

Slovenski superjunak

Zdaj, ko je karizmatični strip Zorana Smiljanića Fritz Lang izšel tudi v knjižni obliki, se lahko vprašamo to, kar ste se spraševali, ko ste ga mesece in mesece brali v Mladini: ali je Langa res naredil ljutomerski advokat in pionirski filmar Karol Grossmann?

Piše: Marcel Štefančič, jr.

Leta 1948, ko so v kinih predvajali prvi slovenski zvočni celovečerec (ja, *Na svoji zemlji*), ki ni bil narejen za trg, za kupčevanje, za denar, marveč za Narod, je France Brenk – filmski leninist, agitator, kronist, publicist, prevajalec, poklicni svetovalec ter učitelj slovenščine, srbohrvaščine, petja in telovadbe, ki je bil v Beogradu po II. svetovni vojni najvišje postavljeni slovenski filmski vohun in ki ni hotel slišati, da bi slovenski film postal del beograjskega Hollywooda – nujno potreboval odvetnika.

Padel je v brutalno nemilost.

Proti njemu so se, kot je zapisal, obrnili »podržavljeni kinematografarji« in »nekateri filmski delavci« (pa tudi partija, ki je v njem videla nevarnega sektaša), tako da je sodišče proti njemu sprožilo »veliki proces«. Dolžili so ga »zapravljanja premoženja Filmskega podjetja, direkcije za Slovenijo v Ljubljani«, sodili pa so mu tudi »zavoljo izgubljenega državnega filfedra in nalivnika, zaradi voženj Prežihna iz Kotelj v Ljubljano k zdravniku z državnim avtom in bencinom, zato, ker sem napravil 12 tedanjih tisočakov za grob znamenitemu režiserju Čapajeva Grigoriju Vasiljevu, ki je hotel biti pokopan na Žalah pod brezo, ker sem bil v Trstu zamenjal partijske cigarete neke aktivistke za radio aparat«.

Obsojen je bil na pol leta, pogojno na dve leti.

Toda imel je srečo v nesreči. »Zoper

Ja, Fritz Lang se je po srečanju z Grossmannom iz slikarja in kiparja nenavadno hitro prelevil v igralca, scenarista in režiserja. Postal je eden izmed kraljev neme dobe.

zasliševanja, obtožbo in proces sem se zatekel po pomoč k enemu redkih tedanjih odvetnikov, ki so veljali za moralno politično neoporečne, k Vladimiru Grosmanu.« Tu pa ga je čakalo veliko presenečenje. Gigantesko presenečenje. Še huje: tu ga je čakal šok. Filmski šok. Največji v slovenski zgodovini.

Grosman mu je rekel, oh, vidim, da se ukvarjate s filmom, potem pa mu je razkril, »da je snemal filme že okoli leta 1905 ali

1906 tudi njegov oče, ljutomerski odvetnik dr. Karol Grosman«. No, Karol Grossmann. Brenk, ki si je vedno brezmejno želel, da bi imeli Slovenci filmsko preteklost in filmsko otroštvo, je strmel – ni mogel verjeti svojim ušesom. Leta 1905? In leta 1906? Je to mogoče?! Oja, je rekel odvetnik, pobrskal po očetovi zapuščini in našel najstarejša slovenska filma: *Odhod od maše* v Ljutomeru in *Sejem* v

Ljutomeru. Potem so odkrili še tretjega – *Na domačem vrtu*.

Slovenci dotlej niso imeli pojma, da so filme snemali že leta 1905. Podcenili so se. Vendarle so imeli filmsko otroštvo.

