60 χρόνια Σπάρτακος

Στις 6 Οκτωβρίου 1960, η ταινία «Σπάρτακος» έκανε πρεμιέρα στο θέατρο DeMille της Νέας Υόρκης.[1] Το περιοδικό *Time* πανηγύρισε για «ένα νέο είδος ταινίας του Χόλιγουντ: ένα υπερθεαματικό έργο με πνευματική ζωντάνια και ηθική δύναμη».[2] Ο επί σειρά ετών κριτικός κινηματογράφου των *New York Times* Μπόσλεϊ Κρόουθερ ήταν λιγότερο ενθουσιασμένος, απορρίπτοντας την ταινία ως «ηρωική αηδία», προσθέτοντας ότι «το μεσαίο μέρος είναι επιτηδευμένο και κουραστικό, επειδή ασχολείται με τις βαρετές διαμάχες της πολιτικής».[3] Οι άνθρωποι που έμπαιναν στην ταινία έπρεπε να αψηφήσουν τις γραμμές περιφρούρησης που είχε οργανώσει η δεξιά Αμερικανική Λεγεώνα. Η Λεγεώνα είχε στείλει 17.000 επιστολές που ενθάρρυναν τους πατριώτες βετεράνους του πολέμου να διαμαρτυρηθούν για την ταινία.[4] Η Χέντα Χόπερ, αρθρογράφος που πρόσκειτο στη Λεγεώνα, έγραψε ότι «αυτή η ιστορία πουλήθηκε στην Universal Pictures από ένα βιβλίο γραμμένο από έναν κομμουνιστή και το σενάριο της ταινίας γράφτηκε από έναν κομμουνιστή, οπότε μην πάτε να τη δείτε».[5] Παρόλα αυτά, η ταινία κέρδισε τέσσερα Όσκαρ στην Ακαδημία Βραβείων Όσκαρ του 1961.

Ο «κομμουνιστής σεναριογράφος» πίσω από την ταινία ήταν ο Ντάλτον Τράμπο. Ο *Σπάρτακος* ήταν η πρώτη ταινία που έφερε το όνομά του στους τίτλους τέλους της για πάνω από μια δεκαετία. Ο Τράμπο είχε περάσει 11 μήνες στη φυλακή αφού αρνήθηκε να καταθέσει ενώπιον της Επιτροπής Αντιαμερικανικών Δραστηριοτήτων (HUAC) της Βουλής των Αντιπροσώπων του Τζόζεφ Μακάρθι. Ήταν μέλος των λεγόμενων «Δέκα του Χόλιγουντ», μιας ομάδας σεναριογράφων και παραγωγών που αμφισβήτησαν το δικαίωμα του Μακάρθι να διερευνήσει τις διασυνδέσεις τους με το Κομμουνιστικό Κόμμα και το πλήρωσαν ακριβά. Από το 1945 και μετά, καμία ταινία δεν ήταν δυνατόν να αναγνωρίσει δημοσίως τη συμβολή του, παρόλο που είχε κερδίσει δύο Όσκαρ εκείνη την περίοδο για σενάρια που είχε γράψει με ψευδώνυμα.

Για τα 12 χρόνια που ακολούθησαν τη δίκη τους το 1948, κανένας από τους δέκα του Χόλιγουντ δεν μπορούσε να εργαστεί ανοιχτά στην αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία. Κάποιοι βρήκαν δουλειά ως εργάτες, κάποιοι εγκατέλειψαν τη χώρα. Άλλοι συνέχισαν να γράφουν, αν και με πολύ χαμηλότερη αμοιβή, με ψευδώνυμα. Με την υπερήφανη προβολή του ονόματος του Τράμπο, ο *Σπάρτακος* αμφισβήτησε ανοιχτά το κατασταλτικό καθεστώς – και τα αντικομμουνιστικά κυνήγια μαγισσών δεν ήταν όπως παλιότερα. Στην πρεμιέρα του Λος Άντζελες, οι 1.500 καλεσμένοι συναντήθηκαν με μόλις 36 περιφρουρητές. Μέχρι το τέλος του 1960, ο Σπάρτακος ήταν η ταινία με τα υψηλότερα έσοδα της χρονιάς.

Ο Σπάρτακος και το κυνήγι μαγισσών του Μακάρθι

Ο *Σπάρτακος* δημιουργήθηκε σε ένα Χόλιγουντ που ακόμα υπέφερε από το κυνήγι μαγισσών του Μακάρθι. Το σενάριο του Τράμπο μας θυμίζει τις ταπεινώσεις που συνέχισε να υφίσταται. Σε κάποιο σημείο, ο Ρωμαίος συγκλητικός Κράσσος δηλώνει: «Οι εχθροί του κράτους είναι γνωστοί, οι συλλήψεις βρίσκονται σε εξέλιξη, οι φυλακές αρχίζουν να γεμίζουν. Σε κάθε πόλη και επαρχία έχουν καταρτιστεί κατάλογοι των προδοτών». Ο Τράμπο γνώριζε ότι το όνομά του θα μπορούσε να βρεθεί σε παρόμοιους καταλόγους που είχαν καταρτιστεί πολύ πιο πρόσφατα. Αν και ο Μακαρθισμός θεωρείται σήμερα συχνά κυρίως ως φαινόμενο του Χόλιγουντ, η εμβέλειά του ήταν πολύ ευρύτερη. Στόχος του ήταν να ξεριζώσει τις ριζοσπαστικές απόψεις και την κοινωνική αντίσταση. Η Νόρμα Μπάρζμαν, η οποία αναγκάστηκε να εξοριστεί λόγω της μαύρης λίστας, εξηγεί: «Επιτέθηκαν στο Χόλιγουντ επειδή είχε μεγάλη προβολή και ήταν ευκολότερο να δημιουργηθεί κλίμα φόβου. Η μαύρη λίστα ήταν ένα μικρό μέρος όσων συνέβαιναν στη χώρα εκείνη την εποχή.»[6]

Η δεκαετία του 1950 είχε ξεκινήσει άσχημα για την Αριστερά

στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπως εξηγεί ο Στέφαν Μπόρνοστ:

«Σε αντίθεση με τη δεκαετία του 1930, η οποία χαρακτηριζόταν από μεγάλους κοινωνικούς αγώνες, οι εργαζόμενοι απέτυχαν να ξεφύγουν σε μεγάλους αριθμούς από το σύστημα και να στραφούν προς το Κομμουνιστικό Κόμμα. Αντιθέτως, ενσωματώθηκαν όλο και περισσότερο στην αναπτυσσόμενη συντηρητική και αντικομμουνιστική συναίνεση του Ψυχρού Πολέμου. Οι κομμουνιστές έχασαν έτσι τόσο τις πολιτικές δυνατότητες όσο και τα μέλη τους. Τα μέλη του κόμματος μειώθηκαν από 80.000 το 1944 σε 5.000 στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Από αυτές τις 5.000, περίπου 1.500 ήταν πληροφοριοδότες του Ομοσπονδιακού Γραφείου Ερευνών.»[7]

Το 1952, το Εμπορικό Επιμελητήριο των ΗΠΑ συνέστησε τον αποκλεισμό «κομμουνιστών, συνοδοιπόρων και αντιπάλων» από θέσεις εργασίας ως «καθηγητών και βιβλιοθηκονόμων» και από θέσεις σε «οποιοδήποτε σχολείο ή πανεπιστήμιο». Συγκεκριμένα στο στόχαστρο ήταν «ο τομέας της ψυχαγωγίας» και «κάθε βιομηχανική μονάδα αρκετά μεγάλη ώστε να έχει εργατικό συνδικάτο.»[8]

Ο Μακάρθι βοηθήθηκε από το μοντέλο του «επιχειρησιακού σωματείου» που υιοθέτησαν οι μεγάλες συνδικαλιστικές ομοσπονδίες, οι οποίες εργάζονταν ενεργά για την αστυνόμευση της αριστεράς:

«Το 1949, η CIO απέβαλε 11 «κόκκινα» συνδικάτα. Μέχρι το 1954, 59 στα 100 συνδικάτα είχαν αλλάξει το καταστατικό τους για να απαγορεύσουν στους κομμουνιστές να κατέχουν συνδικαλιστικά αξιώματα –μια διάταξη που μόλις πρόσφατα καταργήθηκε– και 40 συνδικάτα απαγόρευσαν στους κομμουνιστές να είναι μέλη της βάσης.»[9]

Πέρα από τα συνδικάτα, υπήρχε μια ευρύτερη αριστεροφιλελεύθερη αποδοχή του Μακαρθισμού. Αντί να υπερασπιστεί τα πολιτικά δικαιώματα των μελών του Κομμουνιστικού Κόμματος, η

Αμερικανική Ένωση Πολιτικών Ελευθεριών (ACLU) διεξήγαγε το δικό της κυνήγι μαγισσών για να διώξει τους ριζοσπάστες από τις τάξεις της, όπως την Ελίζαμπεθ Γκέρλι Φλιν, ιδρυτικό μέλος της ACLU.[10]

Ο *Σπάρτακος* ήταν προϊόν μιας εποχής που είχε γίνει μάρτυρας αυτών των μαζικών ηττών για την Αριστερά, αλλά και μιας εποχής κατά την οποία αυτή η Αριστερά άρχιζε σιγά σιγά να ανακάμπτει. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ορισμένοι από τους συνδικαλιστές που είχαν στοχοποιηθεί από τον Μακαρθισμό είχαν αρχίσει να ανασυντάσσονται. Αν έχετε ποτέ ενθουσιαστεί από την εμβληματική σκηνή «Είμαι ο Σπάρτακος», σκεφτείτε τι θα σήμαινε μια τέτοια επίδειξη αλληλεγγύης για τους σοσιαλιστές και τους συνδικαλιστές που, μετά από χρόνια προδοσίας από τους πολιτικούς και τους συνδικαλιστικούς ηγέτες, είχαν αρχίσει να οργανώνονται ξανά.

