

ユニバーサル社における初期の長編劇映画製作

入 倉 友 紀

はじめに

一九一〇年代は、アメリカの映画界が大きな変革を体験した時期である。それまで強力なトラストを形成しアメリカ映画界を席巻していたMPPCが弱体化し始め、それに反比例する形で独立系の映画会社が存在感を示し始めた。さらに各社はそれまでの短編に代わって、より製作費をかけた長編劇映画の製作に乗り出すこととなる。

独立系の映画会社として一九一二年に発足したユニバーサル社もまた、長編劇映画への移行の流れに対処することを余儀なくされた。同社はトップであるカール・レムリが長編劇映画の流行は一過性のものに過ぎず再び短編映画の時代が来ると予想し、さらに長らく短編やシリアル(1)の製作を続けたことで、従来長編劇映画の製作に消極的な姿勢を取ってきたと考えられてきた。

マーク・ギャレット・クーバーは著書 *Universal Women: Film-making and Institutional Change in Early Hollywood* において、同

社は一九一六年頃から積極的かつ実験的な長編劇映画を製作していたことを指摘し、従来の見解に否定的な立場を取っている。ユニバーサル社における長編劇映画の製作は一九一六年に突如始まったものではなく、実は同社は発足当初から様々な方法で意欲的にマルチ・リールの作品を製作していた。本論考では、発足から一九一五年までのユニバーサル社の活動を追い、同社が様々な方法で長編劇映画の製作・配給を模索していたことを明らかにする。

一、カール・レムリの映画業界への進出

発足当初から一九三六年までユニバーサル社のトップを担ったカール・レムリは、一八六七年一月一七日ドイツ南部のユダヤ人家庭に生まれた。⁽³⁾ 一三人の子を授かった両親の一〇番目の子であった(その内八人は幼少期に亡くなっている)。レムリは学校を卒業後、親戚のついでで文具店を手伝っていたが、一八八四年父親の後押しもあり一七歳で渡米する。しばらくニューヨークで過ごした後、シカゴへと移り様々な職を転々とする。一八八九年には二二歳で米国籍

を取得している。一八九四年、元同僚に誘われシカゴに本社を置く既製服量販店コンチネンタル・クロージングのウイスコンシン州オシユコシユ支店で働き始める。三一歳の時には同社の社主サム・スターンの姪レカ・スターンと結婚する。その後オシユコシユ支店の支店長となったレムリは、製品の宣伝などを行うため、シカゴの広告代理店コクレン社と契約する。同社でレムリの担当となり彼に様々な助言を与えたのが、若きロバート・H・コクレンであった。一八七九年生まれのコクレンは、元々新聞社で働いていた。その経歴を生かして彼が考え出す簡潔な宣伝文句は、レムリの心を掴んだ。宣伝のプロフェッショナルとしてレムリの信頼を勝ち取ったコクレンは、後にユニバーサル社においてレムリの右腕として活躍することとなる。コクレンは後年『ムーヴィング・ピクチャー・ワールド』誌において、レムリと共に映画業界に進出した初の時期を「私の人生において最も荒々しく、多忙で、クレイジーであると同時に最も素晴らしい一〇年であった」と回想している。⁽⁵⁾

支店長としての安定した職も子宝に恵まれた家庭も手に入れたレムリの生活は、一見すると順風満帆であったが、彼は四〇歳を目前にしてこの生活を続けていくべきか自問する。妻レカの叔父であるサム・スターンがトップとして君臨する職場には、スターンの親戚が多く雇われていた。レムリは彼らが実力以上の給料をもらっており、支店長である自身の給料が上がらないことに不満も抱いていたようだ。⁽⁶⁾

レムリは妻レカの後押しもあり、迷った末に独立することを決意

する。当初は量販店の経営や販売の経験を生かしてフアイブ・アンド・テン・ストアを開業することを目指し、店舗を探しにシカゴを訪れた。そこでレムリはニコロデオンと運命的な出会いを果たす。店舗になりそうな物件を探して町を歩いていたレムリの目を鮮やかな横断幕が捉えた。気になって近づいてみると、そこでは映画の上映を行っており、人々が長蛇の列を作っていた。少し歩いた先にまた別のニコロデオンがあった。今度は一五分ほどの客引きの様子を眺めてから、中に入ってみた。人でごった返した場内では、古いヴァイタグラフ社の映画が何本か上映されていた。彼は最後のショーが終わるまで居残り、劇場主に映画ビジネスに関して様々な質問を投げかけた。

運命的な一日の体験は刺激的で、レムリは自身の全財産をつぎ込む価値がある新しい商売に出会ったと感じたが、確信が持てなかった。そこで彼はコクレン社へと出向き、量販店の支店長時代から親身に対応してくれたロバート・H・コクレンと初めて直接対面する。コクレンはレムリの話聞いたが、映画という新しいビジネスの将来に疑問を持った。しかし彼は、徹底した調査のうえで、それでもニコロデオンの経営に利益があるとレムリが確信するのであれば、喜んで力を貸すことを約束した。レムリはシカゴ・フィルム・エクスチェンジを訪れ、フィルムの賃貸料や設備費などをさらに詳しく調査し、映画ビジネスに乗り出すことを決意する。

レムリが最初のニコロデオンに選んだのは、シカゴ西北部のノース・ミルウォォーキー通り九〇九番地であった。貸主は映画ビジネスに疑問を持ち、五年間の賃貸契約を結ぶにあたって保証人を要求し

た。レムリは妻の叔父でかつての上司であるサム・スターンに保証人を頼んだ。準備は親族を動員して急ピッチで進められた。水島光智は「家族や親戚が集まり、壁を白く塗り立てる。部屋に椅子を二・四並べ、隅々まで掃除したのが、後のユニバーサルの特徴になる同族経営の始まりと言えるかもしれない」と述べ、同社の縁故主義の始まりとして初期のレムリの活動を分析している。外装と内装を清潔感のある白に統一した劇場を、彼は「ホワイト・フロント・シアター」と名付けた。一九〇六年二月二四日午後三時にオープンした劇場は、すぐに多くの観客でにぎわった。劇場の収益はうなぎのぼりで、レムリは同年四月一日には二号店となる「ファミリー・シアター」をホワイト・フロント・シアターから北東に五キロほどのサウス・ハウステッド通り四八六番地にオープンさせる。こちらはより高所得者層を狙い、入場料を一〇セントに設定した。

