

# Artur Piskorz

---

## "Spartakus": prawda czasu czy prawda ekranu?

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 9, 131-141

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Artur Piskorz

## *Spartakus*: prawda czasu czy prawda ekranu?

**Słowa kluczowe:** *Spartakus*, Stanley Kubrick, Kirk Douglas, Dalton Trumbo, Howard Fast, adaptacja

**Key words:** *Spartacus*, Stanley Kubrick, Kirk Douglas, Dalton Trumbo, Howard Fast, adaptation

Who screens the history, makes the history.  
Gore Vidal<sup>1</sup>

W połowie 2008 roku Amerykański Instytut Filmowy przeprowadził swój doroczny plebiscyt na najwybitniejszy film amerykański<sup>2</sup>. Spośród zgłoszonych propozycji wybrano sto utworów, które następnie uszeregowano w dziesięciu kategoriach gatunkowych. W grupie dzieł epickich na piątym miejscu, niemal pół wieku po premierze, znalazł się *Spartakus* w reżyserii Stanleya Kubricka. Gdyby sukces filmu mierzyć jedynie wypadkową piętrzących się przed jego twórcami problemów, wówczas należałoby uznać, że *Spartakus* w pełni zasługuje na tak wysokie miejsce w rankingu. Zarówno przesłanie dzieła, jak i sam proces jego realizacji odzwierciedlają ścieranie się, nierzadko sprzecznych, interesów artystycznych jego twórców, wpisanych w społeczno-polityczny klimat Ameryki przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia.

Niniejszy szkic, zainspirowany wspomnianym plebiscytem, przywołuje ów kontekst oraz przypomina pewne problemy, które musieli pokonać twórcy filmowej wersji *Spartakusa*. Z tej perspektywy opowieść o przywódcy buntu niewolników jawi się jako kolejny przykład dzieła, przy którym zbyt wielu i zbyt długo „majstrowało”, przez co film nosi liczne blizny po stoczonych bitwach o charakterze artystycznym, ideologicznym i politycznym. Przyczynił się do tego nie tylko klimat epoki, w której film powstawał, ale także osobisty charakter, ambicje i cele artystów zaangażowanych w jego realizację, poczynając od autora literackiego pierwowzoru (Howard Fast), poprzez scenarzystę (Dalton Trumbo), producenta i odtwórcę głównej roli (Kirk Douglas), a na reżyserze (Stanley Kubrick) kończąc. Każda z tych osób interpretowała filmowaną historię na swój sposób, co, jak nietrudno zgadnąć, nie przysłużyło się jej finalnej wersji.

---

<sup>1</sup> G. Vidal, *Screening History*, Harvard 1992, s. 81.

<sup>2</sup> [Online] <<http://www.afi.com/10top10/>>, dostęp: 22.05.2013.

## Twórcy

Howard Fast, nowojorczyk żydowskiego pochodzenia, opublikował swą pierwszą powieść w wieku 18 lat. Fast od samego początku przejawiał w swym piarstwie lewicowe inklinacje, które w zimnowojennych latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia nie należały w USA do szczególnie popularnych. Antykomunistyczne przewrażliwienie ówczesnych władz Ameryki spowodowało, że jakiegokolwiek zachowanie odbiegające od oficjalnej linii ideologicznej kwalifikowano (i torpedowano) jako „lewicowe odchylenia”. W politycznym klimacie kształtowanym działaniami Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej (HUAC) osoby podejrzane o prokomunistyczne i prosowieckie sympatie zywane były na przesłuchanie i jeśli odpowiedź na słynne pytanie („Czy jest pan/i, bądź też kiedykolwiek był/a członkiem Komunistycznej Partii USA?”) brzmiała twierdząco, wówczas musiały liczyć się z konsekwencjami.

Wystąpienia przed Komisją nabrały rozgłosu, kiedy rozpoczęła ona serię przesłuchań postaci związanych z przemysłem filmowym, zmuszanych nie tylko do składania zeznań na własny temat, ale także ujawniania nazwisk znanych im osób o lewicowych sympatiach. Część hollywoodzkich twórców, powołując się na poprawkę do konstytucji gwarantującą wolność słowa i zgromadzeń, odmówiła udzielania takich informacji, co Komisja uznała za obrazę Kongresu i skazała ich na karę więzienia. Pośród nich znaleźli się i pisarz Howard Fast, i późniejszy scenarzysta filmu – Dalton Trumbo.

