

ISBN: 978-9952-610-04-8

DOI: <https://doi.org/10.30546/19023.978-9952-610-04-08.2025.5097>.

14TH INTERNATIONAL NEW YORK ACADEMIC RESEARCH CONGRESS ON SOCIAL, HUMANITIES, ADMINISTRATIVE, AND EDUCATIONAL SCIENCES PROCEEDINGS BOOK

Algeria • Azerbaijan • Ethiopia • India • Kyrgyzstan • Kosovo •
Laos • Malaysia • Mexico • Nigeria • North Macedonia • Pakistan
• Philippines • Poland • Slovakia • South Africa • Turkiye • USA •
Uzbekistan • Vietnam • Zambia

EDITORS

**PROF. DR. MUHLISE COSKUN ÖGEYİK
PROF. HÉCTOR RAMIRO ORDÓÑEZ ZÚÑIGA**



**BZT TURAN
PUBLISHING HOUSE**

Algeria • Azerbaijan • Ethiopia • India • Kyrgyzstan •
Kosovo • Laos • Malaysia • Mexico • Nigeria • North
Macedonia • Pakistan • Philippines • Poland • Slovakia •
South Africa • Turkiye • USA • Uzbekistan • Vietnam •
Zambia

14TH INTERNATIONAL NEW YORK ACADEMIC RESEARCH CONGRESS ON SOCIAL, HUMANITIES, ADMINISTRATIVE, AND EDUCATIONAL SCIENCES PROCEEDINGS BOOK

DECEMBER 12-14, 2025 | NEW YORK, USA -
(ONLINE & FACE TO FACE PARTICIPATION)

ISBN: 978-9952-610-04-8

DOI: <https://doi.org/10.30546/19023.978-9952-610-04-08.2025.5097>.

EDITORS
PROF. DR. MUHLISE COSKUN ÖGEYİK
PROF. HÉCTOR RAMIRO ORDÓÑEZ
ZÚÑIG

BZT TURAN YAYINEVİ®
BZT TURAN PUBLISHING HOUSE ©
BAKU, AZERBAIJAN | DELAWARE, UNITED STATES
PUBLISHED IN BAKU, AZERBAIJAN
TR: +994 50 300 2920



**14th INTERNATIONAL NEW YORK ACADEMIC
RESEARCH CONGRESS ON SOCIAL, HUMANITIES,
ADMINISTRATIVE, AND EDUCATIONAL SCIENCES**

DECEMBER 12-14, 2025

ONLINE & IN-PERSON PARTICIPATION

ZOOM & NEW YORK, ALBANY

**CONGRESS PROCEEDINGS
BOOK**

EDITORS

**Prof. Dr. Muhlise COSKUN ÖGEYİK,
Prof. Héctor Ramiro ORDÓÑEZ ZÚÑIGA**

BZT TURAN PUBLISHING HOUSE®

BAKU, AZERBAIJAN | DELAWARE, UNITED STATES

PUBLISHED IN BAKU, AZERBAIJAN

TR: +994 50 300 2920

internationalnewyorkcongress@gmail.com

<https://www.internationalnewyorkcongress.com/>

All rights reserved

BZT TURAN YAYINEVİ®

BZT TURAN PUBLISHING HOUSE

Publishing Date: 22.12.2025

ISBN: 978-9952-610-04-8

DOI: <https://doi.org/10.30546/19023.978-9952-610-04-08.2025.5097>

TANZİMAT VE MEŞRUTİYET DÖNEMİNDE SEYİRCİ OLGUSU

Prof. Dr. Çiğdem KILIÇ

Haliç Üniversitesi, Konservatuvar

- <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-1283-1173>

ÖZET

Çok katmanlı bir eylem olan “seyretmek” sadece karşımızda var olan nesne, olay, durum vb. gibi şeylerle ilgili değildir. Seyretmek bizimle de ilgili, bizim yaşadıklarımızla, kişiliğimizle, geçirdiğimiz günün iyi olup olmadığıyla ve hatta yediklerimizle bile ilgili, aynı zamanda hem ‘neyi’ seyrettiğimizle hem de ‘neden’ seyrettiğimizle, ‘nerede’ ve ‘ne zaman’ seyrettiğimizle de ilgilidir.

Tiyatro seyircisi ile bir bütündür. Birbirini tamamlayan, birbirini var eden bu parçaların biri eksik olduğunda diğeri anlamsızlaşmaktadır. Birinde yaşanan bir problem ise diğeri parçayı etkilemekte, zincirin halkalarındaki tek bir zayıflık bütünü sarsmaktadır. Karşılıklı iletişimin, sanatı icra eden ve sanatı algılayanla birlikte bu denli yoğun olarak var edildiği tiyatro, birçok zorluğun da üstesinden gelmek zorunda kalmıştır. Bu süreçte Türk Tiyatrosunun seyircisi de oyunlarla birlikte değişmiş, farklılaşmış, kendi yaşam biçimleri ile bir anlamda tiyatroya da şekil vermiştir.

Meydanda oyun seyreden, kahvehanede Meddah dinleyen, Karagöz izleyen seyircinin seyir anlayışı ile kapalı bir mekânda, bir düzen ve kurallar içinde oyun izleyen seyircinin bakış açısı ve davranış biçimi farklılıklar göstermektedir. Bu evrilme süreci ise zaman zaman sancılı sahnelerle neden olmuştur. Bu makale ile Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi Türk tiyatrosunda seyirciyi var eden temel unsurların analizi yapılmakta, seyirci-tiyatro ilişkisi toplum dinamikleri göz önüne alınarak irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Seyirci, Tanzimat Dönemi, Meşrutiyet Dönemi.

The Phenomen of the Audience During The Tanzimat and Mesruhiyet Periods

Abstract

Watching,” a multi-layered action, is not just about objects, events, or situations in front of us. Watching is also about us, our experiences, our personality, whether the day we’re having is good or not, and even what we eat. It also relates to ‘what’ I am watching.

The theatre audience is a whole. When one of these interconnected and mutually creating parts is missing, the other becomes meaningless. A problem in one part affects the other, and a single weakness in the chain can shake the entire structure. Theatre, the art form with the greatest and most

beautiful impact-reaction among the arts, has reached us after traversing very difficult paths. In this process, the audience of Turkish Theatre has also changed and diversified along with the plays, and in a sense, has shaped theatre itself with their own lifestyles.

The viewing perception of the audience watching plays in the square, listening to the Meddah in the coffeehouse, and watching Karagöz differs from the perspective and behavior of the audience watching a play in an enclosed space with order and rules. This evolutionary process has sometimes led to painful scenes. This article analyzes the fundamental elements that brought the audience into Turkish theater during the Tanzimat and Meşrutiyet periods, examining the audience-theater relationship in light of societal dynamics.

Keywords: Turkish Theatre, Audience, Tanzimat Period, Meşrutiyet Period.

