

John Zorn și „multiversul” muzicii sale avangardiste

Livia Georgeta SUCIU
Universitatea „Babeș-Bolyai”
Cluj-Napoca, România

livia.suciu@ubbcluj.ro

Title: "John Zorn and the «multiverse» of his avant-garde music"

Abstract: To keep up with the contemporary avant-garde and experimental movements, we take a look at Downtown New York's avant-garde music scene and trace the iconic, highly prolific and provocative activity of composer, performer, publisher John Zorn. Ever since the 60s, jazz-fusion musicians have experimented with the explosive mixture of musical styles and have detonated musical themes, proportions and harmony in music, in order to release instead improvisation, unpredictability, discontinuity, a-tonality, etc., to confront us with what escapes us and surprises us in music. In this context, we focus on the artist John Zorn, given that he challenged all musical conventions and showed us that all boundaries are permeable, dissolvable and can merge. We trace in various positions, comments, interviews, the arguments of musicologists like Marcel Cobussen, journalists like Hank Shteamer, or of musicians collaborating with John Zorn, in order to understand how this avant-garde community coalesced around him, what the remarkable initiatives are that propelled John Zorn onto the artistic scene and what the impact of his complex activity is, the creation of new practices and new musical universes, absolutely surprising.

Keywords: avant-garde music, experimental music, jazz-fusion, free-jazz.

Reprezentant de seamă al scenei avangardiste și experimentale din New York, John Zorn este un artist complex, nu numai compozitor, dirijor, aranjour, ci și saxofonist, multi-instrumentist, improvizator prin excelență, producător de muzică și susținător al unor case de discuri și al artiștilor dintr-o anumită nișă, estetician și editor de cărți cu colecții impresionante de studii, eseuri, interviuri ale artiștilor din zona sa de interes, ș.a. John Zorn este extrem de productiv, putem spune chiar că este efectiv cel mai prolific compozitor care a lansat enorm de multe albume proprii (peste 230) dar, totodată, este extrem de versatil pentru că diversitatea acestor compoziții este uimitoare astfel încât nu poate fi încadrat nicidecum într-un anumit stil. Zorn declară că urmează curentul muzicii avangardiste sau experimentale, dar descoperim o paletă extrem de largă de stiluri muzicale care se încheagă emblematic în muzica sa,

depășind toate limitele stilistice imaginabile, de la muzică jazz, rock, hardcore, punk, surf, metal, noise, funk, bebop, blues, reggae, country, la muzică clasică și contemporană, muzică etnică, klezmer, coloană sonoră, partituri de film, muzică atonală, muzică experimentală și improvizație, pe care Zorn le îmbină într-un mod inedit, chiar „picaresc” spune el, realizând „colaje stilistice” sau un fel de „montaj filmic”. Practic, explică Zorn amuzat într-un interviu, muzica sa îmbină elemente foarte diverse, dintr-o gamă largă de stiluri, similar „mersului pe stradă în New York, în care te confrunți pe viu cu o explozie de sunete și influențe extrem de variate”¹.

Desigur că remarcăm în nenumărate interviuri și recenzii declarații și argumente convingătoare ca să putem înțelege impactul activității sale, cum a fost bunăoară sintetizat de jurnalistul Stefan Hentz, cu ocazia maratonului muzical din Hamburg (2017) care a angrenat a intersectare inedită a genurilor muzicale: „John Zorn jonglează cu diferitele sale roluri – niciun alt artist nu a avut o influență atât de puternică asupra ultimilor 40 de ani de istorie a muzicii, acoperind atât de multe stiluri”². Însă Zorn nu doar recurge la diversitatea stilurilor, ci le combină într-un amalgam efervescent și le face să explodeze dizolvând granițele, provocând toate convențiile muzicale, arătând că toate limitele sunt irelevante.

Putem remarca așadar că artistul avangardist John Zorn are o activitate atât de complexă și de prolifică, atât de surprinzătoare și inedită, încât scapă tuturor îngrădirilor și putem spune că este efectiv un spărgător al categoriilor, un provocator al tuturor limitărilor, încorsetărilor, frontierelor, un pasionat al mersului pe granițe. Pentru el toate limitele se dovedesc a fi mișcătoare, fluide, dizolvabile, permeabile, intră practic în fuziune.

Această orientare înspre fuziunea muzicală s-a dezvoltat la sfârșitul anilor '60 când s-a lansat curentul *jazz fusion* și muzicienii au experimentat acest amestec exploziv al stilurilor muzicale, fuziunea dintre jazz și rock, fuziunea energiei și puterii viscerale a rock-ului, cu complexitatea și improvizația inedită a muzicii de jazz. Artiștii au combinat în modalități inedite armonia și improvizația din jazz cu muzica rock, funk, blues. În muzica de jazz au început să fie auzite chitarele electrice, bas-ul, amplificatoarele, clapele, stilurile de tobe și instrumentația specifică muzicii rock, iar în muzica rock s-au incorporat fraza și armonia, ritmurile și instrumentația muzicală din registrul muzicii de jazz. Fuziunea s-a extins apoi înspre muzica psihedelică, rock progresiv, free-jazz, jazz metal, jazz punk, smooth jazz, punk rock, etc. Prin anii '80 fuziunea a ajuns la alte extreme, s-au deschis granițele înspre abordările improvizatorii, experimentale, avangardiste, free-jazz, care au provocat, au demontat, au

¹ Ben Sisario, „Lionized, but Restless as Ever.” *The New York Times*, Published July 2013. <https://www.nytimes.com/2013/07/14/arts/music/turning-60-john-zorn-sees-his-eclecticism-as-a-musical-norm.html>.

² Stefan Hentz, „John Zorn: The Master of Change”, *Elbphilharmonie Hamburg*, Updated Feb. 2022, <https://www.elbphilharmonie.de/en/mediatheque/john-zorn-the-master-of-change/677>.

distrus convențiile muzicii de jazz, au spart formele fixe, prestabilite, ale compozițiilor și au insistat pe elementele de improvizație, au defalcat structurile ritmice, au eliberat interpreții și au introdus sunete neconvenționale recurgând la diversitatea instrumentelor lumii. Prin urmare, putem să remarcăm faptul că, așa cum ne explică cercetătorul Gilles Mouëllic în încercarea de a ne oferi o estetica a jazzului, „free-jazul nu este un stil în plus, ci o abordare contestatară care a oferit prilejul desființării oricărui cadru formal prestabilit”³.

