

Makale Geliş | Received: 20.12.2020
Makale Kabul | Accepted: 22.02.2021
Yayın Tarihi | Publication Date: 15.03.2021
DOI: 10.20981/kaygi.885592

Çiğdem YILDIZDÖKEN

Dr. Öğr. Üyesi | Assist. Prof. Dr.
İnönü Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Malatya, TR
Inonu University, Faculty of Science and Letters, Philosophy Dep., Malatya, TR
ORCID: 0000-0001-8521-5710
yildizdokencigdem@gmail.com

Atina *Demokratia*'sının Tragedyası

Öz

*Dithyrambos*lardan gelişen ve Attika topraklarında gün yüzüne çıkan tragedyaalar, *polis*'in sözcüsü olmakla Atina'nın demokratik düşüncesinin *polis*'te kök salmasını ve filizlenmesini sağlayarak kent devletinin, varlık tarzlarından başta dini ve politik olmak üzere ontolojik-egzistansiyal-epistemolojik ve estetik temelini oluşturacak asli-kurucu unsurları açığa çıkarmıştır. Tragedya, kurucu unsurları birbirine karşıt iki eş değer güce sahip fenomenleri bir arada sunarak, bizi kahramanın içsel çatışmasından toplumun ve *polis*'in içsel çatışmasına yönelmektedir. Buna bağlı olarak eski dünyanın evrensel-aristokratik değerleri karşısında beliren yeni dünyanın "fark"ı gözeten demokratik değerleri verili bir hakikatin *ananke*'sini değil, yaratma eylemi ile görünür olan gerçekliği oluşturmaktadır. Bu yaratma eylemiyle bir yurttaş, düşünce ufkunda kendi varlığını var etmektedir. Bu nedenle Olymposcu söylemin yazgısal düşüncesi var-etme, var-laşma ile yazgının gücü karşısında alaşağı edilen sanatın değerini ters-yüz etmektedir. Böylece tragedyaalarla evrensel yazgı karşısında bireyi gözeten Dionysoscu söylem *polis*'in duygularını ve bilinçaltına fırlatılmış içgüdüsel bilgeliğini sahnede görünür kılarak seyirci nezdinde bilişsel bir sürecin oluşumunu sağlayan temel yapıyı tesis etmektedir. Öyle ki tanrısal gücün tezahürü olarak Dionysos, karşıtlığın aradığında hakikat perdesi ile örtülmüştür. Örtünün kaldırılması ile gizlenmiş olanın açığa çıkması, *logosentrik* dünya görüşünün bertaraf ettiği diyalektik dürtünün, bengiliğin gücüne olan diyalektik nüfuzunu görülebilmesiyle olanaklıdır. Şunu da belirtmek gerekir ki, *polis*'in trajik bilinci tüm karşıt fenomenleriyle "daha yücesini isteme" doğrultusunda uzlaşıya da hazırdır. Bu uzlaşı bir tür denge olarak tragedyaalar eşliğinde yurttaşla sunulmaktadır. Bu hususta *polis*'in erdemi olarak politik tavrı açığa çıkaran *sophrosyne* toplumsal, siyasal, ahlakî açmazların çözümüne ilişkin mahiyette kendini ele vermektedir. *Sophrosyne*, artık eski gelenekçe sahiplenilen aristokratların erdemi olmaktan çıkarak bu yeni *Diyonizyak* dünya alanında *polis* uğruna *demos*'un erdemine dönüşür. Bu doğrultuda çalışmamız M.Ö. 6. yüzyıl Atina *polis*'ine odaklanarak *demokratia* ve tragedya arasındaki ilişkiyi tesis eden kurucu öğelerin ne olduğuna yönelik bir irdelemeyi içerirken, trajik bilincin tragedyada demokratik unsurlarla kendini nasıl görünür kıldığına dair gerçekleştirilecek araştırmanın sorumluluğunu da almaktadır. Ancak çalışmamızda araştırmamızın değeri açısından Antik Yunanlıları trajik düşünceye iten şeyin ne olduğu meselesi ele alınarak *philosophia* ile olan münasebete ilişkin yanıt denemesine de yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dionysos, Demokratia, Sophrosyne, Diyalektik, Polis.

The Tragedy of Athens' *Democratia*

Abstract

Tragedies that bloom from *dithyrambs* that emerge from Attica, by being the mouthpiece of the *city-state*, helped root and sprout the democratic thinking of Athens in the *city-state* and exposed the essential founding principles primarily being the religious and political of the entity models, that would lay the the ontological, existential, epistemological and aesthetic foundations of the *city-state*. Tragedy orients us from the

protagonist’s, to the society’s - *the city-state*’s- inner conflict by presenting the founding principles with a phenomenon that has two equivalent powers that are antithetical. Consequently, the democratic values of the new world that oversee the “distinction” that face off the universal and aristocratical values of the old world forms the apparent reality with the act of creation, not an *ananke* of a given reality. A citizen gives rise to their own existence, on their own horizon of thinking with this act of creation. Because of this, the predestined thinking of the Olympian rhetoric, turns the value of the art overthrown by the power of ordinance inside out by creating and coming into being. So the Dionysian discourse which watches over the individual against the universal ordinance with tragedies, expresses *the city-state*’s emotions by establishing the structure that provides the formation of a cognitive process in the eyes of the audience by making the instinctive wisdom thrown into the subconscious visible on the stage. Therefore Dionysos as the manifestation of divine power, is covered with the veil of truth in the in-betweenness of antinomy. The coming into open of what had been hidden by the lifting of the vail would be possible with the visualization of the dialectic diffusion on the power of the dialectic incentive that was eliminated by the logocentric world view. It should also be noted that the tragic consciousness of *the city-state* would be ready to compromise towards the “more sublimed” with all its opposite phenomenons. This reconciliation would be presented to the citizen as a balance with tragedies. In this respect *Sophrosyne* which exposes the political attitude as a virtue of *the city-state*, reveals itself as a solution to social, political, and moral dilemmas. In this new *Dionysiac* world, *Sophrosyne* now turns into a *demos*’ virtue for *the city-state* from being the virtue of the aristocrats who were acknowledged by the old tradition. Our study, focusing on the 6 B.C. on the Athens *city*, takes the responsibility of the research that will showcase how tragic consciousness makes itself visible with democratic elements in tragedy as well as involving an examination of what constitutive elements constitute the relationship between *demokratia* and *tragedy*. Nevertheless, in our study for the sake of the value of our research, a response to the question of what pushed the Ancient Greeks into tragical thinking, and its association with *philosophia* will also be attempted.

Keywords: Dionysos, Demokratia, Sophrosyne, Dialectics, City-state.

Giriş

Tarihsel bir perspektifle bakıldığında düşüncelerin, anlayışların bütünsellikli bir kavrayış dâhilinde kendisini sunduğu alan, öncelikle yaşanan çağın olay halleri üzerinden gösterilmektedir. Bu bütünsellikli görüş, çağın olay halinin ne olduğunun belirleyici bir unsur olarak sayılmasının yanı sıra sözü edilen dönemin *rhetor*larının, bilim adamlarının, düşünürlerinin, politikacılarının sanatçıların kaygılarına sirayet eden bir mahalde açığa çıkan eserlerde kendini ele verecektir. Bu noktada meselemizin Atina *demokratia*’sının tragedyayla beraber her bir *polites*’in “düşünce” ufkunda ve “eyleme alanında” nasıl olanaklı olduğuna dair bir soruşturma girişimi ve Attika tragedyasının felsefi temellerinde kurucu unsurların ne olduğunu araştırma istemi olduğu dikkate alındığında, düşünürün ve sanatçının kaygısını uzlaştıran ana öğelerin ne olduğu meselesi çalışmamız için önem kazanmaktadır.

Tragedyanın kökeninde bulunan ve bize felsefi alana geçişin malzemesini sunan şey, trajik düşüncenin görülenmesi olarak trajik bilincin kendisidir. Bu düşüncenin tragedyada bize sunduğu karşıtlık ve bu karşıtlığın getirdiği ölümün de kendisinin konuk olduğu bilinmezliğin, muğlaklığın, tekinsizliğin tragedyadan ve felsefeden önce trajik düşüncenin imkânı nezdinde mitler alanında açığa çıktığı anlaşılır. Bu noktada Prometheus miti *Moiraların* insanlar üzerindeki etkisi, Dionysos kültü, Orpheusçuluk bu trajik olan düşüncenin yapısını oluşturan malzemeleri bize vermektedir. Bu mahalde trajik düşünceye konu oluş, Zeus’un Prometheus’a biçmiş olduğu ceza ya da *Moiraların* insanların yazgısını belirlemesi veyahut da Orpheus’un Hades’in en karanlık yerine gitmesi değildir. Söz konusu trajik mitlerin trajik düşünce bağlamında temellendirimini bize veren öge, mit üzerinden sunulan karakterin kendini varlığa getirirken aynı zamanda yokluğa da getirmesinde aranmalıdır. Öyle ki Prometheus’da köleliğin ve tanrının aynı varlıkta varlık tarzı olarak kendini açıklaması ya da Orpheus’ta ölüm ve yaşamın aynı varlıkta kendini var etmesi bu düşüncenin göstergesidir. Dolayısıyla trajik mitin özü kendi varlığını ortaya koyan kahramanın aynı zamanda kendini yok edici bir enstürman ile imha etmesidir. Bu anlamda trajik mitlerin özünde önceden tahmin edilemeyen ya da tasavvur edilemeyen olasılıkların varlığı trajik düşünceyle kol gezmektedir. Trajik mesajın kendini gizlediği bu akışkan sulak arazide bir yandan acı fenomenini çağrıştırmının diğer yandan estetik bir hazla *poietik* olarak gizlenmiş olan malzemenin çözülmesinin ısrarkâr bir tavırla seyirciye atfedilmesinin de konu edinildiği görülür. *Polis*’te tüm bunlar olup biterken, “yapıp etmelere” neden olan ve eylemsel alana imkân yaratan nüve, tarihte ilk kez bir yönetim biçimi olarak “Atina *demokratia*”sıyla her bir yurttaşın temin edilen *eleutheria* ve *isonomia* ilkeleridir. Bu düşüncede bir yurttaşın bilimsel düşünme eylemini başlatan “şüphe etme” temel bir başlangıç noktasıysa, Onsekizci yüzyılın Aydınlanmacı tefekkürünün gerisin geri M.Ö. 508-507 yıllarında ilk defa bir yönetim biçiminde Kleisthenes’le *polis*’in sahnesine (*skene*) çıkan rasyonel bir kaynak bulunduğu söylenebilir.

