

Slovenski gorski film: Stoletje neodvisne filmske produkcije v duhu skalaške sub/kulture

TURISTOVSKI KLUB SKALA, INSTITUCIJA ŠPORTA IN ZAČETKI FILMA V GORAH¹

Na vznik slovenskega gorskega filma ali t.i. slovenskega Bergfilma so vplivali številni družbeni in kulturni dejavniki nove dobe na začetku 20. stoletja. Tako je pred prvo svetovno vojno, med njo in po njej bila železnica pomemben dejavnik, ki je vplival na celotno družbo. Ko je leta 1906 povezala v državno omrežje monarhije tudi odročne kraje ob Bohinjskem jezeru, so v Planinskem vestniku domačini začeli vabiti goste in planince. Ponašali so se s številnimi hoteli za turiste in z nekaj jako moderno urejenih gostiln, hkrati pa so stremeli k ustanavljanju alpskega in zimskega turističnega centra, kakršni so bili že uveljavljeni v švicarskih in avstrijskih Alpah (prim. Frank 1998, prim. Freshfield 1916). Deželna zveza za tujski promet v Ljubljani je tako pripravila na severnem pobočju Črne prsti v Bohinjski Bistrici veliko sankališče, ki je imelo razgled po vsej Bohinjski dolini in Triglavskem pogorju – poimenovali so ga Belvedere [it. bello vedere – krasno videti]. Članek o sankališču v Planinskem vestniku tako opozarja, da Slovensko planinsko društvo [SPD] kar najpristrčneje pozdravlja to športno priredbo, ki bo pozimi planincem nadomeščala pohod po planinah, splošno pa seznanjala širše kroge z lepoto naših planinskih krajev (prim. Deržaj 1993: 82). Bohinjska železnica pa je bila pomembna tudi z drugega vidika – planinci so vse pogostejše pristopali na Triglav s Pokljuke in bohinjske strani. Pozneje, med prvo svetovno vojno, pa je bila pomemben dejavnik oblikovanja frontne črte med italijansko in avstro-ogrsko vojsko v Julijskih Alpah.

Poleg SPD je po prvi svetovni vojni zaživel tudi alpinizem kot posebna oblika planinskega športa, ki jo je zaznamoval predvsem generacijski razkol. V tem času je tako denimo umrl triglavski župnik Jakob Aljaž, z njim pa je leta 1927 počasi zatonila tudi doba klasičnega, zlatega obdobja planinstva. Mladi al-

¹ Tekst v poglavjih Turistovski klub Skala, institucija športa in pričetki filma v gorah; Alpska kultura slovenstva v vizualni kulturi in umetnosti; Slovenski gorski film; Kje bi lahko iskali drobce gorskega filma? je bil deloma objavljen v avtorjevem članku z naslovom Vizualne reprezentacije slovenske alpske kulture: Od upodabljanja alpske krajine do žanra gorskega filma, Teorija in praksa, 2005, let. 42, št. 2.

pinistični navdušenci so tako znotraj planinskih društev začeli ustanavljati posebne plezalske sekcije – ena prvih je bil leta 1921 ustanovljen Turistovski klub Skala [TKS], ki je za vodilo svojega delovanja izbral gojenje plezalstva, izvajanje prvenstvenih tur, premagovanje sten, poleg tega pa tudi smučarstvo in planinsko fotografijo, pozneje tudi gorski film (prim. Deržaj 1993: 130, prim. Deržaj 1980: 351). Obdobje obiskovanja gora z gorskimi vodniki je tako počasi minilo – podobno kot so bili nekoč vrhovi gora in planinske kočice znak narodnega in kulturnega boja, so sedaj prevzele takšno vlogo številne alpinistične smeri v ostenjih slovenskih gora. Med najbolj kulturnimi in slavnimi je tako še danes severna triglavska stena (prim. Savenc 1980), v kateri se je leta 1924 ponesrečil filozof Klement Jug, eden vodilnih članov TKS – po duhu zaznamovan s podobno vero v moč in voljo človeka kot že pred njim Tuma, kar še danes odražajo številni njegovi zapiski (prim. Jug 1997).

Podobno poslanstvo kot TKS pa so si nekaj let prej začrtali tudi drenovci – slavni alpinisti od Rudolfa Badjura do Pavla Kunaverja, ki sicer še niso uporabljali klinov in kladiva v svojih podvigih, so pa organizirali vedno bolj športno zahtevne plezalske in pohodniške podvige (prim. Lovšin 1979: 149, 150). Z novimi odseki SPD, mladimi plezalci se je tako začela širiti v gorskem svetu oblika popularne sub/kulture, ki je začela v slovenstvo vnašati številne nove zimске športe – od že omenjenega sankanja do smučarskih skokov v Planici² in smučanja s Kredarice. Številni ljubljanski navdušeni smučarji pa so že takrat iskali zimski kotiček, ki bi bil v neposredni bližini mesta. Tako so v okviru SPD leta 1925 postavili planinski dom na Krvavcu, ki je služil svojemu namenu tudi oziroma predvsem v zimskih smučarskih dneh (prim. Deržaj 1993: 131). Naslednje leto, leta 1926, so v okviru delovanja TKS začeli pripravljati triglavske smuke, na katerem so se tekmovalci vse do druge svetovne vojne merili v smučanju od Kredarice proti Debeli bukvi na robu doline – po letu 1933 so se ga začeli množično udeleževati tudi italijanski in avstrijski tekmovalci (prim. Praček 1980). V isti sapi so v tistem času v dolini Tamarja in njeni stranski dolini Planici začeli graditi vrsto smučarskih skakalnic, ki so postale svetovno odmevne s prvim skokom prek magičnih stotih metrov na Bloudkovi velikanki leta 1936. Planinska kultura slovenstva je tako močno zaznamovala razvoj sodobne slovenske institucije športa, hkrati pa je bilo upodabljanje takšnega modusa živendi prek številnih umetniških in dokumentarno/znanstvenih del tudi in predvsem zaznamovano z vse širšo filmsko produkcijo – od prvih slovenskih dokumentarnih filmov, ki so upodabljali smučarske tekme v Planici (Veličan Beš-

² Eden prvih, ki opozori na fundamentalno povezavo smučarskih skokov v Planici in konstrukcijo nacionalne identitete, je pisatelj Marjan Rožanc – opisuje, da gre za enega številnih slovenskih mitov (prim. Rožanc 1981).

ter), obisk kralja Aleksandra na Bledu (Veličan Bešter), triglavski smuk in Triglav pozimi (Metod Badjura), Bloške smučarje (Metod Badjura), izlet na Mirno goro (Božidar Jakac), planiške skoke in dolino Tamarja (Metod Badjura, Viktor Kink, Božidar Jakac, Janko Balantič) do prvih celovečernih in povojnih (partizanskih) igranih filmov.

Povezava med filmom in (slovenskimi) gorami se na prvi pogled zdi naključna ali predvsem plod geografske determiniranosti, v ozadju takšne povezave pa se skriva veliko več. Tovrsten presežek kulturnega pomena in poteka zgodovinskih dogodkov, ki so privedli tudi do snemanja prvih slovenskih celovečernih filmov v gorskem okolju, lahko opredelimo kot delček procesa (razsvetljensko/meščanske) modernizacije ali – webrovsko rečeno – odčaranja začaranega sveta. Pri tem nam je lahko v veliko korist razumevanja takšnega dolgoročnega celovitega procesa konceptualizacija alpske kulture slovenstva [AKS]. Preden podrobneje opišemo filmski tekst AKS, si pogledjmo potemtakem še njen kontekst.

