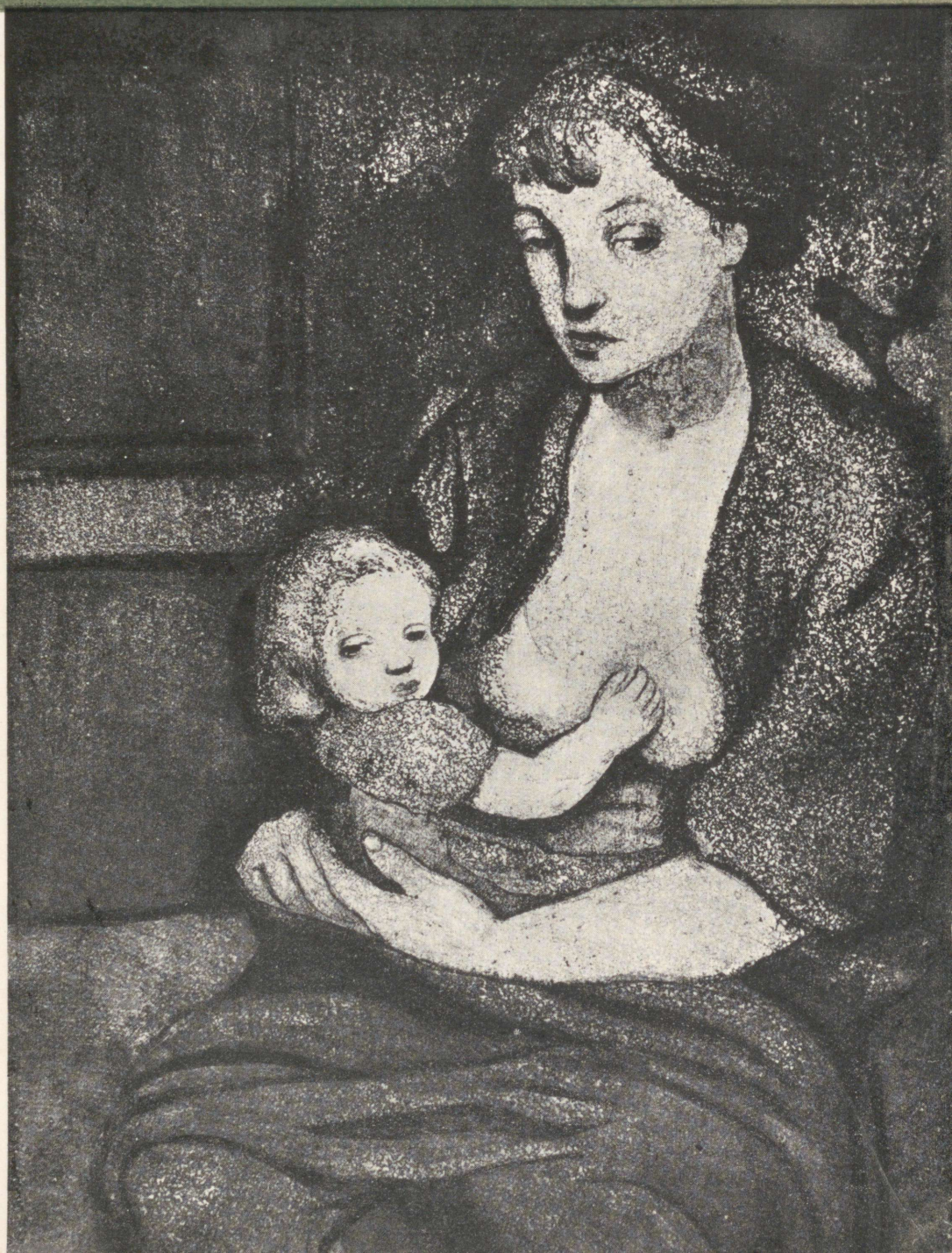


AINO BACH





K. Liimand. Aino Bachi portree. Õli. 1934.

B. BERNŠTEIN

AINO BACH



EESTI NSV KUNST · TALLINN · 1961

Kunstiliselt kujundanud *R. Pangsepp*

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU

Estambi ajalugu Eestis on ühtaegu nii pikk kui lühike. Kui vaadelda ajalugu faktide lihtsa mehaanilise järgnevusena, siis tuleb estambikunsti vaatlust Eestis alustada XIX sajandi esimestest aastatest. Kui aga ajaloos näha katkematut protsessi, milles iga kunstinähtus kujutab endast üht lüli põhjuste ja tagajärgede ahelas, siis muutub pilt põhjalikult. Selgub, et estambi areng Eestis jaguneb kahte etappi, mis pole omavahel üldse seotud, ja et traditsiooni, millele tugineb kaasaegne eesti gravüür, tuleb mõõta ainult mõnede aastakümnetega.

Tõepoolest, estambikultuur Eestis möödunud sajandi esimesel poolel ja keskel oli üsna kõrge. Joonistuskooli asutamisega Tartu ülikooli juurde levisid siin nii uued, hiljuti leiutatud litograafia ja akvatinta, kui ka vanad metalli- ja puulõike- tehnikad. Seda graafikat viljelesid sissesõitnud ja kohalikud saksa meistrid. Kuigi tolle aja estampides kajastusid ka mõningad eesti elu küljed, kuuluvad need tegelikult balti-saksa kultuuri juurde. Loomulikult ei saanud ega võinudki neist saada rahvusliku kunstitraditsiooni põhialust.

Teise iseloomuga on O. Hoffmanni ofordid ja E. M. Jakobsoni puulõiked. Nende ilmumine on tunduval määral seotud rahvusliku kunstikoolkonna kujunemisperioodi algusega. Kuid isegi O. Hoffmanni õnnestunud katseid talurahvažanri ja maastiku alal ei arendatud edasi ja need jäid vaid üksikuks erandiks. XIX ja XX sajandi vahetusel omandab eesti kunst selgesti täheldatavaid rahvusliku omapärasuse jooni. Märkimisväärne on see, et just graafikas avaldub see protsess eriti jõuliselt, kuid graafika ise jääb veel ikka vaba- või ajakirja- ja raamatujoonistuse, vahel ka kaanegravüüri piiridesse. K. Raud teeb Münchenis õppides oforte, N. Triik täiendab end mõnda aega tuntud vene gravüürimeistri V. V. Maté juhtimisel. Kodumaal elades aga ei tööta kumbki neist estambi alal.

Raske on anda ammendavat seletust väljendusvõimalustelt nii laiahaardelise ja rikka graafikaharu ignoreerimise kohta, seda enam, et nende maade kunstikultuuris, millega eesti kunst oli seotud (Saksamaa, Venemaa, Skandinaavia), omas estamp tollal tähtsat kohta. Nähtavasti jäid graafilised tehnikad ajutiselt unustusse selletõttu, et sellel kunstil puudus vajalik toitepinnas. Estamp nõuab tarbijat: pole mõtet luua teatava tiraažiga gravüüre seal, kus puudub selle hindaja, koguja,

asjatundja, ostja. Kui meenutada, et A. Laikmaa, K. Raud ja N. Triik oma ennastalgavate pingutustega alles kujundasid niisugust kunstikeskkonda, siis on arusaadav, et meie sajandi esimesel kahel aastakümnel polnud estampgraafika õitseage veel saabunud.

Alles järgmisel kunstnike põlvkonnal tuli 1920-ndail ja 1930-ndail aastail graafilised tehnikad uuesti ellu äratada, õigemini mitte ellu äratada, vaid uuesti luua, sest traditsioon oli katkenud ja estambikunsti algatajail polnud tegelikult millelegi toetuda. Nad rajasid ise traditsiooni, mis kestab tänapäevani. Loomulikult on eesti estampgraafika sellest ajast saadik tunduvalt muutusi läbi teinud, kuid materjalis töötamise kõrge kultuuri alused rajati 1920—1930-ndail aastail.

Tähtsat osa estambi arengus etendas A. Vabbe, kes oli suurepärane asjatundja graafiliste tehnikate alal. Eriline tähtsus oli Eduard Viiralti eeskujul, kelle haruldane anne kujunes juba 1920-ndate aastate kesksaigal. Tema vastuoluline ja ebaühtlane looming, mis põdes läbi paljud sajandi haigused, vallutas alati oma hiilgava graafilise meisterlikkusega ja kutsus eesti kunstnikke vähetuntud aladele. Juba siis, 1920-ndail aastail, töötas G. Reindorff Tallinnas välja Riigi Kunsttööstuskooli graafikaosakonna õppekava, millesse kuulusid ka mitmesugused graafilised tehnikad. Muide, Tartu jäi graafika arengus veel pikka aega juhtivaks keskuseks. Aino Bach kuulus Vabbele ja Viiraltile lähimasse kunstnike põlvkonda, kes end täiesti estambile pühendas. Oma õpetajate järel (kes polnud oma õpilasest kuigi palju vanemad) sai temast üks pioneere sügavtrükitehnikate viljelemise alal. Suur ja omapärane anne, tõsine ja nõudlik suhtumine kunstisse võimaldasid Aino Bachil omandada väljapaistva koha eesti graafikas. See on suuresti tema teene, et akvatinta-, ofordi- ja kuivnõelatehnika muutusid kaasaegses estambikunstis peaaegu kõige armastatumaks väljendusvahendiks.

Põlvkonnal, kuhu kuulub Aino Bach, oli raske ja huvitav saatus. Tema kunst, nagu ka tema eakaaslaste kunst, kujunes kodanlikul perioodil teravate kunstialaste vasturääkivuste õhkkonnas. Kuid just siis kerkis esile suurepärase meistrite plejaad, kes omandas juhtiva koha eesti kunsti demokraatlikul tiival. Nende hulka kuulub ka Aino Bach.

Paljud nendest suutsid läbida vaevalt poole oma loomingulisest teest, mitmed niitis surm veelgi varem. See põlvkond tervitas 1940. aasta juunipööret, suur ja parim osa sellest lülitus entusiastlikult uue elu ehitamisse. Andrus Johani ja Kaarel Liimand hukkusid võitluses kodumaa ja sotsialistliku korra kaitsmise eest. Fašistlikus vanglas surid Nikolai Kummits ja Arkadio Laigo. Lahkunud on jättnud endist väärtusliku mälestuse. Nende loomingut me nimetame kunsti-pärandiks: see on tohutu kultuurivara, traditsioon, kool. Teistest selle ringkonna kunstnikest, kes sõja läbi tegid, on kujunenud eesti nõukogude kunsti põhituumik. Neil tuli palju ümber mõelda ja mõtestada, neile langes osaks suur au ja suur vastutus. Selle põlvkonna töö on väärtuslikku vilja kandnud, eesti nõukogude kunst areneb edukalt ja tal on tähelepandavaid saavutusi.

Aino Bachi elukäik ja loominguline tee on tüüpilised tema põlvkonna parimatele esindajatele. Tema loomingulise esimene periood langeb 1930-ndaisse aastasse. Tolle perioodi tööd kannavad ilmset oma aja kunstikeskkonna pitserit. Neid teoseid ei saa täielikult mõista, kui vaadelda neid väljaspool seda kunstiringi-

konda. See side on niivõrd tugev, et terve rida praegu töötavate kunstnike teoseid tuleb arvata «pärandi» mõistesse. Teised, hilisemad tööd kuuluvad orgaaniliselt eesti nõukogude kunsti ajalukku. Need on omamoodi elavaks lüliks, mis seob minevikku olevikuga.

Tähtis pole mitte üksnes see, et Aino Bach pooldas kodanliku perioodi kunsti demokraatliku suuna põhimõtteid, et ta võttis osa nõukogude kunsti loomisest, vaid veel see, et ta peaaegu alati on jäänud originaalseks ja omapäraseks meistriks. Kunstniku loomingule on omane sisukus, eriline tundelaad ja kujundite ring. Loomingulise arengu käigus jääb Aino Bach iseendaks, säilitab oma intonatsiooni ja karakteri. Ta pole mitte ainult «üks estampgraafika pioneere» või «üks põlvkonna esindajaid». Aino Bach on suur ja peen kunstnik, kelle loomingul on eesti kunstis õigusega tähtis koht.

1951. a. omistati Aino Bachile Eesti NSV teenelise kunstitegelase aunimetus.

*

Aino Bach sündis 14. detsembril 1901. aastal Koeru alevikus Järvamaal (praegu Paide rajoon). Tema isa oli vallakirjutaja. 1907. aastal kolis perekond Narva. Narvas kujunes Bachide majas kunstiline õhkkond. Aino Bachi vanem vend joonistas, vanemad musitseerisid, õde õppis Peterburi konservatooriumis. Perekonda külastasid sageli kunstnik A. Promet ja A. Jansen, kellest hiljem sai üks juhtivaid eesti maalikunstnikke. Nende maalid rippusid seintel, A. Bachi ema ja õde olid A. Jansenile modellideks.

Aino Bach ei käinud koolis, vaid õppis kodus venna raamatutest. Vabal ajal armastas ta reproduktsioone vaadata, eriti uuris ta läbi kõik reproduktsioonid Brockhausi entsüklopeedias. Narvas nägi ta ka esimest tõelist kunstinäitust, kus olid välja pandud A. Janseni, A. Prometi, K. Burmani ja teiste eesti kunstnike tööd. Narva muljed ei suutnud veel määrata tulevase kunstniku saatust. Kuid need ei vajunud unustusse.

1915. aastal, varsti pärast Esimese maailmasõja algust, evakueerus vanema õe mees Omskisse koos vabrikuga, kus ta töötas. Temaga sõitis Omskisse kaasa kogu Bachide perekond. Seal astus Aino gümnaasiumi, mis pärast Oktoobrirevolutsiooni muudeti II astme ühtseks töökooliks. Selle kooli lõpetas ta 1921. aastal. Omskis tegi Aino Bach läbi ka esimese poliitilise kooli. Tema silme ees arenesid Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni ja kodusõja sündmused, ja tütarlaps ei jäänud ainult pealtvaatajaks. Esimesed poliitilise hariduse tunnid sai ta oma õemehelt, kommunistilt. Tal tuli täita põrandaaluste ülesandeid neil aegadel, kui Omski olid okupeerinud Koltšaki väed.

Omskis jätkus Aino Bachi huvi kunsti vastu. Ta joonistas koolis, ja tutvunud kunsttööstuskooli kunstnikega, töötas tihti koos nendega. Sel ajal otsustas ta kunsti-kooli astuda.

Aino Bach ei tahtnud Nõukogude Venemaa kodanlikku Eestisse sõita. Ta unistas õppimisest Petrogradis. Kuid 1921. aastal tuli tal koos perekonnaga kodumaale tagasi pöörduda. Hoolimata majanduslikest raskustest, millesse perekond kodumaale tagasi jõudes sattus, ei loobunud Aino Bach mõttest kunstile. 1924. aas-

tal astus ta kõrgemasse kunstikooli «Pallas» Tartus. Eesti kunstialase hariduse ajalugu on veel kirjutamata. Uurija, kes asub seda tähtsat tööd tegema, peab suure kunstiajaloolise ja dokumentaalse materjali põhjal näitama «Pallase» tõelist kohta eesti kultuuriloos. Esialgu jääb see küsimus veel vaidluste objektiks. Kuid on tõsiasi, et juba käesoleva sajandi algul tekkis Eestis tungiv vajadus kooli asutamise järele. Siin hakkas arenema oma kunstielu ja kujunes rahvuslik kunstitraditsioon. Kuid ka tol ajal omandas rõhuv enamik kunstnikke hariduse mitmetes keskustes väljaspool sünnimaad. Peale vene kunstikooli sai eesti kunst erineva iseloomuga mõjutusi Düsseldorfist, Münchenist, Pariisist. Sellel asjaolul olid oma positiivsed küljed, sest nii oli eesti kunst seotud aja suurte kunstiliikumistega ja tema meistrid õppisid sageli suurte kunstnike ning pedagoogide juhtimisel. Kuid rahvusliku traditsiooni tsementeerimiseks ja pideva arengu kindlustamiseks oli vaja Eestis endas luua õppeasutused, mis võisid noortele anda süstemaatilist kunstialast haridust. Sellest said hästi aru Ants Laikmaa ja Kristjan Raud, kes rahvusliku kunsti arenemise soodustamiseks asutasid oma stuudiod. 1912–1914. aastail tekib Tallinna Kunsttööstuskool, 1919. aastal asutas kunstiühing «Pallas» Tartus samanimelise kõrgema kunstikooli. Just see kool pidi 1920-ndail ja osalt ka 1930-ndail aastail etendama peaosa kujutava kunsti meistrite ettevalmistamises.

Juba pärast esimese Vene revolutsiooni lüüasaamist muutus eesti kunst tervete ja dekadentlike voolude keeruka vastastikuse mõjutuse ja võitluse areeniks. «Pallas», kodanliku perioodi juhtiv kunstiühing, oli täiel määral oma aja laps. Tema esteetiline programm, mis, muide, oli üpris laialivalgub, kandis endal ilmselt nende vaadete pitserit, mis olid kodanlikus kunstis tol ajal levinud. Õigem oleks rääkida mitte niivõrd programmist, kuivõrd mingist kindlast esteetilisest mõjusfäärist, mis valitses nii ühingus kui ka koolis. See oli ennekõike kunsti huvidest rikas õhkkond. Kuid erinevate meistrite (ja õppejõudude) taotluste suund ja olemus oli üpris kirev. Ühingu liikmeteks olid täiesti erinevad kunstnikud — mõõdukaist «pahempoolseist» (abstraktne kunst Eestis ei juurdunud) ja «puhta kunsti» pooldajaist kuni järjekindlalt demokraatlike veendumustega realistideni. Võiks öelda, et enamiku «Pallase» meistrite ühiseks jooneks oli kalduvus artistlikkusele, säravusele, omapärasele teostusele. Puhtartistlik ülesanne muutus sageli omaette eesmärgiks ja estetistlikuks peenutsemiseks. Hõrkade ja võrtsitatud «toitude» nautimine, omamoodi «maiasmoklus» muutis kunsti raskeks ja keerukaks mänguks, mis oli lahti kistud eetilistest, poliitilistest ja igasugustest teistest ühiskondlikest probleemidest. Teistel juhtudel ei suutnud puhtkunstiline problemaatika tähelepanu eemale juhtida aktuaalsetelt sündmustelt ja aja teravatelt sotsiaalsetelt vastuoludelt, ei suutnud tappa õiglusetunnet ega kaasatundmist rõhutuile. Ühingu niisugune erilaadiline koosseis pidi loomulikult mõjutama ka õppe-süsteemi koolis.

«Pallase» pedagoogilist süsteemi on raske iseloomustada ka sellepärast, et see aja jooksul tunduvalt muutus. Oma olemasolu esimestel aastatel meenutas «Pallas» pigem vabade kunstistuudiote kogumit, kus õppeprintsipe määrasid stuudio juhataja vaated. Hiljem, kolmekümnendatel aastatel, omandas õppeprotsess korrapärasema iseloomu ja tugines ühistele programmidele. Kuid kõikidel aegadel püüdis «Pallas»

anda õpilastele teadmisi professionaalse meisterlikkuse alustest. Erilist tähelepanu pöörati üliõpilase individuaalsete kalduvuste ja tema ande tugevate külgede arendamisele. Seal valitses uue otsingute vaim. Igas õppijas äratati soovi ütelda kunsti oma sõna. Selge sihikindluse puudumine viis sageli sellele, et niisuguses miljöös puhkesid viljatud õied või küpsesid mürgised viljad. Kuid parimad pedagoogid ja õpilased mõistsid, et kunsti omapärasus tuleneb kunstniku omapärasest ja sisukast isiksusest, tema maailmanägemise oskusest, vaimu- ja hingeelu rikkusest. Mitte juhuslikult ei saanud paljudest «Pallase» õpilastest hiljem väljapaistvad eesti kunsti-meistrid.

Aino Bach õppis algul Nikolai Triigi juures maalimist. Triik kui maalikunstnik polnud talle lähedane. Aga Triik kui joonistaja õpetas tulevasele kunstnikule palju. Ta nõudis ennekõike näo ja figuuri konstruksiooni edasiandmist. Sealjuures ei lubanud ta modelli iseloomu moonutada: isegi akt pidi teataval määral portree-liseks jääma.

Mitmete asjaolude tõttu oli Aino Bach sunnitud ajutiselt «Pallasest» lahkuma; tagasi tulnud, otsustas ta spetsialiseeruda graafikale. Tema teiseks õpetajaks oli Ado Vabbe, üks eesti kaasaegse estambi rajajaid. Tema enda looming oli vastutoluline ja sageli vaidlusalune. Kuid õppejõuna suhtus ta tähelepanelikult iga õpilase ande omapärasse ja ühtlasi juuris halastamatult välja igasuguse vigurdamise või objektitu eksperimenteerimise taotlused.

Aino Bachi õpingute perioodi loominguliste taotluste parimaiks tunnistajaiks on tema tööd. Neid pole kahjuks kuigi palju. Ei ole säilinud joonistusi (kui mitte arvestada paari-kolme sulevisandit) ega maale, paljud gravüürid on kaduma läinud. Ligi kolmkümmend tömmist (ofordid, kuivnõel, monotüüpiad), mis on tänaseni säilinud, peegeldavad vaid mõningaid tahkusi sellest tervikust, mida nime-tatakse kunstniku sünniks. Kuid neid tähelepanelikult silmitsedes võib siiski avastada paljugi õpetlikku.

Aino Bachi erinevaid, kaugeltki mitte võrdselt õnnestunud õpilastöid ühendab üks üldine eripärasus. Kõiki neid iseloomustab teadlik sihikindlus. Ükski töö pole tehtud «lihtsalt niisama», ilma mõtteta, ilma ülesandeta. Iga plaat on laboratooriumiks, kus tehakse katset, kusjuures uurija kujutleb endale selgelt selle eesmärgi. Võtame näiteks kuivnõelas teostatud akti stuudio. Juba esimesel proovitõmmisel on kontuurjooned kahekordsed, kolmekordsed, teisel tõmmisel on neid veelgi rohkem. Lõpuks on mahlakalt graveeritud see ainus õige ja vajalik joon, mis tähistab keha piirjooni, sunnib tajuma tema vormi ja annab ühtlasi oma meloodia. Gravüür on lõpetamata, sest püstitatud eesmärk on saavutatud: joon on leitud.

Terve sari lehti on pühendatud valguse uurimisele. Ühel neist rõhutatakse valguse vormekujundavat tähtsust. Teisel muutub valgus peamiseks faktoriks, ta täidab ruumi, lahustab kontuureid ja kaotab varjud.

Kooli lõpetamisel ei esitanud «Pallase» õpilased tavaliselt eri tööd, mida oleks vaadatud kui diplomitööd. Esitati õppeaastate jooksul tehtud parimad teosed. Aino Bach võis näidata gravüüre kõigis peamistes tehnikates, välja arvatud ainult pehmelakk. Niisugustel puhkudel tavatsetakse öelda, et kunstnik on jõudu proovinud mitmesugustes tehnikates, mitmesuguses materjalis. Aino Bachi õpilastöödel on teine iseloom — kunstnik on siin pigem proovinud mitmesuguste graafi-

liste tehnikate jõudu. Järjekindlalt ja väsimatult püüdis ta saavutada ofordi joonestiku sametist sügavust, kuivnõela elegantset peenust, akvatinta tonaalset rikkust, monotüüpia maalilisust ja faktuurilist omapärasust, puulõike ranget lihtsust. Omandanud juba koolipingis graafiliste tehnikate oskuse, tegi ta hiljem ainult valiku ja jäi nende juurde, mis võimaldasid tal kõige vabamalt ja orgaanilisemalt väljenduda.

Nähtavasti on Aino Bachi andelaadile omane pildilise lahenduse taotlus. Peaaegu kõigil tema varasematel lehtedel esineb pildiline element nagu mingi pealisülesandena. Mõnda kitsast tehnilist probleemi käsitlev gravüür on tingimata üles ehitatud kui kompositsioon. Kavatsuse konstruktiivsus on ilmne isegi proovitõmmistes ja lõpetamata töödes. Joonte liikumise ja silueti määrab nende vahetõrge lehe pinna piiride ja proportsioonidega. Vorm, laigud, rütmilised kordumised liituvad esimestest sammudest alates mingiks terviklikuks süsteemiks. Töö teose juures lõpeb alles siis, kui üksikülesande täitmise kõrval on kas või märgitudki omavahelised suhted, mis muudavad harjutuse sisemiselt seostatud kunstiorganismiks.

Peab imetlema seda sihikindlust, millega Aino Bach graafilise meisterlikkuse relva ette valmistas ja teritas. Kuid see ei ammenda veel kaugeltki tema õpiaastate teoste tähtsust. Need ei kujuta endast ainult mitmekesiste harjutuste läbimõeldud järjekindlust, vaid on ka omamoodi sisurikkad. Nende sisukuse võit võib vaevalt küll otsida süžees või isegi temaatikas. Kuigi «Pallases» tegutses mõnda aega kompositsiooniklass, mida juhatas Konrad Mägi, pöörati õpilaste tööde temaatilisele küljele vähe tähelepanu, ja kui loetleda Aino Bachi valitud ainet — portreed, poolfiguurid, aktid, natüürmordid, siis niisugune loetelu ei ütle veel midagi. Õpilasaastate tööde sisu peitub ennekõike natuuri paatoses, selle spetsiifiliste omaduste avamises (või vähemasti nende avamise püüdes).

Aino Bachi õpetaja A. Vabbe nõudis ennekõike tähelepanelikkust süvenemist natuuri. On alust arvata, et tema nõudmised langesid ühte õpilase sisemise vajadusega. Aino Bachi varasemate lehtede hulgas on ainult paar-kolm niisugust, milles ta on endale lubanud järeleandmisi moe vaimus — välist tähendusriikast salapärasust ja pikantset deformeerimist. Nende üle ei maksa imestada, pigem tuleb imestada selliste tööde vähesuse üle. Tegelikult jäi Aino Bach ükskõikseks nii kerge formalistliku mängu kui ka jälgendamise kiusatuse vastu. Mis puutub meetodisse, siis püüdis ta teadlikult lähtuda natuurist. Mis puutub stiilisse, siis tahtis ta leida iseennast.

