

共産主義プロパガンダにおけるメディア・イメージ —ソヴィエトと旧ユーゴの「労働英雄」報道の例から—

亀田真澄

I はじめに

スターリン時代の文化が見直されるようになって以来、スターリン主義の文化様式を一種の文化史的現象として改めて解釈する、膨大な数の研究がなされてきた。代表的なものとしては、アヴァンギャルド運動とポストモダン芸術の中間地点としてスターリン主義の文化を位置付けた、ボリス・グロイス¹ やミハイル・エプシュテイン² の研究が挙げられるし、またイタリア・ファシズムやドイツ・ナチズムとともに「全体主義文化」としてスターリン時代の文化を解釈する視点が、イーゴリ・ゴロムシュトク³ によって試みられている。ソヴィエトの周囲に目を向けた場合、ヨーロッパの旧共産主義国のスターリン主義的文化政策に関しては、各国の文化史におけるスターリン主義の文化研究のほかに、スウェーデンの文化史家アンダース・オーマン⁴ によって、建築様式や集団スペクタクルを主題として、ポーランド、チェコスロヴァキア、東ドイツ、ハンガリー、ブルガリア、ルーマニアの6か国における文化様式とイデオロギーの関連についての横断的研究が行われている。しかしこれらの研究においては、各地域における文化様式のソヴィエトとの対比の観点を指摘するというよりは、異なる社会・歴史・宗教・文化的背景を持つこれらの諸国がいかにソヴィエトによって画一化された文化を共有していたかという点を強調し、ソヴィエトの「小さめの鏡像」として扱う論点が未だに支配的である。その理由として、

¹ 初版のドイツ語版（1988年）、英語版（1992年）を経て、オリジナルのロシア語版が出版された。*Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.*（ボリス・グロイス（亀山郁夫，古賀義顕訳）『全体芸術様式スターリン』現代思想新社，2000年。）

² *Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе // Знамя. 1991. № 1.*

³ *Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.*（イーゴリ・ゴロムシュトク（貝澤哉訳）『全体主義芸術』水声社，2007年。初版の英語版は Igor Golomstock, *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, Robert Chandler, trans. (London: Collins Harvill, 1990).) 及び, Michael Geyer and Sheila Fitzpatrick, eds., *Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) を参照。

⁴ Anders Åman, "Symbols and Rituals in the People's Democracies during the Cold War" in Claes Arvidsson and Lars Erik Blomqvist, eds., *Symbols of Power: The Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1987); Anders Åman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era: An Aspect of Cold War History* (New York: Architectural History Foundation, 1992).

ロシアにおいてはスターリン時代の文化を芸術の内的発展の一段階と見なすことによって、それが権力側から政治的に押し付けられた文化様式と捉えることを避けることができるが、旧東欧諸国においてはその視点が機能しないことが挙げられる。社会主義リアリズムに代表されるスターリン主義的な文化装置は、独自の文化的発展を妨げる外的な強制力としての要素が強いため、横断的・対比的の研究においてもソヴィエトからの影響の「強度」の比較に陥ってしまいがちである。しかし東欧諸国が共産主義プロパガンダのために共有していたモチーフ群は、一種の横断的な文化史の中に組み込むことができるわけであるが、さらにそれらに対比的に分析することによって、各国における文化的・社会的背景の差異を浮かび上がらせることができるのではないだろうか。

一方ユーゴスラヴィア社会主義連邦共和国（以下、「旧ユーゴ」⁵）は、スターリン主義的文化政策を基盤としながらも、1948年のコミンフォルムの決議受諾の拒否とそれに伴う脱退以降はソヴィエトからの強制力を被らなかつた。そのため旧東欧諸国におけるスターリン主義の文化政策を分析対象とする上で、ソヴィエトの影響下にありつつ、独自路線による自主管理社会主義によって知られていた旧ユーゴの事例は、文化史的現象としての共産主義プロパガンダの対比的な分析に適していると言えるが、今のところ本格的な比較研究はなされていない。そこで本稿ではソヴィエトにおける事象と、ソヴィエトから直接導入され、その旧ユーゴにおけるカウンターパートであることが明白である事象を比較するために労働英雄の例を取り上げ、ソヴィエトと旧ユーゴにおけるプロパガンダの方法論の比較を試みたい。ここでは特にソヴィエトの共産党機関紙『プラヴダ *Правда*』及び旧ユーゴの共産党機関紙『ボルバ *Борба*』に掲載された報道写真を用いることで、スターリン主義のメディア・イメージを比較する。旧ユーゴにおいてスターリン主義プロパガンダがどのように地域特有の社会的、文化的特性のプリズムのなかで屈折させられた結果、どのような方法で引用されたかを検討することによって、ソヴィエトと旧ユーゴの文化政策における方法論を対比する。

II 問題の背景と仮説

旧ユーゴにおけるソヴィエト式プロパガンダの時代としては、しばしば第二次大戦が終結し、ナチス・ドイツの傀儡政権であったクロアチア独立国の首都ザグレブにティトー（1892-1980）率いるパルチザン部隊が入場した1945年から、コミンフォルム脱退によっ

⁵ 1943年にユーゴスラヴィア民主連邦として建国を宣言、1946年にユーゴスラヴィア連邦人民共和国へ、1963年にユーゴスラヴィア社会主義連邦共和国へ改称された。なお、ユーゴ紛争勃発後の1992年に成立したユーゴスラヴィア連邦共和国（2003年、セルビア・モンテネグロに改称）は「新ユーゴ」と呼称される。

てソヴィエトの影響から脱した 1948 年までを想定されることが多いが、実際にはコミンフォルム脱退の数カ月後に社会主義リアリズムが公式化されている⁶ ことからわかるように、少なくとも 1952 年のユーゴスラヴィア共産主義者同盟第 6 回大会で扇動・宣伝関係諸機関が解散されるまで、広くは社会主義による新しい国家建設の成功を多くの図版によって宣伝した雑誌『ユーゴスラヴィア *Jugoslavija*』が廃刊される 1959 年までを視野に入れるべきである。⁷

