

## Wilhelm Georg Berger — Estetica Sonatei (II)

O încercare anterioară de a sugera ceea ce este gândirea lui W. G. Berger asupra esteticii Sonatei — clasice, romantice, moderne și contemporane<sup>1)</sup> a întârziat mai mult prin a prezenta, în general, concepția și metoda autorului și a trebuit de aceea (în ceea ce privea referirea la volumele propriu-zise) să se mărginească îndeosebi la *Estetica Sonatei Clasice*. Și poate că nu numai acesta să fi fost motivul constringerii precedentului meu comentariu mai ales la primul volum, ci, poate, însăși structura mare a lucrării lui Berger. Căci, deși concepută sub semnul „devenirii“ (cuvînt drag autorului și ades repetat), al evoluției continue, există, cred, totuși o diferență între materia primului și — respectiv — a celorlalte volume: la început, Sonata se caută pe sine, odată cu stilul omofon, apoi, împlinită, devine germinativă, pînă la o eventuală autodistrugere. Iată de ce am gândit că, într-o relatare despre un material atît de amplu, se poate pune o „pauză“ între cele două faze. Și iarăși iată de ce, referindu-mă la „stările“ respective ale Sonatei, mi-ar fi plăcut să numesc cele două etape ale relatării mele, parafrazîndu-l din nou pe Proust: I — „În căutarea unei Estetici a Sonatei“ și II — „Estetica Sonatei regăsite“.

Definirea estetică presupune defectarea poziției gînditorilor și a creatorilor. W. G. Berger avansează „o primă definiție a calității romantice, a felului de a fi romantic și a modului de a concepe realitatea reflectată în existență“ prin „contemplarea la singular și la persoana întâi a naturii înconjurătoare, în punerea în rezonanță și în armonie a tot ceea ce este compatibil cu eul omenesc, cu lumea dorurilor sale știute și neștiute. Totul fiind în el, în om, omul se întoarce cu generozitate asupra întregii existențe pe care o știe însuflețită, în mișcare, continuu nouă, ca și individul favorabil înnoirii, dispus să imprimă-văreze totul. Mai întâi însă, individul se vede îndemnat să se cunoască pe el însuși (...). Persoana întâi la singular, prezentă și în classicism, dar obiectivată, ocupă acum scena, subiectivînd obiectele și personajele, luminile și umbrele din jurul ei“. (R. p. 56).

Berger îl va cita, pe parcursul expunerii, pe Hegel, în legătură cu „cauzele «trecerii la noua formă a artei»: „Principiul acestei treceri rezidă în faptul că spiritul, a cărui individualitate a fost pînă aici contemplată ca fiind în concordanță cu adevăratele substanțe ale naturii și ale existenței omenești și care, potrivit propriei sale vieți, voințe și acțiuni s-a știut și s-a aflat pe sine în această concordanță, începe acum să se retragă în infinitatea interiorului, dobîndînd însă în loc de adevărată infinitate doar o întoarcere formală în sinea lui, și încă una finită“. (R. p. 169).

Dar sîntem în special în universul lui Hölderlin, amplu (și pe drept așa!) pomenit de autor: „A fi unul cu totul, cu tot ceea ce viețuiește, a te înloarca în fericita uitare de sine, înapoi în universul atotcuprinzător al naturii<sup>2)</sup>, aceasta este culmea gîndurilor și a bucuriilor.“

<sup>1)</sup> Pentru a facilita redactarea, referirile ulterioare la cele patru tomuri, vor fi desemnate, prescurtat, prin Cl., R., M și Ctp.

Același Hölderlin care este reamintit în *Estetica Sonatei moderne* ca „surprinzînd dominantă a unei epoci în ascensiune“, precum Rilke vestește „instalarea și statornicirea unei noi atitudini față de artă și față de istoria ei“ (M. p. 281)<sup>3)</sup>.

Același Hölderlin, „gînditorul clasic și marele poet de puritate romantică“ (s. n. — R., p. 61).

Dar nu numai lui Hölderlin îi este conferită această dichotomie fericită, între clasic și romantic. Dacă Berger decelează trăsături anticipative romantice și la un Clementi de ex. (R., p. 65), totuși Mozart este „marele vestitor al romanticului în muzică“ (Cl., p. 208).