こうして、順調にニコロデオンの経営に乗り出したレムリであったが、今度は映画の配給システムに不満を抱くようになる。彼は当初、劇場のチェーン展開によるビジネスの拡大を模索していた。当時複数の劇場を運営するには、取引所を通して多くのフィルムをレンタルする必要がある。しかし、貸し出されるフィルムはしばしば問題を引き起こした。フィルムが使い古されていて綺麗に映らなかつたり、粗悪なコピー品であつたり、注文と全く異なる作品であつたりと、様々なトラブルに見舞われた。そこで、レムリは自身で映画の配給業務に乗り出すことを決意し、一九〇六年一月一日レムリ・フィルム・サービスを設立する。レムリは自身がニコロデ

オンの経営者であつたためか、他の取引所とは異なり興行主を尊重する姿勢を打ち出した。映像の質を落としてしまうデューブ・フィルムを取り扱わない、全てのフィルムを一律料金で販売する、封切りの追加料金を取らない、場合によっては信用貸しも行うという方針を示した。さらにレムリは店主を説得して、酒場をニコロデオンの改築させ、自身の取引所を通じて作品を上映させた。このようなレムリの興行主を重視する姿勢は幅広い支持を集めた。その後、レムリは一年足らずで計八支店（アメリカに六支店、カナダに二支店）を開き、映画のレンタル事業を本格化させてゆく。レムリは取引所での業務に専念するために、一九〇八年冬には、自身が最初に設立した二館のニコロデオンを手放している。

一九〇八年一月一日、トーマス・エジソンが中心となつて、モーション・ピクチャー・パテント・カンパニー（MPPC）が設立される。当初レムリはMPPCを支持する姿勢を打ち出した。北米で最も有力な取引所の一つとなつていたレムリ・フィルム・サービスの業績が好調であつたために、MPPCとの争いを避けようとしたものと考えられる。しかし、同社の認可料は高額であつたうえに、MPPCの要求により取引がある興行主たちからも認可料を取り立てねばならなくなつた。興行主たちの激しい反発を受けたレムリはあつさり態度を変え、一九〇九年四月二日付でMPPCとの取引を中止する書簡を送る。さらにレムリは増大する受容に因應するため、作品製作に着手することを決意する。

二、I M P P の誕生とユニバーサル社の設立

M P P Cからの認可を放棄したレムリは、同年一九〇九年六月一日、ニューヨークに映画製作会社ヤンキー・フィルムを興す。ヤンキーという言葉の響きが南部では受け入れられないというコクレンの指摘を受けて、同年夏には社名をインディペンデント・ムーヴィング・ピクチャーズ・カンパニーと改名する。独立系映画会社の意味を持つ会社名は、その頭文字をとって、I M P P（小悪魔の意）の略称で親しまれた。

独立側につく決意をしたレムリは徹底的にM P P Cと対立する姿勢を示した。手始めにM P P Cに加盟するバイオグラフィ社で人気を博していた「バイオグラフィ・ガール」の一人であったフローレンス・ローレンスを彼女の夫と共にI M P Pに引き抜いた。彼女の交通事故死を報じた偽ニュースを流して人々の関心を引き付けた後に、彼女が実は生きていたことを明らかにしただけでは飽き足らず、ローレンスの死亡説はI M P Pの敵会社によって流されたものであるという主張を展開した。こうして人々はフローレンス・ローレンスの名を知ることとなり、レムリはアメリカ初のスター女優を誕生させる⁽¹²⁾。

一九一〇年にM P P Cが配給会社ジェネラル・フィルム社を設立すると、すぐにレムリも対抗策を打ち出す。ニューヨーク・モーシオン・ピクチャー・カンパニー（N Y M P P）のアダム・ケッセル、チャールズ・パウマン等と協力して、独立系の作品を配給するモー

シオン・ピクチャー・ディストリビューティング・アンド・セールス社を設立する。事務所はI M P P内に置かれ、レムリが社長を務めた。加盟できるのはナショナル・インディペンデント・ムーヴィング・ピクチャー・アライアンス（N I M P A）⁽¹³⁾のメンバーであり、共通基金に毎週一〇〇ドルを支払う義務を負った。国内外四二のブランドを扱ったが、小さなトラストであるとの批判を受ける形となってしまう。反トラストの姿勢を打ち出して、ネスター社のデイヴィッド・ホースリーはアソシエイテッド・インディペンデント・フィルム・マニユファクチャラーズ（A I F M）を立ち上げる。独立系の会社が一丸となってM P P Cに対抗するの必要を感じていたレムリはA I F Mと協議を行い、A I F Mに譲歩する形で「新」セールス社を組織する。一二人で構成される役員はA I F Mとセールス社から六人ずつ選出された⁽¹⁴⁾。

独立系の連携を図って設立したセールス社であるが、足並みは揃わなかった。一九一一年には同社に加盟していたマジエスティック社がアメリカン・フィルム社、タンハウザー社を伴って脱退し、新たにフィルム・サプライ・カンパニー・オブ・アメリカ（F S C）を設立する。この脱退の引き金となったのが、マジエスティック社とレムリの対立である。元保険販売員で映画取引所の経営、映画製作を行っていたハリー・エイトキンとI M P Pの元支配人トーマス・コクレンによって設立されたマジエスティック社は、当時I M P Pに所属していたメアリー・ピックフォードと夫のオーウェン・ムーアを引き抜き、同社のスターとして迎えた。この事実を怒ったレムリはマジエスティック社に高額の配給手数料を要求した。エイトキン

はその要求に反発してセールズ社を去ることとなったのである。エイトキンは、一九二二年末にミューチュアル・フィルム・コーポレーションを設立する。同社はFSCの業務を引き継ぐ形で、加盟会社の作品の配給業務を担っていくこととなる。ミューチュアル社はMPPCの配給会社ジェネラル・フィルム社と同様の方法で配給体制を確立した。各地の映画取引所を買い取ることで配給網を拡大していったのである。

内部分裂を引き起こし弱体化したセールズ社は体制を立て直す必要があった。一九二二年六月八日、同社はユニバーサル・フィルム・マニユファクチャリング・カンパニーとして再編成される⁽¹⁵⁾。様々な個性を持った会社が集う一つの巨大な集合体であることを想起させる「ユニバーサル」という名はカール・レムリの発案であった⁽¹⁶⁾。この時点で同社に参加していたのは、IMP、NYMP、パワーズ社、レックス社、チャンピオン・フィルム社、ネスター社の六社であった。社長にはNYMPのパウマン、副社長にパワーズ社のバット・パワーズが就任した。財務責任者に収まったレムリは、六月末の役員人事において多数派工作を画策し、すぐに社長の座に返り咲く。さらに興行主時代からの盟友ロバート・コクレンが副社長に、パワーズが財務責任者となる。

新たな門出を迎えたユニバーサル社であったが、レムリが社長の座を奪ったことで、すぐにNYMPと対立した。同年一〇月両社の争いは法廷に持ち込まれ、NYMPがほぼ全ての自社資産を回収したものの、「一〇一バイソン」ブランドの使用権はユニバーサル社