Jazz-ul s-a impus ca eveniment provocator al artei secolului XX și a suferit o mutație constantă impresionantă, la fel ca și celelalte genuri artistice care au explodat în acest secol și au contestat, au tulburat, au perturbat tradițiile și convențiile, genurile și stilurile artistice. Jazz-ul a detonat temele muzicale, proporțiile și armonia din muzică, tonalitatea, consonanța și echilibrul, promovând în schimb improvizația liberă, a-tonalitatea, fragmentarea, fragilitatea, discontinuitatea și disonanța din muzică, introducând chiar și zgomotul și strigătele străzii. Jazz-ul s-a manifestat ca și o *operă deschisă* care refuză formele fixe, rigide, prestabilite, previzibile, tocmai pentru a elibera în schimb improvizația, pentru a face loc spontaneității și imprevizibilului, instabilității și echilibrului precar, indeterminării și probabilității, elementelor de hazard și aleatoriu, respectiv acestor elemente unice și surprinzătoare care au invadat de altfel toate artele contemporane, pictura abstractă, noul roman, teatrul absurd, cinematograful modern sau arhitectura contemporană, ș.a. Dar plăcerea pe care ne-o provoacă impactul cu arta contemporană se datorează tocmai acestei expuneri la o lume absolut surprinzătoare, neașteptată, imprevizibilă și indeterminabilă, de survenirea căreia ne-au prevenit deja revoluțiile științifice de la începutul secolului XX și noua percepție cuantică și relativistă asupra lumii. Descoperirile științifice revoluționare au zdruncinat viziunea noastră asupra lumii și ne-au făcut să vedem cu alți ochi realitatea, ne-au deschis orizontul *incompletitudinii* (Godel), *incertitudinii* și *indeterminării* (Heisenberg), *relativității* (Einstein), *complementarității* (Plank, Bohr), al *complexității* lumii noastre, ș.a. Ne-au făcut să înțelegem că, în mod obligatoriu, „ceva ne scapă”⁴.

În muzica de jazz, ne explică Gilles Mouëllic, putem descoperi așadar „o indiscutabilă unicitate a performanței dar, mai ales, o totală imprevizibilitate”, pentru că eliberarea creativității, improvizației și spontaneității artistului, transformă evenimentul muzical în ceva unic, ceva ce se întâmplă o singură dată. Opera muzicală nu există în afara acestei performanțe și în actul execuției improvizația poate deveni esențială. Astfel, argumentează Mouëllic amuzat, „jazzul are un gust evident pentru neterminat. O interpretare nu este niciodată definitivă, în orice caz arareori considerată ca atare de către muzicianul însuși.

³ Gilles Mouëllic, *Jazzul – o estetică a secolului XX* (Cluj-Napoca: Grinta, 2003), 128.

⁴ Thierry Magnin, *Între știință și religie. Căutare a sensului în lumea de azi* (Iași: Junimea, 2007), 29.

El își rezervă dreptul de a reveni asupra ei fără încetare. John Coltrane a înregistrat de paisprezece ori *My Favourite Things*, Cezanne repictază neobosit *Montagne Sainte-Victoria* și Brâncuși propune douăzeci și două de versiuni la *Pasărea în spațiu*. În cele trei cazuri, artistul nu re-lucrează opera precedentă: este vorba de o altă lectură și nu de o relectură (...). Marii muzicienii de jazz nu au încetat să reinterpreteze pe aceleași teme sau aceleași țesături armonice⁵. Si, adaugă el, „mai degrabă este vorba despre improvizație întotdeauna deja începută. «Ferestrele deschise» au invadat opera în întregime. Fiecare performanță este o operă nouă care extinde câmpul posibilităților”; „fiecare performanță devine atunci un fragment al unei aceleiași opere, care nu va fi niciodată terminată”⁶. Jazz-ul, ca și toate curentele artistice revoluționare ale secolului XX, revendică o astfel de orientare înspre o altă paradigmă estetică.

Închegarea comunității avangardiste în jurul lui John Zorn

Ne concentrăm însă deocamdată asupra revoluției provocate de John Zorn, ca și exponent emblematic al scenei muzicii de avangardă și experimentale din *Downtown Manhatann*, New York, urmărind mai întâi o parte din argumentele lui Marcel Cobussen, muzician, muzicolog și profesor la *Auditory Culture and Music Philosophy*, Leiden University, Olanda⁶. Comunitatea avangardistă căreia îi aparține John Zorn s-a dezvoltat în cadrul micilor grupuri colaborative, în schimbare continuă, care performează pe scenele de improvizație cu costuri scăzute și se bazează pe colaborări intense interpersonale, promovând libertatea actului artistic și o mai mare deschidere spre practicile artistice inovative. John Zorn s-a impus însă prin faptul că a reușit să creeze o întreagă „nouă sub-lume” pe scena din *Downtown*, care acum este recunoscută la nivel mondial. Dar, se întreabă Marcel Cobussen, cum a reușit artistul să impună această „sub-lume” artistică pe plan mondial? Cobussen ne propune desigur câteva argumente sistematizate în jurul inițiativelor lui John Zorn care au susținut promovarea unei noi lumi artistice: închegarea unei mici comunități prin colaborări multiple și diverse pe scena muzicală, performarea în propriile cluburi și formarea publicului propriu, înființarea unor case de discuri independente și editarea susținută a unor volume seriale ca suport teoretic explicativ.

Să luăm în considerare primul argument. La începuturile activității sale muzicale, când s-a mutat la New York, în anii '70, John Zorn a cântat și a intreracționat cu o mulțime de artiști, a interpretat ani de zile muzică pe stradă, în locații improvizate, în diverse mansarde sau cluburi disponibile. Iată bunăoară cum explică Zorn, într-un interviu, modul în care se desfășurau

⁵ Mouëllic, *Jazzul – o estetică a secolului XX*, 62; 80-84.

