

# ANTON PETROVITŠ JA SFÄÄRIDE MUUSIKA

MAARJA VAINO

Anton Hansen Tammsaare loomingu tähelepanelik lugeja märkab tema teostes kordumas muusikaga seotud motiive, mis vahel tunduvad olevat üsna olulises positsioonis. Tammsaare eluloo tundja teab ka kirjaniku muusikaharrastust ja -huvi, mis leiab äramärkimist kõigis tema biograafiates (vt nt Mihkla 1938; Siimisker 1962; Treier 2002). Ometi ei ole muusika motiivistikku ja selle tähendust Tammsaare loomingus seni kokkuvõtvalt vaadeldud. Lähemalt on käsitletud üksikuid muusikaga seotud seiku, nagu näiteks „Tões ja õiguses” esineva laulu „Sink sale proo”<sup>1</sup> algupära küsimus (vt nt Oinas 1984; Tormis 2002).

Toomas Haug on oma „Kõrboja peremehe” käsitluses romaani finaalis heliseva nõmme ja raba kohta märkinud: „Me peame jätkama kirjaniku osundatud kontekstis ja ütleva – see on *musica universalis*, sfääride muusika seal „Kõrboja peremehe” viimases peatükis, mis tervitab lapse sündi...” (Haug 2007: 1888). Tähelepanek, millele ei tooda küll Tammsaare tekstidest lähemaid põhjendusi, on küllalt intrigeeriv, et keskenduda muusika dimensioonile Tammsaare loomingus. Seda enam, et Tammsaare teostes ilmneva irratsionaalsuse poeetika erinevate võtmesõnade kaardistamisel<sup>2</sup> kerkivad muusikaga seotud kujutelmad selgelt esile, muuhulgas leidub viiteid ka nn sfääride helile.

Seepärast meenutagem alustuseks Pythagorast ja Goethet. Oma õpetuses sfääride harmooniast väitis Pythagoras, et muusikahelid ja kosmos alluvad samadele arvsuhetele. Kogu looduse helisüsteem sisaldub seitsmes helis, mida seetõttu nimetatakse „looduse hääleks”. Pythagorase meelest on muusikas teatud meloodiaid ja rütme, mille abil valitsetakse inimese tegusid ja tundeid. Goethe on aga autor, kelle teoseid läbib selge rütmistatus, kiirete stseenide ja meeleolude vaheldumine, mis lähendab seda muusikale (Heller 1949). „Faust”, mis Jaan Krossi analüüsi põhjal võiks olla Tammsaarele üks olulisemaid eeskujuteoseid (Kross 1982: 211), algab mäletatavasti peainglite häälestumisega kosmose taevasfääridele ning maailmaruumi harmoonia ülistamisega.

On muide huvitav märkida, et Tammsaare puutus „muusikalise kirjandusteosega” kokku õige varakult: üks tema esimesi tõlkeid on 1901. aastal ilmunud N. A. d’Essari jutustus „Kadunud armastuselaul”, kus on olulisel kohal Beethoveni Üheksas sümfoonia. Jaan Roos leiab, et vene aadlielu ja muusikalisi harrastusi kujutava teose tõlkimisele ergutas Tammsaaret nimelt loo „muusikaline häälestatus” (Roos 1941: 384).

Leenu Siimisker on Tammsaare õe Marta Hanseni esitatud laulude plaadi (1979) saatesõnas maininud, et elav, aktiivne armastus muusika vastu saatis kirjanikku kogu elu, mida tunnistavad paljud intiimsed leheküljed muu-

<sup>1</sup> Laul on kirjaniku õe Marta Hanseni esituses jäädvustatud helikandjale ja tänu Liivia Viitolile saadav ka CD-na.

<sup>2</sup> Vt ka Vaino 2009.



sikalistest läbielamisest ta teostes (Siimisker 1979). Sealsamas on ära toodud Tammsaare sõnad selle kohta, et talle on loomingulise innustajana heaks nõuandjaks muusika, soololaul ja eriti orkester.

Tammsaare enda loomingus saab muusika motiiv olulise rõhuasetuse 1915. aastal ilmunud mõistukõnelises miniatuurikogumikus „Poiss ja liblik”.

## Laulik ja kandlemängija

Muusika ja kirjanduse vaheline võimalik seos muutus taas aktuaalseks modernismi kirjandusse tulekuga. Katsetati muusika vormielementide ja struktuuride ülekandmist kirjandusteostesse, näiteks variatsiooni kui ülesehitusliku võtte kasutamist, juhtmotiivide rakendamist jm (Mattisen 2000: 47).

Tammsaare sümbolistlik-modernistlikus võtmes loodud miniatuuride puhul torkab esmajoones silma žanr, milles kirjanik kirjutab. Miniatuur on lühike, täpse sõnastusega proosa väikevorm, mida iseloomustab rõhutatult lüüriline meeleolu; muusikas vastab sellele samuti miniatuuriks nimetatav meeleolukas lühipala. Oma lühipaladega erilise meeleolu visandmine on kahtlemata üks kirjaniku taotlusi. Kuid muusikaga ei seo Tammsaare miniatuure ainult formaalesteetiline lähenemine.

Miniatuuris „Laulik” saadab Jumal maa peale lauliku ja ütleb: „Mine maa peale inimeste juurde ja õpeta neid oma lauluga elumuresid unustama” (Tammsaare 1979a: 26). Laulik läheb ning inimesed unustavad teda kuulates elumured ja ka Jumala. Seepeale kutsub Jumal lauliku tagasi enda juurde, too aga ei taha jääda taevasse, vaid palub enese saata hoopis põrgusse, sest seal vajavad inimesed teda enam: „Ta istus vaevatute lähedale ja tema hingest voolas imeline laul. Kohe selgisid valus vilkuvad silmad, tasanesis kannatusest kortsunud palged, ununesid igaviku hirmsad mälestused. Kõik vaikis ja kuulas, ainult laul voogas, elas, paisus” (Tammsaare 1979a: 27).

Sakraalne alatoon, mille Tammsaare miniatuuris „Laulik” muusikale (laulule) annab, on esil ka tema miniatuurides „Kuningas ja ööbik” ning „Kandlemängija”. Viimasel saadab Jumal oma poja asemel maa peale kandlemängija, öeldes, et „ilm nõuab jällegi lunastust, aga mul on ainult üks poeg, – sellepärast mine sina inimeste sekka ja kuuluta uut armuõpetust, nagu ma seda sulle kandlekeeltesse olen pannud. Ja vaata, mina olen sinuga ilma otsani” (Tammsaare 1979a: 28).