Ποιος ήταν ο Σπάρτακος;

Ο *Σπάρτακος* βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημα που έγραψε στη φυλακή ο κομμουνιστής συγγραφέας Χάουαρντ Φαστ. Ο Φαστ, που είχε λάβει κάποτε το Βραβείο Ειρήνης του Στάλιν, είχε επίσης οδηγηθεί ενώπιον της HUAC και στη συνέχεια φυλακίστηκε. Στην αυτοβιογραφία του, ο Φαστ ισχυρίστηκε ότι η ιστορία του επαναστάτη σκλάβου ήταν ελάχιστα γνωστή πριν από το μυθιστόρημά του: «θα ήταν ασφαλές να πούμε ότι πριν από την εμφάνιση του βιβλίου μου και της ταινίας που έκανε ο Κερκ Ντάγκλας με βάση αυτό δέκα χρόνια αργότερα, ούτε ένας μαθητής σε δέκα χιλιάδες δεν είχε ακούσει ποτέ για τον Σπάρτακο».[11] Πράγματι, ο Πολ Ντ’ Αμάτο σημειώνει ότι «υπάρχουν μόλις 10 σελίδες γραμμένες για την εξέγερση του Σπάρτακου από τους αρχαίους ιστορικούς».[12] Η ιστορικός Τερέζα Ουρμπάιντσικ σημειώνει ειρωνικά ότι «οι σκλάβοι δεν έγραψαν τη δική τους ιστορία· γνωρίζουμε γι’ αυτούς μόνο από την ελίτ, η οποία έγραψε την ιστορία και επισφράγισε τα γεγονότα με τη δική της

ερμηνεία».[13] Ο Ντάγκλας, ο παραγωγός και πρωταγωνιστής, είχε μια παρόμοια άποψη: «Ο Σπάρτακος ήταν ένας πραγματικός άνθρωπος, αλλά αν τον ψάξετε στα βιβλία ιστορίας θα βρείτε μόνο μια σύντομη παράγραφο γι' αυτόν. Η Ρώμη ντρεπόταν· αυτός ο άνθρωπος παραλίγο να την καταστρέψει. Ήθελαν να τον θάψουν».[14]

Ωστόσο, η ιστορία του Σπάρτακου δεν ήταν άγνωστη στους σοσιαλιστές. Σε μια επιστολή του προς τον Φρίντριχ Ένγκελς, ο Καρλ Μαρξ αποκάλεσε τον Σπάρτακο «την λαμπότερη προσωπικότητα της Αρχαιότητας».[15] Σε μια απάντηση σε ένα ερωτηματολόγιο που του παρουσίασε μια κόρη του, ο Μαρξ ονόμασε τον Σπάρτακο ήρωά του.[16] Αντίστοιχα, η Ουρμπάιντσικ σημειώνει ότι ο Τουσαίν Λ'Ουβερτύρ, ο ηγέτης της επανάστασης των σκλάβων στην Αϊτή που ξεκίνησε το 1791, ονομάστηκε «Μαύρος Σπάρτακος» από τους θαυμαστές του.[17] Όταν η Ρόζα Λούξεμπουργκ και ο Καρλ Λίμπκνεχτ δημιούργησαν την οργάνωση που θα γινόταν το Γερμανικό Κομμουνιστικό Κόμμα, την ονόμασαν Ένωση Σπάρτακος. Πράγματι, το αρχικό ενδιαφέρον του Φαστ για την ιστορία του Σπάρτακου προήλθε από την επιθυμία του να αποκαταστήσει τη Ρόζα Λούξεμπουργκ και τη Λίγκα του Σπάρτακου ως εναλλακτικές φυσιογνωμίες έναντι του Στάλιν.[18] Το βιβλίο της Ουρμπάιντσικ για την ταινία ξεκινά με μια φράση του Λίμπκνεχτ, παρμένη από ένα μνημείο στο παλιό Ανατολικό Βερολίνο: «Σπάρτακος σημαίνει τη φωτιά και το πνεύμα, την καρδιά και την ψυχή, τη θέληση και την πράξη της επανάστασης του προλεταριάτου».[19] Σε μια υποσημείωση, η Ουρμπάιντσικ παραθέτει και πάλι τα λόγια του Λίμπκνεχτ: «Σπάρτακος σημαίνει κάθε δυσκολία και κάθε επιθυμία για ευτυχία, κάθε δέσμευση για αγώνα του προλεταριάτου με ταξική συνείδηση. Σπάρτακος σημαίνει σοσιαλισμός και παγκόσμια επανάσταση».[20] Στη Σοβιετική Ένωση, πολλές αθλητικές ομάδες πήραν το όνομα του Σπάρτακου, με πιο γνωστή τη Σπάρτακ Μόσχας, η οποία πήρε αυτό το όνομα το 1935.

Πράγματι, ο θαυμασμός για τον Σπάρτακο ξεπερνούσε τους

σοσιαλιστές· τον εξυμνούσαν επίσης οι φιλελεύθεροι του Διαφωτισμού, όπως ο Βολταίρος.[21] Έτσι, αν και ο Σπάρτακος δεν ήταν γνωστό όνομα πριν από το 1960, κατείχε μια ορισμένη θέση στη λαϊκή συνείδηση ως σύμβολο της αντίστασης. Όπως παρατηρεί η Ουρμπάιντσικ:

«Ο Σπάρτακος είναι σαν τον Τσε Γκεβάρα, για τον οποίο πολλοί άνθρωποι έχουν ακούσει αλλά για τον οποίο πολύ λιγότεροι γνωρίζουν κάτι. Δεν είναι σημαντικό γι' αυτούς να γνωρίζουν γι' αυτόν· απλά αντιπροσωπεύει την ιδέα της αντεπίθεσης και του να μην συντριβείς.»[22]

Ο μικρός Σπάρτακος και ο μεγάλος Σπάρτακος

Στο μυθιστόρημα του Φαστ, ο Σπάρτακος προτρέπει «τους σκλάβους του κόσμου» να «ξεσηκωθούν και να αποτινάξουν τις αλυσίδες τους».[23] Ωστόσο, παρά τις ενθουσιώδεις αυτές στιγμές, το μυθιστόρημα διακατέχεται επίσης από την απαισιοδοξία ενός ανθρώπου που απομονώθηκε από το λυσσαλέο κυνήγι μαγισσών του Μακαρθισμού. Ο Μπόρνοστ υποστηρίζει ότι το βιβλίο μεταφορικά «επιρρίπτει μέρος της ευθύνης στους εργαζόμενους των ΗΠΑ – η αυτοκρατορία λειτουργεί επειδή οι μάζες προχωρούν, απομονώνοντας τους σοσιαλιστές».[24] Όπως και ο Φαστ, ο Τράμπο είχε διωχθεί από το κυνήγι μαγισσών του Μακάρθι και είχε απογοητευτεί από τη Σοβιετική Ένωση του Στάλιν, αλλά όχι από την ιδέα του ίδιου του σοσιαλισμού. Ο Τράμπο «αποφάσισε να μείνει όσο το δυνατόν πιο κοντά στο μυθιστόρημα του Φαστ», θέλοντας να «αφηγηθεί την ιστορία του Σπάρτακου ως επαναστατική εξέγερση».[25] Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ένα σενάριο που «διαπνέεται πλήρως από περιφρόνηση για τις άρχουσες τάξεις.»[26]

Το σενάριο του Τράμπο αναπτύχθηκε από το όραμά του γι' αυτό

που ονόμασε «μεγάλο Σπάρτακο»: έναν πολεμιστή που «αγωνίστηκε για τη θεμελιώδη αρχή ότι κάθε άνθρωπος πρέπει να είναι ελεύθερος να καθορίζει τη μοίρα του».[27] Ο μεγάλος Σπάρτακος δεν θρηνούσε μόνο τις προσωπικές αδικίες που υπέστη ως υπόδουλος άνθρωπος· κατήγγειλε επίσης το σύστημα που έφταιγε για τη δυστυχία του. Ενσάρκωνε «τα χαρακτηριστικά, τις αξίες και τις ελπίδες του προλεταριάτου».[28] Ο Τράμπο αντιπαρέβαλε αυτόν τον μεγάλο Σπάρτακο με έναν λιγότερο ιδεολογικό «μικρό Σπάρτακο» —το όραμα που είχαν τα στελέχη της Universal Picture για τον χαρακτήρα— ο οποίος αντιλαμβανόταν την εξέγερση περισσότερο ως «απόδραση από τη φυλακή και την επακόλουθη εξόρμηση για την ελευθερία».[29] Μια ταινία που θα βασιζόταν στον μικρό Σπάρτακο θα ήταν περισσότερο μια ταινία ληστειών παρά μια λεπτομερής κριτική του καπιταλισμού. Ωστόσο, καθώς εξελισσόταν η διαδικασία παραγωγής της ταινίας, ο μικρός Σπάρτακος άρχισε να κυριαρχεί.