Przesłuchania przed senacką Komisją, odmowa podania nazwisk znanych mu osób o komunistycznych sympatiach, a następnie wyrok skazujący na więzienie zainspirowały Fast'a do napisania *Spartakusa*. Utwór, odrzucony przez kilku wydawców, twórca opublikował ostatecznie za własne pieniądze. Dość niespodziewany sukces czytelniczy szybko zainteresował Hollywood w osobie Kirka Douglasa, który zaproponował sfilmowanie powieści przez Stanleya Kubricka. „Bardzo zaprzyjaźniłem się ze Stanleyem podczas kilku miesięcy pracy nad filmem. To Kirk Douglas poprosił mnie o umieszczenie [w czołówce – A.P.] nazwiska Daltona Trumbo, co byłoby zakwestionowaniem »czarnej listy«, wspominał po latach Fast<sup>3</sup>.

Trumbo, podobnie jak Fast, nigdy nie krył się ze swoimi lewicowymi sympatiami. Jako członek Komunistycznej Partii USA występował przeciwko udziałowi Stanów Zjednoczonych w II wojnie światowej po stronie Wielkiej Brytanii. Napisał jedną z najbardziej przejmujących książek antywojennych *Johnny poszedł na wojnę* (*Johnny Got His Gun*, 1939), na podstawie której w 1971 roku wyreżyserował film pod tym samym tytułem. Po wyjściu z więzienia Trumbo przeniósł się do Meksyku, gdzie pod pseudonimem pisał scenariusze filmowe. Prawdziwy przełom w karierze nastąpił w roku 1960, kiedy jego nazwisko oficjalnie pojawiło się najpierw w czołówce filmu *Exodus* (*Exodus*, Otto Preminger), a zaraz potem w *Spartakusie*. Ostatecznie przesądziło to nie tylko o losie Trumbo, ale i całej „czarnej listy”.

<sup>3</sup> [Online] <<http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>>, dostęp: 22.05.2013.

Kirk Douglas, zwolennik umieszczenia nazwiska Trumbo w czołówce *Spartakusa*, w latach pięćdziesiątych był już uznaną gwiazdą hollywoodzką. Syn ubogich żydowskich emigrantów z terenów dzisiejszej Białorusi, w aktorstwie dostrzegł swą szansę na wybicie się. Punktem zwrotnym okazały się role boksera w filmie *Champion* (*Champion*, Mark Robson, 1949) i Vincenta van Gogha w *Pasji życia* (*Lust for Life*, Vincente Minnelli, George Cukor, 1956), zaś powstały w trzy lata później *Spartakus* katapultował aktora na gwiazdorskie szczyty Hollywood. Douglas, przed realizacją tego ostatniego, zastrzegł sobie prawa producenta wykonawczego, aby mieć pewność, że utwór powstanie w zgodzie z jego własną wizją.

Początkowo gwiazdor zaproponował reżyserię Anthony'emu Mannowi – doświadczonemu hollywoodzkiemu twórcy, mającemu na swoim koncie kilka filmów utrzymanych w poetyce noir (*T-Men*, 1947; *Raw Deal*, 1948) oraz klasycznych westernów z Jamesem Stewardem w roli głównej (*Winchester '73*, 1950; *The Furies*, 1950). Mann wydawał się idealnym reżyserem zdolnym do stworzenia epickiego kina, które na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stało się oczkiem w głowie hollywoodzkich producentów zaniepokojonych spadkiem liczby widzów, przedkładających ekran telewizyjny nad kinowy. Chociaż *Spartakus* nie stał się ostatecznie częścią artystycznego dorobku reżysera, ten udowodnił potem, że jest w stanie udźwignąć wysokobudżetowe produkcje, kręcąc dwa widowiskowe spektakle: *Cyd* (*El Cid*, 1961) oraz *Upadek Cesarstwa Rzymskiego* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964).