Lunastaja asemel tuleb maa peale muusika, mis Tammsaare käsitluses muutub armuõpetuseks. See on eriti märkimisväärne kirjaniku puhul, kes suhtus kriitiliselt kiriku kuulutatavasse armuõpetusse. Sellele vaatamata tundis Tammsaare piiblitekste väga hästi. Pole põhjust kahelda, et Tammsaare oli kursis kirjakohtadega Esimeses Saamueli raamatus, kus Taavet peletab kandlemänguga kurje vaime. Tammsaare laulik ja kandlesse peidetud võime leevendada vaevatute kannatust on saanud algtõuke piiblist. Ka miniatuuride keelekasutus imiteerib vanatestamentlikku stiili. Niisiis pakub Tammsaare Vanale ja Uuele Testamendile toetudes oma miniatuurides mitmekordse viite muusika transtsendentsele olemusele.

Kandlesse pandud armuõpetus saab lisanüansi eesti rahvapärимusest, kus kannel samastatakse noore naiseaga. Feliks Oinas kirjeldab artiklis „Kandle müütiline algupära” kandle tegemist ja nendib: „Kuna kannel oli ter-





veni või osaliselt tehtud neiu kehast, kõlas see kui neiu” (Oinas 1999: 62). Naist võrdleb kandlega ka Olovernes Tammsaare „Juuditis” (1921): „Naine on helisev kannel, aga vähe on neid, kes teda hästi helistavad” (Tammsaare 1985: 49). Vahemärkusena olgu öeldud, et kandle kõrval kehtib sama pärimus ka viiuli kohta. Praegu aga nentigem, et kandles, mida võib näha ka neidise metafoorina, on Tammsaare jaoks lunastav alge. See pole üllatav, sest lunastava neitsi/naise kuju on tema loomingus läbiv kujund. Olgu siin näitena toodud päästev neitsi novellis „Matus”, näidend „Juudit”, Tiina kuju „Tões ja õiguses”, Angela roll näidendis „Kuningal on külm” jne.

Muusikariista kõrval on miniatuurides olulised ka kandlemängija ja lauulik. Mõlemad assotsieeruvad „Kalevala” ja „Kalevipoja” kandlemängijate-maailmaloojatega, neil on samuti müütiline algupära. Nii võime Tammsaare muusikaalsete miniatuuride eeposlikes tegelaskujudes näha ka rahvusromantilist alatoonit, mille loodud lüürilis-filosoofiline meeleolu oli iseloomulik ka (uus)romantismiaja muusikateostele. Tähelepanu väärib asjaolu, et miniatuuridega eemaldus Tammsaare oma varasema loomingu naturalismist ning asus avastama inimolemuse irratsionaalsemaid valdkondi. Sealjuures ilmneb Tammsaarele edaspidi aina enam tüüpiliseks saav joon siduda erinevaid inimelu sfääre religioossuse või usuga. Võime sellele teatud põhjenduse leida kirjaniku hilisematest artiklitest, kus ta avaldab arvamust, et nimelt usk peab avastama ning vabastama inimeses saladuslikud jõud (Tammsaare 1990: 224), ja et usk ei toimi ratsionaalsel viisil, vaid on „omataoline hingemuusika” (Tammsaare 1988: 164).

Neist arvamustest õhkub teatavat romantismi hõngu. Heli Mattisen toob eelpool viidatud artiklis esile saksa vararomantismi tuntud poeedi Novalise veendumuse, et suurim saladus inimesele on tema ise ning inimeses endas peitub kogu universum. Muusika kaudu avanev transtsendentne maailm aitab seda saladust avada. Keel on ideaalse vahendamiseks liiga küündimatu (Mattisen 2000: 44).

Muusika motiiv tuleb Tammsaare miniatuurides esile seoses müütide ja piibliga, milles võib näha taotlust jõuda lähemale inimese müütilisele mõtle-misele, mis ei ole niivõrd keele-, kuivõrd sümbolikeskne. Oma sümbolistlikes miniatuurides üritab kirjanik vahendada keeleülest maailma, mille poeetilis-eks meediumiks on muusika motiiv, kõrgeim kõikidest kunstidest, kui usku- da Arthur Schopenhauerit.<sup>3</sup> Tundub, et Tammsaare uskus, ja ta ei olnud kind- lasti ainus. Samalaadseid mõtteskeeme leiame ka teiste tema kaasaegsete seast, näiteks muusikateadlase Karl Leichterit sulest: „Heli ei anna ei täpselt ega kaudselt midagi väljaspool antust edasi, vaid äratav, sugereerib meis mingisuguse, kuidagi iseloomulikuna esile tõusva hingelise olukorra, seesmi- se tõstetuse. [...] Muusika leiab vastukaja sügaval inimhinges peituvais ala- kihtides, varjatud allikais, paneb liikvele jõud meie olemuse müstilises süga- vuses.... [...] ...tema kaudu, ta vaimsustava toime tõttu me nagu leiame ühen- dustee kogu eluga, kogu universumi määratu vaimuga” (Leichter 1997: 452).

Inimhinge mõjutava seletamatu nähtusena saab muusikast Tammsaare jaoks poeetiline võte, mille kaudu kujutada sõnavälist, eelkõige meeleolule

<sup>3</sup> Schopenhauer leidis, et muusikaga loodav mõju on ainulaadselt võimas ja kõnetab oma universaalse keelega inimeste sisimat olemust. Filosoof tõlgendab muusikat kui müsti- list ja imelist nähtust, mis ühendab ühendamatu ning kannab endas universumi definee- rimatu olemuse kohaolu. Keel on suunatud mõistusele, muusika tunnetele (Bowman 1998: 119).





rõhuvat olukorda. Miniatuurides katsetab ta selle jumaliku algupära ja kosmilise nähtuse kirjanduseks transformeerimist. Samal aastal kirjutatud essees „Keelest ja luulest” rõhutab Tammsaare kirjanduse võimet mõjuda muusikalaadset: „Veel rohkem mäletan ma juhtumisi, kus sõnade tähendus, nende põimitult keskendatud kogu-tähendus lõi unustamata silmapilkusid. Meelest vaibus sõnade kõla ja ma andusin mingisugusele sisemisele, tähenduse loodud avaruste helinale, mille sünnitamises ainult muusika sedasama võib. Näitusena võiksin ehk nimetada Lermontovi „Горные вершины” ja Goethe „An allen Gipfeln ist Ruh”. Mõne lihtsa ja päris hariliku sõnaga nõiuvad laulikud siin imelise helevuse lugeja hinge ja helevus laieneks nagu terveks looduslikuks ilmavaateks, avarduks nagu omasuguseks ilmaks” (Tammsaare 1988: 224–225).

