

TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) Modeli Üzerine Bir İnceleme

Sıla Can Budak¹, Fatih Pazvantoğlu²

Makale Bilgisi

DOI: 10.21612/yader.2025.007

Makale Geçmişi

Gönderim: 28.02.2025

Kabul: 20.06.2025

Anahtar Sözcükler

Tiyatro araştırma laboratuvarı

Beklan Algan

Deneme

Makale Türü

Derleme makale

Öz

Tiyatro sanatı, özü gereği sürekli araştırma ve geliştirmeye açık bir disiplindir. Evrensel olan deneyimlerin yanında tiyatrodaki kültürel mirasların da katkısıyla edim sağlanmaktadır. Bu durumun insan ile toplumun bağının kurulmasında en etkili araçlardan birisi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Konvansiyonel tiyatro yapımlarından ayrı olarak eğitim ve araştırmaya yönelik çalışmalar yapan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, kendi öz kaynaklarından yola çıkarak evrensel bir tiyatro anlayışı arama yolculuğunun başlangıcı olarak kabul edilebilir. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, çıkış noktası olarak tümel olanı yaratımda kullanıp şimdi ve burada ilkesiyle oyuncu insanı araştırmaktadır. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, tiyatro sanatına olan katkıları dışında kendi alanında ödenekli bir araştırma tiyatrosu olarak ilk olma özelliği taşımaktadır. Laboratuvar, döneminin prodüksiyon amaçlı tiyatrosunun aksine sahneye oyun koymayı değil, denemeyi ve araştırmayı önceliklemiştir. Ancak mevcut tiyatro algısının ve politik engellerin yarattığı baskılara rağmen çalışmalarına devam eden Laboratuvar, ülke tiyatrosunda değişime ve gelişime sebep olacak çalışmalarının engellenmesi amacıyla politik organlar tarafından lağvedilmiştir. Çalışmalarını sürekli bir gelişim yolculuğu olarak devam ettiren ve insan varlığını konu edinen Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, günümüzde bir araştırma konusu olarak önemini korumaktadır. Bu çalışmanın amacı, Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın Türkiye tiyatrosundaki yeri ve katkılarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda, TAL'in alternatif tiyatro anlayışına nasıl katkıda bulunduğu sorgulanmıştır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden anlatı deseni kullanılmıştır. Çalışmaya konu olan TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) için yazılı kaynağın azlığı nedeniyle kurucuları olan Beklan Algan ve Ayla Algan ile yapılan röportajlar birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Elde edilen bulgular, TAL'in oyuncu merkezli yaklaşımı ve araştırmacı tiyatro anlayışıyla dönemin tiyatro yapısına alternatif sunduğunu göstermektedir. Bu çalışma, TAL'in arşivlenmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından bir bellek çalışması niteliğindedir.

Önerilen Atıf

Pazvantoğlu ve Can-Budak, S. (2025). TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) modeli üzerine bir inceleme. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 20(2), 40-54. <https://doi.org/10.21612/yader.2025.007>

- Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ankara, Türkiye, e-posta: silacanbudak@gmail.com, Orcid Id: 0000-0001-8919-9914
- Tiyatro Eğitmeni, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Ankara, Türkiye, e-posta: fpazvantoglu@gmail.com, Orcid Id: 0000-0002-3246-3718

Giriş

20. yüzyıl, Türk tiyatrosunun modern anlamda gelişme gösterdiği bir çağ olarak adlandırılabilir. Yerli oyunların yanı sıra yabancı eserlerin tiyatro repertuarlarına alındığı, oyunculuk üslubu açısından dünya tiyatro tarihinde tartışılan yaklaşımların denendiği, yönetmenlik anlamında yeni yorum yöntemlerinin çalışıldığı dönemi kapsamaktadır. Bu gelişmede yurt dışında Actor's Repertory Theatre (Oyuncuların Repertuvar Tiyatrosu), Yale Üniversitesi gibi çağdaş tiyatro ve oyunculuk eğitimi veren okullarda eğitim gören Türk tiyatro sanatçılarının katkısı tartışılmazdır.

Tiyatronun gelişimi için eğitimciler kadar oyuncuların, yönetmenlerin, yazarların ve tüm tiyatro emekçilerinin kendilerini geliştirip çağlarını yakalamaya çaba göstermeleri gerekmektedir. Tiyatronun canlı bir sanat dalı olarak deneyimlenmesi sebebiyle sürekli araştırılması gerekmektedir. Çağ değiştikçe insan ilişkileri de değişecek, bu durum da tiyatroya başka şekillerde yansıtacaktır.

TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) adından da anlaşılacağı gibi tiyatronun gelişimi için bilimsel araştırma ve uygulama alanı biçiminde Beklan Algan öncülüğünde Şehir Tiyatrolarının alt birimi olarak 1988 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Türk tiyatrosunda öncü bir deneme alanı olarak oyuncunun yaratıcılığının kışkırtıldığı, aynı zamanda beden, ses, duyular gibi enstrümanlarının geliştirildiği bir okul niteliği taşımaktadır. Sadece oyuncunun değil, tiyatronun vazgeçilmez iki ögesinden diğeri olan seyircinin de yaratıcı olma kısmına dahil edildiği araştırmalar yapılmıştır. Tüm bu çalışmaları, araştırma ve deneyimleme yoluyla geliştirmeye çalışan TAL, ülke tiyatrosunun kültürler ve disiplinlerarası gelişimi için önemli bir yapıdır. Dünyada birçok örneği olan tiyatro araştırma enstitüleri arasında sayılabilecek bu çalışma laboratuvarının Türkiye'de kurulmuş ve uzun yıllar öğretici çalışmalar yürütmüş olması Türk tiyatro tarihinin gelişimi açısından önem arz etmektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi kullanarak tasarlanmıştır. Nitel araştırmada, değişkenler analiz edilerek sonuca ulaşılmaktadır. Sayısal verilerden çok, insan görüşleri ve bunların arasındaki bağlantı ve yorumlar çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu nesnel olmayan veriler araştırmacı tarafından işlenerek kaynakların referansı ile sonuca ulaşılmaktadır (Ataizi, 2018). Nitel araştırma araçlarından biri olan anlatı-yaşam öyküsü deseni araştırmada kullanılan en önemli araçlardan biridir. Anlatılar, geçmişte yaşanmış herhangi bir olay ya da deneyimi deneyimleyen kişilerden birebir görüşme aracılığıyla kayıt altına alınarak yorumlama sağlanmamaktadır. Bu desende amaç, anlatı yoluyla sosyal bağlam ve içerik analizi yapılabilmesidir. Kişilerin deneyimleri, bilgi ve belgelerle desteklenerek ulaşılmak istenen sonuç net bir biçimde ortaya konabilmektedir (Demir, 2024).

Veri Toplama Araçları

Nitel araştırma yöntemlerinden anlatı deseni (narrative), kişilerin öykülerine dayanmaktadır. Bir olguyu anlatı yoluyla araştırmacıya aktarır ve yöntem olarak bireylerin deneyimlerine dayanmaktadır. Narrative çalışma, olay-eylemler dizisini bir tür araştırma tasarımı olarak desenlemektedir. Kronolojik ya da sıralı olmayan biçimde, çalışmaya konu olan kişilerin aktarımı yapılandırılmış ya da yarı yapılandırılmış biçimde soru-cevap ya da öze odaklanan söylemlerden ortaya çıkmaktadır. Anlatı çalışması, sosyal bilimlerin araştırma alanına odaklandığı gibi sanat alanında da deneyimlerin aktarılması, bu yaşantıların ve uygulamaların bilimsel çalışmalara konu

olması için oldukça kullanışlı bir araçtır. Bu disiplinlerarası yaklaşım aynı zamanda çalışmanın yönünü pozitif anlamda etkilemektedir (Creswell, 2013).

Çalışmada TAL ile ilgili yazılı kaynakların sınırlılığı nedeniyle TAL üyeleriyle yapılan röportajlar ve nehir söyleşilerin basılı kaynaklarına ulaşılarak buralardaki veriler toplanmıştır. Sıla Can Budak tarafından 10.11.2021 tarihinde Ayla Algan ile yapılan yüz yüze röportajın ses kaydı deşifre edilmiş ve deşifre edilen metin üzerinden alınan cevaplar, oluşturulan temaları destekleyen doğrudan referanslar olarak kullanılmıştır. Ayla Algan’ın çalışmanın yayımlanması için sözlü izni alınmış ancak hastalığı ve akabinde vefatı nedeniyle yazılı beyanına başvurulamamıştır.

Verilerin Analizi

Veri analizi yapılırken TAL üzerine yazılmış yazılar, analiz çalışmaları ve yayımlanmış diğer söyleşiler taranmış ve ulaşılan tüm dokümanlara içerik analizi yapıldıktan sonra üzerine çalışma yürütülmüştür. Beklan Algan ve Ayla Algan’ın TAL’da yapılan çalışmaları daha çok sözle aktarmış olmaları ve TAL’a ait hafızanın yazılı hale getirilmemiş olması, anlatı deseninde yapılan çalışmaları önemli hale getirmektedir. Ele alınan yazılı kaynakların büyük bölümü de bu biçimde ortaya çıkartılmıştır. Kayıt altına alınmış röportajlar ve yazılı kaynaklardan ulaşılan verilere içerik analizi yapılarak kişilerin söylemleri birebir çalışmaya aktarılmış ve uygulamalara dair analiz, yazılı kaynaklardan alınan bilgilerin tiyatro literatürü ile karşılaştırması yapılarak yorumlanmıştır.

Bulgular

TAL Kuruluyor: “İhtiyaç Duyduk”

TAL, tiyatroyu oluşturan tüm öğelere yaklaşımı ile estetik ve etik bir bakış açısı ortaya koyması açısından uzun yılların birikimi ve tecrübesinin bir yansımasıdır. Beklan Algan’ın Amerika’da aldığı tiyatro eğitimi ile başlayan, LCC (Language and Culture Center Özel Tiyatro Okulu), Bakırköy Halkevi, Tepebaşı Deneme Sahnesi ve Bilsak’dan edindiği tecrübeler, yurt dışı çalışmaları ve bu yolda biriktirdiği ve zenginleştirdiği araştırma- deneme yolculuğunun önemli bir durağıdır. Bu laboratuvar, bir yolculuğu içerir; bir varışı ya da sonu değil, yani devam edecek ve hiç bitmemesi gereken bir arayışın aşılama yeridir.

Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (TAL) İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları’na bağlı bir birim olarak kuruldu ve 1988 yılının Nisan ayında çalışmalarına başladı. Tiyatro Araştırma Laboratuvarı, batılı ülkelerde bile eksikliği duyulan, şimdiye kadar insan varlığı üzerine yapılan, düşünsel- sanatsal- bilimsel disiplinlerin toplamı dışında, çağdaş insana özgü bir bakış açısı getirmeye çalışan, bu nedenle de insanın henüz ele alınmayan zengin varlıksal kaynaklarını düşünsel-sanatsal- bilimsel konumda, ‘yaratıcılık’ açısından yeniden ele alarak ve günümüzde yaratıcı öz benliğini arayan tiyatronun geniş olanaklar içinde, çağdaş insanı, bütün zenginlikleriyle ortaya koymayı kendine uğraş edinen bütünüyle eğitsel ve araştırmacı bir amaca yöneliktir: Bu da İNSAN varlığıdır... (Tomru, 2008, s. 136-137).

Bütünüyle eğitsel ve araştırmacı bir kimlik edinen laboratuvar, insanın varlık sorunu üzerinde hareket etmektedir. TAL’da; ‘var olan varlık’ fikri önemsenir. Var olan varlıkta anlatılmak istenilen ise; “var olan varlık demesi, yegâne... onun bir eşi yok (...) Yeganeyi yaratmak, benzerini değil.

Sen çocuğunu yaratırsın ama sana benzer. Mona Lisa hiçbir güzel kadına benzemiyor. Niye Mona Lisa? Yegâne yaratılan ne? Bir bilgi var bir de yeni teknik getiriyor. Bütün ressamlar sonra kullanıyor (Algan, röportaj, 2021). Beklan Algan dışında laboratuvarın kurucuları arasında Ayla Algan, Erol Keskin, Çetin İpekkaya, Haluk Şevket Ataseven de vardır. Daha sonra yurt içinden ve yurt dışından birçok eğitimci ve alanında uzman kişiler de TAL’da eğitim vermeye gelmiştir.

