümde metaforların bilişsel yönüne Aristoteles'ten itibaren dikkat çekildiğini ancak Lakoff ve Johnson'a kadar sistemli bir kurama dönüşmediğini ayrıntılı biçimde ortaya koyduk. Ayrıca kavramsal metaforun ayrım bir metafor türü olmayıp, metaforu açıklamakta kullanılan bir model olduğunu vurguladık.

Kavramsal metafor kuramı, farklı disiplinlerde hâlâ tartışılmaktadır. Kuramın klasik filoloji alanında kullanılmaya başlaması da görece yenidir ve bu yöntemle yapılan çalışmaların sayısının da hâlâ sınırlı olduğu söylenebilir. Diğer yandan bu kuramı alanımızda daha önce fazla kullanılmadığı için değil, Phaedrus'un eserindeki metaforları açıklamakta verimli olduğu için seçtiğimizi vurgulamak isteriz.

Phaedrus'un eserinin doğası gereği metaforik olduğunu belirtmiştik. Peki, **fabula**ları kavramsal metafor kuramı çerçevesinde okuyarak ne ölçüde verimli ya da farklı bir yorum sunabildik? Öncelikle konunun doğası gereği, tüm metaforların tek bir filolojik okumayla ortaya konulamayacağını yeniden vurgulamak isteriz. Öyle ki, çalışmamız sırasında neredeyse her okumada yeni metaforlar tespit edebildiğimizi ve olası tüm metaforları çözümlemek gibi bir iddiada bulunamayacağımızı gördük. Ayrıca, yaptığımız metafor çözümlemeleri, başka disiplinlerin duygular, zaman, mekân, hareket gibi insan deneyiminin ortak kavramları üzerine yaptığı spesifik araştırmalar ışığında farklı boyutlar kazanabilir.

Sorumuza geri dönecek ve örneklerle yanıtlayacak olursak, **Kurt ile Kuzu** anlatısında, kavramsal metafor çerçevesinin kurdun neden tepede (I.1, 2) konumlandığına ilişkin yeni bir açıklama getirebildiği kanısındayız. Oysa bu açıdan okumasaydık, kurdun yukarıda durmasının ilgili metafor gereği güçlünün konumuyla açıklanabileceğini düşünmeyebilir, düşünsek bile temellendiremez ve belki de kuzunun şu yanıtındaki bahane bulma temasıyla yetinmek durumunda kalırdık: "Nasıl yapabilirim bu yakındığın şeyi kurt? / Su senden bana aşağı doğru akıyor su." (I.1, 7-8). Söz konusu bakış açısı olmasaydı, I.21'de

hayvanların güçten düşen aslana saldırma sıralarını da yukarıdan aşağı doğru bir güç hiyerarşisiyle ilişkilendirmezdik. Aynı şekilde, I.24'te kurbağanın kendini şişirmesini de yalnızca fiziksel bir eylem olarak yorumlar, cüsseyle güç arasındaki doğal ilişkiyi şişinme (**inflare**) metaforu bağlamında irdelemezdik. III.12'de incinin yere düşmesini de yönelim metaforları çerçevesinde okumasak "değerden düşmek" metaforu üzerinde durmaz bunu yalnızca fiziksel bir olay gibi düşünürdük. Yine kavramsal metafor kuramının sağladığı perspektifle gördük ki doğadaki en büyük gücü temsil eden Iuppiter'in Phaedrus'un şiirlerinde her zaman gökyüzünde konumlanması tesadüfi değildir. I.4'te ise, asıl mesleği ayakkabıcılık olan sahtekarın hekimlik yaparak para ve değer kazanması da belirttiğimiz bakış açısıyla farklı bir anlam kazanmıştır. Zira hekimliği nitelemek için kullanılan "canını emanet etmek" (**credere caput**, v.15) deyiminde Latincede baş anlamına gelen **caput** sözcüğü kullanılmıştır. Bunu DEĞERLİ OLAN YUKARIDADIR; DEĞERSİZ OLAN AŞAĞIDADIR çatı metaforu altında düşündüğümüzde söz konusu iki meslek arasında değer açısından yapılan karşılaştırma daha da belirginleşmiştir. Söz konusu kuramsal çerçevenin sağladığı imkânlarla ilgili bu örnekler çoğaltılabilir.

