



Lojze Gostiša

Ob devetdesetletnici Franceta Miheliča

NA POTI K MRTVEMU KURENTU

(Odlomki iz prvega dela trilogije)

Pričujoči odlomki so vzeti iz prvega dela trilogije o slikarju Francetu Miheliču. Študija sledi razvoju njegove umetniške poti od akademijskih let do začetka druge svetovne vojne. Skozi začetno slikarstvo se nam v končni sintezi tega obdobja potrjuje slikarjeva dozorelost; z Mrtvim kurentom in Romanjem na Ptujski gori se je povzpел v vrh tedanje slovenske likovne ustvarjalnosti. Druga, leta 1994 objavljena knjiga Balada o drevesu, je nadaljevanje njegove umetniške rasti med vojno; naslednja pa naj bi te dosežke nadgradila z eksistencialno vizijo o nelumrljivosti človeške biti.

Bil je uporen, trmast, grčav les.

Kajetan Kovič

Življenjske in umetnostnorazvojne zakonitosti nas uče, da umetnik ne začenja živeti šele z letnico svojega rojstva. Njegova umetnost je tenkočutna dediščina neštetihih silnic življenja njegovih prednikov, odmev davninske zavesti.

Izrazita sestavina rodu in prednikov slikarja Franceta Miheliča je pripadnost kmetstvu; v tem socialnemu sloju se je stoletja klesal čisto poseben značaj človeka, ki je živel v danem prostoru in značilnem podnebnju alpskega sveta.

Do kod nazaj je treba iskati odgovor na vprašanje o tako poudarjeni Miheličevi navezanosti na naravo? Od kod dalje slediti njegovemu realizmu? Iz katerih korenin raste ta pravljíčnost in fantastika njegove umetnosti? In kje so začetki njegovega tako očitnega strahu in nemira? Še bi lahko spraševali in navajali odgovore za čas daleč pred letnico njegovega rojstva. Mar ne skriva Miheličeva umetnost občutja gorjana, ki je živel v alpskem svetu »škrlečih reber skal«, med strašljivo divjino in pravljíco, v strahu pred hudourníškimi vodami in snežnimi plazovi? Takšna so občutja človeka, ki je del narave in živi od nje, ki obdeluje zemljo, pase živino, fura in krošnjari.

Predniki slikarja Franceta Miheliča so, tako pravijo viri, že od 18. stoletja dalje živeli v Bovcu v Gornjesoški dolini. Rodovne korenine segajo v Pluzno, vas »na prisojnem vznožju Kaninskega masiva«, kjer je še po drugi svetovni vojni enajst od štiriinštirideset vaških družin živelo s priimkom Mihelič. Ime ni staro in viri ga ne omenjajo vse do začetka 16. stoletja; njegov izvor je biblijski, izpeljan je iz imena Mihael. Ta priimek prvič zasledimo v bovški rojstni knjigi leta 1726, sredi istega stoletja pa tudi že v rodovniku našega slikarja. Njegov oče Franc, prvorojenec med desetimi otroki družine Franca in Katarine, rojene Gašperšič, je bil kmečki delavec,

živel je pri starših v Bovcu št. 64; hodil v dnino, krajši čas tudi v rudnik Rajbel, pozimi pa z očetom krošnjarij po Moravskem.

Tri leta je služil vojaški rok pri avstrijskem 7. artilerijskem regimentu; nazadnje kot kaplar in baterijski trobentač. Ko se je leta 1890 vrnil v Bovec, si je pridobil naklonjenost hčerke Antona Novinca, bovškega posestnika in gostilničarja. Po dveh letih ljubezenskega razmerja se jima je ob vsesplošnem zgražanju domačinov rodil nezakonski otrok, sin Franc, ki pa je teden dni po rojstvu umrl.