ALPSKA KULTURA IN HABITUS RAZREDNE UMETNOSTI

Eden znamenitih sociologov Georg Simmel že ob koncu 19. stoletja v svojem spisu *Alpenreisen* opaza proces, ki ga poimenuje množičnost uživanja narave. V kontekstu švicarskega potniškega prometa tistega časa opozarja, da do ciljev, ki so bili prej dostopni zgolj samotnemu popotniku, sedaj vodijo železnice. S tem pa je po njegovem mnenju izničena pedagoška vrednost alpskih potovanj, katerih bistvo je bilo, da so potniki v njih uživali za ceno zunanje in notranje odvisnosti samo od samih sebe (prim. Simmel 2000, prim. Gross 2001). Pri tem Simmel ločuje osebe z nagnjenostjo k višjim vrednotam – brezbarvna množica takšne redke posameznike pritiska k tlom, po drugi plati pa poudarja osebe, ki jih takšen kontekst ne privzdiguje, saj so nagnjene k nižjim vrednotam. Nedvomno je njegova pripomba pomemben zapis, ki nam ilustrira tako prizore modernizacije vsakdanjega življenja v gorskem svetu kot spreminjanje določenih družbenih struktur tistega časa (prim. Lewis 2000). Vsekakor njegova distinkcija kljub očitnemu povečevanju elitističnega pristopa opozarja, da je bila družbena stratifikacija v tistem času več kot izrazita. Hkrati opozarja tudi, da so ravno s tehničnimi dosežki industrializacije, ki jih je ustvarila modernizacija – denimo nov, hitrejši in cenejši način potovanja z vlakom, začeli uživati v naravi povprečni ljudje, ki si prej glede na svoja sredstva tega niso mogli privoščiti. Odkrivanje duha narave in alpskega sveta je bilo namreč privilegij peščice pesnikov in pustolovskih razsvetljenih aristokratov. V znamenitem Barthesovem delu *Mythologies* (1972) najdemo esej *The Blue Guide*, v katerem nam podaja podobne pripombe kot Simmel: pravi, da je estetsko ob-

čudovanje valovite pokrajine in gorskega sveta spočela buržoazna ideologija, ki je temeljila na švicarski protestantski morali 19. stoletja. Takšna ideologija je označena kot artikulacija kulta narave in puritanizma, ki se obnavlja ob svežem zraku in moralnih idejah na gorskih vrhovih (prim. Barthes 1972). Simmel pri tem zastavlja zanimivo vprašanje o koristi gornišstva za kulturo, saj so po njegovem mnenju alpska popotovanja postala pomemben element duševnosti višjih slojev in objekt psihologije narodov. Hkrati opozarja, da je videti Alpe del omike: kapitalizem je dovolj bogat, da si pojem omike omisli kot svojo zasebno lastnino: globoki in duhovni ljudje mislijo, da kultivirajo svoje najgloblje in najbolj duhovno bistvo, če hodijo v Alpe (prim. Simmel 2000: 378). Poleg telesne rekreacije in trenutnih užitkov je po njegovem mnenju na delu tudi moralni moment v obliki duhovne zadostitve. Z drugimi besedami povedano, primer kaže, da posamezniki višjih družbenih razredov v določenih historičnih trenutkih reprodukcijo bourdieuevskega habitusa (prim. Bourdieu 1992) prenašajo na določene znake, simbole v zunanjem okolju. Za časa renesanse so tako gore veljale za pust, prazen in pozabljen svet, v katerem so redki svetniki in ekscentrični posamezniki doživljali trenutke kontemplacije. Denimo italijanski Prešeren, pesnik Dante Alighieri, je v svoji Božanski komediji goro uporabil za upodobitev enega izmed treh posmrtnih svetov, skozi katerega potuje duša: purgatorij ali pekel – v luči takšne metaforike slika vzpon duše na goro kot napor in trpljenje, podobno kot je deležen napora posameznik, ki se vzpenja po strmem klancu (na tem mestu je vsekakor zanimiva tudi Cankarjeva kulturna prispodoba Franckinega mučeniškega teka za vozom v romanu Na klancu). Po drugi plati pa so nekaj stoletij pozneje puste skale in peklenske gore postale topos omike aristokracije, pozneje meščanstva. V luči takšne interpretacije pa lahko tako gorsko fotografijo kot gorski film označimo tudi kot sredstvo reprodukcije razrednega habitusa in družbene stratifikacije.

Ko so znanstvena odkritja v luči razsvetljenstva razkrila (slovenske) gore in jih zarisala na zemljevid geografske in politične konstrukcije sveta (predvsem z domačimi slovenskimi imeni, kar so podpirali številni tuje govoreči razsvetljeneci, vključno s Hacquetom – prim. Wester 1954), so začeli odkrivati gorski svet številni pustolovci, duhovniki, izletniki ipd. Takšni posamezniki so v luči takratne konstrukcije družbene realnosti predstavljali bodisi premožne sloje bodisi družbene sloje s posebnim statusom, ki jim je omogočal takšne podvige. Večina slovenskega prebivalstva je bila namreč v začetku 19. stoletja še vedno priklenjena na fevdalno zemljo aristokratov. Redki slovenski kmetje, ki so zahajali v sekularizirani gorski svet, pa so bili predvsem lokalni domačini, ki so tja zahajali na pašo, na lov ali pa kot gorski vodniki privilegiranih družbenih slojev. Tako lahko med obiskovalci gorskega sveta v zgodovinskih opisih 19. stoletja

razločimo po eni plati številne duhovnike, kaplane in župnike – denimo Jakob in Ivan Dežman, Valentin Stanič, Simon Pfeifer, Karel Žerovec, Pavel Schäfer, Ivan Žan idr. (prim. Hribar & Lovšin & Potočnik 1979, prim. Kugy 1973), po drugi pripadnike aristokracije in buržoazije – denimo stotnik Von Bosio, Janez Rothemmel, Franz von Rosthorn, Ivan Tušek, Anton Heinrich, Henrik Freyer, Marko Pernhart, Julius Kugy, France Kadilnik, Josip Hauptman, Franc Orožen, Eliot Howard idr. (prim. Hribar & Lovšin & Potočnik 1979, prim. Kugy 1973, prim. Howard 1870), po tretji pa številne gorske vodnike – denimo Anton Kos, Štefan Humar, Jože Škantar, Anton Korošec, Anton Šmerc, Gašper Vilman, Janez Klančnik idr. (prim. Hribar & Lovšin & Potočnik 1979, prim. Lovšin 1961), ki pa so znotraj nižjih družbenih slojev utelešali prav tako poseben privilegiran status. Postopoma je tako najprej raziskovanje, nato pa pohodništvo v gore postalo označevalec omike dominantnih družbenih slojev, ki jo beleži v svojih študijah tudi Simmel (prim. 2000). Denimo tako pripadniki duhovščine kot aristokracije in buržoazije so začeli svoje podvige objavljati v obliki potopisov, ki so v pomembni meri pripomogli k družbeni konstrukciji idealiziranih pustolovščin in so bili nekakšna predhodnica gorskega filma. Posamezni označevalci takšnega procesa še posebej močno odražajo konstrukcijo pustolovščine kot buržoazno pustolovščino, ki je dobila svoj epilog v dobi imperializma: denimo industrialca, veleposestnika Rosthorn in Hermannstahl objavita svoja podviga vzpona na Triglav v dunajskem časniku Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode – Dunajski časopis za umetnost, literaturo, gledališče in modo (prim. Rosthorn 1973, prim. Hermannstahl 1973). Takšna povezava pa ni naključna, saj številne študije opozarjajo, da je urbana buržoazna kavarniška kultura tesno povezana z nastajajočo moderno institucijo športa (prim. Horak & Moderthauer 1996) – drugače povedano, sredstvo utrjevanja buržoazne razredne zavesti niso bile samo umetnost, literatura, gledališče ali moda, temveč ravno tako institucija športa, tudi planinskega. Pri tem je avtonomnega meščana (podobno kot v razsvetljenstvu pisemska korespondenca) v 19. stoletju zaznamovalo časopisno objavljane polliterarnih potopisov, feljtonov, ki so po eni plati etablirali družbeni status posameznika, po drugi pa duha prebujenih nacij in njihove imperialistične apetite. Pomemben primer takšne literarne zvrsti je pri Slovencih uvedel Levstik, ki je s svojim delom Popotovanje od Litije do Čateža (1865) dvignil dotedanjo okorno zemljepisno, vizualno potopisno literaturo na raven pesniške proze (prim. Vreg 2002: 72) – pri tem pa ne smemo pozabiti, da je tako posredno ravno razsvetljsko ponovno odkritje narave vplivalo na razvoj množične kulture in oblikovanje sodobnih medijskih reprezentacij (prim. Lutz & Collins 1993, prim. Vreg 2002, prim. Weiss 1998).