本節では、ユーゴスラヴィア共産党によるプロパガンダの特徴をソヴィエトのそれと比較し概観した上で、両者において対比される点について指摘し、本稿の仮説としたい。

1 旧ユーゴにおけるソヴィエト式文化政策の概観

十月革命後、ソヴィエトでは社会主義建設のために人民を政治的に教育することが最も大きな課題⁸ の一つとなり、すぐに扇動・宣伝の役割を担う各機関が整備され、それらはソヴィエト存続のあいだの全期間に渡って強力なイデオロギー装置として機能し続けていた。一方、旧ユーゴのプロパガンダ機関⁹ もソヴィエトのシステムに倣って組織されており、1945 年の独立後、直ちに党中央委員会の扇動・宣伝部 (Агитационо-пропагандна комисија)、それに伴う労働組合等の大衆組織における扇動・宣伝部が創設され、国家機関においてはまず教育省が、1946 年からは政府の主導で設立された文化芸術委員会が文化管理一般を担当、またプロパガンダのイベント関連業務は軍の組織が管轄していた。1950 年代までの文化政策における外的影響¹⁰ としては、やはりソヴィエトが最も大きな存在として挙げられる。ソヴィエトからの文学作品・戯曲の翻訳や映画の輸入は旧ユーゴ

⁶ 1948 年の段階での社会主義リアリズムの採択は、他のソヴィエト圏の東欧諸国に比べるとむしろ早いほうと言えるだろう。詳しくは、Åman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, pp. 62-72 を参照。

⁷ 旧ユーゴのプロパガンダの時期設定について、詳しくは、以下の文献を参照した。Миланка Тодић, *Фотографија и пропаганда 1945-1958* (Бања Лука: ЈУ Књижевна задруга / Панчево: Helicon, 2005)。(ミランカ・トーディッチ (荒島浩雅訳)『写真とプロパガンダ』三元社, 2009 年。)

⁸ 党中央委員会及び政治教育管理総局の政治教育の方法に関して、詳しくは以下の文献を参照した。Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) pp. 121-144; Голомуток. Тоталитарное искусство. С. 37-44.

⁹ そもそも旧ユーゴにおいて「機関 апарат」という呼称を組織の意味で用いること自体が、ソヴィエトの政治的レトリックの借用である。

¹⁰ 旧ユーゴの文化政策については以下の文献を参照した。Ljubiša Korać, *Organizacija federacije u socijalističkoj Jugoslaviji 1943. -1978.* (Beograd: Arhiv Jugoslavije / Zagreb: Globus, 1981); Ljubodrag Dimić, *Agitprop kultura: Agitpropaska faza kulturne politike u Srbiji 1945-1952.* (Beograd: Izdavačka radna organizacija “RAD”, 1988).

において圧倒的な割合を占めて¹¹ おり、特に 1945 年から 1949 年まで雑誌『ユーゴスラヴィア・ソ連 *Jugoslavija-CCCP*』を発行していたユーゴスラヴィア・ソ連文化協力協会は、科学者、芸術家、研究者達の緊密な協力体制の構築を試みており、ソヴィエト文化の普及に顕著な貢献をしていた。

1948 年のコミンフォルムの決議受諾の拒否とそれに伴う脱退の後、ソヴィエトとの共同の文化事業や作品の輸出入の数や頻度は低下するものの、数年間のあいだは公然と社会主義国家建設の手本としてソヴィエトのプロパガンダのモデルが採用されていた。このことは前述のように、旧ユーゴにおいてはコミンフォルム脱退の 1 ヶ月後に開かれた第 5 回党大会で初めて芸術分野における社会主義リアリズムが公式化されていることから明らかである。1952 年、ユーゴスラヴィア文学同盟者会議においてミロ斯拉ヴ・クルレジヤ (1873-1981) が「文化の自由について О слободи културе」と題する報告を行い、旧ユーゴ初となる絵画の個展が開催され、ユーゴスラヴィア共産党はユーゴスラヴィア共産主義者同盟 (Савез комуниста Југославије) へ改称されるに伴って、独自の自主管理社会主義の推進が内外にアピールされることとなる。この年、プロパガンダの役割を担っていた諸機関が解散され、表面上は検閲のない開かれた社会主義が実現することとなった。「人間の顔をした社会主義」を圖像化したのは、1949 年から年 2 回発行された雑誌『ユーゴスラヴィア』である。この雑誌は 1959 年に廃刊を迎えるまで、英語・ドイツ語・フランス語版を同時発行することで、ユートピアとしての「美しい」ユーゴスラヴィアを内外にアピールし、新古典主義的な社会主義リアリズムの様式を具体化するものであった。

2 仮説：「現前性」にかかわる文化実践

以上のように、旧ユーゴは特に初期においてソヴィエトの文化政策をそのまま受け入れていたように一見思われるし、ソヴィエト、そしてソ連圏の旧共産主義諸国と共通する点は枚挙にいとまがない。しかしプロパガンダの組織的構成やその機能は類似しているものの、方法論という面では基本的な相違点も挙げられる。本節では文化政策の根底に存在する「現前性 presentness」¹² (あるいは「ライヴ性 liveness」) という価値基準を指摘し、その質的な差異を、ソヴィエトと旧ユーゴの文化政策上の方法論的相違点と仮定する。レーニンが文化芸術関連で署名した最初の政令は「皇帝とその下僕を称えて建てられた記

¹¹ ディミッチによると、1945 年から 1949 年の間にベオグラードで発行された書籍のうち、およそ 3 分の 1 がロシア語からの翻訳であり、演劇やコンサートの演目なども多くがソヴィエトの作品であった。旧ユーゴに輸入されたソヴィエト映画は 557 本に上り、1947 年の資料によると、ソヴィエト映画はユーゴスラヴィア映画の観客動員数のおよそ 10 倍であった。*Ibid.*, str. 162-188 参照。

¹² ここでは英語の「presentness」に対応する用語として、行為や人物が同一空間、同一時間を共有する性質を「現前性」とする。

念碑の撤去と、ロシア社会主義革命記念碑案作成に関する」人民委員会会議決議（1918年4月14日公布）¹³であった。この「レーニンの記念碑プロパガンダ計画」に始まる、記念碑的建造物を奨励する政策は、スターリン政権下においては規模がより拡大していく。モスクワ再開発計画や壮大な装飾で知られるモスクワ地下鉄計画に代表される、大規模な建築物、記念碑や彫像によってイデオロギーを象徴する事業が活発に行われた。ケンダル・ウォルトン¹⁴によると、彫像とは個々の観賞者と同一の空間・時間を共有するという点で、存在論的観点においては鑑賞者の物理的接近を可能にするため、同じ造形芸術の中でも絵画等とは虚構性の性質が異なる¹⁵ものであるが、ソヴィエトの都市を特徴づけていた壮大な記念碑・彫像の光景は、1970年代までの旧ユーゴではほとんど見られなかったことに留意されたい。旧ユーゴにおいてソヴィエト式の彫像の様式は、社会主義リアリズムを理想的に体現するものとしては受容されていた¹⁶ものの、小規模な建築にとどまっていた。肖像や写真が巨大に引き伸ばされて掲示されることは頻繁に行われていた一方で、旧ユーゴにおいては壮大な彫像が建造されることはなかった。以上の点についてはとりあえず、レーニンのプロパガンダ計画に始まるソヴィエトの壮大さへの傾倒自体が、旧ユーゴにおいては他の東欧諸国のようには踏襲されていなかった¹⁷と考えられるだろう。