Υπήρχαν διάφοροι λόγοι γι’ αυτό. Κατ’ αρχάς, ο Τράμπο και ο Φαστ ήταν αδύνατο να συνεργαστούν. Σύμφωνα με την Ουρμπάιντσικ, ο Φαστ «αντιπαθούσε έντονα τον Τράμπο και το γεγονός ότι ο τελευταίος εργαζόταν πάνω στο σενάριο έπρεπε να κρατηθεί μυστικό από αυτόν».[30] Αυτό ήταν πρόβλημα για τον Τράμπο, ο οποίος χρειαζόταν όλους τους συμμάχους που μπορούσε να βρει. Αφού κυκλοφόρησε ο Σπάρτακος με το όνομα του Τράμπο στους τίτλους τέλους, η μαύρη λίστα του Χόλιγουντ ουσιαστικά καταργήθηκε· παρ’ όλα αυτά, ενώ η ταινία εξακολουθούσε να γυρίζεται, η συμμετοχή του ήταν μυστική και δεν του επιτρεπόταν η είσοδος στα γυρίσματα. Αυτό επέτρεψε στο συνεργείο και σε ορισμένους από τους πρωταγωνιστές, όπως ο Πίτερ Ουστίνοφ και ο Τσαρλς Λότον, να κάνουν σημαντικές αλλαγές στο σενάριο του Τράμπο.

Ο καλλιτέχνης ως καπιταλιστής: ο Στάνλεϊ

Κιούμπρικ και ο Κερκ Ντάγκλας

Το μυθιστόρημα του Φαστ δεν ήταν ούτε το πρώτο ούτε το μοναδικό όραμα της ιστορίας του Σπάρτακου. Το 1939, ο Άρθουρ Κέστλερ, ένας Βρετανο-Ούγγρος συγγραφέας και προπαγανδιστής του Ψυχρού Πολέμου, έγραψε το μυθιστόρημα *Οι Μονομάχοι* [*The Gladiators*], το οποίο επανεκδόθηκε το 1956 για να αντισταθμίσει τη δημοτικότητα του πιο ριζοσπαστικού κειμένου του Φαστ.[31] Ενώ γυριζόταν ο *Σπάρτακος*, η United Artists προσπαθούσε να δημιουργήσει μια παρόμοια κινηματογραφική εκδοχή των *Μονομάχων*.[32] Παρόλο που το μυθιστόρημα του Κέστλερ δεν γυρίστηκε ποτέ, επηρέασε έντονα τον μηδενιστή σκηνοθέτη του *Σπάρτακου*, τον Στάνλεϊ Κιούμπρικ. Όπως σημειώνει η Ουρμπάιντσικ, «ο Κιούμπρικ είχε διαβάσει το μυθιστόρημα του Κέστλερ, το οποίο ήταν πολύ πιο κοντά στη δική του κυνική άποψη για την ανθρωπότητα από ό,τι το πιο αισιόδοξο βιβλίο του Φαστ».[33] Στη βιογραφία του για τον Κιούμπρικ, ο Μάικλ Χερ αναφέρει ότι «δεν ήταν κυνικός, αλλά θα μπορούσε εύκολα να θεωρηθεί κυνικός. Σίγουρα ήταν καπιταλιστής».[34] Ο Κιούμπρικ ήθελε μια ταινία που «δεν χαριζόταν στις αυταπάτες ούτε της αριστεράς ούτε της δεξιάς» και «έδινε έμφαση στη βαρβαρότητα και τη βία των σκλάβων».[35] Αυτό τον έφερνε σε μόνιμη σύγκρουση με τους Φαστ και Τράμπο, οι οποίοι ήθελαν μια ταινία που να απεικονίζει την επαναστατική διαδικασία και να αντικατοπτρίζει τις εμπειρίες τους από το κυνήγι μαγισσών του Μακάρθι.

Ως παραγωγός και πρωταγωνιστής, ο Ντάγκλας είχε καθοριστική επιρροή στην ταινία. Παρόλο που ήταν φιλελεύθερος, το υπόβαθρο και η πολιτική του ήταν τελείως διαφορετικού επιπέδου από εκείνο του Κιούμπρικ. Ο Ντάγκλας μεγάλωσε ως Εβραίος μετανάστης της εργατικής τάξης: «Οι έξι αδελφές μου και εγώ μεγαλώσαμε κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης. Η οικογένειά μας αγωνιζόταν καθημερινά για ψωμί και μπορς».[36] Οι απόψεις του

διαμορφώθηκαν εν μέρει από την εμπειρία του ρατσισμού: «Το όνομα "Κερκ Ντάγκλας" μου εξασφάλισε δουλειά ως ηθοποιός. Το όνομα με το οποίο γεννήθηκα –"Ισσούρ Ντανιέλοβιτς"– δεν θα μου άνοιγε τις πόρτες».[37] Ο Ντάγκλας ονόμασε την αυτοβιογραφία του *The Ragman's Son* (*Ο γιος του ρακένδυτου*). Μέχρι το 1960, ωστόσο, αυτός ο Εβραίος της εργατικής τάξης με γονείς από τη Λευκορωσία ήταν επίσης στενός φίλος του επερχόμενου φιλελεύθερου προέδρου Τζον Κένεντι. Οι πολιτικές θέσεις του Ντάγκλας ήταν διχασμένες ανάμεσα στην ταξική συνείδηση με την οποία μεγάλωσε και στην υλική του πραγματικότητα ως πλούσιου παραγωγού και σταρ της μεγάλης οθόνης. Υπερασπίστηκε τον Τράμπο ενάντια στο κυνήγι μαγισσών, αλλά η κινηματογραφική του εταιρεία, η Bryna Productions, πλήρωνε τον συγγραφέα που είχε μπει στη μαύρη λίστα πολύ κάτω από την ισχύουσα αμοιβή. Στις σκηνές μάχης του *Σπάρτακου* εμφανίστηκαν στρατιώτες του ισπανικού στρατού, του οποίου ηγείτο ακόμη ο φασίστας Φρανσίσκο Φράνκο. Ο αντιφασίστας Ντάγκλας ήταν αναμφίβολα τρομοκρατημένος από αυτό· αλλά ο ιδιοκτήτης της Bryna Productions αναγνώριζε μια καλή συμφωνία όταν το έβλεπε. Ο Ντάγκλας ήταν σε θέση να κάνει τον Σπάρτακο λόγω της επιτυχίας και του πλούτου του, αλλά, κάθε τόσο, θυμόταν από πού είχε έρθει. Σύμφωνα με την εισαγωγή του αφηγητή στην έκδοση DVD του 2004 του *Σπάρτακου*:

«Ο παραγωγός Κερκ Ντάγκλας ήθελε έναν ήρωα με ισχυρή και ζωηρή προσωπικότητα που θα ενίσχυε το κύρος του ως ηθοποιού και σταρ. Ο μυθιστοριογράφος Φαστ ήθελε έναν αγνό, με αρχές επαναστάτη που θα ενσάρκωνε την αιώνια εξέγερση των καταπιεσμένων ενάντια στον καταπιεστή. Ο σκηνοθέτης Στάνλεϊ Κιούμπρικ, ο μετρ του κινηματογραφικού κυνισμού, ήθελε έναν συγκρουσιακό φουκαρά, ο οποίος τελικά καταστράφηκε από τη φρίκη της αιματηρής μάχης.»[38]

Ο Σπάρτακος που βλέπουμε στην οθόνη είναι όλα αυτά και τίποτα από όλα αυτά.

Η μάχη με την Universal Pictures

Μέχρι στιγμής, εξετάσαμε τα αντίθετα πολιτικά οράματα των ατόμων που ήταν υπεύθυνα για την παραγωγή του *Σπάρτακου*. Ωστόσο, η ταινία που προβάλλεται στους κινηματογράφους δεν είναι ποτέ αυτή που συνέλαβαν οι δημιουργοί της. Οι ταινίες είναι προϊόντα που ανήκουν σε κινηματογραφικά στούντιο, και όσο μεγαλύτερο είναι το στούντιο που συμμετέχει, τόσο περισσότερο η κινηματογραφική βιομηχανία είναι σε θέση να επιβάλει τον έλεγχο. Ο Μπόρνοστ εξηγεί:

«Η Universal Pictures διατήρησε τον πλήρη έλεγχο του τελικού κοψίματος. Το αφεντικό του στούντιο Εντ Μουλ έθεσε ξεκάθαρα τη θέση της Universal: "Οι μεγάλες ιδέες είναι ωραίες σε μια ταινία, αλλά αυτό που μετράει είναι η απήχηση στο κοινό"».[39]

Ο ίδιος ο Ντάγκλας δεν είχε ψευδαισθήσεις σχετικά με το ποιος είχε τον τελικό λόγο για την ταινία του: «Χωρίς την έγκρισή μου, η Universal έκανε 42 περικοπές στην ταινία. Όπως παραδέχτηκε αργότερα ο επικεφαλής των παραγωγών της, Έντι Μουλ, αυτές έγιναν "για το περιεχόμενο, όχι για τη διάρκεια"».[40] Κόπηκαν αναφορές στην ομοφυλοφιλία, την «άσκοπη βία» και την «άσχημη γλώσσα».[41] Ωστόσο, οι πιο σημαντικές περικοπές ήταν πολιτικές, όπως σημείωσε ο Ντάγκλας:

«Έχοντας συνθηκολογήσει δημοσίως για τη χρήση του ονόματος του Ντάλτον Τράμπο, η Universal ανησυχούσε τώρα ακόμη περισσότερο για το πολιτικό μήνυμα της ταινίας… Το αγχωμένο σκεπτικό τους ήταν ότι αν αυτός ο επαναστάτης σκλάβος φαινόταν να έχει έστω και την ευκαιρία να ανατρέψει τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, οι αντικομμουνιστές κριτικοί θα έλεγαν ότι όλα αυτά ήταν μέρος του κρυφού μηνύματος του Τράμπο, σχεδιασμένο να υποδαυλίσει την εξέγερση στην Αμερική.»[42]

Στην αρχική σύλληψη της ταινίας (και, στην πραγματικότητα και,

στην αληθινή ιστορία του Σπάρτακου), ο επαναστατημένος στρατός των σκλάβων κέρδισε κάποιες νίκες πριν τελικά συνθηκολογήσει με την απόλυτη συντριπτική δύναμη της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Στην ταινία του 1960 είχαν αφαιρεθεί όλες οι σκηνές που έδειχναν τις νικηφόρες μάχες των μαχητών του Σπάρτακου. Ο Ντάγκλας εξέφρασε τη λύπη του για το γεγονός ότι «αν και εξακολουθούσε να απεικονίζεται ως κάτι περισσότερο από ένας δραπέτης σκλάβος που ενδιαφερόταν μόνο για τη δική του ασφάλεια, κάθε υπαινιγμός ότι θα μπορούσε να ηγηθεί μιας επιτυχημένης επανάστασης είχε αφαιρεθεί από την ταινία».[43] Ήταν σχεδόν αποδεκτό να βλέπει κανείς σκλάβους να εξεγείρονται, αλλά το να τους δείχνει να κερδίζουν ήταν ακόμα αδιανόητο.