Bu bağlamda Atina tragedyasının dönemin *demokratia*’sının siyasi yaşamında ve demokratik yaşamın kurumsallığının açığa çıkması temelinde Klesithenes’in

Akropolis’in Güneydoğu yamacında inşa ettiği bina olarak kamuya açık tiyatronun *demos*’un (halk) düşünsel gelişimi için önemli bir yeri vardır. Bu kamuya açık alan, yurttaşların dramada buluşmasına olanak vererek Pnyx tepesindeki *ekklesia*’dan (halk meclisi) daha kalabalık topluluğun bir araya gelmesini sağlamıştır (Cartledge 2003: 35). Bu bakımdan Kleisthenes’in demokratik reformları olarak *polis* kabilelerinin organizatörlüğünde düzenlenen satyrik (satirik) dramalar ve *dithyrambos*lar insana ilişkin farklı varlık tarzları sunarak yeni dünyanın bilincinin oluşmasına yardımcı olup siyasi ve ahlakî fikirlerin karşıt savlarla bir aradalığının aydınlığa kavuşmasına da yardımcı olmuştur.

Öte yandan aklın ancak heterojen bir yapıda işler olduğu göz önünde bulundurulduğunda tragedya sahnesindeki düşünmeye yönelik eylemler yurttaşın muhakeme yetisini de güçlendirmiştir (Beer 2004: XII, XIII). Bu yönüyle tragedyanın palaestraların, gymnasionların sağladığı olanaklar dahilinde *polis*’in eğitimine paralel olarak *agora*’nın eğitimini, bu sahne eğitiminde yerine getirdiği çıkarsanmaktadır. Yurttaşların eğitiminde politik bir geleneğin öğreticiliğini başlatan tragedyalar seyirciyi toplumsal normlar ve uygulamalar, siyasal-toplumsal hiyerarşiler bağlamında sorgulamaya teşvik etmiştir (Dileo 2013: 256). Tragedyanın bu davetkâr tavrının, her bir yurttaşın iktidarı kavramasını; iktidar kavramı üzerine düşünmesini sağlayışıyla politik bir işlevi ve Aristoteles’in “Poetika”sında belirttiği *katharsis*’le seyircide korku ve acıma duygularını uyandırmayla açığa çıkan varoluşsal bir işlevi (Aristoteles 1987: 22) de yerine getirdiği ifade edilebilir. Ancak bu varoluşsal tavrın her daim *sophrosyne*¹

¹ *Sophrosyne* kelime itibarıyla akliselim, sağduyu, temkinli olma, öngörü, basiret, yargı gücü, takdir yetisi anlamlarına gelmekle birlikte arzulara yönelik ılımlı tavır alma, aklın duygulara ilişkin uzlaştırıcı tavrına da karşılık gelir (Liddell & Scott 1973: 1751). Homerik eserlerde *sophrosyne* Grekçe dışı bir terim olmasına rağmen eril olanla ilişkili kullanılmıştır. Bu anlamda “Odysseia” destanında *sophrosyne* tanrıların yada tanrısal soydan gelenlerin temel erdemi olarak belirerek beceri, hamaratlılık akıllılık manalarına gelecek şekilde kullanılmıştır (Homeros 2008: 4.23): “Odysseus’un oğlu bu uslu akıllı bir delikanlı...” Kelimenin kökenine bakıldığında terim, aklı başında olma, aklı ihtiyatlı kullanma anlamında *sophron* ve *kosmos*’u algılama anlamını karşılayan *phrene*’den gelir (North 1966: 3). Dolayısıyla *sophrosyne*’nin karakteri, *sophronlu* olmakta temellenen düşünüşün evrenin sağduyuyla algılamasıdır. Yine *sophron*’nun fiil hali olan *sophroneo*’nun esenliğe kavuşma anlamı olduğu dikkate alındığında *sophrosyne*’nin ruh dinginliğini sağlamaya ilişkin Hellenistik felsefede sıkça dile gelen *ataraksia* (Liddell & Scott 1973: 268) ile de bağı olduğu görülür. Nitekim gerek *sophrosyne* gerekse *ataraksia* taşkın duyguları ehlileştiren akli melekelerin işbaşına geçirildiği bir tavra; akıl-gönül arasında kurulacak içsel

erdemini korumak suretiyle etik bir işleve de sahip olmaktadır. Bu nedenden ötürü tragedya sahnesi demokratik eğitimin sorumluluğunu alan alana, tragedya ozanları ise *paidegogos* olarak bu misyonu üstlenen öğreticilere dönüşmüştür. Tragedyalar bu işlevi yerine getirirken *logos*’un entellektüel eksikliğini ve duyulur olanın noksanlığını da gidermektedir. Bu anlamda tragedyalarda *demos*’un *ekklesia*’dan daha çok *polis*’e dahil oluşu aristokratik rekabetin demokratik yönetim biçimi karşısında yalpalanmasına sebep olmuştur. Tragedya sanatının açığa çıkarttığı bu politik tavrın eski dünyanın *ananke*’si (boyunduruk) karşısında Yunan sanatının ve *polis*’in yazgısını belirlediği söylenebilir. Bu yönüyle tragedya, eski dünyanın aristokratik yapısına olan karşıtlığıyla bireysel hakları askıya alan tiranca yönetimin karşısında yerini alır.

O halde demokratik yazgı Attika’nın icadı olan tragedyalar ve komedyalar eşliğinde varlığını açıklamıştır. Açıklanmış komedyalarda mizansel bağlamda açığa çıkarken tragedya oyunlarında “acının bilgeliğinde” görünür olmuştur. Bundan ötürü acı fenomeninin insanın kendi varlığıyla hesaplaşmasında mizansel olana oranla daha yüksek bir tesiri olduğu gözetildiğinde doğum ve ölüm üzerine kafa yoruş, varlığın nihai ilkelerini kavramaya yönelik düşünüş eşliğinde yurttaşın anlam bulma ve *polis* içinde kendi varlıksal gerçekliğini ortaya koyma gereksinimini meydana getirmiştir. Bu anlamda tragedyalarda korunan politik tavır yurttaşı derinden etkilemiştir. Bunun nedeni yurttaş teriminin mahiyetindeki anlam ve değerde aranmalıdır. Bu mahiyet yurttaşın yurttaş olma değerini kazandığı kamusal alanla insani gerçekliğin edinildiği ve varlığın açıklığına çıktığı mahal olarak belirlemektedir *Polis*’in her bir yurttaşın temsili-sözcüsü olduğu göz önünde tutulduğunda tragedyanın da *polis*’in sözcüsü olduğu

sesin (*daimon*) huzurunun yükümlülüğünü alma tavrını karşılar. *Sophrosyne*’nin bu bakımdan tragedyanın temel erdemi olmasının yanı sıra *philosophia*’nın da temel erdemi olduğu sonucu çıkartılır. Bu sorumluluk *phrene*’nin açığa çıktığı entellektüel bir faaliyettir. Ancak bu durum sadece rasyonel bir tavır sergileme olarak da anlaşılmalıdır. Çünkü *phrene*, rasyonel olanı bir tarafta tutarken değer yargılarının da sorumluluğunu alır. Dolayısıyla bu sorumluluk sadece insanın kendi benliğine yönelik bir kontrol olarak değil, etik ve politik alandaki güvenliğin sağlanmasına yönelik de alınacak bir sorumluluktur. Bu bağlamda *sophrosyne*’de *ethos*’un ve *logos*’un bir araya geldiği bağa tanıklık edilirken değer yargılarının da alışı edilmeyeceği şekliyle muhafaza etme vasfı açığa çıkar. Bu yüzden *sophrosyne*’nin belirtilen anlamları dikkate alındığında Homerik dönemde eril olarak kahramanlarla ve tanrılarla bağlantılı kullanılan kavramın anlamının klasik dönemde tebaanın itaat etmesi anlamında kullanıldığına tanıklık ederiz. Tebaanın bağlılık göstermesinin bir erdem olarak kendini görünür kılması ise daha çok aristokratik kökenli eski geleneğe özlem duyan tragedya ozanlarının eserlerinde dile gelmektedir.

anlaşılır. Nasıl ki bir *polis* kendi kendine yeterlilik ilkesine (*autarkia*) sahipse (Mansel 2004: 102) tragedya da şüphe etme biliminin işlerliğini sahneye taşımasıyla, eleştiri yapabilme ve muhakeme edebilme olanağını sunmasıyla, demokratik ideallere işaret etmesiyle kendi kendine yeten bir sanat olma vasfının sahipliğini kendinde barındırmaktadır.

