

プロパガンダ・動員文化の先駆形態としての「ソヴィエト文化」

貝澤 哉

はじめに——「世界的課題」としてのプロパガンダ・動員文化

かつて第一次世界大戦勃発に際し、N. ベルジャーエフは、この戦争こそロシアがそのメシア的な「偉大なる世界的課題」をみずから自覚し遂行する絶好の機会にほかならないと主張した。¹ 皮肉にもその主張は、当時のベルジャーエフ自身の意図とはまったく異なった形をとって、ボリシェヴィキ革命という人類史上初の「社会主義革命」として成就し、まさに世界史を揺るがす出来事となって、世界中の人々にはかりしれない衝撃と深刻な影響をもたらすことになる。² この出来事を除けば、おそらく人類史の展開のなかでロシアがこれに匹敵するほどの世界的なインパクトを持つ「偉大なる世界的課題」に積極的に参与しえたのは、1812 年のナポレオン軍の撃退や、1945 年のナチス・ドイツに対する勝利ぐらいではないだろうか。

では、このことは文化・芸術史的側面からはどのように考えるべきなのだろうか。ロシア革命によって生まれたソヴィエト国家が世界の文化・芸術の歴史にもたらした、最大の「世界的」規模のインパクトとは何だったのか——少なくともその答えのひとつが、世界に先駆けた、国家的規模のプロパガンダ・動員文化の創出であったことは疑う余地がない。革命の2年後、早くも1919年にレーニンは映画産業の国有化を宣言するのだが、よく知られているようにその主たる動機は、まさに映画こそが、大衆的なアジテーションやプロパガンダにとってもっとも効果的なメディアだと見なされたからにほかならない。こうして始まったソヴィエトの国家的な文化・芸術統制や、そのプロパガンダ・動員的な組織化は、やがて1930年代初期の芸術組織の再編から、1934年のソ連作家同盟設立を経て、「社会主義リアリズム」なる官製文化スタイルの公的規範化によって完成の域に達し、汎用性の高い模範的モデルとして、第二次大戦後の東欧諸国や初期の中華人民共和国、北朝鮮など、世界的な広がりを見せることになる。20世紀初期から今日にまで至る、社会主義国や国家総動員体制、全体主義的独裁国家など世界的に広く見られるプロパガンダ・動員文化の典型的な先駆的形態のひとつが、ここにはじめて形づくられたわけである。

¹ Бердяев Н. Душа России // Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 1-3.

² 革命後の1918年に出版された『ロシアの運命』序文で、第一次大戦時のみずからの文章を、今となっては「苦々しい思いとともに読み返した」と語ったベルジャーエフ自身は、ロシア革命後の世界について、「偉大なロシアも、それが直面するロシアの世界的課題も [...] もはや存在しないのだ」という評価を下している。Бердяев. Судьба России. С. I.

1. 「市民的公共性」からのさらなる構造転換

もちろん、こうした文化統制やプロパガンダ・動員文化の国家的な創出は、まるで互いに競争でもしているかのように、イタリアやドイツ、日本などでもほぼ同時に試みられてはいた。ムッソリーニは 1922 年の政権掌握以後、未来派やノヴェチェントなど特定の芸術グループとの関係を通して芸術文化の政治的利用を推し進めたが、20 年代半ばに独裁権を確立すると、教育映画連盟（1925）やファシスト・アカデミー（1926）、ファシスト造形芸術国民労働組合（1927）の創設、ヴェネツィア・ビエンナーレやヴェネツィア国際映画祭のプロパガンダ的利用などによって、文化・芸術の統制やその政治的動員を図ったことで知られている。またナチス・ドイツも 1933 年、ヒトラーが首相に就任するやいなや、すぐさま国民教育宣伝省や帝国文化院などの文化統制機関の設立に着手し、ミュンヘンでは「ドイツ芸術の家」の建設が開始され、ナチス初期のプロパガンダ映画として有名な『突撃隊員ブラント』（フランツ・ザイツ監督）や『ヒトラー青年クヴェックス』（ハンス・シュタインホーフ監督）も同年に公開されている。³ 日本では、それに遅れること 2 年後の 1935 年から美術や映画の統制組織が構築されはじめるが、国家総動員法制定（1938）の翌 39 年には聖戦美術展の開催や映画会社の統合が始まり、また 1940 年になると、内閣情報部が文化統制とプロパガンダを所管する内閣情報局へと改組されるとともに、文芸統後運動も開始されている。

