

## O'Neill 劇における双面の女性像

—*The Iceman Cometh* と *Long Day's Journey  
Into Night* について—

近 田 小 一

## 〔は じ め に〕

O'Neill 劇に登場している、さまざまな人物の中で、中心的な主題の展開における役割の上から、とりわけ興味深いものは、いくつかの女性像の存在である。彼等はそれぞれ独特の、多彩な面影を持っているが、なかでもこの作者の核心的な世界を垣間見ようとするとき、私たちの注目を集めるものに、彼の劇作活動の後期に属する諸作品に現われる女性たちがいる。彼女等は、いわば事象の陽と陰のような、対極的な二つの局面を一身にあわせ持つ存在である。そうしたいわば「双面の女性像」が、O'Neill 劇の中でもっとも優れた作品と一般にみなされている二つの劇、*The Iceman Cometh* (1939) と *Long Day's Journey Into Night* (1941)<sup>1</sup> に登場していることは、重要な意味があるように思われる。興味をそそる点は他にもある。それはこれら注目すべき女性像が、*The Iceman Cometh* では舞台の上に登場していないことであり、*Long Day's Journey Into Night* にあつては、女性主人公は、同じように舞台に姿を見せない別の女性によって、彼女の特異なそのイメージを支えられていることである。さらに、これら両作品の女性は、そのイメージにおいて、また劇の役割の点でも、あたかも一つの存在であるかのように、相似の様態を見せていることである。

そうした「二極性のイメージ」とはどんなものか。それら女性像は、

O'Neill 劇にどのような意味を与えているのか。これらの疑問を解きほぐすことは、しばしば捉えがたいとされているこの劇作家の世界を理解する、有効な道しるべになるものとする。本論ではこうした観点から、両作品における女性像に焦点をしばり、彼女たちの「素顔」に探りを入れてみたい。

## ( I )

*The Iceman Cometh* における二人の女性

この劇では登場人物によって語られる二つのエピソードが劇の展開の有効な機軸となっている。これらのエピソードは主役のセールズマン Theodore Hickman (“Hickey”) と、彼に呼応する動きを見せる、新参の若者 Don Parritt がそれぞれ、登場者達（劇中 “pipe dreamers” と呼ばれる人生の夢想家）の前で、自らについて表白する形で提示されていく。

Hickey は Harry Hope 経営の安宿にとぐるを巻いて「明日こそ新らしい人生を」の白昼夢にふける止宿人や常連に向かって説教を垂れる。それは「虚しい夢からめざめて現実に直面せよ。そこから新しい出発をして心の平和をつかむのだ。」というのである。しかしその中で、彼は意外な告白をしはじめる。彼は妻 Evelyn を殺してしまったというのだ。茫然としている一同の前から、彼は自分で呼んだ警官によって引き立てられていく。残された一同は再び、安住してきた「パイプ・ドリーム」の世界に立ち帰っていく。

Hickey は何故妻殺しをしなければならなかったのか、その「理由」なるものが、彼の告白の中で次第に明らかにされる。彼はまず自分の生い立ちからその顛末を物語る。

牧師を父に持つ彼は、固苦しい家庭の空気に反抗し、田舎町の周囲にも疎外された “no-good tramp” (p. 709)<sup>2</sup> であった。彼が Evelyn と結婚にふみ切ったのは「彼女が、私を愛してくれた、また私が愛することができたただ一人の人間だったからだ。」 “tight old bastard” (p. 709) の父から逃れて、売春宿のあたりをうろつく彼にとって、彼女は温かい愛で包み込んでく

れると思われる、母性的な存在であった。

しかしやがて彼女の保護から、彼は脱出をはかるようになる。その経緯を彼は次のように説明している。「結婚しても、前からの放蕩は払拭できず、その度に彼女に怨しを乞わねばならなかった。そして今度こそ新しい自分をつくり出そうとしたが、所詮それは夢でしかなかったのだ。だが Evelyn はその都度『あなたは、今にきっと立ち直り、まともになると信じているわ。』と言って許してくれた。私という人間がろくでなしなのに、彼女は私にそんな幻想をかけていたのだ。こうして私は彼女を愛すれば愛するほど、また彼女が私を愛してくれればくれるほど、救いのない自分を憎悪せずにはおれなくなった。遂に私は、彼女の憐れな『パイプ・ドリーム』から彼女を救い出し、永遠の安らぎを与えてやるために、彼女を射殺したのだ。」こうして Hickey はその妻殺しをあくまでも愛の行為として説くのである。

一方 Don Parritt の告白は、Hickeyのそれとかなり趣きを異にする。彼の口調と態度にははじめから攻撃的な底意が秘められ、冷笑と苦渋で彩られている。彼は劇の場面のつい前日に大平洋岸からこの安宿にころがり込んできた青年で、アナーキスト革命運動に打ち込む母 Rosa から別れ、運動からも手を切って、母のかつての同志で愛人でもあった Larry Slade を頼ってきたのである。ここまでの離脱のいきさつは、母との関係において、次のように語られている。

「母は革命の大義に殉じることを自分の生命としていた。だがそんなことで、この世の中を変えられるなんてたわごとには過ぎない。私がまだ運動の中に身を置いていたとき、裏切りが出た。母はそのために逮捕の憂き目に会い、終身刑となって官憲に売り渡されてしまったのだ。同志の間からそんな汚れたらしい人間を出したことに何より耐え切れなくて、運動から足を洗ったのだ。」

このように述べた Parritt はしかし、やがて、その母を売ったのは、外でもない彼自身であったことを白状する。彼はその裏切りの動機を、最初

は愛国心の懲憑であるとし、次に売春婦につき込む金欲しさからと述べるが、遂に、彼自身の内深くに隠していた真の動機を露わにする。それは母に対する憎悪からであったのである。「私も Hickey と同じように死刑になるべき人間なのだ。いや、母に対して私のやったことは、殺人以上にひどいことだ。彼の妻は死によってもたらされた永遠の平和があるのに、母にはそれがないのだから。しかし母から自由になるためには、この道しかなかったのだ。」Hickey が警官によってその場からひき立てられて去った後で、Parritt は建物の屋上から飛び降りて生命を断つ。

