

VIZUALNE REPREZENTACIJE SLOVENSKE ALPSKE KULTURE: OD UPODOBLJANJA ALPSKE KRAJINE DO ŽANRA GORSKEGA FILMA

Povzetek: V tekstu je predstavljena rekonstrukcija vizualnih kodov, ki so povezani s slovensko alpsko kulturo. Prek analize zgodovinskih razsežnosti različnih vizualnih medijev – od slikarstva, fotografije, filma do širše popularne kulture – je mogoče v kontekstu upodabljanja gorskega sveta razbrati, da vizualne reprezentacije močno odražajo navezanost kulture, družbe in posameznikov na okolje, iz katerega izhajajo. Vizualne reprezentacije v tem primeru slikovito razkrivajo, da je gorski svet pomembna stalnica oblikovanja kolektivnega spomina in zamišljene skupnosti v slovenskem kontekstu. Kronološko gledano se je tako skupaj z razvojem vizualnih medijev pogosto spreminjal zgolj način upodabljanje vsebinsko identične alpske kulture. Sestavek v tem pogledu tudi opozarja na vidik tradicionalnih, religijskih pogledov na gore, ki jih v sodobni družbi predhajajo številne prakse od športa do celovite nacionalne identifikacije in mitizacije kulturne krajine. Analiza vizualnih reprezentacij alpske kulture slovenstva v tem primeru sistematično razkriva podoben proces modernizacije, kot so ga veliki sociološki klasiki opazali na podobnih temah modernizacije življenjskega sveta.

Ključni pojmi: alpska kultura slovenstva, vizualna reprezentacija, slikarstvo, fotografija, film, popularna kultura, šport, kulturna krajina

Uvod: vizualne reprezentacije kulturnih krajin

Premik umetniškega motiva gore kot sredstva podajanja religioznega pomena je šele v razsvetljenstvu zaznamovan s sekularnim pristopom – takšen premik 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 sodobno tržišče na podlagi *logike kapitala* spremenilo umetnost v orodje ekonomskih interesov, množičnih medijev in državne oblasti (Debeljak, 1999). Hkrati pa je takšen prehod zaznamovan z vrsto ideoloških vzvodov, med

* Mag. Boštjan Šaver, asistent na Fakulteti za družbene vede in raziskovalec v Centru za preučevanje kulture in religije.

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) kot obliko *preddržavnega stanja neke politične ideologije*, saj nacionalizmi v kulturi predhajajo vključevanje nacionalnih idej v politična gibanja (Zgonik, 2002: 18). Pri tem Zgonik opozarja, da lahko po eni strani takšen nacionalizem delimo na *imperialistični aspekt* – denimo primer renesančnega nacionalizma v Firencah, ki se je začel instrumentalizirati in institucionalizirati prek razglašanja *Florentincev* za dediče antične kulture in naslednike starih Rimljanov, po drugi pa na *organicistični aspekt* – denimo obramba nacionalne kulture v *nemškem svetu* je terjala *identifikacijo z naravo, gozdom in podeželskimi kmečkimi navadami* (Zgonik, 2002: 18, 20). Slovenski primer ima tudi v soju tisočletne zgodovine podobne poteze kot *germanski*, vendar je zanj še posebej značilna *specifika zavesti o jezikovni pripadnosti skupnosti*. Hkrati pa se je ravno med prostorom romanske in germanske kulture, ter njunima *imperialističnima kulturnima težnjama* v slovenskem prostoru razvil *antagonizem*, ki je že hkrati pomenil *razliko med dvema izključujočima se možnostma* – frankofonski švicarski pisatelj *Charles-Ferdinand Ramuz* (Zgonik, 2002: 22) tako v obravnavanju problema identitete (razmerja med romanskim in germanskim svetom) ne opredeli takšnega *identitetnega antagonizma* le z različnostjo kulturnih izhodišč, temveč tudi – prvič – s temeljno razliko med (že omenjeno) *imperialistično* in *organicistično razsežnostjo kulture* in – drugič – z njuno različno religiozno podstatjo.

Znotraj koncepta kulturnih krajin je pomen slovenskega alpskega okolja in slovenskih gora nedvomno markanten. O tem govorijo številni pogledi od zunaj (prim. Howard, 1870) in od znotraj (prim. Rožanc, 1981). Osrednja teza teksta je tako zastopana v rekonstrukciji vizualnih kodov, ki so povezani s slovensko alpsko kulturo. V nadaljevanju bo ravno analiza zgodovinskih razsežnosti različnih vizualnih medijev – od slikarstva, fotografije, filma do širše popularne kulture – v kontekstu upodabljanja gorskega sveta privedla do sinteze, da vizualne reprezentacije pomembno odražajo navezanost kulture, družbe in posameznikov na okolje, iz katerega izhajajo. Torej v primeru slovenske kulture in vsakdanje družbe vizualne reprezentacije slikovito razkrivajo, da je gorski svet pomembna stalnica oblikovanja *kolektivnega spomina* in *zamišljene skupnosti*. Hkrati pa je v tekstu na empirični ravni številnih primerov analiziran tudi vidik tradicionalnih, religijskih pogledov na gore, ki jih v sodobni družbi predhajajo številne prakse od športa do celovitih sodobnih nacionalnih identifikacij in (političnih) mitizacij kulturne krajine.

Kulturna konstrukcija krajine v slikarski umetnosti

Krajina kot poseben slikarski žanr ima svoje izvore v Leonardovem prostorskem odkrivanju globine, ki v svojem delu *Trattato della pittura* (1490) uporablja besedo *paese* – *dežela* (prim. Ilić, 2004). Pomembno popularizacijo motiva krajine vnesejo v slikarsko umetnost *flamski slikarji* – med katerimi se Joachim Patinir že v 16. stoletju popolnoma posveti slikanju pokrajine. Patinir tako naslika leta 1515 sliko *Gorska krajina s svetim Hieronimom* [*Saint Jerome in a Rocky Landscape* –

danes jo hrani Narodna galerija v Londonu], ki v ospredju prikazuje skromno votlino z bradatim Hieronimom, v ozadju pa gorato pokrajino s samostanom kot osrednjo točko ene izmed zgodb takrat popularne ti. *Zlate legende – Legenda Aurea* (ki jo je spisal leta 1275 menih Jacopo de Voragine). V kontekstu naše obravnave je delo zanimivo z dveh zornih kotov: prvič – znameniti prevajalec *Vulgate* (prvega prevoda Svetega pisma v latinščino), sveti Hieronim, je bil leta 342 rojen na mediteranskem pragu alpskega slovenstva, zato lahko upravičeno sklepamo, da je na Patinirjevi sliki upodobljena duhovna zapuščina bodisi *alpskega* bodisi *bal-kanskega gorskega sveta*, drugič – kontekstualizacija zgodbe *Legenda Aurea* v gorski krajini opozarja, podobno kot *slovenska legenda o Zlatorogu*, da številne mitološke zgodbe podajajo univerzalne kulturne strukture – kot opaza Meletinski (prim. 2001) ali pa Škamperle (prim. 1999) v slikoviti študiji *simbolne govorice gore*. Mitološka *tematike gore* je bila tako verjetno upodobljena zelo zgodaj v zgodovini človeštva (Bernbaum, 1998; Križnar, 2003). V umetnosti se je tako pred razsvetljenstvom in romantiko *motiv gore* prikazal kot *motiv reformacije* (Stele, 1952). Tako v reformaciji *postane umetnost izraz osebnih razpoloženj, osebnih izpovedi in odraz osebnih duševnih bojev* – denimo takšen vsebinski premik ilustrira Hamann na razvoju ikonografske teme *Oljske gore* pri Dürerju (eden izmed prvih slikarjev, ki slika *Landschaft – pokrajino*), pri čemer označi *biblijsko Oljsko goro* kot osrednjo *temo reformacije* (Stele, 1952: 120). Prežitek takšne biblijske konstrukcije realnosti odraža še danes *Gora Oljka* blizu Velenja (prim. Tavčar, 2004), ki združuje tri bistvene elemente alpske kulture slovenstva: *geografski* – goro kot vzpetino, *religiozni* – na vrhu gore je postavljena cerkev Svetega Križa, *popularno kulturni in športni* – na vrhu gore je postavljen tudi planinski dom, ki ga množično obiskujejo planinci na letnih tradicionalnih pohodih.¹

