

Ὅτι τὸ θέατρον ὑπῆρξε πάντοτε ἕνας κλάδος τέχνης με ἰδίαν συνθήκας καὶ ἀπαιτήσεις ξεχωριστὰς εἶναι μία πραγματικότης εἰς τὴν ὁποίαν ἐσκόντασαν πολλοὶ ποιηταί, ἀκόμη καὶ μεγάλοι δημιουργοί, εἴτε διότι δὲν ἔτυχε νὰ κυριαρχῇ τὴν ἔμπνευσίν των ἡ δραματικὴ ἰδιοφυΐα, εἴτε διότι δὲν ἠθέλησαν ν' ἀναγνωρίσουν τὰ ἰδιαίτερα ἀπαραίτητα μέσα, με τὰ ὁποῖα δύναται μόνον νὰ δοθῇ μία πλήρης αἰσθητικὴ συγκίνησις ἀπὸ τὴν σκηνήν. Ὁ λόγος *νωσαιο* τῆς σκηνῆς, ὅσον καὶ ἂν εἶναι συνειδησιμένη κοινοτοπία, ἐν τούτοις ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τοῦ θεάτρου ἀποδεικνύεται μία ἀλήθεια, πὸν φαίνεται τόσον συνειδησιμένη, ἀκριβῶς διότι βεβαιώνεται τόσον πολὺ ἀπὸ τὴν πείραν.

Ἄλλὰ πάλιν ἂν τὸ θέατρον, ἀκριβῶς διὰ νὰ ἐκπληρώσῃ τὸν φυσικὸν προορισμόν του, ἐπιβάλλῃ ἰδιαίτερος ὄρους καὶ περιορισμούς εἰς τὸν ποιητὴν, πὸν θὰ τὸ ἐλέξῃ ὡς μέσον διὰ νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἐσωτερικὴν δημιουργικὴν ὁρμήν του, ἂν τὸ θέατρον εἶναι πράγματι ἕνας κλάδος τέχνης με ξεχωριστοὺς ὄρους ὑπάρξεως, εἶναι ὅμως καὶ μία τέχνη με ὑπόστασιν ἰδίαν, αὐτῆς ἀρκετοῦ καὶ ἀνεξάρτητον ἀπὸ τὴν δραματικὴν ποίησιν, τῆς ὁποίας γίνεται ἐκφρασιτικὸν μέσον; Εἶναι δηλαδὴ τὸ θέατρον σκοπὸς ἢ μόνον μέσον; Ἡ ἀποστολὴ του εἶναι νὰ μᾶς παρέχῃ τὴν αἰσθητικὴν ἀπόλαυσιν με στοιχεῖα αὐτῆς ἀρκετά, ἢ μόνον ἐρμηνεύον τὸ δραματικὸν ἔργον, δίδον εἰς αὐτὸ μορφήν πλαστικωτέραν καὶ μᾶλλον αἰσθητήν; Μὲ ἕνα λόγον, ὁ ποιητὴς ὀφείλῃ ὑποταγῆν εἰς τὰς ξεχωριστὰς ἀπαιτήσεις τοῦ θεάτρου, καὶ τὸ θέατρον ἐξ ἄλλου δὲν ὀφείλει ὁμοίαν ὑποταγῆν εἰς τὸ πνεῦμα καὶ τὸ ὄφος τοῦ ποιητοῦ, τὸν ὁποῖον ἔρχεται νὰ ἐρμηνεύσῃ;

Εἰς τὰς μέχρι τοῦδε μεγάλας ἐποχὰς δραματικῆς ἀκμῆς, ὅπως εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν, τὴν γαλλικὴν τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνος, τὴν σαιξπηρικὴν ἢ τὴν ἰσπανικὴν εἴτε παρουσιάζονται ἐναρμονισμένοι οἱ δύο παράγοντες εἴτε τὸ θέατρον μένει ὑποταγμένον εἰς τὸν ποιητὴν. Ὁ λόγος τοῦ ποιητοῦ ἦτο τὸ κυριώτερον στοιχεῖον τῆς καλλιτεχνικῆς συγκινήσεως, ἢ δυνατὴ ὑπόκρισις δὲν ὑπῆρξε πάντοτε ἄλλο παρὰ μέσον ἐνίσχυσεως τῆς δραματικῆς ἐκφράσεως, ἢ σκηνικὴ διακόσμησις, ὅπου δὲν ἦτο συμβολικὴ, δὲν ἔφθανε πέραν ἀπὸ τὴν ὑποδήλωσιν τοῦ περιβάλλοντος, ὅπου ἐξελίσσειται ἡ δράσις. Ἡ προσπάθεια νὰ δοθῇ μία αἰσθητικὴ συγκίνησις με στοιχεῖα ἔξω ἀπὸ τὴν ποιητικὴν οὐσίαν τοῦ ἔργου, εἶναι ἐπιχειρήσεις τῶν νεωτέρων χρόνων καὶ προῖον τῆς ἐξελίξεως τῆς σκηνοθετικῆς τέχνης. Ἡ πρόοδος τῆς μηχανικῆς, ἢ ὁποία ἔφερε ἀνατροπὴν εἰς ὅλους σχεδὸν τοὺς ὄρους τῆς ζωῆς, δὲν ἦτο δυνατόν νὰ μὴν ἀνατρέψῃ καὶ τὸ θεατρικὸν καθεστῶς. Καὶ οὕτω ἡ σκηνὴ ἤρχισε νὰ ζητῇ νὰ χειραφετηθῇ ἀπὸ τὴν δουλείαν εἰς τὸν ποιητὴν καὶ νὰ αναπτυχθῇ εἰς τέχνην αὐτῆς ἀρκετοῦ, διὰ τὴν ὁποίαν τὸ ποιητικὸν ἔργον δὲν εἶναι παρὰ μέσον ἐκδηλώσεως τῆς σκηνοθετικῆς τέχνης. Ἄλλὰ εἶναι τοῦτο ἡ ἀναγκαία ἐξέλιξις τοῦ θεάτρου ἢ εἶναι μόνον ἐκφυλισμὸς του; Πρὸ τοῦ προβλήματος αὐτοῦ εὐρίσκειται ἡ ἐποχὴ μας.

Ἡ θεατρικὴ αὐτὴ ἐπανάστασις εἰς τὴν Γερμανίαν εἶναι συνδεδεμένη με τὸ ὄνομα τοῦ Μᾶξ Ράινχαρτ, καὶ τὸ θέατρον του, τὸ περιφημον

«Γερμανικὸν θέατρον» τοῦ Βερολίνου, εἶναι ἡ σκηνή, ὅπου τὸ κίνημα ἔλαβε τὴν ριζοσπαστικωτέραν ὄψιν του. Τὸ ἔμβλημα τῆς σκηνοθετικῆς τέχνης τοῦ Ράινχαρτ εἶναι ὅτι τὸ θέατρον ἀνήκει εἰς τὸ θέατρον καὶ ὡς προσπάθειάν του ἔχει νὰ ποδώσῃ τὸ θέατρον εἰς τὸ θέατρον, ἢ φανταστικὴ ποικιλία τοῦ ὁποῖου μαζὶ με τὸ ἀπεριόριστον τῶν ἐναλλαγῶν καὶ τὴν ἀλληλοδιαδοχὴν καὶ σύμμειξιν ἤχου, λόγου, χρώματος, γραμμῶν, ρυθμοῦ, δημιουργοῦν τὸ ἔδαφος ὅπουθεν ἀναδίδονται αἱ βαθύτεραι ἐπενέργειαι τοῦ. Κατ' αὐτόν, θέατρον καὶ φιλολογία εἶναι δύο διαφορετικὰ πράγματα. Τὸ θέατρον δὲν εἶναι οὔτε ἠθοπλαστικόν, οὔτε φιλολογικὸν ἴδρυμα, πολὺ ὀλιγώτερον ἀπλοῦς ὑπηρετῆς τῆς ποιήσεως. Εἶναι μαγικὸς φανός, πὸν ζητεῖ νὰ μᾶς δώσῃ τὸ πληθὸς τῶν δραμάτων εἰς ὅλην τὴν ἀπαστράπτουσαν λάμψιν των. Τὴν ζωὴν, πὸν γεμίζει τὴν σκηνήν, τὴν θέλει νὰ εἶναι πλουσία ὅπως ὁ κόσμος, νὰ μᾶς δείχνῃ βοθειὰ καὶ μαῦρα χρώματα, καθὼς φαιδρὰ καὶ φωτεινά. Θέλει παρὰ τὰ ἐπιβλητικὰ χωρικά νάντηχούν ἀπὸ τὴν ὀρχήστραν τοῦ περιχαρεῖς μελωδίαί καὶ δὲν δειλιά ἀκόμη νὰ παρουσιάξῃ καὶ ἐλαφροὺς χοροὺς καὶ γαργαλιστικὰς κινήσεις. Τοῦ ἀρέσει νὰ ἐναλλάσ-



Ἡ Ὀρέστεια εἰς τὸ «Γερμανικὸν Θέατρον». Ἡ κρισις τῆς Ἀθηνᾶς εἰς τὰς Εὐμενίδας

σονται τραγούδια και πηδήματα, βιολιά και σφυρίγματα, δάκρυα και γέλια και οι ήθοποιοί του, πότε να βυθίζονται εις τα ψυχικά άδυστα, πότε να σκορπίζουν τον ξρωτα και την χαράν των και σύμφωνα με την φύσιν των αλλάζουν ύψεις, σήμερα να είναι τραγικοί, αύριον παλιάτσοι.

