

OSEMDESETLETNICA PROFESORJA NACETA ŠUMIJA



Profesor Nace Šumi med svojimi stanovskimi kolegi 18. maja 1995
na Vipavskem Križu

14. maja 2004 je praznoval svojo osemdesetletnico profesor Nace Šumi. Je človek – če rečem raziskovalec in znanstvenik, bi bila oznaka verjetno preozka – širokih umetnostnih in kulturnozgodovinskih konceptov, s katerimi je pregnetel tako samo umetnostno vedo kot mnoge druge humanistične vede, ki so se znašle v njeni bližini. S svojo prodorno mislijo jih je premeril, ovrednotil v njihovih zgodovinskih dosežkih, pa tudi določil njihovo vlogo v sedanjosti ter z vrsto novih pogledov in pobud pokazal na nujne naloge prihodnosti. Pri tem si je nadvse racionalno zgradil temeljno podatkovno osnovo, obširne in minuciozne študije, prav tako neogibne za napredovanje stroke, pa je prepuščal drugim časom in drugim ljudem z »boljšimi živci«. Po zgledu svojega akademskega učitelja Franceta Steleta je bil privrženec teren-skih raziskav. Sistematično je prekrizal vso Slovenijo, napravil na tisoče posnetkov umetnostnih spomenikov in se posebej posvečal starejši arhitekturi. Tudi temeljne teoretske podlage stroke je najprej zajemal iz domače tradicije: stilno sistematiko pri Izidorju Cankarju, regionalne konstante pa pri Francetu Steletu, tako da ga moremo upraviče-

no imeti za naslednika obeh »šol«, ki pa, kot znano, obe temeljita na dunajski umetnostnozgodovinski šoli. Šumi je trdno vztrajal pri formalni analizi kot temeljnem metodološkem izhodišču, vendar jo je v vrsti svojih del, posebej v sintetičnih delih o slovenski zgodovinski arhitekturi, dopolnjeval s t. i. strukturnim gledanjem, ki mu omogoča, da ob zunanji, površinski stilni govorici spomenikov, razbira notranji stilni zakon, po njegovem bistveno odločilnejše merilo za končno slogovno opredelitev določene spomeniške celote. S takšnim načinom presoje je uzrl uveljavljajoče se novo renesančno prostorsko občutje v skupini poznogotskih cerkva na Slovenskem 16. stoletja, še uspešneje je metodo uporabil pri razlagi slogovnih stopenj in kakovostnih ravni arhitekture 17. stoletja v razmerju do zrelega baroka; ne nazadnje se mu je z njeno pomočjo razkrila Plečnikova modernost, praviloma zastrta z izvirno preoblikovano klasično oziroma zgodovinsko preobleko. Z natančnim razčlenjevanjem oblikovnih lastnosti spomenikov in celo naselbinskih organizmov, kar mu je praviloma pomagalo določati čas njihovega nastanka, je zapolnil mnoge vrzeli v spomeniških razvrstitvah. Šel pa je tudi dlje od Steleta in je podrobneje utemeljil razlike v umetnostnem karakterju po slovenskih regijah. Prav temeljne raziskave novoveške arhitekture so utrdile njegovo prepričanje o umetnostno prehodnih, za vplive nemškega oziroma italijanskega zaledja dovzetnejših Koroške in Štajerske oziroma Primorske, Kranjski pa dodelile vlogo tistega osrednjega prostora, ki je zunanje pobude najizvirneje in najdosledneje pretil v svojski umetnostni izraz. Zakonitosti umetnostne geografije so po njegovem obče veljavne; sledi jim tako v prazgodovino kot v novejši čas in vidi njihovo delovanje tudi še v modernizmu. Kot poseben razmislek v tem okviru je razvijal tezo, kako je slovensko slikarstvo v določenem času odkrilo prav določeno krajino kot del procesa narodnega prebujanja in njegovega »uzaveščanja« prostora, na katerem živi – seveda tudi onkraj državnih meja prav do roba slovenskega etničnega ozemlja.