の下に移った。当時一〇一バイソンはトーマス・インスの力によって、観客から質の高いウエスタンを製作するブランドとして安定した名声を得ていた。ユニバーサル社を去ったNYMPは制作ユニットを維持したまま、エイトキンが設立した配給会社ミューチュアル社へと移ることとなる。

三、ユニバーサル社最初の長編劇映画『暗黒街の大掃蕩』*Traffic in Souls*

ユニバーサル社内部の権力闘争が落ち着くには設立から二年ほどを有した。様々な会社の思惑が交錯する中、同社も徐々に作品の製作、配給業務を始めることとなる。ユニバーサル社は各地に自社の取引所を設け、興行主との取引を行った。一九一三年九月には、同社の作品プログラムを取り扱う配給会社は全米とカナダに六三設置された⁽¹⁷⁾。

同社の最も早い時期の長編劇映画の一つとなったのが、白人奴隷映画『暗黒街の大掃蕩』*Traffic in Souls* (一九一三)である⁽¹⁸⁾。一九一〇年代初め、全米に白人奴隷パニック (white slavery panic) と呼ばれる現象が巻き起こった。新聞や雑誌記事、社会学的な調査、さらには小説や舞台といった様々なメディアを通し、現代の若い女性が直面している危機が描かれた。多くの進歩主義者やソーシャル・ワーカーたちは、女性労働者の低い賃金と、過酷な労働環境、都市における高額な家賃が女性が売春へと至らしめると主張した⁽²⁰⁾。このような同時代の社会不安、とりわけ少女の売春やその斡旋を行う地下組織の活動を映画で描いたのが、「白人奴隷映画」と呼ばれ

る一連の作品群である。⁽²¹⁾

映画に先立ち、一九一〇年代初めからブロードウェイではコントロバリーシャルな主題を扱った舞台が次々と上演され始める。一九一三年三月にはフラン人劇作家ユージーン・ブリューの戯曲 *Damaged Goods* (原題 *Les Avaries*) の公演で梅毒の問題が扱われて注目を集め、数か月に渡るロングランとなった。⁽²²⁾ 本作では、結婚を控えた主人公ジョージの誤った決断が引き起こす悲劇が描き出される。彼は自身が梅毒を患っていることを知りながらも、適切な治療を拒み、結婚してしまう。結果、妻もそして子供も梅毒に侵される事態を引き起こしてしまう。⁽²³⁾ 同年秋季には映画『暗黒街の大掃蕩』に先立ち、売春斡旋業者を扱った *The Lane*、*The Fight* という二つの舞台が相次いで上演され、こちらも注目を集めた。さらに『モーシオン・ピクチャー・ニュース』誌では、白人奴隷映画のよくなコントロバリーシャルな主題を扱った作品を製作することはこれまで不可能であったと指摘した上で、昨今のニューヨークの演劇界における犯罪劇 (*Crime Drama*) の流行が、白人奴隷映画の上映を可能にしたと指摘している。映画に先立ちブロードウェイにおいて、これまでタブー視されてきた地下組織の活動や性病、売春といった問題が舞台で取り上げられるようになり、都市に住む観客の支持を集めていたのである。映画界がこのような舞台の人気に目を付けるまでに時間はかからなかった。

白人奴隷映画ブームの口火を切ったのが、レムリが設立した I M P 製作の『暗黒街の大掃蕩』である。本作は六リールからなり、

一九一三年一月二四日ブロードウェイのウェバーズ劇場においてプレミア上映が行われた。二五セントと高額の入場料に関わらず、一〇〇〇席ほどの座席は連日満席となった。⁽²⁵⁾ 本作は一ヶ月の間にニューヨークだけでも二八劇場で上映され、ユニバーサル社は全国への興行に向けて四〇ものプリントを作った。最終的に、本作は四五万ドルの利益を同社にもたらしたと言われている。⁽²⁶⁾ 本作はジョン・D・ロックフェラー・ジュニアがトップを務める公衆衛生局の調査書、通称ロックフェラー・レポートに基づくと宣伝されたが、実際には同報告書の内容はそこまで反映されていなかったようである。⁽²⁷⁾

翌週には四リールの *The Inside of the White Slave Traffic* (一九一三) がマンハッタンのパーク劇場で公開された。⁽²⁸⁾ 監督のサミュエル・H・ロンドンが本作のためにモラル・フィーチャー・フィルム社と名付けた映画会社を設立した。配給会社はハリー・ホワイトによってソシオロジカル・リサーチ・フィルム社と名付けられ、倫理観を重視している会社であることが強調された。⁽²⁹⁾ さらに本作の内容はリアルな売人たちの手口や売春宿の内部などを描写することで、若い女性たち実際に実際の犯罪手口を学ばせ危険から距離を置く方法を伝授するだけでなく、彼女たちにとって倫理的なレッスンになると宣伝された。一八〇〇の座席は連日満席で、観客の多くを構成したのは一六歳から一八歳の少女たちであり、さらに女性観客が全体の三分の二を占めた。⁽³⁰⁾ シェリー・スタンプは、このような若い女性の犠牲を描く白人奴隷映画が、女性観客を引き付けた理由の一つとして、都会の地下組織の活動を覗き見するという好奇心を満た

すものであった点を挙げている。⁽³¹⁾

『暗黒街の大掃蕩』では、キャンディー・シヨップで働く女性店員、二人のスウェーデン人移民の少女、田舎からやってきた少女が騙されて売春宿に連れていかれる様子が描かれる。物語の中心となるのは、キャンディー・シヨップの店員と彼女の姉メアリーの物語である。メアリーの妹は、キャンディー・シヨップにやってきた魅力的な男に騙され、売春宿へと連れていかれてしまう。メアリーは突然姿を消した妹の行方を捜して奔走することとなる。妹の失踪後キャンディー・シヨップを解雇されたメアリーは、トラバスという人物の事務所で秘書として働き始める。トラバスは慈善家として活動しているが、実は少女売春を行う団体を組織していた。ある日メアリーはトラバスと地下組織の人間の会話を偶然耳にしてしまう。彼女は恋人と発明家である父親の協力を経て、彼らの悪事を暴き出すことに成功する。最終的に地下組織を検挙するのは警察であるが、本作で少女メアリーは、(偶発的にはあるが)危険を冒して敵のアジトに潜入し、組織の内情を探る探偵のような役割を担っている。メアリーは本作において、いわばシリアルヒロインのような活躍を見せるのである。ユニバーサル社最初のシリアルとなったのは、一九一四年の『國寶』*Lucille Love, the Girl of Mystery* (一九一四)であるが、本作はそれに先駆けて自立した現代的なヒロイン像を提供したということが出来るだろう。