Από την τοιαύτην αντίληψιν του θεάτρου βλέπει κανείς ότι και ποιήσις και υπόκρισις υποβιβάζονται εις δευτερευόντα βοηθητικά μέσα διά την θεατρικὴν ἐντύπωσιν, ἢ ὁποία και μόνη τὸν ἐνδιαφέρει. Καί εις αὐτὰ τὰ δύο σημεῖα στηρίζονται αἱ μεγαλύτεραι και σοβαρώτεραι ἀντιλογίαι κατὰ τῆς θεατρικῆς αἰσθητικῆς τοῦ Ράινχαρτ, κατὰ τῆς πρὸς αὐτὴν τὴν κατεύθυνσιν ἐξελιξέως τοῦ θεάτρου. Διότι ὅταν ὁ λόγος τοῦ ποιητοῦ, ἐνδυναμούμενος διὰ τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης, δὲν εἶναι τὸ κυριώτερον στοιχεῖον τῆς αἰσθητικῆς συγκινήσεως, ὁ κίνδυνος εἶναι ἐγγύς· ἢ συγκινήσις χάνει τὸν ἐσωτερικὸν χαρακτήρα της και ἀπευθύνεται περισσότερον εις τὰς αἰσθήσεις παρὰ εις τὴν ψυχὴν. Τὸ θέατρον ἴσως νὰ εἶναι μαγικὸς φανὸς, ἀλλὰ φανὸς ποὺ βοηθεῖ νὰ δειχθῆ φωτεινότερα ἢ οὐσία τοῦ ποιητικοῦ ἔργου, ποὺ παρουσιάζει ἐντονώτερον τὸ ὄραμα τοῦ ποιητοῦ ἐμπρὸς μας, ὄχι ὅμως και μαγικὸς φανὸς, ποὺ μεταχειρίζεται ὡς πρόσχημα τὸ ποιητικὸν ἔργον διὰ νὰ μᾶς θαμπώσῃ μετὰ τὸ πλῆθος ὀραμάτων ξένων πρὸς τὴν ποιητικὴν οὐσίαν ἢ δευτερευούσης σημασίας διὰ τὴν ψυχικὴν συγκίνησιν, μετὰ τὴν ὁποίαν ἐπενεργεῖ μόνον ἡ τέχνη. Ἡ παρομοία ἀντίληψις τοῦ θεάτρου μεταθέτει τὸ κέντρον τῆς βαρύτητος ἀπὸ τὴν φαντασίαν τοῦ ποιητοῦ εις τὴν φαντασίαν τοῦ σκηνοθέτου, ἀπὸ τὴν δραματικὴν τέχνην εις τὴν σκηνοικὴν τέχνην.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν τελευταίαν, ἢ δημιουργικὴ ἀξία τοῦ Ράινχαρτ μένει βεβαίως ἀναμφισβήτητος. Ἡ φαντασία του δὲν γνωρίζει φραγμούς, ἢ τόλμη του δὲν σταματᾷ πρὸ κανενὸς ἐμποδίου και προτιμᾷ τὴν βίαν παρὰ τὴν ὑποχώρησιν. Ἡ σκηνοθεσία του εἶναι ἓνα μίγμα πραγματικοῦ και ρομαντικοῦ, ἀπλότητος καὶ ἐπιτηδεύσεως και ὑπερβολῆς και ποιιλίας μέχρι χάους. Ἰσως ὄχι διὰ νὰναποκριθῆ εις τὰς ἀπαιτήσεις τῶν ἠθοποιῶν και τοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ διὰ νὰ ἐξωτερικεύσῃ τὴν ἐσωτερικὴν δομὴν του, εις διάστημα ὀλίγων μόνων χρόνων ἔχει ἀνοίξει τὰς πύλας τοῦ θεάτρου του εις τὰ δραματολόγια ὄλων σχεδὸν τῶν ἐποχῶν και τῶν ἐθνῶν: ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους τραγικούς ἕως τοὺς Γερμανοὺς κλασσικούς, ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ ἕως τὸν Μάτερλιγγ, ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνην ἕως τὸν Σόου, ἀπὸ τὸν Ἴψεν και τὸν Ἐμπελ ἕως τὸν Ὀύλεμποργ και τὸν Βέντεκιντ. Τὰ κυριώτερα ἔργα τῆς συγκρόνου νεορομαντικῆς γερμανικῆς σχολῆς προ-

τοπαρουσιάσθησαν εις τὸ «Γερμανικὸν θέατρον», οἱ νεοκλασσικοὶ τοῦ τελευταίου συρμοῦ εἶναι προστατευόμενοι τοῦ διευθυντοῦ του. Πᾶν ὅτι τοῦ προσφέρει εὐκαιρίαν νὰ δεῖξῃ σκηνοικὴν λαμπρότητα καὶ ἐναλλαγὴν εἰκόνων περὶ ἀπὸ τὴν σκηνοικὴν του. Ἐπειδὴ τὴν προσφέρει περισσότερον παντὸς ἄλλου ὁ Σαίξπηρ, σταματᾷ εις αὐτὸν συχνότερα. Τὸ «Ὀνειρον θερινῆς νυκτὸς» τὸ «Χειμῶνιάτικο παραμῦθι», ὁ «Ἐμπορος τῆς Βενετίας» ἔχουν ἀριθμήσει ἑκατοντάδας παραστάσεων. Ἐχει εις τὴν διάθεσίν του και γνωρίζει νὰ ἐκμεταλλεύεται ὅτι ἐπίσης τοῦ προσφέρει ἢ σύγχρονος μηχανικὴ τὴν περιστροφικὴν σκηνοικὴν ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει συχνὰς ἀμέσους ἀλλαγὰς, τὸ ἠλεκτρικὸν φῶς μετὰ τὸ ὁποῖον κατορθώνει νὰ μεταβάλλῃ εις θάλαμον μαγικὸν τὸ θέατρον. Ὅσον και ἂν συχνὰ ἀρέσκειται νὰ φθάσῃ εις νατουραλιστικὰς ὑπερβολὰς, ἢ καθ'αυτὸ φύσιν του ῥέπει περισσότερον εις τὸν ρομαντισμόν. Ἡ προτίμησις του εἶναι ἢ νύχτα και τὸ μυστήριον. Αὐτὴ τοῦ δίδει τὴν περίστασιν νὰ δώσῃ πλεόν φαντασμαγορικὰς εἰκόνας και διαθέσεις. Ὁ σκοπὸς του δὲν εἶναι βέβαια νὰ δίδῃ μόνον διαθέσεις, ἢ προσπάθειά του τείνει νὰ φθάσῃ εις τὴν ἐνότητα, ἀλλὰ μετὰ τὴν σημασίαν ποὺ δίδει εις τὰ ὄραματα, μετὰ τὸν τονισμόν ποὺ κάμνει εις τὰ καθέκαστα, μετὰ τὴν δευτερευούσαν θέσιν ποὺ ἀφίνει εις τὴν ποιητικὴν και ὑποκριτικὴν ἐνέργειαν, ἢ ἐσωτερικὴ οὐσία, ἢ ὁποία μόνον ἠμποροῦσε νὰ δώσῃ τὴν ἐνότητα, χάνεται και μένουν μόνον εἰκόνας ὅτι κατορθώνει νὰ προσφέρῃ. Κάποιας στιγμὰς μᾶς ὁμιλεῖ εις τὴν ψυχὴν, ἀλλὰ μᾶς μαγεύει τὰς αἰσθήσεις, μᾶς ἐκπλήσσει, συχνότερα ὅμως μᾶς κουράζει μετὰ τὸν φόρτον και τὴν ἐπιτήδευσιν και τὸ σύνολον μᾶς διαφεύγει. Τοῦτο πλησιάζει νὰ τὸ δώσῃ μόνον ὅπου και ὅταν, κουρασμένος ἀπὸ τὴν ἀκολασίαν τῆς φαντασίας του, προσφεύγει εις τὴν ἀπλότητα και ὅταν ἐπίσης τύχῃ νὰ εὐρεθῆ ὑποκριτῆς, ποὺ φέρει τὸ θέατρον διὰ μῆς εις τὸν ἀληθινὸν προορισμόν του, εις τὴν ἐπιδιώξιν τῆς αἰσθητικῆς συγκινήσεως μετὰ καθαρῶς ἀνθρώπινα, ἐσωτερικὰ στοιχεῖα. Τοιαῦται παραστάσεις εἶναι βέβαια μετρημένα εις τὰ χρονικὰ τοῦ «Γερμανικοῦ θεάτρου», ἐν τούτοις δίδουν μίαν ιδέαν τί θὰ ἠμποροῦσε νὰ κατορθώσῃ μία σκηνοθετικὴ δύναμις, ὅπως τὸν Ράινχαρτ, ἂν ἐστρέφετο ὀριστικῶς πρὸς τὴν ἀπλότητα, τὴν ἀνάγκην τῆς ὁποίας φαίνεται νὰ τὴν ἔχη ἐννοήσει. Ἀλλὰ πάλιν τὸ θέατρον εἶναι συνάμα ἐμπορικὴ ἐπιχείρησις και τὸ θεαματικόν, ὅπου καταντᾷ ἢ θεωρία τοῦ θεάτρου διὰ τὸ θέατρον, ἐλκύει τὸν κόσμον περισσότερον παρόσον ἢ γνησίαν τέχνην. Ἐνας ἐκ τῶν νεωτερισμῶν τοῦ Ράινχαρτ εἶναι ὅτι θέλει τώρα νὰ εὐρύνη τὸ πλαίσιον τοῦ σημερινοῦ θεάτρου, νὰνυψώσῃ τὴν ἐπενεργεσίαν

του και να κάμη στενωτέραν τήν ἐπαφήν με τὸ κοινόν. Ὀνειρεύεται τὴν ἀνάστασιν τοῦ ἀρχαίου θεάτρου με τὰς πολλὰς χιλιάδας τῶν θεατῶν κ' ἔτσι ἀπὸ τὸν μικρὸν χώρον τῆς σκηνῆς ἐπέ-  
ρασε εἰς τὸ πλάτος τοῦ ἵπποδρομίου. Ἡ πρώτη δοκιμὴ ἔγινε πέρυσι εἰς τὸ Μόναχον και κατόπιν εἰς τὸ Βερολίνον με τὸν «Οἰδίποδα» τοῦ Σοφοκλέους, ἡ δευτέρα τὸν μῆνα αὐτὸν πάλιν εἰς τὸ Μόναχον με τὴν «Ὁρέστειαν» τοῦ Αἰσχύλου.