Spięcia na linii Douglas – Mann zaczęły się niemal od razu, gdy tylko okazało się, że reżyser bynajmniej nie pali się do przytakiwania każdemu pomysłowi producenta i gwiazdy filmu w jednej osobie. Na pojawienie się komunikatu o „twórczych rozbieżnościach” nie trzeba było długo czekać i w efekcie Mann stracił pracę po niespełna dwóch tygodniach od chwili rozpoczęcia zdjęć. Jak wspomina Fast, „Mieli jakieś sto minut luźnych i niepowiązanych ze sobą scen, ale nie mieli filmu. [...] W tej sytuacji Kirk Douglas zadzwonił do mnie z Hollywood i ubłagał, żebym przyjechał i popracował z Kubrickiem”<sup>4</sup>.

Douglas znał Kubricka jeszcze z czasów realizacji *Ścieżek chwały* (*Paths of Glory*, 1957), gdzie zagrał rolę pułkownika Daxa. Współpraca z młodym reżyserem wywarła na aktorze spore wrażenie, ale angażując Kubricka, gwiazdor liczył przede wszystkim na to, że – z racji swego doświadczenia – uda mu się zdominować trzydziestodwuletniego twórcę i pokierować nim znacznie łatwiej niż starszym i bardziej doświadczonym Mannem. Nadzieje aktora spełniły się tylko częściowo, bowiem w tamtym czasie Kubrick był już „tym Kubrickiem”, który ani nie zawaha się stawić czoła Douglasowi, ani forsować własnych pomysłów, wielokrotnie udowadniając, że należy się liczyć również i z jego zdaniem.

---

<sup>4</sup> Tamże.

## Konflikt

Niemal permanentny spór różnych osobowości zaangażowanych w produkcję filmu, odmienne wizje postaci filmowego bohatera oraz własnej roli w procesie realizacji filmu – wszystko to nie tworzyło atmosfery sprzyjającej twórcemu wysiłkowi. W rezultacie trudno ostatecznie stwierdzić nie tylko to, kto i jaką odpowiedzialność ponosił za kształt filmu na poszczególnych etapach jego realizacji, jak i kto winien podpisać się pod jego finalną wersją. Cztery osoby – Fast, Trumbo, Douglas i Kubrick – bezpośrednio zaangażowane w produkcję w zasadzie ani razu nie były jednomyślne, co skutkowało zawiązywaniem się swoistych „koalicji”: Douglas sprzymierzał się z Kubrickiem, występując przeciwko pomysłom Trumbo, by zaraz potem wejść w alians z Trumbo przeciwko Kubrickowi.

Jakby tego było mało, swoje twórcze trzy grosze postanowiła wtrącić również wytwórnia, dokonując skrótów w wersji *Spartakusa* przedstawionej ostatecznie przez twórców. Innymi słowy, Universal ocenzurował film. Kiedy trzydzieści lat po jego premierze podjęto próbę restauracji dzieła, okazało się, że z wyciętych fragmentów ocalało zaledwie pięć minut. *Spartakus* do dzisiaj pozostaje zatem dziełem kalekim, choć zapewne nieco bliższym oryginalnych intencji jego autorów, dziełem powstałym w rezultacie ideologicznych wojen podjazdowych i artystycznych kompromisów, utworem skażonym frustracją wszystkich twórców odpowiedzialnych za jego ostateczny kształt, pośród których nikt nie był zadowolony z finalnej wersji i wszyscy wyrażali swoje rozczarowanie.

Decyzja Kirka Douglasa, pragnącego nie tylko podkreślić heroizm głównego bohatera, ale także wyeksponować wątek miłosny, zrównując jego znaczenie z motywem powstania niewolników, frustrowała Anthony'ego Manna: „Kirk Douglas był producentem *Spartakusa* i chciał podkreślić »przesłanie« filmu. Mnie wydawało się, że »przesłanie« stanie się klarowniejsze przez fizyczne ukazanie całego horroru niewolnictwa. Film musi opierać się na obrazie. Zbyt wiele dialogu jest dlań zabójcze. W tym miejscu z Kirkiem się rozmijaliśmy”<sup>5</sup>. Stanley Kubrick, który zastąpił Manna, był jeszcze bardziej krytyczny: „[*Spartakus* – A.P.] był jedynym filmem, nad którym nie sprawowałem całkowitej kontroli; choć byłem jego reżyserem, mój głos był jednym z wielu, w które wsłuchiwał się Kirk. Jestem rozczarowany filmem. Miał on wszystko, poza dobrym scenariuszem”<sup>6</sup>. Rozczarowany był także Howard Fast, autor powieściowego pierwowzoru. Według niego, za wyjątkiem pojedynku gladiatorów z pierwszej części filmu, niczego nie można przyrównać do dramatyzmu oraz intensywności scen opisanych w jego powieści<sup>7</sup>. Natomiast scenarzysta

<sup>5</sup> M.M. Winkler, *Spartacus. Film and History*, London 2007, s. 3.