Giriş

Bir işaret aracılığı ile iletişim kurabilen insanlar, duygularını, düşüncelerini anlatabilmek için bir simgeye, bir bayrağa gereksinim duymuşlardır (Evans-Pritchard, 1999). Seyirlik sanatlarda ise bu durum doruk noktaya ulaşmış bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Birçok anlam bütünlüğüne sahip olan göstergeler bilinçli ya da bilinçsiz olarak oyun sırasında seyircilere aktarılmaktadır. Her bireyin genetik, fiziksel, ruhsal var oluşları ile şekillenmiş kişilik özellikleriyle meydana gelen algıda seçici olma yönleri, diğer tarafta düşünce biçimleri, yaşam tarzları, sağlık koşulları, eğitim ve kültür seviyeleri, meslekleri, yemek yeme alışkanlıkları ile her biri kendi içinde çeşitlilik gösteren iç ve dış etkenlerin oluşturduğu algı mekanizmaları, oyun seyretmeye gelen seyirci kitlesinin hangi oyuna, ne amaçla gittiğini belirlemede etkili olmaktadır.

Tiyatro sanatı için seyircinin yeri tüm sanat dalları içinde çok farklı bir noktadadır. Seyirci, tiyatronun en önemli, en temel unsurudur. Öyle ki tiyatro eylemini canlandıran, onu oluşturan en önemli etkinin seyirci olduğu söylenebilir (And, 1999). Seyirci ve oyuncu tiyatroyu birlikte var ederek bütünü ayrılmaz parçalarını meydana getirirler. Biri olmadan diğeri olmaz. Bu kadar birbirini tamamlayan, bu kadar iç içe geçmiş dinamik bir formla özdeşleşmiş olan bu iki unsur değişen yaşam koşulları ile de dönemden döneme farklılıklar göstererek ilerlemeye devam etmiştir.

Geleneksel Türk tiyatrosunun özellikle göstermecî biçime dayalı seyirlik anlayışı ile şekillenen seyir geleneği, Tanzimat Fermanı ile ivme kazanan batılılaşma hareketiyle büyük bir değişime doğru yol almıştır. Açık alanlarda sergilenen oyunlarla yoğrulmuş seyirci, zamanla kapalı oyun mekânlarına, bu mekânın ve oyunların kurallarına uymaya çalışmıştır. Bu süreç ise zaman zaman zorlukların yaşandığı, yorucu, emek ve çabanın yoğun olarak gösterilmesi gereken fakat hiçbir zaman tiyatrodan vazgeçilmeyen bir dönemi kapsamaktadır.

Tanzimat ve Meşrutiyet Döneminde Seyirci Olgusu

1989’da yayınlanan Tanzimat Fermanı, batıya yönelme hareketimizin başlangıcı olarak görülmektedir. Tanzimat yurdumuza birçok yeniliklerle beraber, özgür düşüncenin ortaya çıkmasına olanak sağlayan yeni bir iklim getirmiştir. Ülkemizde sahne sanatı ve tiyatro yazarlığı da batılı anlayışına uygun başka müesseseler gibi bu taze ılıman hava ile başlamış, gelişme yolunda adımlar atmıştır (Sevengil, 1968).

Batılılaşma hareketinin yurdun her yerinde etkisini gösterdiği bu yıllarda Avrupa’ya giden Osmanlı bürokratları ve aydınları tiyatro sanatının eğitici yönünden etkilenecek gezi yazıları ve raporlarıyla Osmanlı toplumunu Batı tiyatrosu üzerine aydınlatmaya çalışmışlardır. Yurda döndüklerinde ise tiyatro çalışmalarının Osmanlı Devleti’nde uygulanması için çaba göstermişlerdir.

Türkler, batı tiyatrosunu, öncelikle İstanbul, İzmir gibi yabancı azınlıkların yaşadığı kentlerde, yabancı tiyatroculardan tanımışlardır. Özellikle Ermeniler, önce kendi dillerinde temsiller verirken zamanla seyircilerini genişletmek ve halkın desteğinden yararlanmak, halkın ilgisini daha çok çekmek için Türkçe de oynamaya başlamışlardır. Bu bağlamda da tiyatronun yaygınlaşmasına büyük katkı sağlamışlardır. Yine saray ve çevresinin de batılı anlamda tiyatronun gelişmesinde büyük katkısı olmuştur. Yerli ve yabancı olmak üzere birçok tiyatro toplulukları kurulmuştur (Tanilli, 2008).

19. yüzyılda batılı anlamdaki tiyatro, daha çok Hristiyan halkın oturduğu Beyoğlu’nda ilgi görmekteydi. Dönemin padişahı Abdülmecit de tiyatro faaliyetlerini desteklemiştir. Müzikli sahne eserleri ile ilgilenen Padişah Abdülmecit, sarayda, Türk gençlerinin de ders gördüğü bir konservatuvar olmasına izin vermiştir (Sevengil, 1962). Yine 1859 yılında, Dolmabahçe Sarayı’nın karşısına bir tiyatro binası yaptırmıştır. Devlet eliyle yapılmış ilk tiyatro binası olma özelliğini taşıyan bu tiyatrodaki yabancı toplulukların müzik dinletileri, operalar sunulmuştur. Saraydaki bu tiyatroya sadece Abdülmecit değil, diğer saray erkânı da ilgi duymuştur (And, 1985; Musahipzade Celâl, 1946; And, 1998). “İlk gece, kafesli locasından bu operayı neşe içinde seyreden genç Abdülmecit, oyun bitince kafesi eliyle itip açarak artistleri bizzat alkışlamış ve oyunun tekrarlanmasına irade buyurmuş, herkes yerli yerinde kalmış, bir süre bekledikten sonra oyun tekrar başlamıştır. Herkes tiyatrodan çıkarken sabah olduğunu görmüştür.” (Musahipzade Celâl, 1946). Kendi konaklarında tiyatro yaptırarak özel gösterimler veren devlet adamları bile bulunmaktaydı. Abdülhamit’in Hassa ordusu birinci fırka komutanı Mehmet Saadettin Paşa, Çemberlitaş’taki konağında büyük bir tiyatro yaptırmış, tanınmış dekorcu Şişeciyan dekorlarını yapmış, halayık ve cariyelerinden de bir tiyatro topluluğu oluşturmuştu. Ayrıca çağın tiyatroları Holas, Minakyan ve Ahmet Fehim Efendi’ye gösterimler verdimişti (And, 1999).

Mustafa Nihat Özön, ‘Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış’ adlı yazısında Tanzimat’ın fikir alanında çalışanlarının, birkaç önemli isim dışında, 1840-1850 arasında doğmuş olduklarını belirtir. Tiyatro için yazar, oyuncu bu kuşak arasından çıkmıştır. 1840’ta bir Fransız oyuncusuna Fransızca oynamak için izin verilmiştir. Hükümetçe verilmesi istenen bu izne ‘icra olunacak sanat lisani ahar olarak kendi cinslerinin anlayacağı mevattan olmasından’ icrasında bir sakınca olmadığı gerekçesi ileri

sürülmüştür. Yine Bosko, 'hokkabazlık, mukallitlik, halkı güldürecek tuhaf oyunlar' göstermek için bir tiyatro kurar, İmprezaryo Naum (Suriyeli bir katolik) Avrupa'dan opera grupları getirtmeye başlar. Bu her iki oyun çeşidi de başka başka diller konuşan insanların kolaylıkla anlayabilecekleri şeylerdi. Onun için operaların hikâyeleri ufak kitaplar halinde basıldığı gibi, 'Ceride-i Havadis' gazetesinde de yayımlanıyordu. Böylelikle Türkçe bilenlerin konuyu anlaması kolaylaştırılmış oluyordu. Bu oyunlarla birlikte bale, pantomim, ayak oyunları da yapılıyordu. Bunlar kış mevsiminde oynanıyordu. Yalnız Beyoğlu halkından bir kısım ile Firuzağa, Tophane semtlerinde oturan Müslümanlar ve İstanbul tarafındakilerden ise akşam yemeği, otel parasını göze alabilecek gibi kimseler gidebiliyorlardı. İstanbul tarafının eğlenceleri Ramazan ayı ile yaz aylarında hayal (Karagöz), Ortaoyunu (zuhuri kolu), hokkabaz, Meddah, mukallitler, pehlivan, saz, çengi, türlü cambazlardı. Bunlar için oynanacak bir özel yapı lâzım değildi. Genişçe bir kahve veya Ramazan'da işlemeyen bir dükkân, yazın da seyir yerlerinde açıkça bir çayırılık bu işleri görmeye yetiyordu. Sünnet düğünleri (Karagöz, hokkabaz), kına geceleri (saz, çengi) bu oyunların bir nevi pazarıydı. Çok zenginler bazı Frenk hokkabazlarını konaklarına getiriyorlardı. (Özön, 1966.)