Kot že rečeno je sekularni premik v razsvetljenstvu in romantiki namesto številnih slikarskih upodobitev krščanskih svetnikov, tudi v kontekstu gorske krajine, postavil v ospredje *mysterium tremendum et fascinans* narave kot take. Takšne premike lahko v kontekstu upodabljanja slovenske alpske pokrajine in Triglava opazamo v številnih delih (Zgonik, 2002; Kučan, 1998; Komelj, 2001) – denimo slika *Triglav iz Bohinja* (1861) Antona Karingerja, slike *Panorama s Triglava* (1864–1867), *Panorama s Stola* (1866), *Panorama s Šmarne gore* (1866), *Panorama z Mangarta* (1869) znamenitega krajinarja Marka Pernharta, v pričetku 20. stoletja pa tudi v številnih delih Ivana Groharja, Maksima Gasparija, Riharda Jakopiča, Irwinov idr. Omenjena klasična dela žanra *gorske krajine* pa predhajajo številne *vedute* in *bakrorezi*, ki že za časa srednjega veka, še bolj pa v obdobju razsvetljskega raziskovanja, prikazuje razbrazdani gorski svet. Tako denimo Valvazor v svojem velikem delu in številnih bakrorezih upodablja gorsko krajino kot abstraktni niz *enakomerno porazdeljenih čeri* – v nasprotju z dejanskim izgledom gora. Denimo njegov bakrorez *Bled z gradom*: jezero z gradom na desni, otokom in cerkvijo, v ozadju, kjer v takšnem kadru

¹ Takšna razčlenitev še dodatno potrjuje tezo o nevidni reprodukciji tradicionalnih religioznih vzorcev v širših družbenih strukturah in osrednjo tezo o diahroni kontinuiteti konstrukcije družbenih in kulturnih struktur, ki jih v konkretnem primeru lahko opredelimo s konceptom alpske kulture slovenstva. Namreč, če so za tradicionalno religiozno produkcijo smisla značilna romanja k cerkvam, so za sekularno produkcijo smisla značilna romanja k planinskim kočam.

običajno uzremo Triglav, pa je upodobil neprepoznaven niz že omenjenih čeri (prim. Strojin, 1980; prim. Valvazor, 1977). Podoben motiv je dve stoletji kasneje naslikal vojak in slikar Anton Karinger na sliki *Bled s Triglavom v ozadju* (1860/67) – pri tem že samo ime daje vedeti, da je kontekst gora v ozadju pomemben in pomenljiv. Preskok v takšnem upodabljanju predstavlja znamenita Hacquetova podoba *Velki Terglou* (1779), kjer so okoliške gore narisane še vedno v izumetničeni luči poljubno razbrazdanih skal – v ospredju pa je v oblake segajoča gmota najvišje gore vzhodnih Alp (prim. Lovšin, 1979: 55). Sistematično skiciranje, risanje, slikanje gora postopoma uvedeta v tridesetih letih 19. stoletja takratni kustos deželnega muzeja Henrik Freyer in portretist Matevž Langus, ki je poleg portretov skiciral številne krajinske motive, gore, hudournike (njegovo skicirko še danes hranijo v ljubljanski Narodni galeriji), znana pa je tudi njegova slika *Begunje na Gorenjskem* s Triglavom v ozadju (prim. Strojin, 1980: 116).

Patinirjeva slika Svetega Hieronima v skalnati pokrajini



(vir: National Gallery London, URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/>, marec 2005).

Matevž Langus, Pogled na Begunje, 1792–1855



(vir: Narodna galerija Ljubljana, URL: <http://www.ng-slo.si/>, november 2004).

Nedvomno so k takšnemu nenadnemu slikarskemu odkritju gora prispevale svoj delež tako okoliščine družbenih sprememb, ki jih je prineslo razsvetljenje, kot tudi dejstvo, da je gore tudi v *prosvetljeni dobi* zaznamovalo podobno *občudovanje*, značilno za konstrukcijo *svetih gora* v obdobju religiozne produkcije smisla. Nekaj podobnega kot *sveto* na področju religiologije ali koncept *mane* v antropologiji prinaša torej v sekularni svet umetnosti *konceptija štimunge* (v germanskem izročilu *die Stimmung*) – v bistvu koncepta gre za *razpoloženje, vzdušje ali ujemanje*, pri čemer je zajeta celostnost čustvenega doživetja, ki se v človeku oblikuje v odnosu do okolice (Zgonik, 2002). Hkrati je *Die Stimmung* tudi filozofsko izhodišče, v okviru katerega Hegel definira *krhko hipnost in bežnost vtisa*. Pri tem je zanimivo, da običajni življenjski prostor ne omogoča doživetja tega *popolnega občutja*, *štimungo* namreč lahko občutimo ali *doživimo le na vrhu gore, na obali ali v valovih glasbe* (prim. Zgonik, 2002: 62). Navedeni primer je eden izmed mnogih, ki so oblikovali pojme, merila, teoretske poglede in vrednotenja umetnosti. Vendar v

kontekstu *alpske kulture slovenstva* predstavlja eno izmed osrednjih sekularnih transformacij konstrukcije tradicionalnih religioznih vzorcev v gorskem svetu – določa podobno izhodišče kot *sveto* ali *mana*, s katerega lahko definiramo panoramske slike Marka Pernharta (Deržaj, 1980; Zgonik, 2002; Kučan, 1998) ali pa panteistične gorske fotografije Jake Čopa (Erjavec, 1994) in njegovega *videnja Raja pod Triglavom* (prim. Čop, 1968).

Znamenita Hacquetova prva
upodobitev Triglava



(vir: Balthasar Hacquet,
*Oryctographia Carniolica oder
Physikalische Erdbeschreibung
des Herzogthums Krain, Istrien
und zum Theil der benachbarten
Länder*, 1778).

Marko Pernhart,
Špikova skupina, 1849



(vir: Narodna galerija Ljubljana,
URL: <http://www.ng-slo.si/>, november 2004).