Tammsaare jätkab muusika motiiviga eksperimenteerimist jutustuses „Varjundid”, mis on valminud miniatuuridega samas loometsükliis.

## Varjundid

„Varjundid” (1917) on kirjutatud Tammsaare elus küllalt keerulisel ajal. Tegevuspaiga protomaastikuks on Sotši ja selle lähiümbrus, kus kirjanik 1912. aasta paiku end tiisikusest ravis. Raske haigus seadis edasisele elule mitmesuguseid piiranguid. Pärimuse kohaselt olevat Tammsaare kaalunud treffeeristina võimalust pühenduda muusikale, ent pärast tuberkuloosi diagnoosimist oli selge, et sellest ei saa juttu olla.

„Varjundites” kajastuvad autori mälestused Kaukaasias oldud ajast. Jutustus on selgelt seotud Tammsaare haiguse ja tema tolleaegsete meeleoludega,<sup>4</sup> seda rõhutab ka teose päevikuvorm. Minategelase sisekaemuste kõrval äratav tähelepanu jutustuse kõrvaltegelane, muusik Anton Petrovitš: „Seal on kõhn ja vimmas helilooja.... Ikka räägib ta muusikast ja muusikameestest, sattudes vaimustusse, nagu näeks ta üksikuid toonikudesid selgesti esitatud joontena. Ta tahaks ise mängida või teiste mängu kuulata, aga arstid on talle selle ära keelnud. Ta tahaks muusikalistele unistustele anduda ja uusi teemasid üles tähendada, aga sellest kuulutatakse talle surma” (Tammsaare 1979a: 49).

Kahtlemata torkab eelkõige silma Anton Petrovitši armastus muusika vastu ja sellega seotud arstlik keeld. Aga tähelepanuväärne on ka tema nimi. Nimelt on Anton Petrovitš Anton Hanseni (Peetri poja) enda nimi Vene keisririigi kombe kohaselt. Seda seost tugevdab seik, et „Varjundite” Anton Petrovitš on armunud naisesse nimega Lucie. Teataja toimetuses töötades olid Tammsaarel lähedased suhted Lucie Martnaga, keda on vahel peetud „Tõe ja õiguse” III osa Kristi prototüübiks. Aga tundub, et sama Lucie esineb juba „Varjundites”. Niisiis, mõneti ootamatult võime helilooja Anton Petrovitši tegelaskujus ära tunda Tammsaare teise ja küllaltki intiimse *alter ego* jutustuse minategelase kõrval. A. P. ja minategelase vestlused muusikast saavad seeläbi erilise tähenduse. Need on jutujamised, mis avavad teatud määral Tammsaare muusikafilosoofilisi arusaamu.

<sup>4</sup> Tammsaare kirjutas jutustuse 1916. aastal Koitjärvel ja selleks ajaks oli tal tiisikeravile lisaks seljataga ka raske maolõikus. Surma lähedust, mis jutustusest õhkub, võib seepärast tõlgendada mitte niivõrd dekadentliku maailmatunnetusena, kuivõrd reaalsete elukogemuste kajastusena.





Vahemärkusena olgu öeldud, et A. P. filosoferimise tähtsaks objektiks on ka kivid, millel on eksistentsialistlik mõõde Tammsaare hilisemas loomingu (näiteks Villu võitlus kivimäega või Andrese lõputu kivikorjamine Vargamäe põldudel). „Varjundites” peidavad kivid endas muusikat ja ühtlasi tervet universumit. Kividest rääkides jõuab Anton Petrovitš muusika olemuseni:

„Ka täna olid tal kivid taskus ja neid välja võttes hakkas ta oma uut leidust, uut teooriat seletama.... Ta rääkis muusika imelisest mõjust haigete ja tervete, kahe- ja neljajalgiste peale. [---] Või arvate, et kiviriik on muusika vastu kurt? Riputage liiv õhukesele platile ja mängige poognaga plati serval, küllap siis näete, mis liivaga sünnib. Missuguses imelises rütmis ta liikuma hakkab...! Aga mis on meie maakera ilmade seas, kui mitte pisitilluke poripiisake – liivaterake, mis muusikahelidel tantsima tõttab? Või mis on ruumi otsatuses päike, põhjanael, sõel, vanker, valendav linnutee, kui mitte samasugune liivakübemeke või tolmuterakeste kogu? Miks ei peaks siis nemadki helidele alluma, kui aga nende sinfoonia, nende muusika – kosmiline muusika kõlab, mis paneb rütmilisse, arvupärasesse võdinasse kogu taevaalaotuse ja kõik, mis temas leida.... [---] Ainult muusikaga, tema peenuse ja vaheldusrikkusega, tema arvamata varjunditega seletub nähtava looduse lõpmata mitmekesisus, kordumata kirevus minu peol olevates kividestki. Muusika helises ilmaruumis juba siis, kui meie maakera oli alles sündimata, ja ta heliseb veel mõõtmata aja pärast seda, kus inimene ühes oma eluasemega juba ammugi ilmaruumist hävinenud, päike jahtunud ja põhjanael paigast nihutatud...” (Tammsaare 1979a: 62–63).

Selles kirglikus sõnavõtus visandab A. P. muuhulgas pythagorasliku kujutluse sfääride harmooniast, millega seostuvad Tammsaare loomingu mõned võtmeküsimused. Mikrotasandil esinev kosmiline mõõde, mis ilmneb ka kõige väiksemas liivateras, on Tammsaare maailmatajule olemuslik. Samasugust mõtteskeemi on ta korranud artiklis „Veetilgast ja preilist”: „On niisuguseid tarku inimesi, kes ütlevad, et veetilk meenutavat mitte ainult meie maakera tema olemuses, vaid ka kõiki teisi maailmakerasid, mis liiguvad lõpmatus õhuruumis. Seega oleks veetilk mikrokosmos, mis laseb aimata makrokosmost” (Tammsaare 1990: 113).