V sarkastični luči je za zgodovino slovenstva značilna predvsem gostilniška in ne kavarniška kultura. Drugače povedano, Slovenci smo bili dolga stoletja narod kmetov, romarjev, preprostih ljudi, ki so šele nedavno zapluli v intelektualne vode avtonomnega meščanstva. Takšno tezo podpira tudi razvoj gostilniške kulture slovenstva, ki se tesno prepleta s prvimi oblikami potovanja, odkrivanjem slovenskega gorskega sveta in nedeljskimi izleti meščanstva do predmestnih gostiln. V zgodovinskem aspektu so gostilne služile kot postojanke med potovanji iz enega mesta v drugo, iz ene dežele v drugo, šele pozneje so začele dobivati drugačen pomen ravno v luči izletništva in oblikovanja popularne kulture. Tako je bilo v gostilni pri Maliču ustanovljeno Slovensko planinsko društvo [SPD], katerega ustanovitev je nemško planinsko društvo Der Deutsche und Österreichische Alpenverein [DÖAV] označilo kot znak prikrajšanja za njihove pravice, zato so se pritoževali, da jih hočejo Slovenci izriniti "von alten deutschen Alpenboden" – iz stare nemške alpske grude (prim. Deržaj 1993: 7). V luči nemškega imperializma so se namreč številni slovenski popotniki in planinci počutili kot tujci na svojih tleh – v gostilnah so bili postreženi po nemško, najeti vodnik je govoril nemško narečje, poti so bile označene po nemško, prenočevati je bilo treba v nemških kočah, tudi na vrhu Triglava se je bilo mogoče vpisati le v nemško vpisno knjigo (prim. Deržaj 1993). Tudi zgodba o narodnem boju in vzponu meščanstva je tesno povezana z alpskim duhom slovenske umetnosti in sodobno kulturno industrijo – namreč kot podaja v ugotovitvah svoje analize družbene razsežnosti umetnosti Debeljak (prim. 1999), je institucijo umetnosti v obdobju modernosti temeljito zaznamovala javna meščanska sfera.

Alpsko kulturo lahko v tej luči opredelimo kot splet tradicionalnih religijskih razsežnosti svetih gora, vidik narodnega in kulturnega boja v gorskem svetu, pozneje tudi vidik ideologije bratstva in enakosti od Vardarja pa do Triglava, hkrati pa tudi kot splet drobcev, ki se zrcalijo v književnih delih Prešerna, Župančiča, Vandota ali Bartola idr. Pozneje so takšna dela namreč postopoma postala temelj popularne kulture, ki se je sprva začela odražati na razglednicah in fotografijah, nato v filmskem mediju, danes pa prežema celoten imaginarij slovenstva, od narodnozabavnih Avsenikov ali Laibacha do smučarskih skokov v Planici – vsi takšni kulturni drobci pa odražajo skrito, vsepričujočo kulturo, ki smo jo označili kot alpsko kulturo slovenstva.

ALPSKA KULTURA SLOVENSTVA V VIZUALNI KULTURI IN UMETNOSTI

Premik umetniškega motiva gore kot sredstva podajanja religioznega pomena je šele v razsvetljenstvu zaznamovan s sekularnim pristopom – takšen pre-

mik k avtonomnosti umetnosti je sicer nakazala že renesansa, vendar se je dokončno uveljavil ravno v času razsvetljenstva in romantike, ko so se umetniki zatekali v melanholijo in s pomočjo umetnosti izpovedovali svoja čustva v obliki družbene osamitve (prim. Debeljak 1999). Vendar tako, kot je srednjeveška interpretacija legend in mitov opravičevala duhovno gospostvo aristokratskega družbenega sloja, je tudi v moderni sodoben trg na podlagi logike kapitala spremenil umetnost v orodje ekonomskih interesov, množičnih medijev in državne oblasti (prim. Debeljak 1999). Hkrati pa je takšen prehod zaznamovan z vrsto ideoloških vzvodov, med katerimi prednjači obravnavanje naroda kot umetnostne kategorije – kot opozarjajo nekatere študije, gre za vrsto kulturnega nacionalizma (ki je v slovenskem primeru odigral vlogo pozitivne ideologije, saj je pripeljal do nastanka nacionalne države – prim. Zgonik 2002: 9, 18) kot obliko preddržavnega stanja neke politične ideologije, saj so nacionalizmi v kulturi predhodniki vključevanja nacionalnih idej v politična gibanja.

V okviru ikonografije slovenstva lahko pritrdimo tezi, da je bila pri slovenski kulturi sicer kot njena značilnost največkrat poudarjena liričnost, čustvenost in zaverovanost vase, vendar pri tem duhovna identiteta slovenskega prostora ni v enorazpoloženskosti, temveč je zaradi raznovrstnosti vplivov takšna značilnost identiteta raznolikosti (prim. Zgonik 2002: 117). Takšno identiteto je zajemal tudi slovenski kulturni nacionalizem, tudi kot družbena ideologija skupnosti na preddržavni ravni – namreč če narode delimo na državne narode z zgodovinskim in vojaškim ozadjem in kulturne narode brez pomembnih političnih prelomnic, potem je slovenski narod nedvomno kulturni narod (prim. Zgonik 2002).

V tem pogledu je zanimivo tudi diametralno ozadje naravnega mita, kjer najdemo povezavo slovenskih impresionistov (kot sta Jakopič in Grohar) s krajino in naravo. Pri tem je najbolj zanimivo, da lahko krajina postane atribut domovinskih čustev – primer odkrivanja Alp in gorskega sveta, ki je bil veliko odkritje romantike in razsvetljenstva, sicer odraža dejstvo, da so pustili gorski svet najprej kultivirali znanstveniki, šele nato umetniki. Takšno izvorno orientacijo v naravo lepo slikajo tudi primeri taborskih gibanj za časa slovenskega narodnega prebujanja, ko se politično dogajanje ni odvijalo v zaprtih sobanah, temveč na prostem, v naravnem okolju: družbenost takšnega gibanja je izvirala iz narave (prim. Zgonik 2002: 166).

