



Adolphe Appia Öncesi ve Sonrası Sahne Sanatlarında Işık, Gölge ve Karanlık Kullanımı

The Use of Light, Shadow, and Darkness in the Performance Arts Before and After Adolphe Appia

Amin SAADATI¹
Aykan AYDIN²

¹İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

²Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

ÖZ

Tiyatroda ışığın önemi çokça tartışılan ve statüsü yüksek konulardan biridir. Modern anlamda, sahne sanatlarının ilk günlerinden itibaren ışık, tiyatro ile ilişkilendirilmiş ve günümüze kadar sahne sanatlarında çeşitli işlevlerde tanımlanmıştır. Sahnedeki ışığın varlığına her zaman gölgeler eşlik eder ve yokluğu ve karanlığı yaratmıştır. Bu nedenle ışık, gölge ve karanlık ortak bir alanın öğeleri olarak kabul edilebilir, oranları ve işlevleri incelenir. Işık, gölge ve karanlığın tiyatro tarihindeki yeri ve işlevinde önemli bir dönüm noktasına sahiptir ve bu, Adolphe Appia'nın tiyatro alanındaki düşüncesinin ve kuramsal varlığının odak noktasıdır. Appia'dan önce tiyatrodaki hayal edilebilecek tek işlev ışıktı; Sahnenin aydınlatılması, sadece sahnedeki unsurları görmek için olmuştur. Ona göre gelecekte tiyatro ışık tiyatrosu olacaktır. Ancak tiyatrodaki Appia'nın varlığı ile, ışığın yanında gölge ve karanlık sanatın üç kurucu unsuru olarak sergilenmiş, her biri farklı bir konum ve işlev bulmuştur. Bu makalede, Appia'dan önce ve sonra tiyatronun koşulları incelenerek, sahne sanatlarında ışık, gölge ve karanlığın işlevleri ve uygulama oranlarına odaklanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adolphe Appia, karanlık, ışık, gölge, tiyatro

ABSTRACT

The importance of light in theater is one of the most discussed and high-status topics. In the modern sense, light has been associated with theater since the first days of the performing arts and has been defined in various functions in the performing arts until today. The presence of light in the scene is always accompanied by shadows and created absence and darkness. That is why light, shadow, and darkness can be accepted as elements of a common area, and their proportions and functions can be studied. Light, shadow, and dark have an important turning point and function in the history of the theater, and this is the focal point of Adolphe Appia's thought and theoretical existence in the field of theater. Before Appia, the only imaginable function in the theater was light. The lighting of the scene was just to see the elements in the scene. According to him, theater in the future will be a theater of light. However, with the presence of him in the theater, besides the light, shadow and darkness were exhibited as the 3 founding elements of art, each finding a different position and function. In this article, the status of the theater before and after Appia is examined, and the functions and application rates of light, shadow, and darkness in the performing arts are focused on.

Keywords: Adolphe Appia, darkness, light, shadow, theater

Giriş

Işık, sahne sanatlarına başlangıcından beri eşlik eden ve sahnenin ayrılmaz unsurlarından biridir. Şimdiye kadar bu eleman için çeşitli işlevler ve kullanımlar tanımlanmıştır. Öte yandan, sahnedeki ışığın varlığına gölge eşlik eder ve yokluğu karanlığı yaratır. Bu açıdan ışık, gölge ve karanlık ortak bir alana yerleştirilerek oranları ve işlevleri elde edilebilir. Bu çalışmanın amacı, sahne sanatlarında Adolphe Appia öncesi ve sonrası dönemi, ışık, gölge ve karanlığın kullanımı, bu üç unsuru doğası açısından incelemek ve uygulamaktır. Ayrıca bu çalışma, Appia'nın bu alanda yeni tutumlara yol açan ışık, gölge ve karanlığın sahne sanatlarında uygulama alanındaki görüşlerini incelemeyi ve açıklamayı amaçlamaktadır. Sahne



Geliş Tarihi/Received: 13.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 9.02.2022

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.10.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Amin SAADATI
E-mail: saadati.amin.83@gmail.com

Cite this article as: Saadati, A., & Aydın, A. (2022). The use of light, shadow, and darkness in the performance arts before and after Adolphe Appia. *Art and Interpretation*, 40(1), 75-82.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

üzerinde ışık üzerine araştırmalar bir yaklaşım şeklinde tanımlanabilir ve bu yaklaşım, optik cihazların meşaleler, fenerler, mumlar, gaz lambaları ve elektrik lambalarından modern gelişmiş ışık projektörlerine evrimidir. Bu yaklaşımı, Oscar Brockett "Tiyatro Tarihi", Will Durant "Will Durant'a Göre Tiyatro Tarihi", Max Keller "The Imagination of Light" adlı kitabında tartışıyor.

Appia Öncesi Dönemde Işık, Gölge ve Karanlık

Bu dönem, sahne sanatlarının ilk günlerinden, Adolphe Appia'nın ışık, gölge ve karanlık teorilerinin sunulduğu döneme kadardır. Işığın varlığı sonucu oluşan gölge ve karanlık bu dönemde hiçbir uygulamada düşünülmemiş, sadece ışığın kendisi düşünülmüştür ve uygulama alanları; şu şekilde açıklanabilir:

Aydınlatma Olarak Işık

Appia'dan önceki dönemlerde, sahnede ışığın kullanımlarından biri sahneyi aydınlatmak, dekor ve oyuncular gibi unsurları, göstermek olmuştur. Dolayısıyla bu dönemin tiyatro gösterilerinde var olan ışıktan, gölge ve karanlıktan dramatik bir anlam çıkarılamamıştır. Çünkü gölge ve karanlık o dönemin icralarında görsel nitelik olarak mevcut değildi ve bunun neticesinde ışık bir aydınlatma aracı olarak kullanılmıştır.