Odhod od maše v Ljutomeru je bil kakopak rimejk francoskega *Odhoda delavcev* iz Lumièrove tovarne, le da je tovarno zamenjala cerkev. Brata Lumière, avtorja *Odhoda delavcev*, sta hotela reči: film je kapitalistični produkt, tovarna, nekaj industrijskega. Grossmann je imel o tem ločeno mnenje: film je čudež, nekaj svetega in sakrosantnega, maša Naroda, Samobitnosti, Čistosti. Kar seveda pomeni, da se je slovenski film že takoj – ob prvem stiku s filmom – sakraliziral. Grossmann ga je pozicioniral kot nekaj svetega, kot nekaj, v kar je treba verjeti, kot nekaj, kar je onstran kapitalizma, toda hitro se je streznil: v *Sejmu* v Ljutomeru vidimo množico, ki se vali med sejmskimi stojnicami. Film je neizbežno tudi kapitalistični produkt.

Grossmann ni niti slutil, kako bo cena njegovim enominutnim filmčkom nekoč osupljivo zrasla.

Posnel je le tri filmčke, toda svoji družini jih je potem stalno repriziral, menda vsako leto. Iste tri – vedno znova. Kot da so ti trije filmi izsesali vso realnost in zarotniško potrošili vso slovensko filmsko prihodnost. Kot da so izrekli vso resnico o Sloveniji in svetu. In kot da za druge filme niso pustili ničesar.

France Brenk se je moral »očistiti« (sodišče), da bi se zgodil »čudež« – da bi se mu torej »prikazali« Grossmannovi filmi. Brenk, ki se pred vojno res ni mogel najesti slovenskega filma (ob dveh »celovečercih«, *V kraljestvu Zlatoroga* in *Trilavskih strminah*, je bilo na voljo le nekaj potopisnih vinjet Božidarja Jakca, doku-kvikijev Metoda Badjure, Veličana Beštra, Maria Foersterja, Janka Pogačnika in Tineta Korimška in zvočna reklama za Jugoslovansko knjigarno v Ljubljani), si je nadvse želel, da bi imel slovenski film korenine, da bi imel prazgodovino in predzgodovino, da bi imel zgodovino. Zelo si je želel, da bi se mu slovenska filmska zgodovina odprla in razodela. Iskal je izgubljeni slovenski film. Ko se mu je slovenska filmska zgodovina nenadoma res prikazala, je verjetno mislil, da ima privide in da halucinira. Nič ga ni moglo bolj »očistiti« kot vrnitev k nepričakovanemu izviru slovenskega filma.

Slovenci so torej svoj prvi film dobili skrivaj.

Velika iniciacija

Je Karol Grossmann, baziran daleč od Ljubljane, v majhnem in zakotnem Ljutomeru, sploh vedel, da snema prvi slovenski film? Se je zavedal, da je to, kar snema,

Stripovski album:

**Zoran Smiljanić:
Fritz Lang:
Ljutomer–Berlin–
Hollywood**

Založba: **ZRC SAZU, 2025**
(132 strani)

Cena: **25,00 €**



Fritz Lang v Ljutomeru, kjer je kot mladenič, v drugi polovici leta 1915, prebil pol leta svojega življenja. Stanoval je pri dr. Karolu Grossmannu, avtorju prvih slovenskih filmov. / Ilustracija in intervencija: Zoran Smiljanič, razglednica: Ljutomerski muzej

nekaj mitskega? Legendarnega? Usodnega? Definitivnega? Se je zavedal svoje vizije? Je vedel, kaj je proizvedel? Se je zavedal svoje teže? Svoje moči? Zakaj svojih filmov ni tržil? Zakaj jih je raje skril? Zakaj jih je nehal snemati? Se je svojega »odkritja« ustrašil? Se je ustrašil moči filma? Se je ustrašil njegovega vpliva?

Moči in vpliva samega filma se je zavedal – svojih filmčkov namreč ni vrtel le domačim, temveč tudi Fritzu Langu, topniškemu podčastniku avstrijske vojske, ki je v drugi polovici leta 1915 pri njem stanoval in ki se je kmalu zatem prelevil v slavnega filmskega režiserja. Kot je povedala Božena Grosman, Grossmannova hči, je Lang »zahajal k tamošnjemu lončarju, kjer je kiparil«, »izdelal je razen svojega portreta več kipov, stoyal za cvetice, med drugim pa tudi dva kipa favna v naravni velikosti« (»Tedaj mu je oče v šali dejal, da je favn podoben njemu, pa je odgovoril, da ga je res naredil po sebi«), včasih je zapel (ob klavirski spremljavi njene sestre Drage), z njimi je preživel božični večer in »udeležil se je domačih kino predvajanj ter med drugim videl tudi tri filme, ki jih je posnel naš oče«.