Kljub nasprotovanju Jožefinega očeta sta se Franc Mihelič in Jožefa Novinc 20. oktobra 1902 poročila. Živela sta pri ženinovem očetu, v hiši, katero je na dražbi že pred njuno poroko kupil Jožefin oče Anton Novinc. Dotlej je dajal stanovanje v najem Miheličevi družini, zdaj pa še mladima zakoncema.

Leto dni po poroki je Jožefa rodila hčer Zorko. Ko je tudi ta po treh mesecih umrla, sta se zakonca odločila zapustiti Bovec. Spomladi 1904 je Franc Mihelič odšel »služit«, kakor je zapisano v bovški poročni knjigi. »k cesarsko-kraljevi železnici na Kranjsko«; na postaji v Škofji Loki je dobil službo progovnega delavca. Z ženo sta se naselila v Virmašah pri Suštarjevih, kot se je po domače reklo pri hišni številki 42, v kajžarski hiši, s slamo kriti, v kateri je živel čevljar Jože Mohar z dvema neporočenima sestrama.

Ob letu osorej je Jožefa rodila tretjič, tokrat sina Jožefa. In spet je vmes posegla smrt, spet je »mati namesto v zibelko pogledala v grob« (Alenka Puhar).

Sele naslednji, četrtorojeni otrok, sin Stane (rojen leta 1906), je ostal pri življenju, z njim pa tudi 27. aprila 1907 rojeni peti otrok – Francišek, kot so pri krstu v Stari Loki dali ime našemu slikarju.

Po petih letih dela na železniških tirih so očeta Franca Miheliča premestili na postajo v Ribnici na Dolenjskem, tam je do leta 1916 opravljal službo pomožnega skladiščnega sluga. To leto je opravil izpit za prometnika, a ga je zdravniška komisija odklonila z ugotovitvijo, da je barvno slep. Odtlej je ostal na postaji kot skladiščni sluga vse do smrti leta 1940.

Polnih enaintrideset let je družina živela v Ribniški dolini. Enajstkrat se je selila iz hiše v hišo križem po Ribnici in okoliških vaseh, dokler se ni leta 1925 ustalila v Dolenjih Lazih, vasi pod Malo goro blizu Ribnice. To leto se je rodil še zadnji otrok Milan, deseti član Miheličeve družine. Kljub očetovi državni službi so živeli v težkih razmerah; posebej še med prvo svetovno vojno, ko je iz Bovca v Ribnico pribežala materina sestra Emilija s štirimi otroki.

*

Kakor ne moremo zanikati, da vsako ustvarjalno rast usmerja vzporedna duhovna klima, tako ne velja spregledati stvarnih vplivov časa in okolja, ki dajejo njenemu značaju ali izpovedovani vsebini določeno obliko. Družbeno gospodarsko ozadje tridesetih let zaznamuje velika gospodarska kriza, ki je domala osiromašila svet, omajala vero v uspešnost svetovnega reda in njegovih ustanov. V drugi polovici desetletja sta začela fašizem v Italiji in nacizem v Nemčiji rojevati sadove: vojno v Abesiniji (1935), špansko državljansko vojno (1936), zasedbo Avstrije (1938) in Češke (1939). Človeštvu je grozila kataklizma, ki se je ob izteku desetletja uresničila z drugo svetovno vojno.

V takšnih razmerah se je evropski avantgardni umetnostni zagon po prvih desetletjih stoletja utrudil. Splošna reakcija časa je bila restriktivna. V Nemčiji si je dovolila fizično uničiti »izrojeno umetnost«, zatreti vse novodobne umetnostne tokove; v stalinski Rusiji je bil z uradno prepovedjo zadušen razcvet »umetnosti

oktobra«. Svobodna evropska umetnostna središča pa so še vedno prirejala pomembne razstave, ki so privabljalale umetnike vseh celin, dokler tudi tam vojna ni pogasila luči.