Potem, ko so alpski pejsaž³ za svoj nacionalni motiv prvi določili Švicarji, so jim sledili tudi drugi alpski narodi. Alpski Slovenci so tako privzeli pomeno-

³ V luči alpskega pejsaža slovenstva pa je treba posebej omeniti tudi znamenitega slikarja Marka Pernhartha, ki je bil po rodu Slovenec iz avstrijske Koroške – in njegove znamenite panorame s Triglava, Velikega Kleka ali Grossglocknerja, Mangarta, Šmarne gore in Stola. Zanj bi lahko dejali, da je vzorni lik slovenskega romantičnega umetnika, ki je v stiku z naravo razbremenjen družbenih vezi in tako na podlagi razmišljanja o čutenja narave oblikuje spoznanje sveta (prim. Zgonik 2002).

slovje narave in gora kot obliko narodne simbolne figuralnosti, pri kateri prednjači sinteza državnih simbolov, kjer se stapljata tako simbolika Triglava kot valovitost Jadranskega morja (prim. Zgonik 2002: 136–146). Totalni označevalac Triglav pri tem uteleša tako naravno dimenzijo kot vrsto vsakdanjih družbenih in kulturnih pojavov, ki se opirajo na zgodovinski kontekst neuklonljivosti in nepremagljivosti slovenskega naroda – Triglav je stražar, ki nas varuje, in hkrati sidro, ki nas vpenja v domačo grudo (prim. Zgonik 2002). Tovrstna sporočila še dodatno potencirajo številna umetniška dela – denimo razglednica Iz naroda za narod (1904) Maksima Gasparija kot osrednje označevalce slovenstva Triglav, Ljubljanski grad in morje (prim. Kučan 1998: 106), lesorez Triglav (1927) Saše Šantla upodablja bradatega ostarelega velikana s tremi glavami – ki se oprijema gore Triglava v ospredju (prim. Zgonik 2002: 138), živa skulptura oziroma instalacija Triglav (1968) skupine OHO uteleša parodijo pollaščenja nacionalnih političnih simbolov v obliki človeške postavitve treh glav, povezanih v skupno breztelesno gmoto, podobno triglavi gori (prim. Zgonik 2002: 183), slika Slovenske Atene – Alpe (1987) skupine Irwin združuje v sebi serijo označevalcev slovenske nacionalne identitete – Groharjevega sejalca, podobno zasnežene alpske doline in mogočne gore nad njo, in podobo krščanske Marije z otrokom (prim. Zgonik 2002: 163) ipd.

Poleg slikarstva je eden temeljnih medijev vizualne kulture, ki je v pomembni meri zaznamoval alpsko kulturo slovenstva, tudi fotografija. V luči popularne kulture je nedvomno zanimivo razmerje med obema medijema – namreč slikarstvo je že na samem začetku zaviralo status fotografije kot lepe umetnosti. V tem pogledu po eni strani nosi fotografija plebejsko stigmo splošne dostopnosti, po drugi pa spodbuja nove ambicije v umetnosti – obenem pa si ne zastavlja vprašanja, ali deluje dovolj umetniško – je smernica, v katero so jo ubrale tako visoka kot komercialna moderna umetnost (prim. Sontag 2001).

Vsemu navkljub pa lahko pritrdimo, da je fotografija kot umetniško delo, izpostavljeno neskončni zamenljivosti, izgubila zmožnost dajanja in prejemanja, pridobila pa je v smislu svoje ponovljivosti, dostopnosti in dokumentarne avtentičnosti – kot bi dejal Debeljak (prim. 1999). Takšne značilnosti ponovljivosti, dostopnosti in dokumentarne avtentičnosti so s pridom izkoristili številni planinski navdušenci – hkrati pa je na razmerje med fotografijo in slikarstvom opozoril tudi Aljaž v enem izmed Planinskih vestnikov leta 1923, da nimajo novih slikanih gora in panoram, česar so pač krive mnoge fotografije in razglednice, ki jih poprej niso poznali, hkrati pa so tako poceni, da so prešle v splošno uporabo (prim. Kambič 1980: 188). Po slovesnem izumu dagerotipije v Parizu leta 1839 je leta 1843 slovenski pionir fotografije Janez Puhar uspel z unikatno fotografijo na stekleni plošči – leta 1851 je dunajski Akademiji znanosti napi-

sal poročilo, v katerem napoveduje, da jim pošilja razmeroma posrečen pogled na pogorje iz blejske okolice, z vijoličastim, s snegom pokritim vrhom (prim. Kambič 1980: 190). Okoli leta 1860 se je prijel nov postopek, ki pa je bil v gorskem svetu še vedno nepraktičen. Kljub temu zasledimo v angleškem *Alpine Journal* leta 1870 prve članke, ki dajejo nasvete, kako fotografirati v gorskem okolju. V slovenskem alpskem okolju so bile prve znane fotografije gorskega okolja posnete v osemdesetih letih 19. stoletja – denimo ljubljanski fotograf Franc Leiner je leta 1888 na Malem Triglavu posnel skupino planincev (prim. Kambič 1980: 195). Tudi prvi letnik Planinskega vestnika se v letu 1895 ponaša z dvema fotografskima reprodukcijama Gustava Pirca – ena teh upodablja Aljažev stolp na Triglavu. Pozneje je začel Planinski vestnik po letu 1909 ponovno objavljati fotografije, po prvi svetovni vojni pa je takšna praksa postala ustaljena – takrat so se začeli s planinsko fotografijo sistematično ukvarjati člani Turistovskega kluba Skala.

SLOVENSKI GORSKI FILM

Po nekaterih zapisih naj bi člani TKS izdelovali tudi diapozitive, ki jih je Kugy uporabljal na svojih odmevnih predavanjih o Julijskih Alpah v širšem evropskem prostoru – takrat so prišli do zamisli, da bi namesto diapozitivov začeli snemati živo sliko – torej film (prim. Kambič 1980: 207). Po drugi plati pa ne smemo pozabiti dogajanja tistega časa – namreč v nemškem kulturnem prostoru se je v tistem času razmahnil znameniti filmski žanr z imenom Bergfilm ali gorski film (prim. Höbusch 2002a, 2002b, prim. Boa & Palfreyman 2000, prim. König & Panitz & Wachtler 2001), ki je verjetno vplival tudi na slovenski prostor. Rojstvo žanra je zaznamoval Arnold Fanck, ki je že leta 1913 posnel dokumentarni film *Erste Besteigung des Monte Rosa mit Filmkamera und Skiern* – Prvi vzpon na Monte Rosa s filmsko kamero in smučmi, pozneje pa je s filmom *Wunder des Schneeschuhs* – Čudežne krplje leta 1920 začel snemati serijo igranih filmov. Vrh žanra sta filma *Der Berg des Schicksals* – Gora usode (1924) in *Der Heilige Berg* – Sveta gora (1925/26), predvsem slednjega odlikujeta tudi mlada igralka Leni Riefenstahl in Luis Trenker. Ravno v omenjenem filmu se je prvič s svetom filmske umetnosti srečala danes znamenita režiserka Leni Riefenstahl – vendar tako kot je Riefenstahlova pozneje vrhunec svojega umetniškega ustvarjanja dosegla v okrilju nacistične ideologije (propagandni dokumentarni film šestega kongresa nacistične stranke NSDAP *Triumph des Willens* – Triumf volje iz leta 1935), je tudi žanr gorskega filma postopoma postal sredstvo nacistične ideologije in mitologije – velika alpinistična dejanja v Alpah in prvi vzponi v Himalaji so bili za časa nacizma posredovani množicam

kot sredstvo politične propagande (prim. Höbusch 2002a, 2002b). Na neposredno povezavo domovine in gorskega sveta pa je v tridesetih letih ponovno tudi v knjižni izdaji opozoril že omenjeni Trenker v delu *Berge und Heimat – Gore in domovina* (prim. Trenker & Schmidkunz 1935), ki na podoben način kot Čopova monografija *Raj pod Triglavom* rekonstruira sveto zavezo človeka in gora. V povojnih letih je žanr prevzel drugačne ideološke vzvode, še danes pa se odraža v filmih *Heidi* (1965), *Cliffhanger* (1993), *Seven Years in Tibet* (1997), *Vertical Limit* (2000), *Himalaya – l'enfance d'un chef* (2001) in številnih drugih (prim. König & Panitz & Wachtler 2001).⁴