Kaj, če je velikega Langa filmsko iniciral prav Grossmann? In če ga je, zakaj potem Lang ni Grossmanna nikoli

omenjal? Nikoli. Zakaj ne? Zakaj ga je utajil in zatajil? Morda zato, ker je bil cinik? Ker je bil mistifikator? Ker je bil naporen, aroganten, diktatorski? Ker je bil preveč afektiran (monokel na levem očesu)? Ker je bil preveč obseden s svojim imidžem? Ker je bil lažnivec (tudi to, da naj bi mu bil Hitlerjev minister za propagando Joseph Goebbels ponujal vodenje nacistične kinematografije, zaradi česar naj bi bil potem – kot antifašist – raje na hitro zbežal iz Nemčije in se nikoli več vrnil, je verjetno le mitomanska, grandomanska laž)? Ker je bil mitoman (zaradi poloma *Metropolis*a je studio UFA, propagandni stroj, s katerim je skušala Nemčija vse tja od leta 1917 konkurirati Hollywoodu, prešel v roke desničarskega časopisnega magnata Alfreda Hugenberg, nacističnega simpatizerja)? Ker je imel »morilski« um (nekateri so celo trdili, da naj bi bil ustrelil svojo prvo ženo, Liso Rosenthal, ker ga je zasačila s pisateljico in scenaristko Theo von Harbou, s katero se je potem poročil)? Ali ker je bil med prvo svetovno vojno večkrat ranjen (in tudi večkrat odlikovan za hrabrost), tako da je imel potem hude postravmat-ske težave s spominom?

Oh, ali pa morda zato, ker je v vsak film – bodisi nemški ali holivudski

– vključil posnetek svojih rok, s čimer je dal vsem jasno vedeti, kdo je avtor tega filma? Kot da bi skušal že kar vnaprej demantirati morebitno sklepanje, da je svoje filme – tedanje globalne hite, današnje klasike – pobral v Ljutomeru.

Lang naj bi bil v nekem intervjuju omenjal svoje bivanje v Ljutomeru, je pred leti namignil filmski kritik Vitko Musek, ki je to videl, a se ni mogel spomniti, kdaj in kje. Tega intervjuja – te Langove omembe Ljutomera, te Langove omembe Grossmanna – ni potem nihče nikoli našel. Leta 2003 so objavili zbirko Langovih intervjujev (*Fritz Lang Interviews*), ki sem jih prebral od začetka do konca, toda o Ljutomeru in Grossmannu ni ne duha ne sluha.

Kaj, če se je Musku le zdelo, da je Lang omenjal svoje bivanje v Ljutomeru? Kaj, če si je le brenkovsko želel, da bi ga Lang omenil? In tudi če ga je omenil – enkrat? Enkrat samkrat? Je bilo to vse?

Langov molk je bil simptomatičen, tem bolj, če pomislite, da se je takoj zatem, še pred odpustom iz vojske, prelevil v igralca in scenarista (prve scenarije je napisal že nekaj mesecev po odhodu iz Ljutomera, naslednje leto je v nekem filmu nastopil v štirih vlogah), takoj po vojni pa v režiserja. Ja, iz slikarja in kiparja se je