Noore kunstniku suhtumise natuuri määrasid ennekõike karakteri otsingud. Ideaalsed normid ja üldised seaduspärasused teda suurt ei huvitanud. (Võib-olla sellepärast võibki vahel leida tema joonistuses vigu.) Ennekõike tahtis ta mõista kujutatava objekti kordumatut omapärasust ja individuaalseid eripärasusi. Natüürmortides on esiplaanil omapärane loodus ja esemete väljendusrikkus, tema aktigravüürid on alati karakterised. Kõige täielikumalt väljendus see eripärasus muidugi portreegravüürides. Modellideks on kunstniku kaaslased — «Pallase» üliõpilased, samuti ka mustlased ja kutselised modellid. Nende valik näib olevat kantud huvist omapärase välise palge, silmatorkava tüübi vastu. Kunstnik polnud tõepoolest ükskõikne portreteeritava välise karakterisuse suhtes. Kuid

tegelikult oli töö lõppeesmärgiks hingelaadi, vahel ka laiemas ulatuses — psühholoogilise tüübi edasiandmine.

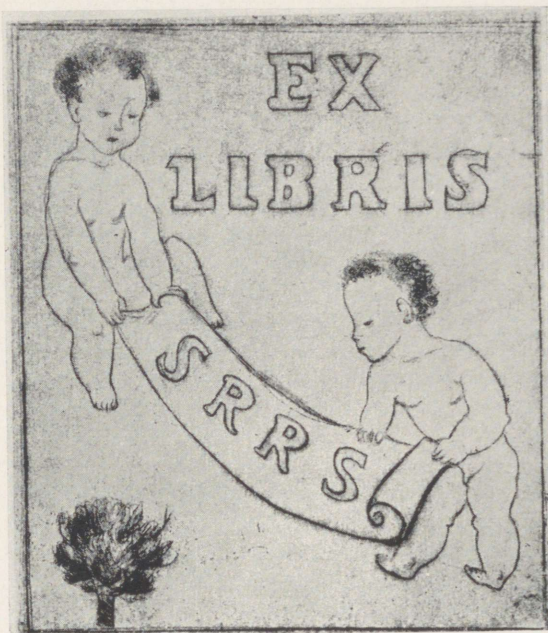
Niisiis polnud Aino Bachi suhtumine natuuri algusest peale ükskõikne juba sellepärast, et ta teadlikult püüdis kujutatavas teatud omadusi avastada ja edasi anda selles vaimus, mida dikteeris valitud graafilise tehnika spetsiifika. Ühtlasi avaldub õpiaastate perioodi gravüürides eripärasus, mis hiljem muutub kunstniku loomingulise palge üheks põhijooneks. See on eredalt väljendatud emotsionaalsus. Kui pidada Aino Bachi iseloomulikuks meeleolude ringi, mis järgnevatel aastatel tema loomingus valitsevaks muutus, siis tuleb tunnistada, et seda «bahhilikku» elementi on õpilastöodes veel kasinalt. Kuid neis ilmneb juba selgesti omalaadi «tundeaktiivsuse» printsiip. Natuurilt saadud impulsid tekitavad kunstniku hinges vastukaja, mis hiljem annab kujule selgelt väljenduva lüürilise värvingu. Vaevu märgatav piir eraldab siin subjektiivse elamuse väljendust subjektivistlikust omavolist. Aino Bach kas teadis või siis tunnetas seda piiri sisemiselt, sest pidurdamatu eneseväljendamine oli talle võõras. Ainult natuuri enda poolt äratatud vahetu tunne soojendab tema töid, muutes need sisukateks ja kunstilisteks.

Kuid need on siiski veel õpilastööd. Nad on kunstiliselt tasemelt ebaühtlased, neil on palju puudusi. Jälgides seda, mida noor kunstnik otsis ja taotles, ei saa veel alati rääkida saavutustest. Vahel võib kavatsust ainult aimata. Kuid need tööd sisaldavad paljude Aino Bachi loominguliste printsiipide lätteid. Siit võib jälgida teed, mis viib loomingulise küpsuse ikka.

Ei saa mööda minna faktist, et õppimine «Pallases» oli seotud paljude raskustega. Kord esitas kooli juhtkond õpilaste täitmiseks ankeedi väga mitmesuguste küsimustega. Küsimusele: «Kuidas te toitute?» vastas Aino Bach: «Nii kuis juhtub. Iga päev sooja lõunat ei saa.» Selleks et elatuda, tuli alati kuskil töötada. Päeva esimene pool kulus tavaliselt teenistuse otsimiseks, pealelõunane aeg aga õppimiseks. Aino Bach õmbles, andis tunde, kujundas vaateaknaid, ühel suvel oli isegi kojameheks. Tihti tuli ka õppimine pooleli jätta, vahel isegi pikemaks ajaks. Paljud üliõpilased ei talunud seda pinget ja heitsid kunstile lõplikult käega. Aino Bach aga tuli alati tagasi «Pallase» stuudiosse. Tuleb hinnata tema tahtekindlust ja usku oma kutsumusse. Kuid ei tohi unustada ka seda ümbrust, mis teda õpiaastatel toetas ja talle mitmes suhtes toitepinnaiks oli.

Üliõpilaspõlves tutvus Aino Bach grupi noorte kunstnikega, kes hiljem, 1930-ndatel ja 1940-ndate aastate algul etendasid eesti kunsti ajaloos väljapaistvat osa. Nende hulgas tuleb esmajoones nimetada Andrus Johanit, Kaarel Liimandit ja samuti Nikolai Kummitsat. Neid ei sidunud üksnes üldine huvi kunsti vastu. Pärinedes vaesematest rahvakihtidest, olid nad järjekindlalt demokraatlike veendumustega inimesed. K. Liimand organiseeris 1920-ndail aastail illegaalse marksisistliku ringi Tallinnas Riigi Kunsttööstuskoolis, kus ta enne «Pallasesse» astumist õppis. Selle ringi liikmeks oli ka A. Johani.* Hiljem löid selle grupi kunstnikud demokraatlikust vaimust kantud teoseid, äratasid taas ellu neil aastail pooleldi unustusse vajunud olustikužanri.

* Andrus Johani. 1906—1941. Kataloog. Tartu, 1956. Lk. 4.



Eksliibris. Kuivnõel.

Selles ringkonnas, kuhu sattus Aino Bach, olid professionaalsed huvid seotud avarate ja julgete ühiskondlike vaadetega, pingeline vaimuelu nooruse tormilise tunglusega. Seal töötati palju ja ennastunustavalt, loeti ahnelt, kuid arukalt, mõtiskleti tõsiselt ja ausalt. Seal aidati hädas üksteist, osati lõbutseada ja ka armastada.

1931. aastal sai Aino Bachist Kaarel Liimandi naine.

Aino Bachi «Pallase» perioodi teosed ei kannu endal selle grupi ideelise häälestuse jälgi. Ja ka see grupp ise ei loonud — ei siis ega ka hiljem — mingit kindla-ilmelist kunstivoolu, mis oleks esinenud oma selgelt väljendatud või mõistetava programmiga. Selle suunitlus kristalliseerus ainult pikkamööda iga üksiku meistri loominguliste otsingute käigus. Selleks aga, et mitte üksnes täielikult, vaid ka õigesti mõista, kuidas kujunes Aino Bach kui kunstnik, ühiskonnategelane ja isiksus, tuleb meele pidada, milline suur tähtsus oli sellel, et Aino Bach juba õpiaastail kuulus eesti kunsti eesrindliku ja demokraatliku tiiva esinajate hulka.

Aino Bach lõpetas «Pallase» 1935. aastal. Tema väljapanekud diplomitööde näitusel lubasid arvustusel noorele kunstnikule suurt tulevikku ennustada. Märkimisväärne on see, et 1935. aasta pole üksnes diplomi vormilise omandamise aastaks, vaid ka piiriks, millega algab kvalitatiivselt uus loominguline periood. Selle teiseks piiriks oli 1940. aasta.

Ekšliibris. Kuivnõel.



See periood polnud rikas välistest sündmustest. Aino Bach elas endiselt Tartus. 1937. aastal reisis ta koos mehega välismaal. Nad viibisid Berliinis, Dresdenis ja Münchenis ning peatusid mõnda aega Pariisis. Saadud muljetest oli kõige tähtsam tutvumine mineviku suurte kunstimeistrite teostega. Aino Bachi ei saa süüdistada ühekülgsuses — ta oskas nautida Holbeini ja Veroneset, Vermeer van Delfti ja Delacroix'd, Tintoretto ja Courbet'd. Kaasaegseist kunstnikest olid talle kõige lähedasemad Degas, Steinlen, Utrillo. Lähedased mitte otseste loominguliste mõjutuste suhtes. Pariisi pulbitsevasse kunstiellu sukeldunud Aino Bach väljus sealt samasugusena, nagu ta oli olnud. Reisi kestel saadud tugevad muljed sulasid ja kujunesid ümber kuskil hingepõhjas, katkestamata ja moonutamata tema kunsti orgaanilise arenemise joont, rikastades seda ainult sisemiselt. 1939. aastal kavatsesid Bach ja Liimand jälle välismaale sõita, kuid alanud sõda takistas kavatsatud reisi teostamist.

Need aastad olid täis intensiivset loomingulist tööd. Aino Bachi esimesed esinemised näitustel kuuluvad õpinguteaega, 1931.—1932. aastasse. Pärast «Pallase»

lõpetamist saavutas ta tunnustuse uskumatult kiiresti.* Tema teoseid oli võimatu märkamata jätta. Tema nime hakati mainima parimate eesti kunstnike hulgas. Erinevad kriitikud hindasid Aino Bachi kunsti erinevalt, kuid keegi ei saanud selle tähtsust alahinnata. Aino Bach ei olnud üksnes nimi, vaid kordumatu, täiesti iseseisva ja väga kindla karakteriga kunstnikunatuur. Mitte asjata ei tehtud juba tookord kriitikas katseid anda kunstnikust omalaadi loomungulisi portreid. Me ei hakka hindama nende täpsuse määra, tähtis on see, et need katsed olid õigustatud. Kujude ja meeleolude ring, armastatute tehnikate ring, Aino Bachi kunsti põhitoon kujunesid korraga. 1936. aastal eksponeeritud tööd kannavad endas — kas arendatud kujul või eos — neid omadusi, mis edaspidi süvenevad, varieeruvad.

Üksteise järel ilmuvad graafilised lehed, millel on tol perioodil kunstniku palge kujunemises määrav tähtsus. Nende hulgas tuleb esmajoones nimetada akvatintatehnikas teostatud suuri kompositsioone: «Naine kitarriga», «Tüdrukud» (1936); «Tüdruk kruusiga», «Naine peegliga», «Ema lapsega», «Pead» (1937); «Akna», «Poiss», illustratsioonid «Mustlaste muinasjuttudele» (1938); «Kaks naist» (1939).

Akvatintatehnikale järgneb värviline monotüüpia, mida on kasutatud peamiselt kompositsioonides «Ema lapsega», «Naine rätikuga» (1937); «Kaks figuuri» (1938); «Rõdul», «Tütarlaps» (1939); «Kahekesi» (1940) ja portreedes, vahel ka maastikes ja natüürmortides. Teistest tehnikatest kasutab Aino Bach oforti (kõige välja- paistvamad tööd — «Puhkus», «Mees piibuga», «A. Sääritsa portree», 1937; «Tartu vaade», 1940), kuivnõela («Tütarlaps lillega» jt., 1938) ja metsotintot («E. Jõesaare portree», 1938; «K. Merilaasi portree», 1940).

Aino Bachi tööde jagamine gruppideks nende teostamise tehnikate järgi on vajalik mitte sellepärast, et seda nõuavad pedantse klassifitseerimise reeglid. Kunstnikule oli esmajärgulise tähtsusega materjali valimine, milles kuju teostada. Puhthetniliste probleemide lahendamise aeg oli vajunud minevikku. Teostamise tehnika määrasid kavatsuse sisu ja objekti karakter. Võte jääb endiselt pideva hoole ja otsingute objektiks, kuid see pole enam omaette ülesandeks. See otsekui ekstraheeruks süvenemise ja läbitunnetamise teel natuuri omadustest, sündiva kuju struktuurist. Sellepärast tähendab grupeerimine tehnikate järgi grupeerimist mitte üksnes materjali, vaid veelgi olulisemal määral sisu järgi.

Esikohal on akvatintatehnikas teostatud tööd. Nende emotsionaalne meeleolu on omamoodi kammertooniks, millega nii või teisiti kooskõlastuvad kõik teised. Vahel kõlavad metsotintos, monotüüpias või ofordis teised noodid, ja me aimame, et kunstniku anne on mitmetahuline, et ta oskab puudutada ka teisi keeli. Kuid esialgu teeb ta seda harva. Tema maailm peitub selles ringis, mida hõlmavad suured akvatintatehnikas teostatud lehed.

Aino Bachi graafikas tol ajal domineerivat tehnikat nimetades tuleb teha üks reservatsioon. Tema akvatintad ei tugine selle tehnika spetsiifika traditsioonilisele mõistmisele. Tavaliselt kasutatakse akvatinta peenimat korni peente ja

* Vt. «Päevaleht» 31. okt. 1935; «Uus Eesti» 23. okt. 1935; «Vaba Maa» 12. märtsist 1936; «Päevaleht» 22. märtsist 1938 jt.

mitmekesiste tonaalsuse astmete saamiseks. Aino Bachi käsitluses muutusid need üldtuntud printsiibid tunduvalt. Et selles veenduda, võrreldgem tema õpiaastail valminud akvatintas «Portreed» 1936.—1937. a. töödega. Varases akvatintas võib näha esimesi faktuuri mitmekesistamise katseid, kuid üldiselt valitseb siin üldkasutatav tehnika: tooni üleminekud ja kontrastid aitavad reljeefselt voolida volüümseid vorme. Hoopis teistsugused on pärast «Pallase» lõpetamist teostatud lehed. Ennekõike on neis faktuuri funktsiooni ja tähendust uudselt mõistetud. Vottes kasutusele suure korni, saavutas kunstnik oma lehtedel huvitavaid mustreid. Igavad «tühjad» kohad kadusid. Gravüüri iga ruutsentimeeter rõõmustab silma tujukalt laialipillatud sädemetega. Kadunud on ka tumedate pindade tuhm läbipaistmatus. Paber otsekui helendab läbi temale kantud pitsilise värvivõrgu. See helendus voolab mahedalt varjukohtades ja kõlab täie jõuga seal, kuhu osavalt ja napilt on asetatud valgusrõhud.

Faktuuri mosaiik on omakorda allutatud suurte laikude paigutuse seaduspärasustele. Tihenedes ja pisimateks killukesteks peenenedes või vastupidi, laienedes ja kristallideks sulades, kujundavad need suuri heledaid ja tumedaid pindu.

Vastupidiselt varasemale akvatintale ei ole hele-tumeda vahekorrad siin vahe-tult seotud valgus-varjuga. Volüümne vorm ei ole välja voolitud, vaid seda tähistatakse piirjoontega, ruumilisust aga märgitakse ainult minimaalsel määral. Laikude süsteem teenib peamiste ja teisejärguliste elementide vahekorra määramist ja kompositsiooni ülesehitust lehel. Nende paigutus on peaaegu alati tasakaalustatud ja klassikaliselt rahulik, nende mastaap aga annab töödele teatava monumentaalsuse. Mitte asjata ei kasutanud Aino Bach kõige tõsisemate kompositsiooniliste kavatsuste teostamisel akvatintatehnikat.

Vahel ilmub kunstniku graafilistele lehtedele läbi ähmases poolvarjus lahus-tuvate laikude, läbi tujukalt laialipillatud kornide hoopis kindlam element — joon. Tema määrab vormi piirid, võtab endale organiseeriva osa kompositsioonis. Joonte sujuvale, selgele ja nõtkele rütmile alluvad faktuuri tujukad rütmid ja hele-tumeduse ühtlane voogamine. Niisugune on näiteks «Naine peegliga», kus kahtlematult valitseb joon. Mõnede ettevaatlike graveerimisnõela puudutustega on antud aristokraatlikult peen nägu. Kontuurjooned mitte üksnes tähistavad piire, vaid ümbritsevad ka nõtkelt vorme. Peegli ellips toob esimesena sisse kõverjoone juhtmotiivi, mis hiljem kordub joonte aeglases ringvoolus. Just joonte kooskõla loob tasakaaluka rahulikkuse meeleolu. Kuid niisugust lahendust esineb kunstniku loomingus suhteliselt harva.

Aino Bachi loomingule nendel aastatel on tüüpiline akvatinta «Ema lapsega», kus joon peaaegu puudub ja kus kogu kompositsioon on ehitatud laikude liikumisele ja vahekordadele. Laigud tõstavad esile vorme või siis lahustavad neid viirastuslikus hämaruses, laigud «mängivad» valgust ja varju, olemata see või teine. Laikudest kujuneb ema ja lapse plastiline kuju ja ühtlasi ka lehe emotsionaalne mõju. Sedaliiki «maaliline graafika» on ilmselt ülekaalus. Kunstnik näib otsekui meelega hoiduvat joontekeele selgest kindlusest. Ta vajab sujuvaid ja laialivalguvaid vorme, mille piirjooned on tabamatutes toonivarjundites vaevu aimatavad.



Mustlaspoiss. Grafiit. 1938.

Niisiis üks ja sama kunstiliste võtete süsteem, muidugi teatavate variatsioonidega, kordub terves reas programmilise tähtsusega töödes. Tuleb siiski meele pidada, et Aino Bach on alati olnud «võtte võtte pärast» teadlik vastane: talle on võõras igaveseks väljatöötatud maneer, mida mehaaniliselt kasutatakse igasuguse sisu puhul. Kuju iseloom, kunstilise idee olemus tingivad võtte. Kui kirjeldatava loominguperioodi peamised gravüürid on vormilt lähedased, siis on see seletatav lähedase sisuga. Teose objekti ei tohi samastada teose sisuga: ühesuguste ideede või elamuste väljendamiseks võib kasutada erinevaid süžeesid. Muide, Aino Bachi suurte akvatintalehtede süžeedel on palju ühist. Neis puudub jutustav element. Nad on äärmiselt lihtsad ja kujutavad endast pigem plastilisi motiive,

mistõttu neid on võimatu ümber jutustada. Naine istub toolil ja puudutab põlvedel lebava kitarri keeli. Naine istub toolil, laps süles. Poiss seisab akna juures. Tütarlaps on kruusi huulte tõstnud. Ja jälle — naine istub toolil ning silmitseb ennast peeglis. Kui vähe! Kumatigi peitub selle näilikult vähenõudliku lihtsuse taga terve maailm. Mida rohkem süvened neisse töödesse, seda enam haarab sind nende kummaline võlu.

Maailm, mille lõi Aino Bach, on seotud tõelise eluga, meenutab seda, kuid ometi on see kuidagi teine, mitte päris reaalne. Selles pole sündmusi, seal ei toimu midagi. Inimesed ei ela, nad ainult eksisteerivad. Tütarlaps hoiab kruusi suu juures, kuid ta ei hakka kunagi jooma. Peeglisse vaatav naine on otsekui nõiutud ja jääks nagu igaveseks ennast vaatama, suutmata võita oma laiska raugust. Ema oleks nagu unustanud oma lapse ja väsinult mõtisklusse vajunud. Akna all seisev poisike on kaotanud poisiliku liikuvuse, tõsiselt ja nukralt kuulatleb ta omaenda mõtteid. Seal, kus on mitu tegelast («Akna juures», «Kaks naist», «Pead» jt.), on igäiks vajunud omaenda ellu ega märka midagi enda kõrval. Nad ei suuda, ei oska omavahel sidet leida, nad ainult eksisteerivad kõrvuti.

Selles maailmas pole hääli, inimesed on kõnelemise unustanud. Selles maailmas ei ole tegusid, kõik kellad on seal seisma jäänud. See on kurja haldja poolt äranõiutud maailm. Selle elanikud pole küll uinunud. Nad on vaid suletud nukrate mõtiskluste ja eleegiliste, ebamääraselt mõtlike meeleolude sfääri. Nad on endasse süvenenud ega näe midagi väljaspool ennast.

Kunagi olid need tõelised inimesed ja elasid meie kõrval. Võib-olla saabub aeg ja ilmub kangelane, kes nad sellest nõiduse tardumusest vabastab. Kuid siin ei teata temast midagi, ei oodata kedagi. See on nukrusest looritatud üksindus. Ähmased minevikumälestused. Ootamine — lootusetu ja eelaimusteta. Aeglaselt voolavate, muutlike ja ühtlasi üksteisele lähedaste hingeseisundite suletud ring.

On loomulik, et nende lehtede graafiline keel koosneb peamiselt sujuvatest ja voolavatest vormidest, ehitub vastastikku lõikuvatele, ühtesulavatele tonaalsetele pindadele: hämarad unelmad, hämarad meeleolud, hämar valgus, milles esemed kaotavad osa oma reaalsusest.

Aino Bach ei ole jutustaja, kuid oma akvatintades jutustab ta mingit muinasjuttu, nukrat ja peent — muinasjuttu elust, mis on igaveseks tardunud.

Võib-olla sellepärast ongi tema illustratsioonid tõelistele muinasjuttudele nii vastavad. 1938. aastal organiseerisid Tartu keeleteaduse professorid kalli bibliofiilse teose — «Mustlaste muinasjutte» — väljaandmise. Raamatus on ainult kolm muinasjuttu, mis olid Tartus vahetult elavast kõnest üles kirjutatud. Vähestes eksemplarides (mustlaste keeles) trükitud, eestikeelse tekstilisaga raamat polnud mõeldud mitte niivõrd lugemiseks kui vaatamiseks. Aino Bachilt telliti illustratsioonid (ofordi, akvatinta ja kuivnõela segatehnikas) ja lõppvinjetid (originaalne kliše). Need on kunstniku sõjaeelses loomingus tõeline kalliskivi. Illustratsioonid on teostatud suure sisemise vaimustuse ja meisterlikkusega.

Kaanegravüür ja frontispiss ei olegi teksti illustratsioonideks, need ainult viivad lugeja muinasjuttude maailma, sunnivad kohe tajuma nende kordumatut hõngu. Kaanel on kujutatud kaht mustlaspoissi, üks neist istub viletsa kronu seljas. Äärmine lakoonilisus ei takista saavutamast žanrilist väljendusrikkust:

väikesed mustlaspoisid on väga karakterseid ja joonistatud leebe huumoriga. Kuid see pole üldse olustikuline pilt, vaid omamoodi sissejuhatuse, muinasjutuloojate endi koondkuju. Nagu alati kunstniku kompositsioonides, nii puuduvad ka siin reaalsed üksikasjad, mis stseenile olustikulise usutavuse annaksid. Selle-eest on täpselt leitud emotsionaalne intonatsioon — siluettide naiivne kohmakus on sisemises suguluses jutustamise lihtsameelse tooniga. See on eriti märgatav siis, kui võrdleme kaanegravüüri selle teise variandiga, mis raamatusse ei läinud. Akvatintatehnikas «Hobune» on üles ehitatud joonte rafineeritud rütmidele, mis mõnevõrra meenutavad idamaist miniatuuri. Mustlaste muinasjuttudele tundus see liiga elegantsena, ja Aino Bach jättis selle tsüklist välja, et mitte teksti stiiliga vastuollu sattuda. Märgime veel, et noorte mustlaste ja hobuse ühises kujutamises peitub sümbolne mõte. Mustlaste elu on hällist hauani seotud hobustega, ja nende poisikeste esimene mänguasi on piits.

Veelgi sümbolsem on frontispiss: vankrid inimeste ja viletsa koluga venivad aeglaselt mööda tühja teed. Silmapiirini ulatub tühi lagendik, ilma puude ja hooneteta, igav ja surnud nagu esimesel loomispäeval. Täiskuu ripub tardunult keset taevast ja valab maastikule külma valgust. Maailmas pole midagi peale lagendiku ja taeva, peale kuu ja tee. Kust ja kuhu liigub see rändav mustlaste salk? Eikuskilt eikuhugi. Maantee on mustlase sünnimaa, taevast selle katus. Ta rändab eesmärgitult. Ta on kodutu.

Niisugune on proloog. Järgneb kolm illustratsiooni muinasjuttudele. Esimene jutustab surnud peigmehest, kes oma mõrjsa kalmistule viis ja tahtis puusärgist teha pulmavoodi. Teine noorest mustlasest, kes abiellus metsaneiuiga, kes ei osanud oma juukseid sugeda. Kolmandas esineb imekaunis printsess kuldjalgade ja kuldsete juustega: ta võttis ennast osava karjuse ees alasti, tasudes talle sel kombel kahe väljaõpetatud pörssa eest.

Esimeses lehes võib leida mõningaid traditsiooniliste lahenduste vastukajasid. Teised illustratsioonid (ja lõppvinjetid) on täiesti omapärased. Siin puudub tavaline fantastika, kuid valitseb täielikult poeetilise väljamõeldise vaim. Me satume tinglikku ja ebakindlasse muinasjutumaailma. Kaunis printsess hämmastab meie kujutlusvõimet oma erilaadiliste «koostisainetega». Surnud ratsanik kihutab kalli kandamiga läbi kummalise metsa. Reaalsed vahekorrad taanduvad ebatõeliste ees: kalmistu metsa taga on pilvedest kõrgemal, õpetatud pörssad «lendavad» alasti printsessi ümber. Ühtesobitamatud asjad viiakse ühte illustratsiooni või isegi ühele pinnale lihtsameelse otsekohesusega, milles peitub peen kunstiline arvestus: Aino Bach leiab plastilise nähtava ekvivalendi jutustaja lihtsale kirjanduslikule maneerile. Ta ei kujuta ainult üht või teist süzeelist momenti, vaid «tõlgib» muinasjutu erksalt ja vaimukalt kujutava kunsti keelde. Selleks on talle vaja tinglikku vormi, kus ühel juhul on rõhud ilmselt ümber paigutatud, teisel juhul aga kõlavad salapäraseks ja mõistaandvaks vihjed. Nii on maantee frontispissil heledam kui kuu, sest tee kuju on sellel lehel peamine. Valguse pinge on viidud äärmuseni, tee muutub nagu mingiks kuuvalguse joaks. Ruumi lahendus illustratsioonides on petlikult dualistlik. Sirendavat tausta võib tõlgitseda kui mingit hämarat sügavust, seda enam, et must toon ise on erakordselt sügav ja sametine. Kuid sealjuures on lehed pinnaliselt üles ehitatud. Illustreerides muinasjuttu surnud peigmehest vahetab

Hobune. Akvatinta. 1938.



kunstnik võtet: hobune koos ratsanikuga on antud selges rakursis. Töö on vastuoluline, sest sügavuti arendatud grupp lõhub akvatinta peene loori ja rikub ühtlasi oma tõetruudusega selle pooleldi ebamateriaalse maailma terviklikkuse. Sest tsükli võlu peitub kujude ähmases lõpetamatuses ja meeolude kokkupõrgetes. Leht, kus noor abielumees kammib oma metsanaise juukseid, on täis kurbust. Siin on eriti jõuliselt kehastatud «peatunud» tegevus, sisemine hämmeldus ja loobumine välis-maailmast, mida me kohtasime juba teistes akvatintades. Ühtlasi tajume siin siset dramatismi, mis annab illustratsioonidele emotsionaalse mitmeplaanisuse. Tonaalne gamma on pingeline, paberi valged laigud, mis otsekui jõuga läbi musta värvikatte esile tungivad, säravad nagu kalliskivid.