1584 yılında İtalya'nın Vicenza kentinde "Tiyatro Olimpico" olarak adlandırılan klasik tiyatronun ilk binası "Andrea Palladio" tarafından yapıldı; Antik Yunan ve Roma tiyatrosunda kapalı binalar olmadığı için tiyatrolar güpegündüz ve açık havada oynanırdı (Brockett, 1996, s. 31). Olimpiyat tiyatrosu ile tiyatro gösterileri kapalı bir ortama girmiş oldular. Gösteriyi kapalı mekanlarda gerçekleştirmenin en önemli eksikliği ışığın olmaması, sahnenin ve oyuncuların görünmezliği idi. Bu noktada uygulayıcılar, tiyatroları aydınlatmanın yollarını düşünmeye başladılar (Keller, 1999, s. 49; Parker, 1968, s. 65).

Tiyatro tarihini inceleyerek, salonların ve sahnelerin aydınlatma periyodunu sırasıyla beş döneme ayırmak mümkündür: 1. Meşaleler ve fenerler dönemi, 2. Mumlar dönemi, 3. Kandillerin dönemi, 4. Gaz ve gaz lambalarının dönemi, 5. Elektrik ve elektrik ışıklarının dönemi.

İngiltere'de Elizabeth'in halk tiyatrosu 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında açık havada oynanmasına rağmen, o zamanların en ünlüsü, Kara Rahibeler Tiyatrosu olan az sayıda kapalı tiyatro vardı. Bu tiyatrolarda sahne aydınlatmasının ana kaynağı mumlar olmuştur ve 1675'te İngiltere'de White Hall'da bir oyun için sahneyi ve oditoryumu aydınlatmak için her kolu üç mum içeren doksan altı şamdan kullanıldığı söyleniyor (Brockett, 1996, s. 87; Durant, 2007, s. 105).

1767'de bazı Amerikan tiyatroları sahneyi aydınlatmak için gaz kullanırken, 1778'de Hey Marker da dahil olmak üzere bazı Londra tiyatroları sahneyi aydınlatmak için kandil kullandılar (Brockett, 1996, s. 89). Alman mimar Joseph Von Tanbach, tiyatro sahnelerinin kandillerle aydınlatılması hakkında şunları söylüyor:

"Müziyenlerin bulunduğu bölümün sahneye bakan iç duvarında, daha sonraları sahne ışıkları olarak adlandırılan bir sıra kandil ve sahnenin her iki yanında, sahneye bakan dikey tabanlar üzerine kandiller monte edilmiştir" (Shamhiri, 1987, s. 116).

Tiyatro tarihinde, sahneyi aydınlatmak için gaz kullanan çeşitli tiyatrolardan söz edilmiştir. Örneğin: 1767, "New York, John Street Theatre"; 1803, Londra, Al-Siyum Tiyatrosu; 1816, Philadelphia Eyaleti, Jesse Knut Sokak Tiyatrosu, vb. Ayrıca, 1825'te Chatham, New York, sahneyi aydınlatmak için gaz ışıklarının kullanımını

resmen tanıttı ve bir yıl sonra, bu gaz lambaları "Bavari" ve "El-Fayt" tiyatrolarında da kullanıldı ve bu ışıkların evrimi, akkor gaz lambaları olarak tiyatrolara tanıtıldı (Brockett, 1996, s. 94).

Elektrik, ilk olarak 1846'da Paris Operası'nda, daha sonra 1849'da Meyer'in Almanya'daki The Prophet Operası'nda sahneyi aydınlatmak için kullanılmıştır. Sahne aydınlatmasının tamamen akkor lambalarla yapıldığı, tiyatrodaki ilk kez Amerika'nın elektriği deneyimlediği Gilbert ve Sullivan'ın, Savi Tiyatrosu'ndan da bahsedebiliriz. Yine 1882'de Almanya'nın Münih kentinde elektrikle aydınlatılan ve büyük ilgi gören bir oyun sahnelendi ve daha sonra Londra ve Boston, ABD'de tiyatro sahnelerini aydınlatmak için "elektrik ışıkları" kullanıldı (Brockett, 1996, s. 96).

İşaret Kullanımı Olarak Işık

Yunanlılar, geceyi belirtmek için gün ışığında açık havada fenerler kullandılar ve Romalılar gece sahnelerini açık havada ve doğal ışık altında göstermek için yanan meşaleler kullanıyorlardı. Ayrıca Corpus Christi'nin orta çağ oyunlarında meşale ışığı, özel bir efekt olarak Tanrı, Mesih ve azizlerin yüzlerini kutsal göstermek için kullanılıyordu. Bu, meşalenin ışığını parlak ve bazen cilalı bir yüzeyden yansıtarak yapılıyordu. Buna dayanarak, Yunanlılar ve Romalılar ve hatta onlardan sonra orta çağ sanatçılarının, sahneyi aydınlatma işlevinin yanı sıra ışığı gecenin, kutsallığını ve hatta cehennem gibi yerlerin bir işareti olarak kullandıkları söylenebilir. Işığın yokluğu nedeniyle gölgelerin ve karanlığın kullanımı için ışığın işlevleri hakkında bir düşünceye sahip değildiler (Brockett, 1996, s. 107).

İşığa, Gölgeye ve Karanlığa Dikkat Çekmek İçin Bir Dönem Noktası: Adolphe Appia

Bu bölümde; Adolphe Appia'nın bakış açısıyla ışık, gölge ve karanlık hakkındaki görüş ve kanaatlerini, sahnede ışığın kullanım süresini ve yeteneklerini inceleyeceğiz. Appia ile birlikte, ışık artık sadece sahneyi aydınlatmak ve dekoru görünür kılmak için kullanılmıyor. Bunun yerine, ışığın diğer gizli yönleri, yani gölge ve karanlık ele alınmış ve bu unsurlar, dramatik amaçlar, teatral vurgular ve psikolojik etkiler için kullanılmıştır.