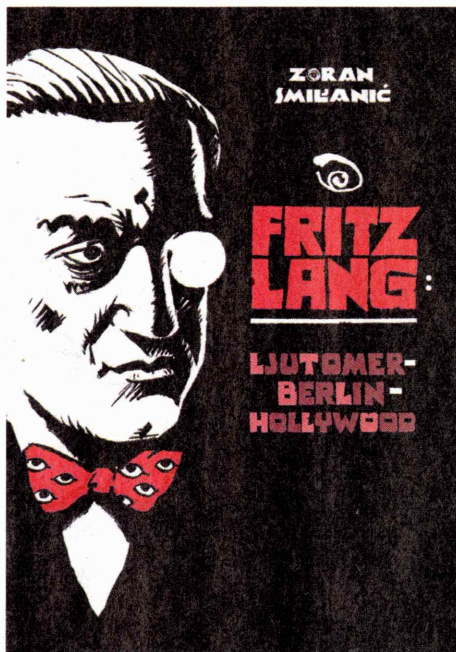
po srečanju z Grossmannom nenavadno hitro prelevil v igralca, scenarista in režiserja. Res naglo je posnel množico filmov – od *Mešanke* (1919), *Gospodarja ljubezni* (1919), *Harakirija* (1919), *Pajkov* (1919/20), *Utrujene smrti* (1921), *Štirih okoli ženske* (1921), *Dr. Mabuseja, kockarja* (1922) in *Nibelungov* (1924) do *Metropolis* (1927), *Špijonov* (1928) in *Ženske na Luni* (1929). Postal je eden izmed kraljev neme dobe. Z enim očesom je režiral, z drugim pa montiral. Snemanje filmov je primerjal z drogo – in norostjo. Po Berlinu se je vozil v belem mercedesu.

Ljutomerski Keyser Söze

Kaj torej: so ga v filmarja tako naglo prelevile vojne rane ali pa ga je v filmarja tako naglo prelevilo bivanje v Ljutomeru? Vojna ali Grossmann? Pa pogledimo.

Umetnostni zgodovinar Jure Mikuš je v monografiji *Fritz Lang* (1985), ki jo je napisal skupaj s filmskim teoretikom Zdenkom Vrdlovcem, opozoril, da v Langovih filmih – nemih in zvočnih, nemških in holivudskih – definitivno odmeva Ljutomer. Stvari, ki jih je delal, videl in doživel v Ljutomeru, so se prežarčile v njegove filme.

Za začetek, Grossmann je svojim otrokom »kot igračo naredil maketo kretskega labirinta, kasneje izredno priljubljena Langovega filmskega simbola«. Dalje, Lang je živel pri človeku, ki je imel vso filmsko opremo – od kamere do projektorja in platna. Filmskem aparatu ni bil dotlej še nikoli bližje – filma se je lahko dotaknil. Dalje, v Ljutomeru – v lončarski delavnici (*selfie* iz te delavnice je kasneje poslal Grossmannu za spomin) – je izdeloval skulpture iz žgane gline, in ko je odšel, je za sabo pustil dva kipa Bakha (ne favna) in dve vazi, v njegovih filmih pa najdete citate tega, kar se vidi na teh kipih in vazah. »Vse elemente, ki so značilni za te kipe, najdemo kasneje redno v njegovih filmih. Geometrijski okras stiliziranih vitic, meandrov in dekorativnih frizov, s katerimi so v pravem horror vacui izpolnjene prazne ploskve ljutomerskih vaz, je najbolj značilen za scenske opreme njegovih zgodnjih nemških filmov.« Recimo: motiv meandra najdete v njegovih filmih noir *Ženska v izloži* (1944), *Škrlatna ulica* (1945) in *Vročje* (1953), izmišljene grbe in okrasne ščite, ki krasijo obe vazi, najdete v *Utrujeni smrti* in *Nibelungih*. Jasno, njegovi filmi – od *Pajkov*, *Špijonov*, *Nibelungov* in *Metropolis* do *Ministrstva strahu* (1944) in *Škrlatne ulice* – so polni tudi obraznih mask, fantastičnih figur in nenavadnih, poudarjenih, izbuljenih, hipnotičnih pogledov, ki krasijo vazi. Te skulpture »nakazujejo vse scenske in formalne principe kasnejšega Langovega filmskega opusa«.