Tragedyanın *polis*’in bilincinde böylesine yer edinmesinin nedenini Dileo, dindarlığa bağlamaktadır (Dileo 2013: 257). Tarihsel bir perspektifle baktığımızda din, *polis* hayatında ister mitsel bağlamda isterse logosentrik temelde olsun kent devletinin siyasi-sosyal-kültürel bir yapı olarak kuruluş aşamasından itibaren her zaman toplumda nüfuzunu hissettirmiştir. Zira her bir *polis*’in koruyucu tanrısı olması ve başa çıkılamayan hallerde tapınak sözcülerine başvurulduğu, çeşitli ritüellerin tanrı ya da tanrıçadan ayrılmaz şekilde yerine getirilişi dinin *polis* üzerindeki tahakkümünün delilidir. Fakat tragedyanın demokratik düşüncesinin sözcüsü olduğu savının ileri sürümü bu düşüncede açığa çıkan bireyselliğin tümel-geleneksel olanın bağlılığını tahrip ettiğine ilişkin *doksa*’ya dayalı bir bilginin oluşmasına sebebiyet verebilir. Bu paradoksal durumun aşılması ise ancak bireyselliği teşvik eden, duyulur olanın “alışıl gelmiş düşünce olanağı dışında” minvallenen akıl karşısındaki değerini bertaraf eden bir tanrı eşliğinde gerçekleşebilecektir.

Şöyle ki *polis*’in belirleyici özelliği tutarlı bir sivil kimlik yaratarak özel alan üstündeki hakimiyeti sağlamaktır. Bu hakimiyete ise *polis*’le iç bağlantısı olmayan dışarıdan gelen yabancı bir tanrı olarak Dionysos’un² başkanlık etmesinin toplum içindeki meselelerin tarafsız bir tavırla dile getirilmesinde önem taşıdığı ileri sürülebilir. Böylece Dionysos, tragedyanın kökeninde konumlanan tanrı olarak hane halkından kadınları tiyatroya çekip, sosyal-ailevi hayatı kaynaştıran bir varlık olarak *polis*’teki ve tragedyadaki yerini alacaktır (Seaford 1996: 315-316). Dionysos’a ithafen yaratılan bu

² Dionysos Atina’ya dışarıdan gelen bir tanrı olarak adını, konumlandığı yer olan “Dionysos Eleuthereus”dan almaktadır. *Demokratia*’nın mihenk taşı niteliğinde olan “*elethereia*” ilkesi ve Dionysos teriminde bulunan *lysios*’un kurtarıcı anlamı olduğu göz önünde bulundurulduğunda (Dileo 2013: 257) Dionysos kültürünün *polis*’teki gerek siyasi alanda görünen aristokratlar ve *tyranlar* arasındaki mücadeleye gerekse toplumun açmazlarına umut vaat eden kurtarıcı olduğunu, özgürlüğü talep eden bir *polis*’i somut bir görünümle tiyatrodaki sahneye çıkardığını söyleyebiliriz.

ritüel kült, *polis*’in sosyalitesinin gelişimini ve sosyal devlet anlayışının “yeni dünya düzeni”nde oluşmasını sağlayarak Atina *demokratia*’sı ile arasında kuracağı güçlü bir bağın temellerini atacaktır. Dionysos’un *polis*’in diğer tanrıları arasında kazandığı bu zafer, demokratik *polis*’in *nomos*’a aykırı aristokrat klanlarına karşı başlatacağı mücadeleyi de gözler önüne sermektedir. Tiranca yönetimin aksine yurttaşlık eğitimini açığa çıkarmada öneme sahip olan tragedyaya can katan “tanrı” politik ve dini vasfı ile demokratik *polis*’e hizmet etmektedir. Bu yüzdendir ki tiyatro Atina demokratik *demos*’unun “yaşam”a katıldığı, *polis*’in sivil dayanışmasının ve sosyal devlet anlayışının somut tezahürü olmaktadır.

Demokratik Atina yönetiminde Dionysos kültürünün yarattığı değerler düşünce nezdinde Sokrates sonrası açığa çıkan felsefe-bilim ve sanat arasındaki uçurumun bertaraf edilmesine de olanak vermiştir. Bu anlamda “Poetika”da dillenen *katharsis*’in belirttiğimiz etik-egzistansiyal bir işlevi olmasının yanında ontolojik ve epistemik zemini olduğu da görülür. *Katharsis*’le duyguların tragedyada harekete geçişi yurttaşın kendi varlığı ile hesaplaşacağı varoluşsal bir tavrı oluşturduğu kadar bilişsel bir süreci de meydana getirmektedir. Bu bilişsel süreçle kahramanın karşılaştığı ve kavradığı her bir *anagnorisis*, kendi hakikatini açımladığı; gizlenmiş olanın izini sürdüğü bir keşif fenomenidir. Bu yönüyle bilişsel sürece kaynaklık eden *katharsis* duyguların akıl karşısındaki konumlandığı yeri de değişikliğe uğratmaktadır. Anlaşıyor ki, düşünce tarihine göz gezdirildiğinde aklın duygular karşısındaki yerinin korunulmasına ve duyu karşısındaki üstünlüğüne yönelik ilk tahripkâr tavrı M.Ö. 5. yüzyılın Attika tragedyalarından gelmektedir. Ancak tragedyayla sanat-bilim arasındaki yarığı kapatmaya ilişkin tavrın kapısı aralanmış olursa da duyguların akıl karşısındaki değersizliğinin alaşağı edilmesi için Baumgarten’ın “Aesthetica” adlı eserinin beklenilmesi gerekecekti. Baumgarten eserinde altdüzey bilgi doktrini (*gnoseologia inferior*) ve üstdüzey bilgi doktrini (*gnoseologia superior*) olarak ayırım yapmış ve iki alanın öznesi ve nesnesi bağlamında birbirinden bağımsız olduğunu, bu bakımdan her birinin diğeri üzerinde bir üstünlüğü olamayacağını ifade ederek duyulur alanı *logos*’un hükmünden salık vermeye çalışmıştır (Wallenstein 2013: 39, 51).

Baumgarten’ın bu tavrı duyuların alanının ayrı, bağımsız yeni bir alan olarak belirlenmesinde ve estetiğin bir bilim olarak düşünce tarihinde yerini almasında önem kazanmıştır. Bu nedenle Baumgarten’la birlikte kadim geleneğin aksine mantığın estetiğin kızkardeşi sayılması, sanat ve bilim-felsefe arasındaki gerilimi tragedyalardan sonra bir nebze de olsa azaltmış ve iki alanın uzlaşısı sağlamasına sebep olmuştur. Bunun için meselemiz bağlamında Antik Yunan’da epik ve lirik şiirlerin, dramaların ve nihayetinde tragedyaların Antik sanatı oluşturduğu dikkate alındığında duyuların, duyguların alanı olan sanat karşısında felsefenin-bilimin sesini nasıl ve neden yükselttiği tragedyanın *philosophia* ile olan münasebetini anlayabilmemiz adına değerlidir. O halde soru sorulmaya hazırdır: İçgüdülerin sözcüsü olan müzik karşısında bilim neden ortaya çıkmıştır? Bilimin hakikati dramanın tanrısı olan Dionysos’a karşı nasıl bir savunmada bulunmuştur? Nietzsche’nin “Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans”ın da belirttiği üzere³ Antik Yunan sanatının doğuşunda Dionysos ve Apollon’un katkısı varsa, neden Apollon’a imgesel olarak ihtiyaç duyulmuştur? Güzellik acıya karşı mı kendini görünür kılmıştır? Güzellik istemi bu melonkoliden mi doğmuştur? Ya da daha esaslı soru: Antik Yunanlıların acıyla olan ilişkisi nedir? Tragedyada beliren acı, felsefede hangi temellerde “düşünce”ye sirayet etmiştir? Bu sorular doğrultusunda Arkhaik dönem göz önünde bulundurulduğunda Dionysosçu gözünden felsefeyle mantıksallaştırılmış bir evren tasavvuruna neden gereksinim duyulmuştur? Çalışmamız boyunca dile gelen soruları yanıtlamak üzere araştırmamıza tragedyanın tanrısı olan Dionysos’un dramatik şiire nasıl bir temel oluşturduğunu ve tragedyanın kökeninde hangi öğelerin olduğunu incelemekle başlamakta yarar bulunur.