こうして二人の告白者は、それぞれの過去を劇中に再現させる形で展開した上で、一方は自殺、他方は自首による電気椅子行き、という決定的な行動で終末を遂げることになる。

これら二つのエピソードは、ともに男性が女性に対して果たす、破壊的な行動を語っているが、ここで両者には、この行為の性格上、一見したところ著しいコントラストがあるようにみえるであろう。すなわち Parritt の裏切りが、憎悪と復讐の念をもってその動機としているのに対して、Hickey の妻殺しは彼の言葉通りの受け取りでは、彼女への熱愛によってもたらされたものであるかのように見られるのである。

しかし私たちが Hickey の語り口を観察するとき、彼がほとんど無意識裡に抱く、妻に対する真実の情念が明らかになる。

Hickey は自らのとどめを知らない放蕩を妻がどこまでも怒してくれたことを述べた後、次のようにつけ加える。

...she was so sweet and good, though I knew darned well—  
*(A touch of strange bitterness comes into his voice for a moment)* No, sir, you couldn't stop Evelyn. Nothing on earth could shake her faith in me. Even I couldn't. She was a sucker for a pipe dream.  
 (p. 710) (ト書きの中の下線は本稿筆者による。以下同じ。)

...She'd make herself kiss me, as if nothing had happened, as if I'd just come home from a business trip. She'd never complain

or bawl me out. (*He bursts out in a tone of anguish that has anger and hatred beneath it*) Christ, can you imagine what a guilty skunk she made me feel! If she'd only admitted once she didn't believe any more in her pipe dream that some day I'd behave! (p. 713)

「パイプ・ドリーム」に溺れ込んでいる妻を語る、その態度の中に“strange bitterness” “anger” “hatred” という、苦渋に満ちた彼の心情がはしなくも姿をあらわしているのである。

さらに彼がいつも大切に身につけていた妻の写真を取り出そうとする場面（この時はすでに「妻を殺したのは自分だ」ということを告白している。）を眺めてみよう。

... Wait! I'll show you. I always carry her picture. (*Suddenly he looks startled. He stares before him, his hand falling back—quietly*) No, I'm forgetting I tore it up—afterwards. I didn't need it any more. (p. 714)

（台詞の中のイタリック体の部分は筆者による改変である。以下同じ。）

この象徴的な行動が私たちに語っていることは重要である。すなわち、残された妻の写真は今では、彼女の遺影であり、彼にとって、亡き彼女の、いわば「分身」である。それを彼があえて破り捨てた行為は何を意味するものか。これは、彼がよく口にしていた妻についての冗談“being in the hay with the iceman” (p. 714 その他)によってあらわされた、妻に対する死の願望<sup>3</sup>と同性質の、彼女を抹殺したいという、無意識に抱いていた気持ちを表わすものではないか。しかもこれを破って捨てたこと自体を忘れていたということは、彼の犯した行為についての罪の意識の深さを物語るとともに、この忌まわしい気持ちを意識の下に「押し込め」ようとする心理機制の働きを示唆しているといえよう。ここにはしなくも彼の真実の情念が姿を見せるのである。

こうした彼の感情は、彼女を射った後で、その死体の側にいた自分を回想

するとき、意識の表層に浮かび出てくる。

...I remember I stood by the bed and suddenly I had to laugh. I couldn't help it, and I knew Evelyn would forgive me. I remember I heard myself speaking to her, as if it was something I'd always wanted to say: "*Well, you know what you can do with your pipe dream now, you damned bitch!*" (*He stops with a horrified start, as if shocked out of a nightmare, as if he couldn't believe he heard what he had just said. He stammers*) No! I never—! (p. 716)

“pipe dream” のとりことなっていた妻を “you damned bitch!” と罵るとき、自らも信じられない根深い情炎が抑えようもなく噴き出る。

彼は官憲に引きたてられていきながら、すぐ前言をひるがえしている。

...Evelyn was the only thing on God's earth I ever loved! I'd have killed myself before I'd ever hurt her! (p. 719)

しかしかえってこれは Hickey の抱く真の感情の根深さを際立たせる効果をあげているに過ぎない。安宿の一同を前にして「福音」を説く Hickey が、彼自らの模範的体験——妻をその「パイプ・ドリーム」から救済した「愛」の行為——を強調すればするほど一層、自ら悟らずして彼は、その妻に対する憎しみの深さと復讐の苛酷さを私たちに 見せつけることになる。Hickey の姿に鮮やかな劇的アイロニーが浮き出ているのである。

Don Parritt におけるアイロニーもまた Hickey のそれに劣らず痛烈である。Hickey の告白を聞いているうちに、彼にとって、Hickey によって生命を断たれた妻 Evelyn は、自分が獄舎に送り込んだ母 Rosa と外ならぬ同一人として感じられ、自分の果した母に対する裏切りは、実は Hickey の妻殺しそのものと思われてくる。

Especially since he told us his wife was dead. It's that queer feeling he gives me that I'm mixed up with him some way. I don't know why, but it started me thinking about Mother—as if she was

dead. (p. 666)

従って Hickey が自らの犯行によって電気椅子への道を歩み去った後、Parritt がその跡を追うようにして自殺を遂げたことは、行動上の必然的帰結であったといえよう。

Parritt が Larry に語る、次の告白は、母に対して抱く彼の感情のベールをはがす重要な過程と見られる。

...She just had to keep on having lovers to prove to herself how free she was. (*He pauses—then with a bitter repulsion*) It made home a lousy place. I felt like you did about it. *I'd get feeling it was like living in a whorehouse—only worse, because she didn't have to make her living—* (p. 647)

息子を愛で包み込んでくれない母の存在を、唾棄すべき売春婦同然にみなすのである。

やがて彼は「金欲しさ」の動機へと転じた段階で、次のように述べる。

...here's the true reason, Larry—the only reason! It was iust for money! *I got stuck on a whore* and wanted dough to blow in on her and have a good time! (p. 667)

彼の売春婦通いと母とのつながりがこのようにして暗示される。

Parritt の感情の奥底は、次のくぐりで不気味にあらわれてくる。

(*without looking at him—vindictively*) I'm through with whores. I wish they were all in jail—or dead! (p. 702)

もはや包むことなく、彼は母を売春婦として罵っており、そうした母を投獄によって抹殺したいという、「母殺し」の願望を露わにするのである。裏切りの真の動機の告白は次のように完結される。

It'll give her the chance to play the great incorruptible Mother of the Revolution, whose only child is the Proletariat. (p. 720)