このように、20 世紀前半における国家統制型のプロパガンダ・動員文化の世界的な広がりには、この現象がかならずしもロシアだけに特殊なものではなかったことを雄弁に物語っていよう。佐藤卓己によれば、ドイツ史においてヒトラーによって全面化されてゆくようなメディア動員型大衆宣伝の直接の歴史的起源は、1860 年代にドイツ社会民主党を創設した F. ラサールが開始したマスコミやイベントを多用する大衆的扇動にまでさかのぼることができるのであり、もともとフランス革命以後政治的用語として流通するようになったとされる「プロパガンダ」、「アジテーション」なる概念は、まさにこの 19 世紀後半という時代のなか、新聞などの大衆メディアや大規模な祝祭的イベントを媒介とすることで、20 世紀前半に世界的規模で実現することになる全体主義的、国家総動員的な大衆宣伝・動員文化の基礎をなすものへと変貌してゆくことになる。⁴

そのことを考えるうえで、私たちロシア研究者にとってもきわめて示唆的なのは、ドイ

³ ただし、エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』（1925）に衝撃をうけ、大衆の思考のコントロールや政治的メッセージの視覚的伝達における映画の絶大な効果を実感したナチスの宣伝大臣ゲッベルスが、「ナチズムのポチョムキン」を要求していたエピソードはよく知られており、ナチス・ドイツの文化政策に、ソヴィエトの先駆的なプロパガンダ・動員文化がすでに一定の刺激を与えていたことも事実である。フェーリクス・メラ（瀬川裕司ほか訳）『映画大臣 ゲッベルスとナチ時代の映画』白水社、2009 年、61-63 頁。

⁴ 佐藤卓己『増補 大衆宣伝の神話 マルクスからヒトラーへのメディア史』筑摩書房、2014 年。

ツのこうした大衆的かつプロパガンダ・動員的な文化形態の歴史的発生を、佐藤卓己が一貫して、ハーバーマスの市民的公共性のさらなる構造転換の問題として捉えようとしていることである。⁵ 彼によれば、ラサールが先鞭をつけたこのメディア動員型の大衆扇動文化はじつは、かつてハーバーマスが指摘したような「市民的公共性」——13世紀以降の資本主義の発展により17～18世紀にかけて顕在化した西欧社会のこうした市民的公共性への構造転換を跡づけることこそ、ハーバーマスの主著のひとつにおける重要なテーマだったわけだが——なかでもとりわけ「文芸的公共性」と称される非政治的でプライヴェートな言論の場、つまりコーヒーハウスに始まり、読書サロン、劇場、美術館、音楽会など、読書人、教養人であるブルジョワ的市民たちが議論を交わす言論空間としての公共圏からは締め出されていた、大量の労働者や下層民衆のような教養なき大衆を糾合しうる、祝祭や指導者崇拜を伴った一種疑似宗教的な別種の公共性＝「具現的公共性」への新たな構造転換にはかならない。⁶

注意しなければならないのは、この新しいタイプの「具現的公共性」が、読書能力や一定の教養をベースとした、自由を持つ私的な個々人の主体的な対話や議論に基づく近代市民社会的、すなわちブルジョワ資本主義的な「文芸的公共性」とはまったく別種の、むしろより古いタイプの宗教的崇拜や祝祭的イベント、シンボルの操作等を基盤としたパブリックな性格の強い公共性として理解されている点である。これが事実だとすると、ドイツでは、すでに19世紀半ば過ぎのかなり早い時期から、近代ブルジョワ小市民的な中流層による、プライヴェートな性格の色濃いいわゆる「ビュルガー」的文化の公共圏と平行して、それに露骨に対抗し、より下層の一般大衆をあからさまに集団的かつパブリックに動員する疑似宗教的、祝祭的な公共圏も徐々に形成されつつあったことになる。