⁶ Marcel Cobussen, „Deconstruction in Music” (PhD diss., Erasmus University Rotterdam, 2002), <http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/outwork/100>.

lucrurile la începutul activității sale: „Am început să-mi promovez propriile concerte. Mergeam într-o cafenea și spuneam: «Hei, pot să cânt aici vineri?» Și ei ziceau: «Ei bine, da, de ce nu?» Imi făceam propriile postere și le răspândeam prin jur. Se întâmpla în 1974. Am continuat să-mi fac propriile postere până în jurul anilor '83 sau '84. Și chiar a fost o perioadă grozavă. Nimeni nu venea la concertele mele, dar pur și simplu mi-a plăcut oportunitatea de a putea să cânt și să compun muzică și apoi să o interpretez”⁷. Un alt aspect inedit îl reprezintă faptul că John Zorn, dat fiind că încă nu existau scenele de improvizație, organiza adeseori concerte chiar în propriul său apartament unde invita pe rând tot felul de muzicieni, astfel încât a ajuns să-i cunoască foarte bine pe mulți dintre muzicienii cu care a colaborat apoi de-a lungul timpului. Spectacolele se desfășurau în condiții nefavorabile, cu bani foarte puțini, artiștii nu erau plătiți sau erau plătiți doar cu sume mici pentru concerte, însă ceea ce conta era doar motivația lor intrinsecă, dorința fiecăruia de a face ceva doar de dragul de a face.

Astfel Zorn a intrat în „vâltoarea improvizatorilor” din oraș și a adunat o comunitate artistică în jurul său, a creat „o mică societate”, după cum ne declară chiar el, o nouă lume artistică care a avut succes. Cu timpul au reușit să găsească locații specifice și să cânte constant în propriile cluburi, promovându-și singuri muzica, creând propriile postere publicitare, dezvoltând propriul public, după cum explică Zorn în diversele interviuri. Au început să înregistreze producțiile muzicale produse la *Knitting Factory* iar inovațiile lor s-au răspândit în întreaga lume, au fost invitați la mari festivaluri de jazz și turnee europene. Iar după câteva experiențe dificile cu casele de discuri, Zorn și-a inaugurat propriul brand, *Avant* în 1991, iar apoi *Tzadik*, în 1995, propria sa casa de discuri independentă care s-a impus printr-o discografie cu totul aparte, foarte prolifică, reușind să lanseze peste 600 de albume diverse, din care peste 150 cu propria sa muzică, de la improvizații free-jazz, noise, rock, klezmer, compoziții experimentale, etc. Iată ce declară Zorn despre această inițiativă inedită: „Tzadik este dedicată lansării celor mai bune produse din muzica de avangardă și experimentală, prezentând o comunitate mondială de muzicieni-compozitori contemporani cărora le este greu sau imposibil să lanseze muzica lor prin canale mai convenționale”⁸. După ce Zorn le-a oferit artiștilor posibilitatea înregistrării propriilor albume, a fondat totodată și un club mic, *The Stone*, în 2005, pentru a oferi oportunitatea muzicienilor din această nișă a muzicii de avangardă și experimentale să-și interpreteze creațiile. Desigur clubul este de o factură aparte, non-profit și promovează diverși artiști care se pot programa pentru spectacole live și pot susține mica comunitate ajutând la rezolvarea problemelor administrative inerente. Si această activitate susținută a dat roade: „O privire rapidă asupra listei enorme de muzicieni cu care Zorn a lucrat de-a

⁷ Cobussen, “Deconstruction in Music”, (4), (a), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/positions-1/520>.

⁸ *Ibidem*, (8), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/positions-2/530>.

lungul anilor dă impresia că gestionează un fel de bază de date sau conduce o agenție de temporară. Aflați pe lista de interpreți în continuă schimbare (care uneori nu include Zorn), muzicienii din această rețea colaborează în proiecte muzicale foarte diverse⁹, ne explică pertinent Marcel Cobussen⁹. Vedem desigur cum John Zorn depășește toate limitele posibile, în toate direcțiile.

O altă inițiativă extraordinară a lui John Zorn a condus la o contribuție remarcabilă pentru domeniul muzical actual: a editat și publicat seria de volume *Arcana. Musicians on Music*, serie care din 1997 a ajuns acum la ediția a zecea și constituie o sursă majoră de teorie și practică muzicală pentru secolul XXI. Mai mult de 300 de muzicieni din trei generații au scris despre modalitățile de compunere a muzicii, despre improvizație, spectacole, turnee, educație și teorie muzicală, au publicat manifeste, interviuri, poziții critice și eseuri, contribuind la realizarea acestei colecții provocatoare, originale, care oferă o perspectivă deosebită asupra actualității muzicii experimentale și de avangardă. Când a inițiat seria de publicații Zorn era foarte dezamăgit de lipsa scrierilor critice pertinente care să dea seama de scena muzicală avangardistă a ultimelor decenii, astfel încât a preluat inițiativa și în prefața primei ediții și-a asumat acest rol: „Această carte există pentru a corecta o nedreptate nefericită, declară el, lipsa incredibilă a unei scrieri critice perspicace despre o generație semnificativă a celor mai bune și mai importante lucrări din ultimele două decenii”¹⁰. Și cu această inițiativă Zorn a reușit să închege la modul fundamental sub-lumea lui artistică experimentală, dar de data aceasta nu atât la nivel artistic-muzical sau administrativ-distributiv, cât la nivel teoretic, estetic, discursiv. John Zorn își asumă așadar și postura de editor, teoretician și estetician al muzicii de avangardă. Prin toate aceste inițiative, prin crearea unei comunități internaționale de muzicieni și colaboratori în continuă extindere, prin administrarea unei rețele profesionale de producție și distribuție a muzicii și prin legitimarea teoretică, estetică a inovațiilor muzicale, concluzionează Marcel Cobussen, „Zorn poate fi privit ca un inovator de succes care a fost capabil să creeze în jurul său aparatul a ceea ce s-ar putea numi o nouă sublume muzicală”¹¹.

De-a lungul timpului, John Zorn a reușit să colaboreze cu o mulțime de artiști și a promovat modalități neconvenționale de a face muzică. Zorn a abolit dihotomia compoziție/improvizație și a reușit să le pună în practică într-un stil unic, folosind tehnici de compoziție și notație inovatoare, în care muzica nu e notată complet și nu într-un mod convențional. Utilizează, bunăoară în grupurile sale celebre, precum *Naked City*, *Moonchild* sau *Simulacrum*, un set de reguli marcate pe fișe-panou, pe care pe le arată muzicienilor pentru ca aceștia să știe când anume trebuie să intervină, dar îi provoacă să se lanseze în

⁹ *Ibidem*, (6), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/positions-2/530>.