1. Dionysos ve Tragedya

Tragedyanın terim anlamına baktığımızda Dionysos’la olan ilişkisi gözler önüne serilir. Tragedya, Eski Yunanca *tragoidia*’ya karşılık gelmekte olup *tragos* ve *ode* terimlerinin birleşiminden oluşan bir sözcüktür. Trajik eylemeye göndermede bulunan terim, genel anlamda temsil etme, betimlemek, sahneye koymak, sunmak,

³ Tanrılara yönelik gereksinime ilişkin sorgulama doğrultusunda bkz. Nietzsche 2011:40-55.

canlandırmak, resmetmek, oynamak anlamlarına gelmekle birlikte abartılı söyleme de karşılık gelmektedir (Liddell & Scott 1973: 1809). Kelimenin kökeninde bulunan *tragos*; *traganos* (*e, on*) kıkırdaksı, yenilebilir olan (Liddell & Scott 1973: 1808) anlamını karşılamakla beraber keçi; dişil bir terim olan *ode* ise şarkı, güfte, şiir anlamlarına gelmektedir (Liddell & Scott 1973: 2030). Bu anlamda Aristoteles’in tragedyanın büyüklüğü için *satyrik* bir üsluptan kaynaklandığını söylemesi (Aristoteles 1987: 19). Bu, Dionysos’a ithafen yapılan drama oyunlarının tragedyadaki yerini nasıl aldığını anlamamız bağlamında önem arz etmektedir. *Satyrler* doğanın devingen tanrısı olarak Dionysos’u simgeleyen yarı at, yarı teke olarak görünen, kırlarda dolaşan, sahnede insanın içgüdülerini, duygularını tüm taşkınlıklarıyla dile getiren temsiller olarak belirir. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki tragedyanın öncüsü bir tür dinsel ilahi olarak tanrılar huzurunda dile gelen *hymnoslar*, Dionysos onuruna söylenen yüzlerini şarap tortularına sürünmüş koronun şarkıları olarak *dithyrambos*lardan gelmiştir. Koro liriğini oluşturan türlerden olan bu bağbozumu şarkılarının gelişmesi tragedyanın oluşmasına yol açmıştır (Çelgin 1990: 51). Bu anlatılanlar ışığında *Dithyrambos* ve drama⁴ ile temellenen tragedyanın Aristoteles’in “Poetika”sında belirttiği üzere *dithyrambos*lardan doğması Dionysos’la olan ilişkisini temellendirecek niteliktedir. Ancak bu görüşe göre tragedyanın başlangıçta küçük olay dizilerini sunan doğaçlamalardan meydana gelerek olayların sunularını iyileştirip içinde pek çok geçirdiği değişikliklerle kendine yönelik bir alanın oluşmasını sağlamış olduğu ifade edilse de gelişkinlik düzeyine ulaşmış olmadığı hakkındaki muammanın devam ettiği belirtilir (Aristoteles 1987: 18-19).

*Dithyrambos*ların gelişerek tragedya kavuşmasında Peisistratos’la birlikte düzenlenen Kent Dionysia şenliklerinin önemli bir payı bulunmaktadır. Şenliklerde yapılan drama ve *dithyrambos* yarışmaları rekabet koşulunu oluşturarak nitelikli eserlerin verilmesini ve *polis* edebiyatının; sanatının gelişmesine yol açmıştır. Bu

⁴ Drama Grekçe edim eylem, hareket, devinim, bir sorumluluğu yerine getirme anlamlarında kullanılır. Bkz. Liddell & Scott 1973: 448. Bundan ötürü Aristoteles tragedya ve komedyaya için bu edebi türleri, taklit etme sanatına dahil eder (Aristoteles 1987: 16). Düşünürün ifadesiyle “Çünkü tragedyaya, bir eylemin taklidi olduğuna göre, eylemde bulunan kişileri taklit edecektir” (Aristoteles 1987: 25).

noktada Thomson, *Dithyrambos* yarışmalarının kabilesel olduğunu belirtirken, drama yarışmalarının kabilesel olmadığını ancak ikisi arasındaki net ayırımın halen çözülemediğini bildirmektedir (Thomson 2004: 244). *Dithyrambos* yarışmalarının boğa, drama yarışmalarının keçi ile ödüllendirildiği bu yarışmaların Pesistratos’un (M.Ö. 540) büyük Dionysia şenliklerini kurusuyla yeni bir yarışma alanı oluşturmuştur. Kabilesel bir nitelik taşıyan *dithyrambos* yarışmalarında her bir kabileden (*deme*) on tane sergilenmek üzere kabile içindeki nüfuzlu yurttaşın koronun eğitiminin bırakıldığı dikkate alındığında *demeler* ve korodan sorumlu olan *choregos*ların rekabeti de tragediyaların niteliğini arttırmıştır (Thomson 2004: 245). Rekabet, *polis* içindeki düzende toplumların normalarını, dini inanışlarını, geleneklerini ritmini sergilerken toplumdaki dinamiği de yansıtmaktadır. O halde tragediyalar *satyrik* bir şeyse kaynağının hem kabilesel hem de totemci bir kültüre ışık tuttuğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla tragediyalar dansla ve ritimle bu kabile kültürünün; toplumunun yazgısını açığa çıkaran bir minvale dönüşecektir. Bu yazgı karşıtlıkların bir arada sunulduğu ve her birinden feragat etmeksizin bir uzlaşma sağlama yolunun da sorumluluğunu üstlenir niteliktedir.

2. Tragedyanın Diyalektiği

Tragedyanın diyalektiği kendisini “trajik bilinç”te ele verir. Trajik bilinç trajik olanın “düşünme”ye dahil oluşu ile belirir. Tragedyalarda bize sunulan; olay hallerinde gizlenen ve açığa çıkan trajik nesne soylu bir karakterin başına gelen talihsizliklerinden öte, karşıtların biraradlığında hakiki olanın ne olduğunu arama esasına dayanır. Bu doğrultuda hakikat, sanat karşısında hakiki olanı açığa çıkarma istemi içinde bir özlem duyarken tragedya her bir karşıtlığın diğerine olan üstünlüğünden ya da alaşağı edilmesinden çok her birini hakiki olarak rasyonel ve irrasyonel olana sunar. Trajik olanın nesneleşmesi de tam da burada başlar. Tragedyadaki hakikat varolanların her birini gerçeklik olarak sunarak klasik felsefe geleneğinin sağduyusu karşısında heterojen bir işlevi yerine getirir. Öyleyse ontolojik mahalde karşıtlığın aradlığında olan trajik düşüncenin gerçekliği, yaşama alanında arafta olan değil, bizzat bu karşıtlığın bütünsellikli değerinin kendisi olarak da belirir. Fakat bu bütünsellikli değer

sahnelenen karşıtların ikili oyununda daha “yüce”sini, “daha”sını elde etmeyi istemektedir. Blanchot’un bu hususta Hristiyanlıktaki teslis öğretisinden yola çıkarak ikicilikliğin nasıl bir dengeye kavuşacağına ilişkin izahı dikkat çekicidir:

Bir diyalektik varsa, kökenleri farklılaştırılmış ve Hz. İsa’nın bir araya gelen ikili doğasının en eşsiz ve ulu gizemini temel alan yaratıdaki gerçekliğin diyalektiğidir o. Çünkü Hz. İsa Tanrı’dır ve insandır. Birbirine sıkı sıkıya bağlıdır bu iki sav; ve her ne kadar birbiriyle çelişse de, gerçeğin izini çelişki ve karşıtlıkta aramamız gerekir. Bunu yaparken, yalnızca karşıt savları benimseyip onları bir bütün halinde tutmak yetmez. Karşıt oldukları için gerçek sayılmalıdırlar, bu da temel aldıkları düzenden daha yücesini istemek zorunda bırakır bizi (Blanchot 2008: 203).

Gerçekliğin kendisinin çelişkinin bizatihi kendisi olarak sunan yukarıdaki pasaj, varlığın ve hiçliğin aynı noktada bulaşacağını da savlar niteliktedir. Trajik oluş ise karşıtların sunulduğundaki büyüklük ile ölçülür. Çelişki ne kadar büyükse trajik olan tüm ihtişamıyla o kadar devasa açığa çıkacaktır. Bu çelişkinin ihtişamlılığında trajik insan, yaşamın evetlerini ve hiçlerini aynı büyüklükte yaşayan, aykırılıkların tüm çatışmasına tanık olan varolan olarak karşımıza çıkar. Bu andan itibaren düşünme, tüm varolanların gerçekliğinin diyalektiğini içselleştirmiş bir kapta bilinci işler hale sokmaktadır. Bu anlamda gerçekliği görüleyen bilincin trajikliği, trajik olanların algılanmasından ya da trajik olanın düşünülmesinden ziyade bizatihi bilincin kendisinin trajik oluşuna yani düşünmenin kendisinin trajik yapısı olduğunun kabulüne bizi zorlar. Bu konuda tragedyalara baktığımızda bize trajik olanın oyunu sunulurken aynı zamanda bunu aşan oyunun aklın ve gerçekliğin *fabulasına* dönüştüğünü görürüz. Bu noktada tragedyaadaki karşıtlıkların birbirleriyle çatışması oyunu başlar. Bir yandan eski değerler, *aristokratia*, tanrılar, akıl, tanrının hâkimiyeti (kader), hakikat, aristokratların erdemi olarak öne sürülen *sophrosyne*, tanrısal yasalar (*thesmoi*), özdeş düşünce, sebep-ereke, varlığın nihai ilkeleri, mutlak bilgi diğer yandan sırasıyla belirtilen öğelere karşıtlık oluşturacak şekilde; yeni değerler, *demokratia*, insanlar, duyular, özgürlük, gerçek olan, *demogogosların* erdemi olarak öne sürülen zeka erdemi (*euphyia*), insan eliyle yazılmış yasalar (*nomoi*), fark, neden-sonuç, varolanın yaşamsal ilkeleri, rölatif bilgi karşıtlığının oluşturduğu çatışkı alanını sunmaktadır.

Gerçekliğin düşünme kisvesinde “karşıtlığı” sunduğu çatışma, varoluşsal bir o kadar da ontolojik kaygıyı, acıyı, sıkıntıyı da beraberinde getirmektedir. Ancak burada acı artık bir duygu durumu olmaktan çıkarak öncelikle varolma sorununa ve sonrasında insanın kendi varlığını anlamasına akabinde evreni, diğer varolanları anlama kaygısına dönüşmektedir. Felsefe için mesele bundan sonra başlamaktadır. Tüm bu karşıtlık içinde dengeyi nasıl sağlayacağımız tragedyadan felsefeye sirayet eden bir sorun olarak baş göstermektedir. Öyle ki yaşama alanı salt, katıksız yaşamadan öte bizi eylemde bulunmaya zorlamaktadır. Bu doğrultuda yaşam, bireyi karar vermeye ve varolma hudutlarını çizmeye davet etmektedir.