このことをロシア文化史に引きつけて考えた場合には、さまざまな論争的な問題が惹起されてくるように思われる。たとえばルイーゼ・マクレイノルズはその著書『〈遊ぶ〉ロシア』のなかで、帝政末期のロシアにおける多様な大衆的娯楽の発達を、当時形成されつつあった「ミドルクラス」、つまり中流ブルジョワ市民層の、まさにプライヴェートな「個々人の嗜好の変化」として読み取ることで、帝政末期のロシア社会にも欧米のような、資本主義化された自由で主体的な市民的中間層が形成されつつあったのだと印象づけようとしているが、⁷ 英語圏を中心とする近年のロシア史研究のこうした「ミドルクラス」論にあ

⁵ ただし佐藤自身は、「公共性」という語を、ハーバーマスの対話的理性による価値概念としてではなく、より広い意味で、「輿論／世論を形成する社会関係」としての歴史的実体概念として捉えている。同書18頁。

⁶ 「市民的公共性」、「文芸的公共性」については、ユルゲン・ハーバーマス（細谷貞雄、山田正行訳）『公共性の構造転換 市民社会の一カテゴリーについての探求』未来社、1998年を参照。佐藤卓己『増補 大衆宣伝の神話』26-40頁。

⁷ ルイーゼ・マクレイノルズ（高橋一彦ほか訳）『〈遊ぶ〉ロシア 帝政末期の余暇と商業文化』法

りがちな、大衆的な文化や娯楽、社会活動全般をプライベートで資本主義的な市民的中間層の出現と安易に結びつける見方は、本当に正しいのだろうか。マクレイノルズが同列にとりあげている演劇と、サッカーやレスリング、ツーリズム、映画等は、本当に同じブルジョワ的中流市民層の、つまり「市民的公共性」や「文芸的公共性」といったプライベートな教養層や読書人の公共圏に属していると言っているのだろうか。

そのジャンル・メディア的な受容形態から見て、当時の演劇がまさにブルジョワ中流市民層の読書人的・教養的な「文芸的公共性」の延長上に位置していると考えられるのにたいして、スポーツ観戦やツーリズム、映画がもはやそうした公共性とはまったく異なる次元に成立していたことはあきらかだろう。実際ネーヤ・ゾルカヤも指摘しているように、⁸すでに 20 世紀初期にアンドレイ・ベールイは、もっぱら教養層にのみアクセス可能だった演劇とは異なって、映画こそが階層にかかわりなくありとあらゆる種類の人々を猫も杓子も同時に動員しうる唯一の娯楽であることを指摘し、ニーチェ的な音楽の精神＝合唱輪舞コロス／ホロヴォードによる一種宗教的な全民衆的悲劇としての演劇の創出を目指していたヴァチエスラフ・イワーノフやブロークラペテルブルクの象徴派にたいして、「映画こそ未来の民衆的演劇であり」「高貴で至高の意味での見世物小屋である」^{バラガン}、「ただしバラガン〈チク〉ではないが」などと痛烈な皮肉をまじえ、全民衆的な動員が映画によっていとも簡単に実現されてしまっているのではないか、とあざ笑っていたのである。⁹