革命運動の世界に住む母は、彼の手の届かぬ高座に立つ、近寄りがない、「闘う女神」であった。Hickey を救おうとする Evelyn が、白昼夢の世界に住み、彼は「見捨てられ」ていたのと同じように、Parritt もまた母から疎外されていた。Hickey が妻を “bitch!” と罵り、その写真を破り去ったように、Parritt は母を “whore” と呼んで、その写真を焼き捨てたのである。

Hickey の説く「死の福音」にもっともよく共鳴し、その教義を忠実に実践した、唯一人の人間は、*The Iceman* の世界で、Parritt その人であったといえよう。母の裏切者は、iceman に対して最良の「使徒」であったのである。

Rosa のイメージが “whore” であるならば、Evelyn のそれはどのようにとらえられるか。Hickey は彼女について “bitch” と吐き捨てる外は、Parritt の “whore” に相等する呼び方は口にしていない。しかし彼はしばしば一同を前にして “iceman gag” をもてあそぶ。これはバーテンダーの Rocky によって次のように説明されているものである。

...Remember how he woiks up dat gag about his wife, when he's cockeyed, cryin' over her picture and den springin' it on yuh all of a sudden dat he left her in de hay wid de iceman? (p. 580)

これに関連して、本作品の標題の意味について Louis Sheaffer は次のように述べている。

...the title of the play has both a ribald and a sinister meaning: first, it alludes to the old joke about the man who calls up to his wife, “Has the iceman come yet?” to which she replies “No, but he's breathing fast”; in the second and dark sense the title means that Death the Iceman has come to Evelyn Hickman.<sup>4</sup>

本作品についての研究や批評の多くはこの題名の象徴的意味を、上記の第二の点に重心を置いてとらえているようである。しかし Evelyn との関連では、



私たちの注視は、むしろ第一の意味合いに注がれる。Hickey の “iceman gag” がこの含蓄を踏まえて成り立っているからである。彼が、「貞節なその妻が iceman” と寝ている」ことをほのめかず駄じゃれば、彼自身やましく思う売春婦通いを正当化したいとする無意識的な動機によるものであり、さらには妻殺しの欲求の自覚されない表出でもあるが、同時にそれは、「妻を汚したい」とする根深い願望を物語るものである。彼の抱く妻への憎悪がこうして「氷屋と通じる女」のイメージをつくり出したのである。この Evelyn の姿は *A Moon for the Misbegotten* (1943) で Tyrone が Josie にもらす “For a moment I thought you were that blonde pig.”<sup>5</sup> での “that blonde pig” に相通じる「ふしだらな女」であり、それは汚い、「淫売」としてとらえられるのである。

こうして Hickey は売春婦通いをつづけることによって、妻の「代理」である売春婦と歓を尽し、同時にこれによって彼女を「征服」し「辱める」ことを通して、妻に対する彼のひけめを補償し、妻に対して象徴的な復讐行為を果すのである。そしてこの憎しみの行動の延長線上に「iceman の consumption」ともいえる、妻殺しが存在しているといえる。

こうして Parritt の母 Rosa と Hickey の妻 Evelyn は、ともにそのイメージに売春婦的局面を持っていることが明らかである。二人の男性がそれぞれ、彼の女性に対して抱く憎悪が、彼女の上に無意識的に投射され、このような姿をつくりだしたということができよう。この女性破壊の報復行為は、エディプス的な心理構造によって、その動機を与えられているように思われる。すなわち、Hickey にあっては Evelyn の「パイプ・ドリーム」は彼（「息子」）から母性の情愛を奪い去るライバル（「父性」）ともいえるであろう。（Hickey の「父性」への無意識的反抗が、Harry Hope の常連への彼の福音「パイプ・ドリームの清算による人生の再出発」となって表われたものである。）彼の妻殺しはこの「父性」の下にかしずく「母性」への終局的報復ともいえよう。Parritt は母 Rosa を革命（「父性」）に奪い取られた息

子が、「父性」を破滅させるため、また「母性」への復讐を果すべく密告の拳に出たのである。この劇には、端役として三人の女性 (Pearl, Margie, Cora) が “street walkers” として登場しているが、“*The Iceman*” の「死の世界」にふさわしい売春婦の影は、Evelyn と Rosa のイメージの中にこそ見出される。

しかしながら、Evelyn と Rosa は他方において、こうした局面と全く対照的な別の相をも持っていることに注目しなくてはならない。二人の女性はともに、それぞれ「男性矯正」と「世直し」の旗手である。彼女等の強い使命感がその意識と行動を支えているようにみえる。Evelyn は Hickey をして「愛し合える」と感じさせることのできた、ただ一人の女性であり、自ら彼にとっての人生の庇護者の任を負い、この “no-good tramp” に対して永遠の救済者たらんとする。

(Hickey) It was written all over her face, sweetness and love and pity and forgiveness. (p. 714)

彼にとっては余りにも気高く、完全で、無欠な Evelyn のこの一面に、「聖なる母」の姿を見出すことができる。一方 Rosa は Parritt にとって、近づきがたい、革命の戦士である。彼女はシンジカリスト・アナーキスト革命運動という「聖戦」のためには、あらゆるものを投げ捨てて顧みない。そうした容赦なきは、彼女が深く愛した Larry を振り切った過去に触れる Parritt の回想によっても確認される。

Anyone else who left the Movement would have been dead to her, but she couldn't forget you. She'd always make excuses for you.

I'm sure she really must have loved you, Larry. As much as she could love anyone besides herself. But she wasn't faithful to you, even at that, was she? That's why you finally walked out on her,

isn't it? (p. 647)

彼女は確かに、Parritt の述べる “high-and-mighty free-woman stuff” (p. 647) の一面を持っていたであろう。しかし次々と周りの男を手玉にとりついでいったこのたくましい女性は、革命への自己の信念の命ずるままに、闘いの道を歩みつづけて獄門に降ったのである。彼女はやはり、O'Neill 好みの “fine, brave, sweet woman”<sup>6</sup> の系譜に近い女性といえよう。ヨーロッパ社会主義革命に殉じた Rosa Luxemburg (1870—1919) を私たちが想起しても逸脱ではないと思われる<sup>7</sup>。凜乎としてその「聖戦」に倒れた不屈な女性旗手の面影がここにある。