Afirmația pregătește situarea operei lui Weber, cel care-l anticipă pe Wagner, dar fiind „de sorginte mozartiană, din lumea lui «Don Giovanni»“ (R., p. 117) și antrenează întrebarea: „Nu se înrudește oare Weber cu clasic-romanticul Hölderlin?“ (R., p. 125). Și totodată, poate că aici se poate introduce și remarca lui Berger asupra reținerilor lui „Weber (ca și cele ale lui Schumann) față de etichetări «romantice»“, ca și asupra parcimoniei și precauției cu care cei doi foloseau cuvîntul „romantic“ în scrierile lor. (R., p. 135).

În schimb E. T. A. Hoffman «acordă o greutate deosebită tocmai gustului romantic pe care, paradoxal, îl găsește mai degrabă în arta trecutului (s. n.) decît în muzica prezentului». Și, citîndu-l: „Haydn înțelege omenescul din viață în chip romantic; el este mai comensurabil, mai inteligibil pentru majoritate. Mozart solicită mai mult supraomenescul, miraculosul, care sălășluiește în spiritul interior.“

Muzica lui Beethoven agită pirghiile fricii, ale fiorului, ale spaimii, ale durerii și deșteaptă tocmai acel dor nesfîrșit — care este esența romanticii. El este de aceea un compozitor pur romantic.“ (R., p. 113).

Acest citat trezește totodată și amintirea comentariului lui Berger din *Estetica Sonatei Clasice* (p. 133) în legătură cu dezvoltarea beethoveniană, apoi schubertiană „spre marea sonată și sonata liberă“, dezvoltare în care „simplitatea clasică de odinioară ce-dează locul unei complexități clasice de acuzată modernitate (s. n.), încercată însă și de germeii instabilității romantice“ (s. n.).

Dacă, la 1784, Christian Friedrich Daniel Schubart scria, în captivitate, cu o încîntătoare candoare: «Sonata este așadar o conversație muzicală sau o

<sup>2)</sup> În alt timp și context estetic — și cu alte consecințe — dar totuși atît de apropiat, iată și citatul din Debussy: „nimic nu este mai muzical decît un apus de soare“. (M. p. 100).

<sup>3)</sup> Iar debutul aceluiași tom (*Estetica Sonatei Moderne*) se face sub semnul altui poet, și anume Novalis (M., p. 24), reluîndu-se scrisoarea sa către August Wilhelm Schlegel, în care trimiteră la „principiul variativ“ fusese considerată de Berger în *Estetica Sonatei Romantice* (R., p. 102—103) ca avînd un „rol atît de însemnat în definirea «ideii poetice» schumanniene“.

<sup>4)</sup> Berger ni-l semnaleză pe același Weber urînd „tablourile sonore prevăzute cu un titlu“ față de care resimte „o acreală infernală“, dar cu care totuși va trebui să se obișnuiască (R. p. 137).

Am putea numi cel puțin „prudentă“ această atitudine a compozitorilor romantici față de termenul însuși, sau față de ceea ce astăzi ni se pare a fi fost arsenalul lor preferat. Berlioz, și el, „se convinge de poziția facultativă (s. n.) a argumentului literar, de lipsa de utilitate finală a unui scenariu în fragmente de roman“ (R. p. 167); poziția antiprogram va fi exprimată ulterior și de G. Mahler (M. p. 57).

imitare a convorbirii umane prin intermediul unor instrumente nănsuflețite» (Cl., p. 100) referindu-se la triouri în general<sup>5)</sup>, în schimb, în romantism, caracterul narativ (în sensul superior artistic), ca și poeticul, devin trăsături caracteristice ale muzicii respective. Coincidența face ca tot un trio (*Trio pentru pian, flaut și violoncel în sol minor*, op. 63 de Weber, compus în 1819) să fie cel ce suscită remataca lui Berger: „în tipare asemuite celor clasice, într-un ciclu de mișcări (...) discursul muzical capătă nete trăsături elegiace, transformându-se într-o narațiune străfulgerată de erupții de energie nebănuite, în tablouri de gen și de caracter care apropie genul cameral de genul poemului simfonic“ (R., p. 145—146).