¹⁰ *Ibidem*, (9), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/positions-2/530>.

¹¹ *Ibidem*, (10), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/positions-2/530>.

improvizație, nu le determină conținutul muzical de interpretat. Semnele, culorile, indicațiile de pe fișele-panou pe care le ridică Zorn ca și dirijor de improvizații pe parcursul concertului, indică artiștilor ce anume urmează să se întâmple, provoacă schimbările de ritm, tehnică, instrumente, solo-uri, parametrii în care se va desfășura următoarea abordare muzicală. Zorn se documentează, explorează o temă care-l preocupă la modul intens, citește cărți și articole, vizionează filme, fotografii, emisiuni TV, urmărește concerte, înregistrări și, în urma acestei munci susținute, realizează liste cu impresii, idei, fragmente sonore, schițe de evenimente sau de atmosferă, pe care le sortează mai apoi și le transferă într-o compoziție muzicală, le notează pe carduri ca evenimente individuale iar apoi le ordonează într-o compoziție muzicală. Cu aceste fișe-carduri construiește piesa muzicală, secțiune după secțiune, în momentul înregistrării în studio. Realizează un montaj folosind blocurile muzicale, într-o manieră cu totul inovatoare neîntâlnită în compozițiile tradiționale. În această structură muzicală caleidoscopică amestecă stiluri muzicale diverse și introduce discontinuități, improvizații, citate din teme muzicale pe care le reinterpretează provocator.

De exemplu, în albume precum *Spillane*, ne explică Cobussen, ascultăm totodată jazz, rhythm and blues, muzică de film, părți vorbite, strigăte, ș.a, iar Zorn susține că el controlează doar „matricea complexă a structurii, detalii de aranjamente și orchestrare”¹², însă momentele individuale ale fiecărei piese sunt diferite și depind de implicarea și colaborarea artiștilor. Iar în celebrul album *Cobra* (ca și în multe din creațiile sale ulterioare) Zorn oferă o structură pentru interpretare, ghidată de semne directe, rămâne doar un „proiectant”, un „designer muzical” și nu influențează conținutul interpretat de artiști. Aceștia pot să aleagă ce anume vor să interpreteze și în orice moment pot solicita să schimbe linia de interpretare și să modifice tipul de interacțiune cu colegii, într-un proces de creație colectiv, interactiv, creativ. Este subminată ierarhia clasică compozitor-dirijor-interpret al muzicii, nu numai pentru că Zorn se mută constant din poziția de dirijor în cea de interpret la saxofon, ci și pentru că artiștii au libertatea să-și aleagă momentul intervenției și ceea ce doresc să interpreteze în cadrele extrem de mobile și surprinzătoare ale unei structuri coordonate în linii mari de Zorn.

Pentru John Zorn este extrem de importantă colaborarea cu muzicienii și declară continuu că el compune pentru anumiți muzicieni, nu atât pentru anumite instrumente. Practic își alege interpreții potriviți pentru o anumită compoziție pentru ca fiecare să își lase propria semnătură pe performanța artistică, să contribuie cu propria experiență, percepție, atitudine interpersonală. Pur și simplu le oferă spațiul în care ei devin „un fel de co-compozitori”. Astfel operele muzicale se îmbogățesc cu stilul specific al interpreților, care pot participa la compoziție și pot inova în mod personalizat,

¹² Ibidem, (On *Spillane*), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/Spillane-liner-notes/514>.

de așa manieră încât spectacolele live sunt complet diferite. Zorn ține cont de personalitatea muzicienilor, comunică cu ei constant în timpul concertelor, prin indicii, semne, gesturi, privire și îi provoacă să ia decizii și să se lanseze în improvizații surprinzătoare chiar și pentru ei înșiși. În mod tradițional, un compozitor clasic scrie o partitură muzicală care poate fi interpretată de orice muzician. Dar Zorn nu se rezumă la notarea unei partituri. Partiturile lui rămân indeterminate, dat fiind că interpreții lor pot contribui la compoziție. Zorn nu își asumă controlul, propune doar cadre de lucru care se schimbă constant, astfel încât fiecare piesă muzicală dobândește o viață proprie și fiecare muzician își pune propria semnătură asupra compoziției, făcând din orice reprezentație ceva absolut unic, instantaneu, irepetabil, de neînlocuit cu alte reprezentații. Granițele pieselor și conținuturilor muzicale sunt într-o continuă mișcare într-un eveniment muzical surprinzător. Muzica lui Zorn devine muzica artiștilor care o interpretează, astfel încât importantă nu este partitura muzicală notată de Zorn, ci mai degrabă înregistrarea reprezentației artistice. Zorn susține că muzica lui depinde de colaboratorii săi, de cei care intervin și improvizează în mod creativ, propunând abordări extrem de personalizate într-un cadru mai larg coordonat de Zorn, în același fel în care, explică el, un complex de specialiști contribuie la realizarea unui film artistic sub coordonarea unui regizor. Muzica sa este produsul unei familii de muzicieni improvizatori care au grijă de evoluția organică a pieselor muzicale. Zorn recunoaște că interesul său paradoxal a fost să compună muzică pentru muzicieni improvizatori, pentru a-i provoca și a explora astfel din plin potențialul lor, punându-i „în contexte inspiratoare care să-i dezvolte la cote și mai mari”¹³. A fost așadar interesat mai mult de formă și structură, decât de conținut și a creat astfel, explică el, o nouă tradiție de improvizație.

Ce este specific așadar lui John Zorn ca și compozitor? Zorn însuși face o remarcă extrem de adecvată pentru a caracteriza lucrările artistice contemporane: „fie că ne place sau nu, era compozitorului ca minte muzicală autonomă aproape a ajuns la sfârșit”¹⁴; și astfel ne atrage atenția asupra faptului că lucrările artistice și, în mod special lucrările muzicale, sunt rezultatul unei colaborări între persoane specializate. Zorn insistă să explice faptul că muzica care poartă semnătura „John Zorn” este rezultatul colaborării cu un colectiv extrem de variat de personalități, astfel încât muzica lui nu este doar muzica lui proprie, ci mai degrabă o compoziție improprie și arbitrară, dat fiind că ceilalți muzicieni și-o însușesc, o interpretează, o completează, o transformă pe parcursul unui proces creativ, complex, viu. „Semnătura lui, este într-un fel, semnătura altora”¹⁵. Zorn face adesea declarații clarifiante în acest sens, bunăoară în notele de la *Spillane* (1987): „Ar trebui să profităm de toată muzica

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, (2), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/the-signature-of-john-zorn/599>.