Raske on öelda, kuivõrd see Aino Bachi töö vastab mustlaste folkloori iseloomule. Kuid selles on kahtlemata tabatud mingit rahvuslikku «mustlaskoloriiti». Tüübid, kes võlusid kunstnikku juba õpiaastail, esinevad illustratsioonides ümberkujundatuna, kuid omapära kaotamata. Rõivastus ja taust saavutavad puhuti tõesti mustlasliku maalilisuse. Raamatu kujundusse on suure taktitundega sisse

viidud üksikud žanrimotiivid (kaas, lõppvinjett «Mustlasnaine lapsega»). Peamine on aga emotsionaalne alltekst, mis loob kontrasti plastilise jutustuse näiva lihtsuse ja naiivse muretusega. Akvatinta faktuur moodustab tausta, mitte üksnes otseses, vaid ka kaudses mõttes. See taust määrab tsükli sisemise häälestuse: ta näib õhkuvat varjatud tunnete lõõma, tema tumedates sügavustes hõõguvad tugevad kired, mis on iga hetk valmis lõkkele lõõma.

Illustratsioonide omapärale vaatamata on nad lähedased kompositsioonilistele lehtedele. Nii ühed kui teised on välja peetud samas tundelaadis, nad täiendavad üksteist nii sisu kui ka tehnika mõttes.

Akvatinta lehtedes väljendatud meeleolude vastukajasid võib kergesti leida ka teistes teostes.

Monotüüpiat kasutas kunstnik nagu akvatintatki enamasti kompositsiooniliste lehtede loomisel. Vahel juhtus, et leht, mis oli juba suurel määral akvatintas välja töötatud, muutus lõpuks monotüüpiaks (näit. «Rõdul» jt.). Süžeemotiivid on tavaliselt niisama tahtlikult lihtsad ja piirduvad ühe-kahe kujuga. Kunstnikku ei huvita väline tegevus või vahetu hingeliigutus. Tegelased on taas süvenenud kestva, lõputusse sisevaatlusse.

Tõsi küll, monotüüpiates tuleb juurde uus, väga oluline element — värv. Ei tohi unustada, et Aino Bachi esimesed sammud kunsti alal olid seotud maaliga, et tema kõrval töötas kogu aeg andekas maalikunstnik, peen kolorist Kaarel Liimand. Teatavas mõttes esines maalilist elementi ka puhtgraafilistes töödes. Monotüüpiates aga väljendus kunstniku maalialane temperament suurima täiusega. Mõned lehed on välja peetud teadlikult summutatud, mahedate toonide gammas, kuid enamik on ehitatud kõlavatele, väljakutsuvalt julgetele värvivahekordadele. Värvide mängu täiendavad veel mitmekesised faktuurilised võtted. Vahel esinevad ühel ja samal lehel kõrvuti õlimaali meenutavad laiad pintsli tõmbed, vabad, otsekui akvarellilikud laigud ja kornilised pinnad. Värviküllust seotakse tavaliselt optimistliku, ülendatud hingeseisundiga. Kuid alati pole see õige. Aino Bachi monotüüpiate värvilaad ei astu sugugi vastuollu tema lemmikujude nukra loobumusega. Vastupidi, oma tinglikkuse tõttu harmoneerib see täiesti üldise meeleoluga, veelgi enam — lisab sellele erilist jõudu.

Muide, see väide võib tunda liiga kategoorilisena, kui meenutada, et enamik kodanliku perioodi monotüüpiaid ei ole säilinud. Üksnes näituste kataloogide järgi oli neid ligi nelikümmend. Tegelikult oli neid veelgi rohkem, sest paljud tööd ei sattunudki näitustele, vaid läksid vahetult kogujate kätte. Kuid tänapäeval võib näha ainult väheseid selles tehnikas teostatud töid. Raske on anda üldhinnangut nende üksikute ja muidugi ka juhuslike tööde alusel, kuid tolleaegne kriitika kinnitab meie oletusi monotüüpiate põhikaraktéri suhtes. 1939. aastal eksponeeris Aino Bach näitusel «Tütarlapse pea», mida ajakirjanduses eriti esile tõsteti. Märgitakse, et «...Väike monotüüpia «Tütarlapse pea» on uus saavutus, mis rõõmustab mitte ainult kirjandusliku küpsusega, vaid ka sellega, et Aino Bach siin kord ka naeratab, ometi loovutamata oma põhilist iseloomu.»*

See töö on õnneks säilinud. Tütarlapse vaevumärgatav naeratus on alles sündi-

* «Päevaleht» 10. okt. 1939.

Mustlasnaine lapsega. Autokliše. 1938.



mas — mitte selleks, et õitsele puhkeda, pigem selleks, et samas hääbuda. Noort olendit märgistab juba ebalapseliku tõsiduse pitser ja arglik naeratus, mis on rohkem sisemine kui väline, ei suuda seda kurbuse udu hajutada. Kui niisugune on meeleolult kõige optimistlikum monotüüpia, kus kunstnik ainus kord naeratas, siis pole põhjust kahelda selles, missugune oli tema teiste, samas tehnikas teostatud tööde põhitoon.

Ofort «Puhkus» meenutab mitmeti suuri akvatintatehnikas kompositsioone. Muidugi on teised tehnilised võtted tinginud ka mõningaid uusi omadusi. Ofordi mahlakad sügavad jooned moodustavad kohtudes ja põimudes tihedaid varjusid ja volüümid muutuvad maisemateks ning tajutavamateks. Kuid sellest hoolimata viibivad kaks naist, kes on asetatud rahulikesse poosidesse, ikka veel tinglikus maailmas «teisel pool peeglit».

Viimati mainitud töö on siiski erand. Teised ofordis ja kuivnõelas teostatud tööd viivad meid uude emotsionaalsesse õhkkonda.

Võtame kas või niisuguse «neutraalse» motiiviga töö, nagu «Lamav akt» (kuivnõel, 1936). Gravüür on virtuooslikult teostatud. Halastamatu nõudlikkusega on valitud ainult mõned jooned, mis ammendavalt voolivad keha volüüme. Veelgi enam — samad jooned annavad tajutavalt edasi aseme pehmuse. Laisalt rahulik poos ja kuidagi eemalviibiv näoilme säilitavad otsekui väljaspool aega viibimise varjundi. Kuid kontuuridega piiratud vormide plastika ja keha pehmus ning nõtkus kõnelevad reaalsest ja meelelis-maisest elutajumusest.

Enamik oforte ja kuivnõelagravüüre on portreed. See ala moodustab kunstniku teise kutsumuse. Suurtes nn. vabal teomal kompositsioonides on reaalsus ümber kujundatud mingi sisemise ideaali vaimus. Portrees aga nõuab modell oma individuaalsete ja kordumatute omaduste kehastamist. Sellepärast astuvad kunstniku sisemised suunited ja tema kunsti objekt teistsugustesse, hoopis keerulisematesse vahetordadesse, mida dikteerivad žanri seadused. Aino Bachi kunst pole kunagi rahuldunud üksnes fantaasiamänguga. Kuid portreedes määrab natuuri osa suuresti kuju karakter.

Juba «Pallase» lõpetamise aastal valmis Aino Bachil ofort «Tööline». See karm ja tõetruu töö on välja peetud nendele aastatele ebatavalistes intonatsioonides. Kurnatud kõhn nägu on antud pikkade, mõnevõrra kalkide joontega. Pilgus on väsimust ja kibestumist. (Märkigem, et kunstnikule oli modelliks üks paljudest tolleaegsetest töötutest.) Samast, lihtsate inimeste hulgast, keda kunstnik nii hästi tunneb, leidis ta ka oma teise portreekompositsiooni — «Mees piibuga» — prototüübi. Vana, tööst kurnatud mehe poos reedab väsimust, rõõmutuid mõtisklusi.

Kuid kõige sagedamini lõi A. Bach mitte tüüpportreid, vaid konkreetsete isikute kujutusi. Enamasti on need loomingulise töö inimesed, kes võlusid kunstnikku oma rikka ja intensiivse hingeeluga. Tema portreeterimismeetodi omapärasus peitub selles, et ta ei otsinud kujutatavas puhtdokumentaalist tõetruudust, kusjuures ta ei alahinnanud siiski välist sarnasust. Tema portreede psühholoogism on suunatud portreeteritava tundemaailma avamisele. Igaüks neist on antud kindlas häälestuses. Literaat A. Sääritsa portree välise rahulikkuse taga peitub ärevus. Tema endassesüvenemises puudub muretu vaatlus. Ta juurdleb millegi üle iseendas. Tema hingeseisund on kõikuv, teda on haaranud sisemine hämmeldus. Võib-olla poleks erutuse tajumus nii tugev, kui portree poleks ehitatud harvadele tumeledele laikudele, mis moodustuvad tugevate, sügavate joonte rahutust ristumisest.

Mõnevõrra harmoonilisem on luuletaja Debora Vaarandi portree (kuivnõel, 1940; portree on lõpetamata), mis oma unistavas mõtlikkuses on terviklik ja võluv.

Kirjanik A. Hinti (ofort, akvatinta, 1940) on kujutatud lihtsas poosis, istumas laua ääres. Langetatud pilk poolsuletud laugude alt ei suuda varjata nooruslikku keevalist erutust. Isegi musta ja valge gradatsioonid oleksid nagu sooja gammas antud.

Aino Bach kasutas ka metsotintotehnikat, milles on teostatud luuletaja K. Merilaasi ja kujur E. Jõesaare portreed. Eriti õnnestunud on viimane. Tõstes tumedast taustast esile ainult näo, on kunstnik suutnud selles ühendada mehiste jõudu ja poetilist mõtlikkust.

Niisiis Aino Bachi looming aastail 1935—1940 ei olnud üheplaaniline. Kuid seda veel kord silmitsedes, proportsioone võrreldes ja peasuundi avades veendud, et mitte portreed ei moodusta selle tuumikut. Kunstniku tolleaegne maailmasuhtumine väljendub kõige täielikumalt ja ilmekamalt kompositsioonilistes lehtedes — akvatintades ja monotüüpiates. Need tööd määravad Aino Bachi kohta tolle perioodi kunsti.

Seda kohta on kõige kergem selgitada, kui võrdleme Aino Bachi loomingut tema kaasaegsete kunstiga.

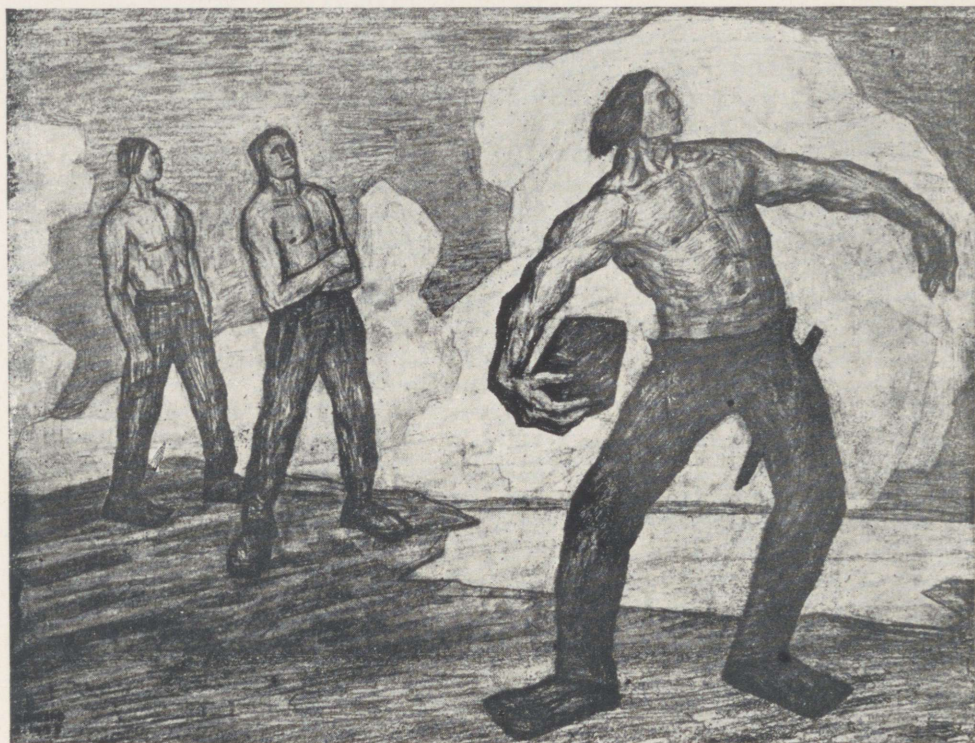
Aino Bachi kaasaegsetest kõneldes tuleb arvestada mõningaid eesti kunsti evolutsiooni iseärasusi. Selle suhteline noorus tingis teatava «tiheduse» arengus ja erinevate etappide peaaegu paralleelse «kooseksisteerimise». Aino Bach kui kunstnik kujunes 1930-ndatel aastatel. Eesti kunsti üldine pilt oli tol ajal üpris vastuoluline. Kuid need vastuolud olid oma iseloomult erinevad — ühed eraldasid erinevaid põlvkondi, teised moodustasid ühe põlvkonna esindajate vaidlusobjekti. Võib-olla kõige iseloomulikumaks näiteks selles suhtes oli Kristjan Raua looming. 1930-ndail aastail oli see meister oma loominguliste jõudude ja kuulsuse tipul. Kuid tema teoste ja 1920-ndate aastate lõpu ja 1930-ndate aastate kunstnike loomingu vahel pole tegelikult üldse kokkupuutepunkte.

Raua stiili on raske võrrelda kogu 1930-ndate aastate eesti kunstiga. Tema põhiprintsip — rahvalikkus — ei olnud kodanliku perioodi kunstitoodangule kohustuslik. Sellepärast ei ole võrdlemine õigustatud, kui räägime estetikalistest või avalikult rahvavastastest suundadest. K. Rauda võib kõrvutada ainult nende kunstnikega, kellele rahvalikkus oli üks täisväärtusliku loomingu olulisi tunnuseid. Nii-sugused olid kahtlemata 1920-ndate aastate lõpu ja 1930-ndate aastate demokraatliku kunstisuuna meistrid. Kuid rahvalikkuse enda olemus on ühelt poolt Johanil või Kummitsal ja teiselt poolt K. Raula täiesti erinev.

Isegi H. Mugasto, kes kohtas Rauda vahetult «Kalevipoja» lehekülgedel, lähenes eeposele teisiti kui selle illustratsioonide autor.

K. Raud kujutles rahvalikkust «igaveste» omaduste liikumatu kogusummana. Ta tahtis mõelda ja tunda, maailma näha ja oma kujutluses ümber kujundada nii, nagu seda tegid Kalevipoja-legendide loojad. Ei saa ütelda, kas Rauda loodud kujud on adekvaatsed eepose kujudega. Kuid nad vastavad teose eepilisele vaimule, suurejoonelisele lihtsusele ja naiivsele jõule. Nad kuuluvad samasse poeetilisse voolu. Kuid see on ikkagi mälestuse rahvalikkus. «Kalevipoja» loojad XX sajandil enam ei elanud, olid vaid selle lugejad. Nad nägid maailma teisiti, elasid ja mõtlesid teisiti. 1920-ndate aastate lõpu — 1930-ndate aastate demokraatlike kunstnike rahvalikkus on lahutamatult seotud kaasaajaga. Johanile on rahvas Tartu pesunaised ja kingsepad, talunaised põllul ja tüdrukud triikimislaua taga, hädavaresed kõrtsis, terved jõulised noormehed, rahvapidu Emajõe kaldal, töötud kivimurrus.... Kummits kujutab vaeseid talutare interjööre, kehvikuid, kes on sageli üksildased, täis lihtsust ja sooja inimlikkust. Mugasto — («Kalevipoja» päisvinjettide kõrval) — kerjuseid, talumehi turul, hasartmängijaid, ajalehelugejaid, asfalteerijaid, põlevkiviutmise tehaseid... Nende kunstis tuksub aja pulss, nende rahvalikkuse määrab kaasaegne elu. Aino Bachi koht on selles grupis. Ta jagab demokraatlikult meelestatud kunstnike veendumusi, omades ühtlasi nende grupis erilist kohta. Aga enne kui rääkida sõprade ja (teatavas mõttes) mõttekaaslaste ringist, tuleb meenutada veel üht meistrit, kes oli Aino Bachile lähedane ja ühtlasi kauge. See kunstnik seisab täiesti omaette ja esindab üksinda «oma» suunda.

See on Viiralt, kellega Aino Bachi looming on teatavas mõttes seotud. Asi ei seisa mitte selles, et nad juba 1920-ndail aastail «Pallases» kohtusid (muide, Aino Bach õppis siis veel maalikunsti). Mõlemad reageerisid oma kunstis kaasaja probleemidele. Mõlemad olid graafikud selle sõna kitsamas mõttes ja tundsid



6. K. Raud. Kalevipoeg kivi viskamas. Süsi. 1935.

huvi estambi kunstiliste väljendusvõimaluste vastu, kusjuures Viiralti eeskujul oli selles suhtes suur tähtsus. Kuid siis juba algavad erinevused. Jutt on mitte ande suurusest, vaid kujundliku mõtlemise süsteemist.

Viiralti groteskides tajume vahel paisutatud, tõepoolest dramaatilist teravust. Kodanliku maailma inetuste läbi solvatud eetiline tunne väljendub valu-, protesti-, raevu-, meeleheiteliskis, puhuti aga muutub äkki eetiliste väärtuste eitamiseks. On olemas ka teine, inimlik Viiralt, kes rõõmuga vaatleb lihtsate terviklike karakterite sisemist ilu ja inimese, loomade, looduse plastilist kaunidust. Viiralt on väga komplitseeritud kunstnik: erutatud fantaasia kõrval eksisteerib tugev veenev reaalsus, neitsilikult puhaste kujude kõrval avalik erootika... Ta on erakordselt mitmekülgne, kuid tema kunstis on ka püsivad elemendid, mis on üpris kaugel Aino Bachi loomingu põhiomadustest. Viiralt taotleb tihti äärmist väljenduslikkust, kujundliku keele äärmist pingelisust. Aino Bachi kunstis ei ole välist kirglikkust

E. Viiralt. *Jutlustaja*.
Litograafia, 1932.



ega paisutatud ekspressiivsust. Viiralt nägi tegelikkuse ebakõlasid ja väljendas neid teravalt dissoneerivates toonides. Aino Bachile on lähedased harmoonilised kujud. Ta nägi inimese hämmeldust ja üksindust kodanlikus ühiskonnas, kuid jutustas sellest nukralt ja rahulikult, poolsosinal.

Viiralti kunsti teiseks oluliseks iseärasuseks näib meile olevat intellektuaalsus. Tema gravüürid hämmastavad plastilise kõne täieliku, lõpetatud selgusega. Joonistuse ja volüümse vormi erakordne kindlus on Viiralti talendi selle omaduse ainult väline avaldus, sisuliselt on kogu tema kunstilise mõtlemise laad intellektuaalne. Viiralti kõige fantastilisemadki kompositsioonid paistavad ainult nägemustena, tegelikult on need väga kaugel ekspressionistlikust või sürrealistlikust nägemuslikkusest. Kui viimases esinevad (vähemalt idees) alateadvuse kontrolli-

matud, meelevaldsed avaldused, siis Viiralt juures näeme selgelt tunnetatud, ainult keerukalt šfreeritud allegooriaid, plastilisi ideogramme. Kui võrrelda Viiralt peamisi programmilisi lehti ja Aino Bachi tähtsamaid töid, siis avaldub kujundliku laadi erinevus just sellel pinnal. «Põrgu» ja «Kabaree» lasevad end oma ekspressiivsusele vaatamata loogiliselt dešfreerida, õigemini — otse nõuavad seda nende sisu mõistmiseks. «Berberi tüdruk kaameliga» üllatab meid vormi taju ja kehastamise ebatavalise selgusega. Aino Bachi tolle perioodi akvatintade sisu peitub mitte loogiliselt mõeldavas, vaid emotsionaalses alltekstis. Ka need ei kajasta maailma otseselt, vaid kaudselt, kuid kajastamise tee on siiski teine: reageering on üle kantud tunnetesfääri. See pole niivõrd reageering-mõtisklus, kui võrd reageering-meeleolu või tunne. Siit tuleneb ka vormi hoopis teistsugune graafiline edasiandmine, mis on ebamäärane ja lõpuni väljendamat — joonte asemel laigud, volüümide asemel tonaalsete pindade vahekorrad, ruumi asemel mingi ebamäärane «keskkond».

Kõige suuremat sarnasust Aino Bachi kunstiga tuleks otsida selle grupi kunstnike juures, kellega ta oli kõige tihedamini seotud nii ühiskondlike taotluste kui ka kunstialaste veendumuste mõttes. Aino Bachi 1930-ndate aastate loomingu uurimisel tekib küsimus, kuidas seostada tema kunsti autori progressiivsete ühiskondlike vaadetega, tema isiksusega?

Meenutagem, et ta juba tütarlapsena nägi revolutsiooni Venemaal. Tema sümpaatia Nõukogudemaa vastu jäi püsima. Ta tundis hästi Tartu ägulielu. Oli aeg, mil ta ise peaaegu üldse ei erinenud nende elanikest. Hiljem, tunnustuse saavutanud, vältis ta otsustavalt kokkupuuteid «kõrgema seltskonnaga».

Aastatega muutusid kunstniku demokraatlikud veendumused üha järjekindlaks ja tugevamaks. Ta võttis 1939. aastal osa kunstinäituse korraldamisest töölistele. Näitus, tõi küll, ei toimunud: kodanlik võim keelas selle pool tundi enne avamist. Samal 1939. aastal astusid Aino Bach ja Kaarel Liimand otseselt ühendusse eesti kommunistidega, kes tol ajal tegutsesid pörandi all. Ajaloolane jutustab nendest sidemetest järgmiselt:

«Peale legaalseste organisatsioonide kasutas kommunistlik partei marksismi propageerimiseks intelligentsi seas ka illegaalseid ringe ja individuaalset selgitustööd... Ka kunstnike ringkondadesse ulatus kommunistliku partei mõju. Üheks revolutsiooniliselt meelestatud intelligentsi kooskõimise kohaks kujunes A. Johani kodu. Kunstnikud A. Johani, K. Liimand, A. Liimand-Bach, A. Laigo ja rida teisi olid juba tol ajal proletarise maailmavaate pooldajad».*

Niisiis oli Aino Bach inimene, kes teravalt tunnetas kodanliku ühiskonna sügavat lõhestatust, oli eluliselt seotud töörahva ning tema huvidega. Ja seesama Aino Bach oli nukrate ning unistavate eleeegiate autoriks.

Selle vasturääkivuse selgitamiseks tuleb meenutada kogu selle grupi loomingu olulisi eripärasusi, kelle hulka kuulus Aino Bach. Me nimetame seda gruppi demokraatlikuks mitte ainult sellepärast, et sellesse kuuluvad kunstnikud olid demokraatlike vaadetega, vaid ennekõike sellepärast, et niisugune oli nende kunsti

* O. Kuuli. Eestimaa Kommunistliku Partei tööst intelligentsi seas kolmekümnendatel aastatel. «Looming», 1960, nr. 7, lk. 1087.



A. Johani. Ema. Õli. 1936.

olemus. Ometi ei saa Johani või Liimandi kunsti revolutsiooniliseks nimetada. 1930-ndate aastate progressiivne eesti kujutav kunst ei väljendanud avalikku ja raevukat protesti. Seda suunda esindavate kunstnike portreed ja žanripildid ära-tasid kaastunnet ja austust lihtsate inimeste vastu, näitasid nende rasket elu, õhu-tasid imetlema nende tugevat ja lihtsat ilu. Kuid võitluskutset neis ei olnud.

Niisugune piiratus muutub arusaadavaks, kui meenutame poliitilise ja vaimse elu järjekindla lämmatamise püüet kodanlikus Eestis. Tuleb veel mainida, et demokraatlike kunstnike grupi kunstilistes taotlustes säilisid mõned «Pallase» kooli spetsiifiliste iseärasuste jäljed. Need avalduvad erilise tähelepanu pööramises



N. Kummits. Lugemas. Oli. 1939.

teostamise virtuooslikkusele, rõhutatud artistlikkusele. Kõrget maali- või graafika-kultuuri ei saa muidugi kunstnikule ette heita, kuid omaette eesmärgiks muudetud artistlikkus viib tahtlikule peenutsemisele. On ju Liimandil peaaegu aristokraatlikult hapraid kujusid. Eks ole Johanigi maha surunud ja ohjeldanud oma stiihilist jõudu, et luua tema andele võõraid maalilisi peenusi. Ka Arkadio Laigo har-rastas vahel joonte mängu ning kompositsioonilisi konstruktsioone kui peaülesannet.

See kunstialasest kasvatusel ja keskkonnast tingitud sisemine vasturääkivus oli omane ka Aino Bachile. Kuid ka siin, talle kõige lähemate kunstnike ringis, sammus ta järjekindlalt omaenda teed. Individuaalsetele erinevustele vaatamata on Johani ja Kummits, Mugasto ja Laigo oma loomingus «lihalikumad», maisemad, annavad hoopis vahetumalt edasi reaalselt maailma. Aino Bachi lehtedel on see otsekui «sublimeeritud». Kõige rohkem paistab erinevus silma siis, kui võrdleme sarnaseid süžeesid. Johani oma maalil «Ema» kujutab reaalselt draamat.

