



SPARTAK (STANLEY KUBRICK, 1960)

- HISTORIJSKA ANALIZA FILMA

Ivan Šarić
Filozofski fakultet u Splitu
Odsjek za povijest
isaric3@gmail.com
Stručni rad
Primljeno: 12. 5. 2018.
Prihvaćeno: 23. 10. 2018.

U mnoštvu povijesnih filmova smještenih u rimski period, Spartacus, projekt producenta i glavnog glumca Kirka Douglasa, uz originalan narativ ističe se u pogledu tematskih i političkih kontroverzi. Priča je bazirana na djelu Howarda Fasta, autora lijeve političke orijentacije koji je zbog svojih uvjerenja šikaniran, pa čak i zatvoren 1950. godine. Scenarij je napisao Dalton Trumbo, autor koji je iz istih razloga stavljen na tzv. crnu listu autora kojima je zabranjen rad u profesiji, te je svoj kruh zarađivao skrivajući svoj rad pod pseudonimima. Film se bavi kratkom epizodom rimske povijesti o kojoj danas nemamo puno podataka, no koja je uvelike ostala u europskom kolektivnom sjećanju te s vremenom postala legenda kojoj su između redaka dodane mnoge teme i detalji, ponajviše u 17. stoljeću. Ipak, definitivna potvrda mita dolazi tek 1960. godine ovim filmom Stanleja Kubricka, koji se u redateljskoj stolici našao tek nakon što ju je napustio prvotni režiser; Anthony Mann, nakon utvrđenih nesuglasica s Kirkom Douglasom oko prirode i poruke filma. Ironija je htjela da i Kubrick s vremenom razvije popriličnu dozu repulzivnosti prema svom djelu: Spartacus je jedini njegov film koji mu se nije sviđao, te ga se de facto odrekao. Uzrok tomu isti je kamen smutnje koji je otjerao njegova prethodnika, nedostatak kreativne kontrole nad cijelim projektom.

Ključne riječi: *Spartak, Kubrick, film, Rim*

Uvod

Gledajući sami period antike, Spartak je zbog svojeg protudržavnog djelovanja ozloglašena figura za bilo kakav opsežniji opis i proučavanje rimskih kroničara. Zato najveći dio historijskih podataka o njemu dobivamo od kasnijih grčkih autora Apijana i Plutarha.¹ Usto što je njegov mit kroz vjekove gledan s povećom dozom simpatije, film naglašava njegovu osobu kao vječni podsjetnik inferiornosti moći pred snagom ideje. Spartakova priča nije odveć glamurozna: on je tek

¹ Ahl, *Exodus and Dalton Trumbo: Managing Ideologies of War*, 77.



rob i samim time neprikladan je za prikaz junaka jer pruža poruku o mogućnosti nasilnog prevrata i uzburkavanja društvene hijerarhije. Svjetovi teatra i rane kinematografije su, stoga, poprilično rezervirani prema zamisli prikazivanja Spartakove sudbine. Takva je umjetnost ukorijenjena u društvu aristokracije i bogatijih slojeva, a Spartak je simbol suprotnog pola društvenog spektra. Usto su i same postavke vremena u kojem je njegova priča smještena manje privlačne od konteksta u kojem je smješten uobičajen rimski *ep*. Osmo desetljeće prije Krista je period kojem nedostaju dva faktora koja ga u filmskoj sferi interesno bacaju u drugi plan: prvi se ogleda u činjenici da je Rim tada još uvijek *tek* oligarhijska republika, a ne autokracija, što će postati tek afirmacijom Cezarove diktature četrdeset godina poslije.

Publika je u tom slučaju „zakinuta“ za stereotipnu grandioznost i megalomaniju prosječnog rimskog imperatora s velikog ekrana i arhetip razboritog/dekadentnog vladara kao glavnog protagonista/antagonista, koji je nerazdvojan od pojma rimskog spektakla holivudske radinosti. Drugi je nedostatak malo očitiji, navedeno je vrijeme smješteno dvije generacije prije pojave kršćanstva. Progon kršćana je također čest motiv narativa smještenih u rimsko razdoblje te je publika, naročito ona s izraženim vjerskim osjećajima navikla suosjećati s patnjom i mučeništvom prvih kršćana. Još tada bila je uobičajena praksa da su rimske postavke tu zbog kršćanskih motiva, a ne radi sebe same. U mikrožanru historijskog filma koji obiluje ludim carevima i progonima kršćana riskantno je snimiti projekt koji se kosi s uobičajenom dramskom predodžbom tog vremena te ne sadrži ništa od navedenog.