白人奴隷映画は人気を博したものの、このような娯楽と社会学的

重要性のはざまに立つ主題を扱うことは、検閲を通らない可能性があるというリスクを伴うものでもあった。ユニバーサル社は『暗黒街の大掃蕩』の公開に先立ち、ナショナル・ボード・オブ・センサーシップ(NBC)⁽³²⁾への事前試写を行った。NBCは二度の検閲と長い議論の末、本作は完璧な教育映画とは言えないものの、卑猥なシーンや思わせぶりの描写、墮落といったものは描いておらず、観客によい影響を与えうる映画であるという結論に至った。⁽³³⁾同機関は、映画は子供のおもちゃではなく、普遍的に人生を描写するものであるという見解も示している。⁽³⁴⁾

センセーショナルな白人奴隷映画ブームはすぐに下火となり、代わって犯罪映画が興隆することとなる。一方で劇場を満席にして大ヒットを記録した『暗黒街の大掃蕩』は長編劇映画の可能性を映画界全体にも、ユニバーサル社にも示す結果になったといえるだろう。

四、IMPのヨーロッパ製作ユニットとユニバーサル社の長編劇映画

一九一三年、レムリはIMPのヨーロッパ製作ユニットを組織する。同社の監督であったハーバート・ブレンンはこの製作ユニットを率いて同年五月に渡欧し、フランスで*The Child Steals of Paris* (一リール) *Absinthe* (四リール)の二作、ドイツで*Time is Money* (二リール) *Love and Lottery Ticket* (一リール) *Love or a Throne* (二リール)の三作、イギリスで『アイヴァンホー』*Ivanhoe* (四リール) *Across the Atlantic* (三リール)の二作を監

督した後、一〇月二八日に帰国している。⁽³⁶⁾ プレノンはこのヨーロッパでの製作を大いに楽しんだようで、後のインタビュウで様々なエピソードを披露している。⁽³⁷⁾ ハーバート・プレノンはマルチ・リール作品の製作本数が限られていた当時のユニバーサル社において、定期的に長編劇映画を監督する機会を与えられた稀有な存在である。アイリーン・パウザーはプレノンをD・W・グリフィスやトーマス・インス、シドニー・オルコット等と並んで新しい映画のスタイルを確立した新世代の監督の一人として評価している。⁽³⁸⁾

IMPのヨーロッパ・ユニットで四作品の主演を担い人気を博したのが、舞台俳優出身のキング・バゴットである。バゴットは一九〇九年にIMPと契約し映画俳優としてのキャリアをスタートさせた。とりわけ彼の人気を決定的なものとしたのが、イギリスで撮影された大作『アイヴァン・ホー』である。本作はサー・ウォルター・スコットの同名歴史小説の映画化で、バゴットは主人公の騎士アイヴァン・ホーを演じた。本作ではロケーション撮影が多く行われた。大規模な戦闘シーンはウェールズのチェプストゥ城周辺で撮影され、およそ一〇〇〇人のエキストラが参加した。⁽³⁹⁾ さらに作品の世界観を表現するため時代に即した衣装やセットが用意され、シーンに応じて美しい染色も施されている。『ムーヴィング・ピクチャー・ワールド』誌による本作の批評は、これまでより質の高い作品を目指したユニバーサル社の試みが成功している、と結論付けている。⁽⁴⁰⁾ 本作はアメリカでの封切りに先立ち、イギリスで先行公開された。ロンドンの二二の劇場で封切られ、一週間上映された。⁽⁴¹⁾ ロバート・H・コクレンによると同国での評価は高く、イギリスだけ

で一〇七のプリントが売却されたという。⁽⁴²⁾

ユニバーサル社は、長編劇映画を封切る際にしばしば使用されていたステイト・ライツ方式による公開方法を批判し、『アイヴァン・ホー』を同社の通常プログラムに組み込むという決断を下した。⁽⁴³⁾ そうすることで、小規模な劇場の興行主が資金を節約しつつ長編劇映画の上映を行うことができ、結果として大規模な劇場を持つ興行主と同等の機会を得られる点を強調した。ユニバーサル社の作品を上映する興行主の多くは、地方の小規模な劇場を運営していたため、同社は彼らの側に立つという姿勢をアピールしたのである。⁽⁴⁴⁾

五、ユニバーサルズ・スペシャル・フィーチャーズ

ユニバーサル社は興行主に寄り添う姿勢を見せる一方で、一九一四年初めにユニバーサルズ・スペシャル・フィーチャーズ・プランチを発足させ、四一六リールの長編劇映画のより安定した配給を試みる。このスペシャル・フィーチャーズは、通常のユニバーサル社の配給プログラムとは異なる形で配給された。そのため、興行主はスペシャル・フィーチャーズの作品を自身の劇場で公開するために、追加でレンタル料を払う必要があった。

スペシャル・フィーチャーズ最初の公開作品となったのは、前述したIMPのヨーロッパ・ユニット製作の *Asvithe* (一九一四) である。本作は一九一四年一月二日に公開され、ケンタッキー州ルイビルにあるノヴェルティイ劇場では本作の好評が複数回報じられている。⁽⁴⁵⁾ さらに同劇場において、観客は二パートの作品よりも三―四パートの作品を支持しているようだ指摘されており、長編劇

映画が好まれていることを示唆している。⁽⁴⁷⁾四リールの作品となった *Asmutha* はアルコール度数の非常に高い薬草酒アブサンによって身を持ち崩す青年の悲劇を描きだした作品で、主役の青年ジャン・ドユマをキング・バゴットが、彼を誘惑する女性をリー・ペアードが演じた。撮影はフランスのパリで行われ、現地の俳優やエキストラも動員された。⁽⁴⁸⁾本作では、主演を務めたバゴットの演技が高く評価されている。⁽⁴⁹⁾

続いてスペシャル・フィーチャーズとして公開されたのは、ロイス・ウェバーとフィリップス・スモリー夫妻が監督を務めた四リールの『ヴェニス商人』*The Merchant of Venice* (一九一四)である。⁽⁵⁰⁾レックス社において多くの短編を製作し、監督、脚本家、俳優としてすでに名声を確立していたウェバーにとって念願の長編劇映画となった本作は、初めての女性監督による長編劇映画としても映画史上重要な作品である。シェイクスピアの同名戯曲の映画化である本作は、ウェバーによって映画用に翻案され、作中では夫スモリーがシャイロックを、妻ウェバーがポーシヤを演じた。⁽⁵¹⁾『ムービング・ピクチャー・ワールド』誌に本作の批評を執筆したハンフォード・C・ジャドソンは、舞台を映画にする際には、一般観客が理解できるよう恋愛に主軸を置く物語に翻案すべきであると指摘した上で、スモリー夫妻の『ヴェニス商人』では的確にそれが行われていると評価している。⁽⁵²⁾本作はフィルムが現存していないため作品を視聴して分析することが出来ないが、あらずしを確認するとポーシヤとバツサーニオの結婚を巡るプロットを主軸に物語が展開しているようである。つまり、ウェバーは脚本の段階でポーシヤの