H. Mugasto. Kaardi-
mängijad. Puugravüür.
1932.



kogu selle elulises usutavuses. Ta loob mitmeplaanilise maaljutustuse: vilets tuba, last süles hoidev noor ema, purjus mees, kes magab, pea laual, oma jooma- und. Kummits kaldub vahel üldistatud monumentaalsele lahendusele («Ema», sang- viin, 1936), kuid loob enamasti vaikseid ja nukraid žanristseene, kus ema ja laps on asetatud konkreetsesse keskkonda (tavaliselt pooltühja hämarasse interjööri) ja millegagi tegelevaina («Lugemas», õli, 1939; «Naine lapsega», kriit, sangviin, 1936). Aino Bachi «Ema lapsega» on aga sel määral «vabastatud» reaalistest üksikasja- dest, et on raske isegi määrata tema žanrilist kuuluvust. Nähtavasti on see siiski olustikužanr, kuid ilma igasuguse «olustikututa». Meie ei tea, kus tegevus toimub ja mida tegelased teevad. Kas mõtlevad, meenutavad möödunut või nukrutsevad? Võib oletada nii üht, teist kui kolmandat mingis tabamatus sulamis. Kuid kujutatud objekt ei erine kuigivõrd Johani või Kummitsa modellidest — see on lihtne naine lapsega. Aino Bach vabastas selle objekti olustikudetailidest, välisest eseme- lisest tõetruudusest, süžeeilisest tegevusest, et kõige täielikumalt ja vahetumalt

kehastada tundeseisundit. Seda suunitlust ei oleks päris õige «psühholõgismiks» nimetada. Kunstnikku huvitab inimese sisemaaailmas ennekõike tema hingeline häälestus, tunnete täius ja rikkus.

Arvan, et tuleb rääkida mingist esteetilisest ideaalist, mis määras tema loomingu omapärasuse, omapärasest ilumõistmisest ja -tunnetamisest. Meenutagem veel kord Johanit: tema on selles mõttes kõige «kontrastsem» — tema ideaal erineb järsult Aino Bachi ideaalist. Johanile on ilus kõik, milles tuksleb elu, milles avaldub füüsiline ja vaimne tervis. Mõned tema modellid võivad paista robustsetena, — tegelikult on need sündinud kõige lihtsa, tugeva, loomuliku imetlemisest. Johani armastus inimeste vastu on mitmekülgne, ta oskab nautida võimsate triikijate, tragide pesunaiste, tuulest pargitud kalurite, pühapäeval lõbutsevate käsitöõliste ilu... Kunstnik näeb Pariisi märgi tänavaid, Tartu rāpaseid tagaõuesid, töötavate naiste terveid käsi, kukke vanaeide süles, tugevaid paljaid jalga.

Teise näitena võtame A. Laigo. Tema natuurijoonistusi ja gravüüre võrreldes pole raske märgata, et puulõigetes esineb maailm ümberkujundatuna vastavalt erilisele, just Laigole omasele ideaalile. Vormid muutuvad üldistatuks ja raskepārasemateks, inimesed ja esemed massiivseteks ja monumentaalseteks. Ka tema kunst on tugevasti seotud materiaalse maailmaga, kuid erinevalt Johanist ei otsi ta selles niivõrd mitmekesisust, kuivõrd vormide ja masside üldistavat ühtsust.

Aino Bach näeb ilu inimese vaimses palges. Eks ole seegi silmatorkav, et ta ei siis ega ka hiljem pole peaaegu üldse viljelnud maastikku ja natüürmõrti. Kunstnikku ei võlu asjade materiaalsuse taasloomine, nähtava maailma imetlemine kogu selle mitmekesisuses. Tegelikult on ta vaimustatud nendest sisemistest jõududest, mis inimest hingestavad ja ülendavad. Just siin otsib ta oma ideaali — s. o. vaimsete jõudude harmoonilist tasakaalu. Hingestatus võib olla mitmesugune. Ka Viiralti «Jutlustaja» on hingestatud: teda on täielikult haaranud üksainus ülev idee, mis on muutunud ühtaegu kireks ja teoks. Aino Bachil niisuguseid kujusid ei ole ega saagi olla. Ta näeb ilu rahuliku tunnetevoõlu täiuses, mõistuse ja südamehääle õnnelikus ühtesulamises. Sellel täisverelisel emotsionaalsusel pole midagi tegemist müstika või spiritualismiga. Pidev püüdlemine harmoonia, sise-mise terviklikkuse poole lülitab välja ekspressionistliku erutuse. Aino Bachi ideaal on sügavalt inimlik, see oleks nagu tervenisti suletud loomulike inimtunnete ja võimaluste piirides. Kokku võttes on see lähedane õnne mõistele. Mitte niisuguse välise ja primitiivse õnne mõistele, mis pole tegelikult midagi muud kui väikekodanlik heaõlu, vaid selle õnne mõistele, mida tunneb sisemiselt rikas inimene, kellel on puhtad, tugevad ja komplitseeritud tunded.

Muide, see kauni inimese ideaal pole leidnud täielikku fikseerimist üheski kodanlikul perioodil loõdud Aino Bachi kujus. Miks on see nii? Kas on see ideaal kui loomingu mingi peaesmärk kunagi eksisteerinud?

Kui Aino Bach oleks oma gravüürides kehaстанud vaid seda, mida ta tahtis näha inimeses ja elus, kui ta oleks järginud ainult oma kujutlusi, siis oleks tema toõlaegne looming arvatavasti hoopis teistsuguseks kujunenud. Kuid ta ei tahtnud ega saanud tegelikkusest eemalduda unistuste rahulikku, kuid haprasse maailma. Ta oli eluga tugevasti seotud ja tahtis ümbritsevas maailmas näha oma ideaali teostumist. Võib arvata, et mingi erilise, peatunud ja nõiutud maailma kujund on



A. Laigo. Kalurid. Värviline puugravüür. 1935.

tekinud unistuse ja reaalsuse põimumise tulemusena. Ideaal pörkas kokku tegeliku eluga, mis talle kaugelgtki ei vastanud: liiga palju oli ümberringi ülekohtust, traagilist, inimese isiksust julmalt moonutavat. Tulemuseks oli kahe elemendi põimumine. Tegelikkus esineb Aino Bachi gravüüridel «puhastatud», hingestatud kujul, kuid tema jooned tungivad ilmselt esile läbi unistuste udumine, formeerides ümber «ideaalse» kaju sisemise struktuuri. Et tasakaalu ja rahu säilitada, selleks tuli elu areng peatada ja kompositsiooni peaaegu vägivaldselt «rahustada». Siseelu intensiivsus on saavutatud kujutatavate ümbritsevast maailmast isoleerimise hinnaga. Hingeline harmoonia pole alati säilinud: siisugustes gravüürides nagu «Pead» ja mõnedes illustratsioonides «Mustlaste muinasjuttudele» taandub see

üksindustunde ja hämmelduse ees. Teistel juhtudel loorib seda harmooniat nukrus ja see tundub rohkem mälestusena kui reaalsusena. Õnnelikuks ei saa seda kuidagi nimetada. Aino Bachi tegelased ei naerata.

Nii on kunstniku kompositsioonide tinglik, peaaegu muinasjutuline maailm seotud tegeliku eluga. See pole hoopiski «esteetiline põgenemine», vaid tundeerga kunstniku siiras reageering, kes unistab inimese õnnest, tema vaimsete jõudude õitsengust ega leia oma unistustele reaalist prototüüpi. Ühtlasi on see reageering ainulaadselt omapäraste vaadete ja tunnete värvinguga, valatud täiesti individuaalse poeetilise stiili raamidesse.

*

1940. aastal sai Eestist taas nõukogude vabariik. Paljudele kunstialase intelligentsi esindajaile oli see ajalooline murrang seotud juurdunud vaadete ja ammu väljakujunenud arusaamade tõsise ümberhindamisega. Aino Bach võttis fašismi-meelse režiimi kukutamise ja nõukogude võimu taaskehtestamise vastu kui kauase soovunelma täitumise. Samal 1940. aastal sai temast Kommunistliku partei liige.

Vähesed kuud enne sõja puhkemist olid enneköike tulvil intensiivset ühiskondlikku tegevust. Koos K. Liimandi, A. Johani, E. Viiralti, R. Sagritsa, J. Nõmmiku ja Adamson-Ericuga oli Aino Bach Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu organisatsioonikomitee liikmeks, pühendades palju jõudu vabariigi kunstielu organiseerimisele ja ümberkorraldamisele. Ühtlasi oli ta pedagoogiks samas õppeasutuses, kus ta kunagi ise õppis.

On arusaadav, et ajajärk 1940—1941 ei saanud eriti viljakas olla loomingulises osas. Pedagoogiline ja ühiskondlik tegevus neelasid peaaegu kogu aja. Seoses Moskvast korraldatava Balti liiduvabariikide kirjanduse ja kunsti dekaadi ettevalmistamisega hakkas Aino Bach kavandama kompositsiooni «Demonstratsioon». Kuid ta ei jõudnud kaugemale esimestest visanditest — puhkes sõda. Saksa fašistlikud röövvalutajad tungisid meie maale ja jõudsid peagi Eesti pinnale. Nõukogude rahvast tabanud rasketele kaotustele lisandus veel Aino Bachi isiklik valu: esimestel sõjakuudel langes hävituspataljoni võitlejana ka tema abikaasa Kaarel Liimand.

Aino Bach evakueerus Nõukogudemaa tagalasse. Seal töötas ta agitaatorina ja kolhoosipõllul.

1942. aasta algul astus Nõukogude valitsus otsustavaid samme rahvusliku kunstialase intelligentsi kaadri koondamiseks ja säilitamiseks. Eesti kirjanike, kunstnike ja muusikainimeste koondumiskohaks sai Jaroslavl. Sinna kutsuti ka Aino Bach. Siin sai ta taas võimaluse loomingulise töö juurde asuda. Ühtlasi jätkus ka ühiskondlik ja organisatsiooniline töö: Aino Bachist sai Eesti Nõukogude Kunstnike Liidu organisatsioonikomitee liige (mai, 1942) ja alates 1943. aasta jaanuarist Kunstnike Liidu vastutav sekretär.

Jaroslavlis töötasid väga erinevad meistrid, kuid sellest hoolimata on Jaroslavli kollektiivi liikmetel omavahel palju ühist: neil on samad ülesanded, lähedane temaatika, ühised raskused. Teemad, nagu Suur Isamaasõda ja eesti rahva rahvuslik

vabadusvõitlus saksa rööv vallutajate vastu, nendest teemadest tingitud paatos ja emotsionaalne kirglikkus — kõik see oli eesti kunstitraditsioonides uus, isegi enneolematu nähtus. Sõja-aastate eesti kunstis haaravad meid sügavad patriootilised tunded, jõuline viha vaenlase vastu, vaimustumine vabadusvõitluse kangelaslikkusest. Siit tuleneb vormi kõrgendatud väljendusrikkus, mis sageli oli siiras, kuid kaugeltki mitte alati täiuslik: varem kasutamata väljendusvahendid tuli kiiresti «leida». Aeg ei lubanud rahulikult eksperimenteerida, ta nõudis viivitamatut reageerimist, kirglikku ja üleskutsuvat. Aino Bachi olid veel oma lisaraskused: tal puudus võimalus graafiliste tehnikate viljelemiseks. Et näiteks akvatintat teha, tuli tal sõita Moskvasse. Joonistus aga ei olnud kunstnikule selleks alaks, kus ta oleks ennast täiesti vabana tundnud.

Tõsi küll, tunduv osa 1942. aasta teostest on veel tehnikates teostatud. Nii-sugune on näiteks akvatinta «Sõjapõgenikud». Hinnates seda tööd tehnilise meisterlikkuse seisukohalt, võib kohe märgata, et see on eelmistest tunduvalt nõrgem — vajaliku baasi puudumine annab ennast tunda. Kuid «Sõjapõgenikud» on huvitav teisest seisukohast. Kunstniku loomingus pole veel olnud ühtki kompositsiooni, kus teose süžee ja emotsionaalne «telg» oleksid nii selgelt formuleeritud. Mitte kunagi varem pole Aino Bachi loonud nii dramaatilist teost.

See ei tähenda, et tema kunst oleks tundmatuseni muutunud. Selles traagilises stseenis on kunstnikule omased karske lihtsus ja tagasihoidlikkus tunde väljendustes eriti märgatavad. Mure, valu ja raev on edasi antud keerukates ja muutuvates põimingutes. Siin pole midagi teatraalset, napilt antud tunnetegamma omandab sisemise pinget just selletõttu, et näod ja poosid on peaaegu rahulikud. Mõned ehk isegi liiga rahulikud, näib, nagu kostaks siit endiste vaatlevate meeleolude vastukaja. Kuid sellest hoolimata on tehtud väga tähtis samm, mis tegelikult määrab kunstniku edasise arengutee. Tinglik, kujutletav maailm taandub reaalse maailma ees. Sõja-aastate elu, täis võitlust, muret ja raevu, saavutab Aino Bachi kunstis olulise koha. Elu põhiline sisu võib muutuda ja koos sellega muutub ka Aino Bachi kunsti sisu. Püsivaks aga jääb selle eluline alus. Nukrate eleegiate aeg on igaveseks möödunud.

Samal 1942. aastal valmis «Partisanide seeria», kus Aino Bachi kunsti uued omadused niisama reljeefselt esile tulevad. Tõsi küll, linoollõigete seeria teostasid (juhuslikel põhjustel) materjalised kunstnikud E. Kollom ja R. Sagrits.

«Partisanide seeria» lehed (kokku kaheksa) kujutavad partisanisalkade võitlejaid («Partisanid») ja terveid stseene nende tegevusest («Partisanid hävitavad vaenlase transpordi», «Tütarlaps juhatab partisanidele teed»). Arendatud jutustamist Aino Bachi loomingus varem ei esinenud ja võib-olla sellepärast ei paista süžee-motiivide valik ja tegevuse ülesehitus just silma erilise originaalsusega. Selle-eest, on emotsionaalsel küljel tähtis osa. Kõige märkimisväärsim on see, et ka emotsionaalsus on siin kvalitatiivselt teistsugune. Partisanide-sarja gravüüre iseloomustab tahtekindel keskendatus. Need on dramaatilised. Nii psühholoogilised karakteristikad kui ka graafilised võtted — suured mustad pinnad ja tugevad kindlad siluetid — on mehised.

Samasse teoste gruppi tuleb paigutada ka kindral L. Pärna portree (kui vnõel). Formaalseste tunnuste järgi on see intiimportree, mida kunstnik on varemgi teos-

tanud, kuid oma sisemiselt paatoselt on kaugel selle žanri raamidest. Modell on asetatud profiili, joonistus loob kindla vormi, mis läheneb reljefile. Portree omandab üleva ja mehise kõlavuse, see meenutab väejuhi auks münditud medalit.

Heroilist teemat jätkas kunstnik joonistustega, mis käsitlevad eesti rahva Jüriöö ülestõusu 1343. a. Ülestõusu 600. aastapäeva puhul korraldati suur näitus, mis oli sõja-aastate eesti kunstielu keskseks sündmuseks. Näitusel eksponeeritud Aino Bachi tööde hulgas olid kõige õnnestunud rahva ülestõusu juhtide omapärased «portreed». Kunstnik annab nende karakteri komplitseerituna: vihkamine ühine mõtteselguse ja täpse arvestusega, energia ja tahe sügava mõtlemissuutega («Eestlaste vanem», süsi).

Mitte kõik sõja-aastate teosed ei käsitlenud sõda, nende hulgas aga, mis olid nii või teisiti seotud toimuvate sündmustega, polnud mitte kõik kantud heroilisest paatosest. Mõnedes portreedes (joonistused «Medõde», «Enn Põldroos») ja kompositsioonides (joonistus «Kohtumine», monotüüpia «Kiri», akvatinta «Kiri») on tolle aja inimesi nähtud nende tavalistes avaldustes. Nendes lehtedes on nii palju soojust ja armastust kujutatavate vastu, et tundub, nagu oleksid karmid sõjakatsumused sundinud Aino Bachi veelgi teravamalt kui varem tajuma inimisiksuse, inimelu püha väärtust.

1944. aastal pöördus Aino Bach koos teiste Jaroslavli kollektiivi kunstnikega vabastatud kodumaale. Sõit, organisatsiooniline tegevus ja paljud teised mured viisid ta esialgu loomingulisest tööst kõrvale. Alles järgmisel, 1945. aastal, võttis kunstnik taas kätte pliatsi ja graveerimisnõela.

Et mõista Aino Bachi esimeste sõjajärgsete aastate loomingut, tuleb arvestada mitmeid asjaolusid.

Tartusse tagasi jõudnud, oli Aino Bach seal ajutiselt ainuke Kunstnike Liidu juhatuses esindaja. Seoses sellega lasusid tema õlgadel arvukad ja vastutusrikkad kohustused. Pärast siirdumist Tallinna 1946. aastal jätkas ta mitmekülgset ühiskondlikku tegevust Kunstnike Liidu juhatuses, kohalikus töörahva saadikute nõukogus, ajakirjade toimetuste kolleegiumides. Raske on ülehinnata selle suure ühiskondliku töö tähtsust, mida Aino Bach tegi ja teeb tänapäevani. Ühtlasi tuleb märkida, et suur koormus, eriti 1940-ndail aastail, avaldas mõju tema kunstiloomingu intensiivsusele.

Esimestel sõjajärgsetel aastatel puudus Eestis baas graafilistes tehnikates töötamiseks: ei olnud kvaliteetseid materjale ega töökoda estampide trükkimiseks. Alles 1947. aastal avati Tallinnas graafika eksperimentaalateljée, mis suuresti soodustas materjalis töötamise traditsioonide elustumist.

Lõpuks tuleb arvestada puhtloomingulist laadi raskusi. 1940-ndad aastad olid kunstnikule murranguperioodiks. Ta tundis selgesti, et vana viisi enam edasi töötada ei saa. Veelgi enam, kui ta olekski proovinud midagi korrata, siis poleks ta seda kindlasti suutnud — niivõrd oli muutunud kogu arusaamade ja tunnete maailm. Tuli omandada nõukogude kunsti printsiibid — mitte ainult teoreetiliselt, vaid praktiliselt, tuli õppida neid oma loomingus rakendama. See tähendas ühtlasi oma žanri, oma teema, oma stiili leidmise vajadust, lühidalt — oma koha leidmist eesti nõukogude kunstis. Suure Isamaasõja aegsed teosed erinesid juba suuresti sellest, mis Aino Bach oli loonud kodanlikul perioodil. Kuid need tööd, mis olid



Tütarlaps näitab partisanidele teed. Linoollõige. 1942.

kunstiliselt tasemelt üpris ebaühtlased ja loodud erilistes tingimustes, pingelises sõjaolukorras, võisid ainult osaliselt ette määrata kunstniku loomingut järgnevatel rahuaastatel. Tuli uuesti otsinguid alustada.

Huvitav on jälgida, kuidas Aino Bach aastail 1945—1947 «teostab luuret» mitmes suunas ja hoopiski mitte eduta. Kuid kuskil 1947.—1948. a. vahel toimub murrang. Raskete otsingute hetkel, mis nõudsid erilist tundlikkust ja ettevaatlikku tähelepanu, sai kunstniku töödele osaks eelarvamuslik arvustus. See arvustus, mis kandis J. V. Stalini isikukultuse perioodi vigadega seotud subjektivistlike eksituste pitserit, eitas Aino Bachi kogu kodanlusaegset loomingut kui läbinisti formalistlikku ja püüdis vulgaarselt mõistetud realismi nimel kustutada tema kunsti omapäraseid jooned. Kui kummaline see ka pole, kuid vahel võeti kahtluse alla isegi sügav- ja kõrgtrükitehnikate viljelemise printsiip, mis olevat iganenud ja peaaegu et estetistlik, ja tõeliselt kaasaegsete ning ainurealistlike graafikaliikidena tõsteti esile ainult litograafiat ja joonistust.

Aino Bach taandus. Tuleb ausalt tunnistada, et 1948. aastast alates algas kunstnikul tõsine loominguline kriis, millest ta hakkas üle saama alles 1952.—1953. a. Muide, seda protsessi on kõige parem jälgida teoste najal.



Illustratsioon M. Raua «Valitud luuletustele». Akvatinta. 1947.

Esimestel sõjajärgsetel aastatel valmisid kunstnikul mitmesugused teosed, kompositsioonid (akvatinta ja monotüüpia), maastikud (akvatinta, joonistus), portreed (joonistus, monotüüpia, ofort), illustratsioonid (akvatinta, ofort, kuivnõel). Akvatintas «Taastamine» pöördus Aino Bach esmakordselt vahetult tööteema poole. Süžee nõudis, tõi küll, suurt dünaamikat, ja kunstnik ei suutnud vabaneda sõjaeelsete «peatatud» tegevusega kompositsioonide inertsist. Värvilised monotüüpiad «Töölt» ja «Õpilased», millel puudus aktiivne süžeealine sõlm, olid hoopis loomulikumad. Need on tegelikult kaksikportreed. Esimesel õhkub töölisneiudest füüsilist ja moraalselt tervist. Nende näod on voolitud täpselt ja vabalt. Teose meeleolus ei ole jälgegi sisemisest rusutusest või nukrusest.

1947. aastal valmisid illustratsioonid Mart Raua «Valitud luuletustele». Kogu sisaldas erinevate aastate luuletusi, mis olid koondatud üksikutesse tsükklitesse. Iga tsükli avas leheküljeline illustratsioon, M. Raua portree oli frontispissiks. Illustratsioonid olid süžeeiliselt seotud teatavate luuletustega, kuid nende emotsionaalne

Illustratsioon M. Raua «Valitud luuletustele». Akvatinta. 1947.



häälestus vastas võimalust mööda kogu tsükli vaimule. Lüürilisi luuletusi, mis on koondatud tsükklisse «Uus kevad», saadab gravüür, millest õhkub vaikust ja sooja mõtlikkust. «Sõjateateid» saatva illustratsiooni dramaatiline dünaamika, lehe «Võitlev maa» tagasihoitud pateetika otsekui sisaldaksid samanimeliste tsüklite tihendatud paatost. Et võimalikult täielikumalt edasi anda tsüklite mitmesugust meeleolu, varieerib kunstnik akvatinta, ofordi, kuivnõela tehnikaid. Kahjuks aga halva polügraafilise teostuse tõttu ei vasta illustratsioonid raamatus originaalidele.

Peamine koht nende aastate loomingus oli portreel. Kodanlikul perioodil Aino Bachi leitud portreteerimisprintsipiidid olid kogu nende omapärasuse juures realistlikud ega nõudnud revideerimist. Üldiselt jäi kunstnik neile ustavaks, kuid teatavaid muudatusi võib siiski märgata. Portreed on muutunud objektiivsemaks. Kui varem domineeris inimese tundemaailma kujutamine, siis nüüd analüüsitakse tähelepanelikumalt karakterit. Seda iseärasust võib kergesti märgata haritlaste portreede juures («Lauljanna M. Rungi», «Kujur F. Sannamees», «Kunstnik Esko Lepp» jt.).

Portreede teiseks teemaks on naistöölised. Nende kujutamisel tuli leida uusi printsiipe, sest sedalaadi modellid jäid varem kunstniku loominguliste huvide ääremaille. Kõige lihtsam oleks olnud kasutada juba äraproovitud ja küllaltki levinud lahendusi, näidates spetsiaalseid jooni elukutse tunnuste abil. Kuid Aino Bach nägi vabanenud tööinimese kujus terviklikku mitmetahulist inimesiksust. Nende portreede tegelased pole abstraktsed, neis võib kohe ära tunda füüsilise töö tegijaid. Ühtlasi püüab kunstnik igahes avada rikka siseelu kihistusi. Me ütleme «püüab» sellepärast, et mitte kõigis sarja «Naistöölised» lehtedes ei suudetud seda eesmärki saavutada. Kuid Aino Bach otsis uue portreežanri printsiipe ja otsis neid kui mitte ainuõiges, siis kahtlemata oma andelaadi suhtes õiges ja vastavas suunas.

Esimeste sõjajärgsete (ja ka sõja-) aastate portreed on enamasti joonistused. Alles sõja-aastaist alates hakkab Aino Bachi loomingus joonistus eksisteerima mitte kui harjutus, vaid kui kunstilise jõukatsumise eesmärk. Joonistuse võtted muutuvad erilise huvi objektiks. Kuid asjata oleks selle perioodi töodes otsida mingit väljakujunenud ja muutmatut joonistusvõtete süsteemi. Mõnedes neist domineerivad erisuunalised lühikesed jooned, mis toovad esile valguse ja varju vahekordi, teistes piiravad pikad sujuvad jooned vormi, kolmandates antakse tähtsaim koht kontuuri organiseerivale osale. Joonte kõrval kasutatakse ohtralt tušeerimist — see loob vibreeriva valguse, lapsenägude maheda vormi, sünnitab läbipaistva uduvine tajumuse. Materjal, kas süsi, pliiats või sangviin, valitakse sõltuvalt portreeteeritava kuju iseloomust.

1947. aastal töötas Aino Bach mõnda aega J. Smuuli portree kallal (ofort, akvatinta). Gravüür jäi lõpetamata. Proovitõmmised kannavad endal ilmseid kahe erineva taotluse võitluse jälgi. Ühest küljest on kunstnik tahtnud edasi anda erutatud mõtiskluse seisundit, teisest küljest hakkab ta nii üksikasjaliselt jälgima näo plastilise vormi detaile, et see ei aita väljendada hingestatust, vaid vastupidi — viib tähelepanu kõrvale taotletud eesmärgilt. Selles töös jäigi vastuolu lahendamata. Kuid G. Ernesaksa portrees (ofort), mis valmis samal aastal, muutub iga vormidetailli kuulekas ja arg jälgimine juba peaaegu omaette eesmärgiks. Vääralt mõistatud realismile on toodud tõsiseid ohvreid — siin peaaegu ei leidugi enam ei psühholoogismi ega kunstnikule omast emotsionaalsust. Makstes lõivu eelarvamusele joonistuse ja litograafia juhtivast osast, selle kaasaegsusest ja realistlikkusest, loobub Aino Bach tegelikult kasutamast talle kõige lähedasemaid graafilisi tehnikaid. Kui mitte arvestada üht portreed kuivnõelas («Vana kommunist R. Siffer», 1950) ja mõnda monotüüpiat (mis rangelt võttes ei ole gravüürid), võib ütelda, et kunstnik kuus aastat ei puudutanud graveerimisplaati. Alles 1954.—1955. a. ilmuvad jälle akvatinta-, kuivnõela- jt. tehnikates teostatud tööd.

Kogu jõud pühendatakse joonistusele, osalt litograafiale. Ka joonistamismaneer muutub, sealjuures mitte paremuse suunas. Selles hakkab peaaegu jagamatult valitsema objektiivse «kujutamise», külma ja kiretu õigsuse tendents. Kuid ei joonistuse ideaalne õigsus ega ka esemete edasiandmise illusoorus pole Aino Bachi talendi tugevamaid külgi. Nende aastate lehed on kaotanud emotsionaalsuse, omapärasuse, need on otsekui tehtud teise kunstniku käega, kes on üpris objektiivne ja külm.