Osim zbog svojih intrinzičnih kurioziteta, film *Spartacus* znamenit je jer je prouzročio široke i dalekosežne posljedice u vremenu svog nastanka. On označava povratak određenih tema i motiva u filmsku umjetnost nakon desetljeća represije i cenzure u režiji Josepha McCarthyja – republikanskog političara koji je vodio žestoku protukomunističku kampanju pod izgovorom da su najveći američki državnici i intelektualci pod tobožnjim utjecajem komunista i njihovih agenata. Pojam slobode koji je prisutan u ovom ostvarenju dobiva dodatno na težini kad se u obzir uzme pokušaj ograničavanja iste pri samom procesu izrade filma. Nedugo nakon testnog prikazivanja novinarima studio Universal je, ohrabren stavovima udruženja scenarista javno obznanio Trumbovu ulogu u filmskom projektu. Javnost je to i prije mogla naslutiti budući da se njegova povezanost s tekućom produkcijom



jom smatrala „najlošije čuvanom holivudskom tajnom“.² Ipak, priznanje studija Universal čini prvu provokaciju statusa crne liste i pokazat će se kao veliki iskorak u anuliranju McCarthyjeve politike ideološkog jednoumlja i diskriminacije. Uslijedio je pokušaj bojkota filma orkestriran od Hedde Hopper, utjecajne kolumnistice u službi McCarthyjeve politike i Komiteta za ne-američke aktivnosti (HUAC), no propao je zbog najzad stečene svijesti o neutemeljenosti cjelokupne prakse sprječavanja pluralizma misli i osjećaja te srčane preporuke tadašnjeg predsjednika Sjedinjenih Država, Johna F. Kennedyja. Unatoč nebrojnim teškoćama, film je polučio veliki uspjeh: podjednako je oduševio kritiku i publiku te je osvojio velik broj međunarodnih priznanja. John Wayne i Hedda Hopper pomno su se angažirali u zajedničkom cilju da utjecajem na Akademiju spriječe nominaciju *Spartacusa* za nagradu Akademije u kategoriji najboljeg filma i u tome su uspjeli. No to je krajnji doseg njihove antikampanje. Usprkos velikom otporu, film je nominiran u čak šest drugih kategorija i na koncu je odnio četiri Oscara.³

Temeljna poruka i značenje narativa

Povijesni izvori koji se bave Spartakovom vojnom čine jedan mikrokozmos prepun nepoznanica i neodređenosti. U tom vakuumu povijesnih dokaza jako zgodno je retroaktivno ubaciti motive društvene nepravde te opće borbe za slobodu koji će cijeloj priči dati dimenziju više. Vezano za ovu povijesnu epizodu, sv. Augustin priča o pobuni tek nekolicine desetaka gladijatora koja je prerasla u pobunjeničku vojsku koja se redovito borila s rimskom vojskom (Augustin, *O državi Božjoj*, 3.26), no nije mu jasno kako je takav izoliran slučaj prerastao u vojnu koja je ugrozila dobrobit čitave države. Marksistički povjesničari skloni su stavu da je Spartakova pobuna prava društvena revolucija antičkog doba,⁴ no takva izjava je nategnuta i u velikoj mjeri netočna. Nigdje se u izvorima ne spominju opće-društvene tendencije o promjeni stanja robova u Rimskom Carstvu ni o ukidanju robovlasništva. Štoviše, pobunjenici nisu imali nikakve ambicije za svrgavanje vlasti ni sudjelovanju u državnom poretku, sve njihove akcije upućuju na samoočuvanje i bijeg s Apeninskog poluotoka.⁵