またソヴィエトのプロパガンダにおいて記念祭典や行事が重視されたことは言うまでもなく、コミンテルン開催時や十月革命の記念日、メーデー等の機会に数日間にも渡る大規模な集団スペクタクルが組織されたが、これらはしばしば「集団的」、「演劇的」とい

¹³ レーニンの記念碑政策に関して、詳しくは以下の文献を参照。Christina Lodder, “Lenin’s Plan for Monumental Propaganda,” in Mathew Cullerne Bown and Brandon Taylor, eds., *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992* (Manchester: Manchester University Press, 1993), pp. 16-32. なお決議名称の訳にあたっては、ゴロムシトク『全体主義芸術』, 94頁を参照した。

¹⁴ Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), pp. 81-85 参照。

¹⁵ 絵画においては視点が既に定まっており、鑑賞者との物理的な位置関係によって見える角度が変化するということは基本的にはない。Ibid., pp. 337-348 参照。

¹⁶ Ješa Denegri, *Teme Srpske Umetnosti 1945-1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti* (Beograd: Vujičić kolekcija, 2009), srt. 15-18 参照。また、1945年以降の旧ユーゴの造形芸術における彫像の位置づけについては、Lidija Marenik, *Ideološki modeli: Srpsko slikarstvo 1945-1968* (Beograd: Beopolis, 2001) も参照した。マレニクによると、彫像が社会主義リアリズムの理想的な表現であったのに対し、大衆に受け入れられた文化政策は、写真や図版を中心とした雑誌の隆盛に反映している。

¹⁷ このことをよく表す例としては、ソヴィエト式のプロパガンダに従えば最も重要な彫像になるべき、ユーゴスラヴィア連邦人民共和国終身大統領ティトの像が挙げられる。ティトの像は1948年、著名な彫刻家アントウン・アウグスティンチッチ（1900-1979）によってティトの出生地クムロヴェツに建立されたが、生家の前にうつむき加減に立つ実物大のものであり、1970年代に至るまで首都を始めとする都市の中心部でティト像が見られることはなかった。このクムロヴェツのティト像は2004年、頭部を破壊された状態で発見された。

た表現で整理されるスターリン時代に典型的な様式¹⁸ であり、同時に「現前性」、「ライブ性」への志向を示すものである。一方、旧ユーゴにおいてもスターリン主義的なプロパガンダは「集団的」、「演劇的」な要素によって特徴づけられるが、「集団的」、「演劇的」な要素は必ずしも「現前性」、「ライブ性」への志向を示すものではない。もっぱらモスクワとペテルブルグを集団スペクタクルの舞台としていたソヴィエトの文化政策¹⁹ と違って、旧ユーゴにおいてもメーデーのパレードなどの都市型スペクタクルが開催されていたものの、集団スペクタクルはむしろ旧ユーゴの各都市を繋ぐリレーや鉄道敷設事業といった地域横断的な性質²⁰ において特徴的であり、これらの地方でのスペクタクルの様子はグラフ雑誌や写真集、映画などのマス・メディアを媒体として伝えられることが多かった。したがって暫定的には、ソヴィエトの文化政策においては集団スペクタクルや壮大な記念碑の建築による「現前性」への傾倒が顕著に見られるが、他方で旧ユーゴにおける文化政策はむしろメディア化された表象に特徴づけられると仮定できるだろう。

ただしこれまでの議論で「現前性」、「ライブ性」といった用語を用いてきたが、そもそもこれらの概念は、経験的対象が接触することで経験的対象の光学的、音響的痕跡として記録が残される媒体との対比によって社会的、歴史的に定義された概念であり、したがって写真や映画に代表されるような、メディア化された表象に先行するものではない。対象の持続時間の痕跡を保存する装置である蓄音機と映画が発明される以前には、音楽やダンス、舞台上での演技などのパフォーマンスは観客と同じ時空間においてしか行われえないものであったが、1877年に蓄音機が、1895年に映画が誕生して初めて、パフォーマンスは必ずしも現前性を伴わないものとなった。パフォーマンス研究の理論家フィリップ・オ

¹⁸ Гюхтер Х. Железхая гармония: Государство как тотальное произведение искусства // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. С. 27-41 参照。

¹⁹ 詳しくは以下の文献を参照。Толстой В. П. (ред.) Советское декоративное искусство: Материалы и документы. Агитационно-массовое искусство: Оформление празднеств. М., 1984; Немиро О. Праздничный город: Искусство оформления праздников история и современность. Л., 1987.

²⁰ 最も規模の大きな集団スペクタクルの機会、ソヴィエトではメーデーと十月革命記念日(11月7日)、旧ユーゴではメーデーとティトーの公的な誕生日の祝典(5月25日)であったが、旧ユーゴにおいてはしばしば、「最もスペクタクル的なイデオロギーと美学の計画の一つ、あるいはユーゴスラヴィアの集団的パフォーマンスと言えば、何と言っても、1947年のサラエヴォ＝シャーマツ間の鉄道建設事業であった Један од најспектакуларнијих идеолошко-естетичких пројеката или масовни југословенски перформанс, била је, свакако, изградња пруге Шамац-Сарајево 1947. године」(Тодић, *Фотографија и пропаганда*, стр. 49) と指摘されている。旧ユーゴにおいては「友愛と統一(Братство и јединство, 直訳すると「兄弟愛と統一」)」が基本理念であり、旧ユーゴの主要諸民族(セルビア人、クロアチア人、ムスリム人、スロヴェニア人、モンテネグロ人、マケドニア人)は「南スラヴ人(＝ユーゴスラヴ人)」として同地域において平和的に共存していたという歴史認識を固定することが重要な課題であった。したがって旧ユーゴにおいてはベオグラードをモスクワのような絶対的な中心とすること自体がポレミックであり、ユーゴスラヴィアの各地域を象徴的に結ぶような計画が重要な集団スペクタクルとして組織されていたのも当然の帰結と見なすことができる。