こうして私たちは Evelyn と Rosa の、それぞれのイメージの中に、対極的な二つの局面の共存を認めることができる。一つは「聖女」の一面であり、他は「売春婦」のそれである。この相容れることのない、「聖」「醜」二面が一人の女性の上に表裏・陰陽の対応関係で存在しそのイメージを形づくっているのである。それを生み出したものは、外ならぬ Hickey と Parritt の心理機構に見出される。彼等とともに人生を支える女性の愛を不可欠とする男性である。彼女等の愛のころもに包み込まれないとき、女性を許すことはできず、また自らの生きる道を見失う。従ってその身を寄せる彼女が愛情を傾けてくれないような、他の「障害」に包まれるとき、彼女に対する愛着は憎悪に転化し、彼女を “whore!” と罵るか、それと同質の言動に走る。いわば「母の乳房にすがりつくことができずに、泣き叫ぶ童子」の状況が展開される。これは個性の発育過程のごく初期に認められる対人意識であり、行動といえるであろうが、その行動形態の極点には、女性の抹殺があり、男性自身の破滅が存在するのである。

私たちがここまで進めてきた女性像の考察は、劇的状況や登場人物が異なる、*Long Day's Journey Into Night* における女性主人公のイメージの観察にも、有効な視点が与えられたことになる。

## (II)

*Long Day's Journey Into Night* における一人の女性

この劇は1912年にさかのぼって、事実上 O'Neill 家の4人の家族を、彼等の New London での夏期別荘を舞台にして再現させたものである。ある夏日の照る朝から、その日の深夜にかけての10数時と別荘の居間という、限られた時間と空間の中に、この一家の歴史、各人の体験、人間関係、そして人生の実在感が凝縮して繰りひろげられる。O'Neill 自身がこの作品を “play of old sorrow, written in tears and blood”<sup>8</sup> と述べているが、この劇を覆っているものは、癒しえない苦痛と悔恨であり、亡き肉親にこめる鎮魂の念である。

この一家 Tyrone 家の錯綜する情念のしがらみの中心は、Mary (O'Neill の母 Ella) であり、彼女をとりまく人びととして、James (父 James)、Jamie (兄 Jamie) そして Edmund (O'Neill 自身) が登場する。彼等の世界を一貫して流れているもの、それは肉親が「全く異った境域」に移っていくことの耐えがたい苦痛であり、「別の人間」に変わっていくことの底知れない恐怖である。慄然とするこの状況は、Mary が一時脱していた麻薬に再び手を出したことを知った3人の男性に訪れてくる。これは劇の始まる朝、Mary をめぐる彼等の間に早くもその芽を出し、深夜現われ出る彼女の錯乱の姿によって極点に至る。一家の過去一切がここに凝結し、Mary の長い「旅路」は果てる。「別人への旅」はここに完結し、「生き別れ」の暗黒 (“night”) の中で、悲劇的な人生の幕が降りる。

*The Iceman Cometh* の登場人物たちが「パイプ・ドリーム」の中に人生の偽りの姿を見たように、Mary は麻薬耽溺の中で、自分の殻内へ、過去へ、亡霊のように次第に深く退いていくとき、周りの一同はそれぞれ次のような反応を示す。

(夫) James. Yes, that's the way the poison acts on her always. Every

day from now on, there'll be the same drifting away from us until by the end of each night— (p. 67)

(息子) Edmund. The hardest thing to take is the blank wall she builds around her. Or it's more like a bank of fog in which she hides and loses herself. (p. 120)

...to get beyond our reach, to be rid of us, to forget we're alive! It's as if, in spite of loving us, she hated us! (p. 121)

長年にわたって Mary が自分の周りにめぐらした、この “blank wall” “bank of fog” は、妻と夫、母と息子たち、の相互のきずなを断つものであり、癒しがたい絶望と疎外の念を植えつけたものである。

一方、麻薬の効果があらわれてくる Mary は人生について次のようにつぶやく。

(with strage objective calm). Why? How can I? The past is the present, isn't it? It's the future, too. We all try to lie out of that but life won't let us. (p. 75)

彼女にとって現実の人生は過去の中にあり、現在は “strange interlude” としてとらえられる。そして劇の進行とともに、今日の彼女をつくりあげていく過去が、彼女自身の語り口によって、次第に露わされていく。

彼女が、娘時代に住んでいた修道院から一步外界に踏み出したすぐ後で、その人生がどのような変り方をしたか。世間知らずの “silly romantic school girl” (p.92) の自分と、アイルランド移民の貧苦の中から人気役者の地位を握った “matinée idol” (p. 92) との結婚、その夫の予想もできなかった吝嗇さ、旅廻りの不安な生活と家庭の欠如感、友人たちから疎遠にされた心の痛み、どうしてもなかった孤独感、そのあげくに Edmund の誕生を契機として陥っていった麻薬耽溺の世界。

麻薬とのつながりを Mary は次のように回想する。

I was so healthy before Edmund was born. You remember,

James. There wasn't a nerve in my body. Even travelling with you season after season, with week after week of one-night stands, in trains without Pullmans, in dirty rooms of filthy hotels, eating bad food, bearing children in hotel rooms, I still kept healthy. But bearing Edmund was the last straw. (p. 75)

こうして始まった彼女の麻薬耽溺が一家を煉獄の苦悩に陥れたのである。

Jamie は Edmund にその責めを負わせる。

...it was your being born that started Mama on dope. I know that's not your fault, but all the same, God damn you, I can't help hating your guts—! (p. 146)

Edmund はこれを父 James の所業として決めつける。

I know damned well she's not to blame! And I know who is! You are! Your damned stinginess! If you'd spent money for a decent doctor when she was so sick after I was born, she'd never have known morphine existed! (p. 121)

最初の劇的緊迫を生じる契機は Mary の耽溺再発について、不安におびえながら誰もあえて口に出さないでいた言葉が、その日ひる過ぎる頃 Jamie によって発せられる場面である。

(*cynically brutal*). *Another shot in the arm!* (p. 65)

中毒治療から退院後、一時小康状態にあった Mary の再発は、その原因が Edmund の肺結核発病を知った彼女の精神的動揺にあることが明らかになる。ひとしお愛着を寄せる息子を、父と同じ病気によって失うことになるとかもしれないという恐怖から逃れるため、彼女は麻薬の世界に再び入り込んだのである。この陶酔の深まりの中に私たちが目にする姿は、“shy, gay convent girl (夜 6 時半過ぎ。p. 98) であり、やがてそれは “marble mask of girlish innocence (深夜。p. 150) となる。