Diğer yandan, tezimizin temel sorunsalı olmamakla birlikte, söz konusu şiirlerin çevirisi de kavramsal metafor kuramı sayesinde farklı bir boyut kazanmış, metaforların nasıl çevrilebileceği sorunsalı öne çıkmıştır. Örneğin, I.24'teki **inops**un anlamı TLL "güçsüz" olarak verilmişse de bi bu sözcüğü kifayetsiz olarak çevirmeyi tercih ettik. Çünkü **fabula**da kurbağa aslında güçsüz olmayıp, doğasına uygun olmayan bir gücü kazanmak konusunda kifayetsizdir. Benzer biçimde, III.2, 6'da da "hayatta kalmak" anlamında kullanılan **sustineret spiritum** ifadesinde ruh bir varlık olarak algılandığı için "ruhu ayakta kalmak" olarak çevirmeyi tercih ettik. Bu tür örnekler de çoğaltılabilir ama çeviribilim kuramlarını da kapsayan ayrı bir çalışmayı gerektirmektedir.

Şiirlerde tespit ettiğimiz metaforların büyük çoğunluğunu yönelim metaforları ve ontolojik metaforlar oluşturmaktadır. Ontolojik metaforların en yaygın türü olan kişileştirme, incelediğimiz türün doğası gereği kahramanlar genellikle hayvanlar olduğu için, neredeyse her şiirde vardır. Dinamik bir kültürel uzlaşıya dayanan bu metaforik eşleştirmeler, hayvanların doğal yaşamlarındaki konumları ile insani özellikler arasında kurulan benzerliğe bağlı olup, Phaedrus'un bireysel yorumuyla edebiyatta yeni anlamlar

kazanmıştır. Söz konusu kahramanlar ontolojik olarak insanlara özgü belirgin özellikleri temsil ediyorsa da kimi kahramanların böyle bir amaç için seçilmediğini gözlemledik.

Hayvanlar, neredeyse her şiirde aynı özelliği temsil etmiştir. Örneğin, aslanın güçsüz düştüğü olsa da genel olarak eski gücü vurgulanmış, kurdun ve tilkinin kurnazlığı, sürü hayvanlarının itaatkârlığı ve korkaklığı tüm şiirlerde bu hayvanların baskın özelliği olmuştur. Hayvanların bu özellikleri, insanların toplumdaki konumlarına işaret ederken, bu konumlar kimi zaman söz dizimi, kimi zaman da sözcük seçimiyle görsel/işitsel olarak da desteklenmiştir. Örneğin, doğadaki en büyük güç olarak görülen Iuppiter'e aşağıdan yukarıya doğru seslenmişler ve dizelerle görsel olarak bu dikey ilişki gösterilmiştir (I. 2, 11) ya da değer kaybeden inci veya lir yere düşmüş, onları değersiz gören tavuk ve tilki dizelerde de daha yukarıda yer almıştır (III.2; App.12).

Bu örneklerin de işaret ettiği gibi, kavramsal metafor kuramı çerçevesinde açıklanan metaforların ikon değerli edebi temsil kuramı (İng. **literary iconicity**) edebi temsil kuramı açısından da değerlendirilebileceğini ve gündelik dildeki metaforların edebiyatta nasıl değiştiği ve dönüştüğü konusunda önemli sonuçlar elde edilebileceği değişimlere uğradığı kanısındayız.

Fabulalarda öne çıkan diğer metafor türünün yönelim metaforları olduğunu, söz konusu metaforların özellikle güçlü/güçsüz dengesini belirtmek amacıyla aşağı/yukarı metafor çifti olarak kullanıldığını gördük. Bunun nedeni, türün politik ve toplumsal eleştiri aracı olmasıdır. Politik ve toplumsal olarak güçlülerin güçsüzleri ezmesi, güçlülerin her zaman yukarıda, güçsüzlerinse aşağıda olmasıyla verilmiştir. Söz konusu şiirlerde neredeyse her zaman güçlüler galip gelmiş, güçsüzler ancak yazarın sözleri ile ödüllendirilmiştir.

KAYNAKÇA

ANTİK KAYNAKLAR

AESOPOS

PERRY, B. E. (Ed.): 2007, **Aesopica**, University of Illinois Press, Chicago.

ARISTOPHANES

HALL, F. W. & GELDART, W.M. (Ed.): 1907, **Aristophanes. Comoediae. 2 Vols**., Clarendon Press, Oxford.

ARISTOTELES

KASSEL, R. (Ed.): 1965, **Aristotelis De arte poetica liber**, Clarendon, Oxford.