V svojih začetkih je žanr gorskega filma tako postal ena pomembnih točk fiksacije nemškega Heimata, saj je ravno prek oprijemljive popularne in množične kulture izrazil kot popularni credo številnih mladih in študentov, ki so se vsak konec tedna množično podajali v objem pustolovščin Bavarskih Alp. V tistem času, ko je Fanck ustvarjal svoje nemške filme, pa so na slovenski grudi nastajali prvi dokumentarni filmi, med katerimi tako po številu kot po tematici izstopajo alpski dokumentarni filmi – denimo takrat so posneli začetke smučarskih skokov v Planici, že omenjeni triglavski smuk s Kredarice ipd. Začetek celovečerne filmske produkcije pa utelešata nema črno-bela filma *V kraljestvu Zlatoroga* (1931) in *Triglavske strmine* (1932), ki ju nedvomno lahko umestimo v žanr gorskega filma.

Prvi celovečerni slovenski film *V kraljestvu Zlatoroga* je bil posnet v letih 1928 in 1929, producent filma je *Turistovski klub Skala*, scenarist Juš Kozak, režiser, snemalec in montažer pa Janko Ravnik. Na vsebinski ravni film prikazuje ljubljanskega študenta (Herbert Drofenik), ki se prek Prešernovega trga odpravi na železniško postajo in z vlakom odpotuje na Jesenice, kjer je zmenjen s kmečkim sovrstnikom Klemnom (Miha Potočnik), s katerim skupaj najdeta še Robana (Joža Čop) v jeseniški železarni in ga prepričata za izlet v *kraljestvo Zlatoroga* in vzpon na Triglav. Med potjo obiščejo kosce, gozdne delavce in gozdnega čuvaja, prenočijo pa v šotoru. Po naporni hoji naslednjega dne se znajdejo pri planinskih planšarjih, v okolju *zdravega in vedrega slovenskega planinskega raja*, ki ga uteleša očarljiva planšarica Liza (Franica Sodja). Tokrat jim prenočišče pripravi *zalo* planinsko dekle. *Tretjega dne se trije krepki fantje* podajo v plezarijo v Rjavino, vzpon pa končajo na vrhu *Triglava* (zanimivo potenciranje *tridelne strukture*). Dan se prevesi k mraku, planinski pohodniki pa se vrnejo v dolino in prek Bohinja podajo na Bled, kjer se razidejo (prim. Furlan & Kavčič & Neddič & Vrdlovec 1994: 26).

⁴ Dejstvo, da v današnjih svetovnih monografijah o gorskem filmu (prim. König & Panitz & Wachtler 2001) ne najdemo nikakršnih sledi številnih slovenskih gorskih filmov, opozarja na nujno osrednjevalno vlogo takšnih osrednjih identitetnih točk slovenstva v angleški govorni in akademski prostor.

V tistem času je nastajal tudi prvi igrani celovečerni slovenski film *Triglavske strmine*, katerega producenti so Metod Badjura, Evgen Lovšin in Stanko Tomiňšek, scenarij je napisal Janez Jalen, režiral ga je Ferdo Delak, za montažo pa je poskrbela Milka Badjura (pozneje tudi montažo delno ohranjenega filma leta 1963). Na vsebinski ravni film podaja zgodbo⁵ o kmečkem fantu Mihi (Miha Potočnik), ki povabi svoje dekle Minko (Pavla Marinko) na ples, vendar ga njegova prijateljca (Joža Čop, Uroš Župančič) zvabita na plezanje v gore. Osamljeno dekle nato poskuša na vaški veselici razvedriti ostareli izletnik in turist (Anton Danilo Cerar). V nadaljevanju se turist skupaj z Minko ter z Mihovo sestro (Milka Badjura) in njenim prijateljem (Jože Kunstler) odpravi v svet gora, kjer kmalu upehan obstane. Medtem ko se dekleti in mladi fant vzpenjajo na Triglav po lažji poti, pa se Miha s svojima soplezalcema napreza v *triglavski strmini*. Na vrhu se vsi skupaj najdejo, Minka in Miha pa podpišeta poročno pogodbo, v kateri je zapisano, da žena svojemu možu nikoli ne bo branila hoditi v gore (prim. Furlan & Kavčič & Nedič & Vrdlovec 1994: 28, prim. Plibernik 2003: 135, prim. Hribar & Lovšin & Potočnik 1979: 234). Nedvomno povezujejo oba filma in njihovo nastajanje številne zanimive zgodbe – denimo pisanje scenarija *Triglavskih strmin* je Badjura potem, ko ni uspel prepričati planinca in pisatelja Janka Mlakarja, zaupal pisatelju Janezu Jalnu, prav tako vnetemu planincu in ljubitelju gora (prim. Plibernik 2003). Po drugi plati pa se je eden glavnih igralcev v obeh filmih, Miha Potočnik, poročil na Kredarici ravno v duhu takšne duhovite pogodbe, na podlagi katere *žena svojemu možu nikoli ne bo branila hoditi v gore* – najprej pa so svatje na poti do kapelice pod Triglavom pripravili *šrango* kar v *Slovenski smeri* severne triglavske stene (prim. Hribar & Lovšin & Potočnik 1979: 375).

Sodobno branje obeh legendarnih slovenskih filmov, *V kraljestvu Zlatoroga* (1931) in *Triglavske strmine* (1932) nas s teoretičnim orodjem vodi k dvema temeljnima ugotovitvama: prvič – nedvomno je prva slovenska celovečerna filma treba brati tudi v kontekstu srbskega imperialističnega pritiska tistega časa, ko je ogroženo slovenstvo tovrstno filmsko produkcijo interpretiralo kot prikaz *zemlje in ljudi, idilike narave*, ki ustvarja vtis: *to je slovenska dežela in to so njeni ljudje* (prim. Plibernik 2003: 141, 145). Skratka, podobno kot *nemški* filmi *Heimat* ustvarjata kontekst *slovenske domovinskosti* – ki mu v odgovor leta 1934 sledi jugoslovanski film *Oj, ljetni sivi sokole*, ki na sublimen način prepletanja številnih prikritih označevalcev kolonizira *slovensko domovinkost* v samem jedru narodnega imaginarija – v *alpskem planinskem raju pod Triglavom*. Hkrati pa – drugič – s svojo *izrazito domovinsko orientacijo* opozarjata, podobno kot zaključ-

⁵ Zgodba izvirnega filma iz leta 1932 je nekoliko daljša, v osnovi pa podobna (prim. Plibernik 2003).

ki nekaterih nedavnih študij na področju popularne kulture (prim. Tomanž 2002, prim. Stankovič 2004), da je filmska produkcija celovit odraz *vzponov in padcev* konstrukcije nacionalne identitete in da je denimo povojna produkcija partizanskih filmov sprva zaznamovana s podobno orientacijo v naravno okolje, kot jo predhodno ukorenini slovenski gorski film.