Ob vseh umetniških dilemah je tedanjega ustvarjalca močno skrbelo vprašanje, kako preživeti. Gmotno stisko je v malem slovenskem svetu poglobljala še konceptualna utrujenost likovnega življenja in vsesplošno nerazumevanje umetnosti, kakor sta ga kazala oblast in občinstvo. Leta 1934 piše France Stele: »Umetnost, ki se zapira vase, kakor zadnji čas po sili gmotnih razmer naša, mora hirati, gubiti aktualnost in dobivati pečat neveselega ustvarjanja in vidne zagrenjenosti. Socialna beda, ki jo umetniki tako živo občutijo, postaja po notranji nujnosti njen najbližji izraz. Spačeni obraz predstavnikov sodobne družbe in trpko lepi izraz izmozganega trpina postajata resničen odsev umetnikovega življenja in nazora. Želja po izmenjavi spoznanj in dognanj pa se prevrača vedno bolj v bojazen pred tekmečem, v elementarno borbo za vsakdanji kruh.«

*

Vse to je Mihelič izkušal v letih dozorevanja. Otroštvo je preživljal v ribniški dolini in škofjeloški okolici. Svet se mu je odkrival iz perspektive revnega nadarjenega otroka, zvedavega in ukaželjnega. Nerazločljive in zato nerazumljive izkušnje v razlikah med tistimi, ki imajo, in tistimi, ki nimajo, so v njem budile odpor, iskanje lastne vrednosti v drugačnosti in vse bolj zavestno negovanje samosvojesti. Tolažbo je iskal v naravi, a ne v škofjeloški sredogorski panorami, temveč v gozdu, ki mu je kot pars pro toto poseblejal čustveni odnos do krajine.

Srečanja z ljudsko umetnostjo in s srednjeveškim stenskim slikarstvom so v njem prebujala želje po ustvarjanju. »Tudi jaz bom slikar,« je vedel za cilj, ni pa poznal poti do njega. Likovni pouk na učiteljsku v Ljubljani mu ni zadostoval, potrdil pa je njegovo nadarjenost za risanje, zaradi česar mu je bilo z državno podporo omogočeno izpopolnjevanje na zasebni umetniški šoli Probuda.

*

Od treh profesorjev risanja na zagrebški akademiji je Mihelič posebej cenil Ljuba Babića, odličnega pedagoga, ki je študente uvajal v likovno problematiko in jim odpiral nova obzorja. Z njim je bil leta 1930 na ekskurziji v Benetkah in v Padovi, kjer se je navdušil za originale Giotta in Mantegna. Iz profesorjevih razlag si je v spomin zapisal nauk o renesančni monumentalnosti, o preprostih predmetnih oblikah, trdno in smiselno razvrščenih v prostoru, ki ga ustvarjajo. Na njegovih zgodnjih risbah čutimo sledi mojstra Luca Signorellija in milino ženskih figur Sandra Botticellija.

V Babićevem slikarstvu je mladega umetnika privlačilo obdobje umirjenih krajin in tihožitij, z značilnim osebnim rokopisom. Za vedno pa si je zapomnil njegove razlage o vlogi umetnosti v nacionalni kulturi: umetnost mora rasti iz domačega okolja, le tako bo lahko njen prispevek svetu nekaj posebnega, osebno zaznamovanega; pomembna je kvaliteta in široka razvojna odprtost.

V slikarstvo ga je uvajal Vladimir Becić, eden od velike četverice hrvaške moderne. Na študente je prenašal izkušnje münchenske šole Ažbeta, Hertericha in Habermanna, predvsem pa izkušnje lastnega slikarstva, ki je v poznih dvajsetih letih kazalo razživeto pastozno barvitost virtuoznih portretov, figuralike in krajin. Med njegovimi slovenskimi kolegi sta »več Becića« odesla France Pavlovec in Zoran

Didek, Maksim Sedej in Zoran Mušič pa sta svojo barvitost pretanjevala pri subtilnem koloristu Marinu Tartagliu.