Adolphe Appia

Cenevre'de doğan Adolphe Appia (1862-1928), genç yaşta tiyatro ve müzikle ilgilenmiştir. Bu nedenle ünlü müzisyen "Franz Liszt" gözetiminde müzik eğitimi sürdürdü. Sonra tiyatro dünyasına açılan bir kapı olarak gördüğü için operaya yöneldi (Evans, 1997, s. 34).

Appia, tiyatro hakkında; onun görsel bir sanat olduğunu düşünerek, ışık ve gölgenin, şekillerin ve mekânın çok önemli olduğu hakkında yazmıştır. Bu alandaki çalışmalarından bazıları şunlardır: Wagnerci Sahneleme ve Drama (1895), Müzik ve Sahne (1898), Dinamik sanat (1921). Böylece Appia, tüm hayatını ışığın teknik özelliklerini inceleyerek ve deneyimleyerek geçirdi. Appia'nın bu konulara ilgisinin belki de ana nedeni, büyük Alman besteci Richard Wagner'in onun üzerindeki derin etkisiydi (Jahanparvar, 1995, s. 146).

Appia ve Sanatsal Birliği

Appia'nın aydınlatma ve sahne tasarımı alanındaki fikirleri sembolistlerin fikirlerine çok yakın olduğu görülüyor.

"Fikirleri metafizik fikirlere dayanan ve birçok Nietzsche, Schopenhauer ve Wagner'den etkilenen bir teorisyendi. Appia, oyunun asıl amacının sanatsal birliğe ulaşmak olduğu varsayımıyla başladı" (Brockett, 1996, s. 95).

Bu birliğe ortak başarısızlıkları araştırarak ulaşmaya çalıştı ve sonunda bir sahne performansının üç zıt görsel öğe içerdiği sonucuna vardı:

A: Oyuncu üç boyutlu hareketli eleman

B: Dikey dekor

C: Yatay sahne zemini” (Kermani, 1989, s. 37).

Ona göre mevcut oyunlarda bütünlük eksikliğinin temel nedeni iki boyutlu boyanmış dekorlar olup, oyuncunun hareketini yoğunlaştırmak için bu tür dekorlar yerine, üç boyutlu parçaların (merdiven, yokuş, platform) kullanılmasını önermiştir. Bu faktörler ve yatay çizgiler ile sahne zeminini dikey dekorla birleştirmiş oldu.

“Appia, sahnede her şeyin standardının insan olduğuna inanıyordu. Sahnede tasarımcısı, tiyatroyun var olan tek gerçekliğine, yani insan varlığına güvenmeliydi. Dekor, oyuncunun oyununu ifade etmesinin bir yoluydu. Seyirci bir oyun izlemek için tiyatroya gelir. Her şey aktörün varlığına bağlıdır. O halde sahne, onun varlığıyla çelişen ve dikkatini dağıtan her şeyden arındırılmalıdır. Seyircinin ilgisini, oyunculardan daha çok kendi üzerine çeken dekor, başarısız olmuş olur” (Kermani, 1988, s.71).

Appia, sahnenin ilkelerini oyunculardan başka bir şey olarak görmedi. Oyunculuk ve sahnelemeyi birbirinin tamamlayıcısı ve ayrılmaz bir parçası olarak gördü.

“Ona göre tasarımcı sahneyi oyunculardan ayrı tasarlamazdı. Çünkü sahne, oyuncunun ruhunun bir yansıması ve içsel varlığının tezahürüdür. Dolayısıyla sahne, oyuncunun varlığının devamında yaşayan bir varlıktır. Appia, dekor ve oyuncu arasında birlik ve beraberlik sağlamanın yollarını önerdi. İlk etapta resim unsuruna şiddetle karşı çıktı. Çünkü resim iki boyutludur ve insan üç boyutludur. Sonuç olarak bu ikisiyle birlik ve beraberlik asla sağlanamaz. Vücudun gerçek durumunu izleyicinin gözünde görselleştirmek için üç boyutlu dekorlar önerdi. Ona göre, optimal sahneleme, oyunun doğasının, yerinin ve biçiminin tezahür ettiği bir tür görsel sembolizmdir. Bu amaca ulaşmak için Appia, sahnenin tüm ayrıntılarını kaldırmanın gerekli olduğunu düşündü ve sahnede dokuz belirli öğenin kullanılmasını önerdi, dokuz özel unsur şunlardır: Alan; Hacim, Kütle; Platform, Merdivenler ve basamaklar; Rampa, Duvar; Sütun ve Perde. Appia’ya göre, bu faktörlerin, oyuncunun ruhunu yansıtan ve tezahür ettiren ve onun hareketleriyle uyumlu olan tek ve özel bir ritmik güç yaratacak şekilde birleştirilmesi gerektiğine inandı” (Brockett, 1996, s. 111).

Appia ışığı bir yorum aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Appia’ya göre dramatik bir ifade aracı olan ışık müzikle birleştiğinde sahne üzerinde görünenin ardındaki aktarılabilir gücüne sahiptir. Bu nedenle gerek ışık gerekse müzik sahnede devingen olmalıdır (Çamurdan, 1996, s. 49).

Appia 1941’de Art of Living adlı kitabında dikey, yatay, çapraz ve kesişen çizgiler arasındaki koordinasyonun yanı sıra çizgilerin çeşitli durumları ve insan vücudunun temel özellikleri arasındaki mesafeyi inceledi. Oyuncuyu koordine etmek ve şekillendirmek için iniş ve çıkışların, düz ve eğri çizgilerin farklılıklarının ve çarpışmalarının farkında olduğunu anlaşılmaktadır. Etkili bir atmosfer yaratmak için vücut kıvrımlarına sahip merdivenler ve insan hareketlerinin sinüzoidal hatları gibi kırık yüzeylerin kullanılmasını önerdi (Evans, 1997, s. 37).