Vse to pa je zraslo predvsem na konservatorskem temelju. Vredno si je znova priklicati v spomin, da se je Šumi po diplomi leta 1950 zaposlil v Mestnem muzeju kot konservator za Ljubljano in se dobro desetletje intenzivno ukvarjal z vprašanji prenove tako posamičnih arhitekturnih spomenikov kot širših naselbinskih delov vse do skle-

njenih urbanih celot zgodovinskih mestnih jeder. Iz te izkušnje so nastala tako prva monografska dela o ljubljanski arhitekturi (*Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*, 1954; *Gregor Maček, ljubljanski baročni arhitekt*, 1958) kot prve razprave o Ljubljani kot o izjemnem primeru historičnega urbanizma (*Ljubljana, spomenik zgodovinskega urbanizma in arhitekture*, v reviji *Kronika*, 1959), s številnimi poznejšimi obravnavami pa prve razprave na ožje konservatorske teme, h katerim se je pozneje še mnogokrat vračal in jih zaokrožil v knjižici *Prenova Ljubljane. Spomeniškovarstveni postopki pri izdelavi sanacijskih načrtov*, 1978. Šumi velja za utemeljitelja sodobnega konservatorstva na Slovenskem, saj je zgodaj spoznal, da je potrebno v novih, spremenjenih okoliščinah pospešene urbanizacije redefinirati načela prenove posebej širših zgodovinskih mestnih celot. Vgrajuje jih v temelje vseh strok, ki imajo na skrbi preživetje umetnostnih spomenikov in jih vidi ustvarjalno povezane kot del, kakor se je izrazil, »kulturnega urbanizma«. Metodologijo preučevanja mestnega organizma Ljubljane kot likovnega, umetnostnega in splošno kulturnega problema – njenemu izpopolnjevanju je mogoče slediti v vrsti njegovih monografij in vodnikov, posvečenih Ljubljani – je uspešno uporabil pri opazovanju številnih drugih slovenskih mest in večjih naselij ter izsledke strnil v sintetičnem delu *Naselbinska kultura na Slovenskem* (1994). Zahtevno temo je znal učinkovito popularizirati v seriji oddaj slovenske televizije.

Z izvolitvijo za docenta na umetnostnozgodovinskem oddelku Filozofske fakultete leta 1962 se začelja njegovo učiteljsko delo s študenti, ki pa ga je ves čas opiral na raziskavah v smereh, ki si jih je začrtal že prej, in nekaterih novih. Zagotovo obstajajo številke, koliko študentov je pri njem diplomiralo, kolikim je bil mentor pri magistrskem ali doktorskem delu, vendar je bistvena vsebina, to je, koliko zares dobrih strokovnjakov, konservatorjev, muzejskih kustosov, učiteljev na vseh ravneh šolanja, kritikov in teoretikov je vzgojil, kako je usposobil stroko, da bi bila kos razširjenim vidikom likovnega, ki so ob klasičnih umetnostnih disciplinah zahtevali vzpostavitev dejavnega in kritičnega odnosa do urbanizma, krajinske arhitekture, industrijskega in grafičnega oblikovanja, fotografije in še česa. Študij na oddelku sem v drugi polovici šestdesetih let spoznal sam in bil deležen tako Šumijeve iniciacije v najnovejše umetnostne trende kot njegovih posegov v

klasično arhitekturno gradivo od njegove *Ljubljanske baročne arhitekture* (1961), ki je v času mojega študija prerasla v celovito predstavitev baročne arhitekture na Slovenskem v seriji *Ars Sloveniae* (1969), preko knjige *Arhitektura šestnajstega stoletja na Slovenskem* (1966) do *Arhitekture sedemnajstega stoletja na Slovenskem* (1969). Zadnji je ponovno obdelal za potrebe razstav arhitekture 16. in 17. stoletja na Slovenskem Arhitekturnega muzeja (1997, 2000) in tako strnil spoznanja o novoveški arhitekturi, ki ji je posvetil glavino svojih znanstvenih moči. Številne teme, ki jih je obdeloval z nami v seminarju, so se znašle v teh knjigah skrbno sistematizirane in jedrnato predstavljene z uvodi, ki so delovali kot prava odkritja. Bolj kot kje drugje se je v njih zrcalila njegova voditeljska vloga v stroki, saj programatičnosti in skrbi za jasno določanje smeri preučevanja v prihodnosti ni mogoče spregledati. Še več, ko je založba Partizanska knjiga uvedla zbirko *Pogledi*, je za drugo knjigo zbirke zbral številne tekste, ki jih je pisal ob različnih priložnostih, njihov ključni skupni imenovalc pa je prav njihova programatičnost. *Pogledi na slovensko umetnost* (1975) so po znamenitem Steletovem *Orisu zgodovine umetnosti pri Slovencih* (1924) in po *Slovenski umetnosti* Emilijana Cevca (1966) v stroki obveljali za *Oris III*. Vendar je šel s svojimi *Pogledi* dlje od tega. Z njimi je na široko razprostrl raznolike sestavine, prolegomena za svojo umetnostno teorijo, po njem najprej utemeljeno z novo opredelitvijo filozofije umetnostne zgodovine kot antiteze Cankarjevega pojmovanja filozofije kot zadnjega razsodnika, abstraktne vladarice nad strokami. Vendar do nje, vsaj v čisti obliki (še) ni došel, saj so ga v sedemdesetih letih okoliščine (s tem mislim na njegove »prestop« iz okvirov umetnostne zgodovine v širši prostor humanistike in kulture nasploh) in predvsem raziskave naselbinske kulture, ki so kar klicale po sodelovanju z drugimi strokami, usmerjale k odločnim organizacijskim potezam. Skupaj s podobno mislečimi profesorji Filozofske fakultete je leta 1979 ustanovil Znanstveni inštitut. Z njim je bil načrtan kar najširši koncept raziskovanja kulture, pojmovane kot organične in univerzalne tvorbe. Šumi je odločilno prispeval k zamisli, da je treba k raziskovanju kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem pritegniti vse, ki v humanističnih strokah živo delujejo – v tem duhu so bile letne razstave komaj preglednega števila prispevkov raziskovalcev in piscev z vseh področij humanistike, naj so