Miheličev prirojeni dar za grafično izražanje je prvi odkril njegov mentor Tomislav Krizman, mojster črno-belih tehnik in barvne litografije. In prav v grafičnem izražanju je Mihelič našel svoj najadekvatnejši življenjski medij za zapisovanje svojih zgodnjih in poznejših likovnih zamisli.

*

Ob teh Miheličevih šolskih izkušnjah ne smemo prezreti tedanjega zagrebškega umetniškega utripa: likovnih razstav, kulturnih manifestacij, ki so s protagonistom Miroslavom Krležo razgibavale tedanjo zagrebško sceno; predvsem pa ne smemo prezreti združenja mladih likovnih ustvarjalcev, ki je pod imenom Zemlja odigralo pomembno vlogo v mobilizaciji takratnega hrvaškega premostitvenega slikarstva. Zemljaši so po eni strani želeli nevtralizirati larpurlartistične vplive zahoda, po drugi pa uveljaviti domačo likovno vsebino. Po zgledu mnogih postimpresionističnih gibanj se je Zemlja oddaljevala od tedanje evropske likovne prakse – ne le vegetirajočega impresionizma, temveč tudi severnjaškega, že zmagovitega ekspresionizma in njegove germanske nove stvarnosti. Likovno vsebino so črpali iz lastne zemlje, občutljivi za duh dobe, nabite z idejami socialnih gibanj. V program so si zapisali boj proti provincialnemu diletantizmu in proti domačijskemu, folklorno kičastemu ambientu, ki ga je Krleža apostrofiral z »literarno krčmo«.

Vodilna osebnost zemljašev je bil Krsto Hegedušić, avtor Podravskega motivov (1933) in pobudnik hlebinjske slikarske šole. Z Miheličem sta si delila marsikaterega vzornika: ob starih Holandcih Nemca Grosza in Dixaa in še kakega modernega slikarja. Toda različni naravi in drugačne življenjske poti so izoblikovale različni slikarski osebnosti. Širše zajet predvojni opus obeh slikarjev razkriva razlike med introvertirano, navznoter obrnjeno Miheličevo izraznostjo in ekstrovertiranim, v življenje dramatično posegajočim Hegedušićem. Mihelič je bil po motivni zasnovi svojega slikarstva sicer povezan z zemljaškim programom, to pa nikakor ni zmanjševalo originalnosti njegove likovno – vsebinske koncepcije.

Zato so tudi očitne razlike, denimo, med Hegedušićevim Romanjem k Mariji Bistriški (1936) in Miheličevim Romanjem na Ptujski Gori (1939, 1940), ki ju kritiki večkrat vzporejajo: pri prvem izstopa monumentalnost posameznih figur – beračev, nosilcev ostre socialne kritike, pri Miheliču pa kompozicijo konstituira množica drobnih figur, enakovrednih nosilk socialnokritične razpoložensjkosti. Tudi v slikarskem konceptu Hegedušić svoje protagoniste gradi izločene kot trdno modelirane telesnosti, Mihelič pa svojo množico spreminja v enakovreden, barvno trepetljiv mozaik.

*

Ob Miheličevem slikarstvu se že od vseh začetkov srečujemo s slogovno oznako realizma. Vendar realizma posebne vrste, zakaj pod to besedo se skriva množica različic, ki v posameznih razvojnih dobah označujejo predvsem avtorjevo gledanje, ne pa končnega slogovnega izpovedovanja. Lahko bi rekli: pridevniki se menjavajo, realizem ostaja. Vendar pa v mednarodni konkurenci sodobnejših – izmov komaj še ostaja aktualen, največkrat le s prepono nad – , torej nadrealizem.

Čeprav segajo njegove korenine globoko v zgodovino, je za naše potrebe dovolj, da se ozremo nazaj do renesanse, do Pietra Brueghla starejšega in njegovih

kmetov; do holandskega slikarstva 17. stoletja s krajino in žanrom. Historični realizem 19. stoletja je s Courbetom kmete in delavce manifestativno dvignil v slikarske upodobitve vredne motive. Bogati meščanski realizem, ki je sledil temu obdobju, je z nadrobnim opisovanjem figurativnega repertoarja zajel v pleneristično izvedbo krajino. Razširi se paleta slikarskih načinov, o čemer se lahko pričamo pri slovenskih realisti, pri bratih Šubicih, Jožetu Petkovšku, Ferdu Veselu in pri Ivani Kobilci.