Sanatsal birliğin sağlanması hakkında söylenenlere ek olarak, burada Appia’nın ışığa çok fazla vurgu yaptığını, ancak ışığa gölge ve karanlığın eşlik ettiğini belirtmek gerekir. Bu nedenle Appia, sahnenin tüm görsel unsurlarının ışıkla eritilerek birleşik bir bütünü haline getirilebileceğine inanıyordu. Sonuç olarak ışık, oyuncu, dikey dekor ve yatay sahnenin zemini ile birlikte tiyatro

sahnesindeki unsurları var olan en yüksek birliğe, yani “birliğin mükemmelliğine” getirmiş oldu.

Appia’nın Bakış Açısından Işık

Adolphe Appia için ışık ve aydınlatma hayati önem taşır. Işığın sadece kendi başına değil, diğer nesnelere tarafından da görülebilir görsel bir unsur olduğuna inanır. Ona göre, “ışık sahnedeki en yüksek ressamdır”. Ayrıca ışık hakkında da şu yorumu yapıyor: “Şair, müzisyen, imajını ışıkla boyar”. Appia’nın teorisine göre, aktör, olay ve sahnedeki nesnelere hepsi tek bir görsel sanat olarak görünmelidir. Aydınlatma bu amaca ulaşan en önemli unsurdur, çünkü ışığın yardımıyla, evrenin “birliği” yani üç unsur, oyunculuk, sahne, sahne nesnelere sağlanır (Simonson, 1999, s. 15).

Appia, karanlık bir sahneyi aydınlatmanın ikincil önemi dışında ışığın en büyük görsel güce sahip olduğuna inanıyordu (Parker, 1968, s. 64; Pilbrow, 1979, s. 33). Işığın görsel gücünün sahneleme için olduğu kadar oyuncular için de önemli olduğu konusunda ısrar etti. Tiyatroda modern ışıklandırma kuramının yaratıcısı olan Appia, ışığı sahne içerisinde bir oyuncu olarak dahi kullanmıştır. 1926’daki Orpheus prodüksiyonunda Appia, “Amor” karakterini tek bir ışık ışını ile canlandırmıştır. Sahnenin altından oyuncuların yüzlerine vuran ışığa şiddetle karşı çıktı ve makyajdaki abartıyı, aşağıdan parlayan yoğun tekdüzelik ışığının tüm yüz ifadelerini gizlemesinden kaynaklandığını düşündü; Odaklanmış ışık, yüzü şekillendirebilir ve hatlarını bir heykel gibi gösterebilir. Aynı zamanda, ışığın sadece yüzün durumunu güçlendirmek veya zayıflatmak için değil, doğal bir şekilde, belirli bir oyuncunun rolünün tüm sahneyi mi yoksa belirli bir sahne için mi olduğuna dikkat çekerek, yani bütüne bağlı olarak kullanılacağını da ekliyor (Parker, 1968, s. 65; Pilbrow, 1979, s. 34). Appia sahnenin gerçeklik atmosferi veren “sahici” dekor öğeleriyle doldurulmasına karşı çıkıyor, bunun yerine yapıtın “ruhunu” ortaya koyacak yalın bir sahne düzeni, basit bir dekor öneriyordu. Appia’nın amacı, oyuncuya hizmet eden, oyuncunun hareketlerini ön plana çıkaran bir dekor oluşturmaktı. Bunu da iki boyutlu perspektif dekor yerine üç boyutlu dekorlar kullanarak ve oyuncu ile dekor arasındaki ilişkiyi ışık yardımı ile kurarak gerçekleştiriyordu (Fuat, 2010, s. 198).

Ayrıca ışığın bizi duygusal olarak motive edebileceğine inanıyordu, çünkü şekillere güvenerek ve vurgulayarak onlara yeni bir güç ve anlam verebilir. Buna göre ışığın birleştirici gücü, salonun zeminini, sahneyi ve oyuncuyu birleştirebilecek istenen kombinasyonu yaratır. Bu nedenle Appia, ışığı, değişen ruh halleri, duygular ve dramatik hareketlerle anbean değişen müziğin bir karşılığı olarak görür. “Dolayısıyla, ışığın her zaman uyumlu ve ritmik olması için bir müzikteki aynı hassasiyetle ayarlanması gerektiğine inanıyordu, elbette bu yöntem ışığın dağılımının, yoğunluğunun ve renginin dikkatli bir şekilde izlenmesini gerektiriyor” (Brockett, 1996, s. 117).

Appia, “Yalnızca ışık ve müzik, görünüşlerin içsel doğasını ifade edebilir” diyor (Brockett, 1996, s. 118). Müzik performanslarında görece önemleri her zaman aynı olmasa da etkileri çok benzerdir. Dolayısıyla her ikisi de yaratıcısına tamamen yapay bir boyut kazandırmak için bir nesneye ihtiyaç duyar. Appia’nın ışık hakkındaki görüş ve düşünceleri hakkında söylenenlere dayanarak, ışığın birkaç işlevi vardır, bunlardan bazıları şunlardır: 1) Işık “durum ve mekân” sağlar ve yaratır, 2) Işık “işlemeyi” doldurur, 3) Işık, izleyicide bir duygu uyandırır, 4) Duygu ışığı, “zaman” ve “mekân” boyutunu ve değişimini ortaya çıkarır, 5) Işık, sahnedeki farklı ve günlük öğelerin birliğine ve görsel uyumunu oluşturmaktan sorumludur (Brockett, 1996, s. 122).

Appia'nın Bakış Açısından Gölge ve Karanlık

Işık eksikliği, Appia için bir evrilme aracı olan "gölge ve karanlık" olarak kabul edilir. Böylece Appia, dereceleri ve sahnede nasıl parladığı ile sadece ışıktan faydalanmakla kalmıyor, aynı zamanda yokluğundan, yani gölge ve karanlıktan da tam olarak yararlanıyordu. Appia açısından, ışığın gölge ve karanlıkla birleşmesi tiyatro sahnelerinin resimlenmesine ve boyanmasına, ayrıca bu üç unsurun bir arada yerleştirilmesi, sahnenin üç boyutunun oluşmasına neden olacaktır (Simonson, 1964, s. 17).