Taas võime märgata viidet piiblile: muusika, mis heliseb ilmaruumis enne maailma sündi, assotsieerub Jumala vaimuga, mis ainsana hõljub vete kohal enne valguse loomist (1Mo 1: 2). Inimene saab A. P. seisukohalt oma maises elus muusika kaudu tunnetada osadust kosmilise ja igavikulisega. Ühtlasi kumab A. P. muusikakontseptsioonist läbi schopenhauerlik arusaam muusikast kui kõige vahetumast universaalse tahte väljendajast. Enam selgemalt Tammsaare oma muusikatunnetust ei kirjelda ja vist ei ole vajagi. A. P. teeb seda piisavalt ammendavalt. Kuid tema muusikakires peegeldub ka teine kirg – see on armastus Lucie vastu. Pisut spekulatiivalt võiks Anton Petrovitšit näha Katku-Villu eelkäijana. Mõlemad tegelased peavad armastatud naisest loobuma, sest ei suuda oma viletsa tervise tõttu pakkuda talle väärilist elu. A. P. sooritab enesetapu ahastusest, et ta ei saa oma elu muusikale pühendada ning tagada sellega endale ja Luciele äraelamist. Ta paneb kivid tasku ning ei tule enam merelt tagasi (kivid hukutava tegurina ühen-



davad samuti kaht tegelaskuju). Ja kuigi see sündmus ei ole jutustuses kesksel kohal, on see üks tähelepanuväärsemaid enesetappe Tammsaare loomingus.

Kõigepealt on tegemist kompositsioonilise teguriga: A. P. enesetapp juhatas sisse surma motiivi, mis senini on olnud aimatav, muutub aga nüüd reaalsuseks. A. P. lahkumine ennustab ette nii „Varjundite” naispeategelase Sonja surma kui ka minategelase enesetapukatset. Kuid ennekõike võime näha A. P. surmas ka Tammsaare sümbolset hüvastijättu oma muusikaharrastusega. Kivid (*resp.* muusika) taskus, kadus see unistus koos A. P-ga vetesügavusse. Tammsaare endaga oli ju samamoodi: „Ta tahaks muusikalistele unistustele anduda ja uusi teemasid üles tähendada, aga sellest kuulutatakse talle surma. Talle soovitatakse rahu, rahu ja ikka rahu” (Tammsaare 1979a: 50). Erutus ja pingutus oli Koitjärve rahu tiisikust raviva Tammsaare tervisele vastunäidustatud, muusika aga mõjus meelerahu häirivalt. Lausa nii, et hilisemas elus loobus ta üldse viulimängust, põhjendades seda liigse emotsionaalse pingete tekkega. „Varjundites”, jutustuses, mis kõneleb kirjaniku enda kogemusest tiisikusehaigena ja selle haigusega seotud kaotustest, sooritab Tammsaare rituaalse enesetapu muusikuna. Ta loob tegelaskuju, kes kehas tab tema muusikaideaale, annab talle iseenda nime, laseb tal armastada samanimelist naist, kellest ta ise oli sisse võetud, ning põdeda sama haigust, mida ta ise põdes. Ja kuna seesama haigus ei lubanud Tammsaarel nautida muusikat täiel rinnal, koondab ta sellesse tegelaskujusse ka oma kire muusika vastu ning laseb selle kire perspektiivitust tajuval A. P-l elust loobuda.

Siinkohal võiks riskantset võrdlust Katku Villuga edasi arendada ning ääremärkuse korras küsida: kas mitte Villu kannatamine oma vigasuse pärast polnud ühtlasi Tammsaare kannatamine oma haigusest räsitud tervise ning sellest tuleneva võimetuse pärast kosida Leeni Ploompuud, Kõrboja Anna prototüüpi? Ehk on see Tammsaare väike kirjanduslik mäng, lõpetada teatud nurjumisi elus sümbolse enesetapuga oma loomingus?

Kuid tagasi „Varjundite” juurde. Muusika ei kao jutustusest koos A. P. surmaga, kuigi nii ulatuslikke arutlusi muusika teemal enam ei esine „Varjundites” ega ka mujal Tammsaare loomingus. Omamoodi juhtmotiivina jääb jutustuses minategelast kummitama üks meloodia. Piinav heli hakkab teda vaevama pärast Sonja verejooksu, mis tekkis pärast kahe tegelase vahelist erootilist kõrgpunkti. Kumisev laulukatke viib ta lõpuks nägemuslike seisunditeni: „Helisevad keeled pöörduvad ikka ja jälle hakatud algusele tagasi, nagu piinaks mind mõni tõnts õppija, kes ei saa ega saa edasi paarist esimesest noodist. Kärsituse närituna tahaksin põgeneda selle helina eest, aga siis kuulen resigneerunud häält rääkivat: „Jah, nii see on: mängime mis mängime, laulame mis laulame, rahul pole sa ikkagi.” Ja nad ütlevad sõna ning plõnnitavad, plõnnitavad ning ütlevad sõna – hakkavad, peatavad ja hakkavad uuesti ning ikka jääb viimane sõna pooleli ja i venib lõikavaks vingumiseks” (Tammsaare 1979a: 96).

Võime näha, kuidas Tammsaare mingi painava muusikaheli kaudu kirjeldab peategelase viimseni pingestatud hingeseisundit ning jutustuse kompositsiooni seisukohalt hoiab samal ajal tegevust paigal: tegemist on surnud punktiga enne lõpusündmuste vallandumist.

Vaevarikka „plõnnitamise” kõrval on siin oluline küsimus: kes räägib resigneerunud häälega ja kes „ütlevad sõna ja plõnnitavad”? Tegevus toimub

ainult tegelase peas. Kas need ongi saladuslikud jõud, mida Tammsaare soovib usu ja muusika abil inimeses vabastada? Kirjeldatud olukorras võib näha tegelase psühhoosilaadset seisundit, tema hirm kaotada armastatud naine ja süütunne koondub painavasse helisse, lõikavasse i-tähte. Olukorral on aga n-ö muusikaline lahendus. „Ilmaruumi täidab vaikne helin, nagu oleks Anton Petrovitši kosmilisel muusikal ometi tõsi taga...” (Tammsaare 1979a: 118), tunneb minategelane pärast enesetapukatsest toibumist. Lõpus sulavad see-ga minategelase ja A. P. vaated teatud määral ühte. Tegu on omalaadse katarsisega: dissonants asendub harmooniaga.

