دراماتورژهای آلمان شرقی و اتحاد دوباره‌ی آلمان : تغییر سازمانی و تجدید هویت های حرفه ای \*

نویسنده:لائورا دو فردال

ترجمه:ابراهیم ابراهیمی

مرحله‌ی گذار و الحاق دو آلمان شرقی و غربی به تخریب موسسات که در جمهوری دموکراتیک آلمان ،جهان تئاتری را تنظیم می‌کردند، منجر شد. در واقع تاثیری که این تغییرات بر تئاتر داشتند در سه مرحله قابل بررسی هستند::نخست تئاتر به مثابه یک حرفه،دوما گروهها مانند نهادهای تولید تئاتر و در نهایت مداخله‌ی مقامات دولتی و حکومتی در اجراهای تئاتری.

در اینجا ما با تمرکز روی دراماتورژهای آلمانی شرقی ، به مسئله اتحاد دو آلمان و تأثیر آن بر هویت حرفه‌ای دراماتورژها می‌پردازیم. فعالیت میانجی‌گرانه‌ی دراماتورژ برای سازمان تئاتردر سیستم حکومتی جمهوری دموکراتیک آلمان و در کل تئاتر آلمان بسیار با ارزش و مهم بود.هویت حرفه‌ای دراماتورژها آلمانی شرقی برپایه‌ای سه اصل: آموزش ، سیاسی کردن تئاتر و تقسیم وظایف در بین گروهها ،ساخته شد. با اینوجود اتحاد مجدد آلمان باعث بی ثباتی در ساختار حرفه‌ای تولید تئاتر آلمان شرقی شد ، در نتیجه خیلی زود دراماتورژها با تغییراتی در محیط حرفه ای خود مواجه شدند، آنها ضمن ارزیابی و وفاداری به برخی از عناصر به جای مانده از پیکربندی تئاتر قدیمی آلمان شرقی،مجبور به تعریف مجدد فعالیتهای میانجیگرانه‌ی خود درمورد محتوای جدید شدند . بنابراین رویکرد مرحله‌ی گذار به عنوان تغییر شکلی از پیکربندی تئاتر قبلی ظاهر می شود و نه به عنوان جانشینی برای آن.

«این حرفه ای نیست که بتوانیم در رأس آن قرار بگیریم ، این مکان کارگردان و بازیگران است و باید آن را بپذیریم. هرکسی که می خواهد به صدر برسد و آرزویش محقق شود ، باید یا کارگردان شود یا اینکه نمایشنامه‌ای بنویسد ، یا من هنوز چه می دانم....اما دراماتورژ شغلی است که در آن خودمان را در خدمت دیگران قرار می دهیم.» (D10: مرد ، 1943 ، نمایشنامه نویس ، Stadttheater ، در شهری با 50،000 نفر جمعیت).

حضور دراماتورژ در تئاترها یک ویژگی آلمانی است و این اصطلاح مانند فرانسه فعالیت نویسنده نمایشی را مشخص نمی کند. از زمان لسینگ ، دراماتورژ در واقع برای تئاتر آلمان یک همراه اصلی و مهم تولید تئاتر ، مشاور ادبی،منتقد و همکار کارگردان است که اثر او "خارج از دید و فراتر از نمایش واقع شده است" ، دراماتورژی جایی در"در تلاقی" نوشتن ، کارگردانی و نقد قرار گرفته است.این موقعیت در قرن نوزدهم با ایجاد بخشهایی برای دراماتورژی در تئاترها نهادینه شد..لیسینگ تجربه‌اش را درباره‌ی دراماتورژی اینگونه توضیح می‌دهد‌« شاعر صحنه... با دسته‌ی بازیگران به صورت منظم کار می‌کند تا اجراهایی با کیفیت ارائه کنند». آفرینش صحنه‌‌های ملی وافتتاح تئاترهای دولتی که به مسائل عمومی می‌پرداختند و ، سپس تبدیل آنها توسط جمهوری ویمار به تئاترهای عمومی با تخصیص یارانه ، یک چشم‌انداز بسیار غنی از تئاتر آلمان را ترسیم می‌کند.در نتیجه براساس این تاریخ مشترک ، جدایی جمهوری فدرال آلمان و جمهوری دموکراتیک آلمان در سال 1949 ،برای چهل سال منجر به تکامل ساختارهای تئاتری و حرفه دراماتورژی از راه های جداگانه شد به گونه‌ای که هر یک از فضاهای حرفه ای بخشی از یک فضای خاص اجتماعی بودند که فرصتهایی یکسان برای تثبیت و تغییر موقعیت را ،برای افرادی که در آنجا مشغول به کار بودند، ارائه نمی داد. جمهوری فدرال آلمان با تکیه بر میراث وایمار یک تئاتر سیاسی سازمان‌یافته را بنا می‌کند که بر اساس اصول فدرالیسم فرهنگی هدایت می‌شد.تئاترهای عمومی با تأمین اعتبار از سوی شهرها و توسط مراکز ایالاتی ،با عقد قرارداد با نیروهای ثابت ،شبکه‌های هنری مهمان را به مجموعه‌ی تئاتریشان اضافه نمودند.

در دهه شصت ، یک حرکت راسیونالیستی(خرد گرایی) منجر به تعطیلی تئاترها در چندین شهر کوچک شد. ساختارهای تئاتری جمهوری دمکراتیک آلمان از این لحاظ که با یک گروه ثابت پیرامون یک رپرتوار تئاتری کار می‌کردند ،تقریبا ساختاری شبیه به ساختارهای اجرایی تئاترهای عمومی در جمهوری فدرال آلمان داشتند،دلیل این تشابه ساختاری نیز به این علت بود که رژیم آلمان شرقی تأکید زیادی بر سیاسی کردن کار تئاتری داشت. تئاترهای آلمات شرقی ، که تحت نظارت دولت مرکزی بودند ، بسیار متراکم بودند (68 سالن تئاتر در دهه هشتاد برای حدود 16 میلیون نفر جمعیت) و تا سال 1989 هیچگونه تجدید ساختاردر آنها رخ نداد. ثبات قوی پرسنل هنری ، سازماندهی مشاغل پیرامون معیارهای چون سابقه‌ی کاری و صلاحیت هنری ، عقد قراردادهایی با استانداردهایی نامعین از سال 1972 ، همه عناصر تشکیل دهنده جهان تئاتر آلمان شرقی بودند که در آن تقسیم دقیق کار هنری نقشی اساسی داشت.در این زمینه های مختلف است که محتوا و چالش های کار دراماتورژیک در طی چهل سال خود را در تئاتر تثبیت می‌کند.

اتحاد مجدد ، در مواجه بی رحمانه با محتوای فعالیت های دراماتورژیک که در هر دو کشور جعل شده بود ، مدل درام نویس آلمانی شرقی را که به شدت وابسته به یک سیستم سازمان‌یافته‌ی تئاتری امروزی بود ، زیر سوال برد . امروزه نیز کشور جدید آلمان هنوز درگیر این بحران است.بر اساس همین استدلال می‌توان گفت انسجام اجتماعی باعث می شود تا بر وابستگی های ساختاری مشخص هر جامعه تأکید شود . از آنجا که تغییر موقعیت حرفه ای دراماتورژان در زمینه اصلاح وابستگی های متقابل بین حرفه‌اشان ، تولید تئاتر و سرپرستی جدید مسئول تأمین بودجه تئاتر، گروه هایی را به عنوان سازمان های مختلف وارد عمل می‌کند. ما در اینجا با تمرکز بر مطالعه دراماتورژی، سوالاتی را درمورد پیکربندی این حرفه ،انتخاب کردیم.

در آلمان شرقی ، تحت تأثیر تئوری های برشتی ، دراماتورژ عملکردی محوری را در مجموعه های تئاتر انجام می داد ، او هم آگاهی ایدئولوژیکی مجموعه را تأمین می‌کرد و هم شریک بلند مدت کارگردان بود. فعالیت میانجیگری آنها هم در خارج از گروه و هم در داخل آن انجام می‌شد. در واقع آنها واسطه‌ای بین تئاتر و حزب بودند که نقشی اساسی در برگزاری رپرتوارها را برعهده داشتند. درون سازمان تئاتری نیز دراماتورژ به عنوان سخنگوی متن نوشتاری عمل می‌کرد او فاصله‌ی بین نویسنده و کارگردان را به هم نزدیک می‌کرد، او در جهان هنری چون یک عالم بود،همچنین او وظیفه‌یترجمه‌ی متون را به معنای آن چیزی که در علم جامعه‌شناسی مورد استفاده بود ،را بر عهده داشت.از زمان‌اتحاد مجدد مجموعه‌های تئاتری آلمان شرقی دچار نوعی بی‌ثباتی شدند به گونه‌ای که بازسازیها‌ی تئاترها پیرامون یک سازمان خاص به محتویات و مفاهیم دراماتورژی و حتی فعالیتهایشان ضربه وارد کرد.این تغییر و تحولات و تغییرهای سازمانی به آنها« فکر کردن در مورد ساخت و سازهای اجتماعی و ابزارهای عملی خاص و بیان آن با شرایط اجتماعی اجرای آن »،را تحمیل نمود.