Ο Ντάγκλας παραπονέθηκε ότι αυτές οι αλλαγές μετέτρεψαν τον μεγάλο Σπάρτακο, ο οποίος «αγωνίστηκε για τη θεμελιώδη αρχή ότι κάθε άνθρωπος πρέπει να είναι ελεύθερος να καθορίζει τη μοίρα του», σε «μέτριο Σπάρτακο» στην καλύτερη περίπτωση.[44] Ένας λόγος για τον οποίο αυτό αποτελούσε τέτοια προσβολή, υποστήριξε, είναι ότι αυτή η «θεμελιώδης αρχή» ήταν στην πραγματικότητα η βάση πάνω στην οποία ιδρύθηκαν οι ίδιες οι ΗΠΑ. Πράγματι, αυτό δείχνει πόσο απέκλιναν οι απόψεις του Ντάγκλας και του Τράμπο για τον μεγάλο Σπάρτακο. Για τον Ντάγκλας, ο μεγάλος Σπάρτακος αφορούσε τον φιλελεύθερο ατομικισμό· για τον Τράμπο, ήταν η ανατροπή του καπιταλισμού. Ωστόσο, ακόμη και ο ρεφορμιστικός Σπάρτακος του Ντάγκλας σφαγιάστηκε από τη Universal πριν επιτραπεί η προβολή της ταινίας στους κινηματογράφους.

Φυλή, φύλο και σεξουαλικότητα

Η δεκαετία του 1950 δεν γνώρισε απλώς την αναγέννηση των εργατικών αγώνων. Στα γκέτο των μαύρων υπήρχε μια αυξανόμενη αίσθηση ότι μια αλλαγή θα ερχόταν. Ήδη από το 1955, το περιοδικό *Ebony Magazine* είχε ανακοινώσει «την εμφάνιση ενός «νέου, μαχητικού Νέγρου»: ενός «ατρόμητου, μαχητικού άνδρα που

αγωνίζεται ανοιχτά για τα πολιτικά του δικαιώματα, που αρνείται να μεταναστεύσει στο Βορρά σε αναζήτηση δικαιοσύνης και αξιοπρέπειας και είναι αποφασισμένος να μείνει στην πατρίδα του και να αγωνιστεί».[45] Την ίδια χρονιά, το επιτυχημένο μποϊκοτάζ των λεωφορείων του Μοντγκόμερι διάρκειας 384 ημερών έκανε τον Μάρτιν Λούθερ Κινγκ γνωστό. Το 1957, ο πρόεδρος Ντουάιτ Αϊζενχάουερ αναγκάστηκε να υπογράψει ένα νέο νόμο για τα πολιτικά δικαιώματα. Τρία χρόνια αργότερα —τη χρονιά που κυκλοφόρησε ο *Σπάρτακος*— τέσσερις Μαύροι φοιτητές αρνήθηκαν να εγκαταλείψουν ένα διαχωρισμένο μεσημεριανό γεύμα στο Γουόλγουορθ στο Γκρίνσμπορο της Βόρειας Καρολίνας, ξεκινώντας μήνες διαμαρτυρίας. Κατά τη διάρκεια των «διαδρομών ελευθερίας» του 1961, μαύροι και λευκοί ακτιβιστές πήγαν στις νότιες πολιτείες για να αγωνιστούν για την άρση του διαχωρισμού των δημόσιων συγκοινωνιών.

Η σημασία της απεικόνισης της εξέγερσης των σκλάβων στον *Σπάρτακο* δεν είχε διαφύγει από τους μαύρους αγωνιστές, των οποίων οι πρόσφατοι πρόγονοι ήταν και οι ίδιοι σκλάβοι. Σε περίπτωση που το κοινό δεν είχε καταλάβει το νόημα, το εισαγωγικό σπικάζ εξηγούσε ότι η ταινία αφορούσε το όνειρο «του θανάτου της δουλείας, ο οποίος δεν θα ερχόταν παρά μόνο 2.000 χρόνια αργότερα». Είναι σαφές ότι η ταινία δεν αφορούσε μόνο την αρχαία Ρώμη. Παρόλο που ο Σπάρτακος είχε ένα πολύ λευκό καστ, ήταν τόσο προϊόν όσο και συμβολή στο αυξανόμενο κύμα αντίστασης. Χωρίς το αναδυόμενο κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα, θα ήταν μια λιγότερο σημαντική ταινία, αλλά έπαιξε επίσης το ρόλο της στο να φέρει τον αγώνα για τις πολιτικές ελευθερίες στο κυρίαρχο ρεύμα.

Ωστόσο, η πολιτική του *Σπάρτακου* εστιάζει σε περισσότερα από τη φυλή. Σε μια σκηνή, όπως σημειώνει ο Νιλ Φόκνερ:

«Οι φρουροί χλευάζουν τον Σπάρτακο όταν του δίνεται μια πόρνη-σκλάβα. Εκείνος τους φωνάζει: “Δεν είμαι ζώο!” Και πολύ ήσυχα εκείνη του λέει: “Ούτε εγώ είμαι”. Πρόκειται για ένα άλλο είδος καταπίεσης, το οποίο επίσης επρόκειτο να εκραγεί σε όλη

την Αμερική με την άνοδο του γυναικείου κινήματος.»[46]

Παρ’ όλα αυτά, οι σπάνιοι γυναικείοι χαρακτήρες είναι γενικά κακοσχεδιασμένοι. Ο στρατός των σκλάβων του Σπάρτακου περιλαμβάνει μεν γυναίκες μαχήτριες, αλλά είναι σε μεγάλο βαθμό βουβές. Όπως τα περισσότερα ιστορικά έπη, ο Σπάρτακος επικεντρώνεται σε έναν και μόνο, αρσενικό ήρωα. Όπως παρατηρεί η μελετήτρια κινηματογράφου Τζοάννα Πολ, «Η αφηγηματική κεντρικότητα του μοναδικού ήρωα ανακοινώνεται εύκολα στους τίτλους των ταινιών *Σπάρτακος*, *Μπεν-Χουρ* [*Ben-Hur*], *Μονομάχος* [*Gladiator*] και *Αλέξανδρος* [*Alexander*]».[47] Συχνά οι επώνυμοι χαρακτήρες αυτών των ταινιών λειτουργούν ως κρυπτογραφήματα για τα ιδεολογικά πρότυπα και τις αντιφάσεις του ανδρισμού. Για παράδειγμα, στο τέλος της ταινίας, ο Σπάρτακος έχει να επιλέξει ανάμεσα στην καταπολέμηση της καταπίεσης και την οικογενειακή ζωή με τη σύζυγό του, τη Βαρίνια. Τελικά συμμορφώνεται:

«Ο στρατηγός Σπάρτακος αντικαταστάθηκε από τον οικογενειάρχη Σπάρτακο… Ο Σπάρτακος που εμφανίζεται στην οθόνη ονειρεύεται μια οικογενειακή ζωή μέσα στην ελευθερία, εστιάζοντας στην ιδιωτική ζωή σύμφωνα με τις συντηρητικές οικογενειακές αξίες των ΗΠΑ της δεκαετίας του 1950.»[48]

Η σεξουαλική πολιτική της ταινίας είναι πιο αντιφατική όταν πρόκειται για την αντιμετώπιση της ομοφυλοφιλίας. Οι αναφορές στην προφανή αμφιφυλοφιλία του Κράσσου κόπηκαν μετά από παρέμβαση της Universal Pictures, και εμφανίστηκαν για πρώτη φορά σε μια αποκατεστημένη εκδοχή του 1991.[49] Ωστόσο, αν και η επιθυμία της ομάδας παραγωγής να βάλει έναν τέτοιο χαρακτήρα στην οθόνη αμφισβήτησε τα σεξουαλικά πρότυπα της εποχής, η σεξουαλικότητα του Κράσσου παρουσιάζεται επίσης ως μέρος της διαφθοράς που καταδικάζει τον ίδιο και την κοινωνία του σε τελική αποτυχία. Η Ουρμπάιντσικ υποστηρίζει ότι, «με την αγγλική προφορά και την αμφιφυλοφιλία του, ο Κράσσος

αντιπροσώπευε τον εκφυλισμό και βοηθούσε το κοινό, τουλάχιστον στις ΗΠΑ, να γνωρίζει πού έπρεπε να στραφεί η συμπάθειά του».[50] Ο *Σπάρτακος* ήταν τουλάχιστον πρόθυμος να συζητήσει την ομοφυλοφιλία, αλλά μόνο ως κάτι επικίνδυνο και αντιαμερικανικό.