Vormiliselt teljestab kogu jutustust A. P. nägemus muusikast „kui uuest evangeeliumist” (Tammsaare 1979a: 109). Minategelane võtab selle „evangeeliumi” pärast enesetapukatset, surmast ellu ärganuna, n-ö vastu. Näeme, et „Varjundites” on muusika esindatud sellesama lunastava, sakraalse helina, mis tuli taevast inimese juurde Tammsaare miniatuurides.

Ühtlasi on „Varjundites” tegemist muusikateema kulminatsiooniga, edaspidi esineb vastav motiiv Tammsaare loomingus varjatumalt.

## Novell „Viul”

Kaudselt on muusika motiivile pühendatud veel novell „Viul” (1923). Küsimuse peale, kas talle meeldib muusika, vastab novelli minategelane: „Noorelt olin kui hull muusika järele” (Tammsaare 1979b: 39). Ta annab mõista, et „mina” muusikahullus on jäänud pigem minevikku. Novell on aga selle mineviku hiline kajastus.

Tegevus saab alguse arutlusest selle üle, kas inimesi ümbritsevad asjad mõjutavad neid ja vastupidi, ning kas asjades võiks olla mingi „hing”. Peagi satub minajutustaja kokku preili Mardusega, kes avaldab suure saladuse – täieliku sõltuvuse oma viulist. Preili Mardus kurdab: „Hea küll, siis kuulge: kui teisel ööl iseenda pisaraist üles ärkasin, seisin viuliga peegli kohal tiigri nahal..., seisin paljajalu tiigri nahal, mängisin viulit, ning mis kõige kole-dam – seisin üsna alasti, täiesti, kui porgand. Millal või kuidas ma oma ööeh-ted olin keha ümbert riisunud, mitte vähematki aimu, seisan ainult ja män-gin ning nutan, nagu leinaksin kedagi või nagu paluksin nii härdalt jumalat...” (Tammsaare 1979b: 47).

Ka „Varjundites” märgib Tammsaare muusika haardeulatuse ära matusekellade ja pühaliku marsiga. „Viulis” kirjeldab preili Mardus leinamarssi ja palvet kui sarnaseid tundeid, mida ta oma viuli abil väljendab. „Viulis” osutab Tammsaare, et muusikale omistatav sakraalsus on kirkastumise tagajärg – olgu see siis seotud kannatuse ja teispoolisusega nagu matuste puhul või palveeuforiaga.

Preili Mardus ja A. P. on mõlemad veendunud, et viulis (*resp.* muusika-riistas) peitub hing. Preili Mardus väidab, et tema viul „on täis vaimu.... Temas on mitu hinge, mitu vaimu ja need mitu hinge ja vaimu on minu peale tulnud” (Tammsaare 1979b: 47). A. P. seletab kirglikult: „Aga ka puu ja metall lasevad helisid oma peale mõjuda, muidu ei saaks ju viulile häält sisse mängida ja pasunat häälest ära puhuda. Kes võib öelda, mis sündis võdi-sedes heliseva viulikaanega, kui Paganini poognaga keeli puutus!” (Tammsaare 1979a: 62).

Kui puu ja metall lasevad helidel ennast mõjutada, siis peab see nii olema ka inimesega, kes on samuti looduse osa. Ainult inimesel peaks erinevalt puust ja metallist olema vaba tahe. Küsimusega, kas asjad, elutud esemed „hüpnoteeriks ja sugereeriks elavaid” (Tammsaare 1979b: 37), on Tammsaare huviorbiidis eelkõige see, kui vaba on inimene tegelikult. Kas inimesel on elu ja iseenda üle kontroll? Mis sünnib inimesega, kui Paganini poognaga keeli puudutab?

Tundub, et preili Marduse kaju kaudu vastab sellele küsimusele tegelikult Freud. Preili Marduse näol on meie ees mitteteadvus, täielik sõltuvus mitteteadvuslikest impulssidest. Täenduslik on ka peategelase nimi: *mardus* on eesti rahvapärimeses surmahaldjas, surma ettekuulutaja, ehk teisisõnu – teadvuse varjupool.

Preili Marduse seletamatu side viuliga on veel ühel põhjusel oluline komponent Tammsaare muusikakontseptsioonis. Nimelt kinnitab see juba eespool põgusalt viidatud muusika(riista) ja naise seotust. Tammsaare otsib ka naisest seda armuõpetust, mida muusika on tulnud maa peale kuulutama. Novell „Viul” ühendab armuõpetuse, viuli (*resp.* muusika) ja naise, loob nende vahel mitteteadvusliku, fataalse seose, millel on ometi oma lunastav pool.

Toodud näidete puhul võiks rääkida isegi Tammsaare „viulimüstikast”. Eriti kui meenutada perekonnalegendi sellest, et 1930. aastatel Kadriorgu kolides võttis Tammsaare kiusatuse vältimiseks oma viulilt keeled maha. Mängides haarasid teda liiga võimsad emotsioonid ja hiljem oli tal raske rahuneda. Paistab, et Tammsaare kartis preili Marduse saatust.

Kuid Tammsaare „viulimüstika” jääks poolikult mõistetavaks ilma laiemaks kontekstiks. XX sajandi alguse haritlaskonnas oli levinud teatud viuliharidus, mis kajastub eesti kirjanduses omalaadse viulidiskursina. Põgus pilk sellele siinkohal tundub vältimatu.

### **„Viulimüstika” eesti kirjanduses**

Viul hakkas Eestis populaarsust koguma XVI sajandil. Mõjutajaks olid ühelt poolt saksa linnakultuur ja teisalt rootsi rahvatraditsioon. XIX sajandi algusest eelistatakse viulit torupillile juba ka külapulmades (esialgu jõukamates taludes). Laulmise õpetamisel oli XIX sajandil ja XX sajandi alguskümnenditel samuti kõige tähtsam pill viul, mille käsitlemise oskuse olid koolmeistrid kaasa saanud juba seminarist või kihelkonnakoolist (Liimets 1988: 11–13).