O halde mesele tüm çıplaklığıyla yeniden gözler önünde belirir: Gerçekliği oluşturan bu trajik bilincin dahil olduğu karşıt kavramların dengesini ontolojik olarak nasıl kurma olanağı sağlayabiliriz? Tragedyada trajik bilincin bu dengeyi kurma imkânı nasıl sağlanır? Öyle görüyor ki, birinci meselenin açılmanması ikinci meselenin açılmanmasından geçmektedir. Bu noktada felsefe sahasına baktığımızda, zıtların felsefesine Milethos’tan bir yanıt yükselir (Kranz 1994: 32): “varolanlar nelerden meydana gelirlerse gelsinler ona geri dönerler; zira onlar zamanın düzenleyişine göre haksızlıklarının cezasını ve kefareti öderler.” Kranz’ın Anaksimandros’un “Doğa” adlı eserinden aktardığı bu fragman karşıtlığın, belirsizlik olarak sunulduğu *arkhe*’de kendisini var ettiği bir izahı içerdiği gibi adaletin de bir *arkhe*’de ilk dile geldiği tümce olma mahiyetini kazanır. Burada bir karşıtın diğerine saldırısı adaletsizlik, her iki durumun kendi imkânı içinde kalması ise haklılık-adalet olarak belirir. Thomson bu fragmanın yorumunu Yunanlıların ortalama keşif esasına dayandırmaktadır (Thomson 2004: 227): “...tıpkı bir oktavın yüksek ve alçak seslerinde olduğu gibi sayısal olarak saptanabilirdi. Yunanlıların cümbüş göreneklere böylesi bir fikir olanlar için doğal hale getirirdi.” Bu bakımdan felsefe ve tragedya arasındaki ilişkinin soruşturulmasında Greklerin “düşünce”de sıklıkla başvurdukları ve bilhassa Pythagoras’ın sayılarının (*arithmoi*) gizeminde “bir”e yapılan vurgu ile açığa çıkan *harmonia* ve *symphronesis*⁵

⁵ *Symphronesis* ve *harmonia* birbirlerini karşılayacak kavramlar olarak yer yer kullanılmaktadır. Bu anlamda bir kişiyle bir konuda aynı fikirde olmak, anlaşma sağlamak, razı olmak, kabul etmek, birlikte planlamak, bilinçli olmak, farkına varmak anlamlarına gelen *symphroneo* fiilinden türeyen *symphronesis*

arasındaki münasebet, ontolojideki uzlaşa ile politik uzlaşa arasındaki ilgiyi de açıklamaktadır. Böylece politik alandaki eski ve yeni değerlerin çatışmasının açıklanışı ve ontolojik alandaki denge tragedyadaki daha yüce olana kavuşma doğrultusunda kendine yer edinecektir.

Bu bağlamda anlaşılmaktadır ki tragedyada olay kurgusunda sunulan idea, yüceye ulaşma istemi ile eski-yeni çatışmasının sahneye aktarılmasını ve bu çatışmanın düşünülmesine olanak verecek trajik bilincin seyirciye ulaşmasını sağlamaktadır. Tragedyanın bu daveti yaparken sırtını dayadığı temel payanda Atina *demokratia*’sından⁶ başkası değildir. *Demokratia* tragedyaya hizmet ederken yenedünya düzeninin yurdu olmakla karşıtların birbiri içinde erimesine olanak veren *isonomia* ilkesinden yola çıkar. Bu anlamda Attika tragedyasını belirleyen yönlerden biri olarak Atina *demokratia*’sı Attika tragedyasının Yunan toplumunun düşünsel, sosyal, siyasal evrimiyle gelişmesi sonucu biçimlenir.

Tragedyadaki karşıtlığın itici gücü demokratik düşüncenin bir şeyin nedenini, kökenini bulmaya yönelik soruşturmasındaki eleştirel ve muhalefet tavrında görülür. Bu hususta Attika’nın büyük tragedya ozanlarından sayabileceğimiz Aiskhylos, Sophokles ve Euripides Yunan toplumunun düşünsel evriminin ürünlerini vermişlerdir. *Demokratia* lehine coşkulu bir tavır alan Aiskhylos kabile kültürünün tarihsel evrimini bize sunarken Sophokles tanrının hâkimiyeti karşısında insanın özgürlüğünü odak noktası kılarak kader, yazgı, adalet kavramlarının sorgulanışına bizi davet etmektedir.

antlaşma, ahit, sözleşme anlamında (Liddell & Scott 1973: 1688) *harmonia* ise bir fikre katılma, karara bağlama, vaat etmek, çerçeve, iki şeyi birbirine bağlamak anlamlarına gelmektedir. Bkz. Liddell & Scott 1973: 244. İlgili kavramlar anlamları itibari ile genel bağlamda birbirlerine karşılık gelen kavramlar olsalar da *symphronesis*’in *harmonia*’dan keskin olmamakla birlikte farkı, teknik bir tavrıdan öte içselleştirilmiş bir aklın erdemli bir tavrı olduğu anlaşılır. *Symphronesis*’in bu bağlamda kökenine baktığımızda bizi karşılayan *phroneo* fiilinin sağduyulu, sağgörülü, ihtiyatlı olmak manalarını karşılaması bu noktada önemlidir. Bkz. Liddell & Scott 1973: 1955.

⁶ *Demokratia* tarihte ilk kez resmi bir yönetim biçimi olarak M.Ö. 508-507 yıllarında Kleisthenes’le birlikte Atina’nın resmi yönetim biçimi olmuştur. Halkın elinde bulundurduğu güç olarak (*demos-kratos*) bu yönetim biçimi öncesinde Drakon’un (M.Ö. 624) ağır ceza yasalarıyla tanrısal aristokratik sözlü yasalar (*thesmoi*) yerine insan eliyle yazılmış-konulmuş olan yasaların (*nomoi*) varlığa getirilişi demokratik düşüncenin temelinde yatan birey-devlet arasında kurulacak olan somut bağın oluşumuna katkı sağlamıştır. Drakon’dan sonra Solon’un (M.Ö. 594) sosyal-siyasal-ekonomik bağlamda yaptığı reformlar ise bu demokratik düşüncenin evriminin temellerinin atılmasında *polis*’teki imkânını edinmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ağaoğulları 2006: 29.

Euripides⁷ ise insan doğasına yönelik irrasyonel bağlamdaki vurgusuyla *physis*’le kurulacak bağın yolunu bize göstermeye çalışır. Attika ozanlarının eserlerinde dile gelen bu yeni dünyanın görece tavrı Yunanlıların nesnel gerçekliğe ilişkin inşalarının da hangi temeller üzerine yapılacağını belirleyen koşulları oluşturmuştur. Şu hâlde trajik bilginin yayılmasında *demokratia*’nın *isonomia* ve *eleutheria* ilkelerinin hem sofistik bilginin hem de trajik düşüncenin zenginleşmesi ve meşru hale gelmesinde önemli bir yeri bulunur. Antik Yunan’ın bu anlamda başarısından söz etmek akla uygun görülür. Bu başarı ise Antikite’nin sorun bilincini gerçekleştirmiş olmasında aranmalıdır.

Sorun bilinci evrene, varlığa, yaşama ilişkin kökensel bir soruşturmayı temele alan düşünme tarzının rasyonel bağlamda gerçekleştirimidir. Bu düşünme eylemi düşünmenin kendini kendine konuk ederek evreni, varlığı, yaşamı düşünenin kendi bilincinde sorunsallaştırır. Bu yüzden Antik Yunan filozofları öncelikle kendi içsel ve zihinsel durumları ile hesaplaşarak felsefi kaygılarını yaşamın kaygıları ile ön gören, *physis*’le bağ kuran, *agorada* fikirlerini tartışma olanağı bulan, hak talep eden, varlıkla-*kosmos*’la sorunu olan kişilerdir. Çünkü *logos*’un keşfettiği her bilgi peşinden bilgisizliği ve yeni bir kaygıyı açığa çıkararak sorun bilinci eşliğinde gerçekleşecek olan araştırmayı da beraberinde getirmiştir. Antikite’nin klasik filozoflarına baktığımız zaman filozof olmanın karşılığının dertli olmaya denk geldiği anlaşılır. Bu felsefi dertliliğin ortaya çıkışı M.Ö. 6-5.yüzyıl özel bir çağ olarak Hellas’ın özel bir bölgesidir:

⁷ Euripides oyunlarında bilhassa kadınların sahneye hükmedişi ve *demokratia*’nın Dionysos formuyla sahneye gelişi tragedyanın son demini yaşatan bir ozan olarak Euripides’i karşımıza çıkarır. Tragedyanın Euripides’le birlikte artık can çekmesinin nedeni Apollonik ve Dionysoscu öğeler arasındaki dengenin beratarf edilmeye başlanmasıdır (Nietzsche 2013: 76-77). Ancak Aiskhylos ve Sophokles göz önünde bulundurulduğunda Euripides’te, sözü geçen ozanlarda örtük olarak dillenen *physis-nomos* çatışmasının getirdiği sonuçların en trajik unsurlarına tanık oluruz. Bu noktada ozanın “Bakkhalar” tragedyası *nomos* ve *physis* arasındaki çatışmanın, ölümü, toplumsal kargaşayı nasıl beraberinde getirdiğini anlamamız bağlamında önem taşır. Oyun, Thebai kralı Pentheus’un Dionysos inancına karşı çıkışı ile önceleri taşkınlığını, sonrasında ızdırabını konu alarak Bakkhaların coşkulu şenliklerinde *physis*’in en ölçsüz formunu sergilemesini ele almaktadır. Oyunda dinsel coşku yerini bahtsız farkındalığa bırakmaktadır. Dionysos ibadeti her türlü *nomos*’a dayalı kısıtlamayı yerinden ederek insanın kendini *physis*’e teslim etmesi temeline dayanır. Euripides’te sıkça rastlanan ve olay halleriyle kendini sunan *fabula*, insan olmanın doğasının ne olduğuna yönelik sorgulamayı başlatmasıyla bilikte doğayla kuracağımız bağın ne olduğu hususunda da kafa yormamızı bizden bekler niteliktedir. Öyle ki bu dinsel inanç töreninde kendinden geçme haliyle *logos*’tan feragat ederek oğlu Pentheus’u öldüren Agaue’nin kendine geldiğinde babasından gerçeği öğrendiği söylemler trajik olanın boyutunu söz konusu çatışma bağlamında bize yansıtır (Euripides 2001 :83): “Ne görüyorum ellerimde? Ellerimle eve getirdiğim bu ne?.. Yok, ellerimle tuttuğum Pentheus’un kafası. Vay talihsiz başım!”