<sup>6</sup> *Stanley Kubrick Interviews*, red. G.D. Philips, University Press of Mississippi 2001, s. 102.

<sup>7</sup> M.M. Winkler, dz. cyt., s. 15.

Dalton Trumbo po projekcji wpadł we wściekłość i w swoim osiemdziesięciostronicowym „Raporcie na temat *Spartakusa*”<sup>8</sup> przeanalizował wszystkie słabości dzieła, będące rezultatem niekończących się przeróbek scenariusza.

## Powieść

Akcja powieści Howarda Fasta rozgrywa się około roku 70 p.n.e., czyli wkrótce po stłumieniu powstania Spartakusa. W wiejskiej posiadłości Villa Salaria bawi grupa rzymskich dostojników, a jednym z poruszanych tematów jest niedawny bunt niewolników. Narracja prowadzona jest dwutorowo: wydarzenia bieżące przeplatają się z fragmentami przywołującymi niedawne krwawe wypadki. Jest ona fragmentaryczna, rwana, chwilami rozwlekła i zwyczajnie nużąca<sup>9</sup>, a wrażenie chaosu dodatkowo potęguje przedstawienie dziejów powstania niewolników od momentu ukrzyżowania Spartakusa, czyli od końca. To, co zapewne miało udratyzować historię, w efekcie przekształciło ją w chaotyczny ciąg epizodów.

Ideologicznie, powieść osuwa się do poziomu wiecowej agitki na temat uniwersalizmu historii, społecznej niesprawiedliwości oraz rewolucyjnego ducha obecnego pośród społecznych nizin. Sam Fast nie ukrywał swej nimi fascynacji: „Całe życie ogromnie interesowała mnie walka biednych, pracujących ludzi z ich ciemiężcami. Fakt, że Spartakus zebrał armię niewolników i niemal zburzył Rzym, bardzo mnie zaintrygował, zaś jego imię stanowi dla mnie symbol rewolucji na przestrzeni dziejów”<sup>10</sup>. W trakcie lektury nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor czerpie niemal perwersyjną przyjemność ze zderzania opisów panującej wśród niewolników nędzy z przepychem życia ich panów. Zestawienie tych dwóch światów pozbawione jest niuansów, zaś ukazana rzeczywistość czarno-biała i nakreślona bardzo grubą kreską. W efekcie czytelnik otrzymuje spisana drukowanymi literami marksistowską wizję rewolucji i stosunków międzyludzkich, przyodzianą dla niepoznaki (?) w antyczny kostium.

## Fabrykowanie historii

Jeśli nawet zignorować lewicowe obsesje Fasta, to sprawę pogarsza za prawdę godne lepszej sprawy brnięcie twórców w historyczne nieprawdopodobieństwa jedynie po to, aby zilustrować i podkreślić swe ideologiczne inklinacje. Warto przy tym zauważyć, że każde odstępstwo od historycznej prawdy mogło, i pojawiało się, na różnych etapach realizacji filmu. Sporo było ich

<sup>8</sup> Tamże, s. 25.

<sup>9</sup> Czytelnik polskiego wydania książki będzie się musiał dodatkowo zmagać z jej fatalnym tłumaczeniem.

<sup>10</sup> [Online] <<http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>>, dostęp: 22.05.2013.

w powieści Fasta, jak choćby nieodwzajemniona miłość wyniosłego Krassusa do niewolnicy Warynii, żony Spartakusa. Zawierał je scenariusz z jego licznymi przeróbkami. Część wynikała w trakcie montażu bądź późniejszego ocenzurowania dzieła, przez co ostateczna wersja zawiera potknięcia, których ciężar gatunkowy jest rozmaity.