OKCIDENTALNI JUGOSLOVANSKI POGLED NA SLOVENSKEGA ZLATOROGA

Nedvomno je AKS treba brati tudi v širših zgodovinskih okvirih političnih in ideoloških okoliščin. V luči *kontinentalnega imperializma* (prim. Arendt 2003: 295) je poleg močnih *pangermanskih integracij* nastalo tudi *panslovansko gibanje* – ki je bilo prav tako močno orientirano v *geografsko mapiranje* slovenskega alpskega prostora. Tako so poleg *bratov Čehov* v alpskem prostoru slovenstva iskali oporo tudi drugi slovanski narodi. V številnih *jugoslovanskih* literarnih in umetniških delih tako zaznamo imperialistične nagibe, ki so bili v kontekstu *ideologije integracije* interpretirani kot *bratska enotnost različnih si narodov*. Tako je denimo hrvaški pesnik August Šenoa v zagrebškem časopisu *Naše gore list* leta 1863 prvič objavil pesem z naslovom *Bohinjsko jezero*, v kateri opeva reko Savo kot vezivo med pobratenima narodoma Slovencev in Hrvatov. V njenem opisu pa se ustavi pri izviru v Bohinju, kjer se nad lepoto jezera in planinskega pejzaža v ozadju dviga Triglav – *A pred svima gorska slava, – Vrh ponosni od Triglava. – Jugoslovanska gorda kula – Diže do tri silna prsta, – Zakletva joj nijema, čvrsta; – Aj nebesa, da ste čula! – Dost tuflinu, dost je večje ... – Jer ja sam kraju ja kli-sura; – Nek se diže tufla bura ... – Moja sila ju odbije!* (prim. Šenoa 1963: 43–55). Vzporedno konstrukcijo najdemo tudi v filmu *Oj, ljetni sivi sokole – Oj, poletni sivi sokol* (režija Kamilo Bresler), ki so ga leta 1934 na Bledu posneli zagrebški snemalci (prim. Tršan 2003). Film prikazuje življenje mladih srbskih pripadnikov *telovadne organizacije Sokol*, ki je v tistih časih služila kot pomemben *medij ideje o enotnem in združenem jugoslovanskem kraljestvu*. Sokoli tako postavijo tabor na Bledu, pred tem pa v uvodnih prizorih filma prikažejo, kako *srbski Sokoli* preorjejo *alpsko njivo* in posejejo žito, ki na koncu filma po končanem obisku *kralja Aleksandra* rodi žitne klase, ki jih večje vojvodinske roke požanjejo. Najbolj *simbolen in paradoksalen* moment filma je dejstvo, da *srbski Sokoli v osrčju slovenskega alpskega sveta* po eni strani sejejo žito, po drugi pa osvajajo, raziskujejo in na splošno kolonizirajo slovenski alpski prostor, tudi z izletom na Triglav. Nedvomno je pomembna in pomenljiva vzporednica *srbskega sokolskega sejhalca*, ki podaja podobno ideološko sporočilo favoriziranja naroda kot znamenita Groharjeva slika *Sejhalca* iz leta 1907 (prim. Erjavec 1995: 130, prim. Zgonik 2002: 150), ki je v poznejših letih doživela številne interpretacije in predelave, po-

dobno kot Prešernov *Krst pri Savici*. Manj znano je, da je bila *podoba sejalca* v prostoru slovenstva upodobljena v rokopisu neznanega izvora iz 13. stoletja, ki ga hrani univerzitetna biblioteka v Gradcu (prim. Grafenauer 1979: 229), verjetno prav tako tudi v prizorih iz vsakdanjega življenja na *freski sv. Nedelje* na zunanji steni cerkve v Crngrobu pri Škofji Loki (1460–1470). V analizah nemške koncepcije *Heimata – domovinskosti* pa najdemo identične slikarske motive. Denimo znamenita slika Oscarja Martin-Amorbacha *Der Sämman – Sejalec* (1937) podaja podobno sporočilo, ki ga je v svoje propagandne namene izkoristila (po neuspehu utelešanja *pangermanskih sanj* s strani razblinjenih sanj *Weimarske republike* 1919–1933) tudi nacistična ideologija: *Das Volk liegt nicht ausserhalb der Heimat, sondern in ihr und die Heimat im Volk – Narod ne obstaja onkraj domovine, temveč znotraj nje, in domovina v narodu* (prim. Boa & Palfreyman 2000: 4–5). Torej lahko takšen film *Oj, poletni sivi sokol* beremo v luči *bratstva in enotnosti*, po drugi plati pa kritična luč v ozadju razkriva *imperialistični moment*, v katerem neka partikularna ideologija z natanko določenim namenom *integrira in si prilasča alpski znak* – simbolno koloniziranje slovenske alpske kulture je hkrati koloniziranje in integriranje slovenskega naroda s strani srbskih Sokolov s kraljevo družino Karadjordjevičev⁶ na čelu. Predznak *srbskega imperializma* je toliko bolj očiten, če imamo v mislih zgodovinski kontekst *srbskega nacionalističnega centralizma*, ki doseže višek leta 1932 s *protestnimi izjavami Slovencev in Hrvatov* – reakcija je še bolj goreče zatiranje narodnih organizacij in njihovih voditeljev. Tako na Slovenskem jugoslovanska vlada prepove *slovensko katoliško društvo Orel*, medtem ko je *liberalni Sokol* dovoljen, in hkrati – kot prikazuje film – transformiran v univerzalni *jugoslovanski komunikacijski kod* in v *sredstvo srbskega imperializma*. V zvezi z obdobjem nastanka filma pa je najbolj zanimivo dejstvo, da so na *srbskega kralja*, upodobljenega v filmu, jeseni istega leta 1934 v Marseillu skrajni hrvaški nacionalisti uspešno izvedli atentat.

KJE BI LAHKO ISKALI DROBCE GORSKEGA FILMA?

V sklepnem delu bomo podali strnjen prikaz celovečernih filmov, ki v svoji vsebini podajajo široko raztresene drobce AKS in gorskega filma.⁷ Pred drugo svetovno vojno je filmska produkcija zaznamovana zgolj z omenjenima mejni-

⁶ V tem kontekstu je zanimivo, da je imel jugoslovanski kralj v tistem času na planini Mežaklji med Jesenicami in Bledom svoje počitniške rezidence in vrsto lovskih koč – kar še dodatno podpira okoliščine konstrukcije vzvodov družbene stratifikacije v gorskem svetu, namreč podobno kot v drugih alpskih deželah je naravni svet gora postal in še danes ostaja topos reprodukcije kulturne in družbene omike.