このように、帝政末期に出現した大衆的な娯楽や文化のなかには、あきらかにプライベートな中流市民層の教養人、読書人をターゲットとした「文芸的公共性」の範疇を逸脱し、広範な大衆を無差別かつイベント的・祝祭的に糾合するような、よりパブリックで集合的な動員的な性質を帯びた別種の文化形態が浸透しつつあったのだと思われる。帝政末期における映画やスポーツ観戦、ツーリズム等の普及は、「ミドルクラス」による自由でプライベートで主体的な市民的公共性の出現というよりも、ベリンスキイをはじめとする 19 世紀の古典的知識人にむしろ典型的なように見える読書・教養・言論中心のそうした公共性が、映画スターや花形選手などへのカルト（崇拜）や、名所旧跡なる世俗化されたパワースポットへの参詣、巡礼をともなった祝祭・イベント型の、まったく新たなタイプの「具現的公共性」へと構造転換しつつあったことの証左なのではないだろうか。だとすれば、ソヴィエト初期からスターリン時代にかけてその輪郭をより鮮明にしながら全面的な支配権を獲得していったプロパガンダ・動員的な文化は、公権力による露骨な政治的後押しがあっ

政大学出版社，2014 年，4-5 頁。

⁸ Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976. С. 50-51.

⁹ Бугаев Б. На перевале. VIII. Синематограф // Весы. 1907. № 7. С. 50-53. もちろんここで標的になっているのがブロークの戯曲『見世物小屋』^{バラガンチク}であることは言うまでもない。

たとはいえ、たんにいかなる必然性もなく上から無理やり押し付けられた張りぼての官製文化にすぎなかったわけではけっしてなく、広い意味では帝政末期における文化・社会の大衆化がもたらしたポスト市民社会的な新しい公共性への大規模な構造転換の延長線上に、歴史的なコンテクストや必然性ととともに位置づけることが可能なはずである。

この意味で、「社会主義リアリズム」に代表されるプロパガンダ・動員的な官製文化を、芸術的な必然性を欠き、美的にはまったく無価値、無内容な政治的・イデオロギーのお仕着せにすぎないと見なす、かつてはさかんに流布されていたような素朴な理解がすでにかなり以前から賞味期限切れになっていることはあきらかだろう。そもそも人間の歴史のなかで、芸術的・美的なものが個人のプライベートで自由な趣味や感性と結びつけられ自律した価値と見なされていた期間はきわめて限られており、むしろ芸術にとっては、公的な権威・権力の威光をカルト化し、シンボリック、表象的に可視化する文化的装置としてパブリックな社会的機能を担ってきた歴史の方が圧倒的に長いのである。

芸術社会学者ペーター・ビュルガーも述べているように、西欧において「芸術」がそれ自体で自律した価値として社会的に独立した制度となったのは、まさにハーバーマスの文芸的公共性や市民的公共性の成立と同時期、すなわちブルジョワ市民社会が広くその基盤を確立しつつあった 18 世紀末以降の時代だった。古典主義期までは教会や王権、貴族の権力の強化やカルト的な権威づけに奉仕するための手段だった芸術は、新たに成立した資本主義的な市民社会のなか、市民的教養層のプライベートな美的趣味の対象となることによってはじめて、特定の宗教的・政治的権力から分離され、ニュートラルで独立した美的価値だけを評価基準とする近代的な「芸術」制度へと大きく変貌をとげることになる。¹⁰

これこそが、ロマン主義期からほぼ今日にいたるまで、私たちの芸術観を歴史的に規定してきた、〈芸術や美は政治権力や目的論的な利害関係からも、社会的・道徳的規範からも自由で独立した創造であるべきだ〉といった類の、すぐれて近代的な芸術理解にほかならない。こうしてオートノミーを確立した近代芸術は、実利的な有用性から切り離された純粹で自己価値的な「目的なき合目的性」(カント)となる。まさにこの「何の役にも立たない」という特質のおかげで個別的な有用性・実利性を超越した価値を獲得したことによって、すでに宗教がその権威と普遍性を喪失した時代に、芸術はそれ自体自律的で神聖なオルタナティブな価値として、宗教に代わる普遍性と神聖性を(しかしその崇拜的性格を隠蔽した世俗的な装いのもとで)手に入れたわけである。その意味で、自律的な「芸術」なる制度自体がビュルガーも主張するごとく近代的な歴史的な概念でしかなく、その歴史は、人類史全体のうち、せいぜい 200 年あまりのごくわずかな期間を占めているにすぎない。¹¹

¹⁰ Peter Bürger, Christa Bürger, *The Institutions of Art* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1992), pp. 3-29.