پایداری در جهانی که در حال دگرگونی است شاید امری غیره ممکن باشد. (بلاخص که این دگرگونی در گروههای آلمان شرقی از دهه‌ی نود به بعد به شدت در حال افزایش است.)دراماتورژها متوجه شدند که مرزهای فعالیتهایشان به سرعت در حال تغییر کردن است،و آنها نیز با این دگرگونی همراه شدند ،در همان زمان با یک تصویر از دراماتورژی در آلمان غربی مواجه شدند که برایشان کمتر شناخته شده بود. بکرین در مورد تحلیل دنیای هنری آلمان معتقد است که ، این تحولات سؤالات بسیاری را ایجاد می کرد. چگونه دراماتورژها ، به مثابهد بازیگران اصلی در روند تولید تئاتر در (سیستم جمهوری دموکراتیک آلکان) ، امروز موقعیت خود را در گروه هایی با هویت سازمانی و اندیشه‌های زیبایی شناختی به خطر انداختند؟ چگونه آنها فعالیتهای میانجی گری خود را در برابر رسانه های جدید و محتوای جدید تعریف می کنند؟ در این استراتژی های نوسازی گروه‌های تئاتری هر دو آلمان شرقی و غربی ما با دو منبع مواجه می‌شویم:ثبات(به دراماتورژ ها تسلط سازمانی خاصی می دهد) و محدودیت (زنجیره همکاری تئاتری با توجه به منطق هایی که در آن بازآفرینی شده است. باید سازگار شود). اتحاد مجدد مانند یک شوک در افشای هویت های تئاتری آلمان شرقی عمل می کند. م پولاک (1990) تأکید می‌کند که ایندفعه "وقتی دیگر معانی رایج دیگر از قبل وجود ندارند و وقتی بازیگران موجود دیگر نمی توانند درمورد استدلالهای اوضاع و نقشهایی که قرار است بازی کنند ،به توافق برسند» ،مسئله هویت مطرح می شود بنابراین بازسازی هویت حرفه ای در سازمان های در حال دگرگونی است (و اغلب در بحران) که ما در اینجا زیر سوال می بریم. مسیر دراماتورژی نمایشنامه‌هایی که با آنها روبرو بودیم در بستر تحول در موضوعات تولید تئاتری اتفاق می افتد و بنابراین تنها از طریق منشور این بسترهای سازمانی قابل درک است. ما با ترسیم چهره‌ی دراماتورژی آلمانی شرقی به عنوان یک شخصیت حرفه ای قوی در دنیای تئاتری که با سیاسی شدن او و با ثبات تعهدات وی مشخص می شود ، شروع خواهیم کرد. سپس درباره‌ی هویت حرفه ای دراماتورژان آلمانی شرقی از زمان اتحاد مجدد مسائلی را مطرح می‌کنیم. به نظر می‌رسداین بخش‌بندی ، به وضوح یک قبل و یک بعد را تعیین می‌کند،که در آن اهمیت شوک برون زای اتحاد مجدد جهان تئاتر آلمان شرقی توجیه می شود.قضیه دراماتورژها مطمئناً به ما اجازه می دهد تا گسستها، پیوستگی ها و بی تحرکی ها را نیز آشکار کنیم. عناصر ارائه شده در قسمت اول به عنوان نقطه عطفی در بنیانگذاری هویت حرفه ای دراماتورژ آلمانی شرقی ، یک رپرتوار معمولی و سیاسی را تشکیل می‌دهد که بازیگران برای بازسازی هویت خود ترسیم می‌کردند.

دراماتورژ آلمان شرقی:یک چهره‌‌ی حرفه‌ای قوی

مسیرها و آموزش

در مطالعه بر روی مسیر بیوگرافیک دراماتورژی آلمان شرقی یک پاردوکس کوچک وجود دارد. اغلب در مقایسه با سایر فعالیت های ارائه شده توسط دنیای تئاتر ما با حرفه‌ای نامعلوم روبرو می‌شویم که در ظاهر برای تئاتر نامطلوب است، آنهم درست جایی که «صلاحیت»یکی از عناصر اساسی سازنده‌ هویت های حرفه‌ای بود بر همین مبنا نیز ما با تشکل هایی روبرو می شویم که شگفتی های عجیب و غریب را در دنیای تئاتر آشکار می‌کنند. اما با نگاه دقیق تر به این مسیرها ، می توان خطوطی محکم ، منسجم و همگرا یافت که نخستین پایه های یک هویت حرفه ای بر آن بنا نهاده شده و سپس به مرور زمان این حرفه نیز در سایر حرفه‌های دیگر تئاتری ادغام شده است .اما برخلا انتخاب بازیگر در آلمان شرقی به عنوان یک حرفه‌ی اصلی ،انتخاب دراماتورژ بسیار به ندرت صورت می‌گرفت . گرچه به نظر می‌رسد که در این دوره این تصمیم در باره‌ی دراماتورژ کاری ضروری محسوب نمی‌شده است. در حالی که این کار مهمترین کاری بود که بدون رفتن روی صحنه می‌توانست اثر گذار باشد.

«من می‌خواستم مطالعاتی را در باره‌ی تئاتر شروع کنم اما مسئله‌ی من بازیگری نبود ،درنتیجه دراماتورژی را انتخاب کردم و فضای تئاتر اینگونه مرا خوشحال کرد.من زمانی که در مدرسه‌ی برلین دانشجو بودم کار تئاتر انجام می‌دادم،بعدها نیز این کار را در درسدن پی‌گرفتم»(D3: ،۱۹۵۰،دراماتورژ،برای ۱۸ سال در تئاتر دولتی کارکرد و اکنون نیز عضو یک گروه کوچک و خصوصی تئاتر است مرد)

«من به جنبه‌های مختلف تئاتر علاقه‌مند شدم اما اغلب روی ادبیات و تاریخ تئاتر متمرکز بودم ،من دریافتم که هیچ وقت بازیگر خوبی نخواهم شد بنابراین مطالعاتم را حول متن شروع کردم.»(D6:زن ،۱۹۶۱،مدیر دراماتورژها در تئاتر دولتی)

این بلاتکلیفی حرفه ها و انتخاب دراماتورژی برای درک جایگاه نمایشنامه نویسان در گروه های آلمان شرقی و پیوندهایی که آنها با سایر حرفه های تئاتر ، بازیگرها و کارگردان ها به ویژه دارند ، حائز اهمیت است.

در جمهوری دموکراتیک آلمان سه مدرسه‌ی تئاتری فعالیت می‌کردند( Theaterhochschule) که این مدارس آموزش هایی حرفه‌ای را برای تمام بازیگران آلمان شرقی فراهم می‌نمودند و بدین ترتیب بازیگران بعد از گذراند این آموزشها وارد دنیای تئاتریی می‌شدند که در آن رابطه آموزش و اشتغال باهم بسیار نزدیک بود.اما برای دراماتورژها اوضاع پیچیده‌تر بود. برای آنها قانونی وجود داشت که حتما باید برنامه‌های دراماتورژ یکی از این مدارس را گذرانده باشند یا تحصیلات دانشگاهی داشته باشند.اما استثناهای متعددی نیز وجود داشت. در میان دراماتورژهای آلمانی شرقی که با آنها مصاحبه‌ی بیوگرافی انجام داده‌ایم ، تنها نیمی از آنها این دوره را مستقیماً گذرانده‌اند. اغلب دراماتورژهایی که وار این گرایش شدند معمولا از رشته‌های دیگری وارد این حرفه شده بودند در این مصاحبه‌ها ما بسیار واضح می‌بینیم که بیشتر این دراماتورژها ، از رشته‌های چون ، موسیقی شناسی ، تاریخ هنر یا گاهی اوقات نیز از رشته‌ی زبان و ادبیات آلمانی می‌آمدند:

«برای اینکه بتوانیم در یک تئاتر مانند یک دراماتورژ کار کنیم، قاعده این بود که می‌بایست در یک دوره‌ی ویژه که در آن علوم تئاتری تدریس می‌شد ،شرکت کنیم ،در این اثنا نیز باید یک دوره‌ی دراماتورژی را می‌گذراندیم. . […] من از یک فضای متفاوتتری آمده بودم، من در دانشگاه لایپزیک در رشته‌ی موسیقی شناسی فارغ‌اتحصیل شده بودم و قصد داشتم که در یک انتشارات یا رادیو مشغول به کار شوم.»(D1: مرد ،۱۹۵۶، مدیر دراماتورژی،مدرسه دولتی)

« به طور معمول ، ما در جمهوری دموکراتیک آلمان با مطالعات علوم تئاتری می‌توانستیم وارد حرفه‌ی دراماتورژی شویم. […] من به‌دلیل اینکه در دانشگاه لایپزیگ در رشته‌ی زبان آلمانی و تاریخ هنر را تحصیل کردم،توانستم وارد این حرفه شوم و بعد از پنج سال تحصیل ، فرصت کردم در یک تئاتر کار کنم […]. در دوره ادبیات و تاریخ هنر به تئاتر علاقه مند شدم اما مطمئن نبودم که آیا این مسیر را ادامه خوام داد یا خیر»(D4,مرد،۱۹۳۶،دراماتورژ سابق در تئاتر دولتی)

دراماتورژها در طول مصاحبه در باره‌ی این تنوع آموزشی ،تاکید می‌کنند که به وسیله‌ی این برنامه‌ی آموزشی موقعیت ویژه ای در جهان تئاتر آلمان شرقی به آنها داده شده است. اما با وجود این تقسیم بندی نسبی مسیرها ، دو عنصر غالب در توصیف دوره ها یافت می شود که در ساخت یک هویت حرفه ای مشترک حائز اهمیت است: ابعاد ادبی دروس دریافت شده و گرایش مشخص آموزش به سمت یک فعالیت عملی (وقتی همه به آموزشهایی که در پایان دهه هفتاد و دهه هشتاد داشتند،قوی تر می شوند.)

کلاسیک ترین دوره دراماتورژی ، در کالج تئاتر لایبزیک این امکان را فراهم آورده بود که ، با تحصیل در تاریخ تئاتر ، فلسفه ،پس از پنج سال تحصیل دیپلم دراماتورژی را اخذ نمود و تا دکتری علوم تئاتر ادامه داد.این ابعاد ادب و علمی در دوره‌های دانشگاهی زبانشناسی آلمانی و سایر علوم تئاتری نیز نفوذ کرد.این آموزش‌ها یک عنصر اساسی برای مشروعیت بخشیدن به حرفه‌ی دراماتورژان آلمانی شرقی در گروههای تئاتری و ارتباط با کارگردانان بود دراماتورژها از این راه می‌توانستند به عنوان دارندگان دانش درباره نمایشنامه‌ها در گروه مشغول به کار شوند. در کالج تئاتر لایبزیک ، که تعریف وضعیت حرفه‌ای دراماتورژ در جریان آموزش واضح و بدون ابهام بود،دراماتورژها در واحدهای دانشگاهی خود در تحصیل علوم تئاتری ابعاد عملی دراماتورژی را از طریق کارآموزی در یک تئاتر می‌گذراندند.در نتیجه این کارآموزان با فعالیت در گروههای مختلف تحت نظر دراماتورژان شاغل در گروهها آموزش می‌دیدند و از این طریق امکان انتقال بین نسلی «دانش دراماتورژیک» نیز مهیا می‌شد.