Padişah Abdülaziz'in tahtta bulunduğu bu dönemde, devletin ileri gelenleri de özellikle yurt dışına görevleri icabı çıkanlar, tiyatroya ilgi duymuşlardır. Ahmet Vefik Paşa, Ziya Paşa, Ali Bey tiyatroya gerek kendi oyunları gerekse Moliere, Hugo, Voltaire, Lesage'den yaptıkları çevirileri ile hizmet etmişlerdir. Yine Şinasi, Namık Kemal, Ahmet Mithat, Şemsettin Sami, Recaizade Mahmut Ekrem, Ebüzziya Tevfik, Abdülhak Hamit, Osmanlı Devleti'nde tiyatro sanatına ilgi duymuş ve eserleri ile bu sanata katkıda bulunmuş isimlerdir. Batılı anlamdaki Türk Tiyatrosu'nun gelişmesinde ise 1860 yılında kurulan Gedikpaşa Tiyatrosu'nun önemi büyüktür. Daha önce ülkeye gelen yabancı kumpanyalar ve azınlıkların oluşturduğu tiyatro topluluklarının, yeni seyirci arama gereksinimi duyması nedeniyle oyunlar, Türkçe oynanmaya başlamıştır. Güllü Agop'un (Fehim, 2002) bu konudaki girişimleri tiyatro tarihi açısından önemlidir (Davulcu, 2015).

Metin And, tiyatro tarihimizde oldukça önemli bir isim olan Güllü Agop'un öncelikle bir tiyatro topluluğu oluşturmasından öte seyirciyi oluşturması, onu yetiştirmesi, seyircinin ayağını tiyatroya alıştırması gerektiğini söyler. O dönemler İzmir ve İstanbul'da belirli tiyatro faaliyetlerinden bahsedilse de bunların sayısı fazla değildir. Yabancı topluluklar kendi dilleri ile oyunlar oynamaktadırlar. Seyirciler de çoğunlukla yabancılardan oluştuğu için bu bir sorun teşkil etmemektedir. 1870'te verilen imtiyazın önemli koşullarından birisi de Güllü Agop'un belirli süreler içinde İstanbul'un başka semtlerinde de tiyatrolar açması ve burada Türkçe gösterimler vermesiydi. Nitekim Güllü Agop da bunu bir ölçüde gerçekleştirdi. Ermeni seyirci, Ermenice gösterimleri olduğu kadar Türkçe gösterimleri de izleyebiliyordu. Ancak Türk seyirci için yalnız Türkçe gösterimler geçerliydi. Güllü Agop Ramazan dışında her iki dilden gösterimlerini de aynı şekilde sürdürmekteydi. Güllü Agop başlangıçta bu konuda basınla anlaşıyor, duyurular yayınlıyor, bu duyurular için ödedikleri paraya karşılık bir ödün olarak onun gösterimlerini öven yazılar çıkıyordu. Ayrıca duvar

yaftaları, el ilânları ve topluluğu her tiyatro döneminde tanıtan bir ya da daha çok yapraklı göstermelikler yayınlıyordu. Tiyatroların seyirci çekmek için başvurdukları bir yol da devlet adamlarının, yabancı elçilerin ve önemli yabancı konukların hazır bulunduğu gösterimler vermek ve bunu basında duyurmaktı. Güllü Agop da tiyatrosunda buna çok önem veriyordu. Sık sık bakanlar tiyatroya geliyordu. Yabancı elçilerin koruyuculuğunda gösterimler veriliyordu. Ayrıca yardım amacıyla verilen gösteriler de oluyordu. Deprem, açlık, yangın gibi olaylarda veya bir okulun, bir hayır kurumunun yararına gösteriler düzenleniyordu. Tiyatro da bunu basında duyurarak halkın daha çok ilgisini çekiyordu (And, 1999). Bu duyurulardan biri de yukarıda bahsettiğimiz konuları kapsayan Vakıf gazetesinde yer alan Osmanlı Tiyatrosu'nda oynanacak olan müzikli oyunla ilgidir. "*Osmanlı Tiyatrosu / Bâ-imtiyaz-ı mahsûs Güllü Agop Efendi'nin zîr-i idâresinde / İşbu şevvâlin ondokuzuncu Perşembe günü akşamı / ya'ni Cum'a gecesi saat ikibuçukda bed' olunacaktır / Osmanlı Tiyatrosuna iân-ne-i mahsûsa ve fevkalâde / olarak mükemmel sûretde icrâ kılınacak ve şehâmetlü / İrân şahı hazretlerinin amucaları devletlü / necâbetlü Fer-hâd Mirza Hazretleriyle vükelâ-yı fehhâm / hazerâtının ba'zılarının teş-rifleri muntazırdır.*" (Sevinçli, 2016).

Bununla birlikte tiyatroların içinde çeşitli nedenlerle kavgalar, gürültüler eksik olmuyordu. Kimi kez sahnedeki dinsel bir durum üzerine gürültü çıkıyordu. Örneğin Naum Tiyatrosunda, Juif Ferrant gösteriminde dinsel giysisi yüzünden gürültüler kopmuştu. Ya da arkadaki seyircilerin görünüşe engel olan kadınların şapkaları yüzünden bir tartışma çıkmış, polis işe karışmış, gürültü edenleri zorla çıkartmak istemiş, gösterim durmuş, tiyatro da geçici olarak kapatılmıştır. Hükümet bu çeşit olayları önlemek için ya tiyatroyu kapatıyor ya da arada bir yönetmelik çıkarıyordu. Seyircinin bir düzene girmesi için kamu çevreleri büyük çaba gösteriyordu. 1859'da eski Gedikpaşa Tiyatrosunun yerinde, Tatlıkuyu yakınında kurulan tiyatro için Meclis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye beş bölümlük, 31 ve bir ek maddelik bir tüzük hazırlamıştır. İşte bu tüzüğün 4. bölümü ve 25, 26, 27 ve 28 maddeleri seyirciyle ilgilidir. Bunlara göre seyirciler salona silah, değnek, şemsiye ile ve sarhoş olarak giremeyeceklerdir. Seyirciler sigara içilmeye ayrılmış yerlerin dışında sigara içmeyecekler, tiyatroya küçük çocuk getirenler çocukların aykırı davranışlarından sorumlu tutulacaklardır. Isık çalanlar, bağırıp gürültü edenler, düzene ve görgüye aykırı davranışlarla oyunların gerektiği gibi oynamasına engel olanlar tiyatrodan atılacaklar, aynı şeyleri yaparlarsa kolluk kuvveti gönderilecektir. Perde aralarında ve tiyatronun çıkışında, localara giden yollarda, geçitlerde eğlenmek de yasaklar arasındadır. Bunları yürütecek sorumluların kimler olduğu ve nasıl çalışacakları gösterilmektedir. Buna rağmen seyircinin davranışlarında büyük bir değişiklik görülmemektedir (And, 1983).