¹¹ P. Bürger, C. Bürger, *The Institutions of Art*, pp. 5, 13. ただし、19 世紀ロシアの近代文学・芸術は、西

こうしてみると、ソヴィエト的なプロパガンダ・動員文化とはいわば、近代の資本主義化された「自由」で「プライベート」な市民的公共性なるものが、じつは巧妙に仮構され隠蔽された物神崇拜にすぎないことに気づき、それ以前の長い歴史のなかで芸術が本来そなえていた原初的な崇拜的・動員性格へとことさら自覚的かつこれ見よがしに回帰することによって、その神話的呪縛を打ち破ろうとする側面をそなえていたことは、もはや否定しがたいのではないだろうか。もともとソヴィエトの社会主義革命だけでなく、イタリア・ファシズムやナチズムなどの保守革命的な「革命の擬制」も含め、1920-30年代におけるこうした文化統制的なプロパガンダ・動員文化の全面化が、いずれも19世紀後半から20世紀初期に資本主義が各地にもたらした壊滅的な結果にたいする反資本主義的な対抗的運動として出現したことを考えれば、ブルジョワ市民社会のごく限られた読書人・教養層にのみ有効な「プライベート」で「自由」な「芸術」なる近代的観念があつたりと否定され、芸術がそもそも傾向的、イデオロギー的でしかありえないことが当然のように主張されるのも、たんに支配者側の力づくで一方的な恫喝や恣意的な権力の濫用というだけで済まされる問題ではないと考える必要があるだろう。よく知られているように、第一回全ソ作家大会（1934）でジダーノフは、「われらがソヴィエト文学は傾向的であるとの非難を恐れない。そう、ソヴィエト文学は傾向的なのである」と誇らしげに宣言したのだが、¹² 少なくともそれはただ権力者たちの恣意的な開き直りにすぎないのではなく、近代資本主義的なブルジョワ社会を正当化しようとする市民的公共性が一貫して隠蔽し排除してきた、より古く強固な人類史的基盤をそなえた別種の公共性に光を当て、それを積極的に復興・再評価しようとする試みのひとつだったのではないか、という問いを真摯に問うてみることは、必ずしも無駄ではないように思われる。

このように、スターリン時代にその完成を見ることになるソヴィエト型の国家統制的な

欧に比して、ある種の社会動員的な要素や宗教的精神性などの目的論的性格を色濃く残していたようにも見える。実際、19世紀末西欧に始まるロシア文学の世界的ブームは、ヴォギュエやブランデスらによってロシア文学のこうした非市民的価値が発見され賞揚されたことで爆発的に広まったのである（詳しくは Kaizawa, Hajime, “The Period of Stagnation” Fostered by Publishing: The Popularization, Nationalization and Internationalization of Russian Literature in the 1880s”, in Tatsumi, Yukiko and Tsurumi, Taro, eds., *Publishing in Tsarist Russia: A History of Print Media from Enlightenment to Revolution* (London, N.Y., Oxford, New Delhi, Sidney: Bloomsbury Academic, 2020), pp. 79-83. を参照)。芸術と政治・宗教性とのこのようなプレモダンの結びつきは、エプシテインの指摘するような近代ロシア文化の非世俗性の現れと捉えうるのかもしれない（Эпштейн М. Русская литература на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной // Звезда. 1999. № 1. С. 202-220; № 2, С. 155-176. を参照）。さらに、もともと近代ロシア文化にそなわっていたこうした社会動員性格や宗教的精神性への傾向、つまり芸術的な聖性をたんに世俗的で資本主義的な市場的交換価値に還元しない「具現的公共性」への執着こそが、「社会主義リアリズム」のようなプロパガンダ・動員文化の全面化を準備した文化的コンテクストのひとつと考えることも可能かもしれない。

¹² Первый всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 4.