Parlayan ışığın yalnızca belirli bir duygu olmadan nesnelere gördüğümüz bir görüş alanı yarattığına inanıyor. Ancak belirli bir nesneye özgü olan ve farklı yoğunluklarda gölgeler oluşturan ışık, istekli odağı ve dengeli ışık gölgesi ile nesneyi gözümüzün önünde bükebilen "heykelsi bir niteliğe" taşıyor. Appia bu konuda şunları söylüyor: "iki tür ışığın yoğunlukları arasındaki fark, gölgeleri hissettirecek kadar büyük olmalıdır" (Simonson, 1964, s. 17). Ayrıca başka bir yerde şu yorumu yapıyor: "Tiyatroda önemli olan ışık, gölgeleri oluşturan ışıktır, dolayısıyla bu ışık sadece tanımlar ve gösterir" (Simonson, 1964, s. 18).

Appia, gölge ve karanlık ve bu iki teatral unsurun etkisi hakkında şu yorumda bulunuyor:

"Müzik, sahne açılışında bir olayın görünümü gibi en derin duygusal anlamını ortaya çıkardığı gibi, ışık gölgesi, yoğun ışık, nesnelere (giyim kuşam vb.) de deforme edebilir." (Saburi Kashaninejad, 1971, s. 18).

Appia'nın tasarımlarında açık gölgelerin dağılımının monokrom tasarımlar gibi koyu olduğunu belirtmekte fayda var; Toz kütleleri, sönen ışık kümeleri ve puslu çevreleri onlara romantik bir karakter kazandırıyor. Ancak bu görsel uzam, oyuncuyu gölgede bırakan, doğrudan insan olarak onunla ilişkili olan sahne görüntülerinin ana parçasıdır ve oyuncu, onu çevreleyen gölgeli şekillere rağmen hala ilginin merkezindedir ve teatral vurgunun odak noktasında kalır. Onun gölge ve karanlık konusundaki görüşlerini incelemeye devam ederek, ışık gölgesi kavramına genel ve derinlemesine bir bakış açısına sahip olduğu söylenmelidir, çünkü genel olarak bakıldığında bile üç boyutlu unsurlar ışık gölgesi olmadan görülebilir ve genel ışık iki boyutlu görünebilirler. Buna göre O, "çok boyutlu aydınlatmayı önerir" (Simonson, 1964, s. 19). Çünkü ışık, elementlere ve nesnelere birkaç açıdan yansıtılırsa, daha önce bahsedilen Appia'nın dokuz kavramı daha iyi somutlaştırılacaktır. Appia, çok boyutlu aydınlatma ile ışık gölgesi olan sahnelerin görsel yönlerini vurgulamaya çalışmış gibi görünüyor. O, çok yönlü aydınlatmanın dokuz konseptte kullanılması dışında, farklı renk ve ışık yoğunluklarına sahip bu tür aydınlatma, iki boyutlu nesnelere ve elemanlar için bile hacim, perspektif ve derinlik yaratacaktır (Simonson, 1964, s. 20).

Appia'nın tasarımları ve tiyatro gösterileri üzerine yapılan çalışmalarla, ilk kez eserlerinde sahnelerin dünyanın küçük bir örneği olduğu ve içinde sabah, öğle veya yağmurlu gecenin gerçek bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Oyuncular ayrıca bizim gibi güneşin, ayın veya zeminin değil ayaklarının altındaki zeminin gölgesinde kalmış yaşayan insanlara benziyorlar. Başlarının üzerinde asılı bir perde yok ama gökyüzü gördüğümüz kadarıyla iç içe ve uzak. Yani, tiyatro sahnesi bir noktada çizilen çizgilerden daha uzak, içi boş ve daha derindir. Appia, sahne üzerinde resim kullanılmasına karşı çıkarken son bir birleştirme yaptı. Sahne marangozunun yarattığı sonsuz şekiller, ışığın yönü ve denetimi ile başka bir tür mekân yaratıldı. Appia, bazıları aşğıdaki gibi olan çeşitli gölgelerden ve karanlıktan yararlandı

anlaşılmaktadır: 1) Temel veya önemli şekli göstermek, 2) Boş durumdaki alanı çıkarmak, 3) Şekli karıştırmak, 4) Duyguyu uzayın uyarılmış durumlarına geri döndürmek.

Appia'nın üçüncü boyut hakkındaki görüşleri, Edward Burne-Jones (Richard III), Geddes (Hamlet), Max Reinhardt (Danton Death) ve Jessner (Othello) gibi diğer yönetmenlerin performansları üzerinde derin bir etkiye sahip oldu (Bentley, 1968. s. 22; Parker, 1968, s. 64; Pilbrow, 1979, s. 35).

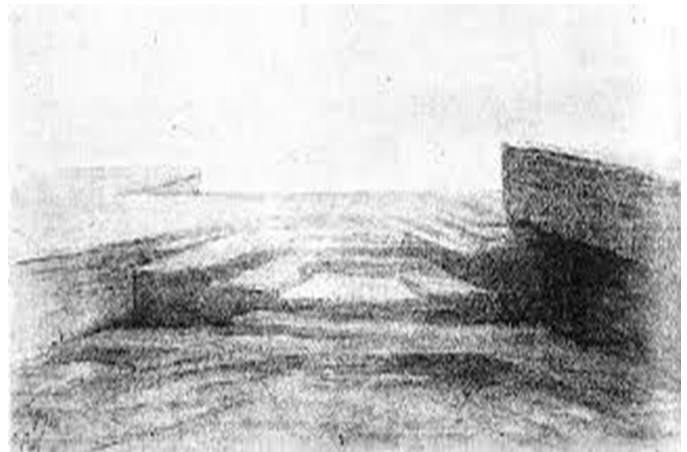
Appia'nın Tiyatro Gösterileri ve Tasarım Örnekleri

Bu bölümde, söz konusu malzemeleri açıklamak ve yorumlamak için, ışık, gölge ve karanlığın nesnel tezahürlerini ve üç boyutlu görüntünün işlendiği Appia tiyatro tasarım ve performanslarından bazı örnekler genel olarak bakacağız.