«دراماتورژی عمدتاً توسط دراماتورژهایی که در کار خود بسیار حرفه‌ای بودند آموزش داده می شد.[...] ما این امکان را داشتیم که در طی فرایند انجام یک کار با بازیگر به صورتی مستقیم و مشترک مشارک کار کنیم.در آنجا ما دیدیم که چگونه آنچه که در میزگردها‌ و جلسات مشورتی که با هم می‌گذاشتیم توسط بازیگرانی که اغلب دانشجوی این رشته بودند بر روی صحنه اجرا می‌شد،اینگونه بود که ما در‌می‌یافتیم که اشکالات کار در کجاست چه‌چیزی درست سر جایش قرار گرفته و چه چیزی اشتباه است یا اینکه موفق شدیم ببینیم که چه‌ چیزی بسیار تئوریک است یا چه چیزهایی انتزاعی‌ند.»(D8،زن،۱۹۶۰، دراماتورژ در تئاتر دولتی،در شهری با ۵۰۰۰۰۰ نفر جمعیت)

 برای کسانی که دوره های ادبی دیگری را گذرانده بودند ، کارآموزی دروازه ورود به دنیای تئاتر بود. بنابراین ما در اینجا ، جدایی از تنوع مسیرها‌ی منتهی به دراماتورژی ، یک ویژگی اساسی سیستم تئاتری آلمان شرقی را پیدا کردیم که گروه را به مکانی اساسی برای آموزش و معاشرت حرفه ای تبدیل می‌کرد. تأکید در این دوره ها بر روی تمرین تحلیل متن بر اساس سنت برشتی بود که با هدف شناسایی روابط بین متن تئاتری و ژست بازیگر انجام می‌شد . از این رو دراماتورژان آینده می توانند از میراث تئوریک و مهارت های عملی تحلیلی که باعث می‌شد دراماتورژان آلمان شرقی مانند یک شریک هنری در کنار کارگردان مشغول به کار شوند ،بهره‌مند شوند.بنابراین فراتر از آموزشهای ارائه شده، همه این عناصر یکی از پایه های هویت حرفه ای دراماتورژها‌ی آلمانی شرقی را تشکیل می‌دهند. اما این هویت حرفه‌ای دراماتورژها بعد از مدتی در گروهها و مجموعه‌های تئاتری دچار یک جعل هویتی شد.

آگاهی ایدئولوژیک گروهها

دراماتورژ ، در ذهن مقامات آلمان شرقی قرار بود "وجدان ایدئولوژیک" گروه باشد. این دراماتورژ که مسئولیت تفسیر نمایشنامه‌ها و شناسایی مطالب سوسیالیستی را برعهده داشت به عنوان مغز متفکر گروه از مسئولیت سیاسی قدرتمندی برخوردار بود.دپارتمانهای دراماتورژی مورد توجه ویژه رژیم قرار گرفتند و برای به دست آوردن مقام دراماتورژ اصلی شما مجبور بودید عضو حزب شوید یا از حمایت تأثیرگذاری برخوردار باشید .

«دولت ، می‌خواست که د اماتورژ، وجدان عقیدتی تئاتر باشد. بنابراین باید شخصی در گروهها تضمین می کرد تئاتر وفادار و مطابق با ایدئولوژی رژیم و حزب است. به همین دلیل با عضویت دراماتورژ در حزب لیبرال دموکرات آلمان به صورت ضمنی موافقت شد. پیوستن به حزب مطمئن ترین راه برای نشان دادن وفاداری و حسن نیت دراماتورژها بود. اما این به این معنا نیست که همه‌ی دراماتورژها عضو حزب بودند.اما دستیابی به حرفه‌ی مدیر دراماتورژها بدون عضویت در حزب لیبرال دموکراتیک آلمان تقریباً غیرقابل تصور بود. » (D4: مرد ، 1936 ، مدیر دراماتورژها‌ی سابق در تئاتر دولتی ).

دراماتورژهایی که ما برای مصاحبه با آنها ملاقات کردیم هیچگونه تصوری درباره‌ی وفاداری به حزب را نداشتند چرا که می‌توان گفت هیچ‌یک از آنها هیچ وقت به عضویت حزب لیبرال دموکرات آلمان در نیامده بودند. همانطور که همکار ما خاطرنشان کرد ، عضویت حزب در دستیابی به مناصب مدیریت تئاتر نقش اساسی داشت ، اما این امکان هم وجود داشت که بدون عضویت در حزب ، دراماتور بود. خاطر نشان می‌کنیم که این تحولات مربوط به دراماتورژی ،در وهله‌ی نخست برای تصفیه‌ی تئاتر از صداهای مخالف بود،بیشتر دراماتورژها در ابتدا نگران ابعاد ایدئولوژیکی فعالیتشان در درون گروهها بودند. در اینجا ما اخراج تحریک آمیز و مستقیم دراماتورژان در تئاتر دولتی بعد از اتحاد دوباره ، مورد مطالعه قرار دادیم. ما بیشتر تمرکز و توجه‌همان را معطوف به دراماتورژی کرده‌ایم که از نزدیک با حزب لیبرال دموکراتیک در ارتباط بودند و یکی از مهمترین دلیل این کار دل مشغولی این گونه از دراماتورژان با ادبیات شوروی سابق بود. اما در رابطه با اپرای دولتی،در واقع دراماتورژانی که درا این اپرا کار می‌کردند بیشتر جاسوس استاسی (سازمان اطلاعات آلمان شرقی)بودند بنابراین بعد از اتحاد دو آلمان این دراماتورژان برای همیشه مجبور شدند که حرفه‌اشان را رها کنند.

زمینه‌ی فکری هر یک از این نهادها در درک ما از دراماتورژی در آن دوران نقش اساسی را بازی می‌کند به این معنا که محدودیتهای ایدئولوژیک در آلمان شرقی بر فعالیتهای دراماتورژان تاثیر فراوانی داشته‌اند. در این بین گروههای هترودوکسی تشکیل شدند و با ایجاد سوله ‌ها موفق شدند که تئاترهایی نسبتا مستقل از حزب را تاسیس کنند.

«من مخصوصاً خوش شانس بودم که با گرهارد ولفرام و پیش از او ، با مباشران بزرگ و هوشمندی کار کردم. به عنوان یک دراماتورژ ، ما به مباشر وابسته بودیم و او نیز روابط خوبی با حزب داشت.»

«این تئاتر [یک تئاتر برای جوانان در یک شهر متوسط] هنوز خیلی مشخص است ، وقتی که من در اواسط دهه هشتاد با روحیه ای باستانی ، افتخارآمیز و استالینیستی از آنجا شروع کردم ، ، ایده ای در آنجا رواج داشت که ما مجبور بودیم کودکان را با معنای آرمان سوسیالیستی آموزش دهیم.[...] من فوراً فکر کردم ، [...] این در ک از تئاتر که تئاتر را به عنوان ابزاری برای گسترش ایدئولوژی و سیاست به کار می‌بندد یک درک نادرست است.و آنجا بود که مردم فوراً متوجه شدند كه من چیزهای متفاوتی را می بین ، بنابراین درگیری های بسیار سختی برای من رخ داد. اما در آنجا یک مدیر وجود داشت ، […] و با وجود اینکه این تئاتر را مطابق با ذهنیت حزبی رهبری می کرد ، اما کسی بود که عاشق مردم بود ، اوبا من صحبت کرد ، او هرگز به من نگفت که ، شما باید آنچه را که تصمیم گرفته شده است انجام دهید ، "اما او سعی کرد تا بفهمد ، چرا من متفاوت فکر می کردم ،یا اینکه ، چرا من چیزهای متفاوتی را می‌دیدم.»

برای دراماتورژهایی که در یک بستر سازمانی مناسب پرورش یافته بودند و همچنین زمانی که این دراماتورژها بعد از اتحاد دو آلمان نیز در سمت خود ابقا شدند استفاده کردن از حاشیه‌های به جا مانده از سیستم قبلی یک امتیاز مثبت بود.در واقع استفاده از گفتمانهای این حواشی منجر به اسطوره‌سازیهایی از فضای آزادی شد.اما برگ برنده در دست سیستمی بود که به دراماتورژها یک مقام محوری و یک مسئولیت قوی در گروه اعطا نمود. دراماتورژها با مباشرین و کارگردانان در ارتباط تنگاتنگی بودند همچنین وظیفه‌ی انتخاب بازیگران و رپرتوارها بر عهده‌ی آنها بود.آنها واسطه‌ی بین گرو و حزب بودند.بعد از انتخاب متن و ارائه‌ی سوابق گروه به حزب و دفاع از برنامه‌ریزیهای به عمل آمده در برابر اعضای حزب آنها موفق به اخذ مجوز برای اجرا می‌شدند.بعد از این مرحله نیز مذاکرات بین حزب و دراماتورژ بر سر انتخاب کارگردان ادامه می‌یافت.و دراماتورژ آنجا نیز باید از گزینه‌های کارگردان مورد نظرش دفاع می‌کرد.اعضای حزب مجاز بودند که هر وقت بخواهند در تمرینات حضور یابند و قبل از اجرا شاهد یک پیش نمایش باشند.بنابراین می‌توان گفت که دراماتورژ دست سانسور پروژه‌ی سوسیالیستی حزب در کارها به شمار می‌رفت.

«نقش دراماتورژ برای توجیه کردن حزب بود،او درباره‌ی نمایشنامه‌ها و رپرتوارها و بلاخص در رابطه با نمایشهایی که قبلا در جمهوری دموکراتیک آلمان هرگز به روی صحنه نرفته بودند توضیحاتی ارئه می‌داد که در آن به ضرورتهای اجرای چنین نمایشنامه‌ای که قرار بود اجرا شود،برای یک دولت سوسیالیستی می‌پرداخت. در واقع این بخش رسمی کار یک دراماتورژ بود که در نهایت مانند یک ماراتن به نظر می‌رسید.»(D5،مرد،۱۹۴۹،دراماتورژ در تئاتر دولتی)

«هنگامی که ما در حال برنامه ریزی برای خلق یک نمایشنامه از آلمان شرقی ، مانند انتظار در گودو بودیم ،می‌بایست برای کاری که انجام می‌دادیم کتبا توجیه‌هاتمان را ارائه کنیم و باید محتمل‌ترین توجیه را برای تفسیر کارمان می‌یافتیم . اینگونه حتی می‌توانستیم برخی ازمحدودیتهای بزرگ را رفع ممنوعیت کنیم.اما پس از آن ما آنچه را که کتبا توجیه کرده بودیم را به طور محرز انجام نمی‌دادیم و اینگونه ما مجبور بودیم که همواره جانب تعادل را رعایت کنیم.»(D4،۱۹۳۶،مرد ،مدیر دراماتورژی سابق در تئاتر دولتی)

دراماتورژ به عنوان مسئول تفسیر متون می توانست ، نمایشنامه را به طور رسمی در راستای اهداف حزب و به طور غیررسمی در راستای انتقاد از رژیم ترجمه نماید ، و اینگآنه تفاهمی ضمنی بین او و مردم به وجود می‌آمد. ما اینجا ایده‌ی «زبان دوگانه»را می‌یابیم ،زبانی که در دهه‌ی هشتاد ادعا می‌شود مردمی را که به تئاتر می‌رفتند را تهیج کرد تا علیه رژیم از خانه‌هایشان بیرون بیایند. این بعد که اکنون از طریق مصاحبه به دست آمده است ، یک عنصر بسیار مثبت در روند هویت سازی برای دراماتورژهای آلمان شرقی بوده است. مباحث سراسری تئاتر و بازنمایهایی که توسط دراماتورژها پیرامون اجراها سازمان‌دهی شده بود ، یکی از لحظاتی است که در آن ایده‌ی مقاومت منفعل تئاتر شکل گرفت. مطمئنا تئاتر همواره در معرض سانسور قرار می‌گرفت.اما با این وجود در جمهوری آلمان شرقی نیز معدود فضاهایی را می‌توان یافت که در آنها آزادی نسبی بیان وجود داشته است. دراماتورژها با تفسیر متون (به ویژه متون کلاسیک) و مداخله در ترجمه آنها و نمایش این آثار روی صحنه ، در این تعامل مثبت با مخاطب شرکت کردند تا بسیار سریع ،ریزترین نکات اندیشه های سیاسی را به آنها منتقل کنند.