¹⁵ Ibidem, (4), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/the-signature-of-john-zorn/599>.

și muzicienii mari din această lume fără teama de barierele muzicale, care uneori sunt chiar mai puternice decât cele rasiale sau religioase”¹⁶. Așadar, putem să remarcăm cum muzica lui Zorn ia ființă într-un context extrem de larg și maleabil, într-o rețea complexă de interacțiuni și conexiuni foarte diverse.

Marcel Cobussen construiește o grămadă de argumente pentru a ne explica faptul că John Zorn trece peste toate granițele și dizolvă toate limitele astfel încât, atunci când vorbim despre el, nu putem decât să-l plasăm într-un loc indeterminabil, conform sugestiilor filosofiei derrideene pe care Cobussen le valorifică intensiv (desigur, acum nu vom insista asupra cercetării de amploare pe care ne-o propune Cobussen spre studiu, cu privire la similaritatea dintre deconstrucția filosofică realizată de Jacques Derrida și deconstrucția muzicală realizată de John Zorn, vom reveni cu o altă ocazie). Reținem doar concluzia că în spațiul muzical John Zorn nu se poate amplasa decât într-un loc fără loc, doar pe teritoriul indecizabil, indeterminabil al granițelor permeabile, în continuă mișcare, pentru că nu putem să-l încorsetăm de o parte sau alta a unei frontiere. Cel mai relevant aspect îl reprezintă așadar faptul că în muzica lui Zorn se dizolvă toate granițele, toate limitele se pun în mișcare astfel încât nu mai știm unde suntem; cad granițele dintre jazz, rock, pop, muzică clasică și accentul se pune pe inovația, improvizația, imprevizibilul și surpriza continuă care ne provoacă la maxim. Deplasarea continuă a granițelor și tărmurilor muzicale ne conduce desigur la construcția de noi tărmuri, la invenția de noi practici și noi universuri muzicale, absolut surprinzătoare.

Impactul asupra comunității artistice

Ca să înțelegem mai profund comunitatea care s-a dezvoltat în jurul lui John Zorn și modul în care acest creator a construit și a consolidat o întreagă societate artistică în jurul său, modul în care a susținut și a impulsionat o varietate de muzicieni celebri care nu ezită să-și declare admirația și îndatorarea lor artistică față de experimentele artistice promovate de către Zorn, urmărim pe scurt câteva din declarațiile acestor muzicieni comentate într-un articol recent, publicat de Hank Shteamer în revista *Rolling Stones*, cu un titlu emblematic: „*«He Made the World Bigger»: Inside John Zorn's Jazz-Metal Multiverse*”¹⁷. Editor la această revistă și podcaster, Shteamer a cercetat și urmărit în cariera sa interviurile și declarațiile artiștilor care se situează în sfera largă a fuziunii dintre muzica de jazz și rock metal, iar în acest articol a relevat în mod special fuziunile artistice din „multiversul” lui John Zorn, de la free jazz la extremele rock-ului underground, death metal sau hardcore punk.

¹⁶ *Ibidem*, (6. 2), <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/d-r-econtextualization/550>.

¹⁷ Hank Shteamer, “He Made the World Bigger: Inside John Zorn's Jazz-Metal Multiverse.” *Rolling Stones*, June 22, 2020, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/john-zorn-jazz-metal-interview-naked-city-1015329/>.

Umărește așadar „odiseea jazz-metal a lui Zorn“, declară el, deși aceasta filieră reprezintă doar o fracțiunea din activitatea extrem de prolifică și complexă a lui Zorn care „a creat noi hibrizi muzicali, a stimulat comunicarea dintre scenele care odată păreau complet separate și chiar a inspirat muzicienii mai tineri să își dezvolte seturi de abilități specializate care transcend orice stil”¹⁸. Invitând grupuri de artiști să improvizeze în propriile sale spectacole, Zorn recunoaște că a ajuns să adune în jurul său o mică societate aparte. Acești muzicieni sunt invocați de către Shteamer și dau mărturie de efectele acestor experiențe trăite în universul artistic creat de Zorn, experiențe de o mare intensitate, cu efecte cathartice, prin care li s-a dezvăluit o cu totul altă lume, cu o energie nebună și cu mare forță emoțională, după cum vom vedea în cele ce urmează.

Urmând astfel de declarații ale artiștilor putem să înțelegem mai bine cum s-a încheiat universul amalgamic al lui Zorn. Iată cum își dezvăluie Zorn construcția propriei sale lumi: „gândesc în blocuri, în schimbarea blocurilor de sunet și, în acest sens, un bloc posibil este un gen de muzică: muzică pop, muzică jazz, muzică clasică, muzică blues, muzică hardcore. Toate sunt blocuri care pot fi ordonate și reordonate așa cum pot fi ordonate sau reordonate cele doisprezece tonuri din scara cromatică”¹⁹. Putem să observăm acest lucru, ne explică Hank Shteamer, bunăoară în celebrul proiect *Naked City*, care l-a propulsat pe Zorn pe scena muzicală avangardistă: „dacă în *Spy vs Spy* era vorba despre a cânta jazz cu ferocitatea hardcore-ului, următorul proiect al lui Zorn, *Naked City*, ne explica el, s-a concentrat pe juxtapunerea acelor stiluri și a altor «blocuri de sunet» în succesiune, fără suflare. Totul a fost un joc cinstit: funk, country ambient, reggae relaxat, bebop agil, surf rock elegant, klezmer capricios sau explozii de nebunie noise-metal, punctate de saxofonul zgomotos al lui Zorn și urletul dezlănțuit al lui Yamatsuka Eye, vocalistul din sfera avant-punk-ului japonez *Boredoms*. Rezultatul, auzit în plină efervescență la debutul *Naked City* din 1990 și *Grand Guinol* din 1992, a fost un baraj de piese hiperactive, micro-detaliate, care se epuizau adesea în mai puțin de un minut, lăsând ascultătorul uluit și entuziasmat”²⁰.