Αμφισβήτηση της πολιτιστικής πολιτικής του Χόλιγουντ

Το 1947, ο πρόεδρος Χάρι Τρούμαν παρουσίασε το «Δόγμα Τρούμαν» στο Κογκρέσο των ΗΠΑ. Με το πρόσχημα της «υποστήριξης των ελεύθερων λαών που αντιστέκονται στην απόπειρα υποταγής από ένοπλες μειονότητες ή από εξωτερικές πιέσεις», ενέτεινε τον Ψυχρό Πόλεμο υποσχόμενος βοήθεια για τις αντικομμουνιστικές δυνάμεις σε όλο τον κόσμο. Στόχος του Τρούμαν ήταν να συντρίψει τον κίνδυνο της κομμουνιστικής εξέγερσης στη μεταπολεμική Ευρώπη, ιδιαίτερα στην Ελλάδα, καθώς και στον αποικιακό κόσμο.[51]

Αυτός ο νέος, διευρυμένος αυτοκρατορικός ρόλος των ΗΠΑ αντικατοπτρίστηκε στο Χόλιγουντ. Ένας πόλεμος δι' αντιπροσώπων διεξήχθη στις κινηματογραφικές οθόνες, με τους «κομμουνιστές» να αντιπροσωπεύονται μεταφορικά από εξωγήινους σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας, από ιθαγενείς Αμερικανούς σε γουέστερν και ακόμη και από γιγάντια μυρμήγκια στην ταινία «μεγάλων ζωυφίων», *Them!*. Ωστόσο, δεν ήταν όλες αυτές οι ταινίες ξεκάθαρα αντιδραστικές, έστω κι αν, όπως σημειώνει ο ιστορικός του κινηματογράφου Πίτερ Μπίσκιντ, «οι περισσότερες τόνιζαν τις αρετές της συμμόρφωσης και της οικογενειακής ζωής».[52] Ωστόσο, υπό τις σχετικά ήπιες προεδρίες του Τρούμαν και του Αϊζενχάουερ, το Χόλιγουντ της δεκαετίας του 1950 έδωσε έμφαση στη συναίνεση παρά στην ανοιχτή ιδεολογική σύγκρουση. Υπήρχαν κάποιες ανοιχτές, αντικομμουνιστικές ταινίες, όπως *Το Σιδηρούν Παραπέτασμα* [*The Iron Curtain*] και *Ο γιος μου ο*

Τζον [*My Son John*], αλλά αυτές «δεν ικανοποίησαν ούτε το κοινό ούτε τους κριτικούς και τα πήγαν άσχημα στο box office».[53] Ο λαϊκός κινηματογράφος προτιμούσε οι άνθρωποι να ενώνονται, όπως έκαναν οι ένορκοι του *Οι δώδεκα ένορκοι* [*Twelve Angry Men*] υπό την άγρυπνη επιτήτηση του Χένρι Φόντα.

Παρ' όλα αυτά, όπως εξηγεί ο Μπίσκιντ, «καθώς η δεκαετία του 1950 ετοιμαζόταν να γίνει δεκαετία του 1960, οι ρωγμές άρχισαν να φαίνονται. Κάτι δεν πήγαινε καλά. Πουθενά αυτή η αλλαγή δεν ήταν πιο εμφανής από ό,τι στις ταινίες».[54] Ο *Σπάρτακος* ήταν μια πρόκληση για την παλιά πολιτική της συναίνεσης. Παρά το γεγονός ότι χρησιμοποίησε τη σχετικά συντηρητική μορφή του ιστορικού έπους «Σπαθί και σανδάλι»[55], αμφισβήτησε τις υπάρχουσες ορθοδοξίες. Ο *Σπάρτακος* μπορεί να είχε, όπως παρατηρεί ο ειδικός του κλασικού κινηματογράφου Ντέιβιντ Μπλέικσλι, «ογκώδη σκηνικά, άφθονη μεγαλοπρέπεια, βαρύγδουπους διαλόγους και το παροιμιώδες «καστ των χιλιάδων«». Ωστόσο, ταυτόχρονα η ταινία εμφάνιζε έναν «υποβόσκοντα τόνο ανατροπής και αμφισβήτησης των λαϊκών ηθών και των συμβατικών δομών εξουσίας».[56] Ο Μπλέικσλι αντιπαραβάλλει τον *Σπάρτακο* με το *Μπεν-Χουρ* του προηγούμενου έτους, ως «μια ταινία πολύ πιο συμβατή, ακόμη και υποταγμένη στον πολιτισμικό αυταρχισμό».[57] Ο συγγραφέας Τομ Μπρέιχαν το θέτει πιο συνοπτικά: «Κατά κάποιον τρόπο, το *Μπεν-Χουρ* είναι το αποκορύφωμα ενός ολόκληρου κύματος θρησκευτικών επών, το αποκορύφωμα μιας γενιάς που περιλαμβάνει τεράστιες επιτυχίες της δεκαετίας του 1950 όπως *Οι Δέκα Εντολές* [*The Ten Commandments*] και *Ο χιτώνας* [*The Robe*]. Ο *Σπάρτακος* είναι κάτι άλλο. Είναι μια ταινία για την ταξική πάλη».[58]

Πουθενά δεν είναι πιο ξεκάθαρη η αίσθηση αλληλεγγύης του Σπάρτακου από τη σκηνή «Είμαι ο Σπάρτακος» – μια σκηνή που, παρεμπιπτόντως, ο Κιούμπρικ απέρριψε ως «συναισθηματικό σκουπίδι».[59] Εδώ βλέπουμε έναν υπαινιγμό μιας διαφορετικής μορφής συλλογικής αφήγησης. Κανονικά, ο κινηματογράφος

προϋποθέτει ένα κοινό παθητικό και ατομικό. Παρακολουθούμε μεμονωμένους ήρωες και κακοποιούς να δρουν στον κόσμο. Είτε πρόκειται για τον Μπάτμαν είτε για την Έριν Μπρόκοβιτς, αυτό που συμβαίνει στις ταινίες διαμορφώνεται συνήθως από τις πράξεις μεμονωμένων ατόμων, που συχνά δρουν μόνοι τους. Ωστόσο, καθώς ο ένας πρώην σκλάβος μετά τον άλλο σηκώνει το ανάστημά του σε αλληλεγγύη στον ηγέτη του (και μεταξύ τους), βλέπουμε και μπορούμε να ταυτιστούμε με τη συλλογική δράση. Η στιγμή αυτή είναι φευγαλέα, και η κάμερα σύντομα επιστρέφει στο λακκάτο πηγούνι του Κερκ Ντάγκλας, υπενθυμίζοντάς μας ότι ο τίτλος της ταινίας που παρακολουθούμε δεν είναι «Ο συλλογικός αγώνας των σκλάβων», αλλά αντίθετα φέρει το όνομα ενός μεμονωμένου ανθρώπου. Παρ' όλα αυτά, έχουμε την αίσθηση ότι τα πράγματα θα μπορούσαν να είναι διαφορετικά.

Μια παρόμοια κριτική θα μπορούσε να ασκηθεί και στην εξαιρετική ταινία του Κεν Λόουτς *Γη και Ελευθερία* [*Land and Freedom*], η οποία διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια του ισπανικού εμφυλίου πολέμου. Στη «σκηνή της κολεκτιβοποίησης», ίσως την πιο ουσιαστική σκηνή στην ιστορία του κινηματογράφου, οι δημοκρατικοί αγωνιστές συζητούν μεταξύ τους για το πώς θα προχωρήσει η επανάστασή τους. Η δράση δεν καθοδηγείται από τις σκέψεις και τις πράξεις ενός ατόμου, αλλά από τη συζήτηση, η οποία τελικά καταλήγει σε μια απόφαση της πλειοψηφίας. Και πάλι, όμως, πρόκειται για μία μόνο σκηνή, αν και διαρκεί πάνω από 10 λεπτά. Η ιστορία της ταινίας διαμεσολαβείται μέσα από τις ιδέες και τις εμπειρίες ενός ανθρώπου, ενός Βρετανού εθελοντή στις δημοκρατικές δυνάμεις που ονομάζεται Ντέιβιντ Καρ. Φυσικά, αυτού του είδους οι περιορισμοί είναι, κατά κάποιο τρόπο, εγγενείς στον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τον κινηματογράφο. Ως ένα βαθμό, είναι ένα ρεφορμιστικό μέσο που μας ενθαρρύνει να καθόμαστε αναπαυτικά και να παρακολουθούμε τις περιπέτειες, τις αποφάσεις και τις επιπτώσεις άλλων ανθρώπων.

Παρ' όλα αυτά, ο *Σπάρτακος* εκφράζει την επικρατούσα διάθεση για την ανάγκη αλλαγής. Αυτή η διάθεση δεν έχει εξαφανιστεί.