Pentru Eduard Hanslick, *Frumoasa morăriță* de Schubert este un mic roman (R., p. 163) în lieduri — trăsătură pe care Berger o extinde și asupra muzicii camerale a lui Schumann sau Liszt. Iar trecerea spre modernitate va implica, ulterior, tocmai o eliberare în acest sens: „Dacă în trecut se considera că, în principiu, orice sonată este implicit «poetică», acum orice «sonată» se recuză, pe undeva de la o astfel de «poetică immanentă» pe cale de a fi coborâtă în planul unui simplu aspect aparținând facturii compoziționale propriu-zise, participând, în schimb, la o «problematică implicită sau explicită»“ (M., p. 27).

De altfel, autorul distinge, comparativ, *estetica* (s. n.) sonatei clasice, *poetica* (s. n.), sonatei romantice și *problematica* (s. n.) sonatei moderne (M., p. 17).

Pe parcursul lecturii, apar și conceptele de „*gînd muzical*“<sup>6)</sup>, de idee muzicală care se învecinează în sferele artei și gândirii cu conceptele de idee poetică și idee filosofică, fără să li se suprapună pînă la identificare“ (R., p. 31); de „idei fixe“ — la Berlioz, descinzînd din entitățile și calitățile poetice ale lui Hölderlin (R., p. 42); de „idee estetică“ și de „gînd muzical“, prin prisma considerentelor kantiene referitoare la Estetică (R., p. 33); de „idee poetică“ sub semnul Novalis-Schumann deja pomenit (R., p. 102), pentru a reveni la „gînduri muzicale arhetipale moderne, prezentînd analogii cu arabescul sau ornamentul pur muzical...“ (M., p. 27).

Și iată-ne astfel ajunși la un punct de fuziune între gîndirea despre muzică și elemente de structură muzicală însăși. Prin intermediul lui Hanslick, desfășurîndu-se prin *arabescul pur schumannian*, Berger discută concepția despre melodie: „Hanslick îl anticipă pe Debussy care se referă, la rîndu-i, căutînd motivații antiwagneriene, la arabescul bachian“ (R., p. 313). Ideea este reluată și în *Estetica Sonatei Moderne* (p. 98) adăugîndu-i-se variatele definiții ale melodiei la Wagner, Busoni, Schönberg-Webern, Hegel, Weber-Schumann-Liszt-Wagner, Hanslick, Strauss, pentru a ajunge la «definitiva» ei «despărțire de tematic» (M., p. 98—99). Si poate acesta este drumul care va duce, în secolul XX, la textură, despre care Berger va remarca, în *Estetica Sonatei Contemporane*, că „înclină mai mult în direcția contrastării discrete“, transformînd *mișcarea în stare*<sup>7)</sup>. (Pe un drum evolutiv organic legat de evoluția leit-motiv — arabesc — textură, am putea urmări și dezvoltarea principiului variațional care va ajunge — afirmă Berger în *Estetica Sonatei Contemporane* — să înlocuiască travaliul tematic, acest travaliu „atacat și ruinat metodic“.)

Dar să revenim la momentul tardiv romantic unde Berger insistă adeseori asupra importanței lui Liszt în procesul de eliberare a formei, prin evoluția conceptului melodic, prin „emanciparea motivului de reper, sunîndu-l unor dezvoltări variaționale cu periodice funcțiuni leitmotivice, definitivînd conceptul dezvoltării rapsodice care eliberează forma muzicală din strînsarea arhitectonicii clasice“. (R., p. 281). Căci, în materie de formă, gîndirea lui Liszt să fi

<sup>5)</sup> Căci «două voci nu formează niciodată o sonată, trei însă da» (!!!) — scria Schubert (Cl., p. 100).

<sup>6)</sup> Conceptul de „gînd muzical“ revine adeseori de exemplu și în legătură cu Beethoven (R., p. 68, 73, 77).

influențat mai mult mersul lucrurilor decît gîndirea lui Wagner (...) Viziunea lui Liszt a corespuns într-un sens mai larg și mai cuprinzător aîut *sentimentului* (s. n.) de modernizare cit și *voinței* (s. n.) de modernizare în plină ascensiune către finele veacului «romantic»“ (M., p. 39), „Liszt situîndu-se în vecinătatea informului“ (R., p. 284).