Spremenjeno gledanje v slikarstvu zadnje tretjine 19. in začetka 20. stoletja je realizme potisnilo v ozadje, vendar pa so še vedno živeli dalje, si prisvajali novosti impresionizma, postimpresionizma, fovizma in drugih sodobnih slogov. Pravi tekmeč je postala fotografija, iz katere je realizem začel po potrebi »krasti«
dokumentacijo. Po prvi svetovni vojni in po krizah, ki so sledile in močno prizadele avantgardna gibanja, je realizem vnovič dvignil glavo.

Izčrpna razstava *Les Réalismes* je v Parizu in Berlinu (1980–81) zbrala realizme iz območja nove stvarnosti in avtorjev, ki so zapustili metafizično slikarstvo, zgodnji fovizem, Italijane iz skupine novecento in druge, ni pa zajela barvnih, poetičnih ali intimističnih različic. Te namreč ohranjajo še marsikatero značilnost slikarstva 19. stoletja, predvsem v zasetju motivov, v verjetnosti naslikanega prizora, v ohranjanju proporcev in statike; paleta in slikarska faktura pa sta tudi v tem slikarstvu novi – nezamenljivo pripadata 20. stoletju. Leta 1971 je razstava Četrta decenija v Muzeju savremene umetnosti v Beogradu skušala vsaj za Jugoslavijo nekoliko razčistiti, kdo je kdo v realizmu. Nasproti barvnemu ekspresionizmu in kolorizmu je slike razporedila med poetski in koloristični realizem in intimizem; to pa se je v praksi izkazalo za luknjičavo sito, posebno pri poetičnem realizmu, ki je z barvnim realizmom zajel tudi slovenske neodvisne, Maleša, Pavlovca in Stupico, ne pa Miheliča, ki je bil uvrščen na razstavo *Nadrealizem – socialna umetnost* (1969). Mimetično slikarstvo tudi v 20. stoletju ni brez možnosti. Njegov problem ostaja vezan na vsakokratno resničnost, z možnostjo izbire lastne poti. Še naprej ostaja pred nami dilema, ali ni realizem pravzaprav nekakšen večni zvezdni prah, potreben za nastanek novih umetnostnih tokov.

*

Mihelič si je med bivanjem na Ptuju svoje slikarsko vedenje izpopolnjeval na študijskih popotovanjih. Pri tridesetih letih je z arhitektom Borisom Kobetom prvič doživel Pariz. Njegova posebna pozornost je veljala ogledu Louvra in del mnogih občudovanih mojstrov. Med modernimi si je instinktivno izbiral slikarje, ki so mu bili blizu, med njimi Van Gogha, Deraina, Vlamincka in tudi Utrilla; Matisse in Picasso sta mu bila tuja; bila sta zunaj njegove utečene razvojne poti. Dve leti pozneje je o svojem videnju zahodnoevropske umetnosti zapisal: »Po zadnjih razstavah v Parizu in drugod je videti, da se umetnost polagoma osvobaja abstraktnih, pretirano individualnih oblik in stopa na realnejša tla. Umetnost sedanosti in bodočnosti bo, mislim, umetnost sinteze. To pomeni, da se bo okoristila z vsemi vrednotami raznih struj, katerih vsaka je imela svoj program (impresionizem, kubi-
zem, fovizem, surrealizem), in na podlagi tega ter novih pridobitev bo nastala nova, oblikovno in duhovno bogatejša umetnost.« Čas ga je korigiral: razvoj ni bil čisto tak, kot si ga je predstavljal, tudi tisti ne, v katerem je sam sodeloval.