2 Cooper, *Who Killed the Legend of Spartacus?*, 34.

3 Isto, 41.

4 Winkler, *Gladiator and the Traditions of Historical Cinema*, 11.

5 Gruen, *The Last Generation of the Roman Republic*, 406.



Niti Trumbo niti Kubrick nisu imali cilj od Spartaka stvoriti klišeji koji udovoljava njegovoj romantičnoj, no prenapuhanoj legendi. Njihove zamisli su od početka vidjele glavnog junaka filma kao odgovornog i staloženog vođu demokratskog duha, no s vremenom su uvidjeli da bi u takvom slučaju njegov rival Kras činio interesantniju ličnost. On bi oduzeo svu pažnju u svom smjeru i kao antagonist umanjio upečatljivost centralne ličnosti cijelog narativa. Shodno tomu, o poimanju mita u fazi pisanja scenarija javila su se dva viđenja Spartaka kao povijesne osobe: Trumbo ih naziva „Velikim Spartakom“ i „Malim Spartakom“.⁶ Prvi se referira na njegovo viđenje kao vođe jednog pravičnog pokreta koji je uzdrmao rimsku državu do njezina temelja i velikog vojskovođu koji je zbog svojih plemenitih namjera kažnjen nadljudskim naporima višestruko brojnijeg protivnika, a drugi je zaključak motrišta o Spartaku kao osobi koja se našla na čelu ropske pobune koja želi umaknuti odmazdi, izbjegava otvorene bitke s rimskom vojskom i želi se dočepati mora, no u tome na koncu ne uspijeva. Iako je scenarij zbog dramskog efekta u najvećoj mjeri skrojen po ideji „Velikog Spartaka“, istina je po svemu sudeći negdje između. Sam je Trumbo to priznao,⁷ a relativiziranje povijesnih događaja opravdao mišlju da film narativno ne bi funkcionirao nalaženjem nekog srednjeg pristupa. Drugim riječima, težnja za korektnošću dovela bi do razvodnjavanja tematike i atmosfere. Usprkos tomu, filmska kuća Universal imala je posljednju riječ: ublažila je koncept „Velikog Spartaka“ izbacivanjem većeg broja borbi i akcijskih sekvenci zbog svojevrzne prenaplašenosti razboritosti i junaštva glavnog lika te izlaska iz okvira ideološki prihvatljivog u okolnostima nepovoljne političke klime.

Nemogućnost fizičke prisutnosti scenarista koji zbog zabrane djelovanja nisu mogli pristupiti setu rezultirale su blagim preinakama scenarija od strane redatelja. Te promjene su za posljedicu imale primicanje ekvilibrija narativa u smjeru vizije o „Malom Spartaku“. Također, Kubrick je nastojao eksplicitno prikazati brutalnost i nasilje obiju sukobljenih strana, čime je htio stvoriti svijest o beskrajnoj žrtvi i nemjerljivoj cijeni slobode. Osmislio je sedamnaest kadrova koji prikazuju surovo nasilje od kojih je Kirk Douglas odobrio tek nekolicinu, no na kraju su svi cenzurirani.⁸ Kubrick je predložio još jednu promjenu, no ova je trebala imati daleko veći utjecaj na tijek radnje. Po njegovu

6 Cooper, *Who Killed the Legend of Spartacus?*, 26.

7 Trumbo, *Report on Spartacus*, 6-7.

8 Cooper, *Who Killed the Legend of Spartacus?*, 57.



viđenju, do efektivnije završnice filma došlo bi se potencijalnim razdrom među Spartakovim snagama, pri čemu bi presudan utjecaj imala svojeglavost Kriksa, jednog od njegovih najužih suradnika. On bi, zbog nepremostivih nesuglasica sa Spartakom, odvojio trupe pod svojim zapovjedništvom od glavnice, čime bi na koncu direktno odgovarao za smrt nekoliko desetaka tisuća ljudi. Takav tijek događaja Kubrick je htio zaključiti kompleksnom emotivnom scenom u kojoj je Spartak primoran kazniti Kriksa, jednog od najzaslužnijih ustanika zato što je postao opasan za sam pokret.⁹ Ta se opasnost očituje u njegovoj spremnosti da kompromitira časne motive ustanka odlukom da ostane na Apeninima u želji za daljnjom pljačkom srca rimske države.

Narativ i simbolika filma nije uzaludnost Spartakove borbe ni glorificiranje tragedije njegove žrtve. *Spartacus* u svojoj vizualno-narativnoj suštini ima idealističko-utopijsku pouku da nikakva sila ne može zaustaviti snagu ljudskog duha. Svaka je opresija osuđena na propast ukoliko joj se dovoljan broj ljudi usprotivi, a motiv slobode sigurno je jedan od najprikladnijih za takvo zajedništvo u sklopu kompletnog ljudskog iskustva. Epilog filma ne donosi sretan kraj, pobuna je ugušena u krvi i Spartak je pribijen na križ. Poput Isusa Krista, on umire u mukama, no tu ne nalazi svoj kraj. Po biblijskoj predaji Krist pobjeđuje smrt nakon tri dana s dokazom spasa u vjeri i ljubavi, a Spartak kao simbol živi vječno u trijumfu slobode ljudskog duha i dokazivanju nemogućnosti njegova zarobljavanja. Paradoksalno, *Spartacus* obiluje religijskim simbolizmom. Iako razapinjanje na križ kao forma kapitalne kazne nije toliko neuobičajena u rimskom svijetu, gotovo je nemoguće raspelo ne povezati s Kristovim likom. Način Spartakove smrti ovdje nije slučajna, pogotovo ako uzmemo u obzir da je konsenzus među njegovim suvremenicima da je poginuo u žaru bitke. On umire na križu zbog evokacije sličnosti sa sudbinom centralne ličnosti kršćanske vjere.