恋愛に焦点をあてて物語を簡潔にすることで、シェイクスピアによる原作を知らない一般観客も映画の物語に没頭できるよう配慮したのである。一九一四年二月一日に公開された本作は興行主に別途レンタル料の支払いが必要であることが示されたうえで、興行主はそのコストを容易に回収できること、さらにポスターなどの販促物も用意されていることが強調されている。⁽⁵³⁾

続いて同年四月二五日に公開されたのが、ハーバート・ブレノンが監督を務めた六リールの作品『海神の娘』*Nephthys's Daughter* (一九一四)である。水泳選手のアネット・ケラーマンが海の王の娘を演じ、バミューダでのロケーション撮影が行われた。本作の撮影は困難を極め、ブレノンは主演のケラーマンと共に水中撮影中に事故に合い、一時入院する事態となった。⁽⁵⁴⁾しかし努力の甲斐があって、本作はユニバーサル社のスペシャル・フィーチャーズの中で最も成功した作品の一つとなった。⁽⁵⁵⁾各誌の批評ではブレノンの高い演出技術と撮影技術が賞賛されている。美しい自然を捉えた映像や、水中シーンの素晴らしさ、二重露出やデイズルヴといった技術の使用によって、ブレノンは神秘的な海のファンタジーを作り上げたようである。⁽⁵⁶⁾さらにブレノンはIMPで自身の製作ユニットにおいて起用していた俳優陣を本作にキャストイングすることで、俳優としては新人であるケラーマンをサポートする体制を作り上げた。

続いて公開されたのは、J・ウォーレン・ケリガンを主演に迎えた六リールの『サムソン一代記』*Samson* (一九一四)である。アメリカン・フィルム社でスター俳優としての地位を確立していたケリガンは、一九一三年にユニバーサル社と契約する。ケリガンは

一九一四年一月にバンジー・モーション・ピクチャー・コレスポンス・クラブによって行われた人気コンテストで優勝しており、この頃にはすでに人気俳優としての地位を確立していたことが伺える。⁽⁵⁸⁾『サムソン一代記』は旧約聖書のサムソンの物語を基にした作品で、字幕には聖書の言葉も用いられた。ユニバーサル社は本作によって映画観客の教育を目指すという方針を打ち出し、莫大な製作費がかかる『サムソン一代記』のような大作には、観客は最低でも二五セントを支払う必要があることを理解すべきであると主張した。⁽⁵⁹⁾さらに、同社は劇場の興行主に対しても、本作の上映に際して入場料を二五セント以上に設定するよう要請している。同社は、これまで大作を上映する機会に恵まれてこなかった小さな劇場の興行主に、『サムソン一代記』によって長編劇映画を試す機会を提供することを強調するだけでなく、入場料を上げること得た利益によって、興行主は劇場サービスなどにお金をかけることが出来る上に、製作側にとっても作品の質の向上につながり双方にとって利点があると主張している。加えて、イギリスをはじめとするヨーロッパ各国では、アメリカよりも高い入場料を課している点を挙げ、主にニコロデオンによって確立されたアメリカの映画館における入場料の安さを批判している。さらに本作の宣伝においては、同じく六リールのユニバーサル社作品『暗黒街の大掃討』の成功が例にあげられている。同作は例外的に二五セントから一ドルの入場料を取ったにも関わらず多くの観客に支持された事実を示し、『サムソン一代記』においても同じことが可能であると主張している。⁽⁶¹⁾ スペシャル・フィーチャーズの製作と配給においては、興行主を説得し追加

のレンタル料の支払いと入場料の値上げをさせることが、非常に重要であったと考えられる。

六、ユニバーサル・シティの建設とユニバーサル・ブロードウェイの設立

一九一二年八月、ユニバーサル社はカルフォルニア州サン・フェルナンド・バレーのオーク・クレスト農場を借り、映画撮影用の舞台や野外セットと共に、人々が居住できる住宅の建設に着手する。同年二月三日オーク・クレスト・ランチ・スタジオがオープンする。一九一三年七月一日には、ユニバーサル・シティと名付けられた同農場は、ユニバーサル社の西海岸スタジオとして正式にオープンした。⁽⁶²⁾ 同年九月までに、同社が雇用する従業員は東海岸が四〇〇人であったのに対し、西海岸は二〇〇〇人にのぼった。⁽⁶³⁾ ユニバーサル社は製作の中心を徐々に西部へと移す一方で、メインの現像施設はニュージャージーに残した。

一九一四年二月ユニバーサル社はランカーズヒム通り沿いに新たなスタジオの建設を始める。同年一〇月一四日従業員向けに新スタジオがお披露目され、その後一九一五年三月一五日に新ユニバーサル・シティのオープニング・ガラが催された。⁽⁶⁴⁾

この新ユニバーサル・シティの運営はH・O・デイヴィスが務めた。デイヴィスは、これまで監督に委ねられていた個々の作品の製作状況を管理し、その過程を透明化することを目指した。彼は製作費やタイム・テーブル、毎日の作業報告といった事項の順守を監督たちに求めた。ベテラン監督たちの中には製作上の自由がなくなる

ことを危惧して、彼に反発するものも現れた。一九一七年にロイス・ウエバーは自身のスタジオを建設して映画製作を始め、当時シリアルで人気を博していたグレイス・キユナードとフランシス・フォードは創作上の自由を確保するため、ユニバーサル・シティを去ってL・K・Oスタジオで作品を製作することとなった。⁽⁶⁵⁾

一方でユニバーサル・シティにおいて、デイヴィスが構築したプロデューサー・システムは、安定した作品の供給体制を確保することと繋がった。デイヴィスは監督の評価などを巡ってしばしばレムリと対立しようだが、短編やシリアルに加えて長編劇映画の定期的な配給に着手し始めたユニバーサル社にとって、デイヴィスのシステムは概ね歓迎すべきものであったということが出来るだろう。後にユニバーサル社において長編劇映画専門の子会社が数社設立されるが、多くの作品がデイヴィスの運営するユニバーサル・シティにおいて製作されることとなる。