Igrając z historyczną prawdą, Fast skłaniał się ku symbolicznemu traktowaniu postaci Spartakusa, co korespondowało z filozofią Manna, dla którego najważniejszą rzeczą było oddanie ducha historii: „tylko nieliczni znają fakty”<sup>11</sup>. Ale nawet przy takim (budzącym wątpliwości) założeniu trudno pojąć, dlaczego z filmu nie wyeliminowano choćby części najbardziej rażących nieścisłości historycznych. Ich długą listę wieńczą najbardziej oczywiste, jak posiadanie przez powieściowego i filmowego Spartakusa żony czy jego śmierć na krzyżu. Nie mniej rążą i kolejne, jak choćby fakt, że w finałowej bitwie Spartakus nie walczył na koniu, lecz pieszo, i że niemal udało mu się sięgnąć Krassusa, nim sam został osaczony i poćwiartowany przez rzymskich legionistów. Ciało niewolnika nigdy nie zostało odnalezione i zidentyfikowane, więc jego późniejsze ukrzyżowanie jest wyłącznie filmową fantazją. Nieprawdopodobieństwem jest także odnalezienie i ocalenie Warynii przez Krassusa. Całkowitym brakiem realizmu zaskakują sceny ukazujące wędrującą armię niewolników, z których wszyscy są uśmiechnięci, szczęśliwi i dobrze odżywieni. W szczytowym okresie liczebność niewolniczej armii dochodziła do stu tysięcy osób i problemy logistyczne związane ze sprawnym kierowaniem taką liczbą mężczyzn, kobiet i dzieci wydają się niewyobrażalne<sup>12</sup>.

Jakby mało było samego patosu bijącego od głównego bohatera, twórcy filmu zdecydowali się wpleść w całość szereg aluzji i wątków religijnych, mających zapewne jeszcze bardziej uwznioślić osobę i dzieło Spartakusa. Brak ich w książce Fasta, zaś filmowe odwołania do chrześcijaństwa nie mają ani żadnego sensu, ani logicznego umotywowania. Znalazły się tam w wyniku interwencji Katolickiego Legionu Przyzwoitości, który zmusił producentów do wprowadzenia ahistorycznych odwołań do chrześcijaństwa jako dziejowej siły, która obaliła pogańską tyranie Rzymu i skończyła z niewolnictwem.

## Rozbieżności

W swej wizji „historii z tezą” filmowcy idą zresztą dalej. Powieść Fasta, przy jej wszystkich ułomnościach, oddaje jednak Spartakusowi historyczną sprawiedliwość, relacjonując jego kolejne zwycięstwa nad Rzymianami, aż do końcowego starcia z Krassusem, starcia niosącego klęskę niewolniczej armii. Tymczasem filmowa opowieść całkowicie pomija sukcesy Spartakusa, skupiając się jedynie na finałowej bitwie zakończonej jego ostateczną porażką. W powieści rzymscy dostojnicy wspominają o ich początkowo lekceważącym

<sup>11</sup> M.M. Winkler, dz. cyt., s. 19.

<sup>12</sup> B. Nowaczyk, *Powstanie Spartakusa 73–71 p.n.e.*, Warszawa 2008, s. 125.

stosunku do rebelii traktowanej jako kolejny lokalny bunt. Dopiero kiedy następne i zaskakujące zwycięstwa armii niewolników stworzą realne zagrożenie dla potęgi Rzymu, przyznają, że sytuacja była niebezpieczna i praktycznie wymknęła się spod kontroli. Wersja filmowa natomiast jedynie pokazuje, że zwolenników Spartakusa bezustannie przybywało, zaś ich głównym zajęciem było skupienie się na marszu ku wolności.

Istnienie tego rodzaju rozbieżności, ukazujących zróżnicowany stosunek każdego z twórców do jakiegoś aspektu opowiadanej historii, a w związku z tym również trudności i problemy, które musieli przewyciężyć, podkreśla egoistyczne zakusy na ideologiczne zawłaszczenie filmu i przykrojenie opowiadanej historii do własnych przekonań.

Najwięcej kontrowersji budziła postać i dzieło głównego bohatera filmu. Dla Trumbo był to konflikt między dwiema wizjami Spartakusa: „Wielkim” i „Małym”. Opowieść o Wielkim Spartakusie to historia człowieka, którego działania zmieniły bieg historii i któremu w skrajnie niesprzyjających warunkach udało się zgromadzić ogromną armię słabo uzbrojonych ludzi, zjednoczyć ich ideą wolności i rzucić wyzwanie największej potędze świata antycznego. Z kolei Mały Spartakus to nieledwie przywódca więziennego buntu, któremu co prawda udało się wyrwać na wolność, ale tak naprawdę został pokonany, zaś jego los stał się nauczka dla innych niewolników. Nietrudno zgadnąć, że wersja Wielkiego Spartakusa była bliższa przekonaniom tak Fasta, jak i Trumbo.