Ως εκ τούτου, υποστηρίζει ο Μπλέικσλι, «πρόκειται για μια ταινία που μας μιλάει σήμερα, σε μια εποχή όπου ο πλούτος, τα προνόμια και η πρόσβαση στην εξουσία συγκεντρώνονται όλο και περισσότερο στα χέρια λίγων, εις βάρος των πολλών».[60] Στο βιβλίο του για τη δημιουργία του *Σπάρτακου*, το 2014, ο Ντάγκλας προβληματίζεται για τη διαρκή σημασία της ταινίας στο πλαίσιο της Αραβικής Άνοιξης και του άλλου μεγάλου κύματος εξεγέρσεων που ακολούθησε την οικονομική κρίση του 2008: «Ο αγώνας για τη βασική ανθρώπινη ελευθερία που απεικονίζεται στον *Σπάρτακο* διεξάγεται σε όλο τον κόσμο».[61]

Ατομική έναντι συλλογικής λύσης

Η πιο ενδιαφέρουσα πτυχή της πολιτικής της ταινίας είναι ίσως το ερώτημα τι είδους λύση προτείνει απέναντι στην καταπίεση. Είναι ο θρίαμβος ενός ανθρώπου, όπως υποδηλώνει ο τίτλος της ταινίας; Ή είναι η πιο συλλογική απάντηση που παρουσιάζεται στη σκηνή «Είμαι ο Σπάρτακος», η οποία, όπως λέει ο Μπρέιχαν, «δεν είναι μια στιγμή ατομικού ηρωισμού, αλλά η προλεταριακή μάζα που ενώνεται και γίνεται ο ήρωας».[62] Αυτό είναι το κέντρο της διάκρισης του Τράμπο μεταξύ μεγάλου και μικρού Σπάρτακου, αλλά αντανακλά επίσης μια γενικότερη συζήτηση που λαμβάνει χώρα στην ευρύτερη κοινωνία.

Ο μικρός Σπάρτακος αντιπροσώπευε την ελπίδα ότι ο Κένεντι, ο καινούριος, νεαρός και εκσυγχρονιστής πρόεδρος, θα μπορούσε να υλοποιήσει τις μεταρρυθμίσεις που απαιτούσαν τα αναπτυσσόμενα κινήματα κατά της καταπίεσης. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, τα προβλήματα της κοινωνίας δεν είναι συστημικά και επομένως μπορούν να λυθούν όλα με την ύπαρξη του κατάλληλου προσώπου στην κορυφή.

Πράγματι, ως ατομικός ήρωας, ο ίδιος ο Σπάρτακος δεν μπορεί να υποστηρίξει μια συλλογική λύση. Ο Ρόζενμπαουμ σχολιάζει:

«Σπάρτακος μπορεί να είναι ένας χαρισματικός προλεταριακός ήρωας, αλλά είναι επίσης ένας δάσκαλος και μια πατρική φιγούρα που λαμβάνει όλες τις βασικές αποφάσεις ηθικές αλλά και πρακτικές– για την εξέγερση των σκλάβων στο σύνολό της. Είναι σαφές ότι δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως μέλος του πυρήνα.»[63]

Ο Μπόρνοστ γράφει:

«Ο Σπάρτακος δεν θέλει κοινωνική επανάσταση, αλλά ελευθερία για τον εαυτό του και την αγαπημένη του. θέλει την ελευθερία ανενόχλητος από την τυραννία και είναι έτοιμος να πολεμήσει την τυραννία αν αυτή μπει ανάμεσα σε αυτόν και την ελευθερία. Εμπιστεύεται τις δικές του ικανότητες, και επομένως μπορεί να αποτινάξει το ζυγό της δουλείας. Εν ολίγοις: είναι Αμερικανός.»[64]

Είναι χαρακτηριστικό ότι τους διεφθαρμένους Ρωμαίους συγκλητικούς τους υποδύονται όλοι Βρετανοί ηθοποιοί και ότι οι επαναστατημένοι σκλάβοι έχουν ενστερνιστεί το αμερικανικό όνειρο. Πράγματι, προσπαθώντας να αποφύγει τις επιθέσεις για τη χρήση ενός σεναριογράφου που βρίσκεται στη μαύρη λίστα, ο Ντάγκλας εξέδωσε μια δήλωση στην οποία αποκάλεσε την ταινία «μια αμερικανική διακήρυξη από μια αμερικανική κινηματογραφική εταιρεία για την υπόθεση της ελευθερίας και της αξιοπρέπειας του ανθρώπου.»[65]

Ο μεγάλος Σπάρτακος, από την άλλη πλευρά, τόνισε την ανάγκη για ένα ανεξάρτητο μαζικό κίνημα. Οι ισχυροί ηγέτες είναι καλοί, αλλά η κοινωνική εξουσία βρίσκεται στις τάξεις, όχι στα άτομα. Ο μικρός Σπάρτακος δέχτηκε ένα χτύπημα στο Ντάλας του Τέξας το 1963 με τη δολοφονία του Κένεντι. Το κίνημα διατηρήθηκε, καθώς ο μεγάλος Σπάρτακος βγήκε στους δρόμους, πρώτα κατά του ρατσισμού και όλο και περισσότερο κατά του πολέμου του Βιετνάμ. Αν και οι πρωταγωνιστές του Σπάρτακου είναι ατομικοί σκλάβοι, η ταινία έκανε ένα σαφές άνοιγμα στους εργάτες και στον συλλογικό αγώνα. Ο Μπρέιχαν υποστηρίζει:

«Η ιστορία αφορούσε την αλληλεγγύη των εργατών. Εξιδανικεύει μια ολόκληρη τάξη ανθρώπων που δεν χρειάζεται καν να συζητήσουν ένα σχέδιο μεταξύ τους προτού αρχίσουν να σκοτώνουν τους ανθρώπους που βρίσκονται ψηλότερα από αυτούς στην κοινωνική ιεραρχία.»[66]

Ο στρατός των σκλάβων λειτουργεί μερικές φορές ως πρωτότυπο ενός εργατικού συμβουλίου: «Οι επαναστάτες είναι προάγγελοι της επερχόμενης αταξικής κοινωνίας. Ήταν κάτι που ο κόσμος δεν είχε δει ακόμα. Ήταν όπως θα μπορούσαν να είναι οι άνθρωποι».[67]

Σε μια συζήτηση προς το τέλος της ταινίας μεταξύ του Σπάρτακου και του Αντωνίνου, του χαρακτήρα που υποδύεται ο Τόνι Κέρτις, ο Αντωνίνος αναρωτιέται: «θα μπορούσαμε ποτέ να έχουμε νικήσει;». Ο Σπάρτακος απαντά: «Απλά με το να πολεμάμε κερδίσαμε κάτι. Όταν ένας μόνο άνθρωπος λέει: «Όχι, δεν θα το κάνω!», η Ρώμη αρχίζει να φοβάται. Ήμασταν δεκάδες χιλιάδες». Για το λόγο αυτό, ο Σπάρτακος αφορά αναπόφευκτα κάτι περισσότερο από έναν άνθρωπο. Όπως δηλώνει ο Κράσσος, η ρωμαϊκή στρατιωτική εκστρατεία εναντίον των σκλάβων «δεν είναι μόνο για να σκοτώσει τον Σπάρτακο. Είναι για να σκοτώσει τον μύθο του Σπάρτακου». Δεν φοβάται τους μελλοντικούς μεμονωμένους ηγέτες που θα εμπνευστούν από τον Σπάρτακο, αλλά τις μαζικές εξεγέρσεις που μπορεί να ακολουθήσουν ύστερα από αυτόν. Πράγματι, ακόμη και η αποτυχία του στρατού των σκλάβων του Σπάρτακου υποδεικνύει την ανάγκη για μια συλλογική απάντηση, όπως σημειώνει η Ουρμπάιντσικ: «Ο Σπάρτακος αποτυγχάνει επειδή οι άλλοι σκλάβοι της Ιταλίας δεν ξεσηκώνονται. Η κατάργηση της δουλείας σε μια πόλη δεν θα έχει αποτέλεσμα.»[68]

Επίλογος

Είναι περίεργο ότι μια μορφή τέχνης τόσο συνεργατική όσο ο κινηματογράφος έχει γεννήσει τη «θεωρία του δημιουργού», η

οποία αποδίδει την καλλιτεχνική επιτυχία στην ατομική ιδιοφυΐα. Όταν εξετάζουμε την τελική ταινία, δεν έχει νόημα να μιλάμε για τον *Σπάρτακο* του Ντάγκλας ή τον *Σπάρτακο* του Τράμπο· και ακόμη λιγότερο για τον *Σπάρτακο* του Κιούμπρικ, αφού αργότερα αποκήρυξε την ταινία. Πολύ περισσότερο από ένα μυθιστόρημα ή έναν πίνακα ζωγραφικής, μια ταινία είναι το προϊόν της συνεργασίας και της σύγκρουσης ανάμεσα σε ένα ευρύ φάσμα ανθρώπων, οι οποίοι μπορεί κάλλιστα να προσπαθούν να την τραβήξουν προς εντελώς διαφορετικές κατευθύνσεις. Ακόμη και αν ήταν δυνατόν μια ταινία να έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά από ένα μόνο ταλαντούχο άτομο, δεν παύει να είναι τελικά προϊόν και συχνά ιδιοκτησία μιας μεγάλης κινηματογραφικής εταιρείας. Παρά τις επιθυμίες του Ντάγκλας, του Τράμπο και πολλών άλλων, η ταινία που προβλήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1960 ήταν ο *Σπάρτακος* προϊόν μιας εταιρείας που είχε εγκριθεί από την Universal Pictures.

Παρ’ όλες τις αδυναμίες της ταινίας, υπάρχουν πολλά που αξίζει να αγαπήσουμε, τόσο πολιτικά όσο και καλλιτεχνικά. Ο *Σπάρτακος* είναι μια ταινία που σπάει συνεχώς τα στερεότυπα και αψηφά τις προσδοκίες: «Ακόμη και το τέλος ήταν τολμηρό. Ο σταυρωμένος ήρωας στερείται μιας συμβατικής νίκης και πρέπει να παρηγορηθεί με την ελπίδα ότι οι ιδέες του θα επιβιώσουν».[69] Είναι επίσης μαρτυρία της συνεχιζόμενης πεποίθησης των σεναριογράφων ότι οι ιδέες και τα κινήματα είναι πιο σημαντικά από τους μεμονωμένους ηγέτες. Όπως σχολιάζει με λύπη ο Πολ, «οι διαφωνίες μεταξύ των συντελεστών της ταινίας κατακερμάτισαν βασικά στοιχεία του ηρωικού χαρακτήρα του *Σπάρτακου*, πράγμα που σημαίνει ότι η τελική ταινία προσφέρει μόνο μη ικανοποιητικές ματιές του πιο σύνθετου επικού ήρωα που κρύβεται πίσω από τα παρασκήνια».[70] Έτσι, αυτό είναι ως ένα ενδεχόμενο —ο *Σπάρτακος* που δεν γυρίστηκε ποτέ μπορεί να είναι ακόμη καλύτερος από αυτόν που έχουμε— αλλά ακόμη και το γεγονός ότι η ταινία μπορεί ακόμη να προκαλεί αυτού του είδους τη συζήτηση μετά από έξι δεκαετίες αποτελεί μαρτυρία για το διαρκές

μεγαλείο της.