نقش مرکزی دراماتورژ در یک جهان پایدار تئاتری

فراتر از نقش ایدئولوژیکی دراماتورژ در اجراهای تئاتر، اهمیت نقش او در تولیدات تئاتری بود.شاید درک کار دراماتورژ آلمان شرقی برای یک خواننده‌ی فرانسو‌ی ،که به انحصار کارگردان بر روی متن و اجرا عادت کرده است ،سخت باشد.اما واقعیت این است که دراماتورژ است که به کارگردان امکانات خوانش متن را توصیه می‌کرد همچنین ضرورت ترجمه‌ی متون تئاتری برای تولید نیز توسط او ارائه می‌شد. بنابراین ما خودمان را در شرایطی پیدا کردیم که دراماتورژ می‌بایست سخنگوی متن در مقابل کارگردان باشد ، بنابراین مسئولیت ایجاد موازنه‌ی تفسیر متن تئاتری را بر عهده گرفت. پیشینه ادبی دراماتورژ و همچنین دانش او در باره‌ی نمایشنامه، مداخله‌ی او را در کارگردانی به عنوان "شریک روشنفکر" کارگردان مشروعیت بخشید.از لحاظ تعداد دراماتورژها نیز آلمان شرقی بسیار غنی بود.در شهرهای کوچکی که جمعیت آنها به کمتر از پانصدهزار نفر می‌رسید معمولا دو دراماتورژ فعالیت داشتند،اما در مورد شهرهای بزرگی مانند برلین و تئاتر دویچه این رقم به هشت تا نه نفر می‌رسید. در این زمینه ، تقسیم وظایف و تخصص در فعالیتهای تئاتری با ظرافت خاصی امکان پذیر بود. بنابراین تمایزی بین دراماتورژ های تولید ،به عنوان شرکای کارگردانان و افراد مسئول روابط با مردم ایجاد شد. نقش دراماتورژ این بود که بدون آنکه جایگزین کارگردان شود از او حمایت کند. او همچنین دستیار کارگردان نبود به این معنا که او دارای مشروعیت خاصی بود که موقعیت وی را در زنجیره همکاری تئاتری تضمین می کرد. دراماتورژ در جلسات مقدماتی با کارگردان و طراح صحنه شرکت می‌کرد او همچنین با شرکت در تمرینات واسطه‌ی بین کارگردان و نویسنده می‌شد.در واقع دراماتورژ در روند تولید نمایشنامه نیز وظیفه‌ی وساطت خود را بین نویسنده کارگردان انجام می‌داد. این کارکردها به شدت با یک سنت برشتی وابسطه بود، که جایگاهی ویژه در کار جمعی برای آماده سازی اجرا داشت.

نمایشنامه مانند یک ابژه در قلب پروسه‌ی کاری تئاتر قرار دارد. برای یافتن "ژست" بازیگر ، تعریف شخصیت ها به عنوان "چهره" "داستان" ، مشخص کردن "موقعیت"، نمایشنامه مهم‌ترین ابزاری است که می‌توان به آن متوسل شد

.اما بعد از خواندن نمایشنامه چندین سوال پیش می‌آید: نمایشنامه باید چگونه اجرا شود؟چه اتفاقی در نمایشنامه روی داده است؟ چگونه تصویر به تصویر ، صحنه به صحنه ، آنچه نویسنده می خواهد بگوید را به پیش ببریم. داستان نمایشنامه چیست و چه چیزی می تواند برای ما داشته باشد؟

 «برای هر نمایشنامه ، یک "داستان" می نوشتیم، که به نظر خودمان داستان اصلی بود. و در معنای این داستان ما در هر صحنه به دنبال نقاط عطف و فرایندهای دراماتیک صحنه‌ای بودیم. وقتی وارد یک تئاتر شدم ، واقعاً متوجه شدم که آنچه به ما آموخته‌اند متعلق به یک هنر دراماتورژیک بوده است .یعنی می توانستم روشی را که روی صحنه به کار برده شده است ،توصیف کنم.بعدها اتفاق خوبی برایم افتاد، آن هم زمانی بود که یک کارگردان از من پرسید: " کار را چگونه می بینی؟ اکنون که او بازی می کند چه احساسی دارید ؟ " و هنگامی که شما کارتان را بلد هستید و می‌دانید چگونه یک نمایش را به روی کلاسیک توصیف کنید.کاربرد فعل مناسب برای هر رویدادی که روی صحنه اتفاق افتاده است برایتان کاملا راحت خواهد بود. مثلا نباید بگوییم "او می رود" ، بلکه "او پاهای خود را می کشد" ، "او به جلو می رود" ، "او عجله می کند" ، انواع عباراتی که خیال بازیگر و کارگردان را بیدار می کند. او می رود "یا" او فرار می کند "چیزی درباره فرایند بازی نمی گوید. اما" او عجله می کند "بله.»

دراماتورژ ، بدون آنکه جایگزین کارگردان شود، یک صلاحیت تکمیلی می‌یابد. دراماتورژ آلمانی شرقی نیز بر این موضوع تأکید داشتند ،که تعاملات حرفه‌ای آنها پیرامون زوجی که با کارگردان تشکیل داده‌اند ساخته شده است. دومی به طور خاص تنها مسئول رهبری بازیگران بود.

«من فقط با کارگردان تبادل نظر می‌کنم.زمانی که یک بازیگر در نهار خوری به من می‌رسد و می‌پرسد که بازیش چگونه بوده است؟من هرگز چیزی نمی‌گویم.تنها چیزی که بر زبان خواهم آورد صحبت کردن در مورد صحنه‌ای خواهد بود که دوست داشته‌ام.اما شاید شخص دومی اگر جای من بود می‌گفت اینگونه بازی نکنید یا اینکه چرا اینگونه بازی کردید؟این اتفاق هیچگاه نباید بیافتد چرا که بازیگر دچار نوعی بی‌ثباتی خواهد شد.»

آخرین مرحله در فرآیند تولید شامل نوشتن برنامه هایی بود که در میان تماشاگران توزیع می‌شد.این برنامه‌ها مخصوص جمهوری دمکراتیک آلمان بودند. این برنامه‌ها فرصتی برای دراماتورژها بودند که دانش ادبی و سیاسی خود را با ارائه متون اساسی که تیم کارگردانی به آن اعتماد داشتند ، در خدمت نمایشنامه قرار دهند. این دراماتورژها سپس ضمن توجیه علاقه خود به یک جامعه سوسیالیستی ، تفسیری را درباره نمایشنامه و انتخاب کارگردان می‌نوشتند. این برنامه ها ابزاری برای برقراری ارتباط با مردم بودند و می توانستند ،فضاهایی باشند که در آن "زبان دوگانه" که قبلاً به آن اشاره کردیم ، مورد استفاده قرار گیرند. بنابراین در جمهوری دمکراتیک آلمان ، ارزش اثر نمایشی بر قدرت همکاری بین دراماتورژ و کارگردان متکی بود. زوج های پایدار در گروه های تئاتری در حال شکل‌گیری بودندو به دراماتورژها این اجازه داده شد تا به شیوه‌ای حرفه‌ای با یکی از کارگردانان کار کنند و بدین ترتیب فضای اطمینان به وجود آمد این شیوه عملکرد در تئاتر مانند اپرا بود و اغلب یک حس خوشایند را در مخاطبان بر‌می‌انگیخت.

« تحت آموزش قرار گرفتم و در زمانی که هنوز ساختارهای ثابت و دقیق وجود داشت وارد حرفه ام شدم. یک گروه ثابت وجود داشت ، هیچ قرارداد کوتاه مدت وجود نداشت ، یک مدیر ارشد که کارگردان بود نیز در آنجا وجود داشت ، این مدیران وابسته به سازمانی بودن که در تمام مدت سال در آنجا کار می کردند. این بدان معنی بود که ما با هم آشنا بودیم ، از نزدیک همدیگر را می شناختیم و همدیگر را به عنوان شریک قبول کردیم. »

بنابراین با تثبیت گروهها‌ و تقسیم کار تئاتری این نوع مشارکت از طرف سیستم تئاتری آلمان شرقی ، مورد حمایت قرار گرفت. با این حال ، این همکاری فقط زمانی می توانست ادامه پیدا کند که توسط ارتباطات بین فردی منتقل می‌شد. تشکیل گروه های آلمانی شرقی به تنهایی نمی‌توانست باعث ایجاد ارتباط بین دراماتورژ و کارگردان شود.برای این رابطه به نفع گروه بود که زمینه ای مناسب برای کار طولانی مدت ایجاد کند. پس از آن نیز موفقیت ارتباطات بین کارگردان و دراماتورژ به عوامل بین فردی ، عاطفی و سیاسی بستگی داشت. با این وجود واقعیت این است که کار دونفره(کارگردان-دراماتورژ) یک استاندارد حرفه‌ای بسیار قوی برای دراماتورژها آلمان شرقی بود،که پس از اتحاد دو آلمان به ابزاری برای ارزیابی فعالیتها‌ی دراماتورژها در گروهها نیز محسوب می‌شد.

«نقشی که دراماتورژ در گروه بازی می‌کرد،به روابط ما با کارگردان و بحث‌هایی که با وی انجام می‌دادیم وابسته بود.بعضی وقتها با همدیگر اختلاف نظرهایی داشتیم چرا که مرزهای حرفه‌ای دراماتورژی می‌توانست نسبتا محدود شود. دراماتورژها همیشه پیرامون امکانات کارهای جمعی کار می‌کردند.من هر دو فضا را می‌شناختم.در صورت عدم موفقیت در کار جمعی ، دراماتورژ محدود به نوشتن برنامه ها و کار طراحی می شد و فقط سعی در تضعیف درگیری ها داشت.اما حقیقت این است که همیشه حرف اول و آخر را کارگردان می‌زد،مسئله‌ای که عادی است.رابطه‌ی کاری جالب و خارق‌العاده‌ای که من می‌توانم به عنوان بهترین تجربه‌ی زندگیم از آن یاد کنم تجربه‌‌ی کار کردن روی نمایشنامه تا زمان تحقق آن با یک شریک واقعی بود،این لذتی است که هنوز برای من ادامه دارد.»