Despre această experiență emblematică cu grupul *Naked City*, aflăm mai multe detalii chiar de la Mike Patton, solistul de la *Faith No More* și *Mr. Bungle*. El ne mărturisește că au avut o „revelație imediată” în momentul în care au ascultat *Naked City* și și-au dat seama că este chiar stilul de muzică pe care ei ar dori să îl interpreteze, prin urmare i-au propus lui Zorn colaborarea și aceasta s-a dovedit mai apoi a fi de lungă durată, prolifică, ramificabilă. Improvizațiile cu Zorn, declară Mike Patton, i-a arătat pur și simplu modul cum limbajul muzical se putea defalca „în particulele sale elementare” și la fel au pățit și ceilalți colaboratori, care au mărturisit că sub coordonarea lui Zorn „se implică

¹⁸ Shteamer, „He Made the World Bigger”, One day in the late Nineties.

¹⁹ *Ibidem*, Part I.

²⁰ *Ibidem*.

în stiluri și practici nefamiliare și descoperă fațete ale creativității lor despre care n-ar fi știut niciodată că există”; „Este logic, prin urmare, ne explică Shteamer, că Naked City s-a înregistrat ca un nou reper pentru muzicienii care doresc să iasă din limitele genurilor, deoarece chiar pentru Zorn însuși, a fost vorba despre testarea atât a propriilor limite, dar și pe cele ale colegilor de trupă”²¹.

Într-adevăr muzicienii implicați în *Naked City* nu erau familiarizați cu stilul energetic, exploziv hardcore sau underground metal, pe care Zorn îl explora îmbinat cu spontaneitatea și improvizația jazz-ului. De exemplu, bateristul trupei, Joey Baron, era „un adevărat snob de jazz” dar a interpretat ritmuri explozive de rock și metal folosind tehnici de jazz, iar chitaristul Bill Frisell care se remarcase pe scena jazzului era „un neofit hardcore”, însă s-a impus apoi ca unul dintre cei mai mari improvizzatori din lume. Bill Frisell își amintește despre prima întâlnire cu muzica lui Zorn: „era ca și cum, ne spune el, tocmai aș fi aterizat pe o altă planetă”. Inițiat în hardcore, Frisell relatează în termeni similari prima sa impresie: „a fost ca și cum l-aș fi auzit pe Stravinsky pentru prima dată. Mi-a uimit mintea. Mi-a deschis simțurile la posibilitățile de acolo”²².

Declarații pertinente ne face și solistul japonez Yamatsuka Eye care a fost invitat în grupul *Naked City* tocmai pentru că avea experiență cu trupa sa de noise și „țipa cu o furie alarmantă”, dar ne vorbește totuși despre același impact teribil resimțit în colaborarea cu Zorn: „muzica lui mi-a extins cu adevărat conștiința și m-a influențat, așa că am fost foarte fericit când a venit și a vorbit cu mine”; „A fost înviorător să aud această nouă abordare a improvizației, iar ascultându-l am simțit că mi s-a stors suc din creier”, ne spune Eye²³. Ne explică totodată cum se desfășurau spectacolele sub această formă indecidabilă, de haos atent coordonat și implementat de către Zorn care, prin intermediul gesturilor, îl invita să intervină și să își folosească în mod liber vocea, ca o forță dezlănțuită, sălbatică, șocantă, ca un element extrem de important în spectacol: „eram liber să fac ceea ce voiam” ne spune el. Eye ne relevă și câteva aspecte extrem de interesante despre perceperea muzicii lui Zorn. Bunăoară, ne mărturisește că el personal nu a perceput această muzică ca și o „distrugere a contextului muzicii” ci, dimpotrivă, ca pe o experiență extatică, plenară, la limită, o experiență de exploatare la maximum a potențelor muzicii prin care i s-a oferit mai degrabă ocazia explorării unei realități cu totul altfel, „integrate”, „holistice”, „echilibrate”: „În timp ce cântam, nu aveam impresia că distrugem contextul muzicii, ci simțeam mai degrabă o senzație tridimensională și cu mai multe fațete, similară condusului unui vehicul, care te face să te simți foarte bine. Creierul meu integra automat toate aceste sunete împreună într-o singură

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

imagine. Această abordare mi s-a părut mai reală decât muzica pe care o ascultasem până atunci și era mai aproape de modul în care percepeam eu muzica în realitate. Nu aş numi această muzică «eclectică»; semăna mai degrabă cu felul în care percepem visele. A fost ca o prezentare holistică și echilibrată a realității pentru mine”²⁴.

Bateristul trupei Joey Baron ne dezvăluie la rândul său propria dimensiune perceptivă, dar pune accentul pe o altă senzație, pe surpriza stării extatice resimțite: „a fost adesea bucurie pură”; „a fost distracție capitală”; „Și când eram în căldura furtunii sau în căldura bătăliei, toți dând 110% pentru a ajuta la realizarea viziunii lui John asupra muzicii, a fost pur și simplu distractiv și emoționant”²⁵. „Oricât de înfricoșător ar putea suna Naked City, zâmbetele și râsetele erau omniprezente pe scenă”, comentează la rândul său Shteamer, iar Zorn relatează pur și simplu că „lucrurile de care râdeam era doar o bucurie pură: bucuria de a face muzică, bucuria acestei juxtapuneri scandaloase”; „Și când râzi, continuă el, nu râzi mereu de ceva. Dar vezi, publicul nu a putut asimila acest lucru. Nu puteau înțelege. Cum ar putea cineva să se bucure de atâta muzică? [...] Nu am râs niciodată de ceea ce am făcut; ne-a plăcut și ne-am distrat de minune făcând-o, și de aici a apărut râsul”²⁶. Joey Baron continuă să ne explice că nu a contat mediul din care au venit artiștii, ci faptul că au abordat totul cu foarte multă implicare, deși au fost împinși în afara zonei lor de confort, au acceptat provocarea în mod creativ, neconvențional, „cu mintea deschisă și cu o adevărată dedicare, realizând cele mai sălbatice fantezii muzicale ale lui Zorn”²⁷.