KASSEL, R. (Ed.): 1976, **Ars rhetorica**, Clarendon, Oxford.

GAIUS IULIUS PHAEDRUS

Mueller, L., (Ed.): 1876, **Augusti libertus**, Leipzig, B. G. Teubner,

PERRY, B. E. (Ed.): 1984, **Babrius & Phaedrus**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.

ZAGO, G. (Ed.): 2020, **Fabulae Aesopiae**, De Gruyter, Berlin.

HERODOTOS

GODLEY, A.D. (Trans.): 1920, **Histories**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge & London.

LUCIUS ANNAEUS SENECA

HENSE, O. (Ed.): 1938, **Opera quae supersunt Vol. 3. Ad Lucilium epistularum moralium quae supersunt**, B. G. Teubner, Leipzig.

TRANS. BASORE, J. W. (Ed.):1932, **Moral Essays. Vol. 2**, Heinemann, London and New York.

MARCUS FABIUS QUINTILIANUS

RUSSEL, D.A. (Ed. & Trans.): 2022, **Institutio oratoria**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge & London.

MARCUS TULLIUS CICERO:

CAPLAN, H. (Ed): 2014, **Rhetorica Ad Herennium**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.

WILKINS, A. S. (Ed.): 1902, **Ciceronis Rhetorica Vol. 1**, Trans. Clarendon Press, Oxford.

RACKHAM, H. (Ed.): 2014, **Ciceronis Orationes**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.

MÜLLER, C. F. W. (Ed.): 1915, **De fato**, Trans. Leipzig, Teubner.

MARCUS VALERIUS MARTIALIS

SHACKLETON BAILEY, D.R. (Ed. & Trans.): 1993, **Martial. Epigrams**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge & London.

PLATON

BURNET, J. (Ed.): 1905, **Platonis Opera, Vol. 5**, Ed. Clarendon Press, Oxford.

DUKE, E. A., HICKEN, W. F., NICOLL, W. S. M & ROBINSON, D. M. (Ed.): 1995, **Platonis Opera. Vol. 1: Euthyphro, Apologia Socratis, Crito, Phaedo, Cratylus, Theaetetus Sophista, Politicus**, Clarendon Press, Oxford.

SLINGS, R. (Ed.): 2003, **Platonis respublica**, Oxford University Press, Oxford.

PUBLIUS OVIDIUS NASO

MILLER, F. J. & GOOLD, G. P. (Ed.): 1984, **Metamorphoses**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.

PUBLIUS VERGILIUS MARO

FAIRCLOUGH, H.R. & GOOLD, G. P. (Ed.): 1999, **Eclogues; Georgics; Aeneid, I-VI**, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.

TITUS MACCIUS PLAUTUS

LEO, F., (Ed.):1895, **Plauti Comoediae**, Berlin, Weidmann.

MODERN KAYNAKLAR

ADRADOS, F. R.: 1999, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. I**, Trans. Ray, L.A., Brill Boston.

— 2003, **History of The Graeco-Latin Fable Vol. II**, Trans. Ray, L.A. & Canto, F. R., Brill Boston.

AKALIN, Ş., TOPARLI, R., ARGUNŞAH, M., DEMİR N., GÖZAYDIN, N., ÖZYETGİN, M., ZÜLFİKAR, H., AKSU, B., DURKUN, A., GÜLTEKİN, B., OKKALI, B. & TERZİ, A. (Ed.): 2019, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

ALBRECHT, M.: 1997, **A History of Roman Literature. Vol. II**, Brill, New York.

ANDERSA, R. D.: 2000, **Glossary of Greek Rethorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian,** Peeters Press, Leuven.

ANNAS, J.: 2000, **Ancient Philosophy: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, New York.

AZILI, K. & KOÇ, A. T.: 2021, "Kavramsal Metafor Örneği Olarak AGIR ve Eski Türkçede Bir Kavramla Harita Denemesi", **Türkbilig**, 41: 55-70.

BAUMBACH, M.: 2016, "Aesop", **Brill's New Pauly Supplements II** – Vol. 7, Figures of Antiquity and their Reception in Art, Literature and Music, Ed. Schroeder, C. M. (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2468-3418_bnps7_SIM_004520, 29 December 2021).

BETTINI, M.: 1991, **Kinship, Time, Images of the Soul**, Trans. Sickle, J. van, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London.