حرفه‌ای در بحران از زمان گذار

جایگاه خاصی که توسط دراماتورژها در گروههای زمان جمهوری دمکراتیک آلمان اشغال شده بود توسط تحولات سازمانی که جهان تئاتر آلمان شرقی با آن شناخته می‌شد به چالش کشیده می‌شود. موقعیت محوری آنها در زنجیره تقسیم کار تئاتری ، دراماتورژها را در مرکز سازماندهی مجدد کار گروهها قرار داد. محتوای فعالیت آنها تغییر کرده است ، و هویت حرفه ای آنها نامشخص تر شده است ، به نظر می‌رسد امروزه آنچه که به خوبی در سیستم تنظیم تئاتر آلمان شرقی در رابطه با حرفه‌ی دراماتورژها ترسیم شده است ،در معرض تهدید باشد.

از دست دادن حس فعالیت تئاتری

بعد از مرحله‌ی گذار بسیار زود سوال درباره‌ی حس فعالیت تئاتری مطرح شد. سپس جامعه‌ی تئاتری بحران عمیقی از موقعیت یابی خود را تجربه کردند که در بسیاری موارد امروزه همچنان ادامه دارد. تئاترهای جدید امروز بحران عمیقی از تعریف خود را پشت سر می گذارند. در جمهوری دمکراتیک آلمان ، تئاتر عملکرد اجتماعی مهمی داشت. با توجه به اینکه مشکلات اجتماعی و سیاسی را نمی توانستند در مطبوعات و رسانه ها مورد بحث قرار دهند ، این تئاتر درگیر این نقض شد. در ماه های خیزش ، جامعه‌ی تئاتری به دلیل اجراهای هنری منطبق با واقعیت و از طریق مداخله‌ی مستقیم ، نقش مهمی را در میان عموم مردم بازی می کردند. آنها با ایجاد واحد آشکارا این عملکرد مهم را از دست دادند. در حال حاضر تئاترهای Länder جدید به دنبال تعریف دوباره عملکرد خود در جامعه هستند.

«موقعیت سیاسی برای تئاتر ضروری است. اتحاد مجدد دو آلمان برای ما یک تجربه اساسی بود ، زیرا صحنه تبدیل به یک دادگاه شد. امروز ، ما باید این موقعیت سیاسی را دوباره اختراع کنیم ، و متناسب با زمانهایی که در آن زندگی می کنیم ، شکل های جدیدی به آن ببخشیم. »

«بدون شک توهمات بسیاری راجع به کار دراماتورژها در بین جامعه‌ی تئاتری آلمان شرقی وجود داشت و این توهمان امروزه نیز همچنان وجود دارد.بسیاری از مردم بر این باور بودند که دراماتورژها سوپاپهای اطمینانی هستند که توسط حکومت در درون گروههای تئاتری کار گذاشته شده‌اند،در واقع این سوال به میان می‌آید که آیا این تحمیل توسط دولت برای کنترل و خاموش کردن نیروههای مقاومت صورت گرفته است؟اما با این وجود همیشه این تصور وجود داشته و دارد.اما امروز کارگردانان و بازیگران پیرامون یک متن خوب که می‌خواهد از چیزهای خوب بگوید دور هم جمع می‌شوند.اما این گروههای با ابهت،و انگیزه‌هایشان برای من کاملا درک نشدنی است،من معتقدم که هر یک از این عوامل برای بیوگرافی زندگی خود کار می‌کنند.»

دراماتورژها به ویژه در مورد انتخاب برنامه نویسی جدید برای گروهها حساس بودند. بعد از اتحاد دو آلمان ،قسمت آلمان شرقی با مشکلات جدی در رابطه با حضور مخاطبین در سالنها مواجه شد ، بنابراین آنهامجبور شدند اصلاحاتی را در رپرتوارهای خود به عمل بیاورند، که تا آن زمان این رپرتوارها ،کارهای کلاسیک های آلمانی ، ادبیات اتحاد جماهیر شوروی و دراماتورژی معاصر آلمان شرقی را در بر می‌گرفتند. بعد از مرحله‌ی گذار خیلی سریع مشخص شد که این رپرتوارها دیگر منطبق با انتظارات مخاطبی که بی رحمانه سالنها را ترک می‌کند ، نیستند.

«در اینجا در دهه‌ی هشتاد ،دراماتورژی شوروی نفوذ بسیار زیادی داشت.اما با اتحاد مجدد ،ناگهان نمایشنامه‌هایی که قبلا تحت این نفوذ بودند اهمیت خود را از دست دادند،زیرا که دیگر مردم به آن موضوعات که قبلا به آن علاقمند بودند توجهی نمی‌کردند ودر کل علاقه‌ی آنها تغییر کرده بود در نتیجه بسیاری از رپرتوارها خود به خود خذف شدند»

«فکر می کنم موارد زیادی را امتحان کرده ایم و این انتخاب ها کم و بیش خوشحال‌کننده بوده اند. در جستجوی کارکردهای جدید برای تئاتر ، ما یک رپرتوار کلاسیک را مجدداً بازنویسی کرده ایم ، با این ایده که این مضامین عالی ، این مطالب عالی هنوز هم می توانند تماشاگران را به گونه‌ای موفقیت آمیزبا هم جمع کنند. مسیر مخالف دیگری که ما کاوش کردیم ، بر روی دراماتورژی معاصر ، اروپای شرقی متمرکز شده بود ، و در آنجا بسیار زود به این تجربه دست یافتیم که مردم دیگر همه اینها را نمی خواهند ، این نمایشنامه های نویسندگان روس ، که قبلاً بسیار مورد استقبال قرار می گرفتند ، دیگر رغبتی از سوی تماشاگران به همراه نداشتند و آنچه که از نظر ما مهم بود برای تماشاگران مهم نبود. »

با سازشهایی که در برنامه‌ریزیهای تئاتری به عمل آمد،تئاترها به نمایشنامه‌های موفقی روی آوردند که خود را در صحنه‌های اروپایی ثابت کرده بودند.در نتیجه در برنامه ریزیهای جدید ،گروهها بر اساس قدرت عمل و دوامشان تقسیم‌بندی شدند که این خود قدرت کنوانسیونهای زیبایی‌شناسی و سیاسی حاکم را بر تئاتر جمهوری دمکراتیک آلمان را نشان می‌دهد.درامات

من معتقدم که «تئاتر دولتی »،زمانی که برخی از اعضایش به این نتیجه رسیدند که تئاتر باید تکامل پیدا کند چرا که جامعه تغییر کرده است،از بین رفت. این کار نکرد ، اشتباهاتی انجام شد ، همه چیز حل شد. […] امروزه ، خلاقیت بیش از حد از مد پیروی می کند ، تئاتر بیشتر معنای خود را از دست داده است در حالی که هنر باید به خودی خود بر ماده‌ی خاص خودش استوار باشد. آنچه من بیشتر از آن ابراز تاسف می کنم وسوسه ای است که تئاتر و استاتساوسپیل امروز در ساختن آثار خود تسلیم می شوند.

در دهه شصت ، یک حرکت راسیونالیستی(خرد گرایی) منجر به تعطیلی تئاترها در چندین شهر کوچک شد. چنانچه که مشاهده خواهیم کرد ساختارهای تئاتری جمهوری دمکراتیک آلمان به اندازه کافی به تئاترهای عمومی در جمهوری فدرال آلمان نزدیک هستند،(تئاترهای عمومی ، کار می‌کردند پیرامون یک رپرتوار با یک گروه ثابت) ،دلیل این تشابه ساختاری نیز به این علت بود که رژیم آلمان شرقی تأکید زیادی بر سیاسی کردن کار تئاتری داشت.

این گفتمان،مخصوصا رادیکال ،توسط دراماتورژی ارائه شده است ،که گروه بزرگی را که از اوایل دهه هشتاد در آن مشغول به کار بود ، ترک کرده است. در سال 1998 او و بسیاری از دراماتورژهای دیگر که از اتحاد مجدد دو آلمان مأیوس شده بودند و هنوز از یک نئاتر سیاسی دفاع می‌کردند به ساختار خصوصی کوچکی روی آوردند، در ‌اقع این ساختار خصوصی بر مبنای ایده‌ی کاباره‌ایی بین دو جنگ بنیاد نهاده شده بود. با این وجود عناصر این نوع گفتمان در آثار و تفکرات تعداد محدودی از دراماتورژهایی که در این گروهها باقی‌مانده‌اند هنوز وجود دارد. اما امروزه آنها با ظرافت بیشتر ، در یک شرایط بسیار رقابتی ، نگاهی واقع بینانه‌تر به فعالیت و فضای مانور خود دارند.

«من از این ایده که می خواهم از طریق برنامه نویسی به

 مردم آموزش دهم ، دست کشیدم. فکر می کنم امروز این فکر زیبا مهمل به نظر می‌رسد ، زیرا مردم تا اندازه‌ی زیادی چیزهای دیگری را در خارج از تئاتر مشاهده می کنند ، در واقع آنچه که ما نمی‌توانیم به آنه آموزش دهیم مفهوم زیبایی شناسی است،چرا که آنها قبلا بدون هیچ آموزشی به مفهوم زیبایی شناسی و شکل آن آشنا شده‌اند،در نتیجه ما باید نمایشنامه‌هایی را اجرا کنیم که به هر روش ممکن دلمشغولیها و نگرانیهای آنها را بر می‌انگیزد. البته این کار از قبل تعداد مشخصی از نمایشنامه ها یی را که برای من در سمت یک دراماتورژ ،عزیز هستند ،حذف می‌کند.»

(دراماتورژ.D10:مرد،۱۹۴۳،مدیر دراماتورژی،تئاتر دولتی در یک شهر۵۰۰۰۰نفری)

بازسازی گروهها و اصلاح شرایط کار

تغییر ساختار که همراه با مرحله‌ی گذار بود ، جایگاه دراماتورژها را در گروه تغییر می دهد. آنها کسانی هستند که بیشتر از همه تغییراتی را که در زمان اتحاد مجدد دو آلمان بر حرفه‌اشان تأثیر می‌گذارد ،احساس می‌کنند ، زیرا آنها نسبت به سایر حرفه های تئاتر با ثبات تر هستند. دراماتورژها پتانسیل و توانایی یک بازیگر ، خواننده یا کارگردان را برای حرکت ندارد. در حالی که آنها اغلب در چندین تئاتر قراردادهای مهمان دارند ، اما حرفه‌ی دراماتورژ بیشتر وابسته به "خانه" است.ناپدید شدن "کارگردانان خانه" (Hausregisseure) دراماتورژها را مجبور به کنار گذاشتن دنبال کردن کار جمعی کرد که پیشتر به آن عادت کرده بودند.