Povijesna utemeljenost

Spartacus je historiografski problematičan film. Mišljenje filmaša jest da je u domeni povijesnih filmova bitnije prenijeti vjeran osjećaj atmosfere nego stroge povijesne činjenice.¹⁰ Priča ima konkretno uporište u povijesnim događajima: kasnih sedamdesetih godina prije Krista, Ape-

9 Cooper, *Who Killed the Legend of Spartacus?*, 26.

10 Winkler, *Gladiator and the Traditions of Historical Cinema*, 16-30.



nine je potresla velika pobuna robova pod vodstvom karizmatičnog gladijatora Spartaka, koji je napravio uspješan proboj iz zatočeništva gladijatorskog vježbališta u vlasništvu Lentula Bacijata kod Capue.¹¹ Film smješta početak tog događaja u kuhinju navedenog objekta jer su se, po Plutarhu, ustanici prvotno naoružali ražnjevima i mesarskim noževima (*Krasov život*, 8.2). Događaji koji su uslijedili isto se preklapaju s izvorišta, pobunjenici se na bojnopolju afirmiraju u silu, konfisciraju oružje i privlače mnoge sljedbenike. Potom se sklanjaju na obronke Vezuva, a Marko Licinije Kras preuzima zapovjedništvo nad rimskom vojskom u Italiji i priprema se za obračun. Spartak s kilikijskim gusarima dogovara bijeg ljudstva preko mora, no gusari taj dogovor nisu ispoštovali. S rimskim vojskama za petama ustanici se odlučuju na hrabar, no uzaludan čin suočavanja s Krasovim profesionalnim i dobro opskrbljenim legijama te u krvavoj bitci kod Lukanije 71. godine prije Krista trpe strahovit poraz (Plutarh, *Krasov život*, 9.5, 10.3–4, 11.5–7).

Uz srž narativa u stvarnim događajima, film prikazuje mnoge događaje za koje možemo tvrditi da su istinite. Rimaska brutalnost u vidu izrabljivanja robova u početnim scenama filma, njihov interes za predstavom nasilja, pa i ekstremno okrutan način kažnjavanja razapinjanjem na križ poprilično su točni u svom prikazu. Rimaska republikanska politika također se može ocijeniti autentičnom. Iako je Grakho u ovom slučaju fiktivan lik, njegovo rivalstvo s Krasom govori nam o krajnje osobnoj prirodi tadašnjeg političkog djelovanja, te služi kao oličenje vremena koje je obilježeno sličnim odnosima Marija i Sule, Cicerona i Klodija te Pompeja i Cezara.¹² Scenografija i kostimografija gotovo besprijekorno predstavljaju antički svijet, no scenografima se potkrala jedna pogreška u vidu rasporeda sjedišta u Senatu. Takav razmještaj je uzet iz serije freski Cesarea Maccarija naslikanih 1880-ih, koje krasi Salone d'Onore u rimskoj Pallazo Madama, domu modernog talijanskog senata. Naime, raspored sjedišta je na freski i u filmu polukružan, a *Curia Hostilia*, kuća Senata iz Spartakova vremena, gotovo je sigurno bila pravokutna.¹³

Rezidencije uglednih građana poput Krasa, Grakha ili Lentula Bacijata konstruirane su po uzoru na raskošna kućanstva očuvana u iskopinama Pompeja i ukrašene autentičnim namještajem i dekoracijama. Primjer vrijedan spomena je oslikani zid u sklopu Grakhove rezidencije, koji je vjerna replika poznate freske pronađene u sklopu tzv. *Vile*

11 Shaw, *Spartacus and the Slave Wars: A brief History with Documents*, 1.

12 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 90.