BIEBUYCK, B. & MARTENS, G..: 2011, "Literary Metaphor between Cognition and Narration: The Sandman Revisited", **Beyond Cognitive Metaphor Theory**, Ed. Fludernik, M., Routledge, New York & London, s. 58-76.

BORODITSKY, L.: 2000, "Metaphoric structuring: Understanding Time Through Spatial Metaphors", **Cognition**, 75/1: 1-28.

BUCCHERI, A.: 2016, “The metaphorical structuring of kinship in Latin”, **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, s. 141- 176.

CAMPBELL, G., (Ed.): 2014, **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life,** Oxford University Press, London.

CANCIK-LINDENMAIER, H. & CANCIK, H.: 1986, “Zensur und Gedächtnis. Zu Tacitus, Annales IV 32-38”, **Der Altsprachliche Unterricht**, 29/4: 16-35.

CONTE, G. B.: 1994, **Latin Literature: A History**, Trans. Joseph, B., Solodow, B., John Hopkins Unviersity Press, Baltimore & London.

CORBETT, P. E.: 1965, **Classical Rhetoric for the Modern Student**, Oxford University Press, New York.

CÜRCANİ, S. Ş.: 1997, **Arapça-Türkçe Terimler Sözlüğü**, Bahar Yayınları, İstanbul.

ÇOKONA, A. (Çev.): 2017, **Aesopos. Masallar**, Çev. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

DOUTHWAITE, J.: 2011, “Conceptual Metaphor and Communication: An Austinian and Gricean Analysis of Brian Clark’s Whose Life Is It Anyway?”, **Beyond Cognitive Metahpor Theory**, Ed. Fludernik, M., Routledge, New York, s.137-156.

DÜRÜŞKEN, Ç.: 1994, “Antikçağ’da ‘Psykhe’ Kavramına Genel Bir Bakış”, **Felsefe Arkivi**, 29: 75-85.

— 1996, “Rhetorika Ad Herrennium’da Sözcük ve Anlam Sanatları”, **Lucerna: Klasik Filoloji Araştırmaları**:12-30.

ERHAT, A.: 2007, **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M.: 2003, “Conceptual Blending, Form and Meaning”, **Recherches en communication**, 19: 57-85.

FALKOWITZ, R.: 1984, “Discrimination and Condensation of Sacred Categories: The Fable in Early Mesopotamian Literature”, **La Fable**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, s. 1-25.

FEDRIANI, C.: 2016, "Ontological and Orientational Metaphors in Latin: Evidence from the Semantics of Feelings and Emotions", **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, s. 115- 139.

FORCELLINI, A.: 1835, **Totius Latinitatis Lexicon, Vol. 4**, Schneebergae, Pativii.

GÄRTNER, U.: 2015, Phaedrus: ein Interpretationskommentar zum ersten Buch der Fabeln, **Zetemata**, 149, Beck, München, (Çevrimiçi: https:// books.openedition.org/chbeck/1582., 9 May 2022).

— Grazer Repositorium antiker Fabeln (GRaF). (Çevrimiçi: http://gams.uni graz.at/context: graf).

— 2015, "Phaedrus 1975-2014", **Lustrum: Internationale Forschungsberichte aus dem Bereich des klassischen Altertums**, 57: 7-89.

GLARE, P.: 1968, **Oxford Latin Dictionary**, Latin-English Lexicon, Clarendon Press, Oxford.

GIBBS, L. (Trans.): 2002, **Aesop's Fables,** Oxford World's Classics, Oxford University Press, New York.

GIL, L. F.: 1961, **Censura en el mundo antiguo,** Revista de occidente, Madrid.

GRAY, J.: 2010, "Metaphor", **The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics**, Ed. Geeraerts, D. & Cuyckens, H., Oxford University Press, USA.

GRIMAL, P.: 2012, **Mitoloji Sözlüğü. Yunan ve Roma**, Çev. Tamgüç, S., Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

HARRISON, S. (Ed.): 2005, **A Companion to Latin Literature**, Blackwell, Malden.

HOLZBERG., N.: 2002, **The Ancient Fable**, Trans. Jackson, C. & Holzberg, N., Indiana University Press, Bloomington.

HORNBLOWER. S., SPAWFORTH, A. & EIDINOW, E. (Ed.): 2012, **Oxford Classical Dictionary**, Oxford University Press, Oxford.

HOWE, B.: 2006, **Because You Bear this Name: Conceptual Metaphor and the Moral Meaning of 1 Peter**, Brill, Leiden.