プロパガンダ・動員文化は、じつは 19 世紀後半から全ヨーロッパ的に浸透しつつあった公共性の急速な再構造転換——自由でプライベートなブルジョワ教養層を中心とした市民的公共性から、疑似宗教的で祝祭・イベントやシンボル操作を基盤とする集団的・大衆動員的な具現的公共性へのシフト——を大きな社会的背景として持ち、そうした傾向をいわば極限的な形で自覚的に全面化しようとした試みのひとつとして歴史的に位置づけることができるのではないだろうか。これが、ソヴィエトのプロパガンダ・動員文化の世界史的意義を考えるさいに、何より最初に押さえておくべき基本的な論点のひとつではないかと思われるのである。¹³

2. 前近代的公共性と最新のメディア・テクノロジーとの奇妙な融合

このようにソヴィエトのプロパガンダ・動員文化は、じつは表面的なイデオロギーの左右を超越した、アジテーションやプロパガンダなど大衆動員的な文化形態、すなわち「具現的公共性」の全ヨーロッパ的な復興という歴史的コンテクストを共有し、そのなかで形成されてきたものであり、だからこそ、ゴロムシトクも指摘しているように、ナチスの公認芸術とソヴィエトの社会主義リアリズムのあいだには、そのイデオロギー的な敵対関係をはるかに凌駕するような、にわかに否定しがたい類縁性や近親性が直観的に感じ取れるのだろう。¹⁴

もちろん H. レーマン＝ハウプトも断っているように、こうしたプロパガンダ・動員文化を、国家の統制的な芸術政策によって文化の諸領域で強制的に全面化しえた点において、ソヴィエトとナチスの文化統制は歴史的に前例のない斬新さを持っていたし、¹⁵ さらに忘れてはならないのは、そうした強制的な全面化にとって、映画やラジオのような、新しいテクノロジーと結びついた大衆動員的メディアの出現がきわめて重要な役割を演じた、という事実だろう。シャルチエやダーントンが論じるところでフランス革命が書物の普及とともに準備され、19 世紀半ば、ラサールの社会主義政党が新聞や大衆の祝祭イベントを基

¹³ ちなみにこのように考えれば、スターリン時代のソヴィエトやナチス・ドイツ、毛沢東時代の中国などについてよく指摘されるような、プロパガンダ・動員的な芸術文化に特徴的な没個性性や凡庸さも容易に説明がつくだろう。ヘルダーなどロマン主義以降の資本主義的でプライベートな市民的公共性に基づく文化が「個性」や「新しさ」、「独創性」を指向するのにたいして、疑似宗教的で集合的・非私的な祝祭・イベントやシンボル操作による具現的公共性を基盤とするプロパガンダ・動員文化は、当然ながらそうした近代的な「個性」、「新しさ」、「独創性」（＝資本主義的な意味での価値としての「イノヴェーション」）——つまりありとあらゆる私的な独自性——を徹底的に忌避するからである。社会主義リアリズムやナチス・ドイツ公認の芸術のスタイルなどに特有の没個性性については、Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under A Dictatorship* (New York: Oxford University Press, 1954), p. 94; Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 68. などを参照のこと。

¹⁴ Голомисток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 4-5.

¹⁵ Lehmann-Haupt, *Art under A Dictatorship*, p. 3.