ユニバーサル社は一九一五年七月、ブロードウェイ・ユニバーサル・フィチャーチャーズの発足を宣言し、新たに長編劇映画を配給する可能性を模索していくこととなる。ブロードウェイはユニバーサル社の週間プログラムに組み込まれ、毎週月曜に一本の五リール作品をリリースすることを約束した。その名前からも連想される通り、演劇との関係を強くアピールしたブランドであるブロードウェイは、ブロードウェイ・スターの起用、有名なブロードウェイの舞台またはベストセラー小説の映画化などを理念として掲げている。⁽⁶⁶⁾ユニバーサル社の「ブロードウェイ俳優をブロードウェイの戯曲に」

というスローガンは、長編劇映画の製作に積極的な姿勢を示していたアドルフ・ズーカーが当初打ち出した「有名俳優を有名戯曲に」を意識していることが伺える。

ブロードウェイ第一作目となったのは、五リールの *The Garden of Lies* (一九一五) である。本作はジャスタス・マイルズ・フォーマンによる小説が原作となっており、主演のジェーン・カウルはブロードウェイの舞台 *Within the Law* で主演も務めた経験を持つ舞台出身の女優である。本作はカウル演じる新婚のエレノアが交通事故によって夫の存在を忘れてしまい、実の夫とアメリカ人兵士の間で揺れ動くというロマンチックなドラマである。批評では、原作やカウルへの言及もあるものの、それ以上に生き生きとしたストーリー展開が評価されている。⁽⁶⁷⁾

続いて公開されたのが、ロイス・ウエバー、フィリップス・スモーリー夫妻による五リールの *Scandal* (一九一五) である。ウエバーは『ヴェニス商人』を監督して以降、長編劇映画を監督できる環境を求めて、一時的にボスワース社へと移籍していたが、本作で再びユニバーサル社に復帰している。物語はウエバーが新聞記事から着想を得て執筆したオリジナル脚本で、ゴシップがもたらす悲劇を描き出したものである。主要登場人物である株式仲買人のウィリアム・ライトをスモーリーが演じ、タイピストの女性デイジーをウエバーが演じている。ライトとデイジーの生活は、二人の情事を疑った根拠のないゴシップにより破滅へと向かっていく。本作はブロードウェイの理念を体現する作品というよりも、良作を世に送り出す監督としてのウエバーの名声を利用し、同ブランドが配給する

作品群の質の高さを担保する作品として機能している。

三作目として公開されたのが、イギリス人舞台俳優ローレンス・ドーセイ主演の五リール作品*The Earl of Panthicket*（一九一五）である。プロードウエイの同名舞台の映画化である本作は、舞台で主役のカーディントン伯爵を演じたドーセイを映画に迎えて製作されたコメディである。ドーセイ演じるカーディントン伯爵は離婚したアメリカ人女性に恋したことで様々なトラブルに見舞われる。本作はドーセイの存在感が際立った作品であったようだ。⁶⁸⁾

このようにしてプロードウエイは毎週一本五リール（時に四リール）の作品を定期的に配給してゆく。当初の計画通り、舞台出身俳優を起用し戯曲の映画化なども行ったようだが、時には映画俳優を起用して作品製作を行っていった。プロードウエイと名付けられたブランドは一九一六年一月にはレッド・フェザーとブランド名を変更し、週間リリースを継続してゆくこととなる。

終わりに

本論考では、発足初期のユニバーサル社の活動を長編劇映画の製作と配給という観点から論じた。同社はまず一九一三年にIMP製作で六リールの白人奴隷映画『暗黒街の大掃討』をヒットさせる。さらに同年五月にはIMPのヨーロッパ製作ユニットを組織し、ハーバート・ブレンソンを監督に据えて数本の長編劇映画を製作する。IMPは元々カール・レムリが設立した会社であることから考えても、レムリは長編劇映画の製作に決して消極的ではなかったことが伺える。続けて一九一四年にユニバーサル社はスペシャル・

フィーチャーズ・ブランドを、そして翌年にはプロードウエイという長編劇映画のブランドをスタートさせる。プロードウエイはユニバーサル社の週間プログラムに組み込まれ、毎週一本の五リール（時に四リール）の長編劇映画を配給した。

ユニバーサル社の取り組みを追っていくと、同社は長編劇映画の製作にしり込みしていたのではなく、如何にして興行主を納得させるかという課題に直面していたことが分かってくる。他の独立映画会社のように映画館のチェーン展開を行わなかったユニバーサル社は、主に独自に設立した映画の取引所を通じて興行主に作品を配給した。その顧客の多くが比較的規模の小さな劇場の興行主であった。ユニバーサル社は興行主に長編劇映画を上映するメリットをアピールし、彼らの劇場で作品を上映してもらう必要があったのである。

一九一六年になると、ユニバーサル社は新たにブルーバード・フォトプレイズという五リールの長編劇映画を専門に製作する子会社を立ち上げる。一九一六年から一九一九年にかけてはプロードウエイの後身であるレッド・フェザーとブルーバードがユニバーサル社の主要な長編劇映画製作を担うブランドとなっていく。そこで製作される作品は、五リールと比較的小規模な長編劇映画であった。それは、ユニバーサル社の主要な顧客である小規模な劇場の興行主たちに受け入れられる作品を目指した結果であった、と考えることも出来るだろう。一九一〇年代のユニバーサル社の活動は、同社が後に弱体化していく要因として捉えられるべきではなく、映画産業が巨大化していく中で小規模な劇場と長編劇映画を媒介する存

在として、ユニバーサル社が野心的な取り組みを行った時期であると肯定的に捉えるべきではないだろうか。

※本論文は日本学術振興会の科学研究費（課題番号 19122457）の助成を受けて了す。

- 注 (1) Carl Laemmle, "Doom of Long Features Predicted," *Morning Picture World* Vol. 21, no. 2, Jul. 11, 1914, 185. (以下 *MPW* と略記)
- (2) Mark Garrett Cooper, *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood* (Urbana: University of Illinois Press, 2010), 14-15.
- (3) 初期のカール・レムリの経歴については Carl Laemmle and Richard Koszarski, "This Business of Motion Pictures," *Film History*, vol. 3, no. 1 (1989): 47-71; 水島光智「住み込み店員からユニバーサル創業者へ」・カール・レムリの生涯『映画学』（早稲田大学映画学研究會、二七号、二〇一三）五八―九二頁を参考にした。前者の序論を執筆したりチャード・コシヤースキによる本、本文は一九二七年レムリからの依頼によって執筆された自伝の一部である。
- (4) I. G. Edmonds, *Big U: Universal in the Silent Days* (South Brunswick, NJ: A.S. Barnes and Co., Inc., 1977), 18.
- (5) R. H. Cochrane, "Every Year Like Ten, Says Universal Man," *MPW*, vol. 31, no. 10, Mar. 10, 1917, 1533.
- (6) Edmonds, *Big U*, 18.
- (7) 水島「住み込み店員からユニバーサル創業者へ」六四頁。
- (8) Carl Laemmle, "Couldn't Get Film, Opened Exchange," *MPW*, vol. 31, no. 10, Mar. 10, 1917, 1501.
- (9) 水島「住み込み店員からユニバーサル創業者へ」六五頁。