V okviru ikonografije slovenstva lahko pritrdimo tezi, da je bila pri slovenski kulturi sicer kot njena značilnost največkrat poudarjena *liričnost, čustvenost in za-verovanost vase*, vendar pri tem duhovna identiteta slovenskega prostora ni v eno-razpoloženjskosti, temveč je zaradi raznovrstnosti vplivov takšna značilnost *identiteta raznolikosti* (Zgonik, 2002: 117). Takšno identiteto je zajemal tudi *slovenski kulturni nacionalizem*, tudi kot družbena ideologija skupnosti na že omenjeni preddržavni ravni – namreč če narode delimo na *državne narode z zgodovinskim ali vojaškim ozadjem* in *kulturne narode brez pomembnih političnih prelomnic*, potem je slovenski narod nedvomno *kulturni narod* (Zgonik, 2002). Takšni tezi, ki posredno aplicira, da kultura ni povezana z vojaškim ozadjem, vojno ali krvavim nasiljem, bi lahko nedvomno oporekali, saj se v ozadju sleherne kulture zrcalijo vzvodi nasilne zgodovine, religioznih in političnih vojaških spopadov. Po drugi strani pa takšno stereotipizacijo *zgoľj kulturnega slovenstva* potrjujejo zgodovinske mitologije slovenskih narodnih junakov – denimo liki, kot so *kralj Matjaž*, *Peter Klepec*, *Martin Krpan* so veliko bolj povezani z *naravnimi silami* kot pa s političnim okoljem (prim. Zgonik, 2002: 124). Tudi v tem oziru je zanimivo ozadje *naravnega mita*, kjer najdemo povezavo slovenskih impresionistov (kot sta Jako-

pič in Grohar) s krajino in naravo – nedvomno še en odraz identitete tistega naroda, ki se sklicuje na pravico do obstoja *po naravnem pravu* (Zgonik, 2002: 127). Pri tem je najbolj zanimivo, da lahko krajina postane *atribut domovinskih čustev* – primer odkrivanja Alp in gorskega sveta, ki je predstavljal veliko odkritje romantike in razsvetljenstva, sicer odraža dejstvo, da so pusti gorski svet najprej kultivirali znans-tveniki, šele nato umetniki. Takšno organicistično kulturo – izvorno orientacijo v naravo lepo slikajo tudi primeri *taborskih gibanj* za časa *slovenskega narodnega prebujenja*, ko se politično dogajanje ni odvijalo v zaprtih sobanah, temveč na prostem, v naravnem okolju: *družbenost takšnega gibanja je izvirala iz narave* (Zgonik, 2002: 166).

Maksim Gaspari,
ilustracija za Kunčičevo knjigo
Triglavske pravljice, 1940



(vir: Ilustrator – Maksim
Gaspari. Ljubljana,
Narodna galerija, 1986).

NSK plakat,
Krst pod Triglavom, 1985



(vir: Alexei Monroe,
Pluralni monolit – Laibach in NSK.
Ljubljana, Maska, 2003).

Potem ko so *alpski pejsaž*² za svoj *nacionalni motiv* prvi določili *Švicarji* (družbene razsežnosti tega procesa slikovito opisuje Simmel – prim. 2000; Gross, 2001), so jim sledili tudi ostali *alpski narodi*. *Alpski Slovenci* so tako privzeli pomenoslovje narave in gora kot obliko *narodne simbolne figuralnosti*, pri kateri prednjači *sin-teza državnih simbolov*, kjer se stapljata tako simbolika Triglava kot valovitost Jadranskega morja (Zgonik, 2002: 136-146). Totalni označevalec *Triglav* pri tem uteleša *naravno dimenzijo* in 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* (Zgonik, 2002). Tovrstna sporočila še dodatno potencirajo številna umet-

² V luči alpskega pejsaža slovenstva pa je potrebno izpostaviti tudi znamenitega slikarja Marka Pernharta, 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 razmišljajočega čutenja narave oblikuje spoznanje sveta (prim. Zgonik, 2002).

niška dela – denimo razglednica *Iz naroda za narod* (1904) Maksima Gasparija kot osrednje označevalce slovenstva prikazuje *Triglav, Ljubljanski grad in morje* (Kučan, 1998: 106), lesorez *Triglav* (1927) Saše Šantela upodablja *bradatega ostarelega velikana* – ki se oprijema gore Triglava v ospredju (Zgonik, 2002: 138), živa skulptura oziroma instalacija *Triglav* (1968) skupine OHO *uteleša parodijo* polajčanja nacionalnih političnih simbolov v obliki človeške postavitve treh glav, povezanih v skupno breztelesno gmoto podobno *triglavi gori* (Zgonik, 2002: 183), slika *Slovenske Atene – Alpe* (1987) skupine Irwin združuje v sebi serijo označevalcev slovenske nacionalne identitete – Groharjevega sejalca, podobo zasnežene alpske doline in mogočne gore nad njo, in podobo krščanske Marije z otrokom ipd.

Jaka Čop, mitološka dolina Tamarja s planiškimi skalnicami



(vir: Jaka Čop, *Raj pod Triglavom*. Državna založba Slovenije, 1968).

Logotip podjetja Triglav film



(vir URL: <http://vibafilm.si/slo/zgodovina.htm>, marec 2005).

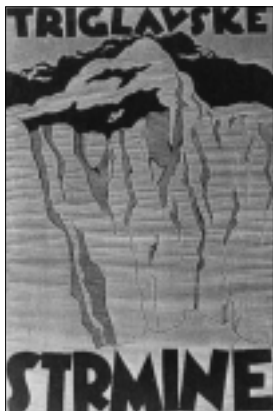
371

Fotografski modus alpskosti in gorske štimunge

Poleg slikarstva je eden izmed temeljnih medijev vizualne kulture, ki je močno zaznamoval *alpsko kulturo slovenstva*, tudi fotografija. V luči popularne kulture je nedvomno zanimivo razmerje med obema medijema – namreč slikarstvo je že v 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). Pri tem se *tradicionalne lepe umetnosti* vedno znova vzpostavljajo na podlagi namišljene razlike *med izvornim in lažnim, med originalom in kopijo, med dobrim in slabim okusom* – pripadajo *viktorijski držim moderne* (Sontag, 2001: 132). Pri tem Sontag zastavlja tezo, da je *etos fotografije* bližje etosu moderne poezije kot etosu slikarstva – v tem kontekstu je še posebej zanimiva vloga poezije, ki je med prvimi konstruirala gorski prostor kot kulturno okolje. Po drugi plati pa je bila vloga fotografije ključna v obdobju imperializma in

osvajanja polarnega sveta, kasneje tudi visokogorja – služila je ne le kot *svinčnik narave*, temveč tudi kot *dokaz resničnega osvajanja gora*. Slikarstvo je ščasma postajalo vse bolj konceptualno, poezija pa se je vse močneje oblikovala prek vizualizacije. Predanost poezije konkretnemu in avtonomnemu jeziku vsake pesmi odgovarja predanosti fotografije *k čistemu videnju* (Sontag, 2001: 92). Eno izmed meril vrednotenja, skupno slikarstvu in fotografiji, pa je tudi inovacija – obema se

Plakat filma
Triglavske strmine



Prizor iz Galetovega filma o Kekcu



372

(vir: Slovenska kinoteka,
objavljeno v glasilo
Ljubljana, št. 1/2, leto IX,
jan/feb 2004, str. 5).