Atina polisi. Antikite’nin siyasal-sosyal-ekonomik bağlamda en önde gelen bu kent devleti örgütlenmesinde bir şeyler olmaktadır: Bir yandan varlığın nihai ilkelerine dayalı bir soruşturma, diğer yandan *polis*’in dağ eteğine kurulu yapılmasıyla tiyatro alanları ve sergilenen *satyrik* dramalar, tragedya ve komedy oyunları, diğer yandan *isonomia* ve *eleutheria*⁸ ilkeleri ile kendini her bir yurttaşa (*polites*) tesis eden demokratik düşünsel evrim ... *Philosophia*’nın, tragedyanın ve *demokratia*’nın bir araya geldiği tüm bu oluşumlarla Atina sadece düşünsel bağlamda değil, siyasi-politik-ürünleri, kurumları,⁹ edebi çalışmaları ile tarihe damgasını vuracaktır.

Bu bağlamda Antik Yunan tragedyası olarak ifade edilen ve anlamamız gereken Attika tragedyasını, Atina *demokratia*’sı-*philosophia*’sı ile birlikte değerlendirmek gerekir. Bu değerlendirim tragedyanın neden M.Ö. 6. yüzyılda Atina’da ortaya çıktığının da yanıtını bize verecektir.

Demokratik düşüncenin evriminde açığa çıkan ve kurumsallaşan merciler olarak *ekklesia*, *heliaia*, *boule* Greklerin tartışma olanaklarını buldukları mahaller olmalarının yanı sıra tiyatrolar ise *demos*’un tartışma, eleştirme, yargıda bulunma imkânına eriştiği yerler olmuştur. Düşünsel bir evrimin ürünü olarak *demokratia* demokratik bir hayali gerçekleştirme isteminde demokratik mitlerle Attika tragedyasına dahil olmuş ve Atina

⁸ Atina *demokratia*’sının en önemli iki temel direği özgürlük olarak *eleutheria* ve eşitlik olarak ifade edilen *isonomia*’dır (Thomson 2004: 251). Bu hususta özgürlüğün Atinalılar için kanun önünde özgürce söz alabilme anlamında politik ve yaşama alanında mutluluğu sağlayıcı kişisel özgürlük olarak ikili bir anlamı bulunur. Bu özgürlük bir bütünlük sağlama uğruna *isonomia* ile birlikte hareket eder. Bu anlamda *demokratia*, toplantılarda yurttaşın kanun önünde eşitliğini kabul ederek kişinin kendisini savunma hakkını tanıyan *isonomia*’nın *eleutheria* gibi konuşmada eşitlik (*isegoria*) ve politikada eşitlik olarak ikili bir anlamı olduğunu savlar. İlgili kavramların ayrıntılı açıklaması için bkz. Homblower ve Spawforth 1996: 451-453.

⁹ Drakon’un (M.Ö. 624) ağır ceza yasalarının yoksullar ve zenginler arasındaki çatışmanın çözemeyişi ile Solon arabulucu olarak görevlendirilmiş, yaptığı reformlarda modern demokratik yönetim biçiminin kurucu unsurlarının temelini oluşturacak kurumların temellerini atmıştır. Bu noktada kurulan halk meclisi olarak *ekklesia*, kurulan halk mahkemeleri olarak *heliaia*, *ekklesia*’nın kalabalık üye sayısı olmasından ileri gelen sebeple işlerin aksamaması için kurulan *boule* (dört yüzler meclisi) her ne kadar yurttaşların mali durumuna göre sınıflandırılmış olsa da soyluların iktidarını zayıflatan kurumlar olarak belirir (Ağaoğulları 2006: 34). Bu kurumlar oligarşik yapıya sahip olan Atina toplumunun yurttaşlarının daha fazla siyasete karışmaları hususunda etkili ve hızlı olmuştur (Mansel 2004: 33). Fakat bu gelişmelere rağmen Solon’un kurmuş olduğu *areopagos* meclisi diğerlerine nazaran aristokratik unsurları kendinde barındırır. Çünkü bu kurum görev süresi dolan *arkhon*ların (yönetici memurlar) devlet işleriyle ilgili görevlerine devam ettikleri yerdir. Bkz. Ağaoğulları 2006: 34. Karş. Aristoteles 2005: 8. *Areopagos*’un nüfuzunu azaltarak *ekklesia*’yı güçlendiren ise Atina’da *demos*’un gücünün artmasına neden olan Kleisthenes’tir (Mansel 2004: 204).

demokrasininin daha geniş kitlelere kabulünü sağlamıştır. Mutlak-dogmatik olandan uzak bir tavırla bu trajik mitler sosyal, siyasal, kişisel hayatın çatışkılarını araştırarak politikanın, sosyal hayatın, insan doğasının yolunda gitmeyen huzursuzluğunu çelişkilerde ortaya koyarak seyirciye ya da okuyucuya yönelik ısrarlı bir tavırla *sophrosyne*’ye yönelik eğilimiyle öne sürülen çelişkilerin bir uzlaşma yolunu bulmaya ya da dengeyi sağlamaya ilişkin taleple *polis*’te belirlemiştir. Şöyle ki Aristoteles’in trajik *katharsis*’inin¹⁰ trajik mitin iletilmesinde ve büyük ölçüde katılımın sağlanmaya çalışılmasında tragedyanın *imperium* tavrının bir göstergesi olarak açığa çıktığını anlıyoruz. Demek ki tragedya trajik mitin düşünülmesinde seyirciye ihtiyaç duymakta ve seyircisinin de değerlendirmeyi yapmak üzere yeterli olgunluğa sahip olduğunu savlamaktadır.¹¹

Bu bağlamda tragedya ve *demokratia* arasında kurulacak ilişkide tragedya için seyirci ne ise *demokratia* için *demos*’un ehemmiyeti odur. Gerek trajik miterin gerekse demokratik ideaların tasavvuru, değerlendirimi *demos*’u ve seyircisi ile hem akli melekelerin hem de insan doğasına ilişkin içgüdülerin, sezgilerin, duyguların, duyuların tanıklığında bir karar merci olarak hesaba katılmasını şart koşacaktır. Bundan ötürü trajik mitler ve demokratik idealar oldukları yerde durmayan daha da “yüce”sine ulaşma arzusuyla kendini kendinde aşan bir alana ulaşmaya çabalamaktadır. Daha da yüceye ulaşma arzusundan kaynaklanan sebeple de tragedya ve *demokratia*’nın devingen, rölatif vasfıyla kendilerini varlığa getirdikleri ileri sürülebilir. Sözü edilen her iki alana ilişkin bir diğer *consensus* noktası her ikisinin de etkin bir ütopya üzerine temelleniyor oluşundan ileri gelir. Bu ütopya kendini eski geleneğin aksine politik düzeni kültür ve sanatla birleştiren bir ülkü üzerine inşa eder. Tragedya ve sanat artık *polis*’in devlet işleri hakkında söz söylemeye kendisinde hak görerek öteden gelen bilim ve sanat arasındaki yarığı kapatmaya çalışır. Böylece Attika tragedyası demokratik bir sanat

¹⁰ Yabancı maddenin arındırılması anlamına gelen *katharsis*’in ruhsal arınma olarak kullanılmakla birlikte “Giriş”te de belirttiğimiz üzere estetik, etik ve politik bir işlevi olduğu anlaşılır. Bu anlamda *katharsis*, entelektüel bir faaliyete, ahlakî bir eyleme ve siyasal bir söyleme konuk olmaktadır (Golden 1976: 351-352).

¹¹ *Ekklesia*’nın üyesi olan izleyiciler tragedyanın sergileneceği günün erken saatlerinde yerini alarak zihinsel bağlamda kendini sergileyecekleri oyuna hazırlamaktadırlar. Bkz. Beard & Henderson 2007: 128.

metaforu olarak insan doğası hakkında konuşarak onun en güçlü ve en zayıf yanlarını araştırıp yaşamların altında yatan muammayı gün yüzüne çıkarır. Bu, tragedyanın demokratik olanı sunmakla birlikte *polis*’in çatışmalarla dolu yaşamına nüfuz etmesi ve *polis*’i ifşa etme yoluna gitmesidir.