Vana kommunisti R. Šifferi portree. Kuivnõel. 1950.



Muide, vahel siiski andis end tunda ka «bahhilik» soojus. Nii sündis 1950. aastal eelnimetatud vana kommunisti R. Šifferi portree — lihtne, selge, napsõnaline ja inimlik. Vahel juhtus, et ka nn. traditsioonilises töölise portrees tungis esile elav tunnete allikas, kuid terviklikku emotsionaalset kuju siiski ei õnnestunud luua, sest seda takistas kuiv ja üksikasjaline joonistus ning ainult vormi pärast sissetoodud tootmisakssessuaarid. Mõned huvitavad algatused (näit. Viktor Kingis-sepa portree) jäid teostamata.

Nõukogude kunsti avalikkus suutis vabaneda meie kunstis ja kunstikriitikas mõningal määral levinud väärade dogmaatilistest vaadetest, ja see aitas Aino Bachil taas leida õige tee. Viiekümnendate aastate algul võib märgata esimesi tunnuseid selle kohta, et kunstnik on vabanemas ekslikest arusaamadest. Lõpeb illustratiivsete portreede tootmine, mille ainus mõte seisis tihti inimese välimuse enam-vähem täpses edasiandmises, kuid mille temaatika näilik aktuaalsus ei suutnud



*Tütarlaps. Visand.
Kuivnõel. 1954.*

varjata nende sisulist tühjust. Kunstnik pöördub tagasi inimese siseelu kujutamise juurde. Üksteise järel võtab ta uuesti kasutamisele graafilised tehnikad, tema graafiline keel muutub lakooniliseks, sisutihedaks ja kauniks. Aino Bach omandab taas «oma näo».

Esimeseks pääsukeseks tuleb ilmselt lugeda monotüüpiat «Klaveri ees», mis valmis 1952. aastal. Just sedalaadi süžeeist tuligi alustada, et üle saada eelnevate aastate kuivast kiretusest. Lihtsalt ja peenelt on edasi antud tütarlapse keskendatus, tema süvenemine helide maailma. Profiili joon on peen, siluett rahulik. Kaunid ja rikkad on toonivarjundid, mis ulatuvad poleeritud puu sügavmustast klaviatuuri säravvalgeni. See on muusikaline leht selles mõttes, milles terminit «musikaalsus»

kasutatakse kujutava kunsti kohta. Ja kuigi ehk süžee polnud valitud ettekavatsetult, peitub ometi midagi sümbolset selles, et Aino Bachi tagasipöördumine temale omase emotsionaalse tüübi juurde algab monotüüpiast «Klaveri ees». Selle monotüüpia kõrval ilmub veel teisigi. Samaaegselt sünnivad lehed, mis on teostatud ofordi- ja kuivnõelatehnikas. Need on tehtud spetsiifiliste ülesannete lahendamiseks ega ole määratud eksponeerimiseks. Aino Bach sarnaneb muusikuga, kes pole mänguriista pikka aega puudutanud ja peab nüüd aega ning jõudu kulutama, et endist tehnikat tagasi võita. Alles siis, kui see sisemine laboratooriumitöö oli tehtud, võis asuda tõsiste kavatsuste täitmisele.

1954. aastaks oli üks kavatsatud töödest («Tütarlaps», kuivnõel) lõpule viidud, ja pärast seda esines Aino Bach igal aastal paljude teostega. Nende ilmumise järjekindluses peitub teatav seaduspärasus. Žanride ja süžeede diapason avardub pidevalt. Samaaegselt kasvab ka ülesannete keerukus. Lõpuks lülituvad huvide ringi üksteise järel uued tehnikad. Nii on 1955. aasta pühendatud portreele (vahel žanrilise kallakuga). Need on kas rinnapildid või ainult pead. Järgmisel aastal töötab kunstnik analoogiliste lehtede kõrval ka süžeeliste kompositsioonide alal (peab siiski nentima, et keerukas, dramaturgilise arenguga süžestik puudub, nagu Aino Bachil tavaliselt). Aastail 1957—1958 lisanduvad neile veel kompositsioonilised portreed ja sari akte ning jätkub töö kompositsioonide alal.

Kui vaadelda tehnikaid, siis selgub, et ajavahemik 1954—1955 on «kuivnõela periood». Seejärel ilmub ammu armastatud, kuid ligi aastakümneks unustusse jäetud akvatinta. Siis teeb kunstnik mõned katsed metsotintotehnikas. Viimasel ajal on peale ülalmainitud tehnikate, mis esinevad mitmesugustes kombinatsioonides, omandanud Aino Bachi loomingus erilise koha monotüüpia.

Üleminek kuivalt kirjeldavalt proosalt lüürilisele luulele polnud lihtne. Võimalik, et seda kergendas tunduvalt lastekujude loomine. Juba sõja-aastail ilmus tal siira soojusega teostatud lasteportreid. Ja ka hiljem, kui vahetu tunne Aino Bachi lehtedest ajutiselt hoopis kadus, hõõgus seda ikka veel lasteportreedes («Tütarlaps Kävast», monotüüpia, 1950 jt.). Sellepärast viibki monotüüpiast «Klaveri ees» (kus peategelane on tütarlaps) sirge joon terve sarja «lastegravüüride» juurde: «Magav laps» (kuivnõel, 1955), «Medkooli õpilane» (kuivnõel, 1955), «Väike Mari» (kuivnõel, 1957), «Poisid portree» (kuivnõel, 1958), joonistatud tütarlasteportreed (1956), millest üht on korratud pehmelakitehnikas («Leena», 1959).

«Magav laps» on kunstniku üks veetlevamaid lapsekujusid. Sellest õhkub muretu rahu, me otsekui kuuleme tütarlapse puhast ühtlast hingamist. Pisut sasitud juuksed on antud pikkade kergete joontega, mis sulavad sügavsametisteks laikudeks. Koos varjuga moodustavad nad otsekui raami näo ümber. Käte kaunid jooned lõpetavad kompositsiooni maheda haarava liigutusega.

Tähelepanev on see, et jooni pole kuigi palju. Aino Bach puhastab hoolega oma võtteid, vabaneb paljusõnalisusest, volüümse vormi iga kumeruse arglikust «kompamisest». Ta otsib taas joont, mis kuulekalt kordaks tunnet, joont — vahel ühtainukest —, milles vorm näiks loomulikuna. Muide, üldistava ja sisutiheda joontekeele leidmisele on suuresti kaasa aidanud just laste portreeterimine — peakeste ja nägude lihtsad terviklikud vormid dikteerisid ise võtte, mida kunstnik nii visalt otsis. Nii on «Väike Mari», nösuninakese ja laia näoga

tütarlaps, kes on tõsiselt süvenenud omaenda lapselikesse mõtetesse, teostatud veelgi lihtsamalt kui «Magav laps». Siin on valgus-varju modelleerimiseks määratud peen joonestik hoopis kadunud, kuid vorm elab lehel kontuuri joontes. Samas laadis on teostatud ka «Poi si portree». Ka siin on sooja huumoriga antud lapselik keskendatus, süvenemine omaenda tähtsate probleemide maailma. Vormid on märgitud lihtsa kontuurjoonega, tähtsamad rõhud on paigutatud silmadele, ninale, huulte. Tõsi küll, «Poi si portrees» on faktuuri gamma rohkem välja töötatud; näo puhas pind omandab volüümsuse fooni mustri abil, käharad juuksed on edasi antud tujuka joontesegamiku ja barbide mahedate «plekkidega», tiheda joonestikuga särk moodustab kompositsiooni aluse.

Veelgi suuremaid erinevusi on teistes lasteportreedes. Modell, tema karakter, meeleolu, modelli poolt dikteeritud kunstiline ülesanne sunnivad iga kord uuesti otsima graafilise lahenduse vormi. Joonistus «Leena» (ka «Tütarlaps») ja eriti selle joonistuse järgi tehtud gravüür on üldiselt meeleolult lähedased äsja mainitud töödele. Kuid neis oli võte rõhutatult graafiline, siin aga meeldib kunstnikule valguse ja varju vahekorra abil anda vormi plastilist ilu. Mitte juhuslikult pole valitud pehmelakitehnika, kus on võimalik saavutada mahlakat, peaaegu maalist, pliatsi omale lähedast joonestikku.

Gravüüris «Medkooli õpilane» liituvad täpsele ja hästivalitud kontuurjoonele peenimad vertikaaljoonekesed, mis valguses peaaegu kaovad ja varjus paisuvad. Kui joonestiku härmavõrguniidid poleks voolinud näo vormi ja pea kuju, oleks kadunud kõik selle tütarlapse omapärasus, kelles õrna hapruse kõrval on ka teatavat nurgelisust.

1956. aastal tunneb Aino Bach endas küllalt jõudu, et asuda kompositsioonide loomisele akvatintatehnikas. Üksteise järel valmivad tal kolm tööd: «Vilhelmine Klementi portree», mis on omamoodi graafiline portreemaal, ja gravüürid «Pegli ees» ning «Aknal».

V. Klementi portree oli mõeldud teatavas mõttes poleemilise teosena. Kunstnik asetab noore revolutsionääri maastiku taustale: neuu sammub hoogsalt Tallinna lahe kaldal, taamal paistavad läbi udu tehasekorstnad, linna vanaaegsete hoonete siluetid. Sedaliiki kompositsiooniline võte pole uudne, kuid Aino Bach tahtis vältida välist romantilist paatost, mida kunstnikud säärastel juhtudel tihti väljendavad, kujutades «loodusjõudude mässu». Maastik on rõhutatult tagasihoidlik ja rahulik. Kangelase kuju peab tingimata jääma lehe domineerivaks tsentrumiks. Kuid kahjuks jääb Vilhelmine Klementi kujus vajaka psühholoogilisest sisukusest, mistõttu lehe traditsiooniline ülesehitus rohkem silma torkab kui huvitavad, kuid lõpuni teostamata jäänud kavatsused.

Ka kompositsiooni «Pegli ees» kätketud idee sisaldab poleemilisi elemente. Aino Bach tahtis näidata lihtsat peole minevat naist — tavaline, vähenõudlik olustikusüze. Kunstnik on püüdnud seda lahendada nii, et vältida anekdootlikkust, samuti ka ülearuste aksessuaaride ja detailide rohkust, mis tavaliselt umbrohuna vahavad taolistes süžeedes. Selle gravüüri kolm varianti jutustavad raskustest, millega kunstnik akvatintat uuesti kasutusele võttes kokku pörkas. Lõplikus variandis on palju saavutatud — jälle on puhkenud õitsele akvatinta faktuur. Tooni-vahekorrad on peened ja mitmekesised. Tõepoolest, gravüüris pole ei liigset

jutustamist ega kaldumist detailidesse. Kuid lüürilist emotsionaalsust taotledes on Aino Bach ületanud piiri, mis tunnet eraldab sentimentaalsusest. See töö on vististi ainsana kunstniku loomingulises biograafias veidi magusavõitu.

Selle grupi kolmas leht on «Akna!». Neiu-arhitekt on hetkeks jätnud oma joonestused ja istunud mõttesse vajununa aknalauale. Akna taga paistab öine linn: tuled, pooleldi ööpimedusse sulanud hoonete, tornide, uusehituste kraanade silu- etid. Neiu ei vaata ei joonestuslauda ega tornkraanat, kuid ikkagi on tajutav, et siin akna juures näeb inimene oma kätetöö teostumist ja mõtleb tulevastele töödele.

Võib tunduda ootamatuna, et Aino Bachi järgnevateks kompositsioonideks on terve sari akte metsotinto- ja akvatintatehnikas. Pole mõtet otsida otseseid side- meid 1956. aasta temaatiliste lehtede ja alasti modellidega katsetamise vahel — loominguteed pole alati sirgjoonelised. Kuid inimkeha ilu, mis on kunstnikke vai- mustanud kunsti suurimatel tõusuaegadel, on vaieldamatult teema, millel on õigus iseseisvale eksistentsile nõukogude kunstis. Vaieldamatu on ka see, et Aino Bach, inimese plastilise palge ilusse ja ilmekusse armunud kunstnik, pidi varem või hiljem selle teema juurde jõudma.

Esimesed aktigravüürid on teostatud metsotintotehnikas. Need on veel teataval määral eksperimentaalse iseloomuga. Kuid lähenemise meetod modellile on ilmne: ka akt on kunstnikule portree, milles peab tingimata väljenduma modelli karak- ter, talle omane meeololu. Kui akt on joonistatud koos näoga, siis nägu on tingi- mata portreelik.

Ühtlasi uurib kunstnik tehnika enda võimalusi. Aino Bach valmistab metsotinto- plaadi tavaliselt ette mitte mehaanilisel teel, vaid söövitamisega. Sel kombel võib saada mitmekesiseid faktuurilisi efekte. Karedat pinda siludes voolib kunstnik valguse abil vorme, mis mahedalt, kuid reljeefselt tausta hämarusest esile tulevad. Jooned korduvad puhtmaalilistes üleminekutes heledast tumedasse. Tugev korni- lisis säilib ka kõige heledamates kohtades, mistõttu valgus omandab erilise hõbedase läike ning tema libisemine üle vormide muutub vibreeruvaks õhuliseks vineks.

Tsükli viimane töö — akt seljavaates (1958) — on teostatud akvatintas. See- kord on valitud korrapäraste, oma klassikalisuses võib-olla mõnevõrra külmade proportsioonidega modell. Gravüürist on kaks varianti, milliseid on omavahel huvitav võrrelda. Esimeses variandis joonistub hele siluett abstraktsel taustal, mille helkivate punktide rohkus meenutab Linnuteed. Sama faktuur kandub ka keha heledatele pindadele, kuid nüüd juba kerge läbipaistva loorina, mis varju- kohtades pisut tiheneb. Kuju piirab selgelt ühtne piirjoon, mis on täpne ja kaunis.

Teine variant on graafilises mõttes rangem. Figuur, mis on puhastatud akvatintalikust faktuurist ja toonist, on ilma varjudeta ja kujutab endast valget pinda. Selle piirjoon on mõnevõrra karmim kui eelmisel lehel, kuid figuur on isegi veel volüümsem, tajutavam ja kehalisem. Nimelt ei ole taust enam abst- raktne, vaid on muutunud seinapinnaks, mida kinnitavad varjud ja seinale riputatud pilt. Figuuri paigutus ruumis ja tema ümarus on omandanud suurema konkreetsuse, hoolimata pindade ja joonte mustri suhetele rajatud võtte näilikut rõhutatud tinglikkusest. Joonte muster on aga väga kaunis. Sihvaka kaela üles- poole pürgivat liikumist rahustab raske juuste-mass, käte ja torso jooned langevad

hoogsalt, kuid moodustavad stabiilse silueti, jalgade piirjooned põimuvad huvi-tavalt.

Kuid siiski, kui võluv ka poleks see tasakaalu ja harmooniat õhkuv leht, ei suuda «inimene selja tagant» täielikult paeluda kunstniku tähelepanu. Inimene on tema mõistes ennekõike kõrge ja keerukas vaimne organism. Tema kehastamise printsiipi võib nimetada portreeliseks, kui silmas pidada seda portreetüüpi, mis on kunstniku loomingus välja kujunenud. Tema portreed ei mahu tihti selle žanri tavalistesse raamidesse. Mitte asjata ei kanna paljud neist, olles teostatud konkreetse inimese järgi, niisuguseid nimetusi nagu «Tütarlaps», «Naine», «Üli-õpilane» jt. Asi ei seisa selles, et portreežanr oleks kunstnikule kitsas. Ta esitab endale ülesandeid, mis ei lange alati ühte portreeteerimise ülesannetega selle sõna ranges mõttes. Seetõttu lähenevad tema portreeteosed kompositsioonidele, kompositsioonid aga meenutavad portreid. Niisugused on kolm ülalmainitud ühefiguurilist kompositsiooni. Kunstniku üks viimaseid kompositsioonilisi lehti «Seinalehe juures» (akvatinta, 1959) läheneb rohkem arendatud olustikulisele stseenile. Kuid ka siin avatakse sisu mitte niivõrd süžeelises tegevuses, kuivõrd plastilistes kujudes.

Muide, ei ole mõtet kõiki estampe ülipeenelt määratleda «žanrikoodeksi» paragrahvide järgi. Tähtsam on selgusele jõuda nende olemuses. Aino Bachi tööde põhiteemaks on tema tegelaste siseelu. Tõsi küll, mitte kõik vaimse palge küljed ei huvita teda võrdset. Tema kompositsioonide ja portreede tegelastele pole omane eredalt väljenduv intellektuaalsus. Selle-eest aga on nende tundemaailm eriti rikas. Kunstnikul ei ole kalduvust kujutada ägedaid kirgi, ta ei imetle enam sisemist hämmeldust ega naudi reflekteerivat kahestumist. Teda võluvad terviklikud natuurid, kelle hingeliigutused on karskelt tagasihoidlikud, kuid komplitseeritud, muutlikud, vaevu tabatavad. Raske on haarata ja sõnades väljendada tema modelle näol vahelduvaid tundevarjundeid. Võib ainult ütelda, et esikohal on alati hingestatus ja et see hingestatus on lüürilist laadi.

Aino Bach on oma andelaadilt poeet. Tema teoste tegelaste suhtes on teatavas mõttes rakendatav kirjanduslik termin «lüüriline kangeline», sest nendes on alati midagi kunstniku enda isiksusest, mingi osake tema enda sisemaailmast. Portree räägib vaatajale nii modelli kui ka autori nimel. Kogusummas aga kehas-tavad portreed autori ideaali, tema kujutlust kaunist inimesest.

Viimastel aastatel loodud portreedesari on terve poeem kaasaegsetest nõukogude ajastu inimestest. Siin on maaler Linda Poobus ja luuletaja Debora Vaarandi, elektrik Jüri Pajusoo, kolhoosi brigadir Milvi Sikke, kangur Elvi Mäenurm, bale-riin Svetlana Balojan... Me nimetame portreeteeritavate eriala, kuid lehtedel endil ei ole «tootmisalast iseloomustust»... Ainult Svetlana Balojani on kju-tatud tema elukutsele vastavas poosis. Teiste isikute tegevust teame ainult töö nimetuse järgi. Võib kujutleda pedandi nõrdimust, kes portreid silmitsedes karmilt küsib: kus on siin luuletaja, kus maaler?

Sellele küsimusele on raske vastata. Tõenäoliselt pole sellele üldse vajagi vastata.

Kui Aino Bachi haaras maaler Linda Poobus (just nimelt haaras, sest ilma selleta ei sünni ükski portree), siis see asjaolu, et neu suurepäraselt oma maalri-

*Tütarlapse portree. Kuiv-
nõel. 1958.*



tööd teeb, polnud ainus ega otsustav põhjus. Otsustav oli see, et tubli tööline Linda Poobus oli ühtlasi ka andekas isetegevuslik näitleja, mitmekülgsete huvide ja võimetega inimene. Inimlike võimete rikkus ja harmooniline areng — see paelub kunstnikku meie kaasaegsetes. Sedaliiki inimesi — poeetilise ja tungleva hingega kangruid, peene kunstnikuhingega maalreid — Aino Bachi kodanlusaegses loomingus ei esinenud, sest kodanlikul ajal kohtas neid üldse harva. Mitte selle tõttu, et neid poleks sündinud, vaid selletõttu, et elu nad maha rõhus.

Niisiis Linda Poobust pole näidatud tootval tööl. Tema põlvedel lebav neiuikäsi tunnistab, et ta oskab teha ja teeb kehalist tööd. Nägu aga, mis on joonistatud kuivnõela kergete nappide puudutustega, jutustab tema sügavast mõtlemisvõimest, peidetud temperamendist, tugevate tundeelamuste võimalusest ja lõpuks kindlast tahtest. Milvi Sikke kujus on rõhutatud ennekõike tahtekindlust: see on suure



Seinalehe juures. Akvatinta. 1959. (Fragment)

energia ja sihikindlusega inimene. Kuid ka tema vaimne pale ei piirdu «kahe mõõtmega», temas pole raske näha ka teisi tahkusi. Kangrud Elvi Mäenurm ja Lembi Vain on oma hinges poeedid, kuid erineva laadiga. Üks on impulsiivsem, arvatavasti tormakalt elurõõmus, teine unistaja. Kui aga Aino Bach uuesti tagasi tuli Debora Vaarandi ammututtava kuju juurde, saavutas poeetiline pinge erilise jõu. Debora Vaarandi on juba korduvalt olnud Aino Bachi portreede modelliks. Mainitud portree (kuivnõel, 1957) kehastab kõige sisutihedamalt ja õigemini peamist poetessi vaimses palges. See on tõeliselt inspireeritud teos, nii oma sisus kui ka vormis täiesti vaba kõigest ebaolulisest ja juhuslikust. Peene ja tundliku natuuri parimad vaimsed omadused on avatud täielikult ja vabalt nagu siiras ja hingestatud luuletuses. Tunded voolavad heldelt ja sundimatult, nad on rikkad ja keerukalt diferentseeritud. Nende avameelne väljendamine liitub üllatava tagasihoidlikkusega, mis nende pinget ei nõrgenda, vaid veelgi tugevdab. Kui Aino Bachi portreed on ennekõike teatavate hingeliste omaduste üldistused, siis Debora Vaarandi portrees avaldub sünteesitud tüüp, keda meie — elukutsest olenemata — nimetame sõnaga «poeet». Silueti vähesed peened, hoogsalt kulgevad jooned toovad vormist esile ainult kõige vajalikuma. Nad on otsekui värelevast erutusest sündinud. Kaunid sügavtumedad laigud loovad koos lehe põhitooni ja näo heleda pinnaga harmoonilise kooskõla. Lehe kõigi mitmekesiste elementide faktuuri läbib valguse sirendus, mis tundub sisemise soojuste vastuhelgina. Sedaliiki teoseid luuakse ainult loominguliste jõudude küpsuse perioodil.

Üsna hiljuti alustas Aino Bach taas värviliste monotüüpiate loomist. Jälle andis ennast tunda pikk vaheaeg. Kümned proovid: katsetamine värvidega, efektidega, mida annavad värvide kihid, faktuuri ja värvikombinatsioonide otsingud... Kunstnik tahtis täielikult allutada ühe kõige tujukama graafilise tehnika, minimumi vähendada juhuslikkuse elemente, muuta kõik monotüüpia väljendusvahendid oma kunstitahte kuulekateks tööriistadeks. Lõpuks saabus hetk, mil ta võis materjali täiesti vabalt käsitleda. Viimase kahe aasta kestel on Aino Bach loonud selles tehnikas kümnekond suurepäraseid tööd. Nende portreede ja portreekompositsioonide põhitoon on muidugi jälle lüüriline. Värv annab sellele lüürikale erilise täiuse. Inimese kuju ja lehe kuju sulavad terviklikuks orgaaniliseks kooskõlaks.

Sedaliiki kujude iseloomustavaks jooneks on suur sisemine puhtus. See peitub nii portreelistes lahendustes endis kui ka monotüüpia vormialases ülesehituses. Vorm on monotüüpiates tegelikult nende otsingute järg, mis on iseloomulikud viimaste aastate sügavtrükitehnikates töödele. Nii siin kui seal taotleb kunstnik sisutihedat lihtsust ja spetsiifilist graafilisust. Must-valge graafikas on peamiseks väljendusvahendiks muutunud joon, pindade ja siluettide vahekorrad. Monotüüpiates on toonipindade asemel värvipinnad. Võtete uudsus paistab eriti silma, kui praeguseid lehti võrrelda kodanliku perioodi monotüüpiatega. Kunagi taotles Aino Bach värvide küllastatust, nende keerukat polüfooniat, faktuuri maksimaalset mitmekesisust üheainsa lehe piirides (näiteks monotüüpia «Naine kausiga»). Nüüd on need võtted teadlikult kõrvale jäetud ja asendatud suurte pindade ning selgete siluettidega. Sel kombel monotüüpia otsekui eraldub maalist ja jääb värvist hoolimata graafika piiridesse. Ühtlasi tugevneb dekoratiivne element: iga leht on loomulikult vaadeldav seinal ega riku oma illusoorse sügavusega seinapinda. Eriti tähtis on see, et suurenenud dekoratiivsus ei nõrgesta kujundlik-poeetilise sisu tähenduslikkust. Värv- ja vormikooskõlade leidlik lihtsus ühenduses peenelt nappide faktuuriliste aktsentidega loob selguse ja puhtuse tajumuse, mis sunnib mõningaid Aino Bachi uusi monotüüpiaid võrdlema itaalia vararenessansi portreedega.*

Niisuguste monotüüpiate poeetilise laadi ühtsus ei lülita sugugi välja iga üksiku lehe eri iseloomu. Näiteks monotüüpias «Tüdruk sinise mütsiga» ühineb unistav mõtlikkus sisemise rangusega, õrn naiselikkus tahtekindlusega. Tüdruku ja vaataja vahel ei ole vahetus kontakti: profiilasend ja kaususse suunatud pilk otsekui juhiksid ta meist eemale. Domineeriv rohekas toon ja sinised laigud (müts, silmad, kulmud, refleksid kõrval ja ülahuulel) annavad kujule vaevu tajutava peene jahe-duse varjundi.

«Mõtisklemas» tundub ülalnimetatud monotüüpia vastandina. Siin puudub sisemine tõke vaataja ja kuju vahel. Neiu on jäänud unistama, ta silmad on pool-suletud, kuid kogu tema olemusest õhkub hingesoojust. Tema pale on peaaegu ideaalselt, viimistletult ilus. See on muidugi väljamõeldud tüüp, kelle tunnete rikkuses ja harmoonilises tasakaalus kehastub täielikult Aino Bachi kujutus kaunist inimesest.

*

* Vt. «Leedu NSV, Läti NSV, Eesti NSV kunstinäitus.» Kataloog. Moskva, 1960. a., lk. 12. (Vene k.)

Kunstniku tee on harva sile ja seda ei saa kujutada lihtsalt tõusva kõverjoonena diagrammil. Aino Bach on oma loomingus läbinud tõusu ja teatava languse perioode. Kõige viljakamad ja tähtsamad on kaks perioodi: esimene — aastail 1935—1940, teine algas aastaist 1953—1954 ja kestab tänaseni. Neid lahutab ainult viieteistkümnepäevane vahe, kuid need aastad olid tulvil suuri ajaloolisi sündmusi, suuri ühiskondlikke ümberkujundusi, mis muutsid mahajäänud kodanliku Eesti õitsvaks sotsialistlikuks vabariigiks. Missugused erinevused on nende kahe perioodi vahel? Kas on nendel ka mingeid kokkupuutepunkte? Millised olid loomingulise evolutsiooni teed, ja kui sõltuvad need olid ühiskonna ja inimesiksuste muutumisest?