(vir URL: www.film-sklad.si, marec 2005).

pogosto pripisuje neko vrednost, ker vzpostavljata nove formalne sheme in spremembe v vizualnem jeziku (Sontag, 2001: 126). Spet drugo merilo, ki ju ločuje, pa je *benjaminovska* značilnost umetniškega dela – namreč Walter Benjamin (prim. 1998) jo opredeli s konceptom *aure* [lat. *aurum* zlato]. V svojem tekstu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (prim. 1981) pretresljivi simbol frankfurtske šole ugotavlja, da je fotografija že v nekaj letih po iznajdbi prekosila litografijo in tako postala paradni konj *tehnične reprodukcije*. Pri tem pa opozarja, da v času tehnične reprodukcije umetniškega dela *krni njegova aura*. Sontag pa na sekundarni ravni ugotavlja, da je prava razlika med *auro fotografije in auro slikanega platna* različen odnos do časovnosti, tj. zob časa uničuje sliko, medtem ko fotografija s časom zori kot denimo vrhunsko vino (Sontag, 2001: 132). S tem ko je fotografija prevzela nalogo odslikavanja realnosti, pa je spustila duh slikarstva na plano – naslikane podobe niso nič več *impresionistični odraz gole realnosti*, temveč poustvarjeni notranji svet umetnika. Vsemu navkljub pa lahko pritrdimo, da je fotografija kot umetniško delo, podvrženo 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: opažal je, da nimajo *novih slikanih gora in panoram*, čemur so *pač krive mnoge fotografije in razglednice, ki jih poprej niso poznali*, hkrati pa so *tako poceni*, da so prešle v splošno uporabo (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 napisal poročilo, v katerem najavlja, da jim pošilja *razmeroma posrečen pogled na pogorje iz blejske okolice, z vijoličastim, s snegom pokritim vrhom* (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 (Kambič, 1980: 195). Tudi prvi letnik Planinskega vestnika se v letu 1895 ponaša z dvema fotografskima reprodukcijama

Skupina OHO, Triglav, 1968, živa skulptura



(vir: Nadja Zgonik, *Podobe slovenstva*. Ljubljana: Nova revija, 2002).

Razglednica telefonskega podjetja z dodanim sporočilom



(vir: razglednica *Ciao, Schatzi! Sa va?*, kartice Vidi – Mobitel, fotografija J. Žnidaršič, 2004).

Gustava Pirca – ena izmed teh upodablja Aljažev stolp na Triglavu. Kasneje je pričel Planinski vestnik po letu 1909 ponovno objavljati fotografije, po prvi svetovni vojni pa je takšna praksa postala običajna – takrat so se pričeli s planinsko fotografijo sistematično ukvarjati člani Turistovskega kluba Skala.

V kontekstu uveljavljanja *planinske fotografije* in njihovih reprodukcij na razglednicah je bilo še posebej zanimivo dejstvo, da so takšne fotografije utelešale in služile kot sredstvo *propagande* predvsem v narodnem boju. Tako Erjavec (prim 1994) ugotavlja, da je *prostor definiran teritorij, ki ga je potrebno prisvojiti in briniti, sicer ne pripada nam* – gre za konstrukcijo na simbolni ravni. Takšen izraziti prostor, ki je v začetku 20. stoletja *posedoval gradbeno dovoljenje* za celovito izgradnjo slovenske nacionalne identitete, pa so nedvomno bile *slovenske gore, slovenski alpski prostor* – pri čemer naj bi bil slovenski primer edinstven, ker (a) zajema celovit, enoten prostor, ki hkrati (b) pronica v celoten teritorij slovenstva in pri tem (c) ni uravnotežen z obstoječo nacionalno politično močjo, prav tako pa je (d)

igral pomembno vlogo samo v določenem historičnem segmentu ipd. (prim. Erjavec, 1994). Vsekakor številne fotografije od Jake Čopa do sodobnejših fotografov Staneta Klemenca, Urbana Goloba, Mateja Mejovška idr. še danes opozarjajo, da je simbolni prostor fotografije pomembno sredstvo prisvajanja in utrjevanja nacionalne identitete. Namreč, simbolna raven prisvajanja in navideznega mapiranja meja slovenstva nudi ravno prek medijev, kakršen je denimo fotografski, način celovitejšega povezovanja slovenstva in hkrati cikličnega potrjevanja sublimne povezave slovenstva z alpskim in predalpskim ozemljem. Hkrati pa lahko na simbolni ravni temeljiteje vključi v kolektivno zavest svet slovenskih manjšin onkraj nacionalnih meja in izgubljene svete gore slovenstva. Kajti imperialistični germanski koncept *Blut und Boden – krvi in grude* je samo navidez arhaičen in predmet pozabljenih imperializmov 19. stoletja. Namreč ohranjanje in potrjevanje temeljnih identitetnih potez narodnega in nacionalnega je pomemben še danes v času skupnih političnih imaginarijev, kakršen je sodobni evropski. Prav tako tudi predmet virtualnih svetov interneta, ki iščejo svoje oporne točke tako v krvi kot v grudi, le da so takšne točke sublimne, konstruirane na ravni skupinskega svetega ali mane, ki pa ima tudi možnost izključevanja vsega drugečnega. Tako po eni strani še danes najdevamo fotografske monografije raja slovenstva pod Triglavom, raja v dolini Trente in Soče (prim. Čop, 1968, prim. Čop, 1996) in Triglav kot sveto goro Slovencev (prim. Stele, 2003), hkrati pa v takšno konstrukcijo simbolno še danes posegajo pogledi iz perspektive sosednjih narodov – denimo italijanski pogled na podobe in misli o Julijskih Alpah je označen kot na *Volo con l'aquila – Na orlovih krilih* (prim. Macor & Tavagnutti, 1999), pri čemer ima lahko simbol orla številne skrite konotacije, tudi imperialistične. Po drugi strani pa avstrijski pogled podaja svojo interpretacijo uroka Julijcev in prve svetovne vojne v gorah – *Im Banne der Julier: Der Erste Weltkrieg und das grosse Ringen in den Bergen* (prim. Heindl, 2003). Takšni multikulturni pogledi so v novem evropskem prostoru vsekakor pozitivna vrednota, hkrati pa opozarjajo, da je še danes spričo nacionalizmov na oni strani meje hoja po takšni brvi z zavezanimi očmi nevarna – namreč kot sublimni jezikovni označevalci lahko tako *Volo con l'aquila* kot *Im Banne der Julier* postane sredstvo ponovnega prisvajanja in mapiranja slovenskega alpskega sveta³ (denimo podobno kot aktualni primer namišljenega bana Jelačiča na Trdinovem vrhu ali pa v številnih podobnih primerih, ko časopisne fotografije postanejo pomemben instrument so/oblikovanja družbenih procesov – Hall, 1981; Hardt, 2003). Tudi in predvsem zato se sodobni simbolni boj za znak v luči številnih pozitivnih interpretacij evropskih integracij redko razkrije kot tak.

Od nemškega Bergfilma do slovenskega Kraljestva zlatoroga

V okviru vizualne kulture pa so tudi številni filmski pričetki zaznamovani s kontekstom *alpske kulture slovenstva*. Po nekaterih zapisih naj bi člani TK Skale izdelovali tudi diapozitive, ki jih je Kugy uporabljal na svojih odmevnih predavanjih o

³ Tovrstna črnogleda interpretacija toliko bolj zbuja zaskrbljenost, če imamo v mislih dejstvo, da so izdajo slovenskih prevodov obeh tujih pogledov na Julijske Alpe podprle slovenske državne institucije (prim. Macor & Tavagnutti, 1999; prim. Heindl, 2003).