Pole siis imestada, et eesti kirjanduse kuulsaimad viuliga tegelased on Oskar Lutsu „Kevade” (1912–1913) koolmeister, õpetaja Laur ja tema õpilane Arno Tali. Kusjuures kesksel kohal kogu viuliliteratuuris on nn Arno unenägu. Arno, kes saab jõuluõhtul kingituseks viuli, näeb samal ööl kummalist und: „Kui unenäod tulid, siis keerlesid need kõik viuli ümber ja olid armsa mänguriistaga ikka kuidagi ühenduses. Kord oli Arno kirikutornis, Lible seisis tema lähedal ja mängis viulit, kusjuures ta ise tegi naljakaid liigutusi; kord keksis ta mööda torni ümber, kord laskis ta kükakile ja kopsis saapakandadega vastu torni põrandat, nii et torn värises ja kell, mis ülal kahe jämeda palgi otsas rippus, tasa helisema hakkas. Siis nagu oleks Lible ära kadunud. Ta seisis esiti luugi serval püsti, ise ikka edasi mängides, aga kadus korraga ära, justkui oleks ta luugist alla hüpanud.



Kas ta loll on, et alla hüppas? mõtles Arno hirmuga. Ta kukkus kõige viiuliga puruks. Aga vist ei olnud niihästi temal kui viiulil midagi viga, sest samal silmapilgul kostis alt jälle mäng.... Ja tõesti, kui ta alla vaatas, nägi ta, kuidas Lible mööda kiriku õue edasi keksis ja köögi-Liisale, kes parajasti mööda läks, sõnas: „Tule nüüd vana mait, ma mängin sulle surmalugu. Ega nüüd enam kellelegi kella ei lööda, kui ta ära sureb, nüüd tehakse kõik viiuliga.” Liisa aga tõrjus kohkunult vastu, karjus niisuguse häälega nagu kassid öösiti kräunuvad: „Mine ära, mine ära, ega sa inimene ei ole, sa oled kurivaim!” Lible ei kuulanud ja ähvardas Liisat viiuliga lüüa.

„Ära löö, viiul läheb katki,” hüüdis tema, Arno, ülalt, aga juba oli hilja; käis kõva plaksakas ja viiul jäi Liisa pähe kinni nagu nokaga müts” (Luts 1970: 119–120).

Oluline on selles unenäos väljajoonistuv vertikaalne telg: kirikutorn kui sümbolsest kõige lähem punkt õndsusele ning Lible kui kurivaim, pörguline, kes kuskil „luugi all” ähvardab surmaga. Võime näha, kuidas kirikutornist alla langevas viiulis kui kõikehõlmavas meediumis segunevad pühadus ja blasfeemia.

Hoopis radikaalsemalt rakendab sama võtet August Gailit blasfeemilises novellikogus „Saatana karussell” (1917), kus viiul on pörgulise mänguriistaks. Gailiti romaanis „Leegitsev süda” (1945) on blasfeemia aga asendunud hardusega. Peategelaseks on viiulikunstnik Joosep Maarva, kelle kaudu kirjanik vaeb kunstniku ja rahva vahekorda. Gailit loob viiuldajast koondkuju, Kunstniku, kelle partneriteks teiste tegelaste kaudu on Kodumaa ja Rahvas, ning kes ise on valmis kannatusteks puhta kunsti nimel. Joosep Maarva tähtsaim viiulikontsert mõjub ilmutuslikuna, kangastades elu sügavaid tõesid. Gailiti viiulikangelase eelkäija leiame aga teise romantiku, Karl Rumori jutustusest „Tuled sügis-öös” (1919), mille puhul Tammsaare on irooniliselt öhanud: „... hakkas paistma kunstnik oma viiuliga, kes tunneb enda ilmas võerana, kel puudub kodu ja ulualune.... Kunstnik ja elu, elu ja kunstnik! Kaks verisemat vaenlast. Enamiste ikka mida kunstnik võidab elus, seda kaotab ta kunstis” (Tammsaare 1988: 368).

Meeliülendavaid pilte viiulimängust on literaadid jäädvustanud oma mälestustesse. Nii esitleb Johannes Aavik end kirgliku viiuldajana. „Hakkasin juba enne esimest maailmasõda aru saama, et yhel asjal on viiulimängus väga suur tähtsus. See on vibraato. Seejuures ei ole ükskõikne, milline see vibraato on ja kuidas seda tehakse. Vibraato peab olema õige ja hea. Ainolt hea vibraato annab viiulimängule ta ilu, võiks ytelda otse 75 protsenti ta ilust. [---] Ma ei unosta ialgi, kui hästi mu mäng yhel ööl Kuresaares yndis. See oli mulle eneselle otse hämmastuseks. Ma harilikolt ei mängi suure, tugeva tooniga ega taotlegi seda.... Siis aga paisus see valjuks, võimsaks, väga laulvaks; mäng läks yldse väga ekspressiivseks. Ma äratasin viimaks oma õed, kes yle köögi magasid teises toas. Nemadki olid põrbitud. Juulia ytles, et „milline jõud on toonis”” (Aavik 2003: 113).

Johannes Aavik, kes preili Mardusena Kuressaares viiulit nautis, kasutas seda mänguriista oma loengutes väidetavalt ka üsna praktilisel eesmärgil – välldete õpetamiseks.

Mait Metsanurk aga pihub oma mälestustes: „Raske oli mul viiulilt, raamaturiiulilt ning töölaualt silmi kõrvale pöörda. Hingasin siin hoopis teisiti kui oma toas: kuulmatult, aeglaselt, pütides enesesse vastu võtta siin valitse-

vat vaimset õhkkonda, mida tekitasid raamatud ja viiul. Ei ole ükski tuba hiljem mulle sisendanud õilsamat elamust kui see” (Metsanurk 2005: 292). Metsanurk kirjeldab oma pingutusi rahakogumisel, et eneselegi viiul saada. Kirjaniku tütar on meenutanud, et isa armastas kodus viiulit mängida peaaegu iga päev.

Johan Kõpu mälestustes leidub episood Juhan Luiga (1873–1927) ja viiuli suhetest: „Kunstidest harrastas L. tegelikult muusikat, mängides esimest viiulit Eesti Üliõpilaste Seltsi muusikakooris, mis tol ajal ning juba varemaltki esines teatava eduga seltsi oma piduõhtuil. Korduvalt võis Luigat tabada videviku ajal seltsi ruumides üksinda viiulit mängimas” (Kõpp 2009: 389).