ースランダーが「古代ギリシャの演劇は、それを記録する可能性がないため、ライブなものではない」²¹ と指摘しているように、「現前性」、「ライブ性」といった概念は、時間を機械的に複製する技術に依拠して構築されたのであり、複製技術に依拠する表象との存在論的な二項対立には回収されるものではない。スティーヴ・ヴェルツラー²² が、「現前性」や「ライブ性」を、「記録されている性質 the recorded」と相互排他的な認識体系に位置付けると言うこと自体にイデオロギー的操作を指摘しているように、「現前性」、「ライブ性」と「記録されている性質」、「メディア化された性質 the mediatized」は、存在論的な差異ではないことが論証されてきた。

ジャック・アタリ²³ はレコードをめぐる認識について、レコードはそもそもパフォーマンスを保存するために用いられたが、今日ではコンサートやツアーが成功するのはレコードのよくできた複製と見なされる場合のみであると述べており、またアンドレ・バザンは映画の写実性やテレビなどの報道メディアに特徴的な「ライブ性」のために、人々の「現実性」の認識自体が、メディア化された映像等を参照することによって得られるイメージへと変化した²⁴ と主張している。ヴェルツラーがコンサート会場におけるリップシンク（「ロパク」）を例にとっているように、何らかの複製・再生装置に依拠した演出によって「現前性」、「ライブ性」が逆説的に前景化されるということはしばしば起こり得るし、実際の現場に居合わせるよりも、特に「ライブ放送」と明記されている場合などは、むしろ焦点の絞られたテレビ放送などのほうが「現前性」の強いものとして認識される場合もある。すなわち「現前性への志向」とは、同一空間、時間の共有の有無によって存在論的に決定されるわけではなく、対象（被写体）との関係に関してどのような認識を与える機能を有するか、ということに依拠するものである。

以上の議論をソヴィエトと旧ユーゴにおけるプロパガンダの性質に当てはめると、存在論的な次元で実践されるものだけでなく、多様な文化的実践においても、物理的近接可能

²¹ “The ancient Greek theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it.” (Philip Auslander, “Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized,” *Performance Research* (Autumn, 1997), p. 55.)

²² Steve Wurtzler, “‘She Sang Live, But the Microphone Was Turned Off’: The Live, the Recorded and the Subject of Representation,” in Rick Altman, ed., *Sound Theory, Sound Practice* (New York: Routledge, 1992).

²³ Jacques Attali, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique* (Paris: Presses universitaires de France, 1977). (ジャック・アタリ (金塚貞文訳) 『音楽／貨幣／雑音』みすず書房, 1985年。) またマーク・カッツは、ジャズにおける即興の歴史が、レコードの大量生産の時期から始まることを指摘している。Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology has Changed Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004).

²⁴ Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London and New York: Routledge, 1999); André Bazin, “Theatre and Cinema,” in Robert Knopf, ed., *Theater and Film: a Comparative Anthology* (New Haven: Yale University Press, 2005).

性の示唆への傾向を軸として対比的に分析することが可能となる。本稿では共産党機関紙上における「労働英雄」のメディア・イメージを一事例として挙げるが、写真の使用における物理的近接可能性の示唆への傾向に関しても、以上の議論を応用することができる。すなわち写真というメディア上の表象であっても、同時代性、物理的近接性を強く認識させるようなコンテクストを帯びた写真は、被写体の「現前性」、「ライヴ性」を強化する機能を有する傾向がある一方、限られた種類の写真が繰り返し使用される際には、一種の記号として認識されるため、「記録されている性質」、「メディア化された性質」のほうを前景化する機能を有する傾向があると考えられるのである。以上の理論的考察に基づいて、次章では本章において挙げた仮説について具体的に検証していきたい。

III 「労働英雄」の表象

全体主義的な支配の最大の目的について、ハンナ・アーレントは、「可能な限り多くの人々を運動の中に引き入れ、組織し、高揚させること」であり、「運動の終結点である政治的目標などというものは、全く存在しない」²⁵ としている。すなわち、新しい社会という神話を牽引する「新しい人間」の創造自体が、全体主義国家の目標であったと見なされる。ゴロムシュトクは全体主義国家において構築された「新しい人間」像には明確な3段階の階層が存在するとし、まず(1)指導者(レーニン、スターリン、ヒトラーなど)、(2)党员や秘密警察の幹部といった、いわゆるエリート層の人々を挙げている。彼らは「新しい人間」の最高の理想であり、一般の人々には手の届かない存在であるが、最後に(3)新しい行動規範によって世に知られるようになる、民衆の中から取り上げられるべき「新しい人間」像を挙げている。²⁶ これは主に、国家及び指導者への忠実さという要素と、超人的な労働の能力という要素によって計られる。このタイプの前者の代表としては、自分の父親が反共的勢力と結び付いていることを密告したために、親族内のリンチによって死亡したとされるパブリク・モロゾフ(1918-1932)がいる。モロゾフ少年の物語は子供向けの文学、詩、歌の題材として積極的に用いられ、無数の彫像が公園に設置され、セルゲイ・エイゼンシュタインによって映画化も試みられた。民衆の中から取り上げられるべき「新しい人間」の后者の代表は、「労働英雄」と呼ばれた若い青年達である。アンジェイ・ワイダは映画『大理石の男』(*Człowiek z marmuru*, 1977)でポーランドにおけるスターリ

²⁵ “The practical goal of the movement is to organize as many people as possible within its framework and to set and keep them in motion; a political goal that would constitute the end of the movement simply does not exist” (Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), p. 326). 訳出にあたっては、ハンナ・アーレント(大久保和郎、大島かおり訳)『全体主義の起源3』みすず書房、1974年、40頁を参照した。

²⁶ *Голомшток. Тоталитарное искусство. С. 187-199.*

ン主義時代を批判的に描いたが、タイトルとなっている「大理石の男」とは 1950 年代に英雄に祭り上げられた労働者の巨大な彫像のことである。本作品は一人の煉瓦工が労働英雄に祭り上げられていった過程と、彼がスターリン主義時代以降に辿った転落の人生とのギャップを暴露するものである。本節ではソヴィエトの労働英雄の原型、アレクセイ・スタハノフ（1906-1977）のソヴィエトにおける表象のあり方を概観した上で、旧ユーゴ・モデルのスタハノフである「アリヤ・シロタノヴィッチ（Алија Сиротановић）」の表象のあり方を対比的に指摘したい。