盤として独自のプロパガンダ文化を確立したのだとすれば、20 世紀の全体主義的文化統制は、近代ブルジョワ社会に典型的な、教養ある個々の市民が自由に意見を出し議論を重ねる「市民的公共性」を完全に否定して、歴史的にはより古いタイプの、疑似宗教的かつイベント的・動員的な性格の強い「具現的公共性」へと全面的に回帰しようとするのだが、しかしじつは、ソヴィエトやナチス・ドイツにおけるブルジョワ市民社会以前の公共性へのこうした先祖返りは、当時の最新のメディア・テクノロジーの持つかつてないほどの圧倒的な動員力や浸透力を背景としてはじめて可能となるものにほかならない。

したがって、ソヴィエトやナチスの芸術文化をゴロムシトクやレーマン＝ハウプトなどのように、伝統的な「ファイン・アート」のみを中心として理解しようとする方法におのずと限界があることは言うまでもないだろう。ソヴィエトやナチスの芸術文化が産出する文化的生産物は、一見近代芸術と同じような自己完結的に自立した唯一無二の美的な形姿の再現表象のように思えても、実際にはそうではなく、むしろ映画、ラジオ、報道写真、ドキュメンタリー、ポスター、広告、インダストリアルデザインなどのような、複製技術に依拠し、理念（イデオロギー）やメッセージが直接的に物質化されたインデクスのものの増殖と捉えなければならない。かつてフロレンスキイが、中世ロシアの聖像画の画像は何かを類似的に再現しているのではなく、神的理念の本質そのものと的一种即物的な直接的接触（つまりパース的な分類では「アイコン」ではなくむしろ「インデクス」に近いもの）なのだと論じたように、ソヴィエトのプロパガンダ芸術はオリジナルとしてすでに存在する何かを美的造形によって再現するのではなく、政治的理念それ自体を技術的手段により直接物質化・可視化する。それは、写真や映画が、今ここには存在していない、あるいは歴史的に実在したことのない（つまり仮想的な）物や出来事の姿さえもインデクスの可視化したり、ラジオが今ここにいない人の言葉や声自体を、その人の生身の体から切り離された物理的音声として聴者の耳に直接届けるのに似ていよう。ただし、手仕事による一点物の制作物であった中世の聖像画が持つ具現的公共性の効力が、あくまで教会や宗教という聖化された礼拝的な領域に限定されていたのにたいして、20 世紀前半の複製技術を中心としたメディア・テクノロジーの急速な発達と普及は、インデクスの物質化された政治理念や物理的な声そのものを広範囲かつ無数に増殖させ、大衆社会のなかに全面的に浸透・遍在させる画期的な手段をもたらしたのである。

ソヴィエトの社会主義文化をポストモダン的なハイパーリアリティ化（つまり実体をともなわないイデオロギー的な記号の全面化）の先駆形態と捉えた M. エプシテインも指摘しているように、それ以前の時代のイデオロギーは、文化のこうしたトータルなハイパーリアリティ化に必要な技術的手段など持ち合わせていなかったものであり、¹⁶ そのことが、

¹⁶ Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000. С. 58-59.

ソヴィエト文化に、ナチス・ドイツなどとも共通する歴史的先駆性と独自性をあたえている。前近代的でアルカイックな疑似宗教的、祝祭・イベント動員型の具現的公共性を、当時最先端のメディア・テクノロジーによって現代的にリノベーションすることで、社会の隅々にまで全面化・大衆化しえた点に、ソヴィエトのプロパガンダ・動員文化の歴史的な新しさがあるのだと言えよう。

社会主義リアリズムなどソヴィエト芸術文化の公式スタイルが、一見古典主義的で重厚かつ規範的・保守的なもののように見えながら、どこか俗っぽく、凡庸で浮世離れし、雑誌のイラストや書割のようなチープさやキッチュな印象をつねに漂わせているのも、この前近代的な公共性と現代的テクノロジーを基盤とした 20 世紀的大衆文化との奇妙な融合にその根本的な原因があるのではないかと思えてくる。また、こうしてみると、ハンナ・アーレントがナチスやソヴィエトなど全体主義体制に共通する基本的特徴として指摘する「首尾一貫性の虚構の世界」のプロパガンダ的な構築も、¹⁷ ただ単に共産主義や第三帝国などのいまだ実現できていないユートピア的政治理念が、文化・芸術の虚構性によって美的に可視化され先取りされている、という点だけではなく、それが、まさにソ連に坎してアーレントが強調しているような、農業集団化等の技術的介入によって旧来の農村的共同体を破壊することでいわば強制的に「アトム化」させられた群衆をターゲットとする、¹⁸ 高度にテクノロジー化された大衆動員文化の形をとって実現されている点にこそ、いっそうの注意を払わなければならないはずである。¹⁹