O ile jeszcze Douglas skłaniał się ku podobnej wizji postaci swego bohatera, o tyle taki rozwój wypadków był zdecydowanie wbrew intencjom Kubricka. Reżyser, nie odmawiając Spartakusowi wielkości i wagi, zainteresowany był jeszcze innym wymiarem jego biografii i dlatego nie palił się do realizacji nawiązanego ideowo dzieła spaczonym uproszczonym spojrzeniem na naturę człowieka. W swym światopoglądzie artysta nie skłaniał się tak jednoznacznie ku lewicowości czy prawicowości, będąc przekonany, że tak jak obie strony miały swoje racje, tak i obie popełniały błędy:

W wypadku *Spartakusa* usiłowałem, z połowicznym sukcesem, nakręcić film tak historycznie prawdziwy, jak to tylko było możliwe, ale musiałem się mierzyć z głupawym scenariuszem z rzadka odwołującym się do historycznej prawdy o Spartakusie. Z historii wiadomo, że dwukrotnie doprowadził on zwycięską armię niewolników do północnych granic Italii i z łatwością mógł opuścić jej terytorium. Zamiast tego poprowadził armię na łupieżcze wyprawy po rzymskich miastach. Odpowiedź na pytanie, dlaczego to uczynił, mogłaby być interesującym problemem, z którym mierzyłby się film. Czy zmieniły się intencje buntu, czy też może Spartakus utracił kontrolę nad dowódcami, którzy w tej sytuacji stali się bardziej zainteresowani korzyściami płynącymi z wojny niż wolnością?<sup>13</sup>

Wiele wskazuje również na to, że „Kubrick pragnął zilustrować przemoc, brutalność i korupcję zarówno panów, jak i niewolników. Pod koniec zdjęć

<sup>13</sup> M. Ciment, *Kubrick. The Definitive Edition*, New York 2001, s. 151.



przedstawił listę siedemnastu »krwawych ujęć«, które miałyby zostać włączone w sceny bitewne. Jedynie kilka z nich zostało zaakceptowanych przez Douglasa i nakręconych; potem zostały ocenzurowane. Ukazując przerażające ofiary, które każda wojna wymusza na walczących, Kubrick miał nadzieję na postawienie pytania, czy szlachetny cel, jakim jest dążenie do wolności, może usprawiedliwiać ludzką ofiarę<sup>14</sup>, co stało w sprzeczności z koncepcją Trumbo, będącą bezkrytyczną gloryfikacją powstania niewolników.

Trumbo przeciwstawił się pogładowi Kubricka, uważającemu, że jeśli rewolucja nie odnosi sukcesu, to winne są temu głupie, zepsute i niezdolne do działania masy „ściągające na ziemię” osamotnionych przywódców. Scenarzysta był szczególnie niezadowolony z propozycji wprowadzenia wątku rozłamu w szeregach niewolników i odłączenia się części z nich od Spartakusa pod wodzą Kriksusa. Utrzymywał, że Kubrick chciał doprowadzić do bezpośredniej konfrontacji Spartakusa z Kriksusem, w wyniku której ten ostatni zostaje powieszony. Kriksus, kierując się niskimi pobudkami, zamierzał pozostać w Italii, aby łupić i grabić posiadłości patrycjuszki. Według Kubricka, miało to odzwierciedlać prawdziwe motywy działania pospólstwa<sup>15</sup>.

Z kolei Trumbo, za Fastem, pragnął postać Kriksusa uszlachetnić. Co prawda, odłączył się on od Spartakusa, ale kierował się idealistycznym zamiarem całkowitego obalenia systemu niewolniczego. Działanie Kriksusa miało nie tylko wymiar straceńczy, czy wręcz samobójczy (jego armia została błyskawicznie zmieciona przez Rzymian), ale także osłabiało samego Spartakusa, przyczyniając się do jego klęski. Natomiast sam konflikt między Spartakusem a Kriksusem skłaniał Trumbo do historiozoficznych dywagacji:

Bratobójcza wojna jest znacznie tragiczniejsza niż jakakolwiek inna. Napisałem tę sekwencję następująco: Spartakusa i Kriksusa łączy ten sam cel (wolność). Różnią się co do sposobu, w jaki mogą go osiągnąć (ucieczka przez Brindizium lub opanowanie Rzymu). Ich konflikt ma w najwyższym stopniu charakter moralny, to klasyczna tragedia. Ostatecznie Spartakus zostaje zmuszony do stracenia Kriksusa dla dobra nadrzędnego<sup>16</sup>.