Bu görsel (Görsel 1) Adolphe Appia'nın 1896'da Richard Wagner'in Parsifal operasından "Kutsal Orman" için yaptığı bir eskizdir. Resimde de görebileceğiniz gibi, bu sahne bir ışık projektörü kaynağının yarattığı dramatik gölgeler ile karanlığa gömülür ve bu ışık gölgeleri sonucunda bu görüntüde üç boyutlu ve heykelsi bir boşluk görüyoruz.



Görsel 1.
Parsifal Opera Sahne Tasarımı (Keller, 1999)



Görsel 2.
The Gold Rhine Operası Sahnelerinin Tasarımı (Keller, 1999)



Görsel 3-4.
Ritmik Boşluk Başlıklı Appia Sahnesinin Tasarımının Bir Örneği (Keller, 1999)

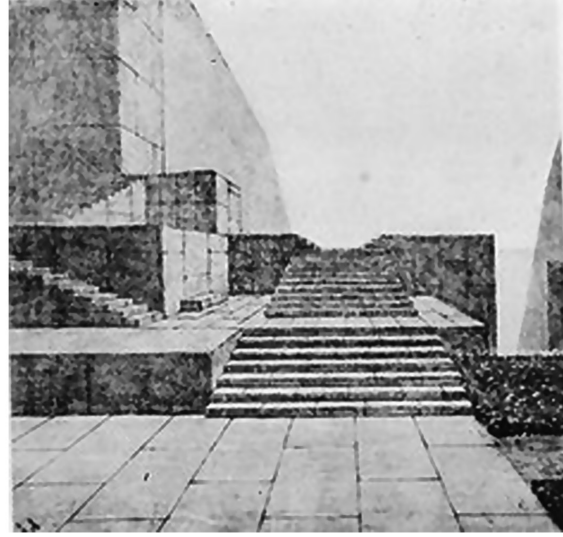


Görsel 5.
Görüntüleri Birleştirme ve Bu Görselleri Işık, Gölge ve Karanlıkla Sahneleme (Bellman, 1974)

Yukarıdaki görsel (Görsel 2) Wagner'in "The Gold Rhine" adlı operasının ön tasarımı. Bu sahne tasarımı, üç boyutlu ve sonsuz bir alan yaratmak için hafif gölgeler kullanır. Max Keller, Appia'nın dilinden bu projeye ilgili "Imagination of Light" kitabında şöyle diyor: "Suyu, sahnenin karanlığını derin bir hisle hissederek ve



Görsel 6.
Renk Gölgeleri ve Farklı Karanlık Düzeyleri (Bellman, 1974)



hiçbir tasarımın belirtilmediği bir tür belirsiz karanlıkla doldurun" (Keller, 1999, s. 58).

Bu iki görselde (Görsel 3, 4) gölge ve karanlık, Appia'nın dokuz konseptini kullanarak ritmik bir atmosfer yaratıyor. Bu tasarımın benzersiz özelliklerinden biri, mekânın, dinamiklerin ve statik olmayan unsurların sonsuzluğudur.

Zamanın geçişi ve Appia'nın ışık, gölge ve karanlık alanındaki fikirlerinin ışık ve sahne tasarımcıları üzerindeki etkileri ile çağdaş tiyatrodaki bu unsurlar için yeni görev ve işlevlerin tanımlanmasına tanık oluyoruz. Bu nedenle, Appia'nın fikirlerine ve bunların aydınlatma ve sahne tasarımı üzerindeki etkisine güvenerek ve çağdaş tiyatro performanslarının görüntülerini tanımlayıp analiz ederek, ışık, gölge ve karanlığın bazı yeni işlevlerini ve görevlerini görmüş olduk, bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir:

- 1) Işık, gölge ve karanlık, tiyatro sahnelerinin estetiği olarak işlev görür (Görsel 5).
- 2) Oyuncuların çelişkilerini ve içsel arzularını ifade etmek için ışıklar, renkli gölgeler ve farklı derecelerde karanlıklar kullanılır (Görsel 6).



Görsel 7.
Işık, Gölge ve Karanlığı Kullanarak Görselleştirmeler ve İllüzyonlar (Bellman, 1974)



Görsel 8.
Verdi Operasının Performansından Bir Sahne (Bellman, 1974)



Görsel 9.
İki Aktör ile İki Sandalyeyi Canlandırmak (Svoboda, 2000)

- 3) Çağdaş tiyatrodaki ışık, gölge ve karanlık, zaman ve mekânın ötesinde bir işleve sahiptir. Bu nedenle ışık, gölge ve karanlık, oyundaki anlam ve kavramları tezahür ettirmenin yanı sıra, zihinsel oldukları için gerçek hayatta izlenmesi veya erişilmesi imkânsız olan ve gerçek dünyada var olmayan

görüntülerin dokusunu aralar. Bu nedenle sanatçılar, hayal güçlerini, yanılsamaları ve dikkat dağıtıcı şeyleri tasvir etmek için ışık, gölge ve karanlığın kullanımına başvurmuşlardır, böylece bu üç unsuru birleştirmek ve yüzyılın insanoğlunun mevcut en son teknolojilerini, yanılsamasını ve hayallerini kullanmak mümkün olabilir (Bellman,1974) (Görsel 7).