この惑溺の世界の中で、Mary は二つの幻影を自己の中に見る。一つは、すでに観たように、少女時代に、修道院で憧れていた“the Blessed Virgin”のイメージである。

...some day when Blessed Virgin Mary forgives me and gives me back faith in Her love and pity... (pp. 80-81)

彼女は麻薬の中に埋没する自分に対する罪悪感から逃れて、神聖で汚れを知らない、理想の自己像 (the Virgin Mary) にすがりつこうとするのである。しかしすぐその後で、“I have to go to the drugstore.” (p. 81) と口走らずにはおれない彼女は、やがてその聖女願望とは裏腹の、別の自己イメージを目のあたりに見る。

I should never have borne him. It would have been better for his sake. I could never hurt him then. *He wouldn't have had to know his mother was a dope fiend—and hate her!*

(p. 106。台詞の中のイタリック体の部分は筆者による改変である。以下同じ)

Mary にみられる、“the Blessed Virgin” と “dope fiend”——余りにも対照的な二つの様相をみせながら、彼女の人格は崩壊の道を歩みつづける。

「美」と「醜」、「神聖」と「汚濁」という、対極的な二つの自己像の分裂による彼女の自己蚕食をあらわすものに、彼女の次のような自責の表白以上に鮮やかなものはないであろう。

You expect the Blessed Virgin to be fooled by a lying dope fiend reciting words! (p. 92)

こうした世界に彼女を導き入れる、麻薬の効力については、ト書きが示す次のくぐりかが何よりあからさまに伝えている。

*She has hidden deeper within herself and found refuge and release in a dream where present reality is but an appearance to be accepted and*

*dismissed unfeelingly . . .* (p. 83)

劇の流れの中に、彼女の表情は、次のように移り変っていく。

*. . . her face set again in an expression of blank, stubborn denial.* (正午すぎ12時45分頃 pp. 54-55)

*. . . her expression shows more of that strange aloofness which seems to stand apart from her nerves and the anxieties which harry them.* (午後1時15分頃 p. 61)

*She let (James) take (the wedding gown), regarding him from somewhere far away within herself, without recognition, without either affection or animosity.* (真夜中頃 p. 152)

現実より隔離された世界に生きる、Mary は、「母」として「妻」としての無能力と、その役割りの拒否を、この姿によって表現しているのである。

麻薬の虜となったMary に対して夫と息子はそれぞれ、どのような反応を示しているか。James は次のように言う。

*(harshly).* Up to take more of that God-damned poison, is that it? You'll be like a *mad ghost* before the night's over! (p. 107)

Edmund は吐き捨てるように述べる。

*(He gets up from his chair and stands staring condemningly at her—bitterly.)* It's pretty hard to take at times, having a *dope fiend* for a mother! (pp. 104-105)

さらに次の言葉が彼の口をついて出る。

*She'll be nothing but a ghost haunting the past by this time. (He pauses—then miserably.)* Back before I was born— (p. 118)

James と Edmund の言い方に比して、Jamie の場合は多少趣きを異にする点が認められる。



(*in a cruel, sneering tone with hatred in it*). Where's the hophead?  
Gone to sleep? (p. 142)

(*trying to control his sobs*). I've known about Mama so much longer than you. Never forget the first time I got wise. Caught her in the act with a hypo. Christ. I'd never dreamed before that any women but whores took dope! (p. 143)

(*breaks the cracking silence—bitterly, self-defensively sardonic*). *The Mad Scene. Enter Ophelia!* (p. 151)

Jamie は“whore”ともなじり、“Ophelia”ともあざけるが、一方的な攻撃や非難ばかりでなく、時には冷笑的に、時には残酷に、そして或る場合には、嗚咽をこらえながら、痛ましい、その母への想いをのぞかせている。その態度には著しい愛憎両極への乖離がうかがわれる。これらは、Jamie の母に対する情緒的紐帯が、如何に濃密であるかを物語るものでもある<sup>9</sup>。Jamie の内面的世界には、もつれ合い、せめぎ合う、もろもろの情念がたぎり立っている。母を非難してやまない気持の反面には、悲惨な彼女に対する傷心と哀憐、幼い弟 Eugene (劇中名) を死なせた疚しさ、次に生まれた Edmund を“mama's baby and Papa's pet” (p. 144) と嫉む心、自らを“bum” (p. 28) と認めざるを得ない人生の敗北感、そして何よりも、母の情愛を閉ざされての反抗心と孤絶の心情——これらの情念の集中的な表現が Jamie の姿といえよう。

一方父の James から、その辛辣さを“his damned sneering serpent's tongue!” (p. 94) と決めつけられる Jamie をつくりあげた原因は、彼の生いたちによって明らかにされる。

Jamie は幼いときに、人生の軌跡を大きくそらされた。それまでは健康で至極明朗な子供が、嫉妬から赤児の弟にはしかをうつして死亡させたことによって、遠く離れた寄宿学校へ追放された、と感じとる。その学校でもはじめはめざましい成績を示したが、やがてその学校から離れ、その後は Broadway で端役に出たりして、定職も持たず、人生航路の定まらない人間とな

る。

Mary はそんな息子のつまづきの発端を 酒びたりの夫の責任にして非難する。

Since he first opened his eyes, he's seen you drinking. Always a bottle on the bureau in the cheap hotel rooms! And if he had a nightmare when he was little, or a stomach-ache, your remedy was to give him a teaspoonful of whiskey to quiet him. (p. 96)

It's hard to believe, seeing Jamie as he is now, that he was ever my baby. (p. 94)

しかし彼女は、そのもっと大きな責は自分に帰せられるべきであることを半ば自覚しているのである。

...He's not to blame. If he'd been brought up in a real home, I'm sure he would have been different. (p. 70)

落ちついて過ごせる家庭らしいものを持つことができなかったこと——この“real home”を“母性”の表徴としてみると、Jamie に対して感じとる Mary の自責の念は一層鮮明にとらえられてくる。

最終章（その日の深夜）において Jamie は、家に酔っぱらって帰ってくる。それよりさかのぼって、昼さがりの頃、Mary は、父から与えられた金の分け前をつかんで出ていった Jamie の行状を推測して次のように語っている。

Well, I know what he'll do with his share. Get drunk someplace where he can be with *the only kind of woman he understands or likes*. (p. 81)