Kõrvutame Aino Bachi endisi ja praegusi töid ning võrdleme kodanlikul ajal loodut sellega, mida ta teeb praegu. Ennekõike võib märkida mõningaid ühiseid jooni. Viimastel aastatel töötab kunstnik pidevalt graafilistes tehnikates, jätkab ja arendab neid printsiipe ja võtteid, mis ta avastas juba kodanlikul ajal. See on väga oluline, sest sügavtrükitehnikad (nagu monotüüpiagi) on talle kõige loomulikumaks väljendusvahendiks. Kui kunstnik neist loobus, kaotas tema looming omapärase emotsionaalsuse, poeetilise elutajumise teravuse ja pinge. Ei oleks õige kõiki loomingulisi ebaõnnestumisi panna ainult vormiprobleemide arvele: peapõhjusteks oli väär illustratiivne lähenemine inimesele. Kuid ka vahendite valik etendas tähtsat osa. «Oma» tehnikatest loobudes sarnanes Aino Bach heliloojaga, kes püüab oma muusikalisi ideid helide asemel väljendada sõnades.

Niisiis, rikas emotsionaalne sisu ja samad tehnilised vahendid lähendavad kahtlemata kaht nimetatud perioodi. Kuid see on ainult väliste tunnuste sarnasus. Tähtis on mõista iga üksiku perioodi spetsiifilisi iseärasusi, selle kvalitatiivset omapärasust. Peamiseks erinevuseks nende vahel on kujundlik sisu. Aino Bachi kunsti objektiks on jäänud inimene, kuid viimase kujutamise iseloom on oluliselt muutunud.

Varem viibisid tema lehtede tegelased nagu mingis nõiutud tardumuses. Nüüd on nad elustunud, lõputu ja sõnatu unistamine on lõppenud, käes on reaalsete tegude aeg. See tegutsemisvõime on Aino Bachi uute kujude peamine iseloomujoon. Luuletajad ja lapsed, üliõpilased ja kangrud, koduperenaised ja kolhoosnikud seisavad kahe jalaga maapinnal, tunnevad ennast elu peremeestena ja oskavad seda ümber kujundada. Ka kunstniku tänapäeva gravüüride tegelased mõtisklevad ja unistavad palju, kuid nende siseelamuste iseloom on hoopis teistsugune. «Naine peegliga» ja «Naine lapsega» on suletud puhtisiklike elamuste ringi, sisemaailma side välismaailmaga on katkenud. Linda Poobuse või Debora Vaarandi portrees seda endassesuletust ei ole. Ka nemad unistavad, kuid maiselt ja maisest. Tegelikult pole see midagi muud kui inimese ja teda ümbritseva keskkonna vahel valitseva harmoonia kajastus, selle harmoonia kajastus, mis on inimesiksuse igakülgse, vaba ja orgaanilise õitselepuhkemise vältimatu eeltingimus.

Kuju sisemiste omaduste muutumine tõi paratamatult kaasa ka graafiliste vahendite süsteemi ümberkorraldumise. Märkisime juba, et Aino Bach on loobunud kodanlusaegsete lehtede omapärasest «maalilisusest» ja taotleb järjekindlalt graafilisust. Endistes akvatintades oli peamiseks vormielemendiks laik. Nüüd on domineeriv osa antud joonele, siluutile ja pindadele. Formaalse klassifitseerimise seisukohalt võiks kõnelda mingist «graafilisest» perioodist, mis on asendanud «maalilise»

perioodi. See oleks õige siis, kui Aino Bachi kunst oleks lihtsalt vahetanud oma välise rüü. Kuid kunstnik ei mõtle oma maneeri välja. Virvendav, peaaegu viirastuslik laikude mäng vastas täiesti tabamatute, väljendamatute meeleolude viirastuslikule voolule. Praeguste modellide hingelaadi harmooniline selgus nõudis teistsugust käsitusviisi. Tema graafika ei ole kaotanud oma väljendusjõudu ega dekoratiivset võluvust, selle plastiline selgus aga on tingitud kujude laadist, tundeelu maisest ja elujaatavast iseloomust.

Jah, kunstniku looming on järsult ja märgatavalt muutunud. Kuid 1939. ja 1959. a. töid kõrvutades võib veenduda, et tegemist on ühe ja sama meistri teostega. Milles siis seisab selle sügava sisemise ühtsuse põhialus? Sageli arvatakse, et kunstniku individuaalne «pale» on sama mis väljendamise maneer. See väärarvamus sünnitab tihti tõsised loomingulisi vigu. Aino Bachi looming kinnitab veel kord seda vaieldamatut tõde, et loominguline omapärasus ei ole kunstiliste võtete kogusumma, vaid sisu ja maailma nägemise omapärasus. Aino Bachi varasemate ja uute tööde sarnasus ei seisa hoopiski selles, et nii siin kui seal on kasutatud suurekornilist akvatintafaktuuri. Tema looming on terviklik sellepärast, et seda inspireerib ühtne eetiline ja esteetiline ideaal. Ja ka see ideaal pole lihtsalt «valitud» kui üks paljudest võimalikkudest, vaid selle tingib vääramatult kunstniku isiksus, tema maailmavaade ja ühiskondlik positsioon. Me nimetame seda eetiliseks, sest see on rajatud kujutlusele inimese kõrgest eetilisest väärikusest, inimesiksusest kui suurimast väärtusest maailmas. Esteetiline tähtsus seisab inimese hingeelu ilu avamises. Märkisime juba, et see sisemise harmoonia, keerukalt diferentseeritud ja samal ajal tasakaalustatud tunnete rikkuse ideaal oli noore Aino Bachi loomingu varjatud põhialuseks. Nõukogude aastail ei tulnud kunstnikul muuta oma vaadet inimesele, temas peituvale kaunile. Tema tõeline ja sügavalt inimlik ideaal kuulub orgaaniliselt sotsialistliku humanismi ideaalide süsteemi.

Kodanliku perioodi töödes esineb see ideaal kui kavatsus, taotlus, unistus. Kunstniku tänapäeva teostes astub see esile kui teostunud unistus, kui reaalsus. Tema lehtede tegelased elavad ka tänapäeval mitmesugustest tundevooludest äärmuseni küllastatud õhkkonnas, kuid nendel puudub nukker eraldatus, millegi kaotatu või täitumatu tagakurtmine, lõputu millegi tundmatu ootamine. Selle kujude tundelaadi sünnitasomal ajal lahkeli kunstniku ideaali ja teda ümbritseva tegelikkuse vahel. Kujutletava, otsitava kuju ühtelangemine reaalse prototüübiga, eetilise ja esteetilise ideaali ning elava modelli ühtsus — niisugune on viimaste aastate tööde põhiline ja määrav omadus.

Oleks absurdne oletada, et kunstnik poleks kodanlikul ajal suutnud leida ühtki inimest, kes oleks vastanud tema kujutlusele õnnest ja eetiliste jõudude harmooniast. Või vastupidi — nagu ei leiduks praegu nukraid, üksildasi, isegi sisemiselt rusutud inimesi. Loomulikult kohtab Aino Bachi varasemates töödes ka üldisest tunde-laadist väljalangevaid kujusid, uute hulgas aga võib leida kurbuse looriga varjatut lehti. Kuid esiteks on kuju hoopis laiem mõiste kui üksik prototüüp. Teiseks ei ole jutt mitte üksikutest töödest, vaid terve loomingulise perioodi peamisest sisust, tundetoonist. Ei ole kahtlust, et kunstniku kujutlus inimeses sisalduvast kaunist sai just nõukogude ajal reaalse, elulise toe. Inimesed, kellest ta unistas, muutusid tegelikkuses endas tüüpilisteks nähtusteks, sest inimese omaduste, või-

mete ja tunnete täielik ja harmooniline areng on meie ühiskonna peamine tendents ja eesmärk. Mitte asjata ei määratle K. Marx kommunismi kui «inim-olemuse tõelist omandamist inimese poolt ja inimese heaks; ja siis kui inimese täielikku, teadlikult ja kõigi arenemise teel saavutatud rikkuste säilitamisega toimuvat tagasipöördumist iseenda kui ühiskondliku, s. t. inimliku inimese juurde.»* Ja edasi: «...eraomandi kaotamine tähendab kõigi inimtunnete ja -omaduste täielikku emantsipatsiooni...»** Selle täiusliku inimese ideaali teatav ja üpris oluline külg leiab poeetilist kehastamist Aino Bachi kunstis. Tema unistus teostub — sellest tuleneb tema tänapäeva teoste täisverelisus ja sügav elulisus.

Kuid kas on see õige, et sisemise «möödupuu» ja kujutatava maailma vahekord on Aino Bachile nii tähtis? Arvan, et niisugune vahekord etendab iga tõelise kunstniku loomingus olulist osa.

Me võime sellele mõttele kinnitust leida, kui heidame pilgu Aino Bachi loomingulisse laboratooriumi. Siin on huvitav märkida asjaolu, et Aino Bachil ei ole ettevalmistavaid joonistusi. On küll joonistusi, mis kujutavad endast stuudiotööd ja lehti, mis on mõeldud joonistustena. Kuid ei ühtedel ega teistel ole midagi tegemist gravüüridega. Gravüür algab tavaliselt otse plaadil. (Teame ainult paari erandit sellest üldisest reeglist).

Niisugusel töömeetodil on kaks aspekti. Esimene — kunstnik kavandab ja formeerib kuju otse materjalis. Materjal aga pole Aino Bachil midagi välist teose sisu suhtes: graafiline tehnika on kunstnikule sama mis instrumendi tämber heliloojale, ja tehnika «tämber» määrab mõeldud kuju muusikalise olemuse. Loomulikult nõuab töötamine vahetult plaadil meisterlikkust, distsipliini, teadmisi ja materjali-tunnet. Kõiki neid omadusi on Aino Bachil täiel määral.

Teine aspekt: töö gravüüri juures algab tegelikult ammu enne seda, kui ilmuvad selle esimesed nähtavad jäljed. Iga kavatsus teeb läbi pika «inkubatsioonaja». Kui Aino Bachilt telliti illustratsioonid «Mustlaste muinasjuttudele», anti tellimuse täitmiseks aastane tähtaeg. Töö valmis tähtajaks, kuid üksteist kuud kaheteistkümnest kulusid läbimõtlemisele. Muide, «läbimõtlemine» ei ole siin päris täpne termin. Aino Bach peab kavatsusse sisse elama, selle läbi tunnetama, omaks võtma, selle otsekui läbi elama. Ainult loomingulises teadvuses täiesti väljakantud kujud saavad õiguse plastiliseks olemasoluks.

Eriti märkimisväärne on see, et samal kombel toimub töö ka portreede ja teiste natuurist tehtud asjade juures. Mõnedel kunstnikel kujuneb aja jooksul välja omamoodi automaatne joon — silmast käeni. Aino Bachil seda joont ei ole ja nägemismuljete kiire paberile kandmine on talle raske. Iga uus modell nõuab samasugust sisseelamist nagu ka iga uus kompositsiooniline idee. Enne portreteerimisele asumist on vaja tungida inimese sisemaailma, igakülgsest uurida tulevase portree originaali karakterit ja meeoleolu. Ja see pole veel kõik. Peab tekkima sümpaatia modelli vastu. (Õeldu ei lülita muide välja neid juhtumeid, kus «hinge-line kontakt» modelliga süttib silmapilkselt. Näiteks «Magav laps» valmis poole

* «K. Marx ja F. Engels kunstist». Moskva, 1957, I k., lk. 241. (Vene k.)

** Samas, lk. 242.



S. Trei. Poiss. Akvatinta.

tunni jooksul natuurist otse plaadile.) See emotsionaalse «resonantsi» moment pole midagi muud kui reaalse prototüübi mõõtmise, võrdlemise ja lõpuks liitumine sellega, mida me nimetame kunstniku eetiliseks ja esteetiliseks ideaaliks. See on diametraalselt vastupidine akadeemilisele printsiibile, mille järgi ideaalne skeem mehaaniliselt paigaldatakse elavale tegelikkusele. Aino Bachil on loomingu-line protsess natuuri ja sisemise tunde, eluliste muljete ja kujutluste lakkamatu süntees, kunstniku kogu olemuse vahetu ja erutatud reageerimine heale, puhtale ja kaunile inimeses.



V. Tolli. Istuv tüdruk.
Akvatinta. 1957.

Siin on aeg meenutada saatuslikku sõna «piiratus». Kas ei ole ehk Aino Bachi loomingulise meetodi iseärasustes midagi niisugust, mis tema loomingulist diapasoni piirab? Tema kunst on kahtlemata suletud küllaltki avarasse, kuid selgelt piiritletud süžeede ja tunnete ringi. Kuid kas on kunagi leidunud kunstnikke, kelle kohta ei saa ütelda sedasama? Kunstiajalugu tunneb suuri ja mitmekülseid meistreid, kuid isegi nende hulgas ei ole «piiramatuid». Kõige õigem on kasutada jaatavat terminit — «omapärasus». Sest need Aino Bachi loomingu jooned, millest oli juttu eespool, tingivad selle koha omapärasuse ja tähtsuse, mis kuulub temale eesti graafikas.

Aino Bachi kunsti tähtsusest rääkides ei saa vaikida tema mõjust teiste eesti graafikute loomingule. On ta loonud oma kooli? Kindlasti mitte. Tema pedagoogiline

tegevus oli väga lühiajaline ja ühtki oma õpilastest ei saa ta nimetada järglaseks selle sõna ranges mõttes. Sellest hoolimata pole raske märgata tema mõju mitmeski suhtes. Ennekõike puudutab see sügavtrüki tehnilisi iseärasusi. Aino Bachi poolt väljatöötatud akvatintatehnika printsiibid on leidnud üsnagi ulatuslikku rakendamist rea eesti graafikute töödes. Suurekornilist faktuuri kasutas juba kodanlikul ajal näiteks niisugune omapärane kunstnik nagu Salome Trei. See kasutamine oli muidugi kaugel jäljendamisest — Salome Trei loomingut iseloomustab suurem objektiivsus, vahel ka närvilikkus, Aino Bachi kujude sisemine harmoonia on talle võõras. Kuid Trei oskas «bahhiliku» akvatinta väljenduslikke ja dekoratiivseid võimalusi hinnata ja kasutas neid omaenda poeetiliste kavatsuste teostamiseks.

Nõukogude Eesti graafikas on Aino Bachi ideed tehnika vallas veelgi suuremat osa etendanud. Kui graafilised tehnikad (eriti sügavtrükk) 1950-ndate aastate keskel taas «ausse tõsteti», oli Aino Bachi looming paljudele innustavaks eeskujuks ja noortele graafikutele osutatud abi ning nõuanded hindamatuks toeks meisterlikkuse saladuste omandamises. Mõned graafikud kasutavad Aino Bachi graafikale omaseid võtteid (näiteks E. Einmann, Vive Tolli, E. Okas jt.) Kuid veelgi tähtsam on nüüd juurdunud huvi lehe pinna kui graafilise kuju tähtsa komponendi väljatöötamise vastu. Nende rikkalike kunstiliste võimaluste kasutamise püüet, mida annab happe ja metalli osavalt suunatud omavaheline mõju, võib nüüd kohata paljude kunstnike töödes. See on ületanud akvatinta piirid ja põhjustanud pooleldi unustusse jäänud tehnikate (näiteks reservaaž) taassünni.

Kui aga räägime Aino Bachi kunsti sisemisest palgest, siis seisab ta ka tänapäeval täiesti omaette. Inimese kuju lüürilis-romantilist tõlgitsemist kohtame sageli ka Vive Tolli graafikas ja Leili Muuga maalides. Kuid see lähedus pole tingitud otsesest mõjutusest. Teatav taotluste sugulus ei samasta kolme kunstniku loomingut. Igaühel säilivad oma eripärasused. Tegelikult on «Aino Bachi joon» eesti kunstis ainulaadne, selle tingib eriline vaade maailmale ja inimesele, selle on sünnitanud kunstniku enda haruldane isiksus, tema harmoonilisus, sisemine rikkus, hingeline ja loominguline elutarkus. Tema kunstis avaneb vaid üks sotsialistliku humanismi tahkudest, kuid selle-eest kehastab Aino Bach seda erilise selguse, puhkuse ja poeetilisusega.

Eesti NSV Ülemnõukogu Presiidiumi seadlusega omistati 1961. a. detsembrikuus Aino Bachile Eesti NSV rahvakunstniku aunimetus.

NÄITUSED, KUS EKSPONEERITI AINO BACHI TÖID

1933. a.

KUNSTINÄITUS RAKVERES

Kloun daamiga. Monotüüpia.
Õhtu. Monotüüpia.
Pesijad. Monotüüpia.
Daam kohvikus. Monotüüpia.
Rannal.
Kohvikus.
Autoportree.
Prl. J. portree.
Hr. S. portree. Ofort.
Lamav akt. Ofort.
Seisev akt. Kuivnõel.
Istuv akt.
Daam kübaraga.
Daam lilledega.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Tualett.
Hr. S. portree.
Prl. A. portree.

1934. a.

KUNSTIHOONE AVAMISE KUNSTINÄITUS. TALLINN

Monotüüpia.
Monotüüpia.
Ofort.
Sulejoonistus.

EKKKÜ KUNSTINÄITUS. TARTU

Litograafia I.
Litograafia II.
4 monotüüpiat.
Sulejoonistus.
Metsotinto.
Akvatinta.

1935. a.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Natüürmort. Monotüüpia.
Portree. Kuivnõel.
Portree. Metsotinto.
Akt. Kuivnõel.

KKSKV AASTA-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Eide pea. Monotüüpia.
Sadamas. Monotüüpia.
Natüürmort. Monotüüpia.
Vanamehe pea. Ofort.
Natüürmort. Ofort.

«PALLASE» LÖPETAJATE KUNSTINÄITUS. TARTU

Akt. Monotüüpia.
Natüürmort. Monotüüpia.
Prl. A(nton) portree. Monotüüpia.
Mehe pea. Monotüüpia.
Tütarlaps. Monotüüpia.
Naine kitarriga. Monotüüpia.
Pea. Monotüüpia.
Natüürmort. Ofort.
Akt. Ofort.
Vanamehe pea. Ofort.
Tööline. Ofort.
Mustlaspoiss. Ofort.
Lamav akt. Kuivnõel.
Mustlane. Kuivnõel.
Prl. O. portree. Kuivnõel.
Prl. S. portree. Metsotinto.
Õmbleja. Metsotinto.
Kevad. Akvatinta.
Ema lastega. Akvatinta.
Pr. S. portree. Litograafia.

Tütarlapse portree. Litograafia.
Ema ja laps. Litograafia.
Naisakt. Puulõige.
Tütarlapse pea. Puugravüür.
Sadamas. Sulejoonistus.
Mustlastüdruk. Sulejoonistus.
Naine tuviga. Sulejoonistus.

EKKKÜ KUNSTINÄITUS. TARTU

2 eksliibrist.

1936. a.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Prl. I. Antoni portree. Monotüüpia.
Pea. Monotüüpia.
Tartu tänav. Monotüüpia.
Pea. Monotüüpia.

KKSKV SÜGIS-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Naine kitarriga. Akvatinta.
Tütarlapsed. Akvatinta.
Mehe pea. Monotüüpia.
Naised. Ofort.

1937. a.

EKKKÜ XV KUNSTINÄITUS. TALLINN

Puhkus. Ofort.
Mees piibuga. Väriline ofort.
Tütarlaps kruusiga. Akvatinta.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Naine peegliga. Akvatinta.
Tütarlapse pea. Kuivnõel.
Eksliibriseid. Kuivnõel.
Ema lapsega. Monotüüpia.

KKSKV SÜGIS-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Ema ja laps. Akvatinta.
Pead. Akvatinta.
Naine rätikuga. Monotüüpia.
Lamav akt. Ofort.
A. S(äärts) portree. Ofort.

EESTI KUNSTINÄITUS RIIAS

Istuv naine. Kuivnõel.
Lamav akt. Kuivnõel.
Poiss. Akvatinta.
Naine kitarriga. Akvatinta.

1938. a.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Aknal. Akvatinta.
Poiss. Akvatinta.
Pea. Monotüüpia.
Kaks figuuri. Monotüüpia.

EKKKÜ 15. KUNSTINÄITUS. TALLINN

A. Säärts. Ofort.
Tütarlaps lillega. Kuivnõel.
Kujur E. Jõesaar. Metsotinto.

KKSKV SÜGIS-KUNSTINÄITUS. TALLINN

5 illustratsiooni teosele «Romenge paramiši»
(«Mustlaste muinasjutte»). Akvatinta.

1939. a.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Rõdul. Monotüüpia.
Monotüüpia.

KKSKV. PÄRNU KUURORDI 100 AASTA JUUBELI KUNSTINÄITUS. PÄRNU

Rõdul. Monotüüpia.

EKSLIIBRISTE KUNSTINÄITUS. TALLINN

H. Mugasto-Johani eksliibris.
V. Hioni eksliibris.
Reinvaldti eksliibris.
Peeter Arumaa eksliibris.
SRRS (R. Schönberg) eksliibris.

NAISKUNSTNIKE KUNSTINÄITUS. TALLINN

Poisi pea. Monotüüpia.
Tütarlapse pea. Monotüüpia.
Tütarlapsed. Monotüüpia.

Naine peegliga. Akvatinta.
Naine lapsega. Akvatinta.
Naine kitarriga. Akvatinta.
Pead. Akvatinta.
4 illustratsiooni A. Gailiti novellidele. Akvatinta.
Tütarlaps lillega. Etsing.
Kujur E. Jõesaar. Metsotinto.

1939. a.

KUNSTINÄITUS ROOMAS

Naine kitarriga. Akvatinta.
Poiss («Poiss aknal»). Akvatinta.
Portree (E. Jõesaar). Metsotinto.
Tütarlaps lillega. Kuivnõel.
Ema ja laps. Akvatinta.

KUNSTINÄITUS ANTVERPENIS

Noormees (E. Jõesaar).
Tütarlaps lillega.
Naine kitarriga.
Pead.

KUNSTINÄITUS KAUNASES

Samad tööd, mis Antverpenis.

EKKKÜ KUNSTINÄITUS RAKVERES

Lamav akt. Ofort.
Poiss. Akvatinta.
Ema ja laps. Akvatinta.
Tütarlapsed. Akvatinta.
Pea. Värviline akvatinta.

1940. a.

KKSKV KEVAD-KUNSTINÄITUS. TALLINN

Kersti Merilaas. Metsotinto.
Pea. Monotüüpia.
Kahekesi. Monotüüpia.
3 illustratsiooni A. Gailiti novellidele. Kuivnõel, akvatinta.
Tütarlapsed. Akvatinta.
Tüdruk kruusiga. Akvatinta.

ALKOHOLISMIVASTANE KULTUURIÜHING. KUNSTI TUTVUSTAMISE NÄITUS.
TARTU. («TÖÖLISMAJA»)*

Tütarlapsed. Akvatinta.
Tüdruk kruusiga. Akvatinta.

1942. a.

EESTI KUNSTINÄITUS HELSINGIS

Rõdul. Monotüüpia.

1943. a.

VI JAROSLAVLI KUNSTINÄITUS. «SUUR ISAMAASÕDA»

Kohtumine. Joonistus.
Medõde. Tušš.

JÜRIÖÖ ÜLESTÕUSU 600. a. PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. MOSKVA

Rahvaloendus Tartus pärast ülestõusu. Tušš.
Raskelt haavatud, kuid jälle üles tõusnud eestlane. Sangviin.
Sakslaste mõisate purustamine. Süsi.
Eestlaste vanem (4 lehte). Sangviin ja pliiats.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS «SUUR ISAMAASÕDA». MOSKVA

Partisanide koosolek. Guašš. 1942.
Fašistide transpordi hävitamine. Linoollõige (teostanud R. Sagrits). 1942.
Partisan. Linoollõige (teostanud E. Kollom). 1942.
Pioneer näitab partisanidele teed. Linoollõige (teostanud E. Kollom). 1942.

1944. a.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS «KANGELASLIK RINNE JA TAGALA». MOSKVA

Helilooja E. Kapi portree. Sangviin. 1943.

1945. a.

KUNSTINÄITUS «JÜRIÖÖ ÜLESTÕUS 1943. a.» TALLINN

Rahvaloendus pärast Jüriöö ülestõusu. Tušš.
Raskelt haavatud, kuid jälle üles tõusnud eestlane. Sangviin.
Eestlaste vanem. Sangviin.

* Näitus keelati kodanlike võimude poolt.

ÜLELIIDULISE KUNSTINÄITUSE EELNE VALIKNÄITUS. TALLINN

Naistöoline. Joonistus.
Tööle. Monotüüpia.
A. Sääritsa portree. Joonistus.
Autoportree. Joonistus.
Õpilased. Monotüüpia.
Medõde. Monotüüpia.

1946. a.

ÜLELIIDULINE GRAAFIKANÄITUS. LENINGRAD, TALLINN

Naistöoline. Grafiit.
Medõde. Monotüüpia.

KUNSTI SUVENÄITUS. TALLINN

Kunstnik M. Bormeistri portree. Tušš.
Ooperilaulja M. Rungi portree. Sangviin.
Kirjanik Mart Raua portree. Süsi.
9 illustratsiooni M. Raua «Kogutud luuletustele». Ofort.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS. MOSKVA

Õpilased. Monotüüpia.
Medõde. Monotüüpia.
Poisi pea. Sangviin.

1947. a.

KUNSTINÄITUS. TALLINN

Kunstnik Esko Lepp. Süsi.
Tütarlapse pea. Sangviin.
Puhkav mees. Süsi.
Prof. Gustav Ernesaks. Ofort. Proovitrukk.

KUNSTINÄITUS «SEITSE AASTAT NÕUKOGUDE EESTI KUNSTI». TALLINN

Prof. G. Ernesaksa portree. Ofort. 1947.
Poisi pea. Sangviin. 1947.
Tänav Gursuffis. Süsi. 1947.
Illustratsioone M. Raua «Kogutud luuletustele» (1946)
Kirjanik M. Raua portree. Ofort.
Sõjasõna. Akvatinta.
Võitluste maa. Ofort.
Kindakiri. Kuivnõel.
Rein Tarvas. Ofort.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS. MOSKVA

Miina Lunge. Tušš.

1948. a.