آنها اکنون باید سازگار و انعطاف پذیر باشند. کارگردانان مهمان تقریباً هرگز در کنار گروه زندگی نمی کردند ،آنها معمولا از تئاتری به تئاتری دیگر می‌رفتند تا همزمان کارهای دیگری را نیز آماده‌ی اجرا کنند. در غیاب کارگردان وظیفه‌ی هدایت و رهبری کروهها بر عهده‌ی دراماتورژها بود زیرا دراماتورژها معمولا به صورت دایمی در یک گروه کار می‌کردند ، در این بین همزمان با گسترده تر و مبهم تر شدن عملکردهای دراماتورژها ، بر مسئولیتهایشان نیز افزوده شد.

در حالی که پیش از این دراماتورژها نقش همراهی در توسعه پروژها را بر عهده داشتند ، اما امروزه آنهاعلاوه بر اینکه مسئول مطالعه‌ی نمایشنامه‌ها ،برای احرا هستند، مسئول نظارت بر پیشرفت پروژه و مدیریت هماهنگی هنرمندان میهمان را نیز برعهده دارند.

این شوک که به طور جمعی توسط همه‌ی دراماتورژها تجربه شده است ، بسته به ژانر تئاتری مورد نظر و به ویژه با توجه به تاریخ و زمان بندی تغییرات ویژه برای هر یک از سازمانهای تئاتری ، اشکال یکسانی را در اختیار شما قرار نمی دهد. با ورود گسترده کارگردانان میهمان ، انتقال به درزدن استاتوپر به روشی کاملاً رادیکال انجام شد. در اینجا ویژگی های یک نمایش "اپرا" را می یابیم که دراماتورژ آلمانی در تلاش است تا جای خود را پیدا کند.«

تا به حال ، ما موفق شده ایم تا اطمینان حاصل کنیم که دراماتورژها هنوز در اینجا دراماتورژ تولید هستند ، اما کار کردن با یک شریک هنری در سوئیس ، یا حتی در دوسلدورف ، کار دشواری است. مخصوصا شریکی که به سختی وقت بحث کردن با شما را در رابطه با کار دارد.زمانی این رابطه دشوارتر می‌شود که ما در حال تجربه کردن بر روی یک نمایشنامه هستیم که کارگردان و اکیپ‌ش از راه می‌رسند و کار را تصاحب می‌کنند البته این موضوع در رابطه با شخصیت کارگردانها و میزان امانت‌داری آنها کاملا متفاوت است و اما من معتقدم که این نزدیکی ، این بعد جمعی را برای توسعه‌ی کار از دست داده ایم.» (D1: زن ، 1956 ، نمایشنامه‌نویس ، Staatsoper).

در مورد تئاتر دولتی Staatstheater در همان شهر ، تغییرات در ساختار سازمانی این گروه کمتر بی‌رحمانه بود. دپارتمان Regie تا سال 2001به فعالیتش ادامه داد و پس از برخی آزمایشات و خطاها ، شکل خود را در زمان جمهوری دمکراتیک آلمان با یک چهارم از کارگردانان خانگی بازیابی کرد. ورود کارگردانان میهمان البته نویسندگان ،دراماتورژان و بقیه گروه را مجبور به سازگاری با روش های مختلف کار کرد.اما حفظ یک ساختار ثابت باعث شده است که موقعیت حرفه ای دراماتورژها که هنوز خود را جزو اصحاب تولید می دانند ، از این تغییر و تحولات در امان بماند. این استمرار نیز با انتصابدراماتورژ سابق به عنوان مشاور همراه بود.

این فعالیت به نفع کار گسترده ای که تعداد بیشتری از شرکا را شامل می شود ، شدت می یابد. در سایر تئاترها ، تغییرات سریعتر اتفاق افتاد ، زیرا نوآوری این گروه رادیکال تر بود و تعداد کارگردانان خانهگی به شدت کاهش یافتند (برخی از تئاترها کارگردانان خانگی را حذف کردند و به کارگردانان مهمان روی آوردند) در این گروه ها ، حفظ و نگهداری سیستم مشارکت دشوار است و دراماتورژ باید جنبه های مختلف فعالیت خود را ریشه ای تر از قبل بازیابد. این مورد در تئاتر دولتی Stadttheater در دو حالت قابل مطالعه است: گروههای تئاتری از زمان اتحاد مجدد عمیقاً تجدید شده اند و کارگردانان خانگی تقریباً ناپدید شده اند به جز ترکیب عملکردهای مشاور و کارگردان. دراماتورژها با تضعیف عملکردها سنتی خود (خواندن و تجزیه و تحلیل متون با همکاری کارگردان) روبرو هستند که پذیرش آنها اغلب دشوار است.

« مشارکتهای طولانی مدت ، تقریباً دیگر وجود ندارد ، زیرا دیگر کارگردانان ثابتی در تئاترها وجود ندارند و اغلب در حال تغییر کردن هستند،ممکن است تعدادی از این کارگردانان هنوز وجود داشته باشند اما تعدادشان زیاد نیست. در حال حاضر ما می توانیم با یک کارگردان مهمان که هر سال به اینجا می آید کار کنیم.به نظر من این امر ضروری است ، اما من را کاملاً آزار می دهد که مجبور به همکاری با کارگردانانی باشم که مدام در حال تغییر فضاهای مختلف هستند، زیرا روند تولید یک تئاتر پروسه‌ای بسیار صمیمی را می‌طلبد که در اثر حضور دائمی در یک گروه این پروسه شکل می‌گیرد، وقتی ما نمی خواهیم این کار را به صورت کاملاً رسمی انجام دهیم ، فقط برای نوشتن برنامه و به تمرین بپردازید. اینگونه نیست که من کار خودم را ببینم و اینگونه نیست که چگونه شروع به تمرین کردم.»(D9:زن،۱۹۵۹مدیر دراماتورژی،تئاتر دولتیStadttheaterدر شهری با ۵۰۰۰۰۰نفر جمعیت)

در این زمینه ، مشارکتهایی که امروز هنوز با آنها روبرو هستیم اغلب مشارکتهایی هستند که در تئاتر جمهوری دموکراتیک آلمان مرسوم بودند و امروزه نیز همچنان ادامه دارند.اگرچه سازمان فعلی تئاترها دیگر از بدو تاسیس از چنین مشارکت هایی طرفداری نمی کنند ، اما از آنچه که قبلاً وجود داشته است ، به شدت دفاع می کنند. با این وجود ، دراماتورژها اصرار دارند که یک متد خاص کاری هنوز هم توسط الگو های آلمان شرقی به گونه‌ای بسیار مشخص در تئاترها وجود دارد. مشکلات پیش روی گروهها بعد از اتحاد مجدد به اندازه مواجهه‌ی کارگردانان آلمان غربی با دراماتورژها و کمدین های آلمان شرقی بر اختلاف بین شیوه های کاری مربوط به آنها برجسته بود ، و گاه باعث سوء تفاهم واقعی می‌شد.ورود کارگردانان میهمان از غرب برای بسیاری از دراماتورژهایی که قبلا در جمهوری دموکراتیک آلمان فعالیت داشتند مانند ابزار درمان شکهای عصبی ویرانگری بود که بعد از اتحاد مجدد دو آلمان بر پیکره‌ی هنر و برخی گروههای نمایشی فرود آمده بود،اما خود این مسئله نیز منازعه برانگیز بود.زیرا بسیاری از بازیگران آلمان شرقی که قبلا تحت هدایت کارگردان کار می‌کردند،گاهی اوقات شگردهای بداهه پردازانه‌ی شرکای جدید آلمان غربی را اشتباه می‌فهمیدند.در نتیجه دراماتورژان فراتر از مشکلاتی که در حرفه‌ی خودشان نیز با آنها مواجه بودند،نقش یک میانجی بین کارگردان و بازیگران را نیز بازی می‌کردند،چیزی که قبلا در سیستم تئاتری آلمان شرقی مرسوم نبود.

« با کارگردانان غربی ، برخوردهای زیادی رخ می‌داد ، چرا که گاهی اوقات روشهای کارگردانی متفاوت آنها کار را بسیار دشوار می‌کرد. من با چنین روشهای کاری روبرو شده‌ام ،می‌توانم بگویم که این روشها برای من کاملاً بیگانه بودند.همین امر باعث می‌شد نه تنها من بلکه بسیاری از بازیگران نیز عصبی شوند،روشی که آنها ارائه می‌کردند کاملا متفاوتتر از آن چیزی بود که ما آموخته بودیم.آن کارگردانها فقط فضای صحنه را ترسیم می‌کردند و در رابطه با صحنه‌های مختلف نشانه‌ای یا زمینه‌‌ی روشنی را ارائه نمی‌کردند.به همین دلیل من هنوز فکر می‌کنم که آنها نمی‌دانستند چه چیزی می‌خواهند.» (D9: زن ، 1955 ، نمایشنامه نویس ، Stadttheater ، در شهری با 500000 نفر جمعیت).

روابط با کارگردانان میهمان براساس تعریف متغیرها از میزانسنی به میزانسنی دیگر بود. بر همین اساس یک دراماتورژ آلمان شرقی دو راه پیش روی داشت: یا این که می‌بایست تغییرات دائمی را بپذیرید و به بهترین شکل ممکن با آن سازگار می‌شد، یا سعی می‌کرد با امتحان کردن اشکال همکاری، به استمرار در گروه را بازسازی کند ، حتی اگر واضح بود که این استمرار‌ها آینده‌ای مبهم خواهند داشت است.ما سخنان بسیار مبهمی را از این درامانورژها در رابطه با همکاری آنها با کارگردانان مهمان شنیدیم.دراماتورژ یک گروه بزرگ می‌گوید که او به خاطر روابط خود با کارگردانان مهمان بسیار قدردان آن لحظات است،البته شرط او برای این قدر دانی متوجه آن‌دسته از کارگردانانی است که در چهارچوب دراماتورژی آلمان شرقی باقی می‌ماندند.

«من واقعاً از کارگردانان میهمان قدردانی می‌کنم و خوشحال می‌شوم که خاطرنشان کنم که حتی امروز که از ما درباره این مدل دراماتورژی سوال می‌شود که کسی آن را نمی‌شناسد به هیجان می‌آیم.بسیاری مشتاق این نوع کارکردن شراکتی هستند که در آن گفتگو بین دو نفر جریان دارد،چرا که آنها می‌بینند که چه فضای صمیمانه‌ای در کار به وجود می‌آید و ما با چه صمیمیتی کار می‌کردیم. »(D6: زن ، 1961 ، نمایشنامه نویس ، Staatstheater).

بنابراین این دراماتورژها در نهایت تلاش می کنند تا به سنتزی دست یابند که می‌خواستند به گونه‌ای واقع بینانه بین الگوی دراماتورژی آلمان شرقی و نوع روابطی که مدیران آلمان غربی به آن عادت کرده بودند ،قرار بگیرد.