Julijskih Alpah v širšem evropskem prostoru – takrat so prišli do zamisli, da bi na mesto diapozitivov pričeli *snemati živo sliko* – torej *film* (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* (Höbusch, 2002a, 2002b; Boa & Palfreyman, 2000; König & Panitz & Wachtler, 2001), ki je verjetno vplival tudi na slovenski prostor. Rojstvo žanra je obeležil Arnold Fanck, ki je že leta 1913 posnel dokumentarni film *Erste Beisteigung des Monte Rosa mit Filmkamera und Skiern – Prvi vzpon na Monte Rosa s filmsko kamero in smučmi*, kasneje pa je s filmom *Wunder des Schneeschuhs – Čudežne krplje* leta 1920 pričel snemati serijo igranih filmov. Vrh žanra predstavljata filma *Der Berg des Schicksals – Gora usode* (1924) in *Der Heilige Berg – Sveta gora* (1925/26), predvsem slednjega odlikujeta tudi mlada igralca Leni Riefenstahl in Luis Trenker. Ravno v omenjenem filmu se je prvič s svetom filmske umetnosti srečala danes znamenita režiserska *Leni Riefenstahl* – vendar tako kot je Riefenstahlova kasneje 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* (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 izmed pomembnih točk fiksacije *nemškega Heimata*, saj je ravno prek oprijemljive popularne in množične kulture izrazil 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 tematiki izstopajo *alpski dokumentarni filmi* – denimo takrat so posneli pričetke smučarskih skokov v Planici, *triglavski smuk* s Kredarice ipd. Pričetek 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*. Ker sta še posebej pomembna v kontekstualizaciji *alpske kulture slovenstva* v vizualni kulturi, bomo v nadaljevanju jedrnato predstavili nekaj osnovnih podatkov in njuno vsebino.

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

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

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 prihodnjega dne se znajdejo pri 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 zaključijo 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 (Furlan & Kavčič & Nedič & Vrdlovec, 1994: 26).

V tistem času pa je nastajal tudi film *Triglavske strmine*, čigar producenti so Metod Badjura, Evgen Lovšin in Stanko Tominšek, scenarij je napisal Janez Jalen, režiral ga je Ferdo Delak, za montažo pa je poskrbela Milka Badjura (kasneje tudi montažo delno ohranjenega filma leta 1963). Na vsebinski ravni film podaja zgodbo⁵ o kmečkem fantu Mihi (Miha Potočnik), ki povabi svoje dekline Minko (Pavla Marinko) na ples, vendar ga njegova prijateljica (Joža Čop, Uroš Župančič) zvabita na plezanje v gore. Osamljeno dekline nato poskuša na vaški veselici razvedriti ostareli izletnik in turist (Anton Danilo Cerar). V nadaljevanju se turist z Minko, z Miho sestro (Milka Badjura) in njenim prijateljem (Jože Kunstler) odpravi v svet gora, kjer kmalu upehan obstane. Medtem ko se dekline 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 (Furlan & Kavčič & Nedič & Vrdlovec, 1994: 28; Plibernik, 2003: 135; Hribar & Lovšin & Potočnik, 1979: 234). Nedvomno povezujejo oba filma in njihovo nastajanje številne zanimive zgodbe – denimo pisanje scenarija *Triglavskih strmin* je Badjura po tem, 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 izmed 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 potrebno brati v kontekstu takratnega srbskega imperialističnega pritiska, 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 Heimat* filmi ustvarjata kontekst

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

slovenske domovinskosti – ki mu v odgovor leta 1934 sledi denimo *jugoslovanski film Oj, ljetni sivi sokole* (prim. Tršan, 2003), ki na sublimen način prepletanja številnih prikritih označevalcev kolonizira *slovensko domovinskost* v samem jedru narodnega imaginarija – *v alpskem planinskem raju pod Triglavom*. Hkrati pa – drugič – s svojo *izrazito domovinsko orientacijo* opozarjata, podobno kot zaključki nekaterih nedavnih študij na področju popularne kulture (prim. Tomanič, 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 ukorenini slovenski gorski film.

V zaključnem delu poglavja pa bomo podali strnjen prikaz celovečernih filmov, ki v svoji vsebini podajajo široko raztresene drobce *alpske kulture slovenstva*.⁶ Pred drugo svetovno vojno je *celovečerna* filmska produkcija zaznamovana zgolj z omenjenima mejnikoma, 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 narodno osvobodilnem 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* izdelejuje 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 psici Kali. Povojno obdobje je zaznamovano tudi s trilogijo znamenitih *bukoličnih 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 bukolični 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 Hobbsove 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, *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 hri-

⁶ 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).

bovskih kmetov, ki so se uprli tako katoliški protireformaciji kot dominantnim družbenim slojem. Podobno tematiko kmečkega punta na Tolminskem zajema tudi film *Pustota* (1982) režiserja Jožeta Galeta. Na aspekt socialnega opozarja tudi ekranizacija klasičnega slovenskega romana *Na klanecu* (1971) režiserja Vojka Duletiča – *cankarjevski klanec siromakov* je zaznamovan z dvema močnima označevalcema *alpske kulture slovenstva*: z metaforo klanca in romanjem, na katerega se podajajo vaščani, ko se Francka poda v *hrepeneči in nikoli dokončani življenjski tek*. Podobno ekranizacijo klasične literarne predloge Ivana Tavčarja predstavlja 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 neokrnljeni 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 pritegnil 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 samih – 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 aspekt odraža film *Dergi in Roza v kraljestvu Švizca* (2003) režiserja Borisa Jurjaševiča, ki v navidez 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 potrebno *parodijo o kraljestvu Švizca* brati kot pomenljivo reprodukcijo nacionalnega imaginarija, ki opozarja, da je *poroka s premožno evropsko nevesto* sicer neizbežna, vendar pa lahko v takšnem neizbežnem *aktu evropeiziranja* odmaknjeni *planinski raj* nudi 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).

Vizualna kultura in popularna kolektivna identiteta

Na področju športa kot prebujajoče se družbene institucije sta bili, poleg *Slovenskega planinskega društva* [SPD], ves čas dejavni obe strankarsko opredeljeni *telovadni društvi* – *Orel* in *Sokol*. Telovadno društvo *Sokol* je bilo sprva ustanovljeno na Češkem, takoj zatem tudi v Sloveniji – njegov pglavitni namen je bil predvsem ustvariti protiutež nemškim društvom *Turnverein*. Prvi *Sokol* je bil leta 1862 ustanovljen v Pragi, naslednje leto pa so ga ustanovili pod imenom *Južni Sokol* tudi v Ljubljani. Ta je bil leta 1867 razpuščen zaradi nekega incidenta, njegovo delo pa je nadaljeval kasneje *Ljubljanski Sokol*. Leta 1905 je bila osnovana *Slovenska sokolska zveza*, ki se je v prihajajočih letih vse bolj nagnila k *liberalnemu* nazoru. Kot reakcija na to je bilo leta 1906 v luči kulturnega boja ustanovljeno podobno telovadno društvo z imenom *Orel* tudi na katoliški strani (Dolenc, 1996: 263-265). Zanimivo, da so takšno društvo in poimenovanje kasneje prevzeli tudi češki katoliški krogi, ki so ustanovili svojega *Orla*. Obe slovenski društvi pa sta bili vse do druge svetovne vojne v *tesnem boju*, kajti utelešali sta vrednote nasprotnih si političnih taborov in na simbolni ravni zastopali oba tabora. V kontekstu analize *planinskih podob slovenstva* pa je najbolj zanimivo dejstvo, da je dal pobudo za ustanovitev takšnega katoliškega telovadnega društva, ki bi obdržalo *ljudski značaj*, že katoliški ideolog Janez Evangelist Krek leta 1896 – imenovalo naj bi se *Planinski Sokol* (Dolenc, 1996: 311). Verjetno je takšna namera kasneje privedla do tega, da so katoliško društvo poimenovali *Orel* – namreč kot ptica gorskega sveta ne le, da uteleša podobno *planinsko ujedo*, kot je *sokol*, temveč jo v svoji velikosti tudi prekaša. Takšna zgodovinska dejstva pa ponovno opozarjajo, da je bila poleg narodnega boja *alpska kultura slovenstva* zaznamovana tudi s kulturnim bojem.