- (10) 発足当初 MPPC に加盟した映画会社は、エジソン社、ヴァイタグラフ社、パイオグラフ社、エッサネイ社、シーリグ社、ルービン社、ケールム社、そしてフランスの映画会社パテ社、メリエス社、ゴモン社を加えた計一〇社であった。
- (11) "We Nail a Lie," *The Billboard*, vol. 22, no. 11, Mar. 12, 1910, 29; "We Nail a Lie," *MPW*, vol. 6, no. 10, Mar. 12, 1910, 365.
- (12) 当時の映画作品において出演俳優の名前が公表されることはほとんどなく、観客は気に入った俳優の名前を知ることが出来なかった。特にパイオグラフ社はこの方針を一九一三年頃まで維持し続けた。
- (13) MPPC の設立に対抗するために、独立系の映画製作者、取引所、興行主たちによって設立されたインディペンデント・フィルム・プロテクティブ・アソシエーション (IFPA) の後身組織。一九〇九年九月に設立され、会員費の支払は、NIMPA の許可を得た作品のみ取り扱うことを定めた。
- (14) 水島「住み込み店員からユニバーサル創業者へ」七〇―七二頁。
- (15) 水島による独自の調査によると、ユニバーサル社の設立免許証は一九二二年四月三〇日付で発行されており、この日を設立日と考えることも可能である。詳細は水島「住み込み店員からユニバーサル創業者へ」七三頁を参照のこと。
- (16) Edmonds, *Big U*, 9.
- (17) "Sixty Three Distributing Offices are Now Handling that Universal Program in the United States and Canada," *Universal Weekly*, vol. 3, no. 13, Sep. 20, 193, 28-29.
- (18) 邦題は畑暉夫、和久田一、石田泰久編・著『日本公開アメリカ映画総目録一九〇八―一九四一上』（映画史研究会、一九七八年）、畑暉夫和久田一編・著『日本公開アメリカ映画総目録一九〇八―一九四一下』（映画史研究会、一九七九年）を参考に記載した。
- (19) Eileen Bower, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, vol. 2, *History of the American Cinema* (New York: Charles Scribner's Sons,

1991, 256) において、パウザーは長編劇映画の製作が始まった当初は、有名な戯曲や小説を映画化する傾向があったのに対し、本作はオリジナル脚本である点の特徴であると指摘している。

- (20) 例えばソーシャル・ワーカーのジェーン・アダムズは一九二二年に *A New Conscience and an Ancient Evil* を著し、若い女性が直面している状況を告発した。本作の1つのエピソードは、ロイス・ウェバーが後にユニバーサル社の子会社ブルバード社で監督した『毒流』 *Shoes* (一九一六) の原作の一つとなっている。

- (21) 一九一〇年代初めにアメリカで白人奴隷映画ブームが起こった背景には、数年前に製作され少女の売春を描いたデナムマークの白人奴隷映画 *Den huide slavenhandel* (*The White Slave Trade*, 1910) などの影響も大きく考えられる。

- (22) 本作はアメリカにおいて一九一四年にアメリカン・フィルム社によって、一九三七年にクリテリオン・ピクチャーズ社によって二度映画化されている。

- (23) 男性の身勝手な行動とそれに伴う女性の犠牲を描いた本作のアメリカ公演を熱望したのは、慈善家ジョージ・バクスターの妻ドロシー・バクスターであった。ドロシーはパリで本作を観劇して衝撃を受け、ユニバーサル本人にも掛け合って本作のアメリカ公演を実現させた。このような非常にコントロバシyalな作品が女性の手に持ってアメリカにもたらされた点は興味深い。詳細は Alicia Cortis, "Syhills Onstage: Eugene Brieux's Damaged Goods," *Notches*, July 21, 2016. <<http://notchesblog.com/2016/07/21/syhills-onstage-eugene-brieuxs-damaged-goods/>> (最終アクセス:二〇二〇年二月七日) を参照(シユル)。

- (24) "The Traffic in Souls," *Motion Picture News*, Nov. 22, 1913, 34. (以下 MPN ヲ略記)

- (25) Shelley Stamp, *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon* (Princeton, NJ: Princeton University

Press, 2000), 52.

- (26) Robert C. Allen, "Traffic in Souls," *Sight and Sound*, vol. 44 no. 1 (Winter 1974): 50.

- (27) この調査内容を基に執筆された *Commercialized Prostitution in New York City* が一九一三年六月に刊行されており、ロックフェラー・ジュニアは本書の序論を執筆している。

- (28) 現存しているのは全四リールのうち二リールはとどまぬ。

- (29) Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era* (Berkeley: University of California Press, 1990), 80.

- (30) "White Slavery on Film: Audience Sees Various Alleged Method of the Traffickers," *NYTimes*, Dec. 9, 1913, 8.

- (31) Stamp, *Movie-Struck Girls* 94-101.

- (32) National Board of Censorship of Motion Pictures は一九〇九年に設立した進歩主義者、映画製作者、興行主からなる検閲機関。政府の介入を避けるべく、自主的な作品の検閲を行った。

- (33) "To Censor or Not," *Motography*, Nov. 15, 1913, 339-340.

- (34) *Ibid.*

- (35) シェリー・スタンプは *Traffic in Souls* の公開から二か月もせずに、白人奴隷映画のパロディーや犯罪映画が製作され始めたこと指摘している。詳細は Stamp, *Movie-Struck Girls* 53 を参照(シユル)。

- (36) "European IMP Company Returns," *Motography*, vol. 10, no. 10, Nov. 15, 1913, 346.

- (37) "Director Herbert Brenon Talks of European Trip," *Universal Weekly*, vol. 3, no. 21, Nov. 15, 1913, 89.

- (38) Bowser, *The Transformation of Cinema*, 54.