Smiljaničev strip o Fritzu Langu, ste v nadaljevanjih lahko več kot eno leto spremljali v Mladini, zdaj je izšel še v knjižni obliki.

Dalje, ko v *Metropolisu* Maria prihaja z rešenimi otroki, »se takoj spomnimo na polihromirani relief Marije zaščitnice iz ptujskogorske cerkve. Obakrat je ženska postava, ki neposredno zre v gledalca, upodobljena v isti drži in podobni draperiji. Obe simbolični personifikaciji matere enako pokroviteljsko držita desnico z ogrinjalom nad glavami varovanih, in povrh vsega tudi prizor v *Metropolisu* zapira podobno ozadje kot na *Ptujski Gori*.« Dalje: »Podobno kot pri motivu Marije zaščitnice s plaščem se spomnimo tudi pri vrtnih pritlikavcih s poreklom iz dornavskega parka na figure majhnih čuvarjev Alberikove zakladnice, ki zaradi gospodarjevega prekletstva okamnijo v podstavek urne v *Nibelungih*, ali pa nosilnih figur vaze v *Metropolisu*.«

In končno: svoje roke, ki jih lahko vidimo v vsakem njegovem filmu, je »prvič predstavil modelirane v glini ob ljutomerskem avtoportretu leta 1915«.

Je Lang svoje filme sestavil iz tega, kar je ustvaril, videl in doživel med polletnim bivanjem v Ljutomeru? Je bil Lang ljutomerski Keyser Söze? Keyser Söze je namreč v *Osumljenih petih* svojo strašno zgodbo sestavil prav iz tega, kar je videl na stenčasu v policijski pisarni.

Ne pozabite, da je Lang vplival na številne filmske velikane – Sergeja Ejzenštejna, Alfreda Hitchcocka, Orsona Wellesa in Luisa Buñuela. Se je zgodovina filma začela v Ljutomeru? So filmi, ki so jih posneli Ejzenštejn, Hitchcock, Welles in Buñuel (ter njihovi številni učenci), sestavljeni iz tega, kar je bilo videti v Ljutomeru? Je bil Ljutomer tajni, skrivni, podtalni

studio, vzporedni Hollywood, iz katerega je bušnil film? Se je Lang zavedal, kaj je zamedel? Je vedel, koga je zatajil? Ga je prav zato zatajil, da bi bil sam videti kot izvor filma?

Mesto išče morilca

Lang je leta 1930 – leto po smrti Karola Grossmanna – sklenil, da posname svoj prvi zvočni film, toda nič tako spektakularnega kot *Nibelungi* ali pa *Metropolis*. Theo von Harbou, svojo ženo in koscenaristko, ki se je kasneje nacificirala (»Moja žena je postala nacistka«), je vprašal, ali ji pride na misel kak hud zločin. Ja, je rekla – serijsko pošiljanje »strupenih« pisem. Lang je rekel, da ima pikantnejšo zamisel: serijski morilec otrok.

V Nemčiji so tedaj naslovnice polnili trije serijski morilci – Fritz Haarmann, alias »Hanovrski mesar«, Peter Kürten, alias »Düsseldorfski vampir«, ter strah in trepet Berlina, Carl Grossmann. Ne Karol, ampak Carl, toda: Grossmann. Carl Grossmann je pobijal ženske in njihovo meso potem prodajal na tržnici, slovel pa je tudi kot spolni nadlegovalec otrok. Tako kot Hans Beckert (Peter Lorre), serijski morilec otrok, protagonist/antagonist klasike *M – mesto išče morilca* (1931), prvega Langovega zvočnega filma.