“Tiyatroda araştırma alanına nasıl girdiniz?” sorusu yöneltildiğinde Ayla Algan (2021), bu sürecin doğrudan bir ihtiyaçtan doğduğunu şu sözlerle anlatmıştır: “İhtiyaç duyduk (...) Beklan başladı International School of Theatre Anthropology’ye, Barba’ya gidip gelmeye; çünkü ben her gece oynadığım için bir yere gidemiyordum. Haberlerle geliyordu. Bedeni başka türlü kullanıyorlardı onlar. Biz tekst bedeni kullanıyoruz. Onlar orada sıfırdaki bedeni tutturuyorlardı.” Dünyada, tiyatro pratiklerinde var olan sınırlara ve eksikliklere tepki olarak gelişen Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht gibi teorisyen ve uygulamacıların çalışmaları ve denemeleri yankı uyandırırken, Türkiye’de tiyatro alanında “denemeler” yapıp, bunların çıktıkları ile kendi coğrafyasına, kültürüne ait bir tiyatro yaklaşımı geliştirme isteği elbette ki bir “eksiklikten” kaynaklanmıştır. Tiyatronun yalnızca bir temsil sanatı olması, kalıbını kırıp, araştırmalara dayalı bir sanat olduğu algısını yerleştirmek, dünyadaki örnekleri takip edip yaratıcılığı önceleyerek; sadece metnin verili koşulları ile sınırlandırılmış, otomatikleşmiş beden algılarından sıyrılmak, “özgün” ve “benzeri olmayan”ı kendi kültür / geleneklerinden beslenerek bulma isteği TAL’ın öncelikli amacı olmuştur. Ayla Algan’ın yukarıda bahsettiği “Yeganeyi yaratmak, benzerini değil.” sözleri tiyatrodaki taklitten çok özgün üretim halini beklediklerini, yaratıcı oyunculuk ve deneysel bir yaklaşım içerisinde olduklarını da göstermektedir. Benzerlerinden ayrı “yeganeyi” yaratmak; oyuncunun veya yönetmenin kendi gerçekliğini, zamanını ve bu zaman içinde onu sınırlayan dış etkenlerin farkında olmasını da gerektirmektedir.

12 Eylül 1980 sonrasında Türkiye’de, siyasetle ilgilenmekten korkan, bireysel çıkarlarını kollamaya koşullandırılmış, yasal haklarını bile korumaya çekinen, sindirilmiş bir toplum vardır. Bu toplumsal bakışın, tiyatrodaki yazılan ve gösterimi yapılan oyunlarda sıklıkla otosansür şeklinde kendini gösterdiği görülmektedir. 1980-2000 yılları arasındaki dönemde özel tiyatrolara devlet yardımının yapılması, Şehir Tiyatroları’nda bölge sahnelerinin açılması gibi Devlet Tiyatroları’nın da bölgelere yerleşik tiyatrolar açması, tiyatro eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarının sayısının artması, yerel yönetimlerin belediye bünyesinde Şehir Tiyatroları açması, 1991’de Uluslararası Tiyatro Enstitüsü’nün (ITI), Türk tiyatrosunun tanıtıldığı bir sempozyumun da içinde olduğu genel kongresinin İstanbul’da yapılması, İstanbul Kültür Sanat Vakfının düzenlediği İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali’nin 1989’da başlatılması gibi birçok yenilik yapılmaya başlanmış olsa da Batı tiyatrosunun post-modern dönemi yaşadığı düşünülünce, Türk tiyatrosunun politik ve toplumsal sebeplerle geride kaldığı görülmektedir.

Dünya tiyatrosu, o dönemde deneysel ve değiştirici farklı yaklaşım uygulamalarını denemekte, bu yaklaşımların başını da Eugene Barba, Sergei Grotowski gibi tiyatro insanları çekmektedir. Batı Tiyatrosu’nun benimsediği deneysel- değiştirici- dönüştürücü yaklaşımı Türkiye’de TAL’ın (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) başlattığı söylenebilir (Yüksel, 2019, s.188-201). Alganlar açısından bakıldığında; onlar, oyun metninin temsili olarak ilerleyen, dönemin Türk Tiyatrosu uygulamalarına karşılıklı, oyunculuk sanatını araştırmayı, oyunculuk eğitiminin kalıplaşmış yaklaşımlarına bir

alternatif oluşturmaya, tiyatronun araştırmaya dayalı bir süreç olduğu düşüncesini vizyon haline getirmişlerdir.

Yaratıma Yeniden Bakış: “Deneme Fikri”

TAL’in peşine düştüğü şey; en genel anlamda yeniyi ve biricik olanı denemek, oyunculuk sanatının özünde var olanı düşünsel ve fiziksel bir çalışma alanı yaratarak araştırmaktır. Beklan Algan (2011), tiyatroda “deneme” fikrini, çağın araçlarına ve düşünsel süreçlerine uyumlu bir biçimde bilimsel çalışmalara koşut, birleşik bir araştırma yapılması ile çağdaş tiyatronun yaratılabileceğini açıklamaktadır:

(...) Teknoloji ve bilimde olduğu gibi, tiyatroda da çağdaş olabilmenin yol ve yöntemi, planlı araştırma ve denemeden geçecektir. Planlı çalışma, tüm bilim kollarının çağdaş görüşlerini tiyatro potasında toplayıp, o öze uygun biçimi aramaktır. Bu yalnız tiyatrocuların üstesinden gelen bir çaba olamaz. Çağımızın gittikçe hızlanan değişkenliğini kavramak için bilim adamları ve diğer sanat kollarının yapımcılarıyla çok sıkı bir iş birliğine gereksinme doğmuştur. Tiyatro, oyunculuk, oyuncu-seyirci ilintisi gibi kendine özgü öğelerin yenilenmesini de bu birleşik araştırmanın ışığında bulacaktır. Tiyatro giderek, en azından bu amaçları gerçekleştirdiği derecede deneme görevini yapmış olacak ve denemelerde günümüz çağdaş tiyatrosunu doğuracaktır.

Beklan Algan’ın Tepebaşı Deneme Sahnesi Dergisi’ne verdiği röportajda belirttiği gibi TAL’in çalışmaları oyuncu, oyuncu-seyirci ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. TAL’in araştırma ve deneme çalışmaları, disiplinler arası bir deneme yolculuğu olarak tanımlanabilir. Beklan Algan mikro ölçekte tiyatroda, makro ölçekte sanatta fikir olarak “deneme” ye dört adet soru ile başlamaktadır. Bu yaklaşımını Algan (2012, s. 163-164) şu biçimde açıklamaktadır:

“Bir tiyatro oluşumunda ya da herhangi bir sanat oluşumu içinde dört soru ortaya koyarım. Ne, niçin, nasıl, kim için? Bunlar hiyerarşik bir sıralama içinde değildir. İç içe geçer. Ne yapıyorsun? Şöyle bir projem var. Niçin yapıyorsun? Şunun, şunun için. Estetik boyutu: Nasıl? En önemlisi: Kim için? Burada “kim için?” sorusu çok önemli.”

Ayla Algan, Beklan Algan’ın yukarıdaki söylemini destekler. TAL’in amaçlarından biri olan oyuncu açısından üretimin nasılına dair cümleyi kendi deneyiminden yola çıkarak şu şekilde kurar: “... Ben yazarın felsefesine sadık kalarak doğaçlama yapıyorum. Bunu yapmak çok zor ben araştırma yaparak yapmaya çalışıyorum. Yazar hayatının hangi devresinde yazmış, seyircisinden ne bekliyormuş, bugün yazsa idi bugünkü seyirciden neler bekleyeceğini göz önünde tutarak doğaçlamaları üretiyorum (...) Beklan Algan’ın kurduğu (TAL) Tiyatro Araştırma Laboratuvarı’nın da amacı bu” (Evren, 2016, s. 84).

Beklan Algan, tiyatroda deney yoluyla üretim yaptıkları süreci özetlerken aslında bu sürecin nasıl formüle edileceğini de açıkça ortaya koymaktadır. Özgün arayışlarından TAL’in çalışma yönergesinde de bahsetmektedir. 1988 yılında yayımlanan Tiyatro Araştırma Laboratuvarı’nın çalışma yönergesinde, Şehir Tiyatrosu’na bağlı olarak yevmiyeli çalışacak on laborant (TAL’in oyunculuk eğitimi çalışmaları için kursiyerler oyuncular hakkında kullandığı tanım) oyuncunun olduğu açıklanmıştır.

Laborant, TAL’ da girişmiş olduğu herhangi bir araştırma süreci boyunca bir başka vadiye tiyatrosal dahi olsa bir başka eyleme yönelmemelidir. Yani laborant, laboratuvarın akıp gidecek pratik ve düşünsel süreci boyunca gerek hazırlık, gerek uygulama zamanın ve mekânın her türlü fiziksel ve düşünsel durumlarından bizzat sorumludur. Çünkü genel Tiyatro özeni yalnızca görece konuyu değil baz alan mekân ve dolayısıyla objeleri de içermektedir. Bu özende kendine özgü bir etki var eder (Keskin, 2025).

Tiyatroda Yeni Oyuncu Arayışı: “Laborant”

TAL’ın kuruluş amaçlarından biri de oyuncu kavramında değişikliğe gitmektir. Tarihsel açıdan bakıldığında oyuncunun değişimi ve üzerine yapılan araştırmalara karşın dönemin ülke tiyatrosunda konvansiyonel bakış dışında bir yenilik göze çarpmamaktadır. Genel amaç tiyatroyu yaygınlaştırmanın ötesine geçememiştir. 1960’ların Yale ekolü dışında oyunculuk üzerine yeniyi inşa edecek birtakım adımlar atılmamıştır. TAL kurulduktan sonra sıra oyuncunun değişimi ve eğitimi için yapılacaklara gelmiştir. Ayla Algan, TAL’ın eğitim anlayışına getirmek istediği yenilik konusunda ve kendilerinin o dönemdeki eğitime bakış açıları hakkında şunları söylemektedir (2021):

Çok bölünmeler oldu eğitimde. Biz YÖK’ün sistemine karşıydık. Mesela eskiden doktorlar ne olduğunu hemen anlardı. Bir yakınımıza şimdi kalp dediler, safra kesesinde taş çıktı. Böyle bir eğitim; ama biliyorduk böyle olacağını (...) her bölüm var, biri biyoloji biliyor biri kimya biliyor, birleşim noktası da yok; ama öğrendikleri insan. Biz ontolojiye niye girdik? İnsan ontiktir. Sanat ontiktir. Birbirine benzemeyen her şey bir arada işler ve andadır. Kanı al şimdi, biraz sonra al, bambaşka şeyler söyler.

TAL eğitimcileri, araştırmanın olmadığı bir yerde yeni kimliklerin kazanılamayacağı noktasından hareketle, var olan konvansiyonel tiyatronun karşısında dururken, verdikleri eğitim ile de bir karşı duruş sergilerler. TAL’ın oyuncu alt yapısı oluşturulurken, konservatuvarda okumuş uzman oyuncular değil, hiç eğitim almamış fakat sezgileri güçlü, yaratıcılıklarını geliştirebileceklerini düşündükleri gençleri seçerler. Yüzlerce başvuru arasından iki aşamalı eleme yapılır. İlk aşamada kırk yedi aday ikinci aşamaya kalır. Bu kırk yedi aday ile haftada altı gün, günde yedi saat yapılan beş aylık çalışma ve eğitim sonrasında ise asıl kadroyu oluşturacak on iki kişi seçilir (Karakoç, 2015, s. 79-80).

Bizim tiyatromuzda bir oyuncunun eğitimi ona bir şey öğretme sorunu değildir; onun organizmasının bu ruhsal sürece olan direncini ortadan kaldırmaya çalışıyoruz. Sonuç itkinin önceden dış tepkime olması yoluyla iç itkiyle dış tepkime arasındaki zaman aralığından kurtulmaktır. İtki ve edim birlikte ortaya çıkar; gövde kaybolur, yanar ve seyirci, yalnızca bir dizi gözle görünür itkiyi görür (Grotowski, 1990, s.74).

