

Anthropology

**IMPLICAREA DECONSTRUCȚIEI FILOSOFICE
ÎN MUZICA LUI JOHN ZORN**

**THE INVOLVEMENT OF PHILOSOPHICAL
DECONSTRUCTION IN THE MUSIC OF JOHN ZORN**

Livia Georgeta SUCIU

Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

e-mail: livia.suciu@ubbcluj.ro

Abstract:

We started from the challenge launched by the professor and musicologist Marcel Cobussen in his doctoral thesis “Deconstruction in Music” (2002) and we investigated how the philosophical deconstruction promoted by Jacques Derrida is articulated in the context of avant-garde music promoted intensively in recent decades by artist John Zorn. Given that Derrida challenged us to understand that deconstruction applies to not only written texts and discourses, but also to other non-discursive ways of writing such as works of art, cinematography, architecture or music, we tried to explain first what is specific to Derridean deconstruction and philosophical writing and what we mean, in this context, by architectural writing or musical writing. We then followed a concrete example of involvement of deconstruction in architecture in the project of Bernard Tschumi in order to compare and follow more easily the way in which deconstruction is involved in the musical practice of the artist John Zorn. Thus, our challenge was to verify if we can identify, in the compositional and performative musical practice of the artist John Zorn, the same levers of deconstruction that we identified in the analysis of Derridean philosophy and deconstructive architecture. We have therefore identified several ways in which the artist John Zorn deconstructs music in the context of avant-garde music. For example, by transgressing all the boundaries between musical styles and currents, he created a lot of new and surprising musical fusion experiments: very diverse musical styles were hybridized, jazz music, classical music or traditional klezmer music, merged with the extremes of rock, heavy metal, hardcore, noise, atonal music, film music or improvisational experiments. All these musical fusion experiments challenged the artistic community and our way of perceiving music. John Zorn uses practices specific to Derridean deconstruction: he decontextualizes and recontextualizes musical styles and currents, musical pieces and fragments; he resorts to the practice of grafting, hybridization and fusion,

building a heterogeneous, fragmented, discontinuous, mobile musical spatiality; he invented a personalized way of composition based on the practice of combinatorial transformations, of combining blocks of sounds that can be disassembled, multiplied, repeated, reconstructed and reassembled into unique musical compositions (they can be deconstructed and reconstructed in the style of Derridean deconstruction, or they can be deterritorialized and reterritorialized like the rhizomatic system of Deleuze and Guattari); he dissolved the classic distinction and hierarchy between composition / improvisation / interpretation by challenging the artists to become co-composers and discover their improvisational potential in a live process of collective musical creation; he transgressed the boundary between music and everything outside of music, between music and noise, given that noise was integrated as another form of sound. We draw the obvious conclusion: just like the philosopher Jacques Derrida, the musician John Zorn transgresses the boundaries of the musical field, the boundaries between musical styles and currents and looks for what escapes our usual frames of composition or reception of music. John Zorn looks for what is completely different in music, looks for the other beyond all musical styles, in the same way that Derrida looks for the other who escapes to philosophical discourses and languages.

Keywords: philosophical deconstruction, deconstruction in music; deconstructivist architecture; Jacques Derrida; John Zorn.

1. Provocarea de a implica deconstrucția filosofică în muzică

Menționăm că plecăm de la provocarea pe care ne-a lansat-o Marcel Cobussen, profesor la *Auditory Culture and Music Philosophy*, Leiden University, Olanda, prin publicarea tezei sale de doctorat în care abordează tema *Deconstruction in Music* (Cobussen 2002)¹. Teza ne-a acaparat atenția deoarece autorul ne propune în mod explicit să urmărim „modul în care deconstrucția se poate articula în/prin/ca muzică“ (Cobussen 2002). Iar pentru a descoperi „cum se articulează deconstrucția în muzică“ (Cobussen 2002)² ne invită efectiv să explorăm creațiile muzicale exemplare ale muzicienilor John Zorn, John Cage și Johann Sebastian Bach, desigur dintr-o perspectivă inedită care constituie punctul forte al abordării sale: din prisma deconstrucției filosofice pe care ne-o propune filosoful Jacques Derrida. Urmărim îndeosebi modul în care Marcel Cobussen încearcă să ne facă demonstrații practice de funcționare a deconstrucției derrideene în contextul abordării muzicale exemplare a artistului John Zorn. Menționăm că John

¹ <http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/outwork/100> Notă: Indicăm linkurile și paragrafele unde se pot consulta diferitele capitole ale tezei publicate online. Toate traducerile din limba engleză și franceză îmi aparțin, pentru situațiile în care nu sunt traduceri publicate în limba română.

² <https://cobussen.com/research/deconstruction-in-music/>; <http://www.deconstruction-in-music.com/intro/deconstruction-in-music/001> (paragraful 1).

Zorn s-a impus în ultimele decenii pe scena muzicii avangardiste și experimentale din New York prin activitatea sa extrem de prolifică și complexă, atât în calitate de compozitor, dirijor, aranjour, saxofonist (a lansat peste 230 de albume), dar și ca susținător al comunității artistice avangardiste, fiind producător și promotor al unor experimente muzicale complexe (prin casa de discuri independentă *Tzadik* a produs peste 600 de albume diverse, de la jazz fusion, free-jazz, hardcore, punk, metal, noise, klezmer, la muzică atonală, experimentală, improvizație, etc); s-a remarcat de asemenea prin colaborări multiple și intense cu foarte mulți artiști, inclusiv în cadrul propriului său club *The Stone* sau prin activitatea sa surprinzătoare de estetician și editor al unor colecții de volume impresionante de teorie și practică muzicală, care a ajuns acum la ediția a zecea, *Arcana. Musicians on Music*³.