Desigur că entitățile melodice-conducătoare de sorginte wagneriană și lisztiană — ca și consecința lor asupra formei — sînt totodată obiectul unor trimiteri pînă în contemporaneitate prin intermediul (citez trunchiat) unor Franck, Saint-Saëns, Smetana, Debussy, Skriabin, R. Strauss, Honegger, Schönberg, Berg și, bineînțeles, Enescu (R., p. 299).

Și — coincidență oare? — o bună parte din numele de mai sus sînt cele ce fuseseră citate la începutul scrierii despre romantism spre a demonstra cum „acest ciclon al frămîntării sufleteste și aceste zbateri ale firii omenești“ vor ajunge pînă în lucrări ale secolului XX (R., p. 57).

M-am întrebat oare de ce nu a precedat Berger această înșiruire cu numele unui Bach — autorul, de exemplu, al *Fugii nr. 24, în si minor*, din Caietul I al *Clavecinului bine temperat*, ca și al fragmentului din *Johannes Passion* în care Petru își deplînge trădarea și care, ca intensitate, depășește (în stilul respectiv) romantismul, poate chiar spre un expresionism precum *Așteptare* de Schönberg — citată în R., p. 57.

Și, pentru că am ajuns a vorbi despre Schönberg, iată aici un citat din Busoni, asistînd la un „Matineu Schönberg“, în 1911, citat care prin pertinenta sa se va situa la antipodul poziției criticilor fără înțelegere la adresa fenomenului contemporan, precum Reichardt descriîndu-l pe „umoristul“ Beethoven (vezi partea I a recenziei): „Să cunoască oare sentimentalismul o renaștere? Judecînd după audierea — citirea și studierea laolaltă — a pieselor pentru pian și a liedurilor de Arnold Schönberg, lucrurile ar îmbrăca aproape această aparență. Lacrimi zdrobite, adieri de suspine, rafale de vînt prin arborii întristării, foșnetul unor frunze tomatice: aici și acolo o scurtă răzvrătire<sup>8)</sup> sau reflexul unor grăbite raze de soare primăvăratice. Printre ele citeva ghidusii. Voci singuratic se furizează recitativic în intervale nebănuite — noi abia dacă le resimțim încă concordanța. O armonie impertinentă care singură își tocește ascuțișul prin permanența ei; mică întindere a părților, frecvente respirații și deslușiri de ecou, năvitate într-o măsură barbară. Si iarăși, din nou atîta lipsă de conveniență, atîta clarviziune și sinceritate (...) În fundul micului podium mocnesc neinițit doi ochi, se mișcă scurt și nervos o baghetă. Se vede doar capul și mîna lui Schönberg (...) transmițînd tot mai mult din febra lui — O imagine neobișnuită, care, sprijinită de sonoritatea neobișnuită, exercită o fascinație“ (M., p. 96).

„Renaștere a sentimentalismului“ la Schönberg, dar și orientarea către rigoarea muzicii vechi la Webern! În 1906 acesta își ia doctoratul în filosofie, la Viena, sub îndrumarea lui Guido Adler, cu disertația despre *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaak (M., p. 106).

<sup>7)</sup> Justețea revelatoare a remarcii transcendente descriere, detectînd esența fenomenului și aducînd *dimensiuni noi în gîndirea despre muzică* ... Cum liniștele prezentelor rînduri nu permit abordarea mai multor altor probleme de interes, voi insera totuși aici o părere care, mi se pare, are aceeași calitate de a îmbogăți și reinnoi criteriile: vorbind despre *Simfonia a IV-a* de Ives, Berger o socoteste „lipsită de «stil» dar plină în «caracter»“ (M., p. 261), diferiențiere ce mi se pare de mare importanță în pluri-direcționalismul stilistic și în eclecticismul, chiar, al secolului XX.

<sup>8)</sup> Este, totodată, aproape starea comunicată de „Noaptea transfigurată“ care, audiată recent în simfonicele Filarmonicii bucureștene într-o remarcabilă interpretare datorită lui Ilarion Ionescu-Galați, și-a împus modernitatea expresiei.