MATKATÖÖDE ÜLEVAATENÄITUS. TALLINN

Gursuffi vaade. Sõejoonistus. 1947.

PORTREELOOMINGU NÄITUS. TALLINN

Prof. G. Ernesaksa portree. Ofort. 1947.

ENSV rahvanäitleja Hugo Lauri portree. Tušš. 1948.

Rahvasaadik V. Kruusi portree. Süsi. 1948.

Autoportree. Süsi. 1948.

«Noorte Hääle» agit.-prop. osak. juhataja J. Smuuli portree. Sangviin. 1948.

1949. a.

KUNSTINÄITUS. TALLINN

«Käva 2» kaevanduse stahhaanovlase sm. Antonovi portree. Autolito. 1949.

«Käva 2» kaevanduse direktori sm. Üti portree. Autolito. 1949.

Lapsed. Pliiats. 1949.

1950. a.

«KÜMMET AASTAT NÕUKOGUDE EESTI KUJUTAVAT KUNSTI». TALLINN

Kommunistliku noore M. Loiti portree. Sangviin. 1947.

Viktor Kingissepp. Süsi. 1949.

Viktor Kingissepa portree. Süsi. 1950.

Vana bolševiku sm. Šifferi portree. Kuivnõel. 1950.

Tütarlaps. Monotüüpia. 1950.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS. MOSKVA

Vana bolševiku sm. Šifferi portree. Kuivnõel. 1950.

1951. a.

SUURE SOTSIALISTLIKU OKTOOBRIREVOLUTSIOONI 34. AASTAPÄEVALE PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. TALLINN

Elektromehhaanik M. Sinkov. («Käva 2») Süsi. 1951.

Sm. Anne Lahti portree. («Käva 2») Süsi. 1951.

Elektriveduri masinist Agnette Kiibus («Käva 2»). Süsi. 1951.

Sm. Endel Toometi portree («Käva 2»). Süsi. 1951.
Elektrijaama vanemmehhaanik sm. Sokrates. Süsi. 1951.
Kunstnik V. Loigu portree. Süsi. 1951.
Huvitav raamat. Sangviin. 1951.
Meie ei luba sõda! Plakat. (Koostöö S. Škopiga).

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS. MOSKVA

Meie ei luba sõda! Plakat. 1951. (Koostöö S. Škopiga).

1952. a.

SUURE SOTSIALISTLIKU OKTOOBRIREVOLUTSIOONI 35. AASTAPÄEVALE PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. TALLINN

14. Keskkooli eesrindliku õpilase Terje Kruusi portree. Monotüüpia. 1952.
14. Keskkooli eesrindliku õpilase Merike Saluraidi portree. Süsi. 1952.
Klaveri ees. Monotüüpia. 1952.
Kunstnik Ott Kangilaski portree. Monotüüpia. 1952.
C. R. Jakobson. Süsi. 1952.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS. 1952. MOSKVA

Klaveri ees. 1952.

1954. a.

SUURE SOTSIALISTLIKU OKTOOBRIREVOLUTSIOONI 37. AASTAPÄEVALE PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. TALLINN

Tütarlaps. Visand. Kuivnõel. 1954.
Lapse pea. Soušš. 1954.
Väike Mari. Sangviin. 1954.

LEEDU NSV, LÄTI NSV JA EESTI NSV KUNSTNIKE TEOSTE NÄITUS.

Klaveri ees. Monotüüpia. 1952.

1955. a.

«15 AASTAT NÕUKOGUDE EESTI KUNSTI.» TALLINN

Kommunistliku noore M. Loiti portree. Sangviin. 1947.
Ita Smuuli portree. Sangviin. 1948.
Vana kommunisti sm. Šifferi portree. Kuivnõel. 1950.
Klaveri ees. Monotüüpia. 1952.
Vilhelmine Klementi portree. Süsi. 1955.
Magav laps. Kuivnõel. 1955.
Plakat «Meie ei luba sõda!» 1951. (Koostöö S. Škopiga).

1956. a.

EESTI NSV KUNSTI JA KIRJANDUSE DEKAADI NÄITUS MOSKVAS

Tööline. Ofort. 1935.

Modell. Kuivnõel. 1936.

Kunstnik E. Jõesaare portree. Metsotinto. 1937.

«Mustlaste muinasjuttude» illustratsioon. Akvatinta. 1938.

«Mustlaste muinasjuttude» illustratsioon. Akvatinta. 1938.

Poiss. Akvatinta. 1938.

Luuletaja K. Merilaasi portree. Metsotinto. 1940.

Tütarlapse portree. Kuivnõel. 1940.

Klaveri ees. Monotüüpia. 1952.

Tütarlaps. Kuivnõel. 1955.

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Peole. (Pegli ees.) Akvatinta. 1956.

Revolutsionäär V. Klementi portree. Akvatinta. 1956.

LEEDU, LÄTI JA EESTI NSV GRAAFIKAKUNSTNIKE TEOSTE NÄITUS.
VILNIUS

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Tütarlapse pea. Kuivnõel. 1955.

Klaveri ees. Monotüüpia. 1952.

Vana bolševiku R. Šifferi portree. Kuivnõel. 1950.

Tütarlaps. Kuivnõel. 1954.

Pegli ees. Akvatinta. 1956.

1957. a.

SUURE SOTSIALISTLIKU OKTOOBRIREVOLUTSIOONI 40. AASTAPÄEVALE
PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. TALLINN

Luuletaja Debora Vaarandi. Kuivnõel. 1957.

Tallinna Ehitus- ja Remonttööde Trusti maaler Linda Poobus. Kuivnõel. 1957.

Naise portree. Kuivnõel. 1957.

SUURE SOTSIALISTLIKU OKTOOBRIREVOLUTSIOONI 40. AASTAPÄEVALE
PÜHENDATUD ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS. MOSKVA

Tütarlapse pea. Kuivnõel. 1955.

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Naise portree. Kuivnõel. 1955.

V. Klementi portree. Akvatinta. 1956.

Väike Mari. Kuivnõel. 1957.

Maaler L. Poobuse portree. Kuivnõel. 1957.

Luuletaja Debora Vaarandi portree. Kuivnõel. 1957.

SUURE SOTSIALISTLIKU OKTOOBRIREVOLUTSIOONI 40. AASTAPÄEVALE
PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. PRAHA

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

NÄITUS NÕUKOGUDE KUNSTNIKE I KONGRESSI TÄHISTAMISEKS. MOSKVA

Magav laps. Kuivnõel.

Revolutsionäär V. Klementi portree. Akvatinta.

1957.—1958. a.

NÕUKOGUDE GRAAFIKA NÄITUS INGLISMAAL

E. Jõesaare portree. Metsotinto.

Akt. Kuivnõel.

Klaveri ees. Monotüüpia.

Väike Mari. Kuivnõel.

Magav laps. Kuivnõel.

V. Klementi portree. Akvatinta.

1958. a.

ÜLELIIDULINE KUNSTINÄITUS ÜLKNÜ 40. AASTAPÄEVA TÄHISTAMISEKS.
MOSKVA

Tütarlaps. Kuivnõel. 1955.

V. Klementi portree. Akvatinta. 1956.

Väike Mari. Kuivnõel. 1957.

Trikootööstuse «Marat» õmbleja Lembi Vain. Kuivnõel. 1958.

Vabriku «Keila» eesrindlik kangur Elvi Mäenurm. Akvatinta. 1958.

NÕUKOGUDE GRAAFIKA NÄITUS ROOTSIS

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Tütarlapse portree. Kuivnõel. 1955.

Väike Mari. Kuivnõel. 1957.

Linda Poobus. Kuivnõel. 1957.

SOTSIALISMIMAADE KUJUTAVA KUNSTI NÄITUS. MOSKVA (1958—1959)

V. Klementi portree. Akvatinta. 1956.

Vabriku «Keila» eesrindlik kangur Elvi Mäenurm. Akvatinta. 1958.

NÕUKOGUDE GRAAFIKA NÄITUS TAANIS

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Väike Mari. Kuivnõel. 1957.

NÕUKOGUDE KUNSTNIKE TEOSTE RÄNDNÄITUS

Magav laps. Kuivnõel.

Tütarlapse pea. Kuivnõel.

NÄITUS RAHVUSVAHELISE NAISTE KONVERENTSI PUHUL VIINIS

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Elvi Mäenurm. Akvatinta. 1958.

1959. a.

NLKP XXI KONGRESSILE PÜHENDATUD VABARIIKLIK KUNSTINÄITUS. TALLINN

Akt. Akvatinta. 1957.

Elvi Mäenurme portree. Akvatinta. 1958.

Emu Sivadi portree. Süsi. 1958.

Poisi portree. Kuivnõel. 1958.

Akt. Akvatinta. 1958.

NÕUKOGUDE KUNSTI NÄITUS HIINAS

Debora Vaarandi. Kuivnõel. 1957.

1960. a.

EESTI NSV XX AASTAPÄEVALE PÜHENDATUD KUNSTINÄITUS. TALLINN

Tütarlaps artellist. Monotüüpia. 1959.

Tütarlaps sinise mütsiga. Monotüüpia. 1959.

Maimu. Monotüüpia. 1960.

«Ilmarise» monteeriija Leida Kesa portree. Sügavtrükk. 1960.

Kolhoosi «Säde» brigadir Milvi Sikke portree. Kuivnõel. 1960.

Erna Keerdo portree. Kuivnõel. 1960.

Portree. Akvatinta. 1960.

Akt. Akvatinta. 1960.

EESTI GRAAFIKA NÄITUS SOFIAS

Magav laps. Kuivnõel. 1955.

Akt. Akvatinta. 1958.

Leena. Pehmelakk. 1959.

Medkooli õpilane. Kuivnõel. 1955.

Portree. Värv. monotüüpia. 1959.

Tütarlapsed. Värv. monotüüpia. 1958

Kolhoosi «Säde» brigadir Milvi Sikke. Kuivnõel. 1960.

EESTI, LÄTI JA LEEDU NSV GRAAFIKA NÄITUS TŠEHHOSLOVAKKIAS

Magav laps. Kuivnõel. 1955.
Akt. Akvatinta. 1958.
Leena. Pehmelakk. 1959.
Medkooli õpilane. Kuivnõel. 1955.
Portree. Värv. monotüüpia. 1959.
Tütarlapsed. Värv. monotüüpia. 1958.
Kolhoosi «Säde» brigadir Milvi Sikke. Kuivnõel. 1960.

LEEDU, LÄTI JA EESTI NSV KUNSTINÄITUS MOSKVAS

Luuletaja K. Merilaasi portree. Metsotinto. 1940.
Vana kommunisti R. Šifferi portree. Kuivnõel. 1950.
Klaveri ees. Monotüüpia. 1952.
Magav laps. Kuivnõel. 1955.
Revolutsionäär V. Klementi portree. Akvatinta. 1956.
Tütarlaps artellist. Monotüüpia. 1959.
Tütarlaps sinise mütsiga. Monotüüpia. 1959.
Kolhoosi «Säde» brigadir Milvi Sikke. Kuivnõel. 1959.
Akt. Akvatinta. 1959.
Tehase «Ilmarine» monteeriija Leida Kesa portree. Sügavtrükk. 1960.
Erna Keerdo portree. Kuivnõel. 1960.
Portree. Akvatinta. 1960.

Kasutatud lühendid:

KKSKV — Kujutavate Kunstide Sihtkapitali Valitsus
EKKKÜ — Eesti Kujutavate Kunstnike Keskuhing

Айно Бах принадлежит к тому поколению художников, которые в 20—30-е годы заложили основы эстонской школы эстампа. Поэтому ряд ее работ необходимо включить в понятие «наследие». Другие, более поздние произведения художницы органически входят в историю эстонского советского искусства. Творчество Айно Бах — как бы живое звено, соединяющее прошлое эстонской графики с ее настоящим. Вместе с тем, оно оригинально, ибо отличается особым эмоциональным строем и кругом образов.

Айно Густавовна Бах-Лийманд родилась 14 декабря 1901 г. в местечке Козру Ярваского уезда, в семье волостного писаря. С 1907 г. семья Бахов жила в Нарве, а в 1915 г. — в связи обстоятельствами военного времени — эвакуировалась в Омск. Там Айно Бах стала очевидцем событий Великой Октябрьской революции и гражданской войны. В Омске будущая художница начала серьезно интересоваться искусством. В 1921 году она окончила школу. В том же году Айно Бах вместе с семьей вернулась на родину. В 1924 г. она поступила в высшее художественное училище «Паллас» в Тарту. Первоначально училась живописи у Николая Трийка, позднее специализировалась по графике и закончила образование у Адо Ваббе.

Немногие сохранившиеся студенческие работы Айно Бах свидетельствуют о серьезных и целеустремленных занятиях. Начинаящий график последовательно изучает законы передачи формы, света, испытывает возможности различных графических техник, добивается ясности и законченности композиционного построения. Пафос натуры составляет главное содержание ее ученических листов. При этом Айно Бах мало занимали идеальные нормы и общие закономерности. Прежде всего она хотела понять неповторимое своеобразие предмета, который находился перед глазами. Наконец, гравюрам периода учения свойственна ярко выраженная эмоциональность. Замечательно, что Айно Бах не поддавалась соблазнам легкой формалистической игры, равно как и соблазнам подражания. В смысле метода она сознательно стремилась идти от натуры. В смысле стиля — она искала самое себя.

Уже на студенческой скамье Айно Бах сблизилась с группой демократически настроенных художников — А. Йохани, К. Лиймандом, Н. Куммитсом и неко-

торыми другими. В дальнейшем творчество Айно Бах будет тесно связано с эстетическими устремлениями этой группы. В 1931 г. Айно Бах стала женой Кааре-ля Лийманда.

После окончания «Палласа» (1935) началась напряженная творческая работа, которая была лишь ненадолго прервана заграничной поездкой (в 1937 году — Берлин, Дрезден, Мюнхен, Париж). Это пятилетие было исключительно плодотворным. Айно Бах обрела свой круг тем и образов, свой выразительный язык, сумела занять видное место в эстонской графике того времени. Ее творческий облик наиболее явственно выразился в работах, исполненных в технике акватинты. Айно Бах видоизменила некоторые принципы акватинты; она широко использовала заложенные в этой технике живописные возможности и в то же время обогатила ее фактуру, введя крупное зерно. Основные работы «акватинтного цикла» («Женщина с гитарой», «Мать с ребенком», «Женщина с зеркалом», «Мальчик», «Девушка с кружкой», «Головы», «У окна» и др.) объединены общностью эмоционального содержания. Художница создает какой-то особый мир, где жизнь остановлена, где нет никаких событий — есть лишь одиночество, свеянное прозрачной печалью, смутные воспоминания о прошлом, ожидание без надежд и предчувствий. Это замкнутый круг медленно текущих, изменчивых и в то же время близких друг другу душевных состояний. Графический язык этих листов состоит из форм мягких и текучих, строится на отношениях взаимопроникающих, сплавленных тональных плоскостей: сумеречные грезы и настроения, сумеречный свет, в котором предметы утрачивают долю реальности.

К станковым листам в технике акватинты непосредственно примыкают по своему настроению иллюстрации к «Цыганским сказкам», одно из лучших достижений художницы в довоенный период. Отголоски основного круга настроений нетрудно найти и в монотипиях того времени. Аналогичные интонации встречаются и в некоторых офортах («Отдых»). Однако большинство работ в техниках офорта и сухой иглы имеет другой характер. Это главным образом портреты (офорты «Рабочий», «Мужчина с трубкой», «Портрет А. Сяяритса», в технике сухой иглы — «Портрет Деборы Вааранди», «Голова девушки», «Портрет К. Мерилаас», в смешанной технике офорта с акватинтой — «Портрет А. Хинта»). Они посвящены преимущественно людям творческого труда, которые привлекали художницу богатством и интенсивностью душевной жизни. Своеобразие тогдашних портретов Бах в том, что она, не пренебрегая внешним сходством, не искала, однако, чисто документальной достоверности. Психологизм ее портретов направлен был прежде всего на раскрытие эмоционального мира модели.

Творчество А. Бах в 1930-х годах не было одноплановым. Однако его сердцевину составляют большие композиции в техниках акватинты и монотипии. Ими определяется то место, которое она заняла в искусстве буржуазного периода.

Айно Бах принадлежала к той группе художников, для которых принцип народности был одной из основ творчества. В отличие от мастеров предшествующего периода (напр. Кр. Рауда), для представителей «поколения тридцатых годов» народность была неразрывно связана с понятием современности.

Крупнейший график этого периода Э. Вийральт стоит ближе чем К. Рауд, к направлению творческих исканий художницы. Однако Вийральт стремился

к предельной выразительности, к максимальному напряжению образной речи, — Айно Бах не знала открытой страстности и повышенной экспрессии. Искусство Вийральта насквозь интеллектуально, смысл композиций Айно Бах — в эмоциональном подтексте.

Наибольшую общность с искусством Айно Бах следует искать у художников той группы, с которой она была связана и в смысле общественных взглядов, и в смысле художественных убеждений. В этой группе крепнут с годами прогрессивные, демократические настроения. Мастера, ее составляющие, черпают материал для своих произведений в жизни и заботах простых людей. Вместе с тем, их искусство не поднималось до открытого и гневного протеста. Временами они проявляли особое внимание к виртуозности исполнения, подчеркнутому артистизму. Все эти качества можно найти и в творчестве Айно Бах. Однако в этой группе она занимает особое место. В отличие от других мастеров ее круга, художницу не привлекает возможность воссоздать «плоть вещей», любоваться видимым миром во всем его многообразии. Ее идеал — гармоническое равновесие тех внутренних сил, которые одухотворяют и возвышают человека, полнота спокойного течения чувств, счастливое сочетание жизни ума и сердца. В результате столкновения этого идеала с реальной жизнью, в которой было так много несправедливого, трагического, уродующего человеческую личность, и появился в ее искусстве образ какого-то особого мира, остановленного и словно заколдованного, печальной страны «по ту сторону зеркала». Это был искренний и глубоко прочувствованный отклик на противоречия окружающего общества, — отклик художника, мечтающего о счастье, о расцвете душевных сил человека и не нашедшего для своей мечты реального прообраза.

Уничтожение фашистского режима и восстановление советской власти в Эстонии в 1940 году художница приняла, как исполнение давно лелеемых желаний. В том же году она стала членом Коммунистической партии. Активно включается Айно Бах в организационную работу, становится членом оргкомитета Союза эстонских советских художников.

Вероломное нападение фашистских захватчиков на нашу страну принесло Эстонии неисчислимые бедствия, которые для художницы осложнились еще большим личным горем: в первые месяцы войны погиб боец истребительного батальона Каарель Лийманд.

Айно Бах эвакуировалась сперва под Казань, затем в Омскую область. В начале 1942 года ее вызывают в Ярославль, где к тому времени были собраны кадры эстонской художественной интеллигенции. Здесь она получила возможность вернуться к творческой работе. Одновременно она продолжала принимать деятельное участие в общественной жизни: с мая 1942 г. в качестве члена оргбюро СЭСХ, с января 1943 г. — в качестве ответственного секретаря Союза художников.

В Ярославле начинается новый творческий этап. Незирая на серьезные трудности (в том числе отсутствие базы для работы в графических техниках), Айно Бах создает несколько значительных вещей: акватингу «Бездомные», литографию «Партизанской серии» (исполненные в материале Э. Колломом и Р. Сагритсом), портрет генерала Л. Пярна, рисованные «портреты» эстонских

вождей восстания Юрьевой ночи (для одноименной выставки). В этих работах, непосредственно связанных с освободительной борьбой советского народа, впервые в творчестве Айно Бах звучат героические и трагические ноты. В них ясно ощущается идейный и эмоциональный «стержень», причем сам характер эмоциональности меняется — она становится заметно более реальной, приобретает ясно выраженную жизненную основу. Одновременно в некоторых портретах и композициях того времени продолжается лирическая линия творчества художницы.

В 1944 году Айно Бах вернулась в освобожденную Эстонию и поселилась первоначально в Тарту (позднее, в 1946 году, она переехала в Таллин, где живет по сей день). Наступает время новых творческих исканий. Художнице нужно было овладеть практически принципами социалистического реализма, найти свой жанр, свою тему, свой стиль, найти свое место в эстонском советском искусстве. Произведения периода Великой Отечественной войны, созданные в напряженной атмосфере военных дней, могли лишь отчасти предопределить характер творчества художницы в последующие мирные годы.

Айно Бах начинает «вести разведку» сразу в нескольких направлениях. Она делает композиции, иллюстрации, пейзажи, портреты (в различных техниках). Наиболее значительными были портретные листы, а также иллюстрации к «Сборнику стихотворений» М. Рауда. Однако плодотворные начинания первых послевоенных лет не получили развития. Под влиянием ошибочной и предвзятой критики Айно Бах становится на неверный путь иллюзорного правдоподобия и холодной объективности. В жертву ложно понятому реализму приносятся и психологизм, и присущая художнице эмоциональность. Айно Бах отказывается от излюбленных техник глубокой печати и работает только в области рисунка и литографии. Отдельные редкие удачи не меняют картины этого периода «творческого недоумения», охватывающего 1948—1953 годы.

Советская художественная общественность сумела преодолеть ложные догматические взгляды, получившие известное распространение в нашем искусстве и художественной критике, и это помогло Айно Бах выйти на верную дорогу. Начиная с 1952—1953 гг. художница возвращается к принципу поэтического воссоздания внутренней жизни человека. В ее творчестве одна за другой возрождаются графические техники, выразительный язык становится лаконичным, емким и красивым.

Уже в монотипии «За роялем» намечается преодоление сухой бесстрастности, свойственной работам предшествующих лет. Затем возникают многочисленные портреты и композиции в техниках сухой иглы, акватинты, меццотинто, черной и в особенности цветной монотипии. Особый раздел образуют детские образы, исполненные с большим теплом, чистотой и поэтичностью. В 1956 г. художница почувствовала себя в силах приняться за композицию в технике акватинты («Перед зеркалом», «У окна», «Портрет революционерки Вильгельмины Клементи» — последняя наиболее удачна), в которых свежесть замысла не менее примечательна, чем решение технических задач.

Следующая затем группа композиций-актов завершается акватинтой «Обнаженная модель» (со спины), где модель классически чистых пропорций обрисо-

вана одним только четким контуром, а фактура достигает особого богатства. Однако главным жанром в искусстве Айно Бах остается в последние годы портрет, ибо человек в ее понимании — это прежде всего высокий и сложный духовный организм. Художница создает целую портретную галерею, своего рода поэму о современниках, людях советской эпохи. Здесь маляр Линда Пообус и поэтесса Дебора Вааранди, электрик Юри Паюсоо, колхозный бригадир Мильви Сикке, ткачиха Эльви Мязнурм, балерина Светлана Балоян и другие. Айно Бах обычно не дает своим героям «производственную характеристику». Ее пленяет прежде всего богатство и гармоническое развитие человеческих способностей. Основная тема портретов — духовная жизнь модели. Правда, не все стороны внутреннего облика человека занимают ее в равной мере, особенно привлекает художницу эмоциональный мир героя. Она не склонна живописать открытые страсти, она разучилась изображать внутреннюю «потерянность» или смаковать рефлектирующую раздвоенность. Персонажи Айно Бах — это цельные натуры, чьи душевные движения целемудренно сдержанны, но сложны, изменчивы, едва уловимы. Эти качества свойственны не только портретам, но и композициям, и выполненным в последние годы цветным монотипиям, которые представляют собой преимущественно «свободные» портреты, не претендующие на точное сходство с оригиналом.

Айно Бах — поэт по всему складу дарования. К ее героям в известном смысле применим литературный термин «лирический герой», ибо в нем всегда есть что-то от личности самой художницы, оставлена какая-то часть ее собственного душевного мира. Портрет обращается к зрителю и от имени модели, и от имени автора. А в совокупности портреты воплощают идеал художницы, ее представление о прекрасном человеке. В искусстве буржуазного периода этот идеал вступал в противоречие с жизнью — отсюда состояние волшебного оценивания, беспрерывной неизъяснимой грезы, собственное листам того времени. Совпадение нравственно-эстетического идеала Айно Бах с реальным прообразом — советским человеком, тружеником и творцом, — привело к необратимому изменению характера ее творчества. Образы стали земными и осязаемыми, их отличает готовность и способность к деянию, живая связь личности с окружающей средой, которая в конечном счете является отражением гармонии между личностью и обществом.

Изменение внутренних свойств образа повлекло за собой перестройку системы графических средств. Прежде художница тяготела к зыбкой живописности формы, ныне она стремится к ясности языка линий и плоскостей. Графика не утратила своей выразительной силы и декоративной прелести, — вместе с тем ее пластическая отчетливость обусловлена всей структурой образного строя, земным и жизнеутверждающим характером эмоциональности.

Единство этического и эстетического идеала Айно Бах является основой внутреннего единства и своеобразия ее творчества. Она оказала заметное влияние на современную эстонскую графику, однако «линия Айно Бах» в эстонском искусстве неповторима, она обусловлена особым взглядом на мир и человека, она рождена замечательной личностью художницы, ее гармоничностью, внутренним богатством, душевной и творческой мудростью, зрелостью идейной позиции.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Молодой цыган. Сухая игла. 1933.
2. Обнаженная модель. Сухая игла. 1933.
3. Старый цыган. Сухая игла. 1930.
4. Портрет. Акватинта. 1934.
5. Женщина с гитарой. Акватинта. 1936.
6. Женщина с зеркалом. Акватинта, сухая игла. 1937.
7. Мать с ребенком. Акватинта. 1937.
8. Девушка с цветком. Акватинта, сухая игла. 1939.
9. Мальчик. Акватинта. 1938.
10. Иллюстрация к «Цыганским сказкам» (фронтиспис). Акватинта, офорт. 1938.
11. Иллюстрация к «Цыганским сказкам» (обложка). Акватинта, офорт. 1938.
12. Иллюстрация к «Цыганским сказкам». Акватинта, сухая игла. 1938.
13. Иллюстрация к «Цыганским сказкам». Акватинта, сухая игла. 1938.
14. Иллюстрация к «Цыганским сказкам». Акватинта, сухая игла. 1938.
15. Отдых. Офорт. 1937.
16. Натурщица. Сухая игла. 1936.
17. Рабочий. Офорт. 1935.
18. Портрет А. Сяяритса. Офорт. 1937.
19. Мужчина с трубкой. Офорт. 1937.
20. Портрет Э. Йыесаара. Меццотинто. 1938.
21. Портрет А. Хинта. Офорт, акватинта. 1940.
22. Беженцы. Акватинта. 1942.
23. Партизан. Гравюра на линолеуме. 1942.
24. Эстонский вождь. Уголь. 1943.
25. Портрет генерала Л. Пярна. Сухая игла. 1943.
26. Медсестра. Сангина. 1943.
27. Энн Пыльдроос. Сангина. 1943.
28. Работница. Графит. 1945.
29. С работы. Цв. монотипия. 1945.
30. Портрет Ф. Саннамээса. Уголь. 1947.