おわりに——ポップ化、電子化される現代のイベント・動員型大衆文化のなかで

このように、ソヴィエトのプロパガンダ・動員文化は、歴史的には西欧を中心として 19 世紀後半以降に顕在化する公共性の再構造転換——自由でプラヴェーブなブルジョワ中流市民層による読書や教養をベースとした市民的公共性から、より疑似宗教的かつ祝祭・イベント指向の強い、下層大衆動員型の具現的公共性への転換——の大きな流れをその源流として持つとともに、そうした前近代的な古いタイプのカルト的公共性を、当時最

¹⁷ ハンナ・アーレント（大久保和郎訳）『全体主義の起源 3 全体主義』みすず書房、1993 年、83 頁。

¹⁸ 同書、28 頁。

¹⁹ 農業集団化以降の農村における労働のテクノロジー化の表現は、たとえばエイゼンシュテインの著名なプロパガンダ映画『全線（古きものと新しきもの）』（1929）以来、農業集団化の大衆的プロパガンダにおける特権的図像（アイコン）となったトラクターのモチーフに典型的に見て取ることができる。農業集団化を主題とする映画や絵画、ポスター等に必須のアイテムとなったトラクターはまさに、農村という最も保守的で古めかしい生活のあり方が、最新のテクノロジーの介入により、新たな 20 世紀的大衆動員型社会へと変貌をとげる、というイデオロギー的神話を直示する、いわば脱聖化された聖像（アイコン）にほかならない。

新の複製技術，メディア・テクノロジーによって社会・文化の諸領域へと全面的に浸透させ，まさに 20 世紀以降世界的に広まる全体主義的・国家総動員的文化統制をいち早く可能にした点で，その功罪はともかく，地球規模の多大な影響力を持った「世界的課題」のひとつを歴史的に切り拓いたことだけは確かだろう。

しかも，このプロパガンダ・動員文化が培ってきた具現的公共性特有の大衆操作手法の影響力が今日においてもけっして衰えていないことに私たちは注意しなければならない。現代の文化を全面的に被いつつあるサブカルチャーの諸ジャンルや，インターネット・テクノロジーを使ったさまざまな新しいメディアにおける表現形態はあきらかに，20 世紀よりもさらに高度にテクノロジー化されることで，カルト的でイベント的な大衆動員性——ある種ポップ化，電子化された具現的公共性——をかつてないほど強化しているように見える。サブカルチャーのキャラクターに見られる「データベース」（東浩紀）的な互換可能性や二次創作の普及など，作品や作家の個性や自由をオリジナルな価値と見ない非個性的凡庸化への強い傾向や，そうしたキャラクターなどの非再現表象的なカルト化（アニメキャラクターをそのままアイドル化，恋愛対象化したり，メイドカフェ，コスプレなどで即物的，インデクスの的に増殖させるなど）への指向，さらにそれらがじつは，広告・マーケティング的なイベント型大衆動員の動機とつねに結びついていること——こうした特徴と，かつてソヴィエトの社会主義文化において，女性トラクター操縦手やスタハーノフ的労働英雄，ゾーヤ・コスモデミヤンスカヤ型の殉教者のキャラクターが，映画，演劇，絵画，小説などのなかで，無数の製作者たちによってさまざまに組み替えられながら非个性的かつ大量に増殖させられ社会生活の隅々に遍在し，カルト的動員のための即物的な図像，すなわち偶^{アイドル}像として機能していた光景とが，どこか重なっているように見えてしまうのも，けっして単なる錯覚ではないように思えるのである。