13 Isto, 90.



misterija, smještene nedaleko od užeg centra Pompeja, koja elaborirano prikazuje žene u sklopu nekakvog dionizijskog obreda.¹⁴ Rekonstrukcija gladijatorskog vježbališta izuzetno je vjerna: sagrađena je po uzoru na *Ludus Magnus*, objekt iste namjene smješten uz Kolosej. Kostimografija samih boraca također je veoma autentična te odgovara današnjoj percepciji onodobne gladijatorske opreme i odjeće. Jedinu stilsku iznimku čini prisutnost repića na tjemenu boraca, koji više pripada tradiciji japanskih sumo-hrvača nego rimskih gladijatora. Ne postoji niti jedan povijesni izvor koji bi takvom detalju dao trunku vjerodostojnosti. Isto vrijedi i za rotirajuću spravu s oštricama na kojoj se vježba fizička spremnost i refleksi gladijatora.¹⁵

Prve scene prikazuju izrabljivanje glavnog junaka u libijskom kame-nolomu. Historijski, one su potpuno promašene: provincija Libija ustanovljena je tek krajem 3. stoljeća, za vrijeme cara Dioklecijana. Taj je teritorij pod imenom Kirene postao dio rimskog poretka 74. godine pr. Kr., dakle neposredno prije same pobune. Najznačajnije, kamena industrija u tom području nije razvijena, pogotovo u magnitudi prikazanoj u filmu.¹⁶ Bacijat, lik koji otkupljuje Spartaka stvarna je osoba i zbilja se bavila onim čime se bavi u filmu i u svojem je vlasništvu imao ženu koja će s vremenom postati Spartakova supruga (Plutarh, *Krasov život*, 8.3). Ipak, sigurno je da se dotična nije zvala Varinija jer je takvo ime izvedenica rimskog imena *Varinius*, koje igrom slučaja inicijalno pripada jednom od zapovjednika koji su sudjelovali u vojni protiv Spartaka (Apijan, *Rimski građanski ratovi*, 1.14.116). Plutarh jasno tvrdi da je Spartakova supruga Tračanka, iz istog plemena kao i on (*Krasov život*, 8.3).

U prvom velikom sukobu u Capui, uz Spartaka i Kriksa nije prisutan treći vođa pobune. Iz izvora saznajemo da je njegovo ime Onemaj i da je uživao veliki ugled među robljem galske i germanske krvi (Apijan, *Rimski građanski ratovi*, 1.14.116). Kriks je usto u filmu manje-više podređen neospornom vođi pokreta, no prema Salustiju Krispu, njihov je odnos bio obilježen nezdravom dozom rivalstva koja se ogledala u različitim planovima za pokret (*Historije*, 3.96–98). Spartak je utjelovljen u osobi Kirka Douglasa, tek blago iznadprosječne tjelesne građe i visine od 175 cm, što se pretjerano ne uklapa u Plutarhova i Salustijeva svjedočanstva o fizički ogromnom i iznimno snažnom čovjeku (*Krasov život*, 8.2. i *Historije*, 3.91). On je, usto, obogaćen plemenitim vrijednostima

14 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 14.

15 Lobrutto, *Stanley Kubrick: A Biography*, 170.

16 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 99.



s istančanim osjećajem za moral zbog oponiranja dekadenciji rimskog uređenja. Pritom preuzima ulogu u širem motivu borbe za slobodu, iako nemamo nikakve naznake da je povijesni Spartak imao namjeru promovirati emancipaciju niti poduzeti nešto za ukidanje ropstva. Takvu skepsu opravdava nam i direktna kontradikcija spisa antičkog povjesničara Publija Anija Flora u sceni Spartakova zgražanja nad incidentom u kojem su zarobljeni Rimljani smješteni u borbe do smrti koje nalikuju gladijatorskim. Naime, u filmu Spartak kori svoje suborce zbog takve vrste zabave jer takvo ponašanje baca ljagu na moralnu čistoću i pravdu onoga što čine. Flor tvrdi upravo suprotno, Spartak je znao priređivati takve improvizirane manifestacije u posebnim prigodama (*Sažetak Tita Livija*, 2.8.9), što je još jedan detalj koji ide u prilog tvrdnji da potonji nije vođen zanesenošću ideje opće ljudske slobode. Naravno, ovo vrijedi samo u slučaju Florove nepristranosti.