Asıl adayların hemen ilk elemelerde seçilmeyip, beş aylık zorlu bir eğitim sonrasında araştırma laborantları olarak seçilmesi, doğru tercih yapma konusunda ve daha sonra yaşanılacak pişmanlıkların önlenmesi açısından ciddi bir yeniliktir. TAL, araştırma kimliğini laborant seçiminde de göstermiş, adaylarla seçme değil de atölye çalışmasını andıran öğretme odaklı bir yaklaşımla çalışılmıştır. “Bizi trampelen yapıyorlardı (...) herkes laborant olmak ister mi? (Algan, röportaj, 2021)”. Gelen oyuncu adaylarının arasında gerçekten isteklilerin alınması ve Şehir Tiyatroları’na geçmek için TAL’ı basamak olarak kullanmamaları adına bu zorlu eleme süreci seçilmiştir. On kişi

ile sınırlandırılmasını Algan (Röportaj, 2021), “Ancak o kadar kişinin parasını verebiliyorduk, başka yerlerde çalışıyorlardı, sürekli gelebilsinler diye sabahtan akşama kadar...” sözleri ile eğitimin devamlılığına bağlamıştır.

İnsan, kendini anlamaya çalışması açısından diğer canlılardan ayrılırken; sanat, bu anlama çabasına katkı sağlar. “An”da gerçekleşen üretim hem seyirciyi hem de oyuncuyu her defasında başka bir dünyaya götürebilmektedir. Eğitimin tasarımı da temele inilecek, oyuncunun “ben-self”ine odaklanılacaktır. Grotowski’nin oyuncunun tüm koşullardan arındırılmış, eklettik çalışma yerine sadeleşmeyi odağına aldığı *via negativa* (ters yol) kavramının TAL’ın çalışmalarına kaynaklık ettiği söylenebilir. O halde bizimki negatif bir yol- bir hüneler toplamı değil ama engellerin sökülüp atılması (Grotowski, 1990, s.74). Oyuncuya ait hüneler bir araya getirmek ya da yeni hüneler kazandırma çabası, yanlış sonuca götürmektedir. Var olan, kendini tekrar eden oyuncudan bir fark görülemez. O nedenle oyuncuyu Zen düşüncesinin de ana motiflerinden biri olan bir şey yapmayı istemekten çok yapmamaya razı olmak düşüncesinden şekillendirecektir (Karaboğa, 2010, s.102). Karaboğa’ya (2010) göre asıl paradoks “ne yapmalıyım” yerine “neden kaçınmalıyım”dır. Bu doğrultuda bakıldığında Grotowski, oyuncuyu sadeleştirecek, kaba, kirli ne varsa ondan uzaklaşarak yaratıcı benliğine odaklanacaktır. TAL bu yaklaşımdan hareket ederek, oyuncusunun kendine içkin olan oyuncuyu bulması için araştırmaya girmiştir. Bu araştırmaya konu olacak oyuncunun eğitilmiş olmaması tam da bu nedenlerden ötürü önemlidir.

Daha önceki tecrübelerinden edindikleri doğrultuda uzun süre çalışmalar yapan ve maddi bir karşılık almayan oyuncular; belli imkanlarla gözetilmeye, korunmaya başlanmıştır. TAL, çağdaş insanın yaratıcılık gücünü harekete geçiren bir drama anlayışına yönelik hareket ederken, öteki tiyatro anlayışları içerisinde kendine özgün bir boyut kazandırma peşindedir. Bireyin yaratıcı işlevselliğinden yola çıkarak, kendi öz benliğine ulaşmaya çalışırken çağdaş tiyatronun gerçek yaratıcılık kaynağını araştırır. Yazılı metnin tasarımsal dünyasındansa, ‘şimdi ve burada’ yaklaşımından hareketle oyuncu ve seyirciyi de yaratım malzemesi anlamında aktifleştirmeyi amaçlar. İletişimsiz dramatik yapının kırılmasına yönelik hareket eder. TAL, düşünsel-bilimsel-sanatsal alt yapısı çerçevesinde uygulama yapmaları için gerek yurtiçinden gerek yurtdışından zengin ve yaratıcı kişileri bünyesine katmayı hedeflemektedir. Gençlerle çalışmayı da ilke olarak benimseyecektir (TAL, 1988).

Oyunun Kuralları Değişiyor: “Yaratan Seyirci”

TAL’ın yönergesinin “ilkeler” bölümünde, insanın yaratıcılık gücünü ortaya çıkarmak için neler planladıkları açıklanır. Bireyin ‘yaratıcı’ işlevselliğinden yola çıkılır, kendi öz benliğini bulma aşamasında hızla değişmekte olan çağdaş tiyatronun gerçek yaratıcılık kaynağı aranır. Çağdaş insanı iletişimsizlik kışkıracından kurtaracak yeni dramatik anlatım olanaklarına odaklanılır. Toplumda eksik olarak gördükleri düşünsel alt-yapıyı oluşturma ve buradan doğan estetik düşünce çerçevesinde yeni bir tiyatro anlayışı belirlenmesi temel amaçtır (TAL, 1998). TAL’ın kuruluş aşamasında da bulgulanmış problemlerden biri olarak söylenen ‘iletişimsizlik’ durumu, hem sahnede oyuncular arasında hem de seyircinin izleme biçimlerinin üzerinde etkili olacaktır. Tiyatro’nun her ögesi için ortaklaşa bulgulan sorunu ise “yaratıcılık” konusudur. Beklan Algan; “Tiyatro Yaratıcı Öz Benliğini Arıyor” sloganıyla TAL’ın düşünsel alt yapısını belirlediklerini dile getirmektedir. İnsanın sonluluk bilincinden hareketle sonsuzluğu ararken “yaratma edimi” ile ölümsüzlüğü var etmeye çalıştığını da söylemektedir. TAL’ın hedefini de oyuncu ve seyircinin yaratıcılığına dayanan bir tiyatro anlayışı olarak tasarladıklarını açıklamaktadır. Oyuncu ve seyircide gerçeği derinleştirmek, yaratıcı oyuncunun yanına yaratıcı seyirciyi de eklemek hedefleri arasındadır (Erayda, 2008, s.75).

“Yaratıcı seyirci” söyleminin gerçekçi tiyatronun yansıtma yolu ile özdeşleşme-yaratma hedefine karşı durduğu görülmektedir. Seyirci, dramatik olay örgüsü içerisinde her şeyi olduğu gibi kabul eden ve düşünmek yerine sahneden ona gösterilenleri olduğu gibi kabul eden, edilgen durumdan uzaklaştırılmak istenmiştir. Bertolt Brecht’in ‘Bilim Çağının Tiyatrosu’ olarak nitelendirdiği Epik-Diyalektik Tiyatro’da da seyirci “yaratıcı” konumdadır. “Sahne sanatları, sanat yapıtının seyirciye iletiminde yeni bir biçim geliştirmek ödeviyle karşı karşıya bulunuyor. Seyircinin küçük çaptaki itirazlarına ambargo koymaktan ve her türlü eleştiriye kulak tıkayarak seyirciyi peşine takıp sürüklemek istemekten vazgeçmek zorunda” (Brecht, 2011, s. 56). Brecht, bu yolla tiyatro yapımından yola çıkarak seyirciye aktif bir konum addederek bir öneri sunmaktadır. TAL’ın yapıcıları olan Alganlar da Brecht’in bu yaklaşımına benzer bir problemi çözmek için seyircinin konumuna yönelik fikirler oluşturmuşlardır. Brecht’in düşünce ağırlıklı tiyatrosunun temel amacı izleyiciyi etkin kılmaktır (İpşiroğlu, 2016, s. 27). “Dramatik tiyatrodaki seyirci, sahnedeki durumları kabul eder, kendisini rol kişilerinin yerine koyup pasif bir konuma taşır. Oysa Brecht’in Epik- Diyalektik tiyatrosunda seyirci, ona verilen hiçbir şeyi olduğu gibi kabul etmeyip, kendini etken konuma taşır. Seyirci, ona gösterilen durum ve olaylara eleştirel bir yaklaşımla bakar ve bunların değiştirilmesindeki yolların neler olduğunu düşünerek yaratıcı olmayı kabul eder (Şener, 2014). Seyirci konusunda ortaklaşılan bu fikirler bütünü, TAL’ın dünyadaki çağdaşlarını takip ettiğinin kanıtı niteliğinde kabul edilebilir.

Özelde tiyatronun, genelde sanatın yaratma edimi ile ölüme karşı durması fikri, Prof. Dr. Süleyman Velioğlu’nun düşüncelerine koşut şekillendirilmiştir. Velioğlu, İnsanın Resmi adlı kitabında şöyle der (2010, s. 7):

Ben Psikopatolojik Sanat Laboratuvarı’nı kurduktan sonradır ki; psikiyatri ile sanatın, yani bilimle sanatın hiç de sanıldığı gibi ayrı disiplinler olmadığını fark ettim. (...) Varlık kategorilerine ilişkin kalıtsal, yapısal, işlevsel özürler, bozukluklar yetersizlikler, doyumsuzluklar ve uyumsuzlukların yanı sıra yaşamın biyolojik saatle sınırlı olması olgusu insanı bütünleşememelere, ölüme ve yokluğa yenik düşürür. Ama, canlı varlıklar içinde yalnızca insan varlığıdır ki bu yazığıya direnir. Reel alandaki yenilgiye teslim olmaz. Yaratma edimi yoluyla ölüme ve yokluğa karşı durur.

İnsan, ölümle sonlanacağını bildiği yaşamını devam ettirebilme itici gücünü, yaratma ediminden almaktadır. TAL, ölüme sanat yoluyla direnen insanın bütünlüklü üretim süreçlerini ve yaratıcı oyuncuyu araştıran bir birimdir. Dönemin koşullarında var olan tiyatronun, dünyayı yorumlama konusunda yetersiz kaldığını fark edip yeni arayışların peşinde koşan TAL kurucularından Beklan Algan şunları söyler (2008, s. 129):

Konvansiyonel tiyatro, insanı gerek makro gerekse mikro planda kavramakta zorlanıyor. Meyerhold da bunu söylüyordu. Daha etkili, daha kuvvetli bir araç, biçim bulmam gerekiyor insanı anlatabilmek için, diyordu. İşte alternatif tiyatro bunun anahtarını verebilecek bir alandır. Ama hangi amaçla bu yola girdiğini bilemezsen alternatif olamazsın. Yetmiyor demek için kafanda başka bir dünyanın olması gerekir (...) Tiyatronun, bir iletişim aracı olarak dilin ötesindeki varlığını araştırmamız gerekiyor.

TAL, seyircinin de yaratımda olmasını hedeflemiştir. Bu konuda Ayla Algan görüşlerini şöyle belirtir (röportaj, 2021): “Süleyman Velioğlu derdi ki ‘İyi oyuncu, çoklukta birlik, birlikte çokluktur.’

bir andan sana yüz bin şeyi anlatabilir. Hiçbir sanatta yok bu. Hep süreç var. Resmi yaparken, bilmem neyi yaparken, her sanatta süreç var. Anda bir biz böyleyiz. Seyirci- oyuncu”. Süreç içerisinde seyirci ile buluşma anlarında yaratıcı bir tek oyuncu olmamalıdır. TAL’da seyircilerin daha yaratıcı kılınması için de bazı denemeler yapılmıştır. Beklan Algan seyircinin daha yaratıcı kılınması için neler yapılabileceği konusunda şunları söylemektedir (2012, s. 165):

Seyircim ve ben nasıl karşılaşabilirim? Provalara mı çağırırım arada bir? Seyirciye önceden ön bilgi mi dağıtıyorum, önceden okuyup gelsin diye. Oyun başlamadan herkese oyundaki meseleler üzerine bir şey dağıtıp veyahut da konuşma mı yaparsın (...) bir sürü şekilde seyirci topluluğunu daha aktif, daha düşünsel olmaya davet edecek hazırlıklar (...) biz TAL’da daha önceden denedik. Ama sürekli olmadığı vakit deneylerin neticesini alamıyorsun.