Αν και ο *Σπάρτακος* χρησιμοποιήθηκε από ορισμένους για να επιβεβαιώσει τις προκαταλήψεις του Ψυχρού Πολέμου, περιείχε επίσης την ουσία της επαναστατικής αλλαγής. Ο Μπίσκιντ σημειώνει ότι η επιτυχία μιας ταινίας «διαμεσολαβείται από κυρίαρχους θεσμούς όπως οι τράπεζες και τα στούντιο». Αυτοί «μεταδίδουν την ιδεολογία με τη μορφή αποφάσεων της αγοράς: αυτή η ιδέα θα πουλήσει, εκείνη όχι. Το παλιό σχήμα λόγου, «θα παιχτεί στην Πεόρια;»[71], κρύβει ένα πλήθος ιδεολογικών αμαρτιών».[72] Ανεξάρτητα από τις διάφορες παρασκηνιακές μηχανορραφίες, ο *Σπάρτακος* όντως «παίχτηκε στην Πεόρια», βγάζοντας 60 εκατομμύρια δολάρια στο box office και πετυχαίνοντας τεράστια δημοτικότητα. Είχε έρθει η ώρα του. Οι πολιτικές και καλλιτεχνικές δυνατότητες που επρόκειτο να έρθουν ήταν ήδη αισθητές το 1960, όταν κυκλοφόρησε ο *Σπάρτακος*. Η ριζική αλλαγή ήταν καθ' οδόν, και η ταινία είναι μολυσμένη με το μικρόβιο αυτής της αλλαγής. Είναι σωστό να θυμόμαστε τον Σπάρτακο ως την ταινία που έσπασε τη μαύρη λίστα και περιείχε εκείνη την περίφημη σκηνή με την εξαιρετική απεικόνιση της αλληλεγγύης. Ωστόσο, θα πρέπει επίσης να δούμε σε αυτήν τον οιωνό πολύ μεγαλύτερων γεγονότων που θα ακολουθούσαν.

Μπορούμε να αντλήσουμε πολλά διδάγματα βλέποντας τον *Σπάρτακο*, και θα αναφέρω τρία από αυτά εδώ. Πρώτον, κάθε έργο τέχνης είναι προϊόν της εποχής στην οποία δημιουργήθηκε. Οι ταινίες δεν είναι μόνο προϊόν της ατομικής ιδιοφυΐας των σεναριογράφων, των σκηνοθετών και των παραγωγών τους. Βγαίνουν επίσης από μια συγκεκριμένη πολιτική στιγμή. Όπως λέει ο Μαρξ: «Οι άνθρωποι δημιουργούν την ίδια τους την ιστορία, τη δημιουργούν όμως όχι όπως τους αρέσει, όχι μέσα σε συνθήκες που οι ίδιοι διαλέγουν, μα μέσα σε συνθήκες που υπάρχουν άμεσα, που είναι δοσμένες και που κληροδοτήθηκαν από το παρελθόν».[73] Χωρίς τον Μακαρθισμό, χωρίς την αναζωπύρωση των συνδικαλιστικών αγώνων και χωρίς το ανερχόμενο κίνημα κατά του

ρατσισμού, ο Σπάρτακος μπορεί να υπήρχε, αλλά όχι με την ίδια μορφή. Όλη η τέχνη αντανακλά τις πολιτικές συζητήσεις που επικρατούσαν την εποχή που δημιουργήθηκε.

Δεύτερον, παρ' όλα αυτά, η συμβολή μεμονωμένων συγγραφέων και παραγωγών κάνει τη διαφορά. Αυτό μπορεί φαινομενικά να έρχεται σε αντίθεση με το πρώτο σημείο, αλλά στην πραγματικότητα υπάρχει μια διαλεκτική σχέση. Οι άνθρωποι γράφουν ιστορία, αλλά όχι υπό συνθήκες που οι ίδιοι επιλέγουν. Το 1960, οι συνθήκες ήταν ώριμες για να έχει μαζική απήχηση μια ταινία όπως ο *Σπάρτακος*, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι κάποιος θα την έκανε. Ο Φρανκ Σινάτρα είχε επίσης προσπαθήσει να αναλάβει την παραγωγή μιας ταινίας, της *Εκτέλεσης του στρατιώτη Σλόβικ* [*The Execution of Private Slovik*], την οποία θα σκηνοθετούσε ο Άλμπερτ Μαλτς, ένας άλλος από τους δέκα που είχαν μπει στη μαύρη λίστα του Χόλιγουντ. Ο Σινάτρα, ο οποίος συμμετείχε τότε στην προεκλογική εκστρατεία του Κένεντι, δέχθηκε πιέσεις να ακυρώσει την παραγωγή. Ο Ντάγκλας επέμεινε εκεί όπου ο Σινάτρα άφησε την ταινία του να στραγγαλιστεί από το κατεστημένο των Δημοκρατικών.[74]

Τρίτον, αν και η συζήτηση για τον μεγάλο και τον μικρό Σπάρτακο μπορεί να φαίνεται εσωστρεφής, αγγίζει τη γενική αντίδρασή μας στην τέχνη και την πολιτική. Ο «Μεγάλος Σπάρτακος» είναι, στην πραγματικότητα, ένα κάλεσμα για μαζική δράση. Βέβαια, δεν είναι σαφές κατά πόσο αυτό το ιδανικό μπορεί να υλοποιηθεί με την παραδοσιακή μορφή μιας ταινίας που φέρει το όνομα ενός μεγάλου ήρωα που θα αλλάξει τα πάντα για εμάς. Η τέχνη γενικά, και ο κινηματογράφος ειδικότερα, στέκεται μακριά από το κοινό της. Δείχνουν κάτι στη μεγάλη οθόνη, εμείς το καταναλώνουμε. Ο μεγάλος Σπάρτακος το αμφισβητεί αυτό, ιδίως στη σκηνή «Είμαι ο Σπάρτακος», η οποία ανοίγει τουλάχιστον τη δυνατότητα ότι η τέχνη μπορεί να είναι δημόσια και να εμπλέκει ενεργά το κοινό της.

Έχοντας πει όλα αυτά, αυτό που τελικά έχει σημασία είναι η ανταπόκριση του κοινού. Ορισμένοι αριστεροί κριτικοί εξέφρασαν

απογοήτευση για το μήνυμα της ταινίας. Ο Μπρέιχαν υποστηρίζει: «Στον *Σπάρτακο*, ο ήρωας αποτυγχάνει να αντλήσει οποιοδήποτε προσωπικό μάθημα, εκτός ίσως από εκείνο για τη ματαιότητα του δικού του αγώνα και εκείνο για το πώς αξίζει να πολεμήσει ούτως ή άλλως».[75] Επίσης, η Ουρμπάιντσικ ισχυρίζεται: «Όπως οι Ρωμαίοι κάρφωναν τα σώματα των σκλάβων σε σταυρούς, η ταινία προβάλλει τις συνέπειες της επανάστασης για να ανατριχιάσουμε, και ανατριχιάζουμε».[76] Υπάρχει κάποια αλήθεια σε αυτό, αλλά ο Μπόρνοστ υποστηρίζει ότι η απαισιοδοξία της είναι υπερβολική: «Εκατομμύρια άνθρωποι είδαν την ταινία και διάβασαν από αυτήν ένα διαφορετικό μήνυμα· οι άνθρωποι μπορούν να ξεσηκωθούν και να αγωνιστούν για την ελευθερία τους, ακόμη και αν οι πιθανότητες φαίνονται άσχημες».[77] Όπως παραδέχεται ο Μπρέιχαν:

«Αυτό που οι θεατές θυμούνται από την ταινία και αυτό που οι αναγνώστες θυμούνται από το μυθιστόρημα του Φαστ και από τον Βίο του Κράσσου του Πλούταρχου είναι η γνώση ότι κάποιοι άνθρωποι εξεγείρονται και αγωνίζονται για την ελευθερία τους. Αυτή είναι η κληρονομιά της ιστορίας του Σπάρτακου, όχι ότι τελικά απέτυχε, αλλά ότι τόλμησε να αγωνιστεί.»[78]



Μετάφραση: elaliberta.gr

Phil Butland, “60 years of *Spartacus*”, *International Socialism*, τεύχος, 172, φθινόπωρο 2021, http://isj.org.uk/spartacus/

Σημειώσεις

1 Ευχαριστώ τους Bridget Anderson, Richard Donnelly, Carol McGuigan και Tash Shifrin που σχολίασαν προηγούμενες παραλλαγές αυτού του κειμένου και έκαναν πολύ χρήσιμες προτάσεις. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον Stefan Bornost που μου έστειλε ένα αντίγραφο του αδημοσίευτου γραπτού του για τον Σπάρτακο. Όλα τα λάθη είναι, φυσικά, δικά μου.