Halk önemli kişileri görmek, onlarla bir arada, aynı çatı altında bulunmak için ya da hayır maksadıyla kamu yararına verilen gösterilere katkıda bulunmayı bir görev bildiği için de tiyatroya gidiyordu. Bir çeşit seyirci örgütlenmesi sayılabilecek abone yöntemi de çok uygulanmaktaydı. Güllü Agop'un tiyatrosunda uyguladığı abone yöntemine 'müdavim gösterimleri' deniyordu. Seyirci çekmek, giderlerini kapamak için Güllü Agop bir süre aboneye çok önem vermişti (And, 1999).

Tiyatroya at, araba ile gelenler için de tiyatro yönetimi kolaylıklar sağlamaya çalışıyordu. Kadın seyirciyi sahneye çekmeye çalışan Güllü Agop bir ölçüde bu konuda başarılı da oldu. Güllü Agop'un tiyatrosunda locaların önemli bir kesimine hükümet ileri gelenleri aileleri ile gelirdi. Güllü Agop başlarda kadın seyircilerden para almıyordu, ne var ki kadınlar tek başına gelmeyecekleri için bundan gnc de kârlı çıkıyordu. 1897 yılında tiyatrosuna kadınlar için kafesli localar yaptırdığı fakat tiyatronun çevresinde bulunan halk tarafından bunun hoş karşılanmadığına dair haberler yayınlanıyordu. Ancak kadın seyircilerin çoğunluğu gene Ermenilerdendi. Bu dönemde oldukça iyi bir seyirci topluluğuna ulaşan Güllü Agop'un tiyatro topluluğu ne yazık ki bazı yönetim aksaklıkları nedeniyle seyircisinin bir kısmını kaybetmeye başlamıştı. Tiyatrolar çoğunlukla duyurdukları programı da yerine getirmiyorlardı. 1849'da İstanbul Tiyatrosu için çıkarılan yönetmelik de 5. maddeden 8. maddeye dek bu konuyu düzenlemektedir. Önce her yıl oynanacak oyunları bir görevli denetleyecek, yeniden oynanan oyunlar basılı olarak duyurulacak, kaçınılmaz bir güçlük olmadıkça duyurulan oyunun oynanmasından vazgeçilmeyecek, kısaltılmayacaktır. *"Örneğin tiyatroların halka duyurdukları oyunu değiştirdikleri ya da o gece hiç gösterim vermedikleri çok görülmüyordu. Bağlarbaşı'ndaki tiyatroda Osmanlı Tiyatrosu'nun gösterimini görmeye hazır seyircilere o gece oyun olmayacağını bildirilmesi alaylı bir biçimde ele alınmıştır. Gedikpaşa'da 'Bigünah Kızcağız' gösterimine gelen seyircilerin sayısı 25-30'u geçmediği için tiyatro yönetimi bir oyuncunun hastalığına ilen sürerek gösterim verilemeyeceğini bildirmiştir. Bu haberi veren gazete bu tutumu acı acı eleştirmektedir. Duyurulan oyunun değiştirilmesi de çok eleştiriliyordu."* (And, 1983).

Bu dönem, basında seyircinin çeşitli davranışları da eleştiriliyordu. Gene Gedikpaşa Tiyatrosu'nda yukarı katta oturan birinin sahnedeki oyuncu kızlardan birine attığı portakal kızın gözüne geliyor, onu yere düşürüyordu. Bölüm aralarında, ısıklık çalmak, tartımla ayak vurmak gibi durumlardan yakınılıyordu. Orta kat localara kimse oturamaz olmuştu. Çünkü üst katta oturanlar içtikleri suyun yarısını alt localara dökmekteydi ve bütün bunlar tiyatroda güvenlik güçleri varken yapılmaktaydı (And, 1983).

İlk başlarda tiyatrolar da seyirci olma kurallarını öğretmek için el ilânlarıyla uyarılarda bulunuyorlardı. Yerlerin numaralı olduğu için başka yerlere oturulmaması gerektiği, perde aralarında yemek içmek için gidilecek yerlerin neresi olduğu, görgü kuralları, salonda sigara içilmeyeceği, gürültü edilmeyeceği gibi konularda bilgi veriliyordu. Ayrıca, abone yöntemi, hizmetçilerin, uşakların efendilerini nerede bekleyecekleri gibi konularda da bilgi verilmekteydi. Arada bir gazetelerde bu konuda duyurulara rastlanmaktaydı. Örneğin, Yoğurtçu Çeşmesi'nde Abdürrezzak tiyatrosunda gösteride bir kadının sarası tutunca, bu halk arasında panik yaratmıştır. Zaten tiyatrolar derme çatma yerlerdi, seyircinin canı için büyük bir tehlike yaratabilirlerdi. 1882'de Şehzadebaşı'nda bir tiyatro çökmüş, yöneticisi Mehmet Efendi ve tiyatronun mimarı kaçmışlar, hiç kimseye bir şey olmadı denmesine karşın yedi kişi ölmüş ve yetmiş kişi de davacı olmuştur. Hayal gazetesi 17 Temmuz 1290 gündem ve 85. sayısında Gedikpaşa Tiyatrosu'nu fareler ve sineklerle gösteren bir karikatürünü

yapmıştı. Tiyatroda farelerin bulunduğu hem seyircinin az olduğu hem de onüç oyuncunun tiyatrodan ayrıldığı yazmaktadır. Gerçi Hükümet bu konularda zaman zaman yönetmelikler, tüzükler çıkarıyor, tiyatroları denetliyordu ama gene de önü alınamıyordu (And, 1983).

Bununla birlikte basında seyircilerin olağan tepkilerini kınayan yazılar da çıkıyordu. Basiret gazetesi 1264. sayısında ‘Ayıp değil midir?’ başlıklı yazısında ‘Besa’ oyununda gösterimin en acıklı yerinde halkın kahkahalarla gülmesini sert biçimde kınıyordu. Buna karşın Şark gazetesi buna cevap veriyor ve ısıklık çalmak, aşağıya kibrit atmak, ayak vurmak doğru değilse de gülmekle ağlamaya polisin karışamayacağını, gülmenin doğal olduğunu söyleyerek seyirciyi haklı buluyordu (And, 1999).

Fakat bu noktada seyirciden çok tiyatroların yönetmenlerinin büyük sorumluluğu olduğunu düşünen Metin And, onların da üzerine düşen görevleri tam yerine getirmediklerini, kolluk görevlilerinin de görevlerini tam yapmadıklarını, oynanan oyunların dilinin, oynanma şeklinin, oyuncuların halkta tiyatro sevgisini uyandıracak nitelikte olmadığını, tiyatronun eğlenceden çok bir kültür yeri olduğu ne denli söylenirse söylensin halkın tiyatroya eğlenmek için gittiğini, ‘Basiret’ gazetesinin; *“Halkımızdan tiyatroya gelenin içinde tiyatrodan istifade için gelenlerden eğlenmek ve mutlaka gülmek için gelenler daha ziyade görülmektedir. Çünkü en feci bir parçada teessürde bulunmak şöyle dursun kahkahalarla gülenlerin ibraz-i teessür edenlerden daha ziyade olduğu her faciada maalesef görülmüyor”* (And, 1999) satırlarına dayanarak anlatır.