«من به همکاری میان مدت اعتقاد دارم،من نمی‌خواهم که محدودیتهایی تعیین کنم،اما ما می‌توانیم با هر کارگردان یک الی سه سال کار کنیم،اما بعد از این مدت باید با کارگردانان دیگری نیز به تجربه بپردازیم،این همان چیزی است که من می‌خواهم اینجا انجام دهم،زیرا که یک دراماتورژ همواره باید مانند یک کارگردان روشهای جدیدی را برای کارش جستجو کند.من به عنوان یک دراماتورژ سعی می‌کنم مجموعه‌هایی متغییر و پر انگیزه را ایجاد کنم»( d6: زن ، 1961 ، نمایش نامه نویس ، Staatstheater)

تعریف فعالیت دراماتورژی بین فرهنگ‌شناسی ‌تئاتر و میانجیگری کدام است؟

یک تصویر دافعه از فعالیتهای دراماتورژ‌ان آلمانی شرقی هنوز وجود دارد،و آن نمایشی از دراماتورژی آلمانی غربی است که غنا و محتوای فعالیت های آنها را زیر سوال می برد. الگوی متمرکز (آلمانی شرقی) از یک دراماتورژ تولید ، که از ابتدا کارگردانی را همراهی می‌کند ،به وجود آمده است،در واقع در این همراهی دراماتورژ در کنار یک همکاری تنگا‌تنگ با کارگردان همیشه دست بالا را داشت و این کاملا با مدل غیره متمرکز و گسترده‌ی آلمان غربی در تضاد بود به این دلیل که دراماتورژی آلمان غربی یک دراماتورژی وابسته به مطبوعات بود ، که در آن رویکرد ادبی جای خود را به بازاریابی فرهنگی می داد،دراماتورژان

آلمان غربی بر خلاف همکارانشان در آلمان شرقی هیچوقت دست بالا را نداشتند با این حال ، دراماتورژان در سیستم جمهوری فدرال آلمان موفق شدند که از سالهای ۱۹۶۸ به بعد یک مدل دراماتورژی برشتی بسیار سیاسی را تجربه کنند .برنارد دورت در این باره معتقد است که عملکردها و شیوه‌های اجرایی فعالیتها‌ی دراماتورژیک در آنجا(آلمان غذبی) به سرعت نرم‌تر و رقیقتر شده‌اند.در حالی که در سیستم دراماتورژی جمهوری دموکراتیک آلمان دراماتورژ همچنان از جایگاه با ارزش‌تری در درون گروههابرخوردار بود .در واقع این استنباط با مطالعه روی اعمال دراماتورژان دو آلمان که توسط انجمن دراماتورژان آلمان غربی در سال ۱۹۸۶ صورت گرفته ،به دست آمده است.

یو جنز جنسن ، دراماتورژ بوخوم ، بر روی اشکالاتی که همراه است با این گسترش عملکرد دراماتورژ در قبال وظایف سازمانی که با زمانی که برای خواندن نمایشنامه و مبانی نظری اختصاص داده شده ، تاکید می‌کند ،به همین ترتیب ، اگر دنیای تئاتر آلمان غربی نیز همکاری های شدیدی بین کارگردانان و دراماتورژان داشته باشد ، اینها اغلب در خارج از گروه ها فعالیت می کردند. با وجود روابط بین فردی ساخته شده از جذابیت و دلبستگی متقابل ، آنها بندرت بخشی از زندگی روزمره سازمانهای تئاتر را تشکیل می دهند. این اختلاف است که امروز در سخنان نمایندگان دراماتورژی آلمان شرقی ظاهر می شود.

«در غرب تصویر متفاوتتری نسبت به اینجا از داماتورژ ارائه می‌شود،چیزی که اینجا به گونه‌ای بسیار آرام در حال رخ دادن است و من از این بابت بسیار متأسف می‌شوم.در تئاتر ما نقش دراماتورژها به اندازه‌ای کم است که بیشتر آنان مجبور به کار کردن در سمتها‌ی دیگر هستند.آنها به عنوان رابطه با مطبوعات کار می‌کنند،برای مجله‌های تئاتری می‌نویسند،بیشتر مانند یک مدیر صحنه کار می‌کنند،که وظیفه‌ی این مدیر صحنه شرکت کردن در یک‌سوم تمرینات است تا نگاهی به عملکرد گروهها بیندازند،همچنین برخی‌ از آنها فقط مشاوره می‌دهند و برنامه‌های اجرایی را می‌نویسند.همچنین اگر دیگر کار متمرکز برای کارگردانان امکان‌پذیر نباشد و کارگردان مهمان که همزمان در هفته مشغول انجام هفت پروژه باشند و مدام از هواپیمایی دیگر به هواپیمایی دیگر بروند،و برای مدتی کار رها کنند و چهار هفته با گروهی کار کنند،در این زمان است که در هنگام توقف تمرینات بحث و گفتگویی شکل می‌گیرد و مجموعه‌ی عوامل اعلام می‌کند ما در این چهار هفته‌ باید این کارها را انجام دهیم ،اینجاست که حرفه‌ی دراماتورژ به گروه فراخوانده می‌شود،و این دقیقا در تضاد با آن‌چیزی هست که من در باره‌ی دراماتورژی یاد گرفته‌ام،این نوع نگاه به دراماتورژی نوعی نگاه سطحی است و چیزی نیست که مرا خرسند کند،چیزی که من کاملا با آن بیگانه‌ام.» (D6: زن ، 1961 ، نمایشنامه نویس ، Staatstheater).

«واضح است که دراماتورژی آلمان غربی بسیار ضعیف‌تر بود ، یعنی می توان گفت که همکاران ما در آنحا از لحاظ محتوی نمی توانستندواقعاً کار ی متمرکز انجام دهند. بدیهی است ، وقتی من سالی شش یا هفت تولید را دراماتورژی می کنم ، سپس برنامه های آن کارها را راست و ریست می‌کنم و کارهای روابط عمومی را انجام می دهم ،همچنین به دو یا سه تمرین دیگر هم سر می‌زنم،نمی‌توانم انتظار نتیجه‌ی بهتری را داشته باشم.» d9: زن ، 1955 ، نمایشنامه نویس ، Stadttheater ، در شهری با 500000 نفر جمعیت).

اکنون دراماتورژان آلمانی شرقی با افزایش وظایف اداری و سازمانی خود روبرو هستند ، حتی اگر تعداد پستها در دپارتمان دراماتورژی گروه ها در حال کاهش باشد. با این وجود این دراماتورژان شاغل در گروه های کوچک هستند که این تغییرات را به شدت احساس می کنند ، زیرا شراکت آنها برای این کارها غیرممکن است.

«ما در اینجا سه دراماتورژ هستیم،یکی از همکارانم برای اپراها و کنسرتها کار می‌کند و آن یکی برای تئاتر،خود من نیز مدیریت دراماتورژها را بر عهده دارم. نیمی از کارم کاغذبازی ، ارتباط با ناشران و موضوعات حقوقی نویسندگان است.تمامی این کارها باید به نحو احسنت اجرا شوند […] کاغذبازیها و تشریفات اداری زمان فزاینده‌ای را در کارم اشغال می‌کنند. من مجبورم منابع مالی را مدیریت کنم ، به گونه‌ای که بودجه‌ی لازم را برای ناشران و همچنین برای تورهای هنری، همیشه باید در نظر بگیرم و این کار واقعا طاقت فرسا است و هیچ ارتباطی با دراماتورژی به معنای ادبی این اصطلاح ندارد.» (D10: مرد ، 1943 ، نمایشنامه نویس ، Stadttheater ، در شهری با 50،000 نفر جمعیت).

وقتی نگاهی به تحولات سیستم آموزش تئاتر آلمان شرقی می اندازیم این تقابل را بین دراماتورژی آلمان شرقی و دراماتورژی آلمان غربی می بینیم. از زمان اتحاد مجدد ، مدارس تئاتر سابق آلمان شرقی مجبور شده اند تا حد زیادی خود را با الگویی از تئاتر آلمانی غربی هماهنگ کنند که در این الگو ویژگیهای تئاتری با وضوح کمتری نمایش داده می شوند. بنابراین در اوایل دهه‌ی نود مدرسه تئاتر لایپزیگ که ساختار مستقل آن منطق بازیگران و دراماتورژان آینده را شکل می‌داد، در کار سازمانی‌ش با یک چالش عمیق مواجه شد ،در ابتدا بخش دراماتورژی این مدرسه تعطیل شد ، اما در سال ۱۹۹۳ دربخش تئاتر دانشکده‌ی موسیقی لایپزیک سرانجام دراماتورژی دوباره جایگاهی برای خود یافت.

اما گرایش برنامه تحصیلی دارای یک شفافیت واضح است ، که گواهی بر سیرتکامل مفهوم فعالیت دراماتورژ در میان کسانی است که امروز آن را در لایپزیگ تدریس می کنند (و نصف آنها از جمهوری دموکراتیک آلمان). دپارتمانهای دراماتورژی در بروشورهای کاری خود ایده‌ی یک «گسترش مفهومی دراماتورژی» را ارائه می‌دهند که علاوه بر فعالیتهای ادبی آنها« فعالیتهای روزانه‌ی» دراماتورژها را شامل می‌شود. برنامه‌ی تحصیلی ، در کنار یک آموزش تئاتری که همچنان کلاسیک باقی مانده است ، شامل برگزاری دوره های زیادی برای آموزش رسانه ها (فیلم ، رادیو و تلویزیون) و همچنین دوره های مدیریتی و قانون و ارتباطات می‌شود . بنابراین فعالیت میانجی‌گرانه‌ی دراماتورژ تغییر کرده است و از یک میانجیگری سیاسی در جمهوری دموکراتیک آلمان (از گروه تا SED) ، به بخشی از یک زمینه رقابتی تبدیل شده است. (از گروه گرفته تا جهان رسانه).

دراماتورژهای آموزش دیده در آلمان شرقی در تلاش هستند تا خود را با این برنامه های آموزشی جدید که محتوی کار دراماتیک را ترجمه می‌کنند و شناسایی این محتواهای برای آنها تقریبا دشوار است،هماهنگ کنند.