- 4) Trajedi gibi bir tür dramı ifade etmek için yumuşak, yüksek kontrastlı ve abartılı gölgeler kullanarak cansız nesnelere canlandırdığı görülür (Görsel 8 and 9).
- 5) Işık, gölge ve karanlığın birçok soyut kavramı farklı derece ve şekillerde tasvir ettiği ve diyalogun abartılmasını engellediği söylenir.
- 6) Çağdaş tiyatrodaki ışık, gölge ve karanlık olmak üzere üç unsurun her biri en az bir karakter büyüklüğünde rol oynar.
- 7) Çağdaş Tiyatrodaki, başkalaşım, dönüşüm ve metamorfoz kavramları, ışığa, gölgeye ve karanlığa bırakıldığı tiyatrodaki özellikleri haline gelmiştir (Bentley, 1974, s. 271).

Sonuç ve Öneriler

Bu makaledeki araştırma konusunun incelenmesinden ve karşılaştırılmasından şu sonuçlar elde edilmiştir:

Işık, Gölge ve Karanlık	
Appia'dan Önce	Appia'dan Sonra
Sahne aydınlatıcısı olarak ışık	Mekan yaratan ve dramatik öğeler olarak gölge ve karanlık
Işığın iki boyutlu sahne kullanımı	Sahnenin üç boyutlu aracı olarak gölge ve karanlık
Resim aydınlatması olarak ışık	Sahne mimarı açıdan gölge ve karanlık
Işık, gerçekçi / nesnel bir ortamın yaratıcısıdır	Soyut / zihinsel alanın yaratıcısı olarak gölge ve karanlık
Gölgelerin ve karanlığın olmaması nedeniyle sahnenin bütünlüğü ve bütünlüğünün olmaması	Gölgelerin ve karanlığın varlığından dolayı elementlerin birliği ve bütünlüğü
Elementlerin dış doğasının tezahürü olarak ışık	Elementlerin iç doğasının keşfedicisi ve ifşası olarak gölge ve karanlık
Oyun metnindeki kavramların ışığın yarattığı mekanla tutarsızlığı	Oyun metnindeki kavramları gölge ve karanlığın yarattığı mekana uyarlama
Işık ikizlerinin tanınmaması nedeniyle oyunun içgörü ve görünürlüğünün olmaması ve işitilebilirliğine vurgu yapılması	Gölge ve karanlığın tanınması nedeniyle gösterinin içgörüsü ve görünürlüğü
Nesnel bir araç ve ışık üretmenin yolu olarak ışık	Dramatik fırsatlar yaratmak için araç olarak gölge ve karanlık
Işığın diğer yönlerinin kullanılmaması nedeniyle diyalogun çokluğu	Işık, gölge ve karanlığın dramatik yönlerinin tanınması nedeniyle diyalog ihtiyacının minimize edilmesi
Işığın yarattığı derin anlamların eksikliği nedeniyle anlatılmak istenenin altında yatan katmanları alamama	Gölgeler ve karanlık kullanılarak çeşitli anlamların yaratılmasından kaynaklanan izleyici derinliği

Appia'dan önce ışık sadece sahneyi aydınlatmak için kullanılıyordu. Onun sahne üzerinde ışığı kullanımı üzerine getirdiği yenilik ile ışığın ve gölgelerin oluşumu sayesinde mekansal ve sahnesel derinlik kullanılmaya başlandı. Gölgeler ve karanlığın farklı açılardan kullanımı ile çeşitli anlamların ortaya çıkması ve seyirci üzerindeki etkiyi arttırması sağlanmış oldu. Dialoglar yolu ile

anlatılmak istenen duygular artık söze gereksinim kullanılmadan sadece ışık efektleri ile sağlanmış oldu. Temsilin bir içgörüsü ve ayrıntıları ortaya çıkmış oldu. Duygu ve alt metinlerin ortaya çıkmasının yanı sıra fiziksel anlamda sahnede derinlik oluşumu yolu ile dekor kullanımında kolaylıklar sağlanmış oldu.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – A.S., A.A.; Tasarım – A.S., A.A.; Kaynaklar – A.S., A.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – A.S., A.A.; Analiz ve/veya Yorum – A.S., A.A.; Literatür Taraması – A.S., A.A.; Yazıyı Yazan – A.S., A.A.; Eleştirel İnceleme – A.S., A.A.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – A.S., A.A.; Design – A.S., A.A.; Supervision – A.S., A.A.; Resources – A.S., A.A.; Materials – A.S., A.A.; Data Collection and/or Processing – A.S., A.A.; Analysis and/or Interpretation – A.S., A.A.; Literature Search – A.S., A.A.; Writing Manuscript – A.S., A.A.; Critical Review – A.S., A.A.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Bellman, W. (1974). *Görüntüleri birleştirme ve bu görselleri ışık, gölge ve karanlıkla sahneleme* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 280) içinde. Chandler.
- Bellman, W. (1974). *Renk gölgeleri ve farklı karanlık düzeyleri* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 280) içinde. Chandler.
- Bellman, W. (1974). *Verdi Operası* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 360) içinde. Chandler.