- (39) この時期のユニバーサル社の作品は多くが失われているが、本作は幸運なことにオランダのアイ・フィルム・ミュージアムにフィルムが残されており、以下のURLからオランダ語字幕ながら全編

- を視聴する)が出て来る。(https://www.youtube.com/watch?v=0ha89NvNo4&feature=emb_title) (最終アクセス2020年11月7日)
- (40) *MPW*, vol. 17, no. 5, Aug. 2, 1913, 492.
- (41) *MPW*, vol. 17, no. 10, Sep. 6, 1913, 1132-1133.
- (42) "Universal Triumphs in Europe." *Universal Weekly*, vol. 3, no. 20, Nov. 8, 1913, 8-9.
- (43) George Blaisdell, "At the Sign of the Flaming Arcs." *MPW*, vol. 17, no. 11, Sep. 13, 1913, 1179. 一方本作の監督でもあるトマン・マ・ディレクター Herbert Brenon Talks of European Trip." 8. 12. 1913. キリスだけが「三〇本のロビーが売却された」と発言しており、主張には差異がある。いずれにしても、イギリスにおいて本作が多くのロビーを売り上げ、人気を博したことを示すものである。
- (44) ストーン・ライン方式では、映画会社が作品のある地域の上映権をその土地の配給業者に売却する方式で、配給業者はその地域の中づあれば自由にレンタル料金を設定し、映画の上映を行って出て来た。
- (45) "Universal Features are Simply Wonderful." *MPW*, vol. 17, no. 11, Sep. 13, 1913, 1132-1133. "Yankee Breaks Pueblo Records." *Universal Weekly*, vol. 3, no. 18, Oct. 25, 1913, 5.
- (46) G.D. Crain, "Louisville." *MPW*, vol. 19, no. 7, Feb. 14, 1914, 827. *MPW*, vol. 19, no. 8, Feb. 21, 1914; G.D. Crain Jr. "Kentucky." *MPW*, vol. 19, no. 12, Mar. 21, 1914, 1558.
- (47) G.D. Crain Jr. "Kentucky." *MPW*, vol. 19, no. 12, Mar. 21, 1914, 1558.
- (48) "Book 'Absinthe' at Any Price!" *MPW*, vol. 19, no. 3, Jan. 17, 1914, 248-249.
- (49) *MPN*, vol. 9, no. 2, Jan. 17, 1914, 23.
- (50) この時期の作品は、スモリー夫妻の共同監督としてクレジットされるが、実際には妻であるウェバーの方が製作上のインシァティブを持っていることが知られている。
- (51) シェリー・スタンプは、ウェバーは新聞記事や大衆小説から着想を得て脚本を執筆する傾向がある中で、有名戯曲の映画化である本作は例外的な作品であるとした上で、その理由としてウェバー自身が主要人物であるポーシヤを演じることで、活動的な女性像を描き出そうとしたのではないかと指摘している。スタンプによれば「ウェーリスの商人」の分析はShelley Stamp, *Louis Weber in Early Hollywood* (Oakland CA: University of California Press, 2015), 45-50 を参照せよ。
- (52) Hanford C. Judson, *MPW*, vol. 19, no. 7, Feb. 14, 1914, 813.
- (53) *MPW*, vol. 19 no. 7, Feb. 14, 1914, 764-765; *MPW*, vol. 19, no. 8, Feb. 21, 1914, 908-909.
- (54) "Herbert Brenon Still in the Hospital." *MPW*, vol. 19, no. 9, Feb. 28, 1914, 1070; *MPW*, vol. 19, no. 11, Mar. 14, 1914, 1394.
- (55) Bowser, *The Transformation of Cinema* 224.
- (56) Danson Michell, "Neptune's Daughter." *MPN*, vol. 9, no. 18, May 9, 1914, 49; George Blaisdell, "Neptune's Daughter." *MPW*, vol. 20, no. 6, May 9, 1914, 796-797.
- (57) 『キネマ旬報別冊：日本映画作品大鑑』(キネマ旬報社、一九六〇年三月号)一六二頁以下を、日本公開されたバージョンは再編集された四巻版の44ページ。
- (58) "Kerrigan Wins Popularity Contest." *MPW*, vol. 19, no. 1, Jan. 3, 1914, 60.
- (59) "Novel Campaign Planned." *MPN*, vol. 9, no. 8, Feb. 28, 1914, 16.
- (60) "Favors Increase in Admission Price." *MPW*, vol. 19, no. 9, Feb. 28, 1914, 1104.
- (61) *MPN*, vol. 9, no. 12, Mar. 28, 1914, 58.
- (62) Robert S. Birchard, *Images of America: Early Universal City* (Charleston, SC: Arcadia Publishing, 2009), 17. 旧ユニバーサル・シティの正式なオープニングに関しては諸説あり、マーク・ギャレル

ト・ナーバーは Cooper, *Universal Women*, 21 に於いて一九一三年五月
月である旨指摘している。

- (83) Cooper, *Universal Women*, 21.
(84) ユニバーサル・シネマの盛大なキープ・ニンテュ・ナーチャー (悲惨
的な事故) の様子は Birchard, *Images of America*, 33-64 に詳しい。
(85) ティンヤンスのユニバーサル社での活動については以下を参照する。
(86) Cooper, *Universal Women*, 32-44.
(87) “The Universal Presents its First Broadway Feature Release,”
MPW, vol. 25, no. 1, Jul. 3, 1915, 4-5.
(88) Robert C. McBravy, “The Gardens of Lies,” *MPW*, vol. 25, no. 1,
Jul. 3, 1915, 76.
(89) *MPW*, vol. 25, no. 4, Jul. 24, 195, 667.

参考文献

- Allen, Robert C. “Traffic in Souls.” *Sight and Sound*, vol. 44 no. 1 (Winter
1974): 50-52.
Birchard, Robert S. *Images of America: Early Universal City*. Charleston,
SC: Arcadia Publishing, 2009.
Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, vol. 2,
History of the American Cinema. New York: Charles Scribner's Sons,
1991.
Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence,
Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*.
Berkeley: University of California Press, 1990.
Cooper, Mark Garrett. *Universal Women: Filmmaking and Institutional
Change in Early Hollywood*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
Corts, Alicia. “Syllphis Onstage: Eugene Brieux's Damaged Goods.”
Natches, July 21, 2016. <<http://northeshog.com/2016/07/21/syllphis-onstage-eugene-brieux-damaged-goods/>> (最終トナヤス二〇一〇年一一

月七日)

- Edmonds, I. G. *Big U: Universal in the Silent Days*. South Brunswick, NJ:
A.S. Barnes and Co., Inc., 1977.
Kneeland, George J. *Commercialized Prostitution in New York City*. New
York: The Century Co., 1913.
Laemmle, Carl, and Richard Koszarski. “This Business of Motion
Pictures.” *Film History*, vol. 3, no. 1 (1989): 47-71.
Stamp, Shelley. *Movie-Struck Girls: Women and Motion Picture Culture
After the Nickelodeon*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
Stamp, Shelley. *Lois Weber in Early Hollywood*. Oakland CA: University
of California Press, 2015.
水島光智「住み込み店員からユニバーサル創業者へ: カール・レムリの生
涯」『映画学』(早稲田大学映画学研究会 二七号 (二〇一三))、五八一
九二頁。