これに符調を合はせるかのように、今彼は Mamie Burns 経営のいかかわしい遊び屋で、Fat Violet なる売春婦と一ときを共にしていたことを弟に告白する。彼によれば、その理由は「最近彼女はよく酔っぱらうので、以前引き

受けていたピアノ弾きもおぼつかなくなり、その上太りすぎで、客もつかなくなつて、店から追い出されそうになっていた。そんな彼女が可哀想になつたから」というのである。しかし彼が数多い女の中から、わざわざこのような女性を選び出した真の動機が実は他にあったことに私たちは気付かないわけにはいかない。Fat Violet と Mary との間に、姿態や行動の上で、紛うかたのない相似点がいくつもあるからである。第一は彼女等の身体的な特徴である。Mary は、ト書きによって “*a trifle plump*” (p. 10) として示されており、彼女自身、夫との対話で、 “I’ve gotten too fat, you mean, dear. I really ought to reduce.” (p. 12) と言ひ、夫もまた、 “She’s so fat and sassy, there’ll soon be no holding her.” (p. 18) と、やや誇張して、妻のその体形をほのめかしている。Jamie によって “fat tarts” (p. 140) の一人として言及されているこの売春婦が、Mary のイメージと酷似していることは明らかである。さらに注目には値するのは、彼女たちの行動様式の点である。Mary が *dope* に耽溺するのに対して、Fat Violet は Jamie が、 “Lately Vi’s gone on drunks and been too boiled to play....” (p. 140) と述べているように深酒を飲んでアルコールに浸っている。ここでも両者は瓜二つである。また、Mary が若い日のピアニスト志望の夢にとりつかれていたのに対して、Fat Violet もまたピアノをよくし、これを稼ぎに加えていた点でも、二人は「姉妹的」関係の状態にあるとってよいであろう<sup>10</sup>。Mary が再び麻薬に手を出し、 “*dope fiend*” の衝撃<sup>11</sup>を家族に与えた、外ならぬその日に、Jamie が Fat Violet の許に走つたことは、決して偶然ではなかつたのである。従つてその日の午後、Mary が忌まわしげに口にした、Jamie の好みに合つた “the only kind of woman” (前出) とは、皮肉にも、外ならぬ彼女自身のイメージであつた。

Jamie は Fat Violet とともにいるとき、不可思議な心の憩いを、人生の悲哀を見出す。

“No joke. Very serious.” (p. 139)

“All I wanted was a little heart-to-heart talk concerning the infinite sorrow of life.” (p. 140)

このように Fat Violet に傾倒する Jamie の姿が示すものは、①母に「捨てられた」という孤絶感 (“Ready for a weep on any old womanly bosom” (p. 139)) が、母に酷似した売春婦 Fat Violet へと彼を駆り立てたこと、②麻薬の虜となった母 (“dope fiend”) に対する憎悪の念が、母を彷彿させる女 (“fat whore”) に無意識的に転嫁され、彼女を「犯す」ことによって、象徴的に母を汚し、復讐を遂げることと共に ③淫売窟 “Mamie’s dump” (p. 139) で、この売春婦と一つに溶け合う肉体的行動を通して、彼は自らを汚泥の中でさいなみ、この自己処罰の象徴的な行為によって、母に対する罪のあがないを果たすことである。従って一見売春婦 Fat Violet のイメージは、母 Mary のそれと似てもつかぬ、汚れたものであるにもかかわらず、実は Mary その人の陰の部分の投影に外ならない。それは、白く輝く “the Virgin Mary” とは裏腹の影像である。Mary のこの暗く、汚れた “whore” の部面の劇的形象化こそ、Fat Violet その人であったのである。

これら三人の女性像——Evelyn, Rosa, Mary——の中にみられる “whore” の面影は、O’Neill が好んで描き出した社会底辺の人びと (“pariah”) の姿と類縁の様相を見せるものである。この三者に共通な特徴は *The Great God Brown* (1925) に登場する売春婦 Cybel に見出すことができる「大地の母」——傷つき崩壊していく魂を抱きしめて、安らぎと力を与える、永遠の女性的存在——のイメージからはほど遠いことである。Jamie を迎え入れる Fat Violet の姿に、ややそれに似た片鱗が感じられないでもないが、酒に浸って、Jamie と人生の感傷を共に涙するだけのこの売春婦には、*A Moon for the Misbegotton* において Jamie Tyrone を胸に抱きとる大女 Josie がかもし出す暁の “Pietà” の可能性は望むべくもない。この否定的、虚無的な、売春婦の局面こそ、O’Neill の三人の女性像の、際立って意義深い特質というべきであろう。

## (むすびとして)

*The Iceman Cometh* と *Long Day's Journey Into Night* における Evelyn, Rosa そして Mary は、それぞれ対極的な双面の要素を兼ねそなえている点で、共通の特徴を持つ。これを図式的に示せば、次のように表わすことができよう。

## IMAGE

Militant Reformer ○ Rosa ○ Whore	Mother Saviour ○ Evelyn ○ Whore	The Virgin Mary ○ Mary ○ Fat Violet
--	---------------------------------------	---

## CAUSE

Revolution	Pipe Dream	Dope
------------	------------	------

## SUBJECT

Don Parritt	Hickey	Jamie
-------------	--------	-------

ここに認められることは、三者の人格構造が二つの極——「美」と「醜」、  
「神聖」と「汚濁」「高貴」と「下劣」——に分裂していることである。その間にあるべき、中庸的な、現実的人間性の内容は入り込む余地が与えられるべくもない。ここには温かい血肉をそなえ、息づく情感を盛り込んだ、生きた女性の存在は許されていないのである。O'Neill の描き出す女性について、しばしば指摘される「不毛性」<sup>12</sup>、さらには人物描写一般にいわれる「硬直性」<sup>13</sup>が、これら三者の姿に際立って見出される。そしてこの女性像の特質は、作者自身の生活そのものから生まれた、独特な母性意識に根ざすものであることは Louis Sheaffer の指摘によっても確認されるであろう。

While growing up, then, he had two opposite kinds of mothers rooted in his imagination: one who recurrently failed him; another who was always there when he wanted her.<sup>14</sup>

ここにおける三人の男性、Don Parritt, Hickey, Jamie は、それぞれ O'Neill 自身の内面世界の劇的表現とみることができる<sup>15</sup>。そしてこれら三人の双面の女性像こそ、O'Neill その人の、血肉の表白であり、苦渋の女性観の結晶といえよう。その女性像創造の基底にある、作者の観念複合のしがらみの中心に認められるものは、怨魂ともいえる女性憎悪の思念である。Long Day's Journey Into Night の最終場面で、作者はその母を、狂乱の姿で登場させた。これはこの劇の中心主題とかかわる、作劇上必須の要請によるものではあるが、同時に自らの一家の最大の秘事をこのようにあからさまに暴露したことは、私たちにこれに大きくあずかった作者の個人的な想念の根深さに思いをはせずにはおかないのである。O'Neill は Mary のこの姿を思わせるに十分な前例を、すでに早くに他の作品に登場させている。初期の海洋劇 *Ile* (1917) で、やはり幕切れに、狂気に陥った、船長の妻が、オルガンに向かって荒々しく讚美歌をかき鳴す。ピアノとの違いはあれ、この状況は20数年後に描かれたものと著しく似通うものである。

こうした姿の一致は、さらに私たちの目を他のいくつかの作品のシーンにも向けさせずにはおかない。O'Neill がその母について述懐したことを、Gelb 夫婦による伝記 *O'Neill* の一節が次のように伝えている。

Shortly after his mother's death O'Neill informed a close friend that she had lived in a room which she had seldom ventured——that, in a way, she was like the Mummy.<sup>16</sup>

この一言の意味するものは、私たちの考察に裨益するところが少くない。この時点から長い間を隔てずに書かれた *Desire Under the Elms* (1924) で、主人公 Eben は、その母が死んで納棺されて以来ずっと開かれていない一室で、Abbie を犯す。母の霊が宿るとされる場所で義母と結ばれる——この象徴的な行為は、やはり、作者が母に抱いた根深い情念（一室に閉じこもった“Mummy”）とのかかわり合いを考えることによってこそ、その真義に到りつくものである。*Mourning Becomes Electra* (1931) において作者は

Lavinia を呪われた Mannon 家の扉の中に押し込めてその幕を降ろす。構成上の下敷きとなったギリシア悲劇 *Oresteia* とは異なるこの終結に、私たちは作劇上の意図ばかりではなく、作者の個人的な情念の世界を見るのである。主人公 Lavinia は実質的に死者 (Mummy) となって永久に幽閉され、罪過の罰を受けることになる。そしていま、私たちは *The Iceman Cometh* において Hickey が口にする、「妻 Evelyn が “iceman” と楽しむ情事」という象徴的な行為をとりあげた。内奥に秘められた「死」の想念と、“Mummy” の述懐を重ね合わせてみると、この O'Neill 劇の世界と、作者個人の情念との不気味なからみ合いがさらにあからさまに浮き出されてくるのである。

本論で観察してきた、この類い稀な女性像は、このような、作者その人の根深い女性意識に培われたものであると共に、さらに広く、彼の人生観や文明観の反映としても、とらえることができるものである。O'Neill は *The Iceman Cometh* が初演された1946年、プレス・インタビューに答えて、次のように、記念的な彼の所信の表白を行っている。

It's very sad, but there are no values to live by today . . . Anything is permissible if you know the angles.

I feel in that sense, that America is the greatest failure in history. It was given everything, more than any other country in history, but we've squandered our soul by trying to possess something outside it, and we'll end as that game usually does, by losing our soul and the thing outside it too.<sup>17</sup>

O'Neill 思想の帰結点ともみられる、この悲劇的な世界観や、人間営為の空虚感に、ここで私たちが観察した彼の女性群像が、きわだつ符合の妙を示していることは興味深いことではないか。私たちは O'Neill が劇作家としての全力量をこめて製作した、この二つの劇作品が、彼の人生と思想的遍歴の「終幕」でもあったことを改めて知るのである。これら「双面の女性たち」

は、まさしく O'Neill の窮極的な世界を彩る記念像といえるであろう。

### Notes

1. 両作品のこうした評価については、多くの研究者、批評家の間ではほぼ一致をみていることであるが、O'Neill 自身、これを確信していたことは、O'Neill の伝記作者 Louis Sheaffer によって、次のように証言されている。

Despite the number of adverse reviews and those of qualified praise, O'Neill remained confident that *The Iceman* was one of his two finest works (*Long Day's Journey* being the other) . . . .

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist* (Boston: Little, Brown & Co., 1973), p. 585.

なお本稿で作品名の後に付した数字は、すべて製作年を示す。

2. 本稿で *The Iceman Cometh* よりの引用は、すべて次の出典に拠る。  
Eugene O'Neill, *The Plays of Eugene O'Neill* (New York: Random House, 1955).
3. この劇の題名の "Iceman" は「死」を象徴するものであり、Hickman の「死体」という俗語的意味とともに、Evelyn の死を暗示し劇的な効果をあげているものと考えられる。
4. Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, *op. cit.*, p. 492.
5. Jamie によってとらえられる Josie のイメージは「聖母マリア」と「売春婦のふしだら女」の両極面に分裂した存在である。  
Eugene O'Neill, *The Later Plays of Eugene O'Neill* (New York: Random House, 1967), p. 385.
6. Eugene O'Neill, *Long Day's Journey Into night* (London: Jonathan Cape, 1956), p. 129.  
事実上 O'Neill 家の 4 人の家族が登場するこの劇で、James Tyrone (父 James) がその母 (O'Neill にとって祖母) の、生活のための戦いを回想して述懐する一句である。  
以下本稿でこの作品からの引用はすべて上記の出典に拠る。
7. Rosa という名前を冠した根拠については、Robert Andreach による次の考察もある。  
. . . *Rosa* is a variation of *Rose*, one of the great symbols in Catholic art for Mary. "O'Neill's Women in *The Iceman Cometh*" (Earnest Griffin [ed.] . *Eugene O'Neill: A Collection of Criticism*, New York: McGraw-Hill, 1976.) p. 110.
8. O'Neill が 3 番目の妻で最後の伴侶であった Carlotta に、12 回目の結婚記念日に



贈った、この作品の献辞の中の一句である。

9. Louis Sheaffer は Jamie における、このアンビヴァレントな対母情緒を強調して、次のように指摘している。

There appears to be more of Jamie than of Eugene in the oedipal aspect of Orin Mannon's character, just as Simon Harford, in his turbulent love-hate feelings toward his elusive mother, suggests a blend of the O'Neill brothers.