2 Time Magazine, 1960.

3 Crowther, 1960.

4 Douglas, 2012, σελ. 156.

5 Urbainczyk, 2004, σελ. 118.

6 Basketer, 2005.

7 Bornost, n.d., σελ. 10. Οι μεταγραφές από το χειρόγραφο του Bornost είναι δικές μου, το ίδιο και τυχόν λάθη και παρερμηνείες.

8 Stone, 1973, σελ. 80.

9 Schulte, 2005.

10 Schulte, 2005.

11 Fast, 1990.

12 D'Amato, 2010.

13 Urbainczyk, 2004, σελ. 96.

14 Douglas, 1988, σελ. 304.

15 Marx, 1861 [Marx K., Engels Fr., Αλληλογραφία, 1975, σελ. 18].

16 Marx, 1865.

17 Urbainczyk, 2004, σελ. 12.

18 Urbainczyk, 2004, σσ. 10-11.

19 Urbainczyk, 2004, σελ. 9. Στη σταλινική Ανατολική Γερμανία, το μνημείο αυτό ήταν ανοιχτό στο κοινό, αλλά τώρα βρίσκεται πίσω από κλειδωμένες πύλες στον ιδιωτικό κήπο ενός συγκροτήματος πολυτελών διαμερισμάτων.

20 Urbainczyk, 2004, σελ. 131.

21 Urbainczyk, 2004, σελ. 11.

22 Urbainczyk, 2004, σελ. 109.

23 Smith, 2014, σελ. 187.

24 Bornost, n.d., σελ. 10.

25 Bornost, n.d., σελ. 13.

26 Breihan, 2019.

27 Douglas, 2012, σελ. 157.

28 Smith, 2014, σελ. 189.

29 Douglas, 2012, σελ. 156.

30 Urbainczyk, 2004, σελ. 126.

31 Urbainczyk, 2004, σ σελ 109.

32 Cooper, 1996.

33 Urbainczyk, 2004, σελ. 129.

34 Herr, 2000, σελ. 12.

35 Cooper, 1996- Paul, 2013, σελ. 203.

36 Douglas, 2012, σελ. 22.

37 Douglas, 2012, σελ. 13.

38 Αναφέρεται στο Paul, 2013, σελ. 175.

39 Bornost, n.d., σελ. 13

40 Douglas, 2012, σελ. 156

41 Douglas, 2012, σελ. 157

42 Douglas, 2012, σελ 157

43 Douglas, 2012, σελ. 157

44 Douglas, 2012, σελ. 157

45 Kelly, 2008, σσ. 78-79.

46 Faulkner, 2020.

47 Paul, 2013, σελ. 178.

48 Bornost, n.d., σελ. 16.

49 Βλέπε Douglas, 2012, σελ. 143.

50 Urbainczyk, 2007.

51 Truman, 1947.

52 Biskind, 1983, σελ. 4.

53 Biskind, 1983, σελ. 3.

54 Biskind, 1983, σελ. 356.

55 [Στ.Μ:] Το σπαθί και σανδάλι είναι ένα υποείδος ιστορικών, μυθολογικών ή βιβλικών επών ιταλικής παραγωγής, που διαδραματίζονται κυρίως στην ελληνορωμαϊκή ή μεσαιωνική περίοδο. Οι ταινίες αυτές προσπάθησαν να μιμηθούν τα ιστορικά έπη μεγάλου προϋπολογισμού του Χόλιγουντ της εποχής, όπως οι ταινίες Μπεν-Χουρ, Κλεοπάτρα, Quo Vadis κτλ. Οι ταινίες αυτές κυριάρχησαν στην ιταλική κινηματογραφική βιομηχανία από το 1958 έως το 1965, ενώ τελικά αντικαταστάθηκαν το 1965 από τα σπαγγέτι γουέστερν και τις ταινίες ταινίες με κατασκόπους. "Sword-and-sandal", Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Sword-and-sandal

56 Blakeslee, 2011.

57 Blakeslee, 2011.

58 Breihan, 2019.

59 Reid, 2020.

60 Blakeslee, 2011.

61 Douglas, 2012, σελ. 171.

62 Breihen, 2019.

63 Rosenbaum, 1991.

64 Bornost, n.d., σελ. 17.

65 Wyke, 1997, σελ. 65.

66 Breihen, 2019.

67 Bornost, n.d., σελ. 9.

68 Urbainczyk, 2004, σελ. 110.

69 Ebert, 1991.

70 Paul, 2013, σελ. 205.

71 [Σ.τ.Μ.:] Έκφραση που σημαίνει ότι ένα έργο ανταποκρίνεται στις καθιερωμένες προτιμήσεις πολλών και διαφορετικών κοινωνικών ομάδων, ότι θα έχει ευρεία απήχηση και θα πουλήσει. Η φράση προέρχεται από ένα μυθιστόρημα (Horatio Alger Jr., Five Hundred Dollars; or, Jacob Marlowe's Secret, 1890), στο οποίο μια ομάδα ηθοποιών επαναλαμβάνουν ότι παίζουν στην Πεόρια του Ιλινόις.

72 Biskind, 1983, σελ. 5.

73 Marx, 1937 [Μαρξ, 1983, σελ. 11].

74 Για περισσότερες πληροφορίες, βλέπε Douglas, 2012, σσ. 152-155.

75 Breihan, 2019.

76 Urbainczyk, 2004, σελ. 122.

77 Bornost, n.d., σελ. 17.

78 Urbainczyk, 2004, σελ. 130.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Basketer, Simon, 2005, "Hollywood: The Red and the Blacklist", https://socialistworker.co.uk/art/7448/Hollywood%3A+the+red+and+the+blacklist

Biskind, Peter, 1983, Seeing is Believing: or How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the 50s (Bloomsbury).

Blakeslee, David, 2011, "Spartacus (1960)—#105" (23 Νοεμβρίου), Criterion Reflections, http://criterionreflections.blogspot.com/2011/11/spartacus-1960-105.html

Bornost, Stefan, no date, An unpublished manuscript on Spartacus.

Breihan, Tom, 2019, "Our New Column on Hollywood Hits Launches with Stanley Kubrick's Gladiatorial Smash Spartacus", AV Club (19 Απριλίου), https://film.avclub.com/our-new-column-on-hollywood-hits-launches-with-stanley-1834012710

Cooper, Duncan L, 1996, "Dalton Trumbo vs Stanley Kubrick: Their Debate over the Political Meaning of Spartacus", Visual Memory, www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0101.html

Crowther, Bosley, 1960, "Screen: 'Spartacus' Enters the Arena—3-Hour Production Has Premiere at DeMille", New York Times (7 Οκτωβρίου), https://tinyurl.com/rkx823ch

D'Amato, Paul, 2010, "Who was Spartacus?", SocialistWorker.org (15 Ιανουαρίου), https://socialistworker.org/2010/01/15/who-was-spartacus

Douglas, Kirk, 1988, The Ragman's Son (Simon and Schuster).

Douglas, Kirk, 2012, I am Spartacus: Making a Film, Breaking

the Blacklist (Open Road).

Ebert, Roger, 1991, "Spartacus", www.rogerebert.com/reviews/spartacus-1991

Fast, Howard, 1990, Being Red: A Memoir (Routledge).

Faulkner, Neil, 2020, "I'm Spartacus!", Mutiny (12 Φεβρουαρίου), www.timetomutiny.org/post/i-m-spartacus

Herr, Michael, 2000, Kubrick (Grove Press).

Kelly, Brian, 2008, "Unfinished Business: Martin Luther King in Memphis", International Socialism 118 (άνοιξη).

Marx, Karl, 1937 [1852], The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (Progress), www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm [Μαρξ Καρλ, Η 18η Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1983].

Marx, Karl, 1861, "Letter from Marx to Engels in Manchester", www.marxists.org/archive/marx/works/1861/letters/61_02_27-abs.htm [Marx K., Engels Fr., Αλληλογραφία, Μέρος Β΄, 1861-1869, Μπάυρος, Αθήνα 1975, μετάφραση Λ. Αποστόλου].

Marx, Karl, 1865, "Karl Marx's 'Confession'", www.marxists.org/archive/marx/works/1865/04/01.htm

Paul, Joanna, 2013, Film and the Classical Epic Tradition (Oxford University Press).

Reid, Monica, 2020, "A Deep Dive into the Workings of Stanley Kubrick Masterpiece 'Spartacus'", Far Out Magazine (13 March), https://tinyurl.com/ukjt9ese

Rosenbaum, Jonathan, 1991, "Hollywood Unchained", Chicago Reader (9 Μαΐου), www.chicagoreader.com/chicago/hollywood-unchained/Content?oid=877596

Schulte, Elizabeth, 2005, "From McCarthyism to COINTELPRO", CounterPunch (9 Απριλίου), https://tinyurl.com/yh2888u4

Smith, Jeff, 2014, Film Criticism, the Cold War and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds (University of California Press).

Stone, I F, 1973, The Truman Era (Vintage Books).

em>Time Magazine, 1960, "Cinema: The New Pictures" (24 Οκτωβρίου), http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,871800,00.html

Truman, Harry S, 1947, "Truman Doctrine: President Harry S Truman's Address Before A Joint Session Of Congress, March 12, 1947", Yale Law School, https://avalon.law.yale.edu/20th_century/trudoc.asp

Urbainczyk, Theresa, 2004, Spartacus (Bloomsbury).

Urbainczyk, Theresa, 2007, "Review: Spartacus: Film and History", Bryn Mawr Classical Review (8 September), https://bmcr.brynmawr.edu/2007/2007.08.59

Wyke, Maria, 1997, Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History (Psychology Press).

Πηγή: *elaliberta.gr*