Tanzimat döneminde basına yansıyan tiyatro yazılarında/eleştirilerinde tiyatro topluluklarının oyunları seçerken dikkatli olması gerektiğine, halkın zevkini, kalitesini yükseltecek oyunlar seçmeleri gerektiğine yer veriliyordu. Dönem itibarı ile düşünüldüğünde basın yolu ile halka ulaşmak okuma yazma bilen kişi oranının azlığı göz önüne alındığında çok daha zor olmaktadır. Oysaki tiyatro ile daha büyük bir kesime ulaşma olanağı vardır. Bu nedenle birçok aydın ve yazar, tiyatro alanına yönelerek oyunlar yazmaya başlamış, halkı aydınlatmak, düşüncelerini halka iletebilmek için tiyatrodan faydalanmışlardır. Örneğin Şemsettin Sami hikâyesinin, okuyucunun hayal dünyasında daha zor şekillendiğini düşünür. Bunun yanında tiyatronun öyküye oranla oluşumunun daha somut olarak seyircinin bakışlarına sunulabileceği, yani sahnelenebileceği düşüncesindedir. Bu düşünce de ona, hayalini, düşüncelerini hikâye aracılığı ile değil, tiyatronun anlatım yöntemlerinden faydalanarak yazma yoluna itmektedir (Kılıç, 2016).

Dönemim yazarlarının, bir taraftan halkı aydınlatmaya çalışırken bir yandan da halkı bu yeni tür konusunda eğitmeye çalıştıkları görülmektedir. Yine Şemsettin Sami oyun önsözlerinde oyunu beğenmediği için ısıklık çalan seyircilerin bu davranışından duyduğu endişeyi, seyircilerin beğendikleri ve beğenmedikleri her şey için ısıklık çaldıklarını ve alkışladıklarını belirterek açıklar. Bu tepkiye çok da güvenilmeyeceğinin altını çizer (Kılıç, 2016). Bu yazıları ile seyirci tepkilerine bir yön vermiş olan Ş. Sami, seyircinin eğitiminin bir görev gibi birçok yazar tarafından dikkate alındığını bizlere göstermiş olmaktadır. Mehmet Rauf ise Avrupa’da son senelerde çok beğenilen felsefi bir yapıtın

burada beğenilip beğenilmeyeceğini sorgulayan başka bir yazarımızdır. Felsefi bir esere ilgi gösterecek bir seyirci kitlesinin varlığını tartışırken aslında seyircimizin tiyatro bilgisini ve eğitim düzeyini de sorgulamaktadır (Kılıç, 2016).

Halkı tiyatroya alıştırmak, tepkilerini doğru yöne çevirmek, tiyatro görgüsünü kazandırmak için verilen emekler sürüp gitmiştir. Tiyatromuz için gösterdiği çabalarla bilinen Ahmet Vefik Paşanın Bursa’da hem tiyatro oluşumu için hem oyuncu yetiştirmek için hem de eserlerin yazılması için çok mücadele ettiği bilinmektedir. Bursa Valiliği sırasında kurduğu tiyatrodaki seyirciyi eğitmek için büyük çaba göstermiştir. İstanbul’da, tiyatrodaki herkesin numaralı olan biletine bakarak kendisine ayrılmış olan yere oturması, sigara içmek için dışarı çıkması, tiyatrodaki gürültü etmemesi gibi tiyatro adabına ait hatırlatmalara Beyoğlu’ndaki Bosko ve Naum, İstanbul tarafındaki Gedikpaşa Tiyatrolarından bahseden gazeteleri bulunmaktaydı. Bu yayınlarda seyirciye bir yandan oynanan eserin içeriği, oynayan sanatkarın değeri anlatılırken tiyatrodaki nasıl hareket edilmesi gerektiği de araya sokulur ve nazikçe söyleniyor, temsil esnasındaki lüzumsuz gülmelerden, yersiz alkışlardan ve gürültülerden şikâyet ediliyordu. Ahmet Vefik Paşa’nın görevinden azledilmesi gazetelerde yer alırken kendisi ile ilgili kimi suçlamaların olduğu yazılar da bulunuyordu. Halkı zorla tiyatroya gönderdiği, kendisi alkışladığında halkın da alkışlamasına izin verdiği, kendisi alkışlamamışsa fakat halktan biri oyunu ya da oyuncuyu alkışlamışsa Paşa’nın bu kişiyi uluorta herkesin içinde azarladığı bunlardan başlıcaları idi (Sevengil, 1983). Ahmet Vefik Paşa’nın amacının halkı daha iyi olana, güzel olana yöneltmek olduğu ortadadır. Yeni bir türün yeni bir seyir geleneğini, kültürünü oluşturmak elbette kolay değildir. Kimi sancılı sahnelerle sahip olan bu süreçte birçok devlet adamı, yazar, aydın, sanatkar elini taşın altına koymaktan çekinmemiştir.

1908’de ise Meşrutiyet tiyatrosu adı verilen dönemin tiyatro anlayışı, seyircilerin, oyuncuların tiyatro topluluklarının sayıca bolluğu ile oyunların özellikleri bakımından, dönemin çalkantılı havasını yakından izlemekte, onu en belirgin bir biçimde yansıtabilmektedir. Meşrutiyet’in ilanı büyük umutlar yaratmış, huzurun, umudun, güvenliğin hemen gerçekleşeceğine inanılmıştı. Bu yaşanan sevinçten tiyatro da nasibini almış, tiyatro bu sevincin, coşkunluğun sözcüsü olmuştur. Bütün bunların sonucu olarak sayıca pek çok oyun yazılmış, tiyatro toplulukları artmış, tiyatro çalışmaları yoğunlaşmıştır. Ulusal Türk Tiyatrosu’nu kurmak düşüncesi eskisinden daha güçlenmiştir. Birden çok sayıda amatör topluluklar ortaya çıkmıştır. Fakat bu toplulukların bu düşünceye hizmet edebilecek nitelikte olmadığı görülmüştür. Bugüne adları kalan fakat uzun ömürlü olmayan birçok topluluk (Sahne-i Heves, Osmanlı Dram Kumpanyası, Burhanettin Kumpanyası vb.) dönem içinde varlığını sürdürmüştür. (Tanilli, 2008; Nutku, 1969).

Özdemir Nutku, Meşrutiyet dönemi seyircisi için şunları söylemektedir; *“Bu dönemde çok sayıda topluluk kurulup dağılmasına ve tanınmış yazarlar yanı sıra, çok kişinin oyun yazma eğilimi göstermesine karşın, seyirci konusunda hiçbir temel değişiklik olmamıştır. Tiyatroyu daha çok Hristiyan halk ile belli dönemlerle sınırlı olmak üzere Müslüman erkekler izliyordu. Dil bilen*

aydınların bir bölümü de tiyatroya gitmeyi günün modası kabul ederek yerine getiriyorlardı. Bu arada, tiyatroyu sevdikleri için giden Müslümanlar sayılacak kadar azdı. Gerçi bazı topluluklar özel temsiller düzenleyerek Müslüman kadın seyirciyi de çekmek istiyordu ama buna da büyük itirazlar yükseliyordu.” (Nutku, 1993).