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist*, *op. cit.*, p. 501.

また異常に強いその愛執を、次のように述べている。

A heavy drinker since youth. he quit cold right after his father's death, once he had his mother to himself, and never touched a drop until she lay dying....

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, (Boston: Little, Brown & Co., 1968), p. 99.

10. Mary と Fat Violet が、身体の特徴や行動の様態で著しい近似性を示していることは Egil Törnqvist によっても指摘されている。

*A Drama of Souls* (Uppsala: Almqvist & Wiksell's Boktryckeri AB, 1968), p. 239.

また Fat Violet の蔭に、相添う Mary の存在は John H. Raleigh によっても認められている。

*The Plays of Eugene O'Neill* (Carbondale and Edwardsville, Illinois: Southern Illinois University Press, 1965), p. 122.

11. 二人の息子が Mary の麻薬感溺の目撃によって如何に大きな精神的衝撃を受けたかは、1903年 Eugene が初めて母のこの事実を知らされたとき以来の人生の変わり様によって推察できるであろう。

After that night. after what Jamie had told him, he was through with religion and all hollow obeisances.

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Playwright*, *op. cit.*, p. 89.

12. O'Neill 劇の厳しい批評者の一人である Eric Bentley は、*A Moon for the Misbegotten* 論の中で、O'Neill の女性像の特質を、作者自身の“fear of sex”と関連づけて究明しようとしている。

The prime symptom—or perhaps prime cause—of this embarrassment is fear of sex—fear of woman as woman, longing for her as mother or as virgin.

“Eugene O'Neill's Pietà”

Ernest G. Griffin (ed.) *Eugene O'Neill: A Collection of Criticism* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1976), p. 138.

13. 上記と同じ Eric Bentley は “whores” を含めて O'Neill の一般的な人物描写を、次のように批判している。

...we have the impression less of fine dramatic form. . . than of a skeleton's rigidity. Of course there is much emotion in the play. But you cannot pass off a skeleton as a man merely enveloping it in a cloud of emotion.

Louis Sheaffer, *O'Neill: Son and Artist op. cit.*, p. 586.

14. *Ibid.*, p. 501.

15. Jamie については、母 Mary に対する態度は、Edmund (O'Neill 自身) のそれと微妙な陰影の差異を見せながらも、両者同根の心情に深く根差しているといえる。Hickey が O'Neill の自画像と見なされることは、Louis Sheaffer によっても指摘されている。

*O'Neill: Son and Artist* (前掲), p. 499. および p. 502.

また Hickey と呼応する動きを示し、彼の忠実な「使徒」としての役割を演ずる Don Parritt もまた多くの面、特に女性に対する心情や態度において作者の自己表現としての色彩が濃い人物である。従ってこれら三人の男性像に O'Neill の自己投影を観察することができる。

16. Arthur and Barbara Gelb, *O'Neill* (New York: Harper & Brothers, 1962), p. 11.
17. *Time* (October 21, 1946), 76.

## Synopsis

## The Double Image of O'Neill's Women

—*The Iceman Cometh* and *Long Day's Journey Into Night*—

Koichi Chikata

Among the female characters of Eugene O'Neill, few can be more interesting than those who have two facets in their images strikingly contrasting with each other. Such figures, especially in some of his later plays, seem to give us a good clue for understanding the enigmatic world of this dramatist and his elusive message. In this paper we are going to observe Evelyn Hickman and Rosa Parritt in *The Iceman Cometh* and Mary Tyrone in *Long Day's Journey Into Night*. All are intriguing as well as essential for our purpose.

Those three characters are, it appears, standing on quite respectable bases of life, and fervently devoted to something or other: Evelyn is to Hickey, her husband, a "Mother Saviour" who never gives up her sacred role to lift him from his "no-good tramp" abyss; Rosa is to Don, her son, a "Militant Revolutionary" dedicated to her freedom and the anarchist's cause; and Mary, a delicate wife to James and apprehensive mother to Edmund and Jamie, still given to her own image of the Convent girl, sometimes seems to be an eternal "Pure Virgin" as symbolized by her own name.

All of those males, however, are not happy with their females. Why must Hickey take to "any tart" in the "damned hotel rooms," running

away from his home "where [his wife] kept everything so spotless and clean"? Why can Parritt get "stuck on a whore" and "want dough to blow in on her and have a good time"? What makes Jamie "pick up Fat Violet" in Mamie's sordid dive, feeling "ready for a weep on any old womanly bosom"?

There appear to be hidden motives for each of them to have his say: Hickey's "iceman gag" of leaving Evelyn "in the hay with the iceman," Jamie's blasphemy against Mary, "Where's the hophead? Gone to sleep?" uttered in the final scene just before her narcotic breakdown, and Parritt's vituperation on Rosa, "the great incorruptible Mother of the Revolution, whose only child is the Proletariat."

In the deeper stratum of their unconscious minds there can be found some complicated strands of burning emotions, the common threads of which are guilt, jealousy, and, more than anything else, hatred ingrained in each personality. Those feelings combined together motivated them to sometimes half-consciously identify their women with "whore"; Evelyn with the "damned bitch," Rosa with the "lousy whore," and Mary with "Fat Violet." Now it is clearly seen that Hickey, Parritt, and Jamie are instinctively driven to their whores in order to satisfy their desires, always frustrated at home, to heal the traumas in their soul painfully yearning for the maternal love in vain; they unconsciously revenge themselves on their women by bebauching the "mother surrogates" again and again, and at the same time punish themselves by their symbolical deeds of degeneration with the whores. The ultimate results of their struggles are the death or figurative death of their women and their own self-destruction as the fatal consummation.

Thus we come to the crucial point of O'Neill's female images. There

are two contrasting facets in each of them: one is the "Blessed Virgin," pure, beautiful, and sacred; the other the "damned whore," ugly, mean, and defiled. In those dichotomous images there can be no shades of personal elements in between to suggest a realistic human being with flesh and blood. Our observation of them naturally leads us to recall with a certain validity those critical remarks on O'Neill's *dramatis personae*: the "sterility" of his heroes and heroines and the "rigidity" of his characterization in general. The meanings of the creation of those unique images are even more revealing in that they are of a genuine O'Neillian strain, produced out of his personal, as well as, dramatic needs, reflecting his ultimate philosophy of the world he lived in.