Izvori dalje kažu da je Kras pretrpio mnoge poraze protiv pobunjenika te se našao u velikim teškoćama zbog kojih je od Senata zatražio da povuče Pompejeve trupe s Pireneja i Lukulovu vojsku iz Trakije te da ih angažira u vojni protiv Spartaka. Time implicira da ne može izaći na kraj s pobunom niti jamčiti sigurnost metropole ako ona bude u ijednom trenutku ugrožena. Unatoč svemu, Kras je u konačnici uspio poraziti Spartakove vojne formacije bez pomoći navedenih armija.¹⁷ Film taj posljednji dio zanemaruje i ulazi u sferu fikcije. Trumbo se malo poigrao s činjenicama te je Pompeju i Lukulu dao ključnu ulogu u raspletu događaja. Time je posložio jasnu interpretaciju događaja u kojoj bi Spartak najvjerojatnije porazio Krasa i radikalno uzdrmao najmoćniju državu antičkog svijeta da filmskom antagonistu na vrijeme nisu stigla velika i moćna pojačanja iz različitih krajeva države. Tako dramski multiplicira beznadnost konačne situacije i naglašava hrabrost oslobođenih u njihovim posljednjim trenutcima. Također, pokazuje kako je za pobjedu nad ljudskim duhom potrebna snaga veća od vojne, u ovom slučaju angažman jedne kompletne civilizacije.

Propusti i pogreške

Velika bitka koja je označila kraj Spartakove pobune s aspekta povijesne istinitosti izvedena je krajnje nespretno. Uz navedene okolnosti stvarne situacije u kojoj u bitci nisu direktno sudjelovali Lukul i

17 Cooper, *Who Killed the Legend of Spartacus?*, 44.



Pompej potkradaju se razne pogreške. Za početak, Kras u filmu pod sobom ima tek dvije legije, od stvarnih osam. Formacije njegove vojske bazirane su na taktičkim jedinicama manipula sredine 2. st. pr. Kr., a ne kohortama primjerenim tom vremenu. Manipuli dviju legija postrojeni su u *quincunx*, što je postroj koji također pripada vojnoj praksi sredine 2. st. pr. Kr.¹⁸ Upotreba zapaljivih balvana od strane ustanika neutemeljena je, iako Apijan spominje palež određenih ukopanih štapa u svrhu remećenja rimskih bojnih sprava (*Rimski građanski ratovi*, 1.14.119). S druge strane, tu je jedan detalj koji *Spartacus* propušta prenijeti iz izvornika. U neobičnom skladu sa stereotipnim junaštvom „Velikog Spartaka“ kakvim ga film teži prikazati, Plutarh nam govori o tome kako je stvarni Spartak ususret svojoj posljednjoj bitci odbio zajahati konja. (Plutarh, *Krasov život*, 11.6-7). On svjesno odabire smrt na tlu u anonimnosti ratničke rulje i tako daje prostor za izvanredno simboličnu i, nažalost, iznenađujuće neutiliziranu poruku.

Uz pretjerano romantiziranje motiva njegova glavnog protagonista, film se može kriviti i za pogreške u postavkama sporednih likova. Za početak, *Spartacus* uvelike pretjeruje s fizičkim karakteristikama Gaja Julija Cezara. Mišićavi John Gavin nalazi se u cipelama osobe koju Svetonije opisuje kao mršavu i visoku (*Julije Cezar*, 45.1). Dodatno, on nije mogao dobiti zapovjedništvo nad „Rimskim garnizonom“ u Glaberovoj odsutnosti: on se tada jednostavno ne nalazi u takvoj poziciji moći. Godine 74. g. pr. Kr. postavljen je za legata Marku Antoniju Kretiku, ocu glasovitog Marka Antonija, koji je bio angažiran u borbi protiv gusara. Već 73. g. pr. Kr. se vraća u Rim i uskoro dobiva titulu tribuna, čime bi u eventualnoj borbi protiv Spartaka služio pod Krasovom komandom.¹⁹ Nadalje, Gaj Klaudije Glaber, rimski zapovjednik čije je snage Spartak vješto porazio uz pomoć elementa iznenađenja preimenovan je u Marka Publija Glabera i postavljen za vođu „Rimskog Garnizona“ - nepostojeće postrojbe. U Rimu je uglavnom nedozvoljeno prisustvo stajaće vojske te prve postrojbe stacionirane u gradu (pretorijanske kohorte i *cohortes urbanae*, odnosno *cohortes vigilum*) nalazimo za vrijeme vladavine cara Augusta.²⁰ Kojim god je trupama gospodario Glaber, one nisu činile redovne rimske jedinice, već su regrutirane na njegovu putu na jug. Kasnije, Glaberov kamp nije osvojen Spartakovim silovitim jurišom u noćnom prepadu. Plutarh tu epizodu opisuje kao

18 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 94.