Aslında henüz tam, iyi bir tiyatro kültürü yoktu. Mehmet Rauf bir yazısında tiyatro topluluklarının çok sayıda olmasından dert yanıyordu. Hepsi toplansa tek bir topluluk meydana getirecek oyuncuların böyle çeşitli topluluklara dağılması karşısında seyirci sayısının yetmediğini, meraklı olanların da ilgisini kaybettiğini belirtiyordu (And, 1983).

Meşrutiyet ile dar düşünceli kimselere karşı savaş açılmış olmakla birlikte, başarı oranı yöresel kalıyor, hatta İstanbul’un yalnızca Beyoğlu semtinde zaman zaman kadınların temsilleri izlemesi olanaklı olabiliyordu. Cumhuriyet’in ilanına değin, bu çalışmalar pek sonuç vermedi. Örneğin 1909 yılının Şubat ayında ‘İttihat ve Terakki Fırkası’nın İzmir’de Sporting Klüp’te düzenlediği gösteriye kadınların da erkeklerle birlikte gelmesi istenmiş ve ‘fırka’ bunu kabul etmiştir. Ancak bu haber üzerine birtakım kişilerce tiyatro kuşatılmış, kadınlar da tiyatroya gelememiştir. İstanbul’da ise yalnızca kadınlar için düzenlenen matinelere istenilen ölçüde rağbet görmüyordu (Nutku, 1993). Tiyatronun salt eğlence aracı olarak görülmesi eleştiriliyor, tam aksine tiyatronun halkın eğitilmesi adına topluma yararlı bir sanat olduğunu çeşitli gazete ve dergi yazıları ile vurgulanmaya çalışılıyordu. Ahmet Mithat Efendi’nin her ulusun tiyatroya ihtiyacı olduğunu, bununla birlikte bizim için bu ihtiyacın diğer uluslardan daha fazla olduğunu belirtmesi (Musavver Tiyatro, 1328 [1908]) tiyatro sanatının yarar ilkesinin en önemli göstergelerinden biriydi.

Dönemin aydınlarının sıklıkla vurguladıkları gibi henüz tiyatro seyircisi yetişmemişti. Seyirci çağın eğilimine, coşkusuna uyup tiyatrolara gidiyor, fakat sahnede olup bitenleri çoğu kez anlamıyor, gürültü yapıyor, toplu olarak bir arada olmanın tadını çıkarıyor, çoğu kez sahnede olup bitenlerle ilgilenmiyordu. Halide Edip Adıvar Bakırköy’de Millet Bahçesi’ndeki kapalı tiyatrodaki seyrettiği kadın seyirciler için düzenlenmiş bir Besa gösterimi sırasında gördüğü olayları; *“Tiyatronun perdesine gümüşten bir ay-yıldız konmuştur, sahnenin yanlarında ise elektrikle (Hürriyet-Uhuvvet) yazılıdır. Hürriyet marşıyla gösterime başlanır. Tavanın, döşemelerin çatırdadığı bu salaş tiyatrodaki çocuklar sık sık yer değiştiriyor, kimi kadınlar ayak satıcılarına bağırıyorlar, bu yüzden oyundan hiç bir şey duyulmuyor. Gürültü içinde kimi seyirciler ötekileri susmaya çağırıyor, fakat konuşmalar, bağırtilar, fındık fıstık gürültüleri kesilmiyor. Hürriyet marşı çalınırken ayağa kalkmayanlar pek çoktur.”* Halide Edip’e göre sahnede yaşanan sıkıntılarda seyircinin bu davranışlarının büyük etkisi vardır. Çağın yazarları seyircinin bu anlayışsızlığı üzerinde durmakta, bunun nedenlerini, sorumluluğun kaynağını araştırmaktadırlar. Halka tiyatronun ne olduğunu anlatmak, öğretmek için ilk başlarda gösterimler müsamere biçiminde veriliyordu. Bu çağın el ilânlarına, gazetelerdeki programlara bakılırsa tiyatro oyunlarının yanı sıra Hürriyet, Meşrutiyet marşları çalınıyor, anayasa, siyasal durum, devrimin anlamı, önemi üzerine söylevler, bu arada tiyatro üzerine de konferanslar veriliyordu. Böylece bu

konferanslarda seyirci yetiştirmenin mümkün olacağı sanılıyordu. Tiyatro toplulukları, hiç değilse seyircinin gürültü yapmaması, görgü sahibi olması için el ilanlarında, programlarında seyirciyi uyarıyordu. Örneğin, Donanma Cemiyeti Heyet-i Temsiliyesi'nin el ilânlarında tiyatroya koyu renk, temiz bir kılıkla gelinmesini, gösterim süresince yüksek sesle konuşulmamasını, tiyatro oynanırken fındık, fıstık yenilmemesini, girip çıkarken gürültü edilmemesini, tiyatro içinde localarda ceketlerin çıkarılmamasını, tiyatrodaki seyircilerin gözececeği görgü kurallarını bildiriyordu. (And, 1983).

1908 sonrasında basılan çeşitli yazılardan, tiyatrodan pek bir şey anlamayan, tiyatroyu eğlenceden, kantodan ötede göremeyen, oyun oynanırken yüksek sesle konuşup gürültü yapan kişilerin çoğunlukta olduğu anlaşılır. Bunun için de hemen her tiyatro el ilanında tiyatro seyretmenin görgü kuralları yazılmaktadır. Selâmi İzzet Sedes, görgü kurallarından söz eden el ilanları konusunda şunları anlatır: *“Tiyatronun el ilanlarının arka sayfasında şunlar yazılıdır: Halktan rica: Tiyatroya hürmet, memleket seviye-i irfânına (kültür düzeyine) delil olduğundan lütfen mevâd-ı atiyenin (alttaki koşulların) nazar-ı dikkate alınmasını rica ederiz:*

1. Mümkün mertebe temiz ve siyah elbiseyle gelmelidir.
2. Yanındakine piyesi iştirtmeyecek derecede hızlı söz söylemek iyi bir şey değildir.
3. Mekûlat ve meşrûbâta ait mevâd, fıstık, fındık gibi gürültülü şeyleri yemek, huzur ve istirahat-ı umumîye ve oyunun intizamını pek ziyade ihlal ettiğinden bilhassa nazar-ı dikkati celbederiz.
4. Girip çıkarken gürültüden mümkün mertebe ihtiraz edilmesini rica ederiz.
5. Localarda caket çıkararak oturmak tiyatro âdâbına kat'iyen muvâfık değildir.” (Ertuğrul, 1989).

Murat Tuncay, modern Türk Tiyatrosu ile birlikte oluşturulmaya çalışılan yeni tiyatro anlayışının temelini atılırken seyircinin yapması istenen görgü kurallarının geleneksel seyircinin alışmış olduğu kuralların çok dışında olduğunu söylüyor. Batılı geleneğin, zamanın görgü kitaplarında yazılı olan kurallarının 19. yüzyılda pek çoğunun Türkçeye çevrildiğini ve tiyatrodaki oyun seyretme konusunda belli başlı konuların şunlar olduğunu belirtiyor:

“Tiyatroya günlük sokak kıyafetiyle gidilmez.