1 スタハノフ：「生身の」労働英雄

1933 年にスターリン指揮下で第 2 次 5 カ年計画が始動すると、工業の成功の裏で燃料の供給不足が懸念され、石炭産業における労働生産性の向上の必要性が急激に高まった。²⁷ それに伴い、党の指導のもと、州委員会及び重工業人民委員部によって大規模なプロパガンダが準備される。それは 1935 年 9 月 2 日の『プラヴダ』紙上の一つの記事に始まるもので、そこでは 1935 年 8 月 30 日から 31 日にかけてドネツ炭田の炭鉱夫アレクセイ・スタハノフが新しい掘削技術を発案し、炭鉱産出量ノルマの 14 倍である 102 トンを掘り出したことが伝えられた。これを契機としてドネツ炭田において集団的ノルマ超過運動が自発的に展開されたとして、この運動全体は 9 月 10 日の『プラヴダ』にて「スタハノフ運動 Стахановское движение」と名付けられる。「スタハノフ運動」は石炭産業のみならず他産業にも次々と導入され、ソヴィエト全域にわたる大々的なキャンペーンへと発展されていき、1936 年を中心とする時期全体がノルマ超過記録ラッシュとでもいうべき状況によって特徴づけられることとなった。

モロゾフ少年と同様にスタハノフの逸話も多くの芸術作品の題材として取り上げられ、特にスタハノフ運動普及のためのポスター群において、スタハノフの顔写真や肖像は労働者達の中央に位置付けられた。スタハノフの顔写真が初めて掲載されたのは、スタハノフの記録に関する記事の 7 日後の 1935 年 9 月 9 日付の『プラヴダ』紙面であり（図 1 参照）、その後ほとんど毎日、スタハノフの方法論や運動の普及、記録の更新に関する記事が書かれ、スタハノフのエピソードや近況、インタビュー等が掲載されている。また記録更新の機会のみでなく、労働者会議への出席、クレムリン訪問などの新聞報道においては、その都度撮影されたスタハノフの新しい写真が用いられていた。スタハノフの顔が『プラヴダ』紙面で確認できるのは、最初の報道のあった 1935 年 9 月以降を見てみても 10 月 13 日、

²⁷ スタハノフとスタハノフ運動の記述は以下の文献に依拠するものである。Ерманский О. А. Стахановское движение и стахановские методы. М., 1940; Гершберг С. Стаханов и стахановцы. М., 1981; 富田武『スターリニズムの統治構造』岩波書店、1996 年、188-210 頁。

17日、22日、11月4日、7日（図2参照）、10日、12日、24日（ポートレイト）、25日、12月9日（図3参照）と、非常に頻繁である。これらがすべて新しい素材であることを考慮すると、スタハノフのイメージは『プラヴダ』紙において、時には隔日と言う非常に速いペースで更新されていったのである。しかも新聞・雑誌に掲載される写真は厳選されたものであり、実際に撮影された写真自体は膨大な数に上ることが推測される。例えばスタハノフが自動車を報奨として受け取った際の様子は、著名な報道写真家エヴゲーニイ・ハルデイ（1917-1997）によって撮影された（図4参照）ものの、この写真は掲載許可を得られず、長らく公開されなかった。ハルデイによると、労働英雄がいかにも働き出しそうな様子を伝える写真が当時は求められた²⁸ ためである。いずれにせよ、スタハノフは1930年代後半にもっともよく撮影された人物の一人であり、これら一連の報道写真はポスターや絵画、絵葉書や切手など他の媒体のデザイン画に次々と転用されていた。

貧しい労働者であったスタハノフは1936年から1941年まで工科大学に通うことで、知識人として「新しい人間」像の第2のタイプへと近づいていく。1935年11月の第1回全連邦スタハノフ労働者会議を始めとして、しばしば膨大な数の労働者の前で演説を行ったほか、1937年には自伝を出版、1938年にはモスクワの都市型集落オッディフ（Отдых）はスタハノフの名前を取ってスタハノヴォ（Стаханово）に改称された。スタハノフ労働者達はアパートの配当の優先のみでなく、文化的な生活を送るための様々な特典を受けていたが、新聞や特に雑誌『スタハノフ労働者 *Стахановец*』で詳細に取り上げられるスタハノフの暮らしぶりは、労働によって文化的生活を得るという第二次5カ年計画の理想をまさに体現していた。スタハノフ運動自体は1937年頃には下火になっていったが、そののちの1941年以降もスタハノフは炭鉱・トラスト・省庁での役職を歴任していった。

1936年を中心とする時期におけるスタハノフの近況とその姿は同時代人の認識において頻繁に更新されており、役職への就任による社会的基盤確立の過程、労働者会議等への参加とそれに伴う「現前性」、多くの報道写真によって、スタハノフのイメージは「現前性」への志向を基礎として構築されていたと考えられる。死後有名になったモロゾフ少年の例を除いて、他の「新しい人間」のモデルとされた人々と同じく、スタハノフは必ずしも常に「生身の人間」として人々の眼前に現れるわけではないが、スタハノフに物理的に近接することが可能であることが同時代人には明らかであった。したがってスタハノフのメディア・イメージにおいては、同時代の人々と空間・時間を共有する、「生身の」人物であるという性質が前景化されていたと言える。

²⁸ Leah Bendavid-Val, ed., *Propaganda & Dreams: Photographing the 1930s in the USSR and the US* (Zurich and New York: Edition Stemmlé, 1999), pp. 40-41.