Anlatılanlar ışığında Tragedyaların politik uzantısına baktığımızda bilhassa Aiskhylos’un “Oresteia”sında¹² Atina siyasetinin güncelliğini sahneye nasıl taşıdığına tanıklık ederiz. Eleusisli ateşli bir demokrat olarak Aiskhylos Atinalıların altın çağını yaşadığı Perikles döneminin başlangıcındaki Atina’nın, Hellas’ın ikinci büyük kent devleti olan Sparta’ya karşı nasıl bir politik üstünlük oluşturduğunu sunması bağlamında önem taşır (Tierney 1938: 94). Bu yönüyle Aiskhylos Attika kabile toplumuna dek uzanan aristokratik geleneğin mirasçısı olarak bir o kadar da Kleisthenes reformlarına oy verme olanağı bularak eskinin sözcüsü yeninin temsilcisi olarak belirmektedir (Thomson 2004: 257). Öyle ki “Oresteia” oyununda yeni düzen olarak demokratik politikanın yerel yönlerine ilişkin tutum hakkında söylenebilecek ne varsa o noktada Aiskhylos’un Argos ve Areopagos ittifakına ilişkin onayının bulunduğu anlaşılır (Macleod 1982: 125). Bu yüzden “Eumenidler”de politik karakter taşıyan unsurlara kulak kesilmek gerekir:

Athena’ya sesleniyor ve yardım diliyorum. Karşılığında,
Hiç silah kullanmadan, beni ve Argos ülkesini
Argos halkını, silah arkadaşı, savaş bağlaştığı olarak
Sonsuza dek yanında bulacaksın ey tanrıça!
İster uzak sahil ülkesi Libya’da,
İster memleketinin ırmağı triton’un kıyısında
Bağlaşıklarına destek için at oynatıyor ol, ister
Flegra cephesinde başkomutan gibi... (Aiskhylos, 2010: 128).

Yukarıdaki pasajdan yola çıkan Dodds, Atinalılara yapılan gönderme ile Libya ve Mısır’ı anarak Athena’nın Triton gölünün civarında doğduğunun kabulünü belirtir. Orestes’in Athena’ya olan duası, yardım isteği bu sebeple Phlegra tarlalarında dolaştığına inanılan Athena’ya yöneliktir (Macleod 1982: 124-125). “Eumenides”te

¹² Bir *trilogia* olan “Oresteia”, “Agamemnon”, “Khoephoroi” (Adak Taşıyıcıları) ve “Eumenides” (İyi Niyetliler) tragediyalarından oluşan oyun olarak tragediyaların ilk üçlemesi olarak da bilinmektedir (Çelgin 1990: 76-77).

dikkat çeken Orestes’in kanbağına dayalı katli gerçekleştirilmesiyle *erynslerin*¹³ gazabına uğraması ve aklanışında Athena’nın Areopagos’ta mahkemesini kurmasıdır. Bu izahların önemi, *erynslerin* kabile kültürünün *dikeleri* olarak bir tür adalet sağlayıcı (Thomson 2004: 259) tanrısal sözlü yasalara (*thesmoi*) dahil aşiret hukukunun öğeleri olarak karşımıza çıkmaları ve yeni demokratik düzenin hukukunun meşruluğunu sağlamak üzere Areopagos meclisinde Athena’nın hakem olmasıdır (Aiskhylos 2010: 134-135). Yine dikkat çeken bir başka izah ise Solon reformlarıyla kurulan ve aristokratik nitelikli olan Areopagos meclisinin eski ve yeni düzenin karşıtlığı arasında demokratik ilkelere uygun gelecek tarzda hukuk mercisi kılınması ve bir tanrıçanın hukuk alanında adaleti (*dikaiosyne*) gerçekleştirebilecek işleve dahil edilmesidir. Bu anlayış bize *demokratia*’nın her ne kadar rasyonel bir temelle kendini inşa ettiği iddiasında olsa da eski aristokratik geleneğin topyekûn bir anda bertaraf edilemeyeceğini, eski geleneğin irrasyonel unsurlarının edebi ürünlerde de Atina’nın demokratik ideasını karakterize eden bir yapıya kaynaklık ettiğini göstermektedir. Bundan dolayı “Oresteia” bir bütün olarak değerlendirildiğinde Atina demokrasisinin, insanın pek çok yönüne nüfuz ederek iyi bir *demokratia*’dan daha fazlasını istemeye işaret ettiğini anlarız. Bu, ideal bir demokrasiye ulaşma kaygısı olduğu kadar ideal bir toplum, doğa ve tanrılar-tanrıçalar yaratma istemidir. Aiskhylos’un “Oresteia” adlı eserinden yola çıkarak işaret ettiğimiz bu bağlamlarda sahnede olay halleri yaşanırken, bu yapıp etmelerde seyircinin yargılama yetisinin önemli bir payı bulunur. Zira seyircisinin düşünme melekesine nüfuz etmeyen bir tragedya bir yurttaşın da *polis*’e katılamamasının eş değer anlamını yaratacaktır.

Tragedyalarda seyirci-*demos*, siyasi teoriler bağlamında demokratik kültür, toplumun siyasal, sosyal ve zihinsel alışkanlıkları üzerine kafa yorma imkânı bulmuştur. Ancak burada akla şu soru gelebilir: Siyaset ve tragedya arasında yakından bir münasebet varsa, Atina siyaseti tragedyalari kendi iktidarını meşrulaştırma noktasında

¹³ Kan bağına dayalı bir cinayetle ortaya çıkan ve varlıkları kötülükle dolu olan *Erynsler* katli gerçekleştirenin peşini bırakmayan varlıklardır. Bundan dolayı tragedyalari ana teması soya bağıli bir lanet olduğu için kan bağına dayalı cinayetlerle *Erynsler* tragedyalarda sıkça işlenmektedir. Bkz. Aiskhylos 2010: 117, 123.

bilgi ve değerlerini iletme üzere araç olarak kullanmakta mıdır? Bu soruna tarihsel bağlamda bakıldığında devletlerin dini, sanatı, bilimi kullanmış oldukları gerçeğini bize gösterse de Büyük Dionysia’da ödül kazanan oyunlara dikkat kesildiğimizde devlet yönetiminin iktidarı korumak bir yana aleyhte bir tavırda buldukları hatta bazı eserlerin yasaklandığı da bilinmektedir.¹⁴ Öyleyse tragedya farklı yazılarıyla farklı okumaların olmasını sağlarken seyircinin ya da okuyucunun yargılama yetisine seslenerek bu yargılamanın açığa çıkışındaki zihinsel özgürlük konusunda da gerçekleştirilecek bir eğitimi üstlenmektedir. Bu nedenle metaforik olarak izaha giriştiğimiz tragedya *polites* kavramını yükselterek demokratik ve kamusal olmayan eğitime de katkıda bulunmaktadır.

Bacewell, tragedyada seyircinin tiyatrodaki aldığı eğitimin meclislerde (*ekklesia*), halk mahkemelerinde demokratik organlara hizmet eden hazırlayıcı bir *paideia* vasfına dahil olduklarını iddia eder (Bacewell 2011: 258). *Polis* artık tüm ihtişamıyla tiyatro sahnesinde baş gösterir:

Dramatik olaydan önceki dört tören anının tümü, şehrin kendilik duygusuyla derinden ilişkilidir... Generalin içgüdüleri, haraç sergilenmesi, kentin hayırseverlerinin ilanı ve tam askeri üniformalı olan devlet eğitilmiş erkek çocuklarının geçit töreni... bir bireyin görevlerini vurgulamaktadır. Anketler. ... Şehir hakkında bir şeyler söylemek için bir fırsattır. (Bacewell 2011: 262).

Seyirci trajik içerikte tüm olup biteni dikkatlice izleyerek felakete neyin yol açtığını karar vererek düşünmek zorundadır. Bu durum onun neleri bilip bilmediğiyle hesaplaşma yolunu açacaktır. Bu bağlamda tragedyanın *demokratia* ve *philosophia* ile birlikte ele alınması gerekliliğinin nedeni; edebi ürünle de *paideia*’nın klasikleşmiş biçiminin neden M.Ö. 5.yüzyılda yaklaşık 300000 nüfuzu olan Atina (Tekin 2004: 46) ve çevresinde ortaya çıktığına da ışık tutmaktadır.

Evrensel Yunan miti kendi bünyesinde yetiştirdiği bu edebi araç ile her bir *polites*’in bu yeni düzeni; *demokratia*’yı nasıl yöneteceklerini, *polis*’i nasıl muhafaza

¹⁴ Örneğin M.Ö. 5.yüzyıl drama yazarlarından Phrynikos “Miletou Halosis” (Miletos’un Alınışı) ve “Phoinissai” (Fenikeli Kadınlar) adlı eserleriyle Atina siyasetini etkilemiş ve eserler Atina hükümetince yasaklanmıştır (Üstüner 2007: 347).

edeceklerini düşüncelerine izin vermiştir. Bu izin, bilimsel-felsefi demokratik düşüncenin daha da güçlenmesine hizmet etmiştir. Dolayısıyla trajik olandaki çelişkinin eşitliğinin sunduğu dengesizlik yeni bir denge ışığını oluşturmasıyla *logos*’un daha da işlediği araştırma olanağını ön yargılar olmaksızın seyircinin ve okuyucusunun nezdinde düşünsel bir girişime sebep olmuştur. O halde tragedya “siyasi düşünsel gelişimi için canlandırıcı, yenileyici ve daha da geliştirici etik temelin” oluşumunda *polis* için gerekli zemin haline gelmiştir. Bu, Atinalı yurttaşların “liberal sanat eğitiminin temelidir” (Bacewell 2011: 262).