Ale w innym miejscu scenarzyście było już z Fastem nie po drodze. Ten ostatni bowiem uważał, że porażka Spartakusa wynikała przede wszystkim ze słabości samych niewolników, niezdolnych do wyzbycia się mentalności poddanych, że ich słabość tkwiła w nich samych, że to oni sami byli przyczyną własnej klęski. Dla Trumbo natomiast przyczyną klęski niewolników była potęga Rzymu. Jednoznacznie pozytywny obraz niewolników w scenariuszu kontrastuje z jednoznacznie krytycznym spojrzeniem na rzymską administrację, w której roi się od intryg, personalnych rozgrywek i gierki. Taka jednostronność, a co za tym idzie, ułomność wizji Trumbo, nie współgrała dodatkowo z wizją Kubricka – zawsze daleką od czarno-białego schematu, od której z kolei dystansował się autor scenariusza:

<sup>14</sup> M.M. Winkler, dz. cyt., s. 57.

<sup>15</sup> Tamże, s. 59.

<sup>16</sup> Tamże.

Stanley Kubrick powiedział, że postrzega Kriksusa jako napastnika, ponieważ chce pokazać, że to zdemoralizowanie niewolników doprowadziło do ich porażki. Natomiast w naszej wersji [Daltona Trumbo – przyp. A.P.] demoralizacja niewolników nie mogła prowadzić do porażki, ponieważ setki tysięcy z nich walczyło na śmierć i życie w obronie wolności, w obronie ich towarzyszy<sup>17</sup>.

W tym kontekście mówienie o „naszej wersji” brzmi wręcz zabawnie, skoro ani Fast, ani Trumbo, ani Douglas, ani Kubrick nie byli w stanie takej wypracować. Spory i napięcia między nimi wynikały przecież nie tylko z ich stosunku do odległej historii, ale także wyraźnego wpisywania się filmu w ówczesny klimat lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w USA, który nie sprzyjał gloryfikacji postaci występującej przeciwko elitom. *Spartakus* wszakże pokazywał, że istniejący stan rzeczy zawsze może ulec zmianie, że masy, od których oczekuje się jedynie ciężkiej pracy i milczenia, mogą pewnego dnia zbuntować się i wystąpić przeciwko swoim panom. Nie ma znaczenia, że wydarzyło się to dwa tysiące lat temu, skoro także historia najnowsza pokazuje, że jest to możliwe, o czym świadczył (wówczas nieodległy) przykład Sowieckiej Rosji.

Lewicowy charakter mitu Spartakusa został wyzyskany głównie przez osoby wywodzące się z tychże środowisk. Do tego należy dodać, że za wyjątkiem Trumbo pozostała trójka była żydowskiego pochodzenia. Oba te fakty niekoniecznie były dobrze postrzegane przez establishment czasów senatora McCarthy'ego. Postać Spartakusa (niebezpiecznie?) ewoluowała nie tylko w kierunku lewicowego herosa, ale wręcz biblijnego Mojżesza, pod którego przewodem uciskana klasa społeczna oraz naród wybrany podążają ku swej Ziemi Obiecanej. Jak pisze w swej autobiografii Douglas:

Gdy patrzę na te ruiny, na Sfinksa i piramidy w Egipcie, na pałace w Indiach – wzdrygam się. Widzę tysiące, tysiące niewolników, jak niosą kamienie; widzę wygłodzonych, umęczonych, umierających. Utożsamiam się z nimi. Jak mówi Tora: „Niewolnikami byliśmy my aż do Egiptu”. Pochodzę z rasy niewolników. Wśród nich mogła być moja rodzina, ja mogłem być<sup>18</sup>.