V kontekstu simbolike *Orla* pa je še posebej zanimivo, da je podobno kot *križ* univerzalen kulturni označevalec. Namreč v številnih svetovnih mitologijah je *orel* *kralj ptičev*, *substitut* in *glasnik najvišjega uranskega božanstva*, *nebeškega ognja in sonca* – nastopa kot *glasnik* največjih junakov, kot *atribut Zeusa in Kristusa*, hkrati *imperialni simbol Cezarja in Napoleona*, pogosto tudi kot prvobitni, kolektivni *simbol očeta in vseh očetovskih figur* (Chevalier & Gheerbrant, 1993: 413-414). Kot izredno močan simbol *orel* posredno uteleša *pomen gorskega sveta* v številnih svetovnih mitologijah – denimo *orel strmeč v sonce* je simbol neposredne percepcije razumske svetlobe, zato je v *krščanstvu* tudi *simbol kontemplacije* in *atribut svetega Janeza* (Chevalier & Gheerbrant, 1993: 414). Prav tako ne smemo zanemariti njegove vloge v mitologiji ameriških Indijancev, Aztekov ali Japoncev – *sončni orel* kot *glasnik vrhovega božanstva Kamija*, simbol moči in zmage, totemskega božanstva (Chevalier & Gheerbrant, 1993: 415). Univerzalni kulturni označevalec je tako postal v slovenskem kontekstu predvsem označevalec *katoliškega telovadnega društva*, podobno kot je *križ na gori* postal – prvič – univerzalni označevalec krščanstva in – drugič – slovenski označevalec revije *Križ na gori* (kasneje samo *Križ*), ki jo je po prvi svetovni vojni pričelo izdajati katoliško mladinsko gibanje *Križarji* (Dolenc, 1996: 375; Juhant, 1991: 226). Slednje nedvomno spominja na *križarske vojne* krščanskega sveta med leti 1096 in 1291, ki jih je sprožil papež Urban II. z namenom osvojitve *svete dežele* Palestine – pri tem pa se je mitologija *križar-*

skih pohodov in fundamentalističnih *križarjev* reproducirala skozi stoletja vse do danes (prim. Velikonja, 2003). Pri *Orlu in Sokolu* pa je potrebno omeniti, da sta po prvi svetovni vojni obe društvi po pozivu jugoslovanskega *Narodnega vijeća* aktiv-

Uradna razglednica germanskega društva DÖAV – Vrh Triglava v snegu, poslana leta 1911



(vir: Matjaž Deržaj, *Planinski pozdrav*. Ljubljana, Založba Mladika, 1993).

Aljažev stolp v barvah italijanske trobojnice v času pleskarske vojne



(vir: Matjaž Deržaj, *Planinski pozdrav*. Ljubljana, Založba Mladika, 1993).

no delovali kot narodno obrambni organizaciji (Dolenc, 1996: 20). Z drugimi besedami v času družbenih neredov po prvi svetovni vojni sta bili telovadni društvi tudi *paramilitarni organizaciji*, ki sta skrbeli za red in mir, hkrati pa štiti civilno prebivalstvo pred umikajočimi se razpuščenimi vojaki (Dolenc, 1996: 21).

Tako pred kot med in po prvi svetovni vojni je predstavljala *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 pričeli vabiti goste in planince. Ponašali so se s kopico *hotelov 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. *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 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* (Deržaj, 1993: 82). Bohinjska železnica pa je bila pomembna tudi z drugega vidika – planinci so vse pogostejše pristopali na Triglav s Pokljuke in bohinjskega konca. Kasneje v obdobju prve svetovne vojne pa je predstavljala pomemben dejavnik oblikovanja frontne črte v Julijskih Alpah med italijansko in avstroogrsko vojsko. 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 alpinistični navdušenci so tako znotraj planinskih društev pričeli ustanavljati posebne plezalske sekcije – ena izmed 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 smu-*

čarstvo in planinsko fotografijo (Deržaj, 1993: 130; Deržaj, 1980: 351). Obdobje obiskovanja gora z gorskimi vodniki je tako počasi minilo – podobno kot so bili nekoč vrhovi gora in planinske kočje znak narodnega in kulturnega boja, so sedaj

Orjunaši na Triglavu z orožjem



(vir: Zgodovina Slovencev. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1979).

Aljažev stolp v cirilici na razglednici med obema vojnama



(vir: razglednica Aljažev stolp vrh Triglava, fotografija Putnik, 1939, zasebni arhiv avtorja).

prevzele takšno vlogo številne *alpinistične smeri* v ostenjih slovenskih gora. Med najbolj kulturnimi in slavnimi je tako še danes *severna triglavska stena*, v kateri se je leta 1924 ponesrečil filozof Klement Jug, eden izmed 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.

Podobno poslanstvo kot TKS pa so si nekaj let prej začrtali tudi *drenovci* – slavní alpinisti od Rudolfa Badjura do Pavla Kunaverja, ki sicer še niso uporabljali *klinov in kladi* v svojih podvigih, so pa organizirali vedno bolj *športno zahtevne* plezalske in pohodniške podvige (Lovšin, 1979: 149, 150). Z novimi odseki SPD, mladimi plezalci se je tako začela širiti v gorskem svetu oblika popularne kulture, ki je pričela v kontekst *slovenstva* vnašati številne nove zimske športe – od že omenjenega sankanja do smučarskih skokov v Planici 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 (Deržaj, 1993: 131). Naslednje leto 1926 so v okviru delovanja TKS pričeli pripravljati ti. *triglavski smuk*, na katerem so se tekmovalci merili vse do druge svetovne vojne v smučanju od Kredarice proti Debeli bukvi na robu doline – po letu 1933 so se ga pričeli 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* pričeli 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* – neposredno predvsem *smučanja* in *smučarskih skokov*, posredno pa vseh ostalih. Vsekakor pa je ostal kot eden izmed *fundamentalnih športov* alpske kulture slovenstva *alpinizem*, ki ga je po drugi svetovni vojni zaznamoval duh *slovenskega imperializma* – predvsem v obliki številnih alpinističnih odprav in ekspedicij v Cen-

tralne Alpe, Kavkaz, Pamir, Atlas, Ande, Hindukuš in Himalajo. Vrhunec takšnih ekspedicij nedvomno predstavlja konstrukcija *alpinističnih kulturnih junakov* ob koncu 20. stoletja – denimo Aleš Kunaver, Nejc Zaplotnik, Viki Grošelj in *nacionalni projekt* osvajanja vseh štirinajstih *osemtisočakov* na svetu (kar je prvemu uspelo Reinholdu Messnerju leta 1986), Tomo Česen, Tomaž Humar in njegov *vratolomni*

Partizanska trobojnica prvič na stolpu leta 1944 – spominja na ameriški mit o zastavi na otoku Iwo Jima med drugo svetovno vojno



(vir: Ivan Jan ur., *Boj pod Triglavom. Gorje pri Bledu, založila Zveza borcev Gorje*, 1966).

Laibach osvaja Triglav s svojo zastavo prek stolpa



(vir: Aleš Erjavec, *Mountain Photography and the Constitution of National Identity. Filozofski vestnik/Acta Philosophica*, vol. XV, no. 2, str. 211-235, 1994).

382

vzpon prek nevarne stene Daulagirija, Davo Karničar in njegovo *neponovljivo smučanje* z najvišje gore sveta. Nedvomno imajo takšna vrhunska športna dejanja globoke korenine v razvejani družbeni strukturi – od *medijskih reprezentacij* do *načina socializacije* in sodobnih *življenjskih stilov* – pri tem pa korenito temeljijo na *alpski kulturi slovenstva* in njenih *popularnih vidikih*.