Beckert berlinske otroke mami z živžganjem, glasom, zvokom, toda njegovih umorov ne vidimo – zgodijo se za »kulisso«, v *offu*. To, kar počne Beckert, je neprikazljivo, neupodobljivo, neizrekljivo. Beckert je pošast, nekaj nečloveškega, toda zares srhljiv postane šele, ko začne pred naglim sodiščem podzemlja (kriminalce so igrali pravi kriminalci, policija pa naj bi jih bila 24 aretirala kar med snemanjem, je rekel Lang), pred katerim ga kasneje – ironično – reši policija, izpovedati svojo bolečino, svoje strahove, svojo tesnobo, svojo agonijo, svojo nesposobnost, da bi zatrl morilsko slo, svojo razdvojenost med kompulzijo in kriki mater teh otrok – ko se torej izkaže, da je človek. Srhljiv postane, ko se izkaže, da je bil ves čas razsoden, da je ves čas ločil med dobrim in zlom, da je ves čas vedel, kaj je prav in kaj ne. Toda ko je moral izbirati med svojo željo in kriki mater, je vedno izbral svojo željo. Zavedal se je strašnih posledic svoje odločitve, zavedal se je katastrofalnih posledic svojih odločitev, a je to kljub temu počel.

Hans Beckert je bil pošast, neizrekljivo zlo, toda film je držal skupaj – iz gledal je kot identiteta filma, kot njegov smisel, kot njegovo srce, kot njegovo meso, kot njegova kri, kot njegova senca, kot njegovo podzemlje. Srce filma je temno, mračno, črno. Le včasih zažvižga. Kar je znak, da se vendarle oklepa življenja.

Je mogoče, da je Lang, ki je *M* – film brez ljubezenske digresije in svarilo mamam, naj bolj pazijo na otroke, kot je rekel – običajno razglašal za svoj najboljši in najljubši film, celo za »*nekak dokumentarec*« (Metropolis, v katerem je pokazal, da je človek že postal del stroja in ob katerem je Hitler vzkliknil, »*to je človek, ki nam bo dal nacistično kinematografijo*«, pa je, recimo, sovražil), tega pošastnega serijskega morilca – toda nič pošastnejšega od paranoidne, egoistične, fašistoidne množice, ki mu sodi – »zmodeliral« po Carlu Grossmannu? Je mogoče, da je Lang to srhljivo identiteto filma – toda nič srhljivejšo od publike, ki v mraku gleda film (ker je Lang v trenutku umora deklice kamero obrnil drugam, je gledalce prisilil, da so o umoru otroka fantazirali na najgrozovitejši način!) – »zmodeliral« po Karolu Grossmannu, Slovencu, ki mu je pokazal, kako narediš film? Je mogoče, da je bil Beckert sarkastični ezopski hommage Karolu Grossmannu? Je bil Beckert tista Langova omemba Grossmanna?

Nič, film vedno preveč ve. Več kot mi, a ostane nem, kot bi skušal ostati zvest vrtoglavičiji svoje presežne vednosti, brezpogojni nepredvidljivosti svojih skokov v neznano, odbleskom svojega napovedovanja in upovedovanja neizpolnjenih prihodnosti.

Lang, veliki weimarski cinik, fatalist, mizantrop, enigma in dandy, ki je moderniziral množično kulturo in ki se je imel za »*holivudsko pošast*«, obenem pa Hollywoodu očital, da ne snema scenarijev, temveč sinopsise, je med letoma 1944 in 1956 posnel kopico briljantnih filmov noir (*Ženska v izlozbi*, *Škrlatna ulica*, *Skrivnost za vrati*, *Hiša ob reki*, *Nočni spopad*, *Modra gardenija*, *Vročje je*, *Človeške strasti*, *Kadar mesto spi*, *Onstran utemeljenega dvoma*), ki so povsem demistificirali zgodbo o ameriskem snu – ulice so mračne, sistem je skorumpiran, ljudje so ujetniki razredne usode, zločin se izplača. Ko je v *Škrlatni ulici* na koncu na

električni stol poslal nedolžnega, ni nihče protestiral.