⁷ Opozoriti velja, da ambicija prikaza ni klasifikacija žanra gorskega filma, temveč zgolj zgoščena ilustracija alpskih momentov slovenstva – pri kateri se bomo poslužili pregleda izjemno priročne Filmografije slovenskih celovečernih filmov (prim. Furlan & Kavčič & Nedič & Vrdlovec 1994). Dodatno branje je lahko tudi Brenkov (1986) pregled slovenskega gorskega filma.

koma, po njej pa predvsem s številnimi partizanskimi filmi, ki v številnih primerih kot okolje boja zoper okupatorja podajajo grape, hribovja in gorovja. Tako se filmska epopeja o narodnoosvobodilnem boju Na svoji zemlji (1948) režiserja Franceta Štiglica odvija v goratem območju Baške Grape – že naslov kot označevalec naznanja rdečo nit prelivanja krvi za svojo gorato grudo. Podobno tudi film Dolina miru (1956) režiserja Franceta Štiglica podaja v naslovu močan alpski označevalec namišljene doline miru, slovenskega Kanaana, ki je v številnih pripovedkah in v sodobni popularni kulturi upodobljen v mirnih gorskih dolinah od Trente pa do Logarske doline. Podobno alpsko kontekstualizacijo izdeluje tudi nadaljevanje filmske komedije Vesna režiserja Františka Čapa Ne čakaj na maj (1957), ko se zaplet zgodbe ustvari v gorskem hotelu kot namišljenem prostoru, kamor obligatorne norme dominantne starševske kulture ne sežejo. Po literarni predlogi Ivana Ribiča je bil posnet tudi film Kala (1958) režiserja Andreja Hienga in Kreša Golika, ki v okolju hribovske vasi podaja zgodbo o psi-ci Kali. Povojno obdobje je zaznamovano tudi s trilogijo znamenitih bukolinih filmov o Vandotovem Kekcu – najprej je režiser Jože Gale posnel film Kekec (1951), nato Srečno Kekec (1963) in nazadnje Kekčeve ukane (1968). Podobno navezavo na gorsko okolje nadaljujejo tudi drugi bukolinski filmi – denimo po Bevkovi literarni predlogi film Pastirci (1973) režiserja Štiglica.

Psihološka vojna drama Balada o trobenti in oblaku (1961) režiserja Franceta Štiglica v svojem jedru upodablja predvsem mysterium tremendum planinskega sveta, ki ga še potencira z izpeljavo Temnikarjevega boja zoper belogardiste, ki so se namenili pobiti partizanske ranjence v gorski votlini (v luči Hobbesove filozofske krilatice homo homini lupus – človek človeku volk). Podoben kontekst krutega hribovskega okolja uprizarjajo po literarni predlogi Prežihovega Voranca posneti filmi: Samorastniki (1963) režiserja Igorja Pretnarja, Ljubezen na odoru (1973) režiserja Vojka Duletiča in Boj na požiralniku (1982) režiserja Janeza Drozga. Zgodovinska drama o verskih vojnah Amandus (1966) režiserja Franceta Štiglica opozarja na moment slovenskega reformatorstva in na socialni čut slovenskih hribovskih kmetov, ki so se uprli tako kato-liški protireformaciji kot dominantnim družbenim slojem. Podobno tematiko kmečkega punta na Tolminskem zajema tudi film Pustota (1982) režiserja Jožeta Galeta. Na vidik socialnega opozarja tudi ekranizacija klasičnega slovenskega romana Na klancu (1971) režiserja Vojka Duletiča – cankarjevski klanec siromakov je zaznamovan z dvema močnima označevalcema alpske kulture slovenstva: z metaforo klanca in romanjem, na katero se podajajo vaščani, ko se Francka poda v hrepeneči in nikoli dokončani življenjski tek. Podobna ekranizacija klasične literarne predloge Ivana Tavčarja je film Cvetje v jeseni (1973), ki ga je režiral Matjaž Klopčič – gre za upodabljanje zgodbe v hribovskem zaselku, ki

označuje razliko med krhko naravno idilo, v katero posega urbana kultura. Podobno dekadenco urbanega okolja v dolini razkriva film *Bele trave* (1976) režiserja Boštjana Hladnika, namreč kljub trdemu življenju v hribih je neokrnjeni svet narave tisti, ki daje človeka vredno življenje. Tudi zato so v idiličnih krajih gorskega sveta v luči zapuščine razsvetljenstva in konstrukcije buržoaznega naravnega raja dominantni družbeni sloji pogosto iskali mir, čisti zrak in počitek. Film *Iskanja* (1979), ki ga je po literarni predlogi S poti Izidorja Cankarja režiral Matjaž Klopčič, kontekstualizira zgodbo razklanega intelektualca tudi ob italijanskem predalpskem Gardskem jezeru, ki ga je že Goethe (prim. 2000) označil kot obliko alpskega raja s pridihom Mediterana – podobno kot je to naredil Prešeren v kontekstu Blejskega jezera.

V sodobnem času je gorski svet kot osrednji topos dogajanja filmske zgodbe ponovno zbudil pozornost ustvarjalcev. Na takšen moment opozarjata film *Morana* (1993) režiserja Aleša Verbiča, ki kontekst visokogorskega sveta vplete v grozljivo zgodbo o skrivnostni boginji Morani, ki pooseblja zlo v ljudeh – interpretacija je zanimiva predvsem z vidika branja slovanske mitologije v gorskem okolju, saj se takšna označevalca, kot smo že prikazali, tesno povezujeta v okviru alpske kulture slovenstva. Podoben, vendar pa žanrsko nasproten vidik odraža nizkoprorračunski film *Dergi in Roza v kraljestvu Svizca* (2003) režiserja Borisa Jurjaševiča, ki v navidezno preprosti zgodbi aktualnih družbenih procesov (privatizacija nepremičnin, evropske integracije, vsakdanja popularna kultura slovenstva ipd.) podaja in prikazuje sodobne planinske podobe in številne označevalce alpske kulture slovenstva. Hkrati pa na šaljivi ravni parodičnosti gradi most k fundamentom slovenske kinematografije – namreč k žanru gorskega filma in njegovemu označevanju temeljnih geografskih znakov slovenstva. Tudi zato je treba parodijo o kraljestvu Svizca brati kot pomenljivo reprodukcijo nacionalnega imaginarija, ki opozarja, da je poroka s premožno evropsko nevesto sicer neizogibna, vendar pa lahko v takšnem neizogibnem aktu evropeiziranja odmaknjeni planinski raj daje udobno zavetje, polno legend, mitov in pozabljenih zgodb – tudi takšnih, ki opozarjajo, da bi Aldous Huxley ali pa Walter Benjamin namesto z meskalinom ali hašišem v kulturnem izročilu slovenstva iskala vrata percepcije z močeradovcem (prim. Šaver 2004).

SLOVENSKI GORSKI FILM KOT (POZABLJENI) NACIONALNI SIMBOL

Krajina in gorski svet sta nedvomno obliki nacionalne identitete oziroma nacionalne simbolizacije (prim. Kučan 1998, prim. Erjavec 1994), ena najbolj brutalnih oblik prisvajanja takšnega sveta pa je nedvomno vojna. Tudi ali predvsem zato mapiranja in prisvajanja nekoristnega sveta danes potekajo v različ-

nih sublimnih oblikah: denimo virtualna mapiranja na spletnih straneh, ali pa televizijska mapiranja, ko ob dopoldnevih televizijska slika v spremljavi radijskih zvokov prenaša prizore iz naravnega okolja od morske obale do visokogorskih smučišč in na ta način podaja podobno krajinsko vzdušje, kot so ga upodabljali že krajinski slikarji v prejšnjih stoletjih. Poleg takšnega mapiranja in prisvajanja gorskega sveta najdemo v obdobju množične kulture še številne veliko bolj latentne procese: eden tovrstnih je nedvomno radijsko mapiranje temperaturnih in vremenskih razmer po nacionalnem ozemlju, ko vsak dan vedno znova sicer zvemo, kakšno je vreme na Kredarici pod Triglavom, hkrati pa takšno označevanje služi tudi cikličnemu potrjevanju dejstva, da je Kredarica še vedno tam, še vedno naša, slovenska – torej sestavni del nacionalne identitete in nacionalnega teritorija. Pomen gora in družbena konstrukcija gorskega sveta se tako v modernih družbah odražata prek številnih družbenih procesov, od umetnosti in športa do odkritega nacionalizma, politične ideologije in praks povsem vsakdanjega življenja. Pri tem ima slovenski gorski film v povojih nacionalne filmske produkcije in popularne kulture kot take posebno vlogo – na sublimen in tenkočuten način vedno znova govori zgodbo o ljudeh in njihovi pokrajini. Tudi zato prvi slovenski filmi in prvi pogledi meščanskih snemalcev skozi zaslonko filmske kamere prikazujejo kulturo, ki jo Slovenci še nikoli do takrat niso resnično zaznali – njihovo lastno (alpsko) kulturo.