Aș lega acest eveniment de cel petrecut în 1829 când Mendelssohn-Bartholdy, care ascultase prelegerile lui Hegel despre „vasta anterioritate artistică“ (R., p. 164) și era, totodată, influențat de Anton Friedrich Thibaut, la rândul lui auditor al unui Kant „pledind într-o manieră insuficient critică, dar cu entuziasm cuceritor în favoarea muzicii baroce și renaștentiste“ (idem), dirijase *Matthäus Passion* de J. S. Bach. De altfel, re-înțoarcerea către muzica veche, fie ea barocă, dar în special *clasică*, revine ca refrenul unui rondo în lucrarea lui Berger. Generalul uman, tipul clasic sau romantic — cum s-a văzut și în lucrarea lui Berger — apare dincolo de curente și cu aceeași denumire. Dar acum este vorba de revenirea la clasicism ca o necesitate ciclică de regrupare a unor forțe componistice prospective („reinscriere în clasic“ spune Berger). Și mai este vorba, în special și de revenirea în compoziție la o concepție de tip clasic (indiferent de stil), în creația însăși a compozitorilor din timpuri diferite, atitudine ce este uneori declarată și etichetată drept „nco-“.

Mi-aș permite o nuanțare — și anume diferența între ceea ce cred eu că ar fi fost „nostalgia clasicismului“ pentru un romantic și revenirea parțială la clasicism, parcă *curativă*, în secolul XX. Oricum, iată totuși acest aspect și spre jumătatea secolului al XIX-lea. Comentînd-ul pe Wölfflin, Berger scrie: „neclaritate“ romantică înseamnă aici, pînă la o anumite limită, «a se lăsa ca forma să apară drept ceva în schimbare, în devenire» (s.n.) deoarece fenomenele de clasicizare care se accentuează în jurul anului 1840 vin să reînțeleze în parte sau pe cît posibil idealul de a se dobîndi în resortul formei muzicale «imaginea perfecțiunii în sine împlinite», rîstul ciclului de mișcări ca un tot unitar fiind acela de a fi lăsa pe om să-și găsească o existență în sine împăcată, trecînd dincolo de marginile măsurii omenești. Iată totodată, cred, și răspunsul plenar la problema stîrnită de Hölderlin cam cu jumătate de secol înainte!

Clasicitate și formă împlinită, romantism și formă în devenire. Care va fi poziția sonatei moderne față de formă și stil? „Principala mutație constă în faptul că organizarea materiei sonore nu se face atît după principii stilistice cît mai cu seamă după criteriile tehnice“ (M., p. 108). iar „știința muzicii cîștigă un sensibil avans față de teoria compoziției aplicate (...) Știința muzicii îmbracă un caracter implicit prospectiv, în timp ce metodologia compoziției muzicale atinge cu greu evenimentele și fenomenele strict actuale. Avansul cercetării istorice și sistematice din sfera gîndirii despre muzică împinge gîndirea muzicală la tehnicizarea și științizarea mijloacelor de investigație și de aplicație. *Constructivismul*“ (s.n.) modern (...) primește astfel un spor substanțial de legitimizare“ (M., p. 119 — comentariu la Guido Adler).

„Misiunea creatorului constă în a făuri legi, și nu de a urma unor legi“, scria Busoni (M., p. 87), adevăr valabil în toate vremurile, dar formulat într-un moment în care se pregătesc drumuri structuraliste. Dar „tehnicitizarea și științizarea (s.n.) compoziției muzicale“ riscă să ducă la un anumit „eclecticism tehnic“ al căru virtual pericol Berger îl elimină, lămurînd poziția sa „interimară“, de „precondiție“ pentru ceea ce va fi (M., p.117). Iar acest „viitor“ preconizat în primele decenii ale secolului va conduce prin „filiații și rupturi“ (M., p. 133) și „tranzitii și consolidări“ (M., p. 164) la o realitate muzicală, pentru noi familiară, dar pe care, poate, nu ne-am gîndit prea adesea să o privim prin prisma unei asemenea evoluții, ca W. G. Berger.

„Exploralismul polidirecțional“ al secolului XX, în care și Sonata mai dăinuie fie chiar ca structură (deși cu schimbări substanțiale), fie doar ca spiritualitate, impune o metodă de a cuprinde și de a sistematiza acest vast și variat material, care este *teoria inelelor*<sup>9)</sup> elaborată de W. G. Berger, încă din 1950 și cuprinzător expusă în *Estetica Sonatei contemporane*: cele trei inele (concentrice) pot cuprinde — într-o perioadă dată — atît lucrările cu o clară

legătură de tradiție (inelul I), cît și cele, contemporane lor, manifestînd, unele, o evidentă deschidere evolutivă (inelul II), altele marcînd efectiv noul (inelul III).