2 シロタノヴィッチ：単一の視覚イメージの浮遊

超過ノルマを達成する「労働英雄」の活躍は旧共産主義諸国でも強力なプロパガンダとして採用され、計画経済の発展を象徴すべく、スタハノフをモデルとした労働英雄達が次々に産出された。旧ユーゴで1947年に開始された5カ年計画は、コミンフォルムからの脱退による貿易を始めとした経済状況の変化によって計画経済の規模自体がかなり縮小されるものの、1950年には旧ユーゴ版のスタハノフと言うべき「労働英雄」が誕生する。それはボスニアの炭鉱夫アリヤ・シロタノヴィッチであるが、スタハノフよりも優れているとされる点、そして同時代の人間と言うよりは内容の伴わない記号として表象されてきた点が、他のソヴィエト圏の労働英雄と異なる。

シロタノヴィッチについての最初の報道は、1949年6月27日の『ボルバ』紙上の記事でなされ、ボスニア・ヘルツェゴヴィナに位置するブレザ炭鉱で、スタハノフの最初の記録よりもちょうど50トン多い152トンの炭鉱をシロタノヴィッチが掘り出し、世界記録を達成したと伝えている。このあからさまな「スタハノフ越え」のイメージには、ソヴィエト式プロパガンダのモデル²⁹に倣いながら、それを超えて行こうとする旧ユーゴの政治的・社会的な立場への希求が体現されていると言えるだろう。またセルビア人、ムスリム、クロアチア人の3民族が共存するボスニアは「兄弟愛と統一」という旧ユーゴのアイデンティティ政策におけるスローガンの象徴であり、サラエヴォ＝シャーマツ（ともにボスニア・ヘルツェゴヴィナの都市）間の鉄道建設事業（1947年）が旧ユーゴ初期の一大スペクタクルとして機能していたことを考慮すると、シロタノヴィッチがボスニアのムスリムであることは、旧ユーゴの経済的奇跡のトレードマークに完全に適していた。

スタハノフの場合と異なる重要な点とは、シロタノヴィッチに関する記事自体は記録更新やティトーとの謁見などの際に頻繁に確認されるものの、写真自体は公開されず、シロタノヴィッチの視覚的イメージは長らく皆無であったということである。1955年新年特別号のゼニツァ炭鉱を「鉄鋼の街」として紹介する記事において、ボルバ記者ニコラ・ビビッチによって撮影された、ゼニツァの製錬工「サヒブ・タラム（Сахиб Талам）」とされる労働者の写真が掲載される（図5参照）。この一枚の写真をもとにしたデザインは、1955年から1000ディナール札に労働者の肖像として採用され、同じものは1965年から10ディナール札（図6参照）³⁰として流通することになった。この肖像に起こった奇妙なこととは、紙幣に名前が明記されているわけではないにもかかわらず、これらの紙幣は

²⁹ アレクセイ・スタハノフとアリヤ・シロタノヴィッチはいずれもイニシアルが「A.S.」となるが、これが偶然なのか、スタハノフを想起させるべく意図されたものなのかは、想像の域を出ない。

³⁰ 1968年から発行されるディナールシリーズでは、裏面にのみ違いのある10ディナール札として発行される。

1950年代後半以降、労働英雄シロタノヴィッチの肖像として新聞等において言及されるようになり、その「誤った」解釈が広く人口に膾炙されることとなった³¹ ことである。旧ユーゴ・ディナール紙幣のデザインに言及すると、1944年から1981年に渡る期間のディナールシリーズでは、シロタノヴィッチ以外は全て無名の人物（パルチザン、労働者、農民）か記念碑などの建築物であり、特定の実在する人物としては唯一のデザイン³² であった。しかしこの間、新聞や雑誌で確認される範囲では本人にインタビュー等がなされることはなく、シロタノヴィッチとされる人物の他の写真が掲載されることもなく、また聴衆の前に姿を現すようなことも一度もなかった。すなわち、紙幣として大量に複製され、一気に神話的な領域へと高められたシロタノヴィッチのイメージは、1955年に別の名前「サヒブ・タラム」のもとで公開された一枚の写真をもとにしたデザインでしか知られていないのである。この点に関しては、スタハノフの時代に比べて写真・映像メディアが格段に発達していた上に、旧ユーゴは当時グラフィック雑誌が隆盛を迎え、複製イメージが享受されていたことを考慮すると、技術的・物質的な問題が背景にあるとは考えにくい。むしろシロタノヴィッチのメディア・イメージ形成の依拠する方法論が、スタハノフのそれとは根本的に異なっていると見なすことができるだろう。

シロタノヴィッチに関する表象は、1970年代になるとより錯綜した展開を見せた。1971年6月11日の『ヴェチェルニェ・ノヴォスチ *Večernje Novosti*』紙におけるボスニア・ヘルツェゴヴィナのゼニツァ炭鉱の炭鉱夫アリフ・ヘラリッチ (?-1971) 死去の報道の際、1955年に『ボルバ』に掲載されていたのは実際にはヘラリッチであることが明らかにされる³³ のである。それを受けて70年代には、「本物の」労働英雄シロタノヴィッチを探す報道が盛んになされ、新聞・雑誌・テレビ取材の中で既に年老いたシロタノヴィッチ「本人」が「発見」³⁴ される。それを受けて1987年のメーデーに発行された20000ディナール札には、「本物の」シロタノヴィッチの肖像をデザインした紙幣（図7参照）が作られた。この不自然な経緯の背景に関しては、シロタノヴィッチとヘラリッチ（あるいはタラム）の写真を比べてみると、第一にヘラリッチ（あるいはタラム）のほうが若く逞しい労働者のイメージに即する顔であること、第二に1970年代には各地における民族主義の高揚の

³¹ 以上の経緯に関しては、B. P., “Nije Arif Alija,” *Borba*, 18. 5. 1990等を参照。

³² その後紙幣の肖像に採用された実在の人物としては、1985年の5000ディナール札にティトーが、1990年の5000ディナール札にノーベル賞作家イヴォ・アンドリッチ（1892-1975）が存在する。このことを考慮すると、ティトーやアンドリッチに並ぶ重要な存在として、シロタノヴィッチが位置付けられていたことがうかがえる。

³³ セルビア国立銀行発行のカタログ *Željko Stojanović, Papirni novac Jugoslavije 1929-1994* (Beograd: Narodna banka Srbije, 1994) を参照。

³⁴ 「本物の」シロタノヴィッチ特集記事としては、『ヴィエスニク *Vjesnik*』紙（1979年3月24日）等を参照。

ためにユーゴスラヴィアとしての統一を強調する必要性が再度発生し、過去のアイコンであった労働英雄の神話を持ち出す必要性があったことを挙げるができる。そしてこの経緯の錯綜のために、未だに多くの人々³⁵ がヘラリッチ（あるいはタラム）の肖像をシロタノヴィッチと混同している。