Sonuç ve Değerlendirme

Polis’e duyulan saygının emaresi olan tragedya, varolana yönelik realist bir tavrı ön plana çıkarırken gerçekleşmesi beklenen “ülkü”yü dile getirmesi bağlamında idealist bir yaklaşım sergilemektedir. Bu yönüyle tragedya, Atina’nın demokratik enstürmanlarını elverişli hale getirerek mutlak *a priorik* ilkelerle oluşturulmuş evrensel dogmaları tahrip eden demokratik aklın “*organon*”una dönüşür. Aklın *doksa*’dan sıyrılarak işlerliğini kazandığı bu araştırma alanında tiyatro sahnesinde kendini görünür kılan, *polis*’in aklıdır. Artık iş başında olan “eleştiri”dir. Bu anlamda tragedya yönetici-yönetilen ilişkilerini, tanrının hakimiyeti-insan iradesini, doğal olan-konulmuş olanın çatışmasını “düşünce”ye konu edinirken felsefede beliren kritik yapının inşasında kurulacak ahlakî, politik, estetik ve ontolojik yapının başlatıcısı olmuştur. Dolayısıyla tragedya eleştirel bir felsefi geleneğin, seyircide ya da okuyucuda yargı kritiğini oluşturmada düşüncenin içsel tavrını belirlemiştir. Kritisizmin fenomenleri görünür kılma, fenomenler arasındaki ilişkiyi tesis etme ve oluşan sorunları çözme girişimi olduğu dikkate alındığında tragedyanın spekülasyonların ötesinde, “doğruluk”u kavrama ve doğru bilgiler elde etme uğruna oluşan çatışmalara bir çözüm önerisi sunduğu anlaşılmaktadır ki bu, *sophrosyne*’dir. Bu *areteli* söylem, insan aklının ve tanrıların hudutlarını belirleyerek yeni dünyanın etkisiyle kazanılan haklar sahasında “hudutu bilme” akidesine dayalıdır. Bu temel akide, tragedyalarda insanın kendisine ve tanrı-tanrıçalara yönelik sadakati olarak hudutu ihlal etmeme prensibini içermektedir.

Öte yandan yeni dünyayla açığa çıkan karşıtlığın getirdiği çatışmaya yanıt denemesi olarak görünür olan *sophrosyne*’nin, “eski”nin homojen düşünme tarzını aşan bir tavırla “fark”ı yaratan düşünmenin ontolojik ayağını oluşturduğu da anlaşılmaktadır. Bunun için tragedyalarda dile gelen *sophrosyne* aracılığı ile düşünme eyleminde boy gösteren “fark”ın hudutunun, haddinin bilinmesi beklenir. Ancak her ne kadar *demokratia*’nın *isonomia* ve *eleutheria* ilkelerinin *polis*’in her bir yurttaşına sirayet ettiği anlaşılrsa da düşünmede “fark”ı yaratacak *eleutheria*’nın, mühkemleşmiş eski dünyanın geleneği karşısında tam anlamıyla açığa çıkmadığını da belirtmemiz gerekir. Bu düşünce kapsamında “eski”den gelen kabile geleneğinin, göreneğinin *polis*’in yapılanmasında muhafaza edildiği ve eski-yenin er meydanında hesaplaşmayı beklediği görülür. Hesaplaşma Grek söylemindeki boyunduruk; modern dille ifade etmek gerekirse duyulur dünyaya ilişkin getirilen bilimsel düşünüşün akıl yürütmesi olarak nedensellik karşısında ikamet eden özgür irade arasında minvallenen gerilimin varlığını da gün ışığına çıkarmaktadır. Üstesinden gelinmeye çalışılan bu çatışma arabulucu *sophrosyne* ile aşılmaya çalışılır. Bu diyalektiksel tavır, felsefede metafiziğin estetikle yakınlaşmasına yol açmıştır. Güzelliğin acı ile birleşmesiyle belirli hale geldiği bu mahal, bilgelikle yapılanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, tanrısal kehânet ızdırabın acısıyla bilgelikte temellenmektedir. Bilgelik ve acının bir araya gelmesi hakikatin verili olmadığına işaret etmektedir. Verili olan lanettir; çekilen acıdır; öğrenilen ise hakikattir. Nietzsche’nin belirtilen tümcenin sorumluluğunu almasını istersek “acı çeken olarak aynı zamanda dünyanın merkezinden hakikati bildiren bilgedir”¹⁵ (Nietzsche 2013: 79) savından pay almamız icap edecektir. Öyle ki bu *satyrik* bilge *hybris*’ine yenik düştüğü, en bildiğini sandığı vakit bilgisizlik içinde olan kahraman vasfıyla kendi varlığının hakikati ile karşılaşarak Oidipuscu körlükle hakikatinin anlamını kavrama olanağını yakalayacaktır. *Polis*’in varlığının gizlenmiş (*lethe*) dünyasını açığa çıkarmayı (*aletheia*) gözeterek bunu her bir yurttaşın “görü”süne serimleyen tragedya devlet politik, etik, estetik meskeni olduğu kadar yurttaşın da mevcudiyetini yerine getirdiği zemindir. Bu zeminde kendini açımlayan eylemin özü, *polis*’in varlığını tamamına

¹⁵ Bu noktada “yüce”ye ulaşma için acı çekme şartı tutulur.

erdirmesiyle (*Vollbringen*) varlığını kendi açıklığına getirmektedir. Böylece bu açıklıkta görünenin-doğruluğun ayırdına varılabilecektir.¹⁶

Bu durum *hybris*’in de içinde konakladığı esrime halinin tek başına hakikati aramada yetersiz olduğunu ve sağduyunun mihmandarlığıyla gerçekleşecek kavrayışın hakikatin anlamına bizi götüreceğini gösterir. Bu anlamda drama ile başlayan ve olgunluğuna eriştiği form olarak tragedya Apolloniak ve Diyonizyak olanın birlikli yapısını inşa etmesiyle klasik Yunan sanatını oluşturmakla kalmayıp sanatın yanı başında felsefenin de yerini almasına imkan vermiştir. Bunun nedeni artık tiyatro sahnesinde görünenin *polis*’in varlığı; insan doğasının varlığı olmasıdır. Zira artık varlık, hakikatinin anlamını açıklama gayesinde *skenede* kendi “varlığının açıklığında” rolünü oynamaktadır.

¹⁶ Gizlenmiş olanın açığa çıkışı gizlenmemiş olanın olumsuzlanmasıyla imkanı hale gelmektedir. Bu noktada aydınlığa kavuşturulacak gizlenmemiş olan, gizinden başkaca bir yerde olmayıp bizatihi gizindeki “in”de minvallenmektedir (Aktok 2010: 9-10).

KAYNAKÇA

- AĞAOĞULLARI, M. Ali (2006). *Kent Devletinden İmparatorluğa*, 5. Basım, İstanbul: İmge Kitabevi.
- AISKHYLOS (2010). *Eumenidler*, çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- AKTOK, Özgür (2010). “Sunuş”, *Heidegger*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- ARISTOTELES (2005). *Atinalıların Devleti*, çev. Furkan Akderin, 1. Basım, Ankara: Alfa Basın Yayın Dağıtım.
- ARISTOTELES (1987). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BAKEWELL, W. Geoffrey (2011). “Tragedy as Democratic Education: The Case of Classical Athens”, *Administrative Theory & Praxis*, 33(2)/2011: 258-267.
- BEARD, M. & Henderson J. (2007). *Klasik Sanat*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi.
- BEER, Josh (2004). *Sophocles and The Tragedy of Athenian Democracy*, Praeger Publishers.
- BLANCHOT, Maurice (2008). “Trajik Düşünce”, *Cogito Dergisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 54/2008: 203-216.
- CARTLEDGE, Paul (2003). “Deep Plays: Theatre as Processin Greek Civic Life”, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, pp. 3-35, Cambridge: Cambridge University Press.
- ÇELGİN, Güler (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DILEO, Daniel (2013). “Tragedy against Tyranny”. *The Journal of Politics*, 75(1)/2013: 254-265.
- EURIPIDES (2001). *Bakkhalar*, çev. Güngör Dilmen, İstanbul: Say Yayınları.
- GOLDEN, Leon (1976). “Aristotle and the Audience for Tragedy”, *Mnemosyne*, Fourth Series, 29/1976: 351-359.
- HOMBLOWER, S. & SPAWFORTH, A. (1996). *The Oxford Classical Dictionary*, 3. ed., New York: Oxford University Press.
- HOMEROS (2008). *Odyseia*, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, 1. Basım, İstanbul: Can Yayınları.
- KRANZ, Walter (1994). *Antik Felsefe*, çev. Suad Y. Baydur, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- LIDDELL H. G. & SCOTT, R. (1973). *Greek-English Lexicon*, Oxford at the Clarendon Press.

MACLEOD, C. W. (1982). “Politics and the Oresteia”, *Journal of Hellenic Studies*, 102/1982: 124-144.

MANSEL, Müfid (2004). *Ege ve Yunan Tarihi*, 8. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

NIETZSCHE, W. Friedrich (2011). *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*, çev. Mahmure Kahraman, 3. Basım, İstanbul: Say Yayınları.

NORTH, Helen (1966). *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. Cornell University Press.

SEAFORD, Richard (1996). “Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City- State”, *The American Journal of Philology*, 117(2)/1996: 315-319.

TIERNEY, Michael (1938). “The Political Background of the Oresteia”, *Studies: An Irish Quarterly Review Messenger Publications*, 105(27)/1938: 93-110.

TEKİN, Oğuz (2004). *Eski Yunan Tarihi*, 6. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

THOMSON, George (2004). *Tragedyanın Kökeni*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi.

ÜSTÜNER, A. Cengiz (2007). 1. Anlatılar: *Hellen Uygarlığı*, İstanbul: Azim Basımevi.

WALLENSTEIN, Sven-Olov (2013). “Baumgarten and the Invention of Aesthetics”, *SITE*, 33/2013: 31-57.