INNES, D.: 2003, “Metaphor, Smile and Allegory as Ornaments of Style”, **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, s. 7-27.

IHM, S.: 2011, “Phaedrus, Gaius Iulius”, **Brill’s New Pauly Supplements I** – Vol. 2, Dictionary of Greek and Latin Authors and Texts, Ed. Jerke T. & Dallman, V. (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps2_COM_0169, 22 Şubat 2022).

İMER, K., KOCAMAN, A. & ÖZSOY, A. S.: 2013, **Dilbilim Sözlüğü**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

JACKENDOFF, R., & AARON, D.: 1991, “Review of More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor by George Lakoff and Mark Turner”, **Language**, 67: 320- 338.

JAMES, T. (Trans.): 1881, **Aesopo’s Fables**, Farm and Fireside Company, Ohio.

JOHNSON, M.: 1981, **Philosophical Perspectives on Metaphor**, University of Minnesota Press, Mineapolis.

KAPP, I.: 1955, **Thesaurus Linguae Latinae, Vol. VII/1**, Teubner, Leipzig: B. G.

KENNEY, E. (Ed.): 2008, **The Cambridge History of Classical Literature II. Latin Lİterature**, Cambridge University Press, Cambridge.

KNIGHTON, E.: 2016, “Vertical scales in temporal sub constructions in Latin”, **Embodiment in Latin Semantics**, Ed. Short, M., John Benjamins, Amsterdam, s. 57-83.

KÖVECSES, Z.: 2004, **Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**, Cambridge University Press, New York.

— 2005, **Metaphor in Culture: Universality and Variation**, Cambridge University Press, New York.

— 2010, **Metaphor: A Practical Introduction**, 2. bs., Oxford University Press, New York.

— 2015, **Where Metaphors Come From. Reconsidering Context in Metaphor**, Oxford University Press, Oxford and New York.

— 2017, “Levels of Metaphor”, **De Gruyter Mouton, Cognitive Linguistics**, 28/2: 321–347.

KÜPPERS, J.: 2006, “Avianus”, **Brill’s New Pauly**, Ed. Salazar, C. F. (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e210490 29, Ocak 2022).

LAKOFF, G.: 1987, **Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind**, The University of Chicago Press, Chicago.

LAKOFF, G. 1993, “Contemporary Theory of Metaphor”, **Metaphor and Thougt**, Ed. Ortony, A., Cambridge University Press, Cambridge, s. 202-252.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M.: 1980, **Metaphors We Live By**, Chicago University Press, Chicago.

LAKOFF, G. & MARK, T.: 1989, **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor**, The University of Chicago Press, Chicago and London.

LEFKOWITZ, J.: 2009, “Aesop's Pen: Adaptation, Authorship, and Satire in the Aesopic Tradition”, yayımlanmamış doktora tezi, University of Pennsylvania.

— 2014, “Aesop and Animal Fable”, **The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life**, Ed., Campbell, G. L., Oxford Press, Oxford, s. 1-23.

LEVERTOV, D.: 1992, **New and Selected Essays**, New Directions, New York.

LEWIS, C. T. & SHORT. C.: 1879, **A Latin-English Lexicon**, Harper & Brothers, New York. (Çevrimiçi: https://logeion.uchicago.edu/de).

LÜLECİ, M.: 2016, “Bir Gül ile Üç Bülbül: Açımlanmış Şiirsel Metaforlar ve Modern Türk Şiirinde Gül Metaforuna Bilişsel Bir Yaklaşım” **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 33/2: 179-198.

— 2019, **Gülün Tam Ortası. Bilişsel Yazınbilim ve İkinci Yeni’nin Bilişsel Temelleri. Araştırma- İnceleme**, Ankara, Grafiker.

MACDONALD, D. R.: 2018, **Homeros Destanları ve Markos İncili**, Çev. Ak, S., İthaki Yayınları, İstanbul.

MAYER, R.: 2005, “The Early Empire: AD 14-68”, **A Companion to Latin Literature**, Ed. Harrison, S., Blackwell, USA, s.14- 68.

MCCALL, H. M.: 1969, **Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison**, Harvard Universıty Press Cambridge.

MONTANARI, F.: 2015, **The Brill Dictionary of Ancient Greek**, Brill, Boston.

MORAN, B.: 2021, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul.

NØJGAARD, M.: 1964, **La fable antique; Tome II (Les grands fabulistes)**, Busck København.