31. Портрет М. Рунги. Сангина. 1946.
32. Улица в Гурзуфе. Уголь. 1947.
33. Девочка из Кява. Монотипия. 1950.
34. Портрет Терье Круус. Монотипия. 1952.
35. За роялем. Монотипия. 1952.
36. Спящий ребенок. Сухая игла. 1955.
37. Ученица медшколы. Сухая игла. 1955.
38. Маленькая Мари. Сухая игла. 1957.
39. Портрет мальчика. Сухая игла. 1958.
40. Лена. Мягкий лак. 1959.
41. Портрет революционерки Вильгельмины Клементи. Акватинта. 1956.
42. Женский портрет. Сухая игла. 1955.
43. Обнаженная модель. Акватинта, сухая игла. 1958.
44. Портрет Эльви Мяннурм. Акватинта, сухая игла. 1958.
45. Портрет Линды Пообус. Сухая игла. 1957.
46. Портрет Деборы Вааранди. Сухая игла. 1957.
47. Портрет Мильви Сикке. Сухая игла. 1959.
48. Портрет Лемби Вайн. Сухая игла, акватинта. 1958.
49. Портрет. Акватинта. 1959.
50. Портрет Юри Паюсоо. Акватинта, 1961.
51. Портрет Лейды Кеза. Сухая игла. 1960.
52. Портрет Эму Сивади. Уголь. 1958.
53. Девочки. Цв. монотипия. 1959.
54. Портрет. Цв. монотипия. 1959.

ЦВЕТНЫЕ РЕПРОДУКЦИИ

- I. Голова девочки. Цв. монотипия. 1939.
- II. Женщина с миской. Цв. монотипия. 1940.
- III. Подруги. Цв. монотипия. 1940.
- IV. Девушка в голубой шапочке. Цв. монотипия. 1959.
- V. Девушка из артели. Цв. монотипия. 1959.
- VI. В раздумье. Цв. монотипия. 1960.

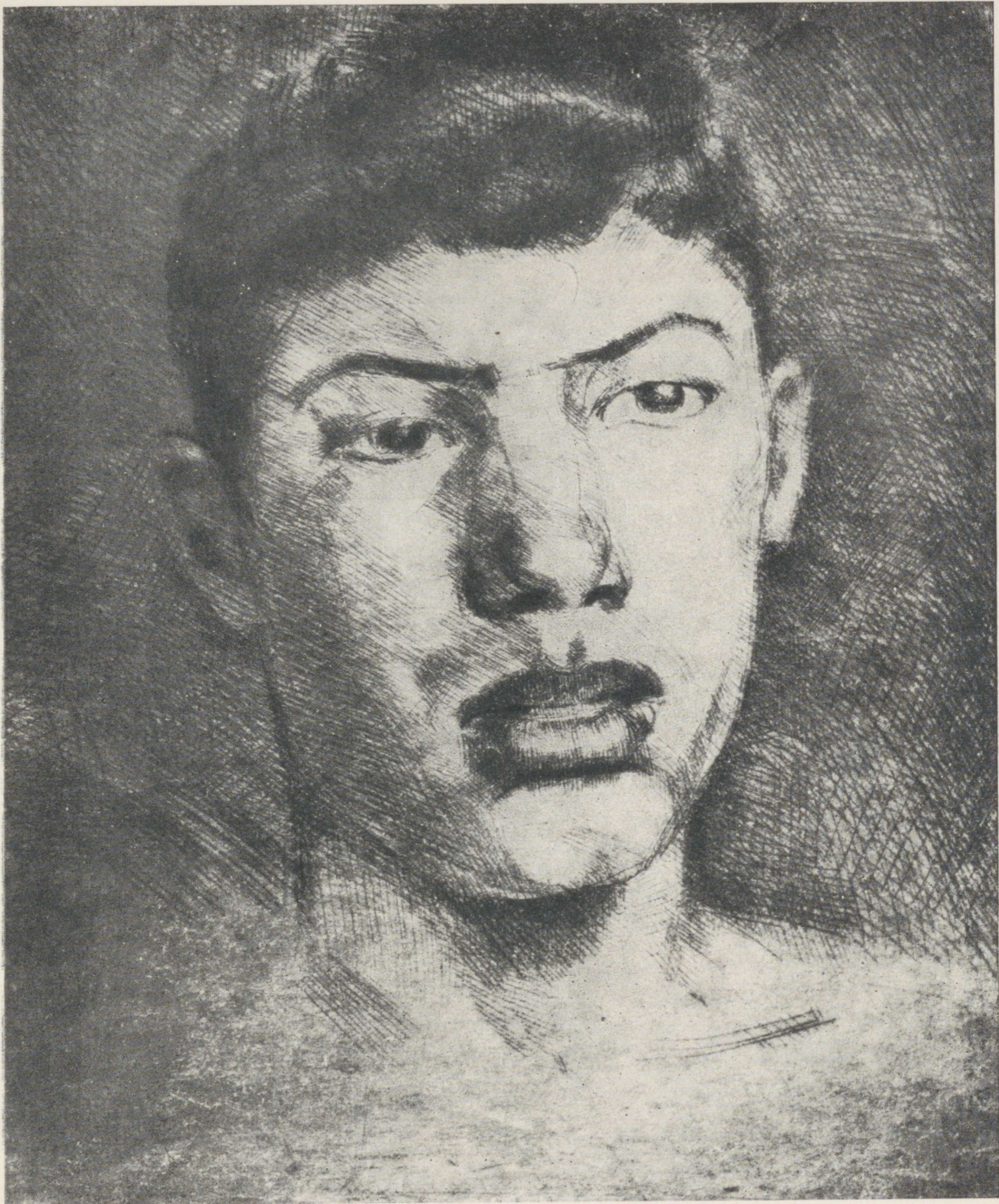
В ТЕКСТЕ

- Стр.
- 12 Экслибрис. Сухая игла.
 - 13 Экслибрис. Сухая игла.
 - 16 Цыганский мальчик. Графит. 1938.
 - 19 Лошадь. Акватинта. 1938.
 - 21 Цыганка с ребенком. Авторское клише. 1938.
 - 24 К. Рауд. Калевипоэз бросает камень. Уголь. 1935.
 - 25 Э. Вийральт. Проповедник. Литография. 1932.

- 27 А. Иохани. Мать. Масло. 1936.
- 28 Н. Куммитс. За чтением. Масло. 1939.
- 29 Х. Мугасто. Картежники. Гравюра на дереве. 1932.
- 31 А. Лайго. Рыбаки. Цветная гравюра на дереве. 1935.
- 35 Девочка показывает дорогу партизанам. Линогравюра. 1942.
- 36 Иллюстрация к «Сборнику стихотворений» М. Рауда. Акватинта. 1947.
- 37 Иллюстрация к «Сборнику стихотворений» М. Рауда. Акватинта. 1947.
- 39 Портрет старого большевика Р. Шиффера. Сухая игла. 1950.
- 40 Девушка. Набросок. Сухая игла. 1954.
- 45 Портрет девушки. Сухая игла. 1958.
- 46 У стенгазеты. Акватинта. 1959. (Фрагмент.)
- 51 С. Трей. Мальчик. Акватинта.
- 52 В. Толли. Сидящая девочка. Акватинта. 1957.

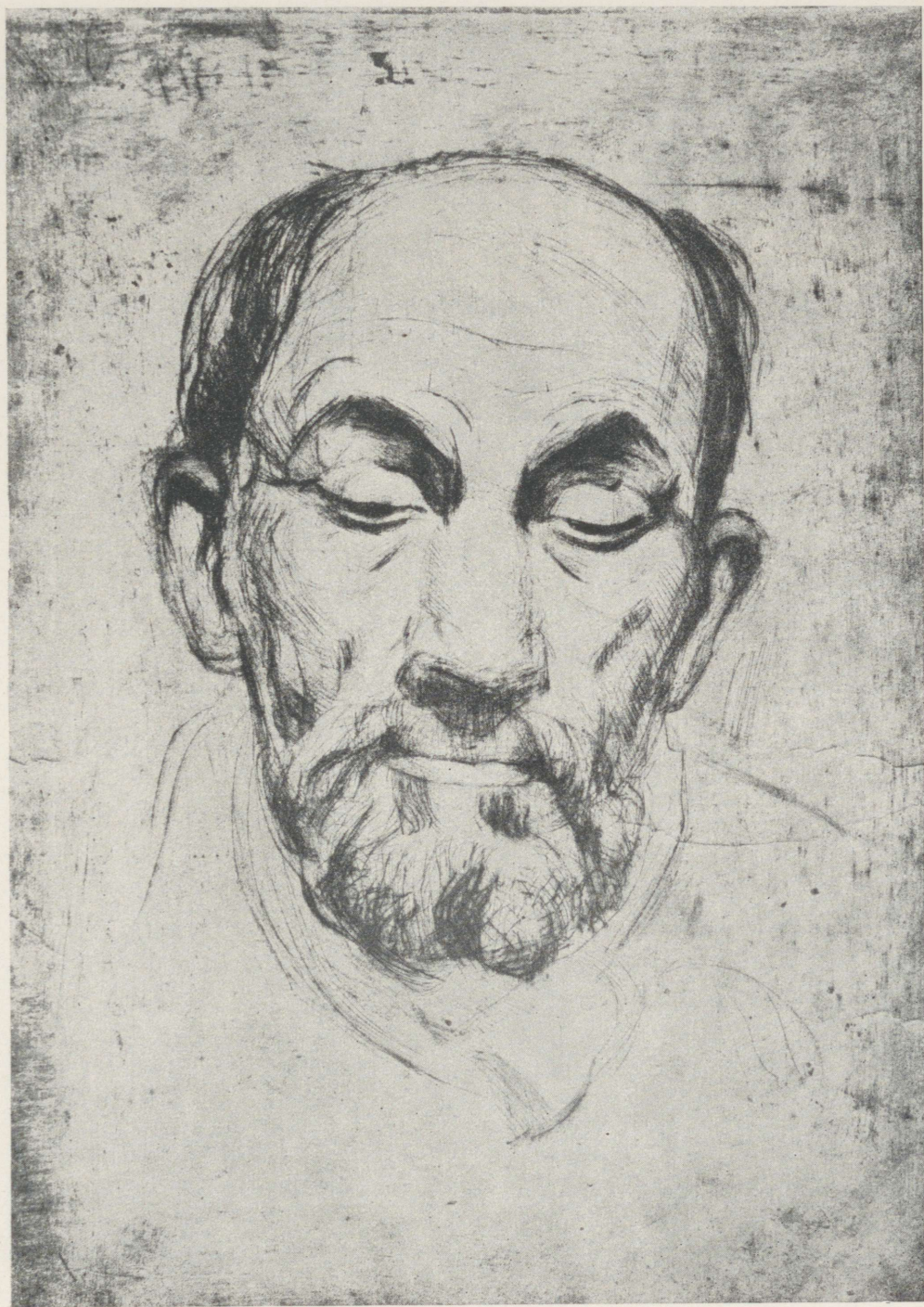
Ф р о н т и с п и с

К. Лийманд. Портрет Айно Бах. Масло. 1934.



1. Noor mustlane. Kuivnõel. 1933.





3. Vana mustlane. Kuivnõel. 1930.



4. Portree. Akvatinta. 1934.



5. *Naine kitarriga*. Akvatinta. 1936.



6. Naine peegliga. Akvatinta, kuivnõel. 1937.



I. Tütarlapse pea. Väriline monotüüpia. 1939.



7. Ema lapsega. Akvatinta. 1937.



8. Tütarlaps lillega. Akvatinta, kuivnõel. 1939.



9. Poiss. Akvatinta. 1938.



10. Illustratsioon teosele «Mustlaste muinasjutte».
(Frontispiss). Akvatinta, ofort. 1938.



11. Kaaneillustratsioon teosele «Mustlaste muinasjutte». Akvatinta, ofort. 1938.

12. Illustratsioon teosele «Mustlaste muinasjutte». Akvatinta, kuivnõel. 1938.





13. Illustratsioon teosele «Mustlaste muinas-
jutte». Akvatinta, kuivnõel. 1938.

14. Illustratsioon teosele «Mustlaste muinas-
jutte». Akvatinta, kuivnõel. 1938.







16. Lamav akt. Kuivnõel. 1936.



II. Naine kausiga. Väriline monotüüpia. 1940.





18. A. Sääritsa portree. Ofort. 1937.



19. Mees piibuga. Ofort. 1937.

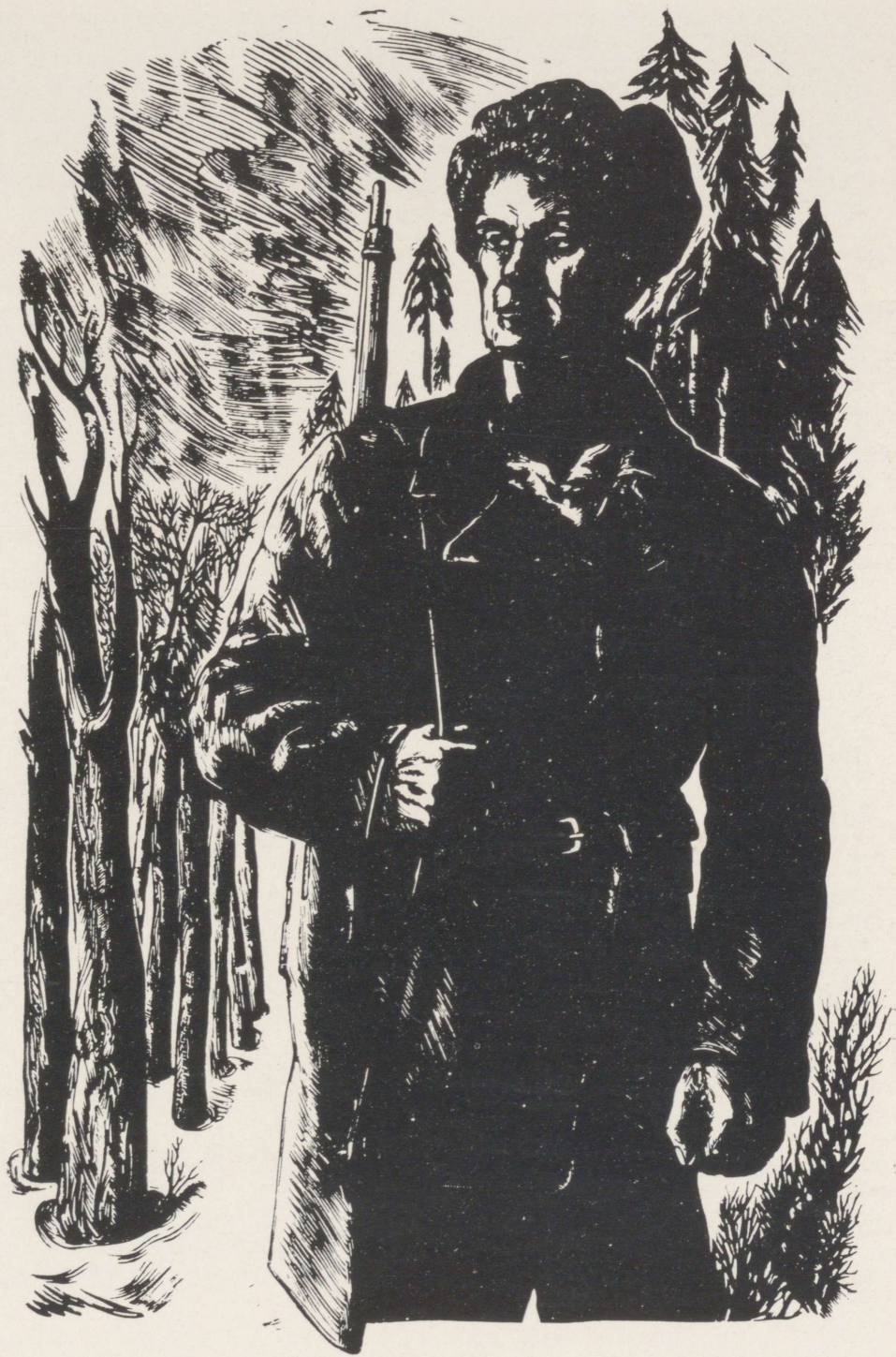


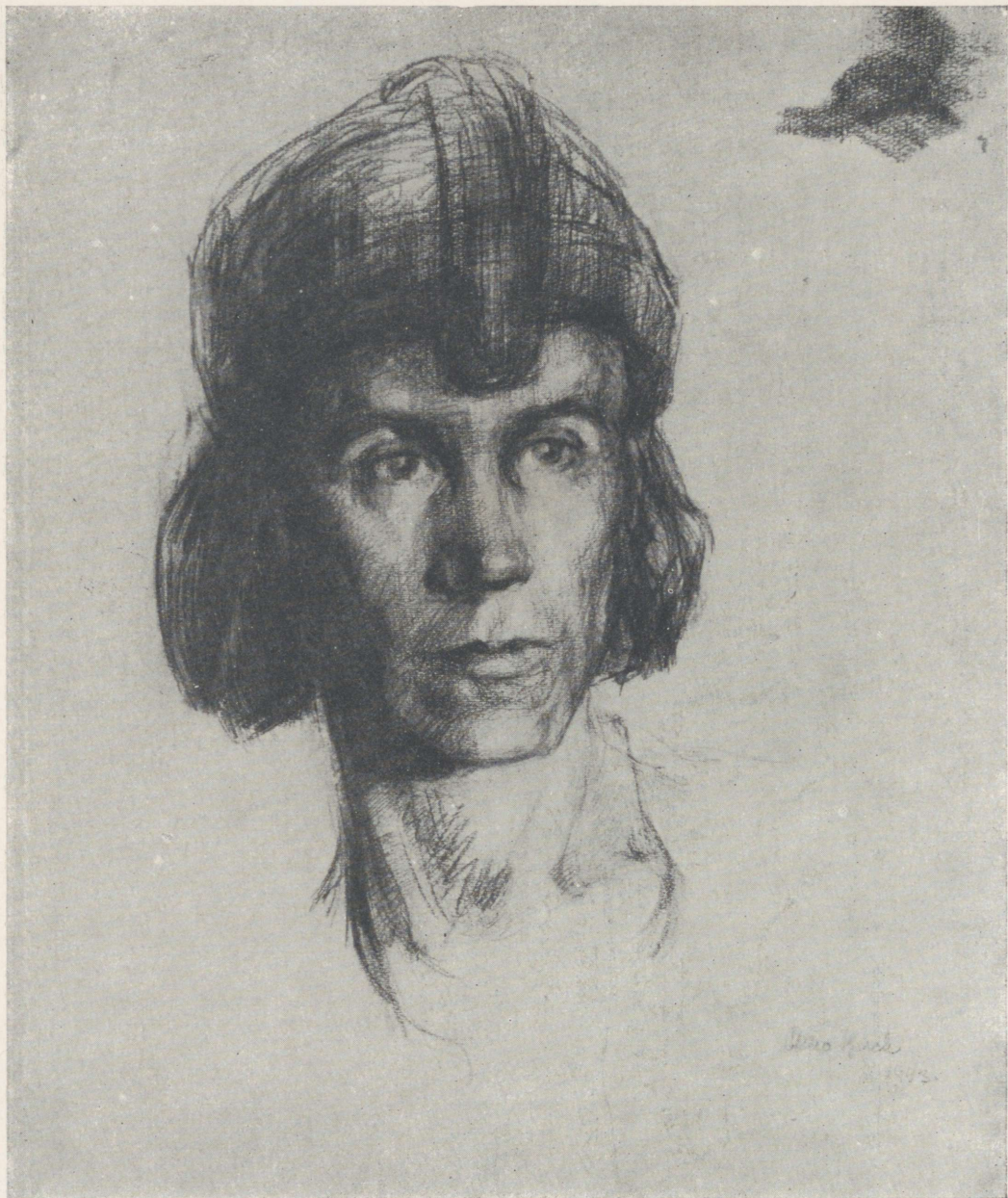
20. E. Jõesaare portree. Metsotinto. 1938.



21. A. Hindi portree. Ofort, akvatinta. 1940.

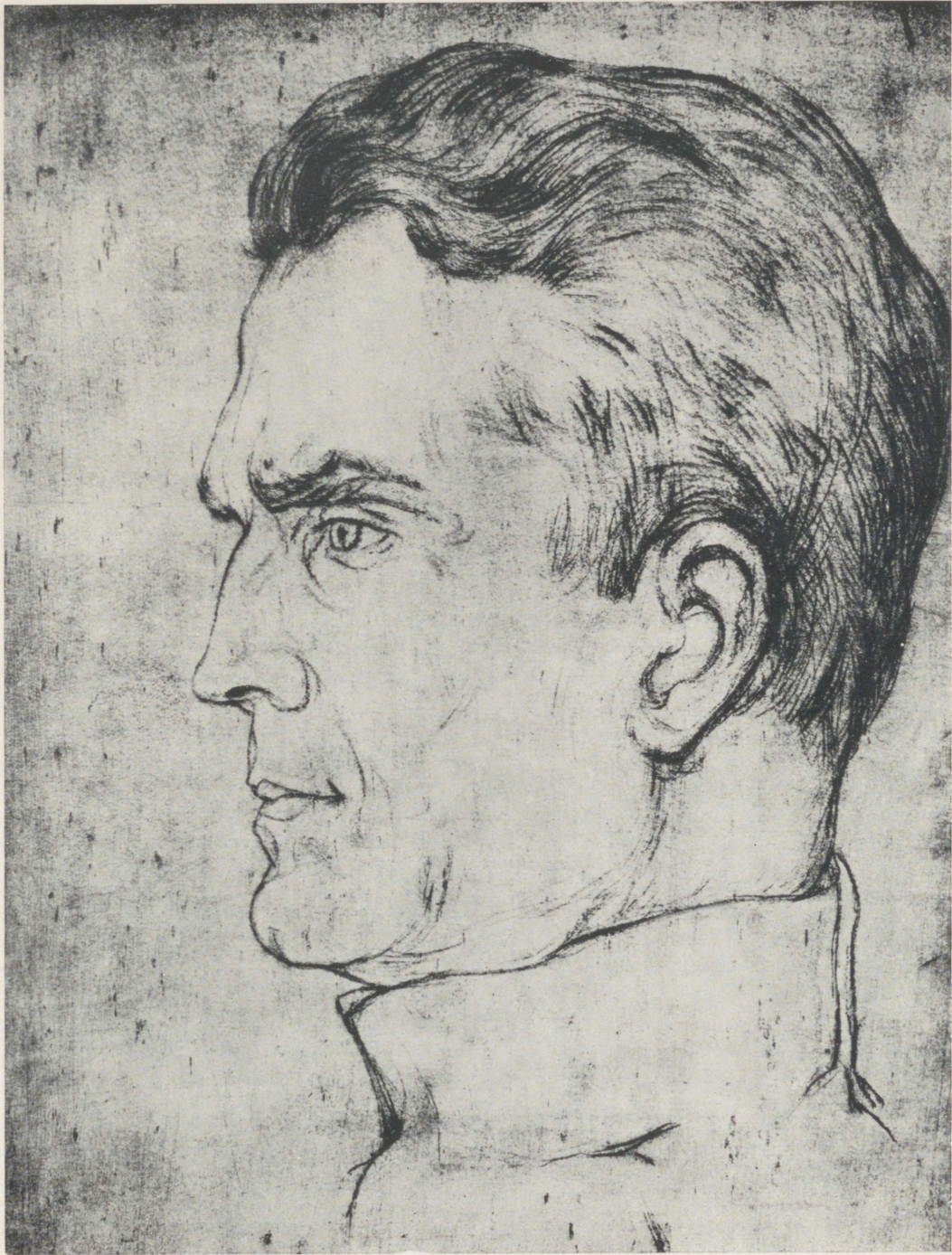








III. Sõbratarid. Värviline monotüüpia. 1940.



25. Kindral L. Pärna portree. Kuivnõel, 1943.





27. Enn Põldroosi portree. Sangviin. 1943.



28. Naistöoline. Grafiit. 1945.



29. Töölt. Värviline monotüüpia. 1945.



30. F. Sannamehe portree. Süsi. 1947.



31. M. Rungi portree. Sangviin. 1946.



32. Tānav Gursuffis. Süsi. 1947.



IV. Tütarlaps helesinise mütsiga. Värviline monotüüpia. 1959.



33. Tütarlaps Kävast. Monotüüpia. 1950.



34. Terje Kruusi portree. Monotiüpia. 1952.















V. Tütarlaps artellist. Väriline monotüüpia. 1959.



41. *Revolutsionäär V. Klementi portree. Akvatinta. 1956.*







44. Elvi Mäenurme portree. Akvatinta, kuivnõel. 1958.



45. Linda Poobuse portree. Kuivnõel. 1957.



46. Debora Vaarandi portree. Kuivnõel. 1957.



47. Milvi Sikke portree. Kuivnõel. 1959.



48. Lembi Vainu portree. Kuivnõel, akvatinta. 1958.



VI. Mõtisklemas. Värviline monotüüpia. 1960.





50. Jüri Pajusoo portree. Akvatinta. 1961.



51. Leida Kesa portree. Kuivnõel. 1960.







Бернштейн Борис Мойсеевич

АЙНО БАХ

Монография

На эстонском и русском языках

Оформление *P. Pangseppa*

Издательство «Искусство Эстонской ССР»
при Художественном Фонде Эстонской ССР
Таллин, ул. Пикк, 6.

*

Toimetaja *L. Visnap*

Kunstiline toimetaja *A. Koemets*

Tehniline toimetaja *K. Kuusik*

Korrektor *V. Ansip*

Ladumisele antud 24. VIII 1961. Trükkimisele
antud 6. XII 1961. Paber 70 × 92, 1/16. Trüki-
poognaid 8 + 6 kleebist. Formaadile 60 × 92
kohaldatud trükipoognaid 9,80. Arvutuspoo-
gnaid 9,81. Trükiarv 4500. MB-09498. Tellimise nr. 7508.
Hans Heidemanni nimeline trükikoda, Tartu,
Ülikooli 17/19. II.

Hind rbl. 1.—

7—7

Rbl. 1.—

A

24288

6001509