TAL’ın, oyunculuk sanatını çağdaşlıkla eşdeğer gördüğünü söyleyen Birkiye (2007), düşünsel altyapı olarak önerilen şeylerden biri olan çağdaşlık kavramının dinamik düşünceyle sıkı bir ilişki içinde olduğunu dile getirir. Bu düşünce, oyuncuya uygulandığında ise kültürlerarası bir tiyatro dili oluşturmak hedeflenmiştir. Çağdaşlaşmanın getirisi de durağan oyuncu yerine yaratıcı oyuncu olacaktır. Yaratıcı oyuncunun temel özellikleri de evrensellik, bireysellik ve toplumsallık olarak sayılabilir. Çalışma yöntemi ise, doğaçlamalar, montaj ve boş alanların belirlenmesidir (Birkiye, 2007, s. 276-277). Boş alanların belirlenmesi konusu ve boş alanın ne olduğu konusunda Beklan Algan şunları söyler (2012, s. 9):

Boş alanları seyircinin doldurmasını davet ettiği vakit; her bir seyirci kendince, kendi biyografisi içinde, o geceki oluşumu içinde dolduruyor. Peki bunu, bu boş alanı nasıl hazırlıyorsun? Bu dramaturjik yapı içinde kurgulanacak bir alandır ki o anda seyirciye bırakıyorsun hikâyeyi ve ondan sonra yine yürüyüp gidiyorsun. O alan içinde seyircinin, Stanislavski’nin “if” yani “eğer” hikâyesi gibi diyecek ki “Eğer ben bu durumda olsaydım ...” gibi kendi kendine bir hesaplaşmasına, en azından buna yol açmalısın. Burada işin kurgusu çok önemli. Bunun çok temel örneklerinden birini, geleneksel Uzak Doğu, Hint Tiyatrosu’ndaki dramaturji çalışmalarında gördüm. Boş alanı onlar nasıl kurguluyorlar, belirliyorlar? Çok güzel bir şey ki olay bittiği yani performans son bulduğu vakit yine herhangi bir yerde bağlanmıyor hikâye, yine bir sürü boş alanla bırakıyor, hiç bitmiyor olay.

Oyuncu- seyirci ilişkisi söz konusu olduğunda, iki ögenin de işlevselliği dışında yeniden biçime kavuşması için özünde yapılacak değişiklikler, ortaya atılan fikirler bütünü evrensel tiyatro yapıcılarının ortaklaşa peşine düştüğü konu olarak görülmektedir. Buradan hareketle TAL’ın “yeni seyircisi”, oyunun içinde izleyen değil, yaratan konumuna geçer ve üretimi ortaklaştırır. Öğelerin ilişkisi kurulduğuna göre sırada tiyatro yapmanın paradigmasına odaklanmak söz konusudur.

Tiyatroda Yeni Paradigma: “Yerelden Evrensele”

Seyircinin de bir şekilde yaratıcı konuma getirildiği TAL düşüncesi için Ayla Algan, “TAL’ın yegâne iyiliği, bize bilgi objelerini öğretti. Ne kadar bilgi objelerine sahip olursan, insan yaratıcı doğduğu için seyirci de oyuncu da birleştikleri için, ikisi de yaratıcı olduğu zaman, o tiyatrodan başka türlü çıkıyor, hayata başka türlü bakıyor. O tür mü bu tür mü fark etmez ne biliyorsa seyirci, hangi kültürden geliyorsa” (Algan, 2021). Kültürün; yaratıma ve insan algılayışına olan etkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için; “Bizde çok karmaşık genetik kültürler var. Kürt’ü var, Bulgar’ı var,

Çerkez'i var, bütün bunlar bedene bir şey yapmıyor mu? Daha yedikleri bir şey yapıyor bedene, anlıyor musun? (...) o geliyor çocuğa. Ne yedirdinse onun semeresini alıyorsun" Algan (2021) bu cümlelerini kurar. Algan, TAL'da gerçekleşen projelerde ise kültürlerin getirdiği zenginliklerden nasıl faydalandıklarını şu şekilde anlatır (2021):

Troya'da ben kendi folklorumdan yaralandım. Niye? Eugene Barba'ya gidiyorum, bakıyorum, Kathakali var, Japon tiyatrosu var, oyuncunun üstünde kültürlerin getirdiği (...) onlar öyle oyunlar çıkarıyordu, doğaçlamalardan. Çıktıktan sonra doğaçlamalar sonra isim takıyorlar. Öyle yapmaya çalıştım (...) Doğrudan oyuncuya bağlı olarak... Oyuncunun enerjisi, yaşı, her şey işin içine giriyor (...) Barba diyordu ki bize 'sizin folklorunuz çok zengin, Kathakali kadar zengin. Ondan istifade edin physical action olarak; bedeniniz onu tanıyor çünkü' Troya içinde semah yaptım mesela.

International School of Theatre Anthropology'in temellerini atan ve çağdaş tiyatronun önemli isimlerinden olan Eugene Barba'nın, folklorumuzun zenginliğini fark edip, kullanılması gereken bir malzeme olarak nitelendirmesi, elbette ki uygulama alanına alınmasını gerektirecektir. Barba konuyla alakalı olarak köklere dönmenin öneminden şu şekilde bahsetmektedir (1989, s. 21):

(...) "kökler" terimi birbirine karşıt ikili bir anlam (paradoks) içermektedir. Bu kavram, bizi bir yere bağlayan bir bağı kastetmekten çok, bizim yer değiştirmemize izin veren bir toplumsal özellikler çerçevesini (ethos) kapsamaktadır. Daha doğrusu, bizi bir merkeze bağladığı için ufkumuzu değiştirmemize yol açan gücü temsil eder. Bu güç en az iki koşulun varlığında kendini ortaya koyar: kişinin kendi geleneklerine, kendi kendisi için yeniden tanımlama gereksinimi ve bu bireysel ya da kolektif geleneği, ona başka farklı geleneklerle birleştiren bir bağlamda yeniden yerleştirme gücü.

Her ne kadar çağın tiyatrosunun yapısal yenilik arayışı sürse de burada vurgulanması gereken nokta, kendi geleneklerinden kaynak almayan bir tiyatro biçimi özgünlüğünü kazanamaz. Türkiye, coğrafya itibarıyla interkültürel açıdan zengin bir yapıya sahiptir. Brecht, Meyerhold gibi tiyatro yapımcıları bu tür zenginlikleri malzemeye dönüştürmek için nasıl doğu geleneklerinden beslenmişse, TAL'da en az doğu gelenekleri kadar zengin olan Anadolu coğrafyasının kültürel uygulamalarını kendine kaynak edinmiştir. Bu durum sentezciliğin yanı sıra kültürel mirasların yaşatılması konusunda da büyük bir iş başarmaktadır.

Doğaçlamanın ve çalışılacak kişinin önemini de vurgulayan Ayla Algan, kültürün oyuncunun imgesel dünyasında neleri değiştirebileceğinin de açıklamasını da şu şekilde yapar (2021):

Ben bu araştırmalara Beklan'la girdiğim için çok mutluyum. İkimiz de aynı işi yapıyorduk ama o rejisör, ben oyuncu olarak. Yani tamamlıyorduk birbirimizi. Ben sahnede ata biniyordum mesela, at yoktu, çocuk oyunu gibi. Beklan çok iyi oyuncu rejisörüydü ve dedi ki öldürdüğün askerlerin üzerinden atın yürüyor. Evet... ben oynarken o fısıldardı hep (...) o sırada selvi ağaçları gördüm. Tabi Türk'üm. Jan Dark olsa meşe ağacı görecekti. Kültürler imgesel anlamda nasıl fark ediyor (...) Bu başka bir oyun kurma. Bu tekstle ilgili değil. Bütün rejisörler olsun tiyatrocular olsun, hep oyuncuya doğaçlama yaptırmalarının sebebi, anda yakalamak onu. Nerdeyse orda olmak onunla. Onu okumak ve bu tabii bedenle oluyor.

Kapıların Dışında: “TAL Kapatılıyor”

Yaratıcı oyuncu- yaratıcı seyirci iş birliği ile tiyatronun kültürlerarası dilini arayan TAL, bir prodüksiyon tiyatrosu değil, bir araştırma birimidir. Bu konuda pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Eleştirilerin karşısında TAL’ın yapmak istediğini Beklan Algan, 2012 yılında Duygu Seda Tomru ile yaptığı söyleşide şu şekilde anlatır (2012, s. 2):

Mesela TAL kapandıktan sonra dedim ki benim elimde ne fırsatlar vardı, grubum vardı ve ben bir şeyler çıkartmayı nedense bir türlü öne almıyordum. Çünkü çocukları eğitiyorduk, laboratuvar olmasını temin etmeye çalışıyorduk, yanı sıra uğraşılması gerekenlerle uğraşıyorduk ama bugün olsa hızlandırırdım. Bize de en büyük hücum zaten bu konuda, prodüksiyon yapmıyorsunuz diye geliyordu. Mesela öbür binadayken bir genç adam gelmiş çocuklarla atölye çalışması yaparken, “İstanbul’un sesleri üzerine bir proje yapmak istiyorum” deyivermişti. İstanbul’da her tür ses kayıtları yapmış; ezan sesi, kuş sesi, satıcı sesi filan... O seslerin eşliğinde gelişen bir gösteri çıkartıp, tüm grubu Berlin’e götürmüştü.

Beklan Algan’ın genç adam betimlemesi ile bahsettiği kişi Yönetmen Karl Mayer’dir. İstanbul’u Dinliyorum ismi ile doğaçlama bir gösterim yapılır. Yönetmen, İstanbul’un gürültü ve seslerini kaydeder ve bu sesler üzerinden doğaçlamalarla gelişen bir gösterim kurgulamayı amaçlar. Oyuncuların sesler üzerine yarattıkları doğaçlamalara kendi seçtikleri şiirler eklenir. Ayla Algan bu doğaçlama ve laborantlar hakkında şunları söyler: “Çok değişik şeyler çıkardılar. Bir Alman geldi İstanbul’un seslerini topladı. Onları doğaçlama yaptılar bizimkiler, harika bir oyun çıktı. Dışardan gelenler de laborant kimliğine giriyordu (Algan, 2021)”. Böyle denemeler ve TAL’ın aldığı eleştiriler hakkında ise; “Ar-ge’ye inanmıyorlardı, çalışma sürecine inanmıyorlardı. On beş dakika oluyordu çünkü... O oyun bekliyor”. Oysa TAL, felsefesi olan bir araştırma alanı açmaya çalışıyordu (Algan, 2021):

İnsan varlığını çok araştırdık. On beş dakikadan uzun şey yapamıyorduk. Bedeni sokunca o kadar tekste ihtiyaç duymuyorduk; çünkü beden dili vardı. Ondan sonra oyuncu yaratıcı oldu ve ondan sonra karakter yaratıyor oldu (...) Ortaoyununun boş alanından da çok faydalandık. Sahneye çıkıyorum ve bir şeyi görüveriyorum hemen. Daha çabuk yaratabiliyorum. Doğaçladığım için.

TAL, aktif olarak çalışmalarına devam ettiği on dört yıl boyunca birçok seminer, performans, yaz kampı, toplantı ve atölye çalışması yapmıştır. Eugenio Barba gibi önemli tiyatro insanlarını ülkemize davet ederek, onlarla atölye çalışmaları, konferanslar gerçekleştirmiştir. TAL, uluslararası birçok festivale davet edilmiştir. Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu’nun daimî davetlisi olmuştur. Uzman uygulayıcılar ve akademisyenlerin iş birliği ile Geleneksel Türk Tiyatrosu çalışması başlatmışlardır. “Anadolu İnsanın Kültürel Kimliği”, “Oyun ve Kültürlerarası Karşılaştırılmalı Tiyatro” başlıkları altında şaman, gölge oyunu, meddah, karagöz, ortaoyunu, tuluat, tarikat, seyirlik, destan-efsane-masal, taziye metinli oyunların incelenerek Türk Tiyatrosunun çağdaş temellere oturtulması hedeflenmiştir (Birkiye, 2007, s. 277).

Dönemin tiyatro çevresi, yapılan araştırma çalışmalarını ve yaratılmak istenilen bu yeni üslup denemelerini yadırgamıştır. Dönem, prodüksiyon dönemidir. Metne bağlı, rejisi belli, hikâyesi açık, oyuncuyu denenen bir şeyin içinde değil de bitmiş bir şeyin içinde görmeye alışmış bir algı, TAL’ın yapmak istediklerini kolay kolay kabul edemeyecektir. TAL’ın önemseydiği “Seyirci ve

oyuncu yaratımının sağlanabilmesi için daha fazla karşı karşıya gelmeleri gerekmez mi?” sorusunun ve “Prodüksiyon şeklinde bir sürü yapım, imkanlar da verilmişken, yapılmalıydı.” eleştirilerinin, öz-eleştirilerinin yanında, ödenekli bir tiyatro tarafından destek gören bir tiyatro araştırma biriminin varlığı ve yurt dışında birçok gösteri yapmış olması, Türk tiyatrosu açısından önemli görülmektedir.