Na poti v Pariz si je Mihelič leta 1939 v Ženevi ogledal razstavo španskega slikarstva iz Prada. Ker je prejšnje leto v Benetkah videl koloristični sijaj beneškega slikarstva, je v zbirki Prada doživljal njegovo špansko, nič manj bleščeče, barvno še

subtilnejše nadaljevanje z El Grecom, Velazquezom in z Goyevim ekspresivnim realizmom.

Na bienalu v Benetkah si je leta 1938 ogledal mednarodno razstavo krajinskega slikarstva 19. stoletja. Srečal se je z novim pojmovanjem krajine, z na novo odkrito svetlobo plenera, pravzaprav z rojstvom modernega slikarstva. Ob krajinah Constabla, Maneta, Cézanna so ga očarale zlasti krajine Camilla Corota. Še posebej ga je pritegnila mojstrova »srebrna faza«. S Corotom je Mihelič segel v preteklost – namesto v sedanost, kot bi pričakovali – toda odkril je čudovitega slikarja drevs, pesnika krajine, ki se je v dolgem ustvarjalnem življenju ločil od klasične krajine, obogatil romantiko, utrl pot impresionizmu in bil z odlično zbirko ženskih podob pravi barvni realist.

Mihelič ni slikal kot Corot, ni obvladal palete in tehnike slikarjev iz sredine 19. stoletja. Tega bi se bil lahko naučil, toda podrobnosti starih slikarjev bi ga uničile. Miheličevi topoli so mogočnejši, debela bolj izstopajo z zvijuganimi vertikalami in s slikovito listno obdelavo; krošnje so kompaktnije in vtis celote robustnejši. V primerjavi z drugim Miheličevim krajinskim slikarstvom pa so Srebrni topoli mehkejši, živahnejši in nekoliko bolj romantični, vendar docela integrirani v njegov krajinski opus.

*

Miheličevo sodelovanje na prvi reprezentativni razstavi slovenske umetnosti leta 1938 v Mariboru je formalno potrdilo njegovo članstvo v Klubu neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov. Slikarji tega združenja so bili, poleg Staneta Kregarja, študentje zagrebške akademije, učiteljev Becića, Babića in Tartaglia. Namesto izdelanega skupnega programa so se člani dogovorili za »usmeritev v moderno, absolutno umetnost«. Odklanjali so severnjaške ekspresivne deformacije, literarno domačijskost vesnanov; podčrtavali so pomen barve, ki naj v slikarstvo prinese svežo pikturalnost po zgledu francoskih mojstrov tako imenovane obnovljene resničnosti, ki so ustvarjali »ugodna tla za širjenje in pretakanje umirjenih načinov sodobnega slikarstva« (Špelca Čopič). Slikali so krajine, tihožitja in figure v interierih ali v naravi; ohranjali so realistične proporce figur in okolja, ustvarjali globinski prostor z barvo in svetlobo. Ta ni bila plenerska, temveč indiferentno ateljejska, značilna za usklajeno barvno paletu.

Ker slikarstvo Neodvisnih s svojo vedro barvitostjo ni bilo v izrazitem nasprotju z impresionizmom, ker tudi v oblikovnem pogledu in proporcijah predstavljenih predmetov niso odstopali od realnega videza, so si hitro pridobili širšo naklonjenost. Uveljavili so se z individualnimi izraznimi paletami, tako s poudarjeno barvno razživetostjo (Nikolaj Omersa), s tonsko melanholičnostjo krajine (Evgen Sajovic), s temačnostjo, celo s tragičnim doživetjem (Marij Pregelj), z lirično harmonijo (Maksim Sedej) in surrealistično asociativnostjo (Stane Kregar).