Takšni vidiki *alpske popularne kulture* so v družbi zakoreninjeni v številnih javnih odtenkih od prvega slovenskega celovečernega filma *V kraljestvu Zlatoroga* (ki je nastal v produkciji že omenjenega *Turistovskega kluba Skala*) do številnih *planinskih dovtipov* – v luči katerih *nad dvatavžent ni več greha*, pri čemer se prepletajo v enem klopčiču pojavi, kot so *planinska kočja*, *sindikalni izlet*, *dobra kapljica*, *deklica – ki je rožice brala – njemu je dala – nam pa še bo*, *triglavski krst* ipd. (prim. Golob & Križan, 2003). Eden izmed vidikov združevanja takšne *popularne alpske kulture slovenstva* in hkrati momenta *slovenskega imperializma* so tudi številne vizualne podobe in reklame, ki v sodobnem času potrošništva pomembno konstruirajo vsakdanji družbeni svet. Tovrstno arhetipsko razmerje denimo podaja *reklama* največjega podjetja slovenske mobilne telefonije, na kateri promovirajo *ugodne telefonske klice iz ostalih alpskih dežel Avstrije, Italije, Švice in Francije* – na fotografiji so upodobljeni trije smučarji, ki zleknjeni v udobnih ležalnikih opazujejo visokogorsko smučišče pod seboj, vizualno podobo in poslanstvo reklame

pa še dodatno usmerja velik podnapis: *Ciao, Schatzi! Sa va? – Živio, ljubček! Kako gre?* Družbeno ozadje reklame govori o *popularnem slovenskem trendu* smučanja ali zimskega počitnikovanja v ostalih alpskih deželah – moment takšnega *slovenskega turističnega koloniziranja Alp* stopnjuje reklama s sporočilom *Ciao, Schatzi! Sa va?* – ki podaja dve temeljni inklinaciji: prvič – etablira družbeni status posameznika, ki *iz tujine kliče domov*, da bi pozdravil *Ciao, Schatzi! Sa va?*, drugič – takšen pozdrav lahko beremo tudi v obratni smeri, kot namenjenega vsem alpskim kulturam, s katerimi *si slovenstvo deli simbolni in teritorialni alpski prostor*; ki ga kolonizira s prikritimi *ekspanzionističnimi označevalci* preprostih *večjezikovnih puhlic* tipa *Ciao, Schatzi! Sa va?*.

Zaključek: Sinteza vizualnega in besednega označevalca

V luči nastajanja popularne *alpske kulture slovenstva* pa so pomembno prelomnico na področju vizualne kulture predstavljale *razglednice*. Za časa razsvetljenstva so namreč gorski svet upodabljali redki slikarji, šele s tiskanimi mediji predvsem pa fotografijo je reproducirana vizualna podoba *nedostopnega sveta* postala dostopna tudi širši javnosti. Kultura *pošiljanja razglednic* tako sovпада s prežitki meščanske pisemske kulture in dejstvom, da so fotoaparati *kot svinčnik narave* posedovali redki posamezniki – v dokazovanje svoje prisotnosti na Triglavu so uporabili razglednico, na katero so odtisnili žig najbližje koče ali vrha. Tako kot pogosto pozabljamo, da je Triglav predstavljal eno izmed prvih svetovnih gora, ki je služila kot *označevalec sekularizacije in razsvetljenskega odkrivanja* – slovenstvo je bilo v luči evropske zgodovine velikih imperijev na obrobju, hkrati pa v neposredni bližini velikih družbenih in tehničnih revolucij. Tako tudi pozabljamo, da je leta 1869 dunajska poštna uprava izdala *prvo uradno dopisnico na svetu* z imenom *Correspondenz Karte*. Vendar takšna dopisnica še ni bila razglednica – prve razglednice so se pojavile v začetku 20. stoletja, pri čemer je bila sprva na hrbtni strani odtisnjena podoba, ki je služila tudi kot ozadje kratkih sporočil, prva stran pa je bila namenjena izključno naslovu (prim. Deržaj 1993: 9-10). Sinteza obojega odraža predvidljivo dejstvo v kontekstu slovenstva – razglednica *Pozdrav s Triglava* je tako postala ena izmed najbolj pogosto pošiljanih razglednic (Deržaj, 1993: 5). Tako je na uporabo razglednic v vsakdanji kulturi ob koncu 19. stoletja vplival tudi *turizem* – zlata doba pisanja razglednic je trajala od leta 1897 do začetka prve svetovne vojne, pri tem so razglednice predstavljale pomemben vir zaslužka, ne le številnim založbam, temveč tudi društvom, kakršno je bilo *Slovensko planinsko društvo* (Deržaj, 1993: 14). Prve razglednice SPD in nekaterih podjetnih fotografov tako upodabljajo slovenske *naravne in kulturne znamenitosti* – denimo *Blejsko jezero*, *slap Savico*, znamenite *cerkvice in romarska središča*, *planinske pripomočke in orodja*, *Aljažev stolp na Triglavu*, *vrhove* posameznih gora, *planinske koče*, znamenite *planince* ipd. Poleg določenih motivov pa podobno kot fotografije v pomembni meri odražajo svojega *snovalca* in njegove *skrite inklinacije*. Tako najdemo v tistem času številne *planinske razglednice* s slovenskimi, nemškimi in celo češkimi napisi, ki posredujejo pozdrave, kratka gesla ali pa ime snovalca: *Mal položi dar – Domu na oltar*, *Sv. Jošt nad Kranjem*, *Pozdrav iz planin*, *Pozdrav s Triglava*, *Alježev stolp vrh Triglava*, *Pozdrav z Gorenj-*

ske, Triglav Spitze 2863m, Aljažova chata pod Triglavem, Gruess Gott von der Triglauspitze, Pozdrav iz Bohinjske Bistrice, Založili Planinski Piparji v Ljubljani, Erz. Franc Ferdinand Schutzhaus, Slovensko planinsko društvo, Die Huetten und Wege der Section Krain ipd. Razčlenjevanje takšnih označevalcev podaja kompleksno sliko – poleg tega, da označujejo snovalca – denimo slovenska in nemška društva, posameznike, gostilne, kočice ali trgovska podjetja, hkrati podajajo tudi njegove ideloške inklinacije, ki sporočajo, da je *nemški bog na vrhu Triglava*, da so *Piparji* pomembna skupina planincev, da *imajo tako češka, nemška ali slovenska društva kočice in poti, ki vodijo do njih*, da je *slovensko ozemlje prežeto s planinami in cerkvami na njihovih vrhovih* ipd. Takšno sporočilo dobesedno podajajo razglednice umetnika Maksima Gasparija, ki *tipsko predstavljajo slovensko pokrajino*, posejano z gorami, nacionalnimi simboli tipa *Triglav* in *Blejski otok*, ali pa kar v obliki idilične prisposodbe *rodovitne in krepstne* slovenske dežele – kot žensko telo, na katerega oblinah so posejane številne cerkvice – kar upodablja znamenita Gasparijeva razglednica *Rodna gruda – Lepa naša domovina* (Kučan, 1998: 108; Velikonja, 2003: 80).