Dacă cu *Naked City* John Zorn i-a provocat pe muzicienii din sfera jazz să înainteze pe terenul hardcore, în același timp el a experimentat și abordarea opusă prin care a provocat muzicienii hardcore să recurgă la experimentele jazz-ului. Tot în anii '90 l-a provocat bunăoară pe bateristul hardcore Ted Epstein să recurgă pentru prima dată la improvizații într-un trio, împreună cu Elliott Sharp, pentru a implica stilul metal într-o combinație de noise-jazz în formă liberă. „M-a făcut să realizez, ne mărturisește Epstein, că pot face lucruri pe care nu știam că le pot face” (...); „m-a făcut să-mi dau seama că orice instincte aveam din punct de vedere muzical, orice tehnici foloseam - chiar dacă le consideram ca fiind cu adevărat rock, funk, hardcore sau punk, sau orice credeam că sunt - ele chiar nu erau exclusiviste de fapt pentru niciun gen anume și am înțeles că jazz-ul este suficient de mare încât să poți face o mulțime de lucruri sub umbrela lui. Pentru că există conexiuni acolo pe care nu le vezi. Există aceste căi de trecere ascunse între diferitele genuri de muzică”, continuă el, „și mai ales când ai privilegiul de a lucra cu muzicieni cu adevărat grozavi, poți vedea cum poți călători de-a lungul acestor axe diferite și să găsești drumul

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

către ceva”²⁸. Zorn a descoperit aceste căi de trecere ascunse și a înaintat mai profund pe terenul rock underground.

Dave Lombardo este un alt artist din sfera *metal*, cunoscut pentru forța trash heavy-metal a tobelor de la *Slayer*, care recunoaște că și-a extins considerabil lumea după ce l-a întâlnit pe Zorn, astfel că explică simplu: „Eram un burete; Îmi plăcea fiecare moment, pentru că avea de-a face cu improvizația”; „Și totul a fost improvizat! Urcam pe scenă, cântam aproximativ 40 de minute, iar oamenii credeau că totul a fost scris, dar nu era de fapt. A fost atât de bine executat încât oamenii nu știau că interpretăm o improvizație”²⁹. În grupul *Bladerunner*, dar și în alte spectacole împreună cu Zorn, a fost provocat să-și dezvolte gama largă de abilități, de la speed-metal la pasaje jazz și ritmuri funky. Astfel Lombardo continuă seria de declarații impresionante: „A interpreta cu Zorn pentru mine este eliberator; este libertatea”; „Nu te reține absolut nimic. Fără format, nimeni nu-ți spune unde să mergi muzical sau altceva. Este atât de revigorant încât pot să mă întorc la muzica mea obișnuită și să cânt live într-un gen diferit și să mă simt înflăcărat; mă simt aproape curățat. Este ca un exorcism care are loc, iar eu sunt în centrul lui, și este pur și simplu fenomenal”. În viziunea lui Lombardo, implicarea lui Zorn pe scena muzicală a avut efecte majore, pentru că a oferit efectiv puntea de legătură între aceste două genuri mari muzicale, jazz și metal, genuri care altfel, susține el, „probabil nu s-ar fi co-inspirat niciodată”³⁰.

Din 1992 John Zorn a început colaborarea cu *Mr. Bungle* (Mike Patton, Trevor Dunn, Trey Spruance). Au lucrat la mai multe proiecte dar s-a remarcat îndeosebi proiectul *Moonchild*, care a trecut prin mai multe mutații ale artiștilor și a dus la un alt nivel stilul compozițional al lui Zorn, îndeosebi prin implicarea inedită a vocii lui Patton. Mike Patton face un elogiu tributului pe care i-l datorează lui Zorn, dat fiind că l-a provocat să-și exploreze la maxim impulsurile muzicale experimentale, l-a provocat să își folosească vocea ca un instrument cu adevărat deosebit care scoate „sunete extraterestre”, pe scurt l-a pus în poziția de „vrăjitor vocal-experimental”, după cum ne explică Shteamer. Patton se referă continuu la Zorn ca la „un membru al familiei”, „prieten”, „căutător”, „inventator” care l-a încurajat constant să se autodepășească. „El are această calitate ciudată, spune Patton despre Zorn; Aș numi-o o calitate asemănătoare cu cea a lui Cupidon”; „El adună oamenii împreună. Și nu știu cum o face. Nu am acel dar. Există o anumită energie care face ca acest lucru să se întâmple. Și capacitatea de a vorbi diferite limbaje muzicale contează în mare parte iar el este foarte, foarte priceput la asta”³¹.

Nu putem să facem referire la toate proiectele lui Zorn, dar mai menționăm un proiect de o factură aparte, care extinde și depășește în altă direcție limitele abordărilor posibile, *Masada*. Dezvoltat din 1993 a devenit unul din cele mai

²⁸ *Ibidem*, Part II.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. Part III.

cunoscute și emblematice proiecte ale lui Zorn prin care a început să exploreze o altă dimensiune inedită, rădăcinile muzicii evreiești. Amalgamând de data aceasta jazz-ul cu muzica tradițională klezmer, cu misticismul și spiritualitatea muzicii sacre evreiești, proiectul a fost receptat ca fiind foarte original și provocator pentru publicul nefamiliarizat. Desigur, muzica klezmer și muzica mistică de sinagogă sunt transpuse pe stiluri muzicale surprinzătoare, variind de la free-jazz, blues, funky, afro-beat, flamenco, la surf rock, rock psihedelic heavy-metal, death metal, ș.a. De data aceasta, sutele de compoziții realizate de Zorn pentru ansambluri diferite care au cunoscut formule variate până în zilele noastre, incluzând și mulți artiști cu rădăcini evreiești, se remarcă însă prin ceva aparte: printr-o doză de sensibilitate tumultoasă și melodică, lirism angelic, solo-uri arzătoare, performanțe pasionale, emoționale, groove hipnotic sau virtuozitate sălbatică și ritmuri schizofrenice, care exploatează energia debordantă a muzicii evreiești. La fel de surprinzător a fost și proiectul *The Dreamers*, care surprinde audiența lui Zorn tocmai prin abordarea melodică, atrăgătoare, relaxantă, într-un amestec captivant de etnic, exotic, funk, blues, surf rock, despre care Zorn recunoaște nonșalant într-un interviu că „a fost merit să farmece și să încânte”³².