Καὶ αἱ δύο παραστάσεις ἦσαν ἀπόπειραι συμβιβασμοῦ, προσαρμογῆς τῶν ἀρχαίων τραγικῶν εἰς τὸ σημερινὸν θεατρικὸν αἶσθημα και πρῶτοι οἱ μεταφρασταὶ — ὁ Ὄφμανσταλ τοῦ Οἰδίποδος, ὁ Φολλμέλλερ τῆς Ὁρεστειας — ἐφῆρ-  
μοσαν τὸν συμβιβασμὸν αὐτὸν και οἱ δύο με ἀρετὴν ζημίαν τῶν ποιητικῶν ἔργων. Ὁ νεω-  
τερισμὸς τοῦ Ράινχαρτ συνίσταται ὄχι μόνον εἰς τὸ νὰ παραστήσῃ ἀρχαία δράματα εἰς κλειστὸν χώρον ἐνώπιον χιλιάδων κόσμου, ἀλλὰ και εἰς τὸ νὰ θέσῃ εἰς κίνησιν ἐπὶ σκηνῆς μεγάλη πληθῆ. Καὶ εἰς τοῦτο ἡ ἐπιτυχία ἦτο πραγματικὴ. Ἀπε-  
δείχθη θαυμαστὸς κινητῆς τῆς ἀνθρωπίνης μά-  
ζας και ἠμπόρεσε νὰ μεταβάλῃ τὴν καθιερωμέ-  
νην χορείαν τῶν βωβῶν προσώπων εἰς ζωντανὸν ὄργανισμὸν. Καὶ ἡ ἐντύπωσις ἦτο τῶ ὄντι καταπληκτικὴ και ἡ προσαρμογὴ τοῦ ἀρχαίου χοροῦ πρὸς τὸ σημερινὸν αἶσθημα ἔδιδε τὴν γνησίαν συγκίνησιν τῆς τέχνης. Ἀλλὰ ἂν εἰς τὸν «Οἰδίποδα» ἡ τεχνικὴ τελειότης και ἡ ὑπέροχος δραματικὴ συγκέντρωσις τοῦ Σοφοκλέους κατῶρ-  
θωσαν νὰ καλύψουν εἰς πολλὸν βαθμὸν τὸ ὑστέ-  
ρημα τῆς ὑποκρισεως και τῆς καλλιτεχνικῆς ἐνό-  
τητος τῆς σκηνοθεσίας, εἰς τὴν «Ὁρέστειαν», τῆς ὁποίας τὸ μεγαλεῖον δὲν συνίσταται τόσον εἰς τὴν σκηρικὴν δράσιν και τὴν δραματικὴν τεχνικὴν, ὅσον εἰς τὴν ἐκφραστικὴν δύναμιν, τὸ βά-  
ρος τῆς ἰδέας και τὸ λυρικὸν ὕψος, ἡ τέχνη τοῦ Ράινχαρτ κατῶρθωσε νὰ δείξῃ περισσότερον τὰ ἐλαττώματά της, δηλαδὴ τὴν προσοχὴν ποὺ δί-  
δει μᾶλλον εἰς τὸ φαινόμενον, τὴν τάσιν νὰ θαμπῶνῃ με φανταστεικὰ εἰκόνας. Πολλὰ στιγ-  
μαὶ ὑπῆρξαν βέβαια ὠραῖαι. Ἡ κατάληψις ὄλου τοῦ πρὸ τῶν θεατῶν χώρου τοῦ ἵπποδρομίου και τῶν ἐξόδων με τὸ πλῆθος τῶν Ἐρινύων δὲν ἦτο μόνον φαντασμαγορία, ἀλλὰ σκηνοθε-  
τικὴ δημιουργία. Αἱ θαμπαί, ἀόριστοι μορφαὶ αἱ συρόμενοι εἰς τὸ ἔδαφος, αἱ κινήσεις τῶν γυμνῶν ποδῶν και βραχιόνων μέσα εἰς τὸ μόλις θαμβοφωτισμένον σκότος, αἱ κνανωπαὶ ἀνα-  
λαμπαὶ τῶν ζωνῶν και τῶν πλοκάμων ἔδιδαν τὴν ἐντύπωσιν μυρίων φειδιῶν, χιλίων τεράτων ἀκινήτου και πολυκινήτου, ἀμόρφου και πολυ-  
μόρφου ὄγκου, αἱ ἀναρθροὶ φωναί, τὰ βογγητὰ

και τὰ σφυρίγματα ἐγέμιζαν με τὴν φρίκην τῆς ἐκδικητικῆς μανίας τὸ θέατρον. Ἐπίσης ἡ μετα-  
μόρφωσις τοῦ χοροῦ ἀπὸ ἀκάμπτου ψυχροῦ σχήματος — ὡς ἦτο εἰς ὅλας τὰς μέχρι τοῦδε ἀποπειράς ἀναστάσεως τῆς ἀρχαίας τραγωδίας — εἰς ἰσχυρὸν δραματικὸν παράγοντα με τὴν ὄρ-  