Kılık kıyafete çekidüzen vermek gerekir.

Erkekler koyu renk elbise giyeceklerdir.

Açık renk sokak kostümleri, spor kostümler, tiyatro için kesinlikle uygun değildir.

Büyük tiyatrolarda smokin ya da frak giymek daha doğrudur.

Palto, pardesü, yağmurluk ve şemsiye gibi eşya gardoroba teslim edilmelidir. Bunları çıkarmadan tiyatro salonuna girmek ayıp sayılır.

Erkeklerin şapkalarını gardoroba bırakmaları uygundur.

Bırakmadıkları takdirde salona girer girmez çıkarmaları zorunludur.

Tiyatroya tam vaktinde gidilmeli; geç kalınmamalıdır.

Salonda, alınan bilete yazılı oturma yerine geçerken oturmakta olanları kaldırmak zorunda kalındığında sırt dönmeye ve ayaklarına basmamaya özen gösterilmelidir.

Rahatsız edildiğinde kısaca af dilemeli, oturup kalkarken gürültü çıkarılmamalıdır.

Program, dürbün vb. kişi kendisi temin etmeli, başkalarından ödünç alınmamalıdır.

Yanında oturan bir kişinin programına bakmak açıkça terbiyesizliktir.

Tiyatro dürbünü boyuna asılmaz.

Perde aralarında çevreyi dürbünle seyretme işini fazla uzatmamaya dikkat edilmelidir.

Herkes yerinde rahat oturmalı; arkasını perdeye dönüp etrafı seyretmemelidir.

Baş sağa sola sallanmamalıdır; daha iyi görebilmek için ayağa kalkılmalıdır.

Temsil süresince ne şekilde olursa olsun gürültü edilmemeli, konuşulmamalı, öksürülmemeli, burun çekilmemelidir.

Hıçkırma, ağlamak yüksek sesle gülmek gibi biçimlerle duyguları açıkça belli etmek yanlıştır.

Bir şey yemek isteyen büfeye gitmelidir. Oyun salonunda bir şey yemek ayıptır. Alkışlamak sırasında da aşırıya gitmemek gerekir. Bağırıp çağırmak yanlıştır. Hoşnutsuzluk belli edilmemeli; ıslık çalınmamalı, ayakla tempo tutulmamalıdır.

Oyun beğenilmese bile perde açıkken kalkıp gidilmemelidir. Bu hem salondakilere hem sahnedeki sanatçılara karşı saygısızlıktır.

Gardoropta itişmemek, görevlilere bağırıp çağırmamak gerekir." (Tuncay, 2010).

Yine Murat Tuncay, modern Türk tiyatrosunun oluşum aşamasında oyunların seyirciden nasıl etkilendiğini şu sözlerle ifade etmektedir; "Seyirci sayısının iyi olduğu temsillerde roller ciddiyetle oynanmakta, seyirci sayısının düştüğü temsillerde oyun hafife alınmakta, atlamalar ve türlü sahne düzensizlikleri yapılabilmektedir." (Tuncay, 2010). Bir oyuncunun onu kaç kişinin seyrettiğine göre temsilde iyi oynaması elbette kabul edilebilecek bir durum değildir. Salona gelen bir kişi olsa dahi o kişinin tiyatrodaki gördüklerini etrafına anlatacağı gerçektir. Bir kişi, çok daha fazla kişiyi etkilemektedir. Bunun yanı sıra seyircinin kalabalık olması, verdiği tepkilerin yerinde ve güçlü olması elbette oyuncunun motivasyonu, enerjisi açısından önemlidir. Bu durumun seyirciyi etkilediği gerçeği yadsınamaz.

Tanzimat'la birlikte başlayan ve 1908 Meşrutiyeti ile ivme kazanan batılılaşma hareketi yalnızca orduda, giyside, teknikte değil yaşam biçiminde, bu yaşam biçimini oluşturan değerlerde de bir değişim istemiş, arzulamıştı. Tanzimat'la gelen Batı Tiyatrosu, geleneksel anlamda bir 'temaşa' aracı

olarak değil, bir 'Mekteb-i Edep', bir eğitim kurumu gibi değerlendirilmek istenmiştir. Toplumda özlenen değişimlerin gerçekleştirilebilmesi, yapılmak istenen yeniliklerin gereklerinin ve modellerinin aktarabilmesi, kamuoyuna mal edilebilmesi için tiyatrodan çok şeyler beklenmiştir. Bu durum yalnızca Tanzimat dönemi için değil Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri için de geçerlidir. Tiyatronun bir eğitim kurumu olarak tanıtılması, geleneğinde böyle bir sanat yaklaşımı bulunmayan toplum içinde yaygınlaştırılması, sevdirmesi, benimsetilmesi için Türk aydını çok büyük emek vermiştir, vermeye de devam etmektedir (Tuncay, 2010).

Batılılaşma hareketi ile tiyatro alanında da değişimlerin başlaması, eski seyir anlayışı ile şekillenen izleyici için yeni bir türün kurallarına uymayı zorlaştırmıştır. Öncelikle kapalı mekânlara pek de alışık olmayan seyirci kitlesi için uyulması gereken kurallar vardır. Oyun sessizce izlenecek, başkaları ile konuşulmayacak, oyunculara laf atılmayacak, ayaklar yere vurulmayacak, gereksiz sesler, alkışlar olmayacak, ıslık çalınmayacak, fındık, fıstık yenmeyecek, daha iyi görebilmek için ayağa kalkılmayacak. Böyle uzayıp giden bir listedir bu. Seyirci için bu konuda dergi ve gazetelerde dahi yazılar yayınlanmaktadır. Görgü kuralları sadece tiyatro izlemek isteyen seyirciler için değil tüm toplum için geçerli niteliktedir. Seyirciyi bu yeni türe alıştırmak için öncelikle bu türün nasıl izlenmesi gerekliliği de öğretilerek işe başlanmıştır. Zaman geçtikçe kuralların geçerlilik kazandığı, halk arasında yaygınlaştığı ve bu durumun seyircinin ne istediğinin anlaşılmasına çalışıldığı bir sürece uzanması ise tiyatromuzun giderek sağlam temeller üzerinde yükselmeye başladığının da göstergesidir.

Sonuç

Seyircisi ile birlikte var olan tiyatro sanatı kendi tarihi içinde de birçok farklı dönemlere, farklı oyun ve oyunculuk anlayışlarına sahip olmuştur. Değişen yaşam koşulları ile birlikte şekillenen oyun konuları, oyunculuk biçimleri ile dekor, kostüm yapıları seyircisini de dönüştürmeye, yeniden yapılandırmaya çalışmıştır. Her toplumda olduğu gibi Türk toplumu için de seyircinin niteliği de ayrı bir önem taşımaktadır. Osmanlı tiyatrosu için bu niteliğin ne kadar yüksek olduğu ise ayrı bir konudur. Henüz yeni bir tiyatro kültürüne alışmaya çalışan seyirci topluluğu için kuralları olan bir seyretme olgusuna alışmak çok da kolay olmamıştır.