TAL, döneminde tiyatro araştırmaları yapmak isteyen ve ödenekli bir tiyatroya bağlı bir kurum olarak varlık gösteren ilk ve tek kurumdur. Tiyatro öğrenmek isteyen birçok genç insana faydalı olmuştur. Ayla Algan, “Tiyatro ve oyunculuk öğrenmek isteyen birçok insana gerçek anlamda faydalı olmuştunuz.”, denildiğinde “Ama onların da merakı vardı, yani bir laboratuvar ilgisi merakı yoksa (sessizlik)” (Algan, 2021) cümlelerini kurarak mütevazı kimliğini devam ettirmiştir.

TAL, araştırmalarını sadece tiyatro disiplini çerçevesine hapsedememiştir. Araştırmalarının kapsamında TAL-Dans grubu da oluşturulmuştur. Şehir Tiyatroları’na dansçı olarak katılan Mustafa Kaplan’ın, Ayla ve Beklan Algan’ın araştırmalarına ilgi duyup TAL çalışmalarına katılması sonucunda, dansın da TAL içerisinde araştırma alanı oluşturulması fikri doğmuştur. “Beklan ve Ayla Algan’ın dansa olan ilgileri ve TAL stüdyosunu dans çalışmalarına açmaları sayesinde (...) serbest çalışmalar yapan bir grup oluştu (...) Farklı eğitimlerden gelenlerin oluşturduğu bu grup, dans deneyimini paylaşmak, birlikte öğrenmek ve projeler yapmak üzere kuruldu.” (Kaplan, 2008, s. 148).

TAL, 2002 yılında kapısının kilidi değiştirilip kapatıldığında TAL-Dans oluşumu da kapatılmış olacaktır. TAL öğrencilerinden Erol Babaoğlu, “2002 yılı sezonun son günlerinden biriydi. Çalışmayı bitirmiştik (...) O zamanki genel sanat yönetmeninin Ankara’ya gitmesini fırsat bilerek yönetime el koyan, darbeci maşalardan biri geldi. ‘Ayla Ablam ve Beklan Beye söyle, eşyalarını alıp gitsinler.’ dedi” (Babaoğlu, 2008, s. 146) cümleleriyle TAL’ın kapanış hikayesini aktarır.

Tiyatro için, araştırma ve geliştirme çabası içerisinde olan TAL’ın kapatılış şekli bu mu olmalıydı, üzerine düşünülmesi tartışılması gereken bir konudur. Ayla Algan, kırılganlığını hem yönetime hem de daha önce yetiştirdiği bazı öğrencilerine şu cümlelerle dile getirmiştir (2021): “Öğrencilerimiz Macit Koper, Taner Barlas bile kapatamazsınız demediler, ne yapıyorsunuz dediler.” TAL, Türkiye’de tiyatro adına yeni kapılar açmaya çalışırken, kendi kapısının kilidi değiştirilmiştir.

Sonuç

Türkiye’de tiyatro adına araştırma alanı oluşturmaya çalışmak başlı başına bir yenilik olarak görülmektedir. TAL, Türkiye’de ödenekli bir tiyatrodan destek alarak açılan ilk araştırma alanıdır. TAL’a giden yol ise birçok birikimin süzgecinden geçmesi ile gerçekleşmiştir. LCC, Bakırköy Halkevi, Tepebaşı Deneme Sahnesi, Bilsak Tiyatro Atölyesi ve yurt dışı tiyatro çalışmaları bu birikim noktalarıdır.

TAL’da oyuncu yerine laborant kelimesinin seçilmiş olması, oyuncunun sürekli gelişim halinde olması ve araştırma hedefinden ayrılmasını istemediklerini göstermektedir. Dönemin tiyatro yapısı ve dolayısıyla seyirci profili, konvansiyonel tiyatronun alıcısı konumundadır. Oyunculuk anlayışı kendini tekrar eden, yeniyi aramaktan ziyade verili koşulların içinde hareket etmektedir. Kurum tiyatrosu anlayışı, oyunculuk biçimlerini araştırmadan uzak pratikler uygulamak üzerine kuruludur. Dolayısıyla seyircinin konumu salt edilgen ve sadece sunulan biçimi kabul eden konumdadır. Bu anlayışa karşı çıkan TAL uygulayıcıları, yeniyi ararken ülke tiyatrosunun bakışından uzağa gitmiştir. Uluslararası alanda araştırma yapan Grotowski, Barba gibi isimlerin kurduğu tiyatro merkezlerinin bir benzerinin Türkiye’de de oluşturulması TAL tarafından amaç olarak belirlenmiştir. Laborantlarla,

uzun denemeler yapılmış, dönemin yaygın metin odaklı tiyatro anlayışından uzaklaşarak yaratımın “anda” yakalanmasına öncelik verilmeye çalışılmıştır. Oyuncunun yanında seyircinin de üretime katılıp yaratıcı konuma taşınması ile ilgili denemeler yapılmış, seyirci anketleri ve konuşmaları ile oyuncunun bıraktığı boş alanları seyircinin doldurması beklenmiştir. TAL denemeleri, en fazla on beş dakikalık performanslardan oluşması nedeniyle, prodüksiyon ağırlıklı Türk tiyatrosu çalışmaları yapan kesim tarafından anlaşılmayıp olumsuz yönde eleştirilmiştir. Tüm bu olumsuz bakışa karşın TAL’ın anlayışı, statik oyuncu karşısına yaratıcı oyuncuyu koymaktır. Tiyatronun başat öğelerinden biri olan oyuncu; beden, ses, emprovizasyon, anda üretim ve yaratıcılık gibi enstrümanlarının yanında kendi kültürel zenginliklerinden ve uluslararası tiyatro araştırmalarından yararlanarak deneyimsel bir alana yönlendirilmektedir. TAL’da oyunculuk araştırmaları bütünün bir parçasıdır. Devamında ulaşılmak istenen tüme varıldığında, kendi geleneğinde olan tiyatro biçimlerinin yeniden inşa edilmesidir. Burada kaynak olarak geleneksel Türk tiyatrosu ve Türkiye’nin çok kültürlü yapısı üzerinden sentez bir araştırma modeli yaratılmaya çalışılmıştır. Geleneği konvansiyondan ayırmanın yegâne yöntemi, farklı tiyatro disiplinlerinin araçlarının araştırmaya entegre edilmesi olarak görülmüştür. Grotowski’nin saf yaratıcılıkla desenlenmiş oyuncusu, Barba’nın kültürlerarası üretim amaçlı tiyatro yaklaşımı, Meyerhold’un anlatım araçlarını geliştirme odaklı bakışı ve Brecht’in seyirciyi dönüştürme fikrinden hareketle alternatif ve Anadolu’ya has yeni bir tiyatro anlayışı ortaya koymak istemişlerdir.

TAL’da prodüksiyoncu ve piyasacı olan tiyatro anlayışına karşı eğitim odaklı, oyuncunun merkeze alındığı ve hünerinin ortaya çıkarılmasının öncelendiği bir tür “yeni tiyatro biçemi” yaratılmak istenmiştir. Günümüzde TAL benzeri bir araştırma alanı oluşturabilmesi için maddi kaynakların yeterli şekilde sunulması gerekmektedir. Bunun yanında TAL ve benzeri çalışma alanları oluşturulması için bir kültür politikasının ve yapısal desteklerin varlığının elzem olduğu açıktır; fakat salt kurumsal ya da politik destek yeterli değildir. Aynı zamanda evrensel bir bakış açısı ile araştırmanın parçası olan topluluk üyelerinin yaratım süreçlerinde aktif rol oynaması gereklidir. Sanat kurumu, üreticisi ve destekleyicisi ile bir bütündür ve bunlardan herhangi birinin tek başına varlığı böyle bir çalışma alanı için yetersizdir. En büyük örneği de kapılarının kilidinin değiştirilmesiyle kapandıklarını öğrenen TAL emekçileridir. TAL’ın tiyatro anlayışında gösterdiği deneme cesareti, bugün için her ne kadar örnek teşkil etse de kolektif yapı içerisinde dayanışma kültürü yaratarak bunun sürdürülebilirliğini de sağlamaya yönelik ayrı bir yöneme ihtiyaç olduğu açıktır. Yeni bir tiyatro anlayışının yanında çalışmaların sürdürülebilirliği için koşullardan bağımsız pragmatik olasılıklar yaratılmalıdır.

Nedensiz bir şekilde kapatılmasına rağmen, tiyatro adına araştırma yapıp, gelişimine katkı sağlamak isteyenler için TAL, düşünsel altyapısı ve deneme çalışmaları ile Türk tiyatrosu adına önemli bir örnektir. Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı’nın mirasından elde edilen deneyimler günümüzün tiyatro alanındaki araştırmacılara cesaret kaynağı olarak görülmektedir.

Kaynakça

- Algan A. (2021). Sıla Can Budak tarafından gerçekleştirilen kişisel röportaj. Eskişehir. (10.11.2021).
- Algan B. (2008). Şerif Erol tarafından gerçekleştirilen röportaj. Kimlik, risk, yaratıcılık. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2.
- Algan B. (2011). Neden deneme?. *TEB Oyun Dergisi Güz, (11)*, İstanbul.
- Algan B. (2012). Beklan Algan'la söyleşi- 2. Çağın estetiğini yakalamak. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi*.19, İstanbul: G.M. Matbaacılık.
- Algan B. (2012). Cüneyt Yalaz tarafından gerçekleştirilen röportaj. Beklan Algan'la Söyleşi-1. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi*, 19, G.M. Matbaacılık.
- Algan B. (2012). Duygu Seda Tomru tarafından 25.09.2012 tarihli röportaj. Beklan Algan'la Düşünüyorum. Tiyatro Araştırmaları Laboratuvarı Yayınları.
- Ataizi, P. D. (2018). Araştırma sorununun belirlenmesi. P. D. Şimşek (Ed.), *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri içinde* (s. 36). Anadolu Üniversitesi.
- Babaoğlu E. (2008). Yıkılmış labirentin fener bekçisi. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2.
- Barba, E. (1989). Avrasya tiyatrosu, *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*,. 2, 17-24.
- Birkiye S.K. (2007). *Çağdaş tiyatrodaki kültürlerarası eğilim*. De Ki Basım Yayım
- Brecht, B. (2011). *Epik tiyatro*. K. Şipal (Çev.). Agora Kitaplığı.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches (3th ed.)*. California: SAGE Publications.
- Demir, E. (2024). Sosyal bilimlerde nitel araştırma teknikleri üzerine betimsel bir çalışma. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 313-328.
- Erayda N. (2008). Söyleşi. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*. 2.
- Evren, B. (2016). *Ayla Algan*. Altın Koza Kültür Sanat Merkezi. Ulusoy Matbaa.
- Grotowski, J. (1990). Yoksul bir tiyatroya doğru. *Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi*, 73-75.
- İpşiroğlu Z. (2016). *Dünden bugüne Brecht*. Habitus.
- Kaplan M. (2008). TAL'de çağdaş dans. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2.
- Karaboğa, K. (2010). *Oyunculukta yöntem ve paradoks*. Habitus.

Pazvantoğlu ve Can-Budak, S. (2025). TAL (Tiyatro Araştırma Laboratuvarı) modeli üzerine bir inceleme. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 20(2), 40–54.

Karakoç N.Y. (2015). *TAL tiyatro araştırma laboratuvarı ve Beklan Algan vizyonu*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Şener S. (2014). Düünden bugüne tiyatro düşüncesi. Dost Kitabevi.

Tomru D. S. (2008). Düşüş noktasından tekrar tırmanışa. *Gist Çağdaş Gösteri Sanatları Dergisi*, 2.

Velioğlu S. (2010). *İnsanın resmi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yüksel A. (2019). Cumhuriyet dönemi, 1980 sonrası tiyatromuz. Türk Tiyatrosu M. Buttanrı, H. Erkek (Yay. Haz.). içinde. Anadolu Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

Keskin, E. (2025, 05 09). Laborant Yazısı. Erişim tarihi: 09.05.2025 Erişim adresi: http://tal.org.tr/erol_keskin_laborant.htm

TAL, (2008). Tiyatro Araştırma Laboratuvarı Çalışma Yönergesi. Erişim tarihi: 21.10.2021 Erişim adresi: <http://tal.org.tr/yonerge.htm>

TAL, (1998). Tiyatro Araştırma Laboratuvarı Çalışma Yönergesi. Erişim tarihi: 11.05.2025 Erişim adresi: <http://tal.org.tr/yonerge.htm>

A Review of the TRL (Theatre Research Laboratory) Model

Sıla Can Budak¹, Fatih Pazvantoğlu²

Article Info

DOI: 10.21612/yader.2025.007

Article History

Gönderim: 28.02.2025

Kabul: 20.06.2025

Keywords

Theatre research laboratory

Beklan Algan

Experiment

Article Type

Review papers

Abstract

By its very nature, the art of theater is open to ongoing research and development. In addition to universal experiences, theater delivers performances that reflect cultural heritage. It is undisputed that this approach is one of the most effective ways to cultivate belonging within society. The Theater Research Laboratory, conducting studies on education and research alongside traditional theater productions, may be seen as the beginning of a quest to uncover a universal understanding of theater based on its unique attributes. With universal creation as its starting point, the Theater Research Laboratory explores the human actor through the principle of “here and now.”