V kontekstu planinstva pa razglednice niso pošiljali samo z gora ali turističnih točk, temveč tudi s *planinskih plesov*. Denimo na nekem planinskem plesu v *Narodnem domu* v Ljubljani, na katerem se je zabavalo prek tisoč planincev in njihovih simpatizerjev, so napisali in poslali v eni noči kar *sto razglednic* (Deržaj, 1993: 33). Takšni podatki govorijo o *tesni prepletenosti kulturnega in urbanega momenta* s konstrukcijo planinstva, predvsem pa o jasni povezavi med *institucijo športa* in takratnim *vsakdanjim življenjem* – planinski plesi so bili v tistem času tudi *prostor druženja uglednih meščanov in političnih veljakov*. Tako neki letak planinskega plesa iz leta 1912 poleg številnih plesov (valček, polka, četvorka, polanaise ipd.) navaja podatek, da je na družabnem dogodku igrala tudi *Slovenska Filharmonija* (Deržaj, 1993: 34), ki je danes odraz *resne, vzvišene glasbe*, ki ne sodi v isti razred s *plebejsko popularno kulturo*, kakršna je *planinska*. Poleg tega, da je bil namen takšnih plesov pogosto povsem pragmatičen (dobiček je bil namenjen gradnji, popravilu planinskih koč, postavitvi in označevanju planinskih postojank), pa so takšne prireditve pomembno služile etabliranju dominantnih družbenih slojev – podobno kot je gorski svet predstavljal svojevrstni konstrukt družbene stratifikacije.

LITERATURA

- Benjamin, Walter (1981): Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije. V: J. Vrečko ur.: *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Benjamin, Walter (1998): *Mala zgodovina fotografije*. V: W. Benjamin: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Bernbaum, Edwin (1998): *Sacred Mountains of the World*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Boa, Elizabeth and Rachel Palfreyman (2000): *Heimat – A German Dream: Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890–1990*. Oxford: Oxford University Press.
- Chevalier, Jean in Alain Gheerbrant (1993): *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števil*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Čop, Jaka (1968): *Raj pod Triglavom*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Čop, Jaka (1996): *Trenta in Soča – doline, gore in ljudje*. Ljubljana: Kmečki glas.
- Debeljak, Aleš (1999): *Na ruševinah modernosti*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- Deržaj, Matjaž (1980): *Triglav v upodobljajoči umetnosti od prvih začetkov do 1900*. V: T. Strojinar ur.: *Triglav, gora naših gora*. Maribor: Založba Obzorja.
- Deržaj, Matjaž (1993): *Planinski pozdrav: Ob 100-letnici ustanovitve Slovenskega planinskega društva*. Ljubljana: Založba Mladika.
- Dolenc, Ervin (1996): *Kulturni boj: Slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS 1918–1929*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Erjavec, Aleš (1994): *Mountain Photography and the Constitution of National Identity*. Filozofski vestnik/Acta Philosophica, vol.XV, no.2: 211–235.
- 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.
- Golob, Tadej in Iztok Križan (2003): *Sto žensk na Triglav*. Playboy, let. 3, št. 1, str. 125–127.
- Gross, Matthias (2001): *Unexpected Interactions: Georg Simmel and the Observation of Nature*. Journal of Classical Sociology, vol. 1(3): 395–414.
- Hall, Stuart (1981): *The Determinations of News Photographs*. V: S. Cohen and J. Young eds.: *The Manufacture of News – Social Problems, Deviance and the Mass Media*. London: Sage Publications.
- Hardt, Hanno (2003): *Predstavljanje osamosvojitve: Podoba/tekst slovenskega fotožurnalizma*. Teorija in praksa, let. 40, št. 4: 605–626.
- Heindl, Hanns (2003): *V uroku Julijcev – Prva svetovna vojna in veliki boji v gorah*. Celovec: Mohorjeva založba.
- 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.
- Howard, Eliot (1870): *The Terglou 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.
- Ilić, Milan (2004): *Ko se ozadje prebije v prvi plan – vpogled v krajino kot poseben slikarski žanr*. Delo, 21. januar, str. 19.
- Juhant, Janez (1991): *Versko in cerkveno življenje v dobi dozorevanja slovenskega naroda*. V: M. Benedik ur.: *Zgodovina Cerkve na Slovenskem*. Celje: Mohorjeva družba.
- Kambič, Mirko (1980): *Triglav v slovenski fotografiji*. V: T. Strojinar ur.: *Triglav, gora naših gora*. Maribor: Založba Obzorja.
- Komelj, Milček (2001): *Prešernov Krst pri Savici v soju likovnih upodobitev*. V: F. Prešeren: *Kerst per Savizi*. Celje: Mohorjeva družba.
- König, Stefan und Hans-Jürgen Panitz, Michael Wachtler (2001): *100 Jahre Bergfilm – Dramen, Trick und Abenteuer*. München: Herbig.
- Križnar, Naško (2003): *Kozmični vidiki trentarske planšarske kulture*. V: B. Komac ur.: *Triglavski narodni park?* Ljubljana: ZRC SAZU. [URL: <http://www.zrc-sazu.si/ungegn/tnp/Naško.doc>, izpis: januar 2004].
- Kučan, Ana (1998): *Krajina kot nacionalni simbol*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Lovšin, Evgen (1979): *Hrepenenje in pogum*. V: E. Lovšin, S. Hribar in M. Potočnik: *Triglav gora in simbol*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Macor, Celso in Carlo Tavagnutti (1999): Na orlovih krilih – Podobe in misli o Julijskih Alpah. Gorica: B&V Editori.
- Meletinski, Jeleazar Mojsejevič (2001): Bogovi, junaki, ljudje: izbrani članki in razprave. Ljubljana: založba /*cf..
- Monroe, Alexei (2003): Pluralni monolit: Laibach in NSK. Ljubljana: Maska.
- Plibernik, France (2003): Janez Jalen – življenjska in pisateljska pot v dokumentih, pričevanjih in razlagah. Celje: Mohorjeva družba.
- Rožanc, Marjan (1981): Planinski raj. V: M. Rožanc: Iz krvi in mesa – eseji o slovenskih mitih. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Simmel, Georg (2000): Alpska popotovanja. V: G. Simmel: Izbrani spisi o kulturi. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Sontag, Susan (1973/2001): O fotografiji. Ljubljana: Študentska založba.
- Stankovič, Peter (2004): Dobri in zli (plus nekaj zmedenih) – Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu. Ljubljana: FDV (delovna verzija teksta pred objavo).
- Stele, France (1952): Vloga reformacije v naši umetnostni zgodovini. V: M. Rupel ur.: Drugi Trubarjev zbornik: ob štiristoletnici slovenske knjige. Ljubljana: Slovenska Matica.
- Stele, France (2003): Triglav – sveta gora Slovencev. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Strojin, Tone (1980a): Triglav – Simbol slovenstva in gornišstva. V: T. Strojina ur.: Triglav, gora naših gora. Maribor: Založba Obzorja.
- Šaver, Boštjan (2004): Al' boste šli iz naših krajev? Bom. Kdaj si lahko obetamo novega Kekca? Dnevnik, Zelena pika, 20. nov. 2004, letn. 54, št. 318, str. 32.
- Škamperle, Igor in Matej Mejovšek (1999): Lastovičji let. Ljubljana: ITU.
- Tavčar, Igor (2004): Zdravju naproti na Goro Oljko. Večer, 23. januar. ŠURL: <http://www.gore-ljudje.net/objave,izpis:januar2004>].
- 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.
- Valvazor, Janez Vajkard (1689/1977): Slava vojvodine Kranjske. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Velikonja, Mitja (2003): Mitografije sedanjosti – Študije primerov sodobnih političnih mitologij. Ljubljana: Študentska založba.
- Zgonik, Nadja (2002): Podobe slovenstva. Ljubljana: Nova revija.