Türk tiyatrosunda Batılı anlamda tiyatro, var olma kavgasını verdiği günden beri, seyircinin tiyatroya çekilmesinden eğitimine değin birçok sorun yaşamıştır. Yaşanan sıkıntılara çözüm bulabilmek için zaman zaman çeşitli yöntemlere başvurulmaya çalışılmıştır. Devletin ileri gelenlerinin öncülüğünde, Osmanlı Tiyatrosu'nda abone sistemi getirilmiş, bilet fiyatlarında indirimler yapılmış, seyircinin oyunu izlerken uyması gereken kuralları gösterir el duyuruları dağıtılmış, oyun öncesinde yapılan uyarıların dışında, basın yoluyla tiyatro adabı öğretilmeye çalışılmıştır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri, seyirci olgusu açısından ilginç olayların olduğu gösterim örneklerle doludur.

1870'lerden başlayarak tiyatroya çekilmeye çalışılan seyirci sayısının artırılması tiyatromuzun temel hedefi olmuştur (Sevinçli, 1990).

Daha çok güldürüye ve göstermecî biçim anlayışına dayanan oyunları göremeye alışık olan, seyir anlayışı bu çerçevede gelişen seyirci topluluğuna, daha çok benzetmecî bir anlayışla varlığını gösteren bu yeni Batılı tarzdaki oyun türünü, öğretebilmek, benimsetebilmek hiç kolay olmamıştır. Zaman zaman özellikle yazarlar tarafından kaleme alınan tiyatro yazılarında halkın seviyesini yükseltmek için, halkı eğitmek için tiyatronun mutlaka yararlanılması gereken bir sanat dalı olduğu uzun uzun anlatılmaya çalışılmıştır. Sadece aydınlar tarafından değil, Osmanlı bürokratları, elçileri hatta padişahları tarafından da desteklenen tiyatro çalışmaları seyirciyi eğitime sürecinde türlü zorluklarla baş etmeye çalışmıştır. Tiyatroların kendi yayınladıkları bildiriler dışında özellikle basında çıkan yazılar ile tiyatro oyunlarının nasıl izlenmesi, kapalı mekânlarda nasıl davranılması gerektiğine dair birçok konu anlatılmaya çalışılmıştır. Eğitilmeye çalışılan bir kitlenin varlığı tiyatroya olan ilginin de yoğunluğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bir oyunun iptal edilmesi ile ilgili gazetede çıkan haber ve tiyatro oyununun iptal edilmesinin hoş karşılanmaması, tiyatroya gösterilen ilginin ne kadar yoğun olduğunun da bir kanıtıdır. Yeni yeni Batılı anlamda tiyatro seyretmeye başlamış olan bu seyirci topluluğu tarafından oyunların beğenildiğini ve bu yeni türün toplum içinde benimsenmeye başladığını da göstermektedir.

Diğer taraftan sigara içen, meyve suyu, kahve içen seyirciler, oynayan oyuncular beğendiklerini belli etmek için sahneye seslerini ulaştırmaya çalışan seyirciler, oyun bitince abartılı alkış sesleri, aşırı tepkiler oyuncular için oldukça zorlayıcı olmuştur. Yine de tüm bu zorluklara rağmen ne tiyatro toplulukları oynamaktan vazgeçmiş ne de seyirciler tiyatroya gitmekten vazgeçmişlerdir.

Halkı eğitmeye çalışmak için faydalanılan tiyatro sanatı içinde seyircinin istekleri de daima göz önünde tutulmuştur. Seyirciler izledikleri oyunlarda kendilerine ait izler görmek istemektedirler. Özellikle Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi yazarlarının üzerinde durduğu bu konu, dönemin vatanseverlik, aile vb gibi temalarının oyunlara yansımaya olanak sağlamıştır. Seyircinin ilgisini daha çok çekmek adına heyecanın ön planda tutulması, şiddet, kaba güldürü vb. konuların varlığı ise tartışma konusu olmuştur.

Sürekli seyirciyi eğitmek için basında çıkan yazıların varlığı bu dönemin bir geçiş dönemi olduğunu çok net göstermektedir. Bir yanda devam eden geleneksel tiyatromuzun türleri diğer yanda batılı anlayışla sahneye konulmaya çalışılan eserler, üstelik kadın oyuncuların sahnede sadece azınlıkların tiyatro oyunlarında görülüyor olması ise birçok kafa karışıklığının da yaşandığını göstermektedir.

Sonuç olarak tüm yaşananlarla birlikte sancılı bir süreci yansıtıyor olsa da Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosu batılı anlamda seyirci kitlesinin oluşmasına, günümüz seyirci anlayışının yapılmasına büyük katkılar sağlamıştır.

Kaynakça

- And M 1983. Türk Tiyatrosunun Evreleri, Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1839-1908). Ankara: Turhan Kitabevi. ss. 148-150-151.
- And M. 1985. Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt:6, ss. 1608-1609.
- And M 1999. Osmanlı Tiyatrosu. Ankara: Dost Kitabevi, ss. 71-107-108.
- Davulcu E 2015. "Tiyatro Sanatını Osmanlı Toplumu'nda Basın Yolu ile Tanıtmak için Çıkarılan Bir Gazete. Tiyatro (20 Mart 1874-12 Nisan 1875.", Selçuk Üniversitesi: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı: 33, ss. 46.
- Ertuğrul M 1989. Benden Sora Tufan Olmasın. İstanbul: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, ss. 33-34.
- Esslin M 1996. Dram Sanatının Alanı. Çev.: Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 104.
- Evans-Pritchard E. İlkelerde Din. Çev.: Hüseyin Portakal, Ankara: Öteki Yayınevi, 1999, ss. 72.
- Fehim A 2002. Sahnede Elli Senel İstanbul: MitosBoyut Yayınları, ss. 16-18.
- Kılıç Ç 2016. Türk Tiyatrosunun Oluşumunda Oyun Önsözleri (1859-1923). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, ss. 105-114; 122-123.
- Koçak DÖ 2011. 19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu. İstanbul: Parşömen Yayıncılık, ss. 68.
- Musahipzade Celâl 1946. Eski İstanbul Yaşantısı. İstanbul: Türkiye Basımevi, ss. 70-71.
- "Musavver Tiyatro Mecmuası Müdürlüğüne", Musavver Tiyatro, Sayı: 1, 1328 [1908].
- Nutku Ö 1993. Dünya Tiyatrosu Tarihi 2. Ankara: Remzi Kitabevi, ss. 285.
- Nutku Ö 1969, Darülbeydi'nin Elli Yılı, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, ss.8.
- Özön MN 1966. "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış", Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, ss. 655.
- Refik Ahmet 1934. Türk Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, ss. 15.
- Sevengil RA 1961. Türk Tiyatrosu Tarihi III. Tanzimat Tiyatrosu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, ss. 123-124.
- Sevengil RA 1962. Türk Tiyatrosu Tarihi (IV) Saray Tiyatrosu. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, ss. 16.
- Sevinçli E 1990. Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul. İstanbul: Arba Yayınları, ss. 151.
- Sevinçli E 2016. Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni, İstanbul: PousKitap, ss. 18.
- Şener S 2000. Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss. 42-43.
- Tanilli S 2008. Uygarlık Tarihi. İstanbul: Alkım Yayınevi, ss. 498.
- "Tiyatro," Tiyatro ve Temâşa Mecmuası, Sayı: 2, 1 Şubat 1329 [1913].
- Tuncay M 2010. Sahneye Bakmak 1. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, ss. 147.
- Tuncay M 2010. Sahneye Bakmak 2. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, ss. 26-27.