以上のことが示すのは、シロタノヴィッチのイメージが、人々に物理的な接近可能性を認識させない、メディア化された記号として受容されていたということである。記号として飛躍的な経済発展を遂げる国家というものをユートピア的に視覚化する一方で、その実体は不明瞭である点において、レヴィ＝ストロースが提唱した「浮遊するシニフィアン (signifiant flottant)」³⁶ の概念を想起することができる。シロタノヴィッチという名前も顔写真も、旧ユーゴ地域においては誰もが知っているにもかかわらず、その二つともが記号としてのみ機能しており、どちらかが一方の指示される内容にはならないためである。次々と更新されていたスタハノフのイメージとは対照的に、シロタノヴィッチの視覚的イメージは一つの顔写真の莫大な数の複製であり、しかもそれは別人であることが後の報道において暴露され、溯った文献調査においてはさらに別の人物として最初に登場した肖像であることが判明する。すなわち紙幣として大量に複製され、10 ディナール札として親しみを得てきた肖像デザインとは、「労働英雄」とされた3人の間を浮遊する単一のメディア・イメージだったのである。スタハノフのイメージが当時の人々に同時代性、物理的接近可能性を意識させるものであった一方、シロタノヴィッチのイメージは、記号化された単一の集合的記憶として構築されていたという点で、大きく異なった様相を呈するものと見なすことができる。

IV 結びに代えて

本稿ではソヴィエトからの引用として旧共産圏に波及していた労働英雄について、ソヴ

³⁵ アリヤ・シロタノヴィッチはユーゴスラヴィア時代に題材を取ったフィクションにしばしば登場するが、いずれもシロタノヴィッチによって10 ディナール札の人物を連想していることが明らかである。ボスニア人作家ミレンコ・イェルゴヴィッチ (1966-) の短編集『歴史読本 *Historijska čitanka*』(2000) は旧ユーゴ地域全域で非常によく読まれているが、この中のシロタノヴィッチについての掌編「アリヤ *Alija*」において、シロタノヴィッチはやはり「10 ディナール札の顔」として描かれており、ヘラリッチ及びタラムとの混同に関しては記述されていない。シロタノヴィッチに関する「誤った」認識は、セルビア人作家デヤン・ノヴァチッチ (1961-) の『観光ガイドーリピーターのためのユーゴ連邦 *SFRJ za ponavljače: Turistički vodič*』(2002) 等においても同様である。

³⁶ 特定のシニフィエに結びつかないシニフィアンのこと。“[...] ce signifiant flottant qui est la servitude de toute pensée finie (mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique), bien que la connaissance scientifique soit capable, sinon de l'étancher, au moins de le discipliner partiellement.” (Claude Lévi-Strauss, “Introduction a l'œuvre de Marcel Mauss,” in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie* (Paris: Presses universitaires de France, 1950), p. XLIX).

ソヴィエトと旧ユーゴにおける各々のメディア・イメージの対比を試みた結果、ソヴィエトが報道写真の使用において対象の「現前性」を前景化させていた一方、旧ユーゴでスターリン主義的なプロパガンダが引用される際には「メディア化された」イメージの固定化によって独自性を呈することが明らかになった。もちろん本稿で扱った事例は一例にすぎず、他の対比項目に関しては稿を改めたいが、結びに代えるかたちで、ソヴィエトにおいても旧ユーゴにおいても社会国家建設直後のプロパガンダにはアヴァンギャルドに参画した芸術家達が深くかかわっている点に鑑み、以上のような差異の理由として、ロシアとユーゴスラヴィアのアヴァンギャルド経験の差異という文化史的背景に言及したい。

物理的な近接関係を強調することで心理的結束感を強め、人民全体を制御しようとしたソヴィエトの文化政策³⁷ はアヴァンギャルド演劇と有機的な関連を有するものである。著名な群衆劇としては、1920年5月、ユーリー・アンネンコフ(1889-1974)演出による『苦役解放の秘跡劇』が2千人を超える兵士や俳優達の出演によって実現しており、同年11月には6千人もの出演者を動員して十月革命を再現した巨大スペクタクル『冬宮奪取』がニコライ・エヴレイノフ(1879-1953)の総指揮によって上演され、1万人以上の観客が集まったとされる。時期をほぼ同じくするアヴァンギャルド演劇においては、フセヴォロド・メイエルホリド(1874-1940)がフットライトを撤廃して観客席にせり出したステージを設けるなど、観客とのあいだの「第4の壁」を無化する演出を実践しており、さらにオベリウ・グループ(ОБЭРИУ)は1928年の「左翼の3時間」³⁸において、ダニイル・ハルムス(1905-1942)の戯曲『エリザヴェータ・バム』の舞台上では登場人物が突如観客に話しかける一方、観客との討論プログラムでは意図的に『エリザヴェータ・バム』のセリフをそのまま用いることで「生の演劇化」を目指した。このように演劇において「現前性」を前景化する傾向は、フィリッポ・マリネッティ(1876-1944)やルイジ・ピランデルロ(1867-1936)などイタリア・アヴァンギャルドにも急進的に見られるものであったし、それは30年代にはドイツ、フランス³⁹でも顕著となる。一方ユーゴスラヴィアの

³⁷ 革命後のロシアにおける群衆劇への重心の移行とそれに伴う観客調査について、詳しくは、Lars Kleberg, "The Nature of the Soviet Audience: Theatrical Ideology and Audience Research in the 1920's," in Robert Russell and Andrew Barratt, eds., *Russian Theatre in the Age of Modernism* (Basingstoke: Macmillan, 1990) を参照。

³⁸ 「左翼の3時間」については、Neil Cornwell, "Introduction: Daniil Kharms, Black Miniaturist," in Neil Cornwell, ed., *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials* (London: Macmillan, 1991) 及び、オベリウの演劇化された討論に関する同時代の記事 БИТУРЕБО // *Введенский А. Полное собрание произведений в двух томах. Т. 2. М., 1993. С. 150* を参照。

³⁹ 1930年代、ナチス支配下のドイツの「民会劇」でも観客のフィードバック効果を組織するための演出が試みられており、同時期のフランスではアントナン・アルトー(1896-1948)が、空間における表現としての演劇は物理的な現前によって特徴づけられるものであるとして、肉体性・実在性を実現させる「残酷演劇」の理論化を行っていた。Antonin Artaud, "Le théâtre de la cruauté (premier