Beyond its contributions to theater; the Theater Research Laboratory is the first funded research theater unique in its field. Unlike the production theaters typical of the laboratory period, it emphasized experimentation and research over staging shows. In addition to limitations imposed by existing perceptions of theater and political barriers, the Laboratory was disbanded by political institutions to prevent its efforts from fostering change and development in the country's theatrical landscape. The Theater Research Laboratory remains relevant as a research topic today by approaching its activities as a continuous journey of development focused on human life. The present study was conducted using the narrative design, a qualitative research method. Due to limited written resources on TRL (Theatre Research Laboratory), interviews with founders, Beklan Algan and Ayla Algan, served as primary sources. The findings of this research are significant in establishing a memory for TAL.

Suggested Citation

Can Budak, S., & Pazvantoğlu, F. (2025). A review of the TRL (Theatre research laboratory) model. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 20 (2), 40-54, <https://doi.org/10.21612/yader.2025.007>

1. Lecturer, Anadolu University State Conservatory, Ankara, Türkiye, e-posta: silacanbudak@gmail.com, Orcid Id: 0000-0001-8919-9914
2. Theatre Trainer, Ankara University State Conservatory, Ankara, Türkiye, e-posta: fpazvantoglu@gmail.com, Orcid Id: 0000-0002-3246-3718

Introduction

The 20th century can be seen as a period during which Turkish Theatre underwent significant modernization. It was a time when, alongside local plays, foreign works were integrated into theatre repertoires, various approaches discussed in the history of global theatre regarding acting styles were experimented with, and new interpretive methods in directing were investigated. The contributions of Turkish theatre artists who received contemporary theatre and acting education abroad at institutions like Actor's Repertory Theatre and Yale University, are undeniable in this advancement.

To advance theatre, not only educators but also actors, directors, writers, and all theatre practitioners must strive to develop themselves and stay attuned to their times. Since theatre is a living art form, it necessitates ongoing research. As eras change, human relationships will also evolve, inevitably reflecting on theatre in various ways.

TRL (Theatre Research Laboratory) was founded in 1988 in Istanbul as a sub-unit of the Municipal Theatres under the leadership of Beklan Algan, focusing on scientific research and experimentation to enhance theatre. As a pioneering trial in Turkish theatre, it served as a school that stimulates the creativity of actors and develops instruments such as the body, voice, and senses. In this work, creativity expanded not only to the actors but also to the audience, one of the two indispensable theatrical elements. Through research and experimentation, TRL aimed to elevate national theatre with an interdisciplinary and intercultural approach. Like many theatre research institutes worldwide, this laboratory is significant for its establishment in Turkey and for conducting impactful work over several years.

Method

This study employed qualitative research methodology. Qualitative research derives conclusions from the analysis of variables. Instead of relying on numerical data, the study primarily focuses on human opinions and their relationships and interpretations. The researcher analyzes this subjective data, drawing conclusions with reference to resources (Ataizi, 2018).

The study employed a narrative-life story approach, which is a qualitative research method. Narratives are not interpreted solely through interviews with individuals who have experienced events or situations in the past. The purpose of this design is to facilitate social context and content analysis through narratives. By supporting individuals' experiences with relevant information and documents, the intended results can be presented clearly (Demir, 2024).

Data Collection Tools

Narrative design is a qualitative research method based on individuals' stories. It conveys a phenomenon to the researcher through narratives and relies on individuals' experiences as its foundation. Narrative research organizes a sequence of events and actions as a research framework. The accounts of the individuals involved in the study, whether presented chronologically or not, are based on structured or semi-structured questions or discourses that focus on essence.

Narrative research is an invaluable tool for conveying experiences and positioning these lived experiences as subjects of scientific inquiry, not only in the social sciences but also in the arts. This interdisciplinary approach positively shapes the trajectory of the study (Creswell, 2013).

Due to the limited written resources on TAL, interviews with TAL members and printed Nehir interviews were utilized in the study. The audio recordings of the face-to-face interview conducted by Sila Can Budak with Ayla Algan on October 11, 2021, were transcribed, and the responses to the structured and semi-structured questions were considered the study data. Ayla Algan's verbal permission was obtained for the publication of the study; however, her written consent could not be secured due to her illness and subsequent death.

Data Analysis

During data analysis, documents, analytical studies, and other published interviews regarding TRL were reviewed, and content analysis served as the foundation for the study. The fact that Beklan Algan and Ayla Algan primarily presented their work at TRL orally, along with the absence of written documentation about TRL, underscores the significance of the studies conducted within the narrative design. A substantial portion of the written sources examined in this study were produced in this manner. Recorded interviews and written resources were assessed using content analysis. Individual statements were included verbatim, and the theatrical practices were interpreted through a comparative analysis of the data collected from written resources in the theatre literature.

Findings

TAL is Established: “We had a need for it”

With its approach to all elements that constitute theatre and its aesthetic and ethical perspective, TRL reflects years of accumulated knowledge and experience. It represents a significant milestone in the research and experimentation of Beklan Algan, which began with his theatre education in the United States and continued through his experiences at LCC (Language and Culture Center Private Theatre School), Bakırköy Community Center, Tepebaşı Experimental Stage, and Bilsak, as well as his work abroad. This laboratory embodies a journey—not a destination or endpoint—but rather a space for nurturing an ongoing and endless pursuit of discovery.

The Theatre Research Laboratory (TRL) was established as a unit affiliated with the Istanbul Municipality City Theatres and began its activities in April 1988. TAL aimed to introduce a perspective unique to contemporary humanity, transcending the intellectual, artistic, and scientific disciplines previously focused on human existence. Its goal was to reexamine humanity's unexplored existential resources concerning creativity and utilize theatre's vast possibilities to reflect the richness of contemporary human beings. The laboratory was entirely educational and research-oriented, devoted to exploring the essence of human existence (Tomru, 2008, pp. 136-137).

Due to its role as an educational and research institution, TRL focused on the existential questions of humanity. The concept of “being” was central. As Ayla Algan explained: “Being is unique... it has no equal. Creating the unique, not the similar. You create your child, but they resemble you. The Mona Lisa doesn't resemble any beautiful woman. Why the Mona Lisa? What is the unique creation? There is knowledge, and it introduces a new technique. Then, all the painters use it” (Algan, interview, 2021).

Apart from Beklan Algan, the founders of the laboratory included Ayla Algan, Erol Keskin, Çetin İpekkaya, and Haluk Şevket Ataseven. Over time, many educators and experts from both Turkey and abroad joined TRL as teachers.

When asked how she became involved in theatre research, Ayla Algan responded: “We felt the need... Beklan started attending the International School of Theatre Anthropology and studying with Barba, as I couldn’t travel because I performed every night. He would return with news. They utilized the body differently. We engaged with the textual body. They worked with the zero-state body” (Algan, 2021). While the works and experiments of theorists and practitioners such as Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, and Bertolt Brecht, who responded to the limits and problems in theatrical practices, resonated globally, the desire to conduct theatrical “experiments” and their related outcomes have led to the development of a unique theatrical approach specific to the geography and culture of Turkey, stemming naturally from a “problem”. TAL’s primary goal was to break the mold of theatre as solely an art of presentation and to establish the perception that it is based on research, following global examples that prioritize creativity, breaking away from stereotypical physical perceptions limited by the text, and finding the “original” and “unique” based on Turkish culture and traditions. In Ayla Algan’s words, to create the unique, not the analogue, demonstrates that they expected original productions rather than theatrical imitation using creative acting and an experimental approach. Creating the “unique” also requires the awareness of the actor or director about their reality, time, and the external factors that limit them.

Following the military coup of September 12, 1980, Turkish society became characterized by a fear of political engagement, an emphasis on personal interests, and reluctance to defend even basic legal rights. This societal climate was reflected in theatre through widespread self-censorship in plays written and performed during this time.

Between 1980 and 2000, Turkish theatre experienced various advancements, including increased government support for private theatres, the establishment of regional stages by Municipal and State Theatres, a rise in higher education institutions offering theatre programs, and the creation of new theatre festivals, such as the International Istanbul Theatre Festival in 1989. However, while Western Theatre was undergoing its postmodern phase during this time, Turkish Theatre fell behind due to political and social factors.

During that period, the global theatre explored various experimental and transformative approaches, spearheaded by figures such as Eugene Barba and Sergei Grotowski. Globally, experimental and transformative approaches have been embraced, spearheaded by Eugenio Barba, Sergei Grotowski, and Peter Brook. TAL can be regarded as the pioneer of these experimental-transformative theatre approaches in Turkey (Yüksel, 2019, pp. 188-201). Algans’ vision included research on the art of acting, the development of an alternative to the stereotypical approaches in acting education, and a research-based approach to theatre.

Revisiting Creation: “*The Idea of Experimentation*”

What TAL sought was to explore the new and unique in the broadest sense and to examine what is inherent in the art of acting by establishing an intellectual and physical workspace. Beklan Algan (2011) argued that the concept of theatrical “experimentation” can be based on multilateral scientific research compatible with the tools and intellectual processes of the age:

“(…)As with technology and science, the path to contemporary theatre is rooted in planned research and experimentation. This planned work entails integrating contemporary perspectives from various fields of science into the theatre and pursuing a form that reflects its essence. Such efforts cannot be undertaken solely by theatre practitioners. To understand the rapid changes of our time, close collaboration with scientists and creators from other artistic disciplines is crucial. Through this interdisciplinary research, theatre will experience renewal in its unique elements, such as acting and the actor-audience relationship. By achieving these objectives, contemporary theatre will emerge through experimentation”

As Beklan Algan stated in his interview with Tepebaşı Experimental Stage Magazine, TRL’s work centered on the actor and the actor-audience relationship. TRL’s research and experimental efforts can be characterized as an interdisciplinary journey of discovery.

Beklan Algan based the “essay” as a theatrical idea on a micro scale and the “arts” on a macro scale on four questions (2012, pp. 163-164):

In any artistic formation, I pose four questions: What? Why? How? For whom? These questions are not hierarchically ordered but interwoven. What are you doing? Here’s my project. Why are you doing it? For this and that reason. The aesthetic dimension: How? And most importantly, For whom? The question ‘For whom?’ is crucial.”

Ayla Algan supported Beklan Algan’s above statement and discussed the production by the actor, which is one of the aims of TAL, based on her own experience as follows: “... I improvise by remaining loyal to the author’s philosophy. This is quite difficult; I try to research. I improvise by considering in which period of their life the author wrote this, what they expected from the audience, what they would expect from today’s audience if they wrote it today. (...) This is also the aim of the (TAL) Theatre Research Laboratory founded by Beklan Algan (Evren, 2016, p. 84).”

Beklan Algan, while summarizing the production process through experimentation in the theater, effectively revealed how this process was formulated. He also mentioned his original research in TAL’s directives, which were published in 1988 and included ten laborants (the term used by TAL to identify acting trainees) who worked full time at the Urban Theater.

The laborants should not be involved in another, even theatrical, project in a different valley during any research they have undertaken in TAL. In other words, the laborant is personally responsible for all physical and intellectual conditions of both development and application in time and space during the practical and intellectual processes conducted in the laboratory. This is because general theater care includes not only the relative subject but also the space; therefore, it involves the objects as well. Such care would lead to a unique effect (Keskin, 2025).

Search for a new actor: “*The Laborant*”

One of the missions of TAL was to change the concept of the actor. From a historical perspective, despite changes in the actor and related research, no innovation beyond the conventional perspective was prevalent in the national theater of the period. The general outcome was limited to the popularization of the theater. Aside from the Yale school of the 1960s, no steps were taken to construct anything new about acting. TAL’s foundation centered on change and training the actor.