Viiuli ja viiulikunstniku kirjeldused eesti kirjanduses kujutavad endast eelkõige esimese põlve haritlaste kunstipüüdlusi ja ühtlasi ettekujutust, misugune peaks olema n-ö tõeline kunst. Kirjanikud on vahendanud viiulihelide maagiast, luues muusikariista ümber veidi müstilise, harduse ja blasfeemiaga piirneva aura. Ärgem unustagem, et viiul mängis keskkonnas, kus puudusid veel igasugused helikandjad ja „levimuusika”. Võtan selle kirjeldamiseks appi 1869. aastal Eestis rännanud ungarlase Pál Hunfalvy raamatus „Reis Läänemere provintsidest” leiduva episoodi: „Kesköö paiku saabume Võhmasse. See ei ole eraldi asuv *körtz* (kõrts), sest üsna lähedal paistavad hooned, on kosta koguni viiulimängu. Ent inimesi pole näha, *körtz* on tumm, justkui oleks teine täitsa tühi. [...] Küsin peremehe käest, kes see seal viiulit mängib. *Kaup-meess* Müller, kellel olevat seal maja ja pood. [...] Viiul muudkui mängib, läheme kaupmees Mülleri juurde – ehk võime vesteldes aega viita, kuni hobused ette rakendatakse. Hakkame minema, aga ennäe – niipea, kui me maja juurde jõuame, jääb viiul vakka. Valitseb täielik vaikus, ei paista ühtegi valguskiirt” (Hunfalvy 2007: 187–188).

Kõrvutagem seda tsitaati Tammsaare vennatütre meenutusega: „Onu viiulimängu oli väga meeldiv kuulata, kui toa aknad lahti, kostis mäng kaugele-kaugele” (Benno 1978: 152–153). Jutt on Koitjärve metsade ja järvede vahel asuvast talust umbes aastal 1915.

Niisugune on Tammsaare noorusaegade Eesti: tühjus, pimedus, vaikus ja viiulihelid.

Kui paigutame Tammsaare viiuli, s.t preili Marduse ja Anton Petrovitši viiulid sellesse ajastuomase vaikuse konteksti, siis mõistame rahvaliku viiulikujundi erilist, ilmutuslikku tähendust. Ning pole ime, et Koitjärvega seotud romaanis „Kõrboja peremees” (1922) on muusika motiiv samuti väga oluline, kuigi palju varjatam.

## Kosmiline helisemine

Romaan algab meeleoluka kirjeldusega lindude koorist, mis mõjub Villule nii, et „Villu tahaks ise laulma hakata ja hõisata, nii et metsad ja hiied kesk soid ja rabu vastu kajaksid. Villu tunneb täna siin aidalakas, et temas otsib laulu miski nimetu, mis tuleb ei tea kust, tuues aimamata röömu, kergust, peaaegu meeletust” (Tammsaare 1980: 8).

Nimetu, mis Villus väljapääsu otsib, markeerib hästi Tammsaare võtet kasutada muusikalist motiivi seal, kus sõnadega kirjeldamisest ei piisa. Seejärel on laulmine ja laulud Tammsaare teostele olemuslikud („Suure

tamme laul” ja „Jussi laul” „Tões ja õiguses”). Erijuhtum on veel Vargamäe Krõõda küllaltki kosmiline „hele hääl”. Krõõta on käsitletud piibelliku esiema-<sup>5</sup>na, kelle hele hääl relvitustab isegi müütilise Kiusaja, Pearu. Krõõda puhul on oluline just see, et hääle kaudu avaldub tema erakordne, teistest erinev isiksus. Helisev hing paneb sõnad helisema, on Tammsaare kirjutanud (Tammsaare 1924: 74).

Ja helisemisel on Tammsaare poetikas oma kindel tähendus. See tähistab kirjaniku jaoks sisemise ja välise vahelist harmooniat. Ta on seda toonitanud näiteks Goethe loomingu puhul: „Goethe riik aga aina laienes, läks avaramaks, ulatades sinnapoole ajalikkuse piirisid, ja ikka enam sulasid kokku väline keele kõla ning sisemine hingeline helin” (Tammsaare 1988: 225).

„Kõrboja peremehes” kerkib müstiline helin esile seoses Kõrboja talu uuestisünni kujutlustega. Anna isa Rein mõtleb oma Kõrbojast kui kellukestest, mis heliseb (Tammsaare 1980: 33). Tähelepanuväärne on see, et Reinu ei huvita reaalne Kõrboja, vaid tema idee, kujutlus sellest, missugune talu ja seda ümbritsev maastik peaks olema. Reinu unistuseks on kuulda, et Kõrboja hakkab helisema, ja et see helin täidaks tema südame. See saab juhtuda vaid juhul, kui väline, s.t reaalus, ja sisemine, ehk Reinu ideaalmaastik, ühte langeksid ja moodustaksid harmoonilise terviku. Romaani lõpus nii juhtub, sest siis algavad Kõrbojal kuldsed päevad, tunneb Rein. „Heliseb Kõrboja ise, heliseb tema nõmm pedakase pasunana kevadõhtul; heliseb rabagi kuni Mädalaukani.... kõik liigub ja heliseb” (Tammsaare 1980: 134).

Romaani kummaline helitasand on teistegi uurijate tähelepanu köitnud. Toomas Haugile lisaks on seda tunnetanud näiteks itaalia kirjandusteadlane Celia Conterno Guglielminetti. Kui „Kõrboja peremees” 1976. aastal esperanto keeles ilmus, kirjutas ta: „Ent ma ei tahaks teost nimetada romaaniks, vaid lauluks, autori poolt elustatud muistseks rahvalauluks. Niisugune on minu mulje, kui lugesin meisterlikult tõlgitud lehekülgi” (Teder 1978: 734).

Soode ja rabade helisemine on korduvalt esil ka „Tões ja õiguses”. Kirikukellade helisemine ja selle vastu kajamine soodes ja rabades mõjuvad igavikuliselt, ajast ning ruumist väljumisena. Elmer Diktonius kirjutab „Tõe ja õiguse” soomekeelse tõlke puhul: „Tammsaare on loonud massiivse ja samas lüüriliselt heliseva talupojaeepose, milles kõik elab ja laulab – kivid ja kändud, loomad ja inimesed” (Diktonius 1932).

Ehk teisisõnu: heliseb sfääride muusika, kosmiline harmoonia, millega Tammsaare tegelased mõnel kummalisel viivul kokku puutuvad. Autori muusikaelamused ja katkijäänud viilimäng on transformeerunud elutunnetuslikuks manifestatsiooniks. Anton Petrovitši uus evangeelium on jätkuvalt kohal. Kuigi muusika üle enam ei arutleta, on muusikast saanud teose tähenduslik struktuuriosa. Anton Petrovitši valitud noodimärk on andnud helistiku kogu Tammsaare loominguks.