アヴァンギャルド運動には演劇の要素が驚くほど少なく、⁴⁰ その政治的利用として都市で大規模な群衆劇等が開催されることもなかった。1920年代のユーゴスラヴィア・アヴァンギャルド運動はリュボミール・ミチッチ (1895-1971) によるゼニット主義 (Зенитизам) を中心として、ロシア・アヴァンギャルドを非常に盛んに受容するものであった⁴¹ し、地理的にもイタリア・アヴァンギャルドと密接なかかわりを持っていたにもかかわらず、ユーゴスラヴィアでは演劇における「現前性」を取り上げた実験は全くと言っていいほど試みられなかった。1920年代のアヴァンギャルド運動の力点はデザイン性の強い詩を含む視覚芸術全般に置かれており、しかもそれらは主に雑誌を媒体として表現⁴² されていた。

以上のことを踏まえると、共産主義プロパガンダの方法論において、「現前性」の前景化と固定されたメディア・イメージの大量生産という2つの異なる志向性をもたらした文化史的背景として、アヴァンギャルド演劇の体験とそれに伴う「現前性」の政治的利用における差異を推定できるのではないだろうか。ソヴィエトと旧ユーゴにおける共産主義プロパガンダにおける「現前性」という価値の位置づけを通して、スターリン主義の文化様式の地域性とそれに伴う多様性およびアイデンティティ等に関わる政策との関連について検討することは、今後の課題としたい。

manifeste),” in *Œuvres Complètes d’Antonin Artaud*, t. 4 (Paris: Gallimard, 1964) (アントナン・アルトール (安堂信也訳) 『演劇とその形而上学』白水社, 1965年) 参照。

⁴⁰ アヴァンギャルド演劇と呼べるものとしては、ゼニット運動に参加していた青年による「旅行者 (Putnici)」グループが1922年から1923年に活動していたものの、成功を収めたわけではなかった。ユーゴスラヴィアのアヴァンギャルド運動について、詳しくは、Miško Šuvaković, “Impossible Histories,” in Dubravka Djurić and Miško Šuvaković, eds., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991* (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2003), pp. 12-25 を参照。

⁴¹ ミチッチを編集長とする『ゼニット』誌は1922年10/11月号でロシア・アヴァンギャルド特集を組んだほか、1924年にベオグラードで開催された第1回ゼニット国際展覧会ではワシリー・カンディンスキー (1866-1944)、エル・リシツキー (1890-1941)、ウラジーミル・タトリン (1885-1953) ら、ロシア構成主義を代表する人物を招聘している。『ゼニット』誌とゼニット主義に関して、詳しくは以下の文献を参照。Irina Subotić, ed., *Zenit i avangarda 20ih godina* (Beograd: Narodni muzej Beograd, 1983); Vidosava Golubović, Irina Subotić, *Zenit 1921-1926* (Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 2008)。

⁴² その背景としては、旧ユーゴでは首都ベオグラードのみが文化的中心地として突出していたというよりむしろ、リュブリャーナ (スロヴェニア)、ザグレブ (クロアチア)、ノヴィ・サド (セルビア) などいくつかの文化的中心都市が散在していたため、雑誌のようなメディア媒体のほうが活動の場としては優れていたということが挙げられるだろう。

凶像一覧



<図1>左がスタハノフ。ヴェイレル撮影。『プラヴダ』紙（1935年9月9日）。



<図2>中央前方がスタハノフ。カラシニコフ撮影。『プラヴダ』紙（1935年11月7日）。



<図3>一番左がスタハノフ。『プラヴダ』紙（1935年12月9日）。



<図4>自動車を受け取るスタハノフ。エヴゲーニイ・ハルデイ撮影，スターリノ（現・ドネツィク），1936年。Bendavid-Val, ed., *Propaganda & Dreams*, p. 41.



<図5>製錬工サヒブ・タラムとされる人物の写真が掲載された記事。ニコラ・ビビッチ撮影。『ボルバ』紙（1955年1月1/2/3日）。



<図6>1965年発行の10ユーゴスラヴィア・ディナール札。1955年発行の1000ディナール札と同様のデザイン。当時はアリヤ・シロタノヴィッチと見なされており，1971年以降はアリフ・ヘラリッチの肖像とされている。



<図7>1987年発行の20000ユーゴスラヴィア・ディナール札。アリヤ・シロタノヴィッチの肖像とされている。

**Визуальный образ в масс-медиа в рамках
коммунистической пропаганды
— на примере изображений «ударников труда» в газетах
Советского Союза и Югославии —**

КАМЭДА Масуми

В данной работе будет рассмотрено влияние советской коммунистической пропаганды сталинского периода на послевоенную Югославию, в частности, на примере образа ударника, представленного в «Правде» и «Борба» - главных печатных органах коммунистических партий. Существует пока мало исследований, которые бы при сравнении Советского Союза с другими странами Восточной Европы, рассматривали разницу в культурной политике как продукт местного культурного фона. Югославия, которая отделилась от Советского Союза в 1948 г. (выйдя из организации Варшавского договора) и тем самым освободилась от его давления, является хорошим примером для сравнительного исследования.

Советские массовые мероприятия, грандиозные памятники и монументальные здания свидетельствуют о том, что в Советском Союзе проводилась политика пропаганды,

основанной на принципе «присутствия». В Югославии такая тенденция не наблюдалась, более того, делался явный акцент на образ, создаваемый масс-медиа. В данном исследовании принцип «присутствия» употребляется не в онтологическом понимании, а как функция формирования определённого сознания у объекта, что делает термин применимым к фотографическим изображениям.

Главным ударником труда во время второго плана-пятилетки (1933-1937 гг.) в Советском Союзе считался Стаханов, визуальный образ которого в газете «Правда» очень часто подвергался обновлениям. Проанализировав эти и другие обстоятельства, можно прийти к выводу, что образ Стаханова в масс-медиа создавался с привязкой ко времени.

Что касается Сиротановича, который аналогично Стаханову был ударником труда в Югославии, то его представление в масс-медиа кардинально отличается. После того как Сиротанович побил рекорд Стаханова, он оказался под пристальным вниманием медиа Югославии, что породило югославское «Сиротановское движение» плана-пятилетки (1947-1952 гг.). Несмотря на это, настоящее лицо героя не было официально опубликовано, вместо этого была использована фотография другого человека, которая со временем закрепилась как единственное изображение Сиротановича после появления на денежной банкноте. Этот феномен можно рассматривать как разновидность плавающего означающего (*signifiant flottant*). Анализ газетных фотографий ударников, проводимый в данной работе, обнаруживает тенденцию усиления «привязки к современности» как объекта пропаганды, или другими словами «присутствия» в Советском союзе, в то же время в Югославии наблюдаются примеры закрепления определённого образа в масс-медиа.