Îmi amintesc cum, la lectură, am fost surprinsă găsînd, în inelul I, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție* de Béla Bartók, pe care aș fi bănuț-o în inelul III, căci cu ani în urmă lucrarea reprezentase pentru mine revelația unei expresii noi în muzică. Mirarea mea i-am mărturisit-o și autorului. Pentru Berger însă, muzica aceasta se așezase deja atît de net în desăvîrșire și definitiv, încît locul ei nu putea fi decît în primul inel.

Aș putea sublinia, de aci, că incitarea la discuții nu este unul dintre cele mai mici merite ale lucrării. Și totodată, aș mai adăuga că, aflîndu-ne la un sfîrșit de veac, criteriile noastre devin mai largi, mai cuprinzătoare, permițînd uneori și asociații surprinzătoare. „Istoria muzicii nu își neagă propria ei memorie“ — scria Berger în *Estetica Sonatei moderne* (p. 19), idee ce va fi întregită, în *Estetica Sonatei Contemporane* prin afirmația că „forma sferică a timpului muzical cuprinde în concepția compozitorilor trecutului, prezentul și viitorul, permițînd diferențe și suprapuneri, alternări și comparații dintre cele mai felurite“. De aceea părerea lui Wagner despre forma beethoveniană, apoi ale lui Lorentz despre cea wagneriană, nu par surprinzătoare într-un capitol ce explică Cvarțetele de Bartók prin prisma beethoveniană. La fel, sugestivă este așezarea *Continetului cu pian op. 57* de Șostakovič în lumina „enigmaticului“ și „magistralului“ *Trio cu pian*, în mi bemol major, op. 100 de Franz Schubert (...) „superbă soluție-model de filiație mozartiană, dar de finalitate schubertiană, întrunind înaltele virtuți ale tragicului clasic de expresie, de căldură și noblețe sufletească romantică“.

Filiația denotă un rafinament al gîndirii. La fel de subtile apar nuanțele pe care le are autorul în aprecierea muzicii enesciene, precum „virtuțile consolatoare“, „enigmaticul op. 30“ ca și — incitarea la discuții — părerea asupra naturii *seninătății* unor opusuri ca 22 nr. 2 sau 32 si 33, datorată unei „deplasări din zonele stărilor de sentiment în cele ale mișcărilor de idei“.

Cu cît materialul cercetat se apropie de timpurile noastre, cu atît încep să se afirme și exemplele din muzica românească contemporană. Dar *compozitorul* W. G. Berger, fără de care umanistul Berger nu ar fi putut da asemenea pondere amplei sale cercetări, s-a autoexclus cu o modestie de înțeles, dar frustratoare pentru fresca expusă.

La sfîrșitul acestui „excurs“ (ca să-l parafrazez pe autor) prin ideile extinse pe aproximativ 1400 de pagini mi-aș permite să afirm că — parafrazîndu-l din nou — așa cum au existat o „aventură Strauss“, o „aventură Debussy“, o „aventură Mahler“ sau o „aventură Enescu“ (M., p. 63), tot așa a existat și o „aventură Berger“, cu un sfîrșit fericit și (iar citez!), „una dintre cele mai pline de învățăminte“ (M., p. 63).

Myriam MARRE

<sup>9)</sup> „Pînă și simfonii ale unor clasici și romantici de primă mărime sînt atacate în acest spirit, care se vrea constructiv. De pildă Mahler aderă la această orientare“ (M., p. 120).

<sup>10)</sup> Cred că pot semnala o anticipare a acestei teorii în afirmația făcută de Berger încă în *Estetica Sonatei Moderne* și anume despre necesitatea unei serii de „montaje imaginare, în care să se afle reunite prin selecție o seamă de lucrări reprezentative pentru diferite genuri muzicale“ (M., p. 69); astfel s-ar realiza un instrument de lucru pentru a cuprinde și acele lucrări ce nu se aliniază „tipologiei sau respectiv metatipologiei de sonată, o deschidere polidirecțională din punct de vedere stilistic (care se aseamănă cu o scoică uriașă ce se preface la rîndul ei în receptacolul unui univers în plină mișcare“ (M., p. 70). Însăși metafora „scoicii“ pare a trimite la imaginea întrepătrunderii inelare.