<sup>5</sup> T. Liiv, Proosast. Tallinn: Virgela, 1997, lk 177.

## Kirjandus

- A a v i k, Johannes 2003. Ideepe. Väljavõtteid. – Looming, nr 1, lk 97–114.
- B e n n o, Alma 1978. Onu Anton. – E. Teder (koost), Mälestusi A. H. Tammsaarest. Tallinn: Eesti Raamat, lk 149–160.
- B o w m a n, Wayne D. 1998. Philosophical Perspectives on Music. New York–Oxford: Oxford University Press.
- D i k t o n i u s, Elmer 1932. Totuus ja oikeus. – Elanto 15. VII.
- H a u g, Toomas 2007. A. H. T. lahkumine Koitjärvelt. Lapse sünd „Kõrboja pere-mehes”. – Looming, nr 12, lk 1876–1888.
- H e l l e r, Marguerite 1949. Goethe and Music. – The German Quarterly 22, nr 4. American Association of Teachers of German, lk 216–254.
- H u n f a l v y, Pål 2007. Reis Läänemere provintside. Tallinn: Eesti Keele Sihtasutus.
- K r o s s, Jaan 1982. Tammsaare ja Mefisto. – J. Kross, Vahelugemised III. Tallinn: Eesti Raamat, lk 198–215.
- K õ p p, Johan 2009. Vaimu valgusel. Eesti mõttelugu 87. Koost A. Andresen. Tartu: Ilmamaa.
- L e i c h t e r, Karl 1997. Keset muusikat. Eesti mõttelugu 41. Tartu: Ilmamaa.
- L i i m e t s, Airi 1988. Viulipalade muusikaline vorm eesti rahvatraditsioonis. Tallinn: Valgus.
- L i i v, Toomas 1997. Tammsaare „Tõe ja õiguse” interpreteerimine. – T. Liiv, Proosast. Tallinn: Virgela, lk 164–182.
- L u t s, Oskar 1970. Kevade. Tallinn: Eesti Raamat.
- M a t t i s e n, Heli 2000. Kirjandus ja muusika. – T. Aunin (toim), Eesti proosa maailmakirjanduse diskursuses. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool, lk 41–49.
- M e t s a n u r k, Mait 2005. Mälestused. Tee algul. Koolipoisist kirjanikuks. Tartu: Ilmamaa.
- M i h k l a, Karl 1938. A. H. Tammsaare elutee ja looming. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus.
- O i n a s, Felix 1984. Sink sale proo. – F. Oinas, Vargamäe tõde ja õigus. Stockholm: Välis-Eesti & EMP, lk 64–67.
- O i n a s, Felix 1999. Kandle müütiline algupära. – F. Oinas, Tuul heidab magama ja teisi esseid. Tallinn: Keel ja Kirjandus, lk 60–68.
- R o o s, Jaan 1941. Õienduseks ja täienduseks. – Looming, nr 3, lk 383–384.
- S i i m i s k e r, Helene 1962. A. H. Tammsaare. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- S i i m i s k e r, Helene 1979. A. H. Tammsaare. Heliplaat. Üleliidulise firma „Meloodia” Riia Heliplaadivabrik. Tallinna Helistuudio.
- T a m m s a a r e, A. H. 1924. Sic transit. Tartu: Noor-Eesti.
- T a m m s a a r e, A. H. 1979a. Miniatuurid, jutustused, novellid (1909–1921). Kogutud teosed III. Tallinn: Eesti Raamat.
- T a m m s a a r e, A. H. 1979b. Novellid (1922–1939). Kogutud teosed IV. Tallinn: Eesti Raamat.
- T a m m s a a r e, A. H. 1980. Kõrboja peremees. Kogutud teosed V. Tallinn: Eesti Raamat.
- T a m m s a a r e, A. H. 1985. Näidendid. Kogutud teosed XIV. Tallinn: Eesti Raamat.
- T a m m s a a r e, A. H. 1988. Publitsistika II (1914–1925). Kogutud teosed XVI. Tallinn: Eesti Raamat.

- Tammsaare, A. H. 1990. *Publitsistika III (1926–1940)*. Kogutud teosed XVII. Tallinn: Eesti Raamat.
- Teder, Eerik 1978. A. H. Tammsaare esperanto keeles. – *Keel ja Kirjandus*, nr 8, lk 733–735.
- Treier, Elem 2002. *Tammsaare elu härra Hansenina*. Tallinn: Olion.
- Tormis, Lea 2002. *Sink sale proo* fenomenist. Asjaarmastajalik mõtteuid. – *Keel ja Kirjandus*, nr 4, lk 288–289.
- Vaino, Maarja 2009. Saladused ja narri kuju Anton Hansen Tammsaare poeetikas. – *Methis. Studia Humaniora Estonica*, nr 4, lk 62–74.

### Anton Petrovich and the Music of the Spheres

Keywords: poetics of A. H. Tammsaare, music, irrationality, Estonian cultural space of the early 20<sup>th</sup> century

The article is focused on music in the oeuvre of A. H. Tammsaare. Music certainly has a significance for Tammsaare and musical motifs are essential for his poetics. His comparison of religion and music, the sacred undertone of Tammsaare's reference to music in his miniatures and his recurrent reference to the Pythagorean concept of the music of the spheres give sufficient reason to argue that for Tammsaare music means a transcendence fit to convey the transcendental experiences of his characters taking them beyond time, space and linguistic expression.

Often such emotional states are connected with love. When speaking of music, Tammsaare considers, at the same time, both the gospel and the woman. The theme of music acquires an interesting additional nuance in the story called *Värjundid* („Nuances”), where one of the characters, Anton Petrovich can be interpreted as a tragic embodiment of the author's own musical ambition, while his suicide symbolizes the discontinuation, for health reasons, of Tammsaare's musical pursuits.

Also discussed are the image of the violin and the status of violin playing among the Estonian intellectuals in the early 20<sup>th</sup> century. The strong emotions aroused by the sound of the instrument were referred to in the belles lettres of the time as well as in later memoirs about the time: a violinist became an epitome of a, so to say, real artist practising pure art. The rather mystical effect produced by the violin in the cultural space of the time is described in Tammsaare's short story *Viiul* („The Violin”).

*Maarja Vaino (b. 1976), doctoral student in Cultural Studies, Tallinn University, Head of Anton Hansen Tammsaare Memorial Museum, maarja.vaino@gmail.com*