Ayla Algan stated the following about the innovation that TAL aimed for in its educational approach and their views on education at that time (2021):

There were several disagreements about education. We opposed the YÖK system. For example, in the past, doctors would immediately understand what was wrong. They diagnosed one of our relatives as having a heart problem, but in fact he had gallstones. With such an education, we knew it would end up like this (...) there are several departments; one is trained in biology, another in chemistry, yet there is no connection; but they are trained on humans. Why were we interested in ontology? Human beings are ontic. Art is ontic. Everything that is not similar works together and exists in the moment. For example, take some blood now, then take some later, and it will tell a completely different story.

TAL educators, based on the idea that new identities cannot be acquired without research, opposed conventional theater and reflected this stance in their teaching. As they built the actor infrastructure in TAL, they preferred young individuals without any vocational education but with strong intuition over seasoned conservatory-graduate actors, believing this could enhance their creativity. A two-stage elimination method was implemented on hundreds of applications. Forty-seven candidates reached the second stage. From these forty-seven candidates, twelve, who were included in the main cast, were selected after five months of training, seven hours a day, six days a week (Karakoç, 2015, pp. 79-80).

In our theatre, training actors does not involve teaching them something; we aim to eliminate their organisms' resistance to this psychic process. The result is the removal of the time interval between the internal impulse and the external reaction, achieved by the external reaction preceding the impulse. Impulse and act occur simultaneously: the body disappears, burns away, and the spectator sees only a series of visible impulses (Grotowski, 1990, p. 74).

The fact that the final candidates were chosen not after the first stage but after rigorous training demonstrates a significant innovation in making informed decisions and avoiding future regrets. TRL showcased its research identity in its approach to selecting laboratory participants, focusing on a teaching-oriented method resembling workshops rather than simple auditions. As Ayla Algan explained, "They used us as springboards (...) does everyone want to become a laboratory participant?" (Algan, interview, 2021). The thorough selection process ensured that only truly motivated individuals were chosen and that TRL would not be used merely as a stepping stone for gaining access to Municipal Theatre. The limitation to ten participants was due to financial constraints, as Algan (2021) explained: "We could only afford to pay that many people; they were working elsewhere, so they could attend full-time from morning to evening."

While humans differ from other living beings because they strive to understand themselves, art aids in this comprehension. The momentary production can transport both the audience and the actor to a different world. The training design will focus on the fundamentals and emphasize the actor's "self." It can be suggested that Grotowski's concept of *via negativa* (by way of denial), where the actor emphasizes simplification rather than eclectic work free of all conditions, serves as the foundation for TAL's approach. Therefore, it is not a negative path or a collection of skills, but rather the removal of obstacles (Grotowski, 1990, p.74). The effort to combine the actor's skills or to acquire new skills often leads to an unfavorable outcome. This would be analogous to the self-

repeating conventional actor. Thus, the actor should “be content with not doing something rather than wanting to do something, one of the main motifs of Zen philosophy” (Karaboğa, 2010, p.102). According to Karaboğa, the real paradox is “what should I avoid” instead of “what should I do.” Consequently, Grotowski simplifies the actor, avoids the rough and dirty, and focuses on the creative self. Based on this approach, TAL initiated research to uncover the actor inherent in self. This is why they preferred untrained actors for the research.

Chaning Rules of the Game: “Creative Audience”

The “principles” section of the TAL directive discusses their plan to reveal the creative power of humans. The individual’s ‘creativity’ is considered a baseline, and they searched for the real source of creativity in the rapidly changing contemporary theatre during the phase of finding one’s true self. They focused on new possibilities for dramatic expression that would save contemporary humans from the grip of discommunication. The main goal was to create the intellectual infrastructure that, in their view, was lacking in society, and to develop a new theatrical approach based on aesthetic philosophy as a result (TAL, 1998). The ‘discommunication,’ which was also mentioned as one of the problems discovered during the establishment of TAL, would impact both the actors on stage and the viewing styles of the audience. The common problem in every theatrical element was “creativity.” Beklan Algan reflected the intellectual infrastructure of TAL with the slogan “Theatre Searches for Its Creative Self.” He also stated that while humans search for eternity with their finite consciousness, they try to create immortality through the “act of creation.” He argued that they designed TAL’s objective to develop a theatrical approach based on the creativity of the actor and the audience. “Its goals included deepening the truth in the actor and the audience, and combining the creative audience with the creative actor” (Erayda, 2008, p.75). The term “creative audience” contrasts with the goals of realistic theatre, aiming to foster engagement and reflection. It seeks to shift the audience away from passively accepting the dramatic plot without critical thought. In epic-dialectical Theatre, which Bertolt Brecht described as the ‘Theatre of the Age of Science’, the audience is also in a “creative” state: “The performing arts face the task of developing a new form in the presentation of the work of art to the audience. They must give up embargoing the audience’s minor objections and dragging the audience along by turning a deaf ear to all criticism (Brecht, 2011, p. 56).” Thus, Brecht suggests considering the audience as an active element of theatre production. The Algans, founders of TAL, also had thoughts on the audience’s role in addressing a similar issue: “The main objective of Brecht’s philosophical theatre was to activate the audience (İpşiroğlu, 2016, p. 27).” In dramatic theatre, the audience accepts the events on the stage and identifies with the protagonists, adopting a passive stance. However, in Brecht’s epic-dialectic theatre, the audience does not accept anything, taking an active stance. The audience observes the situations and events on the stage with a critical approach and embraces creativity by contemplating ways to change these situations and events (Şener, 2014, p.268). This set of ideas about the audience evidences the consistency of TAL with its global contemporaries.

The idea that theater, in particular, and art, in general, should resist death through the act of creation is in alignment with the ideas of Prof. Dr. Süleyman Velioğlu. In “The Picture of Man,’ he wrote the following (2010, p. 7):

It was after I founded the Psychopathological Art Laboratory that I realized that psychiatry and art, that is, science and art, are not separate disciplines as is commonly thought. (...) In addition to hereditary, structural, functional disabilities,

disorders, inadequacies, dissatisfactions and incompatibilities related to categories of existence, the fact that life is limited by the biological clock makes people succumb to inability to integrate, death and nothingness. However, among living beings, only human beings resist this fate. They do not surrender to defeat in the realm. They stand against death and nothingness through the act of creation.

TRL also aimed to engage the audience in the creative process. Ayla Algan noted, “Süleyman Velioglu used to say, ‘A good actor is unity in multiplicity and multiplicity in unity.’ In one moment, they can convey a hundred thousand things. No other art form possesses this. In every other art form, there is always a process. Whether painting a picture or creating something else, a process is involved. But in the moment, we exist like this: audience-actor” (Algan, 2021). In the creative interactions between the audience and performers, the emphasis was not solely on the actor. TRL conducted experiments to enhance audience creativity. Beklan Algan explained how this could be achieved (2008, p. 129):

How can my audience and I meet? Should I invite them to rehearsals occasionally? Should I provide preliminary information for them to read before attending? Should I offer materials or give a talk about the themes of the play before it begins? There are many ways to encourage the audience to be more active and thoughtful. We experimented with these at TRL before. However, when these experiments are not sustained, consistent results cannot be achieved.

Birkiye (2007) argued that TAL regarded the art of acting as equal to contemporaneity. The concept of contemporaneity, seen as part of intellectual infrastructure, is closely tied to dynamic thought. Applying this to the actor aims to create an intercultural theater language. The outcome of contemporaneity would produce the creative actor rather than the static actor. The essential traits of the creative actor include universality, individuality, and sociality. The practical methods involve improvisation, montage, and the identification of empty spaces (Birkiye, 2007, pp. 276-277). Beklan Algan described the empty space and made the following observation on the identification of empty spaces (2012, p. 9):

When they invite the audience to fill in the empty spaces, each audience member fills it in their own way, based on their own biography that night. So how do you create this empty space? It is constructed within the dramaturgical structure; at that moment, you leave the story to the audience, and then you walk away. In that space, you should at least encourage the audience to come to terms with themselves, like Stanislavski’s “if” story, “if I were in this situation...” The construction is very important. I have seen one of the most basic examples of this in the dramaturgy of Traditional Far Eastern and Indian Theatre. How do they construct and identify the empty space? It is a beautiful thing that when the event ends, that is, when the performance ends, the story does not go anywhere; it leaves a lot of empty spaces, and the event never ends .

Regarding the actor-audience relationship, the essential changes in both elements are considered vital to regaining their functionality, along with the overarching ideas that universal theater makers collectively pursue. Thus, TAL’s “new audience” becomes a creator rather than a

spectator in the play, mutualizing the production. Now that the relationship between the elements is established, it is time to focus on the paradigm of theater making.

The New Theatrical Paradigm: “From Local to Universal”

In discussing the concept of fostering creativity in the audience, Ayla Algan stated, “TRL’s greatest contribution to us was teaching us about objects of knowledge. The more objects of knowledge you possess, the more creative you are, for humans are inherently creative. When both the audience and the actor embrace creativity, the theatre experience transforms, leading to a different perspective on life. The specific type of theatre doesn’t matter; rather, it hinges on the audience’s knowledge and cultural background” (A. Algan, interview, 2021). Emphasizing the influence of culture on creativity and perception, she added, “We have a very complex genetic culture. With influences from Kurds, Bulgarians, and Circassians, don’t these all impact the body? Even dietary habits shape the body, don’t you see? (...) Those influences are passed on to children. Whatever you provide them, you will see the outcomes” (Algan, 2021). She elaborated on how TRL projects benefited from this cultural richness (2021):

In Troya, I drew from my own folklore. Why? I went to see Eugene Barba, observed Kathakali and Japanese theatre, and noted the cultural influences on the actor. They created performances that arose from improvisations. After improvising, they would give them names. That’s what I aimed to do (...) It was directly connected to the actor. The actor’s energy, age—everything plays a role (...) Barba used to tell us, ‘Your folklore is as rich as Kathakali. Use it as physical action; your body knows it.’ For instance, in Troya, I incorporated the semah dance.

Eugene Barba, a prominent figure in contemporary theatre and the founder of the International School of Theatre Anthropology, acknowledged the depth of Turkish folklore, considering it a valuable resource for theatrical practice; naturally this would be required in practice. Barba discussed the importance of returning to roots as follows (1989, p. 21):

(...) The term “roots” is a paradox. This concept does not indicate a bond that ties us to a place, but rather to a framework of social characteristics (ethos) that allows us to change places. More precisely, it represents the power that enables us to broaden our horizons because it connects us to a center. This power manifests itself through the presence of at least two conditions: the need to redefine one’s traditions for oneself, and the ability to re-embed this individual or collective tradition in a context that connects it to other, different traditions.

Although contemporary theatre continues to seek structural innovation, it should be emphasized that a theatrical method that does not draw from its traditions cannot achieve originality. Turkey boasts a rich intercultural geography. Similar to theatre makers such as Brecht and Meyerhold, who drew upon Eastern traditions to transform this richness into original material, TAL has also employed the cultural practices of Anatolia, which is at least as rich as Eastern traditions. This, in addition to synthesis, also does an excellent job of keeping cultural heritage alive.

Ayla Algan highlighted the significance of improvisation and an actor’s participation, illustrating how culture influences an actor’s imaginative realm (2021):

I am very happy to have participated in these studies with Beklan. We were both doing the same work—he as the director and I as the actor. We complemented each other. For example, I would ride a horse on stage; there was no actual horse, like in a children’s play. Beklan was an outstanding director for actors, and he would say, ‘Your horse is walking over the soldiers you’ve killed.’ Yes... he would always whisper things to me while I was acting. At that moment, I saw cypress trees. Of course, I’m Turkish. If it were Joan of Arc, she would see oak trees. How cultures differ in terms of imagination. This is a unique way of creating a play. It’s not about the text. All directors and theatre practitioners encourage actors to improvise to capture that moment, to almost be there with it. To experience it, and, of course, this happens with the body.

Outside The Doors: “*TAL is Shut Down*”

Searching for an intercultural theatrical language through the collaboration of innovative actors and engaged audiences, TRL was not a production theatre but a research institution. This approach drew criticism.

Addressing these criticisms, Beklan Algan explained during an interview with Duygu Seda Tomru in 2012 (p. 2):

After TRL closed, I reflected on the opportunities I had. I had a group, but for some reason, I didn’t prioritize creating something. We were educating the children, trying to ensure it remained a laboratory, and addressing everything else that required attention. But if it were today, I would have accelerated the process. The biggest criticism we received was that we weren’t producing. For instance, when we were in the other building, a young man came while we were conducting a workshop with the kids and said, ‘I want to do a project on the sounds of Istanbul.’ He had recorded all kinds of sounds in Istanbul—calls to prayer, birds, street vendors, etc. He created a performance based on these sounds and took the whole group to Berlin.