μητικὴν ἐμφάνισίν του, με τὰς μεταβάσεις ἀπὸ τὴν πλαστικὴν ἀκίνησιαν εἰς ἀρμονικὴν ζωντανὴν κίνησιν και με τὴν ἠχητικὴν συμφωνίαν τῶν χορικῶν, εἶχε πολὺ τὸ ἐπιβλητικόν. Ἐν τοῦ-  
και αἱ ὠραῖαι αὐταὶ στιγμαὶ ἀπέμειναν μόνον στιγμαὶ. Τὸ εἰκονικὸν και θεαματικὸν ὑπερίσχυσε τοῦ ποιητικοῦ κ' ἠσθάνετο κανεὶς τὴν τραγω-  
δίαν νὰ ἐγγίξῃ πάντοτε τὰ σύνορα τοῦ μελοδρά-  
ματος. Καὶ ὅσον βέβαια τὸ τέλος της, τὰς Εὐ-  
μενίδας, ἦτο φυσικὸν νὰ μείνῃ ἀπλοῦν θέαμα και νὰ μὴ συγκινήσῃ τὸν σύγχρονον θεατὴν χάρις εἰς τὸ θέμα των τὸ χωρὶς σύγχρονον ἐν-  
διαφέρον. Λόγω ὅμως τῆς ὑπερβολῆς τοῦ θεα-  
ματικοῦ και τῆς κακῆς ὑποκρισεως και ἡ τρα-  
γωδία τοῦ Ἀγαμέμνονος ἐπέρασε χωρὶς ν' ἀφήσῃ τὴν ἰσχυρὰν ἐντύπωσιν ποὺ δίδει ἡ ἀνάγνωσις της. Καὶ ἡ ὑψηλὴ φρίκη τῆς Κασσάνδρας και ἡ σκηνὴ τοῦ φόνου ἐρέθισαν μόνον τὰ νεῦρα, ἀντὶ νὰ συγκλονίσουν. Ἀλλ' ὅ,τι δὲν ἠμπόρεσε νὰ δώσῃ ἡ τέχνη τοῦ σκηνοθέτου, τὸ κατῶρθω-  
σεν ἡ ὑπόκρισις ἐνὸς ἠθοποιοῦ, τοῦ Ἀλεξάν-  
δρου Μωῦσῆ, γεννημένου ἀπὸ πατέρα Ἕλληνα εἰς τὴν Τεργέστην. Ὁ Μωῦσῆς με τὸ θερμόν του αἶσθημα, τὸ δροσερὸν και ὠραῖον παραστα-  
τικὸν του και τὴν θαυμαστὴν φωνὴν του ἠμπό-  
ρεσε νὰ ἐκφράσῃ ὄλον τὸ ἐσώτερον εἶναι, ὄλον τὸ ἀνθρώπινον στοιχεῖον τῶν Χορηφῶν και νὰ ζωντανέψῃ τὴν ὑψηλὴν συγκίνησιν τῆς με-  
γάλης τραγωδίας. Καὶ ἴσως ἀκόμη νὰ δώσῃ καθαρὰ τὴν νύξιν διὰ τὴν λύσιν τοῦ προβλή-  
ματος ἂν τὸ θέατρον εἶναι τῶ ὄντι μόνον διὰ τὸ θέατρον ἢ ἴδρυμα ἀπὸ τὸ ὁποῖον, μέσον τῆς τέχνης τοῦ ὑποκριτοῦ μᾶς ὁμιλεῖ ἡ ποιητικὴ δη-  
μιουργία. Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη τοῦ Ράινχαρτ ἠμπορεῖ νὰ δείξῃ πολλὰ φωτεινὰ σημεῖα και νὰ χαρακτηρισθῇ ὑπὸ πολλὰς ἐπόψεις ὡς πρόοδος διὰ τὸ γερμανικὸν θέατρον, τὸ ὁποῖον με ὅλας τὰς μέχρι τοῦδε σοβαρὰς προσπαθείας γενεῶν ποιητῶν και σκηνοθετῶν δὲν κατῶρθωσε ἀκόμη νὰ λάβῃ ἕνα χαρακτῆρα, ν' ἀποκτήσῃ τὸν λεγόμενον ρυθμὸν, ὅπου ἔχει φθάσει τὸ θέατρον εἰς τὰς μεγάλας ἐποχὰς του εἰς ἄλλα ἔθνη. Ἀλλ' ἂν ὁ δρόμος πρὸς αὐτὸν εἶναι πράγματι ἐκεῖνος ποὺ χαράσσει τὸ πρόγραμμα τοῦ σημερινοῦ «Γερμανικοῦ θεάτρου» τοῦ Βερολίνου, εἶναι ἕνα ζήτημα ποὺ ἀνησυχεῖ πολλοὺς ἀπ' ὅσους ἀσχολοῦνται με τὸ θέατρον εἰς τὴν Γερμανίαν.