Surprizele nu se opresc însă, pentru că recent, în 2015, a mai apărut o trupă neobișnuită, *Simulacrum*, care a fost percepută „ca un capitol suprem din odiseea jazz-metal a lui Zorn”, dat fiind că regăsim elemente specifice colaborărilor anterioare, multiple și complexe ale lui Zorn, transformate însă de data această „într-un hibrid holistic”, după cum apreciază Shteamer³³. Noutatea este acum faptul că Zorn colaborează cu o nouă generație de artiști, diferită de generațiile anterioare axate pe jazz sau metal, pentru că noua generație este deja inițiată în experimentele fuziunii. Si desigur regăsim comentarii ale artiștilor, precum Trey Spruance, care vede această generație de muzicieni „ca pe un rezultat direct al semințelor pe care Zorn le-a plantat în toți acești ani din urmă”. Zorn, ne explică el, nu i-a provocat doar pe muzicienii din sfera jazz să cânte metal și invers, pe muzicienii din sfera metal să cânte jazz, ci a reușit să facă un „amestec alchimic” plin de viață; toboșarul Kenny Grohowsky, de exemplu, ne ajută să înțelegem mai bine acest lucru, deoarece amestecă stilurile pe viu, într-un mod indecizabil, fiind ancorat practic în ambele lumi, astfel încât, susține Trey Spruance, „cred că el este un rezultat direct al experimentelor alchimice ale lui Zorn din anii '90”³⁴.

Observăm desigur că toți colaboratorii lui Zorn susțin argumentul lui Wendy Eisenberg: „influența lui Zorn transcende muzica” și practic mulți „îi atribuie lui Zorn faptul că și-au lărgit lumile”. Dar, pe de altă parte, comentează incitant Shteamer, „Zorn se grăbește să le transfere creditul înapoi” și la întrebarea de

³² Bybill Milkowski, “John Zorn: The Working Man.” *JazzTimes*. Updated April 2019. <https://jazztimes.com/archives/john-zorn-the-working-man/>.

³³ Shteamer, “He Made the World Bigger”, part IV.

³⁴ *Ibidem*.

ce crede că fascinația sa pentru diverse amestecuri de jazz și metal a rezistat de peste 30 de ani, Zorn răspunde ca de obicei: „Ceea ce mă ține interesat de intersecția dintre orice, citează Shteamer, sunt muzicienii mai mult ca orice altceva”; „S-ar putea explica că, pe măsură ce am întâlnit diferiți muzicieni, noi proiecte au înflorit în urma acestor întâlniri și, atâta timp cât muzicienii sunt încă inspirați și încântați să lucreze cu mine, voi continua să scriu atâta timp cât voi avea inspirație. Așa că ei îmi dau inspirație. Ceea ce mă face să merg mai departe sunt oamenii pe care i-am întâlnit pe parcurs”³⁵. John Zorn ne explică așadar că, în momentul în care scrie muzică, are în vedere în mod constant muzicienii pentru care creează, care sunt un fel de interfață între creațiile sale și public. Astfel, creează în mod special pentru a trezi entuziasmul muzicienilor cu care colaborează și, în cazurile fericite, aceștia reușesc să transfere mai departe entuziasmul și energia lor către public, astfel încât se creează o relație în lanț. Materialul filtrat de Zorn este trecut prin filtrul personal al muzicienilor, iar atunci când toate aceste filtre personalizate interacționează într-un mod foarte creativ și unic, ia naștere un eveniment artistic cu totul inedit și provocator.

References:

- Cherascu, Andrei. “John Zorn's Masada: A Core Collection.” *The Music and Myth Blog*, Published March 20, 2018.
<https://themusicandmyth.com/2018/03/20/john-zorns-masada-a-core-collection/>.
- Cobussen, Marcel. “Deconstruction in Music.” PhD diss., Erasmus University, Rotterdam, 2002.
<http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/outwork/100>.
- Hentz, Stefan. “John Zorn: The Master of Change.” *Elbphilharmonie Hamburg*, Updated Feb. 2022.
<https://www.elbphilharmonie.de/en/mediatheque/john-zorn-the-master-of-change/677>.
- Goldberg, Michael. “John Zorn.” *Bomb Magazine*, 80, Published Summer 2002.
<https://bombmagazine.org/articles/john-zorn/>.
- Magnin, Thierry. *Între știință și religie. Căutare a sensului în lumea de azi*. Iași: Junimea, 2007.
- Milkowski, Bybill. “John Zorn: The Working Man.” *JazzTimes*. America's Jazz Magazine, Updated April 2019. <https://jazztimes.com/archives/john-zorn-the-working-man/>.
- Mouëllic, Gilles. *Jazzul – o estetică a secolului XX*. Cluj-Napoca: Grinta, 2003.
- Shteamer, Hank. “He Made the World Bigger: Inside John Zorn's Jazz-Metal Multiverse.” *Rolling Stones*, American monthly magazine, June 22, 2020.
<https://www.rollingstone.com/music/music-features/john-zorn-jazz-metal-interview-naked-city-1015329/>.
- Sisario, Ben. “Lionized, but Restless as Ever.” *The New York Times*, Published July 2013.
<https://www.nytimes.com/2013/07/14/arts/music/turning-60-john-zorn-sees-his-eclecticism-as-a-musical-norm.html>.
- Zielke, Axel. “John Zorn Always Has a Very Clear Vision.” Interview with the Hamburg-based Zorn expert Axel Z. by Tom R. Schulz and Julika von Werder. *Elbphilharmonie Hamburg*, 18 February 2022. <https://www.elbphilharmonie.de/en/mediatheque/john-zorn-always-has-a-very-clear-vision/695>.

³⁵ *Ibidem*.

Zorn, John. "John Zorn Interviewed (1990): No ordinary noisemaker." Interview by Graham Reid. *Elsewhere Magazine*, Dec. 20, 2008.
<https://www.elsewhere.co.nz/absoluteelsewhere/2101/john-zorn-interviewed-1990-no-ordinary-noisemaker/>.

BIONOTE:

LIVIA GEORGETA SUCIU is Lecturer Phd. at the Department of Didactics of Social and Humanities Sciences, The Faculty of Psychology and Educational Sciences, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca. She is PhD in Philosophy, with a thesis on the problem of the gift in Derrida's philosophy, published under the title *Problema darului și a donației la Jacques Derrida*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011. She published also articles and studies in various scientific and cultural journals, in the following fields of interest: contemporary philosophy, deconstruction, phenomenology, hermeneutics, ethics, education research, didactics, cultural studies and art.

Article history

Received: 29.08.2022	Reviewed: 23.09.2022	Accepted: 24.09.2022	Available online: 30.09.2022
--------------------------------	--------------------------------	--------------------------------	--