## Produkt swojej epoki

Prawem paradoksu twórcy *Spartakusa*, mimo wszystkich dzielących ich różnic, mogli nagle znaleźć się w jednym szeregu, ustawieni tam przez amerykańską prawicę, wyczuloną na „komunistyczne odchylenia”, obyczajową demoralizację przemysłu rozrywkowego, czy wszelkiego innego rodzaju mniej lub bardziej urojone przewinienia środowiska. Nawet Dalton Trumbo, „podobnie jak wielu innych chrześcijan o lewicowych przekonaniach, uległ wyalienowaniu

<sup>17</sup> Tamże, s. 61.

<sup>18</sup> K. Douglas, *Syn śmieciarza*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1991, s. 202.

oraz wyrzuceniu poza nawias jego religii, która w Ameryce stopiła się z kapitalistycznym credo HUAC”<sup>19</sup>.

Szefowie Universalu nie mieli zamiaru zadzierać z konserwatywną Ameryką i, propagując lewicowe idee w epoce „red scare”, narażać się na krytykę, czyli na finansową porażkę. Przegrana Spartakusa jest zatem, w pewnym sensie, przegraną ideałów lewicowej Ameryki. Co prawda lata sześćdziesiąte przyniosły jej odnowę wraz z pojawieniem się Nowej Lewicy, kontrkultury i ruchu hippisowskiego, ale po śmierci prezydenta Kennedy’ego i Martina Luthera Kinga uległy stopniowemu wyciszeniu i zastopowaniu, zaś Spartakus pozostał przede wszystkim bohaterem starożytności.

*Spartakus* miał nie tylko potencjalną, ale i realną szansę na wpisanie się do historii kina, nie tylko jako wielkie widowisko historyczne, lecz także jako artystyczna refleksja na temat społecznych procesów, mechanizmów władzy i postaw jednostki wobec historii. Stając się wypadkową talentów, intencji i interesów zaangażowanych w jego powstanie twórców, pozostał dziełem kalekim. Ma znamiona wielkości i spektakularności, ale jednocześnie pozostaje ułomny brakiem jasnej, spajającej myśli. Tak jak historycznemu Spartakusowi prawie udało się obalić potęgę Rzymu, tak twórcom filmu prawie udało się stworzyć dzieło wybitne.

#### Bibliografia

- Bane Ch., *Viewing Novels, Reading Films: Stanley Kubrick and the Art of Adaptation as Interpretation*, [online] <[http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane_dis.pdf)>, dostęp: 25.05.2013.
- Ciment M., *Kubrick. The Definitive Edition*, New York 1999.
- Combs R., *Spartacus*, „Monthly Film Bulletin” 1984, August.
- Douglas K., *Syn śmieciarza*, tłum. M. Zborowska, Warszawa 1991.
- Fast H., *Spartakus*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 2000.
- Hark I.R., *Animals or Romans. Looking at Masculinity in Spartacus*, w: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, red. S. Cohan, I.R. Hark, London 1993.
- Hughes D., *The Complete Kubrick*, London 2001.
- Jenkins G., *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, London 2007.
- Nowaczyk B., *Powstanie Spartakusa 73–71 p.n.e.*, Warszawa 2008.
- Sheehan H., *Roman Games*, „Sight and Sound” 1991, August.
- Stanley Kubrick Interviews*, red. G.D. Philips, University Press of Mississippi 2001.
- Vidal G., *Screening History*, Harvard 1992.
- Winkler M.M., *Spartacus. Film and History*, London 2007.
- Wyke M., *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, London 1997.
- Strony internetowe (dostęp: 25.05.2013):  
<http://books.guardian.co.uk/news/articles/0,,914007,00.html>  
<http://www.afi.com/10top10/>  
<http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>

<sup>19</sup> M.M. Winkler, dz. cyt., s. 85.

## S u m m a r y

***Spartacus: historicizing the myth or mythologizing the history?***

This paper discusses the film adaptation of Howard Fast's novel *Spartacus*. The text focuses on the various problems its makers had to face while filming the story of the uprising by an army of slaves under the leadership of the eponymous hero. The final version of the film appears to be the result of innumerable conflicts and compromises amongst the artists themselves as well as with the production company. The complexity of the whole situation is additionally emphasised by the ideological incompatibility between the message of the film and the official rhetoric of the US authorities. Effectively, *Spartacus* seems to fall victim to both the internal bickering of its makers and the external pressures of the authorities.