19 Isto, 100.

20 Isto, 94.



prikrivenu operaciju ograničenog broja ljudi koji su se potihom spustili niz stijene Vezuva i opkolili logor prije nego što su branitelji postali svjesni situacije (*Krasov život*, 9.1-3).

Krasove su pretpostavke također manjkave i u velikoj mjeri pogrešne. On je zbilja bio čovjek velikih ambicija, no njegova želja za moći nije bila takva da je od njega učinila diktatora u nastajanju s bešćutnim, protofašističkim metodama kao što film sugerira. Nemamo razloga pomisliti da je Kras htio djelovati izvan republikanskih okvira niti da bi ugrozio *status quo* zbog svoje afirmacije.²¹ Usto, titule „Prvog generala republike“, „Oca i branitelja Rima“ i „Prvog konzula republike“, koje nosi, potpuno su izmišljene te on u početnoj fazi događaja ni ne posjeduje legije koje bi na Glaberovu sugestiju doveo u grad.²² Njegov politički rival Grakho uopće nije postojao - uz to ime vežemo dvije povijesne osobe, no one pripadaju kasnom 2. stoljeću prije Krista. Nitko s kognomenom *Gracchus* za vrijeme Spartakove kampanje ne nalazi se u Senatu.²³ Prijeđemo li u privatnu sferu, Kras je prikazan kao izraziti hedonist upitnog morala. On je svakako u Rimu uživao ugled vrlo bogatog čovjeka, no bitno je naglasiti da je usprkos svojem statusu vodio skroman život te je preferirao investirati svoj novac (Plutarh, *Krasov život*, 1.1., 2.4-6., 3.1). Dakle, upravo suprotno od filmskih postavki čovjeka velikih poroka koji ekscesivno troši na nepotreban luksuz. Ako ne zalutamo dublje u istraživanje njegove prošlosti i sumnjivog načina na koji se inicijalno obogatio, o Krasu možemo misliti kao o decentnom i časnom čovjeku. Tome u prilog ide i njegova obiteljska situacija: oženio je Tertulu, udovicu brata bez djece i s njom dobio dva sina. Ne postoje nikakve indicije o Krasovoj nevjeri, iako su kružile glasine o nevjeri njegove supruge.²⁴

Gledajući generalno, film dobro prikazuje etničku i kulturnu raznolikost Spartakove sljedbe, no ipak pretjeruje u stvaranju slike proto-socijalističke utopije u kojoj opijenost slobodom prikriva negativne faktore koji su nesumnjivo bili prisutni u stvarnosti poput gladi, straha i neimaštine. Umjesto toga za vrijeme ustanka prevladavaju motivi bratstva, sreće i ljubavi. Naposljetku, još je jedna stvar vrijedna ukazivanja: tijek pobune je olakšan izuzimanjem mnogih događaja te se cijela kampanja doima kraćom no što je zbilja bila. Spartakov je podvig

21 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 100.

22 Isto, 101.

23 Broughton, *The Magistrates of the Roman Republic 99 B.C.-31 B.C.*, 476.

24 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 291-292.



trajao dvije godine, a *Spartacus* je postavljen tako da vrijeme koje je proteklo od prvotnog proboja iz Capue do Spartakove smrti ne možemo pojmiti kao razdoblje koje je trajalo preko godinu dana.²⁵ Nedo staje dobar dio pobunjeničke kampanje i nekoliko velikih bitki od njih najmanje trinaest, četiri pljačke većih gradova i mnogi događaji izvan bojnog polja koji su utjecali na slom ustanika. Dedukcijom originalne kronologije teško je doći do svijesti o tome koliki je problem i sramotu Spartak uzrokovao rimskoj državi.

Zaključak – značaj i posljedice

Dovršeni uradak jako je dobra analogija američke kulturne rigidnosti i čudoredne ideologije 50-ih projiciranih na postavkama antičkog mita. Saslušanja svjedoka u procesima montiranim navodnim komunističkim simpatizerima sigurno su utjecala na jednu od klimaktičnih scena u kojoj robovi ne žele odati svog vođu i redom uzvikuju: „Ja sam Spartak!“. Sam autor izvornog djela, Howard Fast, zatvoren je zato što je odbio svjedočiti u takvim sudskim postupcima te je roman napisao iza rešetaka. Stanley Kubrick nije imao većih problema s Komitetom za neameričke aktivnosti za vrijeme snimanja, no sam mu je proces izrade filma jako teško pao zbog mnogih tehničkih problema i ozbiljnog manjka kreativne slobode zbog kojeg mu se konačni proizvod neće sviđati, unatoč njegovu uspjehu u kritičkom diskursu i velikoj društvenoj vrijednosti u kontekstu svog vremena.