Čeprav je Mihelič pripadal Klubu neodvisnih, torej umetniškemu rodu, ki je v slovensko slikarstvo prinesel poetični barvni realizem, skozi zagrebško akademijo precejeno gledanje barvno razživete pariške avantgarde, pa se vendarle njegov osebni izraz vidno loči od te francoske usmeritve. Njegovo slikanje ni bilo v prvi vrsti le barvno izživiljanje, ampak je bilo vezano na risarsko tonske poudarke, zato mu predmetni lik tudi ni barvno igriva arabeska, temveč stvarnost videne narave; ki mu je barva dodatek za »izraz«, ne za dekoracijo. Takšno videnje predmetnih realnosti pelje najraje do melanholičnih, celo mračnih razpoloženj, kar ni brez severnjaških doživljajsko ekspresivnih poudarkov, katerih se je večina slikarjev Kluba neodvisnih izogibala.

Miheličevo slikarstvo ne pozna radoživega barvnega orkestriranja, v katerem je France Stele pravilno zaslutil prve znanilce larpurlartističnih hotenj v našem slikarstvu, zanj je barva označevalka vidne predmetnosti, lokalno značilnih odtenkov, združenih v končnem harmoničnem kompozicijskem mozaiku. Ne gre torej za klasično iskanje predmetnih barv, temveč za razumevanje snovno ustreznih, a avtorsko oplemenitenih odtenkov. Prav pri takšni barvni paleti se Miheličevo zgodnje slikarstvo razločuje tako od klasičnih tonsko svetlobnih rešitev kakor tudi od barvno pisanih kompozicij njegovih klubskih kolegov. Njihov način slikanja ga ni nikoli spravljal v skušnjavo. Tudi ga ni mikal impresionizem. Ni želel ponazarjati realne luči, ne svetlobno-senčne zračnosti predmetov, zato njegov risarsko-modelacijski-barvni svet živi mimo stvarnih svetlobnih senc. Te mu kot renesančnim in flamskim mojstrom služijo za predmetno koherentnost in konstruktivno trdnost naslikanega.

V neposrednih odslikavanjih krajine in figure si Miheličeva podoba ne pomaga s sončno svetlobo in senco, marveč gradi na avtohtoni kompozicijski notranji logiki; upošteva sicer osvetljeni in senčni del, a oba sta neodvisna od zunanjega vira osvetlitve, zato tudi v Miheličevih krajinskih upodobitvah ne bomo doživljali sončnega dne, temveč – po Kennethu Clarku – nekakšno hladno severnjaško luč.

Druga ustvarjalna komponenta Miheličevega predvojnega realizma – različna od kolegov v Klubu neodvisnih – se nam kaže v socialnokritičnem razmerju do sveta, v njegovi črnogledi skepsi. Vzporedne vire zanjo iščemo v izročilih evropskega ekspresionizma, pri Georgeu Groszu, Ottu Dixu, Käthe Kollwitz in pri Franzu Masereelu. Ti so vse do nastopa nacizma držali ogledalo meščanski družbi, agresivnemu militarizmu in ljudskem revoltu – »najbolj nesramnemu času, v katerem se čas ni hotel prepoznati« (Wolfradt).

Za razliko od omenjenih kritikov družbe se Miheličeva socialna usmerjenost izpoveduje v risarski ekspresivnosti, v natančnih opisih realnih prizorov, brez agitacijskih simbolov in metafor. Našel si je lastne, izvirne nosilce socialnega sporočila: odmirajoče domačije, berače in pohabljenje. Njegov jezik tihega upora ni pridigarški ali shematičen, nikoli propagandno plitek. Kakor zna biti kot slikar varčen v izrazu, tako tudi socialno misel izpoveduje v likovno izčiščeni poemi o družbeno obrobni vaški srenji. Bolj z notranjim zvokom kot z zunanjim videzom te lakonične govornice nadgrajuje socialno kritiko v zvenu tihe solidarnosti.

In prav v takšni, med vrsticami prikriti naklonjenosti in globljemu doumevanju človeških usod kmečke srenje se je Mihelič na poti do Mrtvega kurenta povzpел v zenit izpovednosti tedanjega slovenskega slikarstva.