nastajali v okviru Znanstvenega inštituta ali le v daljni zvezi z njim, prave manifestacije raziskovalne vneme in moči t. i. nacionalnih ved.

Del svojega strokovnega zanimanja je Šumi namenil tudi umetnostni kritiki. Na sočasno umetniško ustvarjanje se je vselej živo odzival, vendar je pojave praviloma presojal v zgodovinski optiki, iskal povezave s preteklostjo in zakonitostmi, ki so se mu razkrile bodisi kot umetnostnogeografska vezanost bodisi kot pogled »pod (usmeritveno) površino« umetnostnega izdelka. Po njegovem prepričanju namreč ni bistvene razlike med umetnostnozgodovinsko in kritično presojo. Obe potreujeta razvit metodološki aparat, kritik pa ob tem nekaj več intuicije, čuta za trende ter poguma za afirmacijo še neznanega in neuveljavljenega. Z dnevno kritiko se nikoli ni ukvarjal. Oglašil se je le, če je dogodek ali pojav po tehtnosti in pomenu znatno presegal običajno kulturno dogajanje. Če si do določenega novega umetnostnega pojava ni mogel ustvariti dokončne sodbe, se raje ni oglašil. Spominjam se, s kakšno strastjo in iskrivostjo je v pogovorih s študenti presojal denimo umetniško dejavnost skupine OHO, vendar zapisal ni nič. Pač pa je z vidika napredujoče arhitekturne kritike v besedilu *Dve razstavi slovenske moderne arhitekture* (Sinteza 1968) prispeval vzorčno kritično poročilo v vseh ključnih elementih tovrstnega pisanja: v dispoziciji teme, analitični obdelavi in končni oceni kakovosti prispevkov. V splošnem je cenil dosežke slovenske moderne umetnosti, svoj odnos do resničnih kvalitet, kakor jih je videl sam, pa je pokazal s kratkimi oznakami v strnjenih in zanj posebno značilnih preglednih tekstih (*Likovna moderna in slovenstvo*, 1967; *Pregled razvoja slovenske arhitekture*, 1974 ipd.). Opusom posameznih sodobnih avtorjev se sprva ni posvečal. Šele proti koncu osemdesetih let se je odzval povabilu in napisal temeljno študijo o novi cerkvi v Dravljah arhitekta Marka Mušiča (*Valovanje v svetlobi*, 1988), pomembno je afirmiral arhitektov dosežek z *Novimi Žalami* (1990), podrobno predstavil njegovo novo avtobusno postajo v Novem mestu (*Znak v prostoru*, 1994), se uspešno spoprijel s fenomenom arhitekturne simbolike v Mušičevem delu (*Znamenja/Signs*, 2000) in nedavno tega še izčrpno komentiral presenetljivo obsežni opus Mušičevih vil (*Vile/Villas*, 2002).

Nace Šumi je na številnih področjih slovenske umetnostne zgodovine, a tudi onkraj ozkih strokovnih ločnic, segel tako globoko,

da vsega še niti ni mogoče oceniti. Tako bo s svojim delom zaposloval tudi nove generacije, vzgojene z drugačnimi pogledi, vendar nobena ne bo mogla pa tudi ne bi smela ravnodušno mimo njegovega dela. S širokim razgledom in ostrino duha je povezal ključne prvine dediščine pionirjev slovenske umetnostne vede, jo metodološko nadgradil, razvil v širino, skratka usposobil za spopad na široki fronti sodobne likovnosti, ne zgolj umetnosti, torej za likovno kulturo in slovensko kulturo samo v soočenju s prihajajočimi veletoki sodobnih svetovnih kultur. In naj bom na koncu povsem osebno: vedno si bom štel za privilegij in veliko življenjsko srečo, da sem imel v času univerzitetnega študija tako velikega učitelja, kot je profesor Nace Šumi.

Peter Krečič