— 1984, "La Moralisation de la fable: D'ésope À Romulus", **La Fable**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, s. 225-243.

NOVOKHATKO, A.: 2016, "The Use of the Term 'Metaphor' in Latin Linguistic Discourse before Quintilian", **Latinitatis Rationes. Descriptive and Historical Accounts for the Latin Language**, Ed. Poccetti, P., De Gruyter, Berlin & Boston, s. 395-409.

ÖRDEM, E.: 2014, "Türkiye Türkçesinde Zaman Metaforları: Bilişsel, Dil Bilimsel Bir Yaklaşım", **Dil Araştırmaları**, 14: 19-136.

PARK, J.: 2017, **Interfiguralität bei Phaedrus**, De Gruyter, Berlin& Boston.

PENDER, E.: 2003, "Plato on Metaphors and Models", **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, s. 55-81.

PICKEN, J.: 2007, **Literature, Metaphor, And the Foreign Language Learner, Palgrave,** Macmillan Press, New York.

PUNTER, D.: 2007, **Metaphor**, Routledge, New York.

QUINN, N.: 1997, **A Cognitive Theory of Cultural Meaning**, Cambridge University Press, London.

RAYMOND, W. G..: 2006, "Metaphor: Psychological Aspects", **Encyclopedia of Language and Linguistics**, Vol. 8., Ed. Brown, K., Oxford, Elsevier, s.43- 50.

SHORT, M.: 2013, "Latin Dē: A View from Cognitive Semantics", **Classical Antiquity**, 32/2: 378-405.

— 2016, “Spatial Metaphors of Time in Roman Culture”, **Classical World**, 109/3: 381-412.

— 2018, “Metaphors”, **The World through Roman Eyes: Anthropological Approaches to Ancient Culture**, Ed. Bettini, M. & Short, M., Cambridge University Press, s. 47-70.

SILK, M.: 2003, “Metaphor and Metonymy: Aristotle, Jakobson, Ricoeur, and Others”, **Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions**, Ed. Boys-Stones, G., Oxford University Press, New York, s. 115-147.

SIMBECK, K.: 1910: **Thesaurus Linguae Latinae, Vol. V/1**, B. G. Teubner, Leipzig.

STEEN, G.: 2005, “Metaphor”: Stylistic Approaches, **Encyclopedia of Language and Linguistics**, Ed. Brown, K., Vol. 8., Elsevier, Oxford, s. 51-57.

STEINMANN, W.: 1997, **Thesaurus Linguae Latinae, Vol. VII/2**, B. G. Teubner, Leipzig.

STOFFEL, C.: (2012), “Phaedrus (Gaius Iulius Phaedrus), Fabulae Aesopiae”, **Brill’s New Pauly Supplements I**- Vol. 5, The Reception of Classical Literature, Ed. Wibier, M. H. (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/2214-8647_bnps5_brill10010, 29 Aralık 2021).

TAHİRÜ’L-MEVLEVİ: 1973, **Edebiyat Lügatı**, Enderun Kitabevi, İstanbul.

TELATAR, F.: 2007, “Metaphora ve Metonymia’nın Latincedeki Tanımları ve Kullanımları”, **Arkeoloji ve Sanat**, 125: 75-83.

THITE, G. U.: 1984, “Indian Fable”, **La Fable. Huit exposés suivis de discussions**, Ed. Adrados, F. R., Fondation Hardt, Genève, s. 33-54.

ULRIKE, Z.: 2006, “Mimesis”, **Brill’s New Pauly**, Ed. Salazar, C. F. (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163, 24 Mart 2023).

UTHER, H.: 2006, “The Fox in World Literature: Reflections on a ‘Fictional Animal’”, **Asian Folklore Studies**, 65/2: 133-160.

UZEL, T. (Çev.): 1999, Gaius Iulius Phaedrus, **Ezop Masalları**, Öteki Yayınevi, Ankara.

VARINLIOĞLU; G. (Çev.): 2007, Gaius Iulius Phaedrus, **Masallar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

WALDE, C.: 2006, "Metaphor", **Brill's New Pauly**, Ed. Salazar, C. F. (Çevrimiçi: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e802150, 10 Mayıs 2021).

ZAFIROPOULOS, C.: 2001, **Ethics in Aesop's Fables: The Augustana Collection**, Brill, Leiden.

ZANKER, T.: 2019, **Metaphor in Homer; Time, Speech, and Thought**, Cambridge University Press, Cambridge.