Na začetku petdesetih let je bil nekaj časa črtan – zaradi suma, da je komunist ali pa vsaj komunistični simpatizer. V nekem smislu so imeli prav – Lang, sicer filmski avtokrat in despot, ki je v filmih z velikim užitkom pobijal fašiste in ki tudi o povojni Nemčiji ni imel nobenih ilu-



Ne pozabite, da je Lang vplival na številne filmske velikane – Ejzenštejna, Hitchcocka, Wellesa in Buñuela. Se je zgodovina filma začela v Ljutomeru?

zija (»*Ta dežela potrebuje atomsko vojno, da bi jo naučila humanosti*«), je bil kritik Amerike, v antikomunistični demagogiji, ki je tedaj obsedla ameriško desnico, pa je verjetno zlahka prepoznal sorodnico nacistične demagogije, ki je 20 let prej obsedla Nemčijo.

Mabusejev Mein Kampf

Lang je naš sodobnik, kar potrjujejo tudi njegove neme klasike: v *Ženski na Luni* požrešne elonmuskovske finančne elite odpetujejo na Luno, kjer naj bi bile – po hipotetičnih izračunih norega profesorja – velike zaloge zlata, a ob odkritju zlata na Luni se jim potem zmeša (namig, da se kapitalizmu meša in da na pomoč kliče fašizem, svojega velikega rešitelja), *Metropolis* popisuje svet neusmiljenega razrednega prepada in brezobzirne ekonomske neenakosti (vzkliki »*kdo hrani stroje s svojim mesom*«, »*kdo je živa hrana za stroje*« in »*kdo maže stroje s svojo krvjo*« delujejo še kako »naše«), v *Pajkih* med organiziranim kriminalom in organiziranim kapitalom

– med podzemljem in korporacijo – ni več nobene razlike, v *Špijonih* podzemlje, ki hoče zanetiti veliko vojno, vodi karizmatični bankir, korporativni diktator, o kakršnem sanjajo sodobni neoliberalci (»*Bogatejši sem od Forda, a plačujem precej manj davkov*«), Mabuse, protagonist filma *Dr. Mabuse, kockar*, kriminallec, demagog, showman in gospodar kaosa, ki zlora blja hibe demokracije (norost je vgrajena v oblast, zato je norost nova normalnost), deluje preroško sodobno ne glede na to, ali v njem vidite weimarsko verzijo Wellesovega državljana Kana ali anticipacijo Hitlerja, v *Oporoki dr. Mabuseja* (1933) pa je nacistične parole položil v usta noremu, hospitaliziranemu, interniranemu Mabuseju, ki je v psihiatrični ječi pisal svoj *meinkampfovski* testament ter napovedoval človeštvo, podjarmljeno terorju, strahu, grozi in kaosu, in »*brezmejno vladavino kriminala*«, svojo verzijo tisočletnega rajha. In tudi ko Mabuse, naš sodobnik, v umobolnici umre, njegov zločinski duh preživi – firer umre, fašizem preživi.

To, da Mabuseja (in dr. Bauma, norega direktorja umobolnice) ne preganja inšpektor von Wenk, ki ga je preganjal v filmu *Dr. Mabuse, kockar*, ampak inšpektor Lohmann, ki je v filmu *M* preganjal serijskega morilca, zmodeliranega po Carlu Grossmannu, pa imate lahko še za en Langov mojstrski hommage svojemu velikemu učitelju, Karolu Grossmannu – še za eno »Grossmannovo šifro«, brez katere v Ljutomeru ne bi nikoli nastal *Grossmannov festival fantastičnega filma in vina*.

Fritz Lang je naš sodobnik, ker je sodobnik naše dobe refašizacije, avtokratov, demagogov, sle po totalitarni moči in dominaciji, dementne konspirologije, obscenega dereguliranega kapitalizma, brezdanje ekonomske neenakosti, vodljivih, frapiranih, nespečnih, nervoznih, sproženih množic, militarizacije percepcije in lunatične družbe imperativnega spektakla in nadzorovanja, v kateri temu, kar vidiš, ne moreš več verjeti. ×