Takvu valorizaciju možemo očitovati u karijeri Daltona Trumba koji je, nakon čitavog desetljeća zabrane djelovanja, javno obznanjen kao scenarist, čime je produkcija filma bacila rukavicu u lice kulturnom režimu Sjedinjenih Američkih Država. Iako je stisak makartizma popuštao krajem 50-ih godina, reakcije javnosti na film i pompu koja ga je pratila bile su duboko podijeljene. Kritika i mediji uvelike su ga hvalili, no kinoprojekcije su obilježili žestoki prosvjedi raznih antikomunističkih udruga čija je relevantnost bila na izdisaju u periodu rapidnih društvenih promjena. Zloglasna crna lista postala je beznačajna jer su umjetnici s aktivnom zabranom djelovanja počeli potpisivati djela vlastitim imenom i prezimenom bez straha od reperkusije. Trumbo je nakon priznanja svoje uloge u pisanju *Spartaka* priznao i scenarij za film *Exodus* koji je svjetlo dana vidio na samom koncu iste godine te mnoge

25 Ward, *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*, 104.



druge scenarije koje je prethodno napisao pod pseudonimom. *Spartak* se tako može pojmiti kao svojevrsna kulturno-umjetnička prekretnica, kotačić unutar velikog mehanizma procesa koji su doveli do opsežnih socijalnih promjena 60-ih godina i preispitivanja općih ideoloških smjernica Sjedinjenih Američkih Država.

Bibliografija

Objavljeni izvori

- Patrikul, Gaj Velej. *Rimska povijest*. Zagreb: Latina et Graeca, 2006. (priredio Josip Miklić)
- Flor, Lucije Anije. *Dvije knjige izvadaka iz Tita Livija o svim ratovima u sedam stotina godina*. Zagreb: Latina et Graeca, 2005. (priredio Josip Miklić)
- Aurelije Augustin. *O državi Božjoj*. Zagreb: Kršćanska Sadašnjost, 1982. (priredio Tomislav Ladan)

Literatura

- Ahl, Frederick. „Exodus and Dalton Trumbo: Managing Ideologies of War”. U *Spartacus, Film and History*, ur. Martin M. Winkler, Oxford: Blackwell, 2007.
- Broughton, Robert S. *The Magistrates of the Roman Republic 99 B.C.-31 B.C.* New York: American Philological Association, 1952.
- Cooper, Duncan. „Who Killed the Legend of Spartacus?”. U *Spartacus, Film and History*, ur. Martin M. Winkler, Oxford: Blackwell, 2007.
- Gruen, Erich S. *The Last Generation of the Roman Republic*. Oakland: University of California Press, 1995.
- LoBrutto, Vincent. *Stanley Kubrick: A Biography*. New York: Da Capo, 1999.
- Shaw, Brent D. *Spartacus and the Slave Wars: A brief History with Documents*. Boston - New York: Bedford/St. Martins, 2001.
- Trumbo, Dalton. *Report on Spartacus* – izvještaj sa snimanja, 1959. Neobjavljeno - preuzeto s: <https://www.scribd.com/document/211494339/Spartacus-Dalton-Trumbo-s-Notes> (12. 4. 2018.)
- Ward, Allen M. *Marcus Crassus and the Late Roman Republic*. Columbia: University of Missouri Press, 1977.
- Ward, Allen M. „History and Histrionics”. U *Spartacus, Film and History*, ur. Martin M. Winkler, Oxford: Blackwell, 2007.
- Winkler, Martin M. „Gladiator and the Traditions of Historical Cinema”. U *Gladiator: Film and History*, ur. Martin M. Winkler, Oxford: Blackwell, 2004.



SUMMARY

The subject of Roman civilization and culture on film is a complex one and subjectable to social, political and artistic trends. The film Spartacus isn't an exception. Its production was a troubled one and the finished product is an interesting tale of a desire for freedom which is mostly grounded in actual history, but has a modern and fitting message. The goal of this paper is to explore the film and its link to the myth of Spartacus. Dissecting one of the Hollywood's classic historical films shows us a flawed, but specific way in which art deals with ancient history and, looking retrospectively; we can learn a great bit about common misconceptions created by these works of art in the process.

Keywords: Rome, Spartacus, Kubrick, Film