- Bellman, W. (1974). *Işık, gölge ve karanlığı kullanarak görselleştirmeler ve illüzyonlar* [Performans]. *Lighting the stage*. (s. 295) içinde. Chandler.
- Bellman, W. (1974). *Lighting the stage*. Chandler Publications.
- Bentley, E. (1968). *The theory of the modern stage: An introduction to modern theatre and drama*. Penguin Books.
- Brockett, O. (1996). *History of the theatre* H. Azadivar (Çev.). Morvarid.
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş tiyatro ve dramaturgi*. Mitos Boyut.
- Durant, W. (2007). *The history of theatre according to Will Durant* A. Shadravan (Çev.). Scientific and Cultural.
- Evans, R. (1997). *Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook* M. Eslamiyeh (Çev.) Sorosh.
- Fuat, M. (2010). *Tiyatro tarihi*. Mitos-Boyut.
- Jahanparvar, Z. (1995). *A study of the works of Adolphe Appia*. University of Arts.
- Keller, M. (1999). *Ritmik boşluk başlıklı Appia Sahnesi'nin tasarımının bir örneği*. [Sahne Tasarımı]. *Light fantastic & the art and desgin of lighting*. (s. 158) içinde. Prestel.
- Keller, M. (1999). *Parsifal opera sahne tasarımı* [Sahne Tasarımı]. *Light fantastic & the art and desgin of lighting*. (s. 160) içinde. Prestel.
- Keller, M. (1999). *The Gold Rhine Operası sahnelerinin tasarımı* [Sahne Tasarımı]. *Light fantastic & the art and desgin of lighting*. (s. 160) içinde. Prestel.
- Keller, M. (1999). *Light fantastic & the art and desgin of lighting* (s. 49). Prestel.
- Kermani, F. N. (1988). *Leading theatre, experimental and absurd*. University Jahad.
- Kermani, F. N. (1989). *Symbolism in the dramatic literature*. Barg.
- Parker, W. (1968). *Scane desing and stage lighting*. Holt, Rinehart and Winston.
- Pilbrow, R. (1979). *Stage lighting*. Cassell Ltd.
- Saburi Kashaninejad, P. (1971). *Max Reinhardt and Adolphe Appia*. University of Arts.
- Shamhiri, A. (1987). *Lighting in the theatre*. University Jahad.
- Simonson, L. (1964). *The stage is set* (s. 15). Theatre Art Books.
- Simonson, L. (1999). *New scene theory* Y. A. Abbsi (Çev.). Show Magazine.
- Svoboda, J. (2000). *Secret of theatrical space cloth: J. M. Burian*. Applause Books.
- Svoboda, J. (2000). *İki aktör ile iki sandalyeyi canlandırmak* [Performans]. *Secret of theatrical space cloth: J. M. Burian*. (s. 180) içinde. Applause Books.

Structured Abstract

Since light is an integral aspect of the theater scene that has followed the theater from its inception, its varied purposes and applications have been established. The presence of light in a scene generates shadow, while the lack of light causes darkness. This study demonstrates the critical role of light in performance, both for the theater group, which consists of performers, directors, and stage agents, and for the audience.

The methods used in this article are descriptive-analytical and comparative. In this respect, the library approach was utilized to consult books and articles on theatrical history, articles and books on Appia's life and beliefs, as well as internet sites devoted to these two subjects and modern theater. During the pre-Appia era, the light was used onstage to illuminate the stage and reveal things such as décor and performers. It was absent from the visual and visual aspects of that era's performances, and the light was exploited as a means of illumination.

After the first indoor theater building was constructed, theatrical performances were permitted inside, and artists of the period started to consider instruments for lighting theaters, and following these attempts, lighting for theaters and theatrical scenes was split into five distinct periods: torches and lanterns, candles, oil lamps, gas and gas lights, and electricity and electric lamps. The Greeks employed light as a symbol; in open spaces and during daylight hours, they used lanterns to denote the time of night; the Romans used a blazing torch outside and in natural light to depict night scenes.

This article examines the period of light's employment in the scene when the light was utilized not only to illuminate the scene and its décor but also to explore other hidden characteristics of light, particularly shadow and darkness, which were employed for dramatic reasons, theatrical accents, and psychological effects.

Adolf Appia, who was born in Geneva in 1862 and died in 1928, is the most significant and notable artist in this subject. Appia's thoughts on light and stage design were extremely similar to those of the symbolists. Appia thought that a theatrical performance required the juxtaposition of three visual elements: (A): the actor as a three-dimensional moving element, (B): vertical décor, and (C): the floor of the horizontal stage. He proposed that three-dimensional items be utilized instead of two-dimensional painted decors as the primary cause for the lack of cohesiveness in the current plays. Appia did not believe that the scene's principles were anything other than the actor. He integrated play and scenery as two interdependent components. Appia offered suggestions for achieving harmony between the decor and the performer. He was vehemently opposed to painting in the first place. Due to the fact that painting is a two-dimensional medium and man is three-dimensional, he recommended three-dimensional decorations. In terms of achieving aesthetic coherence, it is worth noting that Appia put a premium on light but light accompanied by shadow and darkness. Appia felt that light, in conjunction with the actor, the vertical décor, and the floor of the horizontal stage, brings all of the components on the theatrical stage to their utmost possible level of harmony or "perfection of unity." "Light is the highest painter of the scene," he believes. Apart from its secondary function of brightening a dark landscape, Appia felt that light has the greatest visual potency. Additionally, he felt that light may serve as an emotional motivator. Lack of light is referred to as "shadow and darkness," which Appia uses as a staging device. According to Appia, light's vivid shadows may also alter items, concealing all their emotional elements, such as clothing. According to studies of Appia's designs and theatrical performances, for the first time in his works, the stage becomes a miniature of the world, with morning, noon, and wet night having a true look and the players seeming as live individuals. Appia has benefited from a variety of shadows and darkness, including the following: (1) demonstrating the fundamental or significant form, (2) ejecting space from the hollow condition, (3) entwining the shape, and (4) reintroducing emotion into the space's generated moods. To facilitate the expression of Appia's views in this article, illustrations of some of his works have been included.

So, it can be concluded that Prior to Appia, the light was reserved for the purpose of illuminating the stage. Via his invention in the use of light on stage, spatial and stage depth were made accessible through the generation of light and shadows. The use of shadows and darkness from various viewpoints revealed different meanings, amplifying the impression on the audience. Emotions that were formerly transmitted via language are now conveyed through light effects. Then, an understanding and specifics of the portrayal have formed. Along with the creation of emotions and subtexts, the physical depth construction on the stage permitted the employment of décor.