VIRI IN LITERATURA

- Arendt, Hannah (1951/2003): Izvori totalitarizma. Ljubljana: Študentska založba.
- Barthes, Roland (1972): *Mythologies*. New York: Hill and Wang.
- Boa, Elizabeth and Rachel Palfreyman (2000): *Heimat – A German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*. Oxford: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*. Routledge, London.
- Brenk, France (1986): Film. V: K. Rapoša ur.: *Slovenske gore*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Debeljak, Aleš (1999): Na ruševinah modernosti. *Znanstveno in publicistično središče*, Ljubljana.
- Deržaj, Matjaž (1980): Triglav v klasični dobi planinstva. V: T. Stroj in ur.: *Triglav, gora naših gor*. Maribor: Založba Obzorja.
- Deržaj, Matjaž (1993): Planinski pozdrav: Ob 100. obletnici ustanovitve Slovenskega planinskega društva. Ljubljana: Založba Mladika.
- Erjavec, Aleš (1994): Mountain Photography and the Constitution of National Identity. *Filozofski vestnik/Acta Philosophica*, vol. XV, no.2: 211–235.
- Erjavec, Aleš (1995): Estetika in kritična teorija. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Frank, Heinrich (1998): Die Entwicklung von Alpinistik und Wintersport in Österreich. In: E. Bruckmüller und H. Strohmeyer Hg.: *Turnen und Sport in der Geschichte Österreichs*. Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag.
- Freshfield, Douglas W. (1916): The Southern Frontiers of Austria. *The Alpine Journal: A Record of Mountain Adventure and Scientific Observation*. Vol. XXX: 1–24.
- Furlan, Silvan in Bojan Kavčič, Lilijana Nedič, Zdenko Vrdlovec (1994): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1991*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Goethe, Johann Wolfgang (2000): *Italijansko potovanje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Grafenauer, Bogo (1979): Prva kriza fevdalne družbe. V: Z. Čepič et al. *Zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Gross, Matthias (2001): Unexpected Interactions: Georg Simmel and the Observation of Nature. *Journal of Classical Sociology*, vol. 1(3): 395–414.
- Hermannstahl, Franz von (1831/1973): Nov vzpon na Triglav. V: J. Kugy ur.: *Pet stoletij Triglava*. Maribor: Založba Obzorja.
- Höbusch, Harald (2002a): Germany's Mountain of Destiny: Nanga Parbat and National Self-representation. *The International Journal of the History of Sport*, vol. 19, no. 4: 137–168.
- Höbusch, Harald (2002b): Rescuing German Alpine Tradition: Nanga Parbat and Its Visual Afterlife. *The International Journal of the History of Sport*, vol. 29, no. 1: 49–76.
- Horak, Roman and Wolfgang Moderthner (1996): A Culture of Urban Cosmopolitanism: Uridil and Sindelar as Viennese Coffee-House Heroes. In: R. Holt and J. A. Mangan eds.: *European Heroes: Myth, Identity, Sport*. Portland: Frank Cass.
- Howard, Eliot (1870): The Terroul and Mangert in Carniola. *The Alpine Journal: A Record of Mountain Adventure and Scientific Observation*, vol. IV: 345–365.
- Hribar, Stanko, Evgen Lovšin in Miha Potočnik (1979): *Triglav gora in simbol*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Jug, Klement (1997): *Stena in smrt: planinčevi zapiski*. Ljubljana: Karantanija.
- Kambič, Mirko (1980): Triglav v slovenski fotografiji. V: T. Stroj in ur.: *Triglav, gora naših gor*. Maribor: Založba Obzorja.
- König, Stefan und Hans-Jürgen Panitz, Michael Wachtler (2001): *100 Jahre Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*. München: Herbig.
- Kučan, Ana (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Kugy, Julius ur. (1938/1973): *Pet stoletij Triglava*. Maribor: Založba Obzorja.
- Lewis, Neil (2000): The Climbing Body, Nature and the Experience of Modernity. *Body & Society*, vol. 6 (3–4): 58–80.
- Lovšin, Evgen (1961): *Gorski vodniki v Julijskih Alpah*. Ljubljana: Planinska založba.
- Lovšin, Evgen (1979): Hrepenenje in pogum. V: E. Lovšin, S. Hribar in M. Potočnik: *Triglav gora in simbol*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Lutz, Catherine A. and Jane L. Collins (1993): *Reading National Geographic*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Plibernik, France (2003): *Janez Jalen – življenjska in pisateljska pot v dokumentih, pričevanjih in razlagah*. Celje: Mohorjeva družba.
- Praček, Ciril (1980): Triglavsko okolje in njegov vpliv na smučanje v Sloveniji. V: T. Stroj in ur.: *Triglav, gora naših gor*. Maribor: Založba Obzorja.
- Rosthorn, Franz pl. von (1828/1973): Opis vzpona na Triglav na Gorenjskem v juliju 1828. V: J. Kugy ur.: *Pet stoletij Triglava*. Maribor: Založba Obzorja.
- Rožanc, Marjan (1981): Planica. V: M. Rožanc: *Iz krvi in mesa – eseji o slovenskih mitih*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Savenc, Franci (1980): Triglavsko steno. V: T. Stroj in ur.: *Triglav, gora naših gor*. Maribor: Založba Obzorja.
- Simmel, Georg (2000): Alpska popotovanja. V: G. Simmel: *Izbrani spisi o kulturi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Sontag, Susan (1973/2001): *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.
- Stanković, Peter (2004): *Dobri in zli (plus nekaj zmedenih) – Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: FDV (delovna verzija teksta pred objavo).
- Šaver, Boštjan (2004): *Al' boste šli iz naših krajev? Bom. Kdaj si lahko obetamo novega Kekca*. Dnevnik, 20. nov. 2004, letn. 54, št. 318, str. 32.
- Šenoa, August (1963): *Sabrana dijela, knjiga 1, Pjesme*. Zagreb: Znanje.
- Tomanič, Ilija (2002): *The Beginning of the End or an End of the Beginning? Transition, Slovene film and the Crisis of Identity*. MovEast7, International Film Periodical.
- Trenker, Luis und Walter Schmidkunz (1935): *Berge und Heimat – Das Buch von den Bergen und ihren Menschen*. Berlin: Verlag Th. Knaur Nachf.
- Tršan, Lojz (2003): *Kraljevi sokol*. Kinotečnik – mesečnik Slovenske kinoteke, let. IV, št. 4, str. 9.
- Vreg, France (2002): *Feliton – Novinarske, polliterarne in literarne oblike na Slovenskem*. Ljubljana: Založba FDV.
- Weiss, Otmar (1998): Sport in den Massenmedien. In: E. Bruckmüller und H. Strohmeyer Hg.: *Turnen und Sport in der Geschichte Österreichs*. Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag.
- Wester, Josip (1954): *Baltazar Hacquet – prvi raziskovalec naših Alp*. Ljubljana: Planinska založba.
- Zgonik, Nadjia (2002): *Podoba slovenstva*. Ljubljana: Nova revija.