« تا جایی که من می‌توانم قضاوت کنم مفهوم دراماتورژی در این مدارس و دپارتمان دراماتورژی بسیار تغییر کرده است و همه‌ی چیزهایی که امروز می‌بینم به سوال رسانه‌ها در رابطه با دراماتورژی بستگی دارد.در زمان قبل از اتحاد ما کمتر با این مسئله رو برو بودیم ، بسیاری از ما دراماتورژی را به روشهای کلاسیک آموخته بودیم. این بدان معنی است که آنچه ما تحت عنوان دراماتورژی یاد گرفته‌ایم ، واقعاً کاری کلاسیک روی متون تئاتری برای شناسایی فرایندی به معنای برشتی و برای دیدن اینکه کدام گره های صحنه دارای اهمیت هستند،بود. بنابراین در واقع به معنای کلاسیک این هنر ما به عنوان شریک و همراه کارگردان درگیر تفسیر مفاهیم بودیم، و این دقیقا همان چیزی بود که تئاتری و از تئاتر زاده شده بود. » (D8: زن ، 1960 ، نمایشنامه نویس ، Stadttheater ، در شهری با 500000 نفر جمعیت).

همه برای همکاری با کارگردان دلتنگ هستند که در آن دراماتورژ نقش عمیق ادبی را حفظ می کند ، خواندن این نمایش را همراهی می کند ، به آن معنا می دهد و در تمرینات مداخله می کند. آنها همچنان به ایده مفهومی سازی در صحنه وابستگی دارند. این توانایی برای قرار دادن یک مفهوم در یک صحنه عملی در مصاحبه ها چندین بار ذکر شده است ، اما وقتی به آموزش های فعلی دوره های دراماتورژی نگاه می کنیم ، دیگر این نوع نگاه از وضوح کمتری برخوردار است.فعالیت نمایشی فعلی در ایالتهای جدید بسیار متفاوت‌تر از آن چیزی هست که قبلا در جمهوری دموکراتیک آلمان بود ، اما اساساً این فعالیتها یک فعالیت میانجی گرانه هستند.البته این مسئله بیشتر برای تعریف مرزهای یک فعالیت حرفه ای است و در اساس فعالیتهای دراماتورژی قبل از خود را نادیده نمی‌گیرد

در سیستمی که در آن مکان تئاتری بیش از آن که محل کار کردن باشد به مکان نمایش تبدیل می‌شود،دیگر دراماتورژ به عنوان کسی که یک نقش مشاوره‌ای ادبی را در کنار کارگردان بازی می‌کند محسوب نمی‌شود در این فضا دراماتورژ بیشتر انرژیش را در فرایند تولید تئاتر معطوف به یک واسطه‌ی بین بازیگران مختلف و کارگردانی می‌نماید.این تغییر می‌تواند در صورت شایستگی دراماتورژ منجر به یک پیشرفت در مسئولیت دراماتورژی شود.به گونه‌ای که در غیاب کارگردان کنترل و پیشرفت کار و فعل و انفعالات دنیای تولید توسط پروژه را مدیریت می کند،او همچنین زنجیره تقسیم کارهای تئاتری را هماهنگ می کند. سرانجام ، تنها عناصر واقعاً پایدار در گروههای تئاتر دراماتورژها هستند ، و در نهایت آن دسته از دراماتورژها در موسسات تئاتری ماندگارترن که در یک زمینه‌ی محلی مشغول به کار هستند.آنها با مخاطبی که عادات و انتظارات آنها را می شناسند ارتباط برقرار می کنند و به دفاع از ایده تئاتر در داخل و برای شهر می‌پردازند.

«وقتی یک کارگردان ثابت در موسسه حضور دارد ، او گروه را و همچنین برنامه های چند سال گذشته را می شناسد. کارگردانی که از خارج می آید ، به طور معمول ، او نه گروه را می شناسد ، نه علایق ما و نه مفاهیمی را که ما سعی می‌کنیم درموسسه‌ی تئاتریمان برای صحنه های مختلف توسعه دهیم. او در واقع به آنچه برای ما مهم است فکر نمی کند ، بلکه برعکس ، علاقه هنری خود ، و بلاخص علاقه شخصیش را به یک نمایشنامه ، در کانون توجه قرار می دهد. و البته در آنجا ، کارکرد دراماتورژ نیز تغییر می کند. ما باید سعی کنیم که علایق و برنامه‌های گروهمان را برای او توصیف کنیم و اینکه آنچه او فکر می‌کند بسیار با برنامه‌ی ما متفاوت است. و هنگامی که او تصمیم می‌گیرد، ما به عنوان یک شریک که گروه را بهتر می‌شناسیم به توضیع نقش‌ها می‌پردازیم.» (D8: زن ، 1960 ، Stadttheater ، در شهری با 500000 نفر جمعیت). «من فکر می کنم فعالیت های دیگری برای دراماتورژها در حال ظهور است ، که این فعالیتها از ضرورت ویژه‌ای برخوردارند. دراماتورژها کسانی هستند که همیشه آنجا در گروه حضور دارند،و این چیز هست که حرفه‌ی آنها را از کارگردانان متمایز می‌کند،کارگردانها هیچ ارتباطی با یک منطقه و شهر ندارند و در بیشتر مواقع، فضای شهرهایی را که در آنجا کار می‌کنند حتی نمی‌شناسند،اما برخلاف کارگردانها،دراماتورژها در آن شهرها زندگی می‌کنند،بنابر این آنها از عناصر ضروری برای میانجی‌گری بین کار کارگردان و شهر محل زندگیشان هستند. »(D9: زن ، 1955 ، نمایشنامه نویس ، Stadttheater ، در شهری با 500000 نفر جمعیت).

دراماتورژها، که یک موقعیت محوری واقعی در گروههای تئاتری آلمان شرقی داشتند ، متوجه شدند که شکل وسیاق مهارت آنها و همچنین جایگاه آنها در فرایند تولید تئاتر از زمان اتحاد مجدد دو آلمان به طرز چشمگیری تغییر کرده است .سازمانهای جدید تئاتری ،محتوای جدید فعالیت آنها را درباره‌ی ساختارهای تئاتر عمومی مورد سوال قرار داده بودند. در مواجهه با این تغییرات ، هویت حرفه ای آنها مبهم تر شده و مرزهای فعالیت آنها تغییر کرده بود. تحولات سازمانی که در دهه نود با ساختارهای تئاتری تولیدی ایالاتهای جدید تجربه شد ، تمام حرفه های تئاتری را تحت تأثیر قرار داد. اما ویژگی فعالیت نمایشی ،از لحاظ ابعاد ادبی و علمی آن در یک جهان هنری شدیدا حساس به سیاست همانطور که در آلمان شرقی توسعه یافت ، موقعیت ویژه آنها را در روند خلق تئاتر توضیح می‌داد،موقعیت ویژه‌ای که دراماتورژان آلمان شرقی در آن قرار گرفته بودند باعث می‌شد که آنها دگرگونیهای مرتبط با انتقال را با شدت بیشتری احساس کنند.

اما نمونه دراماتورژهای آلمانی شرقی بیش از هر چیز نشان می دهد که جایگزین کردن این گروه در یک سیستم حرفه ای که در آن مرزهای مهارت و وابستگی متقابل فعالیتها هرگز به طور قطع قابل دست یابی نیستند،از چه اهمیت زیادی برخوردار است. این سیستم ضمن تأکید بر پیوندهای سازمانها تئاتری ، عملکرد فعالیت و مسیرهای شخصی اعضای گروه حرفه ای را متحد می سازد و بر فرآیندهای بازسازی در کار در زمان اتحاد دو آلمان نیز تأثیر می گذارد. به این معنا ، ممکن است بحران کنونی گروه های آلمان شرقی به مانند کسانی که فعالیت حرفه‌ای خود را در سیستم تئاتر آلمان شرقی شروع کرده‌اند و در آن سیستم زندگی و تجربه کرده‌اند یک عامل محرمانه باشد.دراماتورژهای آلم

باشد.دراماتورژهای آلمانی شرقی که به ساختارهایی که در آن پرورش یافته بودند و با وجود امکانات اندکی که برای استقلال کاری داشتند.وابسته بودند، مجبور شدند با روشهای تولید تئاتر که برایشان خارجی بود ، سازگار شوند. این امکان وجود دارد که آنها احساس کنند که نقش محوری خود را در زنجیره تولید تئاتر از دست داده‌اند.به اشتراک گذاشتن وظایف و پیوندهای همکاری هنری که آنها را با کارگردانان در سیستم تئاتر آلمان شرقی متحد می‌کرد ، امروز به ویژه با باز تعریف این بخش از وظایف آنها،فعالیتهای دراماتورژیکشان مورد تهدید قرار گرفته است .با این وجود ، به نظر می رسد در این جهان در حال تغییر تئاتری، عملکرد واسطه گری دراماتورژ در گروه های ایالتهای تازه تاسیس حفظ شود ، حتی اگر این فعالیت تمایل به تغییر محتوا ، از یک میانجیگری ادبی و سیاسی به سوی یک میانجی‌گیری سازمانی و بازاری داشته باشد ،این تغییر موقعیت در فرایند تولید تئاتر اغلب به سازش های دردناکی همراه بود که به تئاتر تحمیل می‌شد و با تحقیق در باره‌ی اشکال جدید و ارزیابی دوباره‌ی فعالیتهای‌ دراماتورژی از لحاظ ابعاد علمی و و ادبی همیشه در معرض تهدید قرار داشت.

این دیدگاه بسیار منفی را که هنوز دراماتورژان آلمانی شرقی در مورد محتوای فعالیت حرفه ای همکاران آلمان غربی خود دارند ، نشان می دهد که ده سال بعد از این ابعاد اتحاد مجدد ، هنوز این فرایند در حال تکامل است.، عناصر هماهنگی که می توانیم در شیوه های تئاتری مشاهده کنیم ، گواهی بر کوشش های انجام شده برای بازسازی ، به اشکال جدید و استمرار همکاری هنری در پیکربندی تئاتر فعلی است.

اتحاد دوباره به گونه‌ای بسیار خشن با حرفه‌های تئاتری که در سیستم های مختلف حرفه ای و در پیکربندی های مختلف تئاتری درج شده است ، مقابله می کند. این همان چیزی است که تجزیه و تحلیل مرحله‌ی گذار را جالب می کند. فرایند اتحاد مجدد با دور راند یک شیوه‌ی حرفه‌ای تا جایگزینی یک پیکربندی تئاتری به جای یک سیستم تئاتری دیگر ، تغییر شکل تئاتر آلمان شرقی را رقم زد ، همانطور که در سطح حرفه ای نیز این چشم‌انداز از بازسازی هویتی توسط دراماتورژان مشهود است. دومی سعی دارد با ترویج عناصر ارثی از پیکربندی تئاتر قدیمی ، که هنوز اساس هویت حرفه ای آنهاست ، موقعیت خود را در گروه ها دوباره تعریف کند. اما در عین حال ، آنها همچنین تماشاگران جدیدی از فعالیتهای ارائه شده توسط بازسازی دنیای تئاتر را درک می کنند. در مورد تئاتر آلمان شرقی ، انتقال از این رو با پدیده های گسیختگی کمتر از تصرف اصلی عناصر وام گرفته شده از مجموعه های مختلف کنوانسیون های قبلی است.