The young man Algan referred to was director Karl Mayer. A performance titled “Listening to Istanbul” was created as an improvisational piece. The director recorded the noises and sounds of Istanbul, structuring a performance based on improvisations developed by the actors in response to these sounds, incorporating poems of their choice. Reflecting on this improvisation and the laboratory participants, Ayla Algan stated, “They came up with very different things. A German man collected the sounds of Istanbul. Our group improvised on those sounds and created a wonderful play. Even outsiders took on the identity of laboratory participants” (Algan, 2021). Addressing the criticisms and lack of understanding for such experiments, she remarked, “They didn’t believe in research and development; they didn’t believe in the process. It was only fifteen minutes long, you see... The play was waiting” (Algan, 2021). TAL sought to establish a research space with a philosophy. Algan explained (2021):

We extensively explored human existence. We couldn’t produce anything longer than fifteen minutes. Once the body became involved, there was less need for extensive text, as body language took over. After that, the actor became creative, and then they began developing characters (...) We also greatly benefited from the open space in traditional Turkish theatre. I step on stage and immediately perceive something. I can create much more rapidly because I improvise.

The theatre community of the time found TRL's research activities and attempts to create a new theatrical style challenging to accept. It was an era of production theatre, where audiences were accustomed to finalized plays with defined texts, clear direction, and complete stories. TRL's efforts to emphasize creativity in both audience and actors faced resistance; however, the existence of a state-funded theatre research unit and its international performances remains significant for Turkish theatre.

Ayla Algan, concerning the educational innovations that TRL aimed to introduce and their views on education at the time, stated (2021):

“There were many divisions in education. We opposed the YÖK (Higher Education Council) system. For instance, in the past, doctors would immediately grasp what was wrong. Now, for a relative of ours, they first diagnosed it as a heart issue, but it turned out to be gallstones. This reflects the current state of education; we anticipated it would lead to this outcome (...) each department exists—one knows biology, another chemistry—but there's no point of convergence. Yet, the subject they're studying is human. Why did we delve into ontology? Humans are ontic. Art is ontic. Everything that is different operates together and in the moment. Take blood now, and if you take it again later, it will yield completely different results”.

While humans differentiate themselves from other living beings through their efforts to understand themselves, art enhances this process of understanding. The act of creation at the moment can potentially transport both the audience and the performer into a different world each time.

TRL organized numerous seminars, performances, summer camps, meetings, and workshops throughout its fourteen years of active work. It invited prominent figures in theatre, such as Eugenio Barba, to Turkey for workshops and conferences. TRL was featured at many international festivals and became a regular participant in the International School of Theatre Anthropology. TRL initiated studies on Traditional Turkish Theatre in collaboration with expert practitioners and academics. Under themes like “The Cultural Identity of Anatolian People” and “Play and Intercultural Comparative Theatre,” they analyzed and sought to modernize the foundations of Turkish Theatre by exploring shamanic rituals, shadow plays, storytelling (meddah), Karagöz, ortaoyunu, improvisational performances, religious rites, spectacle-based performances, epics, legends, fairy tales, and plays featuring taziye themes (Birkiye, 2007, p. 277).

The theater community of the period found the research and efforts to create a new style to be strange. This era was marked by production. A perception that depended on the text, a specific mis-en-scène, and a clear story led to the view that the actor should act something complete rather than merely an experiment, making it difficult to accept the TAL method. In addition to questioning whether the audience and the actor should collaboratively create, as TAL aimed for, and the self-criticism regarding the possibility that several productions could have been staged with the funds allocated to TAL, the existence of a theater research department in a funded theater, which produced several shows abroad, is considered important for Turkish theater.

TRL was the first and only institution of its kind in Turkey dedicated to theatre research while operating under a state-funded theatre. It offered invaluable opportunities for several young individuals interested in learning about theatre. When Ayla Algan was informed that she and TRL

had greatly benefited those interested in theatre and acting, she humbly responded, “But they were curious too; if they didn’t have a laboratory interest or curiosity (silence)” (Algan, 2021).

TAL did not limit its research solely to the theatre discipline. The TAL-Dance group was also established. The idea of incorporating dance as a research area in TRL originated when Mustafa Kaplan, a dancer who joined the Municipal Theatre, became interested in the research of Ayla and Beklan Algan and began participating in TRL’s activities. As Kaplan explained (2008, p. 148).:

Thanks to Beklan and Ayla Algan’s interest in dance and their establishment of the TRL studio for dance practice, a group engaged in independent studies was formed. This group, comprised of individuals from diverse educational backgrounds, was created to share dance experiences, learn together, and develop projects.

In 2002, when the state shut down TRL, locked its doors, and altered the keys, the TRL-Dans group was also dissolved. Erol Babaoğlu (2008, p. 146) a TRL student, shared his memories of the closure:

It was one of the final days of the 2002 season. We had completed our work (...) Seizing the opportunity presented by the General Artistic Director’s absence in Ankara, one of the coup conspirators who had taken control of the administration came and said, ‘Tell Sister Ayla and Mr. Beklan to gather their belongings and leave.

Whether such a closure was appropriate for TRL, an institution dedicated to research and development in theatre, is a question that invites reflection and debate. Ayla Algan (2021) expressed her disappointment with both the administration and some of her former students:

Even our students, such as Macit Koper and Taner Barlas, didn’t say, ‘You can’t shut this down.’ They simply asked, ‘What are you doing?’

While TRL aimed to open new doors for Turkish Theatre, its own doors were locked due to changing circumstances.

Conclusion

Efforts to establish a field of research in theatre are considered an innovation in Turkey. TAL was the first organization to create such a field with the support of a government-funded theatre in Turkey. The path to TAL was based on a timeless accumulation of knowledge. LCC, Bakırköy Community Center, Tepebaşı Experimental Stage, Bilsak Theatre Workshop, and international studies were some of these experiences.

The fact that the term “laborant” was used instead of “actor” in TAL demonstrates that the actors constantly improve and do not want to deviate from the goals of the research. The theatre structure of the period, and thus the audience profile, was in the position of being a recipient of conventional theatre. The understanding of acting was self-repeating, acting within given conditions rather than seeking newness. The institutional theatre approach was based on applying practices far from research into acting styles. Therefore, the audience’s position was merely passive and only accepting the presented style. Opposing this understanding, TAL practitioners went beyond the perspective of national theatre while seeking newness. TAL aimed to establish a theatre center similar to those established by Grotowski and Barba in Turkey. Long experiments were conducted with laborants to capture creation “in the moment” by distancing the process from the text-oriented theatre approach of the period. These experiments included the audience in the production, allowing them

to be creative. The audience was expected to fill the empty spaces left by the actor through surveys and conversations. Because TAL's experiments featured performances lasting no more than fifteen minutes, they were not understood and were criticized by those who adopted a production-oriented theatre approach in Turkey. Despite these challenges, TAL consistently prioritized the creative actor over the static actor. The actor, a primary element of theatre, was guided into an experiential field based on local culture, international theatre methods, and personal instruments such as body, voice, improvisation, in-the-moment production, and creativity. Acting research at TAL was part of a whole, aiming to reconstruct unique theatre forms when the whole was achieved. They sought to develop a synthetic research model using traditional Turkish theatre and Turkey's multicultural structure. The only method that separated tradition from convention was the integration of tools from various theatre disciplines into the research. They aimed to create an alternative and new theatrical approach specific to Anatolia, based on Grotowski's actor with pure creativity, Barba's theatrical approach aimed at intercultural production, Meyerhold's focus on the development of narrative tools, and Brecht's idea of transforming the audience.

At TAL, a kind of "new theatre style" was aimed to be created, one that was education-oriented, actor-centered, and prioritized bringing out the actor's skill, as opposed to a production- and market-oriented theatre approach. Today, establishing a research institution similar to TAL requires abundant financial resources. Furthermore, a cultural policy and the existence of structural support are necessary for the creation of workshops like TAL; however, mere institutional or political support is not sufficient. At the same time, community members who are part of the research must play an active role in the creation processes with a universal perspective. An artistic institution relies on both the producer and the sponsor, and neither is sufficient alone. A significant example is the TAL employees who learned of the institution's closure when their keys did not work because the locks on the doors had been changed. Despite the experimental courage TAL showed in its theatre approach serving as an example today, it is clear that a separate method is needed to ensure its sustainability by creating a culture of solidarity within a collective structure. In addition to a new theatre approach, pragmatic possibilities independent of conditions should be created for the sustainability of the work.

Despite its unexplained closure, TAL represents a significant example of Turkish theatre due to its intellectual background and experimental efforts that support future research in theatre. The legacy of the Theatre Research Laboratory serves as a source of encouragement for contemporary theatre researchers.

References

- Algan, A. (2021, November 10). Interview conducted by Sila Can Budak.
- Algan, B. (2008). Interview conducted by Şerif Erol: Identity, risk, creativity. *Gist Contemporary Performing Arts Journal*, 2.
- Algan, B. (2011). *Why experimentation?. TEB Play Journal*, (11). (Fall 2011). İstanbul.)
- Algan, B. (2012). Interview with Beklan Algan - 2: Capturing the aesthetic of the age. *Mimesis Theatre/ Translation - Research Journal*, 19. İstanbul: G.M. Printing.)
- Algan, B. (2012). Interview conducted by Cüneyt Yalaz: Interview with Beklan Algan - 1. *Mimesis Theatre/ Translation - Research Journal*, 19.
- Algan, B. (2012). *I am Thinking with Beklan Algan*: Interview conducted by Duygu Seda Tomru (September 25, 2012). Theatre Research Laboratory Publications.)
- Ataizi, P. D. (2018). Determining the research problem. In P. D. Şimşek (Ed.), *Research methods in social sciences* (p. 36), Anadolu University.
- Babaoğlu, E. (2008). The lighthouse keeper of the ruined labyrinth. *Gist Contemporary Performing Arts Journal*, 2.
- Barba, E. (1989). Eurasian theatre. *Mimesis Theatre/ Translation and Research Journal*, 2, 17-24. Boğaziçi University Printing House.
- Birkiye, S. K. (2007). *Intercultural tendencies in contemporary theatre*. De Ki Publishing.
- Brecht, B. (2011). *Epic theatre*. K. Şipal (Trans.). Agora Publishing.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (3rd ed.). SAGE Publications, California.
- Demir, E. (2024). A descriptive study on qualitative research techniques in social sciences. *Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Social Sciences*, 25(46), 313-328
- Erayda, N. (2008). Interview. *Gist Contemporary Performing Arts Journal*, 2.
- Evren, B. (2016). *Ayla Algan*. Ulusoy Printing House.
- Grotowski, J. (1990). Towards a poor theatre. *Mimesis Theatre/ Translation - Research Journal*, 73-75.
- İpşiroğlu, Z. (2016). *Brecht from yesterday to today*. Habitus Publishing.
- Kaplan, M. (2008). Contemporary dance at TAL. *Gist Contemporary Performing Arts Journal*, 2.

Karaboğa, K. (2010). Method and paradox in acting. Habitus Publishing.

Karakoç, N. Y. (2015). *TAL theatre research laboratory and Beklan Algan's vision*. (Unpublished master's thesis). Haliç University Institute of Social Sciences, İstanbul.

Şener, S. (2014). *Theatre thought from yesterday to today*. Dost Publishing

Tomru, D. S. (2008). From the point of fall back to climbing. *Gist Contemporary Performing Arts Journal*, 2.

Velioğlu, S. (2010). *The picture of man*. Türkiye İş Bankası Culture Publications.

Yüksel, A. (2019). Our theatre in the Republican era, post-1980. In M. Buttanrı & H. Erkek (Eds.), *Turkish Theatre*. Anadolu University, Eskişehir.

Online Resources

Keskin, E. (2025, May 9). Laborant writing. Retrieved from http://tal.org.tr/erol_keskin_laborant.htm (Accessed on May 9, 2025).)

TAL. (2008). Theatre Research Laboratory Working Directive. Retrieved from <http://tal.org.tr/yonerge.htm> (Accessed on October 21, 2021).)

TAL. (1998). Theatre Research Laboratory Working Directive. Retrieved from <http://tal.org.tr/yonerge.htm> (Accessed on May 11, 2025).)