În argumentarea tezei sale Marcel Cobussen ne mărturisește că a aprofundat deconstrucția filosofică dezvoltată de Jacques Derrida și i-a descoperit funcționalitatea, viabilitatea, într-un alt context, contextul muzicii de avangardă promovate de John Zorn. Ne invită să descoperim practic granițele permeabile dintre filosofie și muzică și, respectiv, să descoperim fuziunea mai complexă, dintre deconstrucția filosofică promovată de Jacques Derrida și muzica avangardistă promovată de John Zorn. Una din întrebările cheie lansate de Cobussen vizează posibilitatea întâlnirii dintre deconstrucția filosofică și practicile muzicale: „Pot strategiile deconstrucției și funcționarea muzicii să ne învețe mai mult sau mai puțin aceeași lecție?” (Cobussen 2002)⁴. Este posibil să întâlnim „forme de deconstrucție în practica muzicală actuală”? (Cobussen 2002)⁵. În calitate de muzicolog și profesor de muzică și educație muzicală, Marcel Cobussen construiește argumente pentru a ancora teoria și analiza muzicii avangardiste într-o paradigmă interpretativă mult mai amplă, într-un context explicativ mai larg. Prin urmare ne propune această abordare integrată pentru a exemplifica modul în care deconstrucția derrideană se articulează în mod muzical în opera lui John Zorn. Provocarea pe care ne-a lansat-o Cobussen, de implicare a deconstrucției în muzică, nu este însă singulară.

Se pot urma desigur mai multe filiere ale dezbaterilor actuale despre „deconstrucția în muzică” sau „muzicologia deconstructivă” cum o numește Christopher Norris (Norris 1999), care au evidențiat punctele de interferență dintre scrierile muzicologice, practicile muzicale și deconstrucția filosofică derrideană, dar indicăm doar câteva repere pentru a ne ancora într-o viziune de ansamblu. Comentariile muzicologice deconstructive au plecat de la

³ Informații mai extinse despre activitatea complexă a muzicianului John Zorn și impactul său asupra comunității artistice se pot consulta în Suci (2022).

⁴ *Justification* (5) <http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/justification/130;>

⁵ *Outwork* (1) [http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/outwork/100.](http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/outwork/100)

analiza derrideană a originilor limbajului și muzicii care ne-a condus la înțelegerea muzicii ca și limbaj. Prin urmare unii critici, precum Paul de Man, au investigat teoriile estetice care valorizau capacitatea muzicii de a ne oferi acces la „un tărâm al experienței transcendente“ (Norris 1999), de a ne „prezenta oarecum nereprezentabilul“ (Norris 1999), muzica ca formă de artă privilegiată care transcende limitele condiționale ale experienței umane. Filiera deconstrucției ideologiei estetice a continuat și critica lui Adorno și a demascat ideologia operei de artă ca și structură unitară, integrată, organică. Rose Subotnik de exemplu (Subotnik 1991), a recurs la această practică de deconstrucție a teoriilor estetice canonice care au valorizat criteriile formale fără să țină cont de determinanții contextuali culturali, istorici, de experiențele personale și implicarea emoțional-afectivă, dar până la urmă i s-a reproșat că a interpretat greșit deconstrucția, dat fiind că a susținut prioritatea ultimei variante, considerate „autentice“ (Scherzinger 2005). De fapt deconstrucția doar dislocă categoriile moștenite, însă nu le inversează și nu ne conduce la diferite ideologii estetice de producere a adevărului în artă. Alți critici au denunțat valorile elitiste ale artei consacrate, au recurs la strategii specifice deconstrucției și au pus în evidență „ambivalența generică“, „genurile hibride“, „anomaliile structurale“ care constituiau o provocare pentru modurile convenționale, formale, de analiză a muzicii. Martin Scherzinger este reprezentativ pentru această filieră interpretativă, a denunțat tradiția filosofică care a acordat muzicii un loc inefabil dincolo de determinările conceptuale și limbajul reprezentativ și a recunoscut rolul lui Derrida în prăbușirea acestor modalități de reprezentare și analiză a muzicii (Scherzinger 2005).

Față de ceilalți muzicologi deconstructivi Marcel Cobussen precizează faptul că nu urmărește să realizeze o simplă aplicare a teoriilor deconstrucției în domeniul muzical, nu este interesat atât de implicarea deconstrucției în abordarea discursivă, teoretică a muzicii, nu este preocupat atât de deconstrucția textelor despre muzică ci, mai degrabă, urmărește modul de lucru al deconstrucției mai ales la nivelul praxis-ului muzical, al practicilor muzicale deconstructive care funcționează și în limbajul muzical. Deconstrucția în domeniul muzical nu este atât rezultatul aplicării unor teorii sau influențe teoretice, ci operează deja în practicile muzicale, chiar dacă criticii sau artiștii nu își asumă acest lucru în mod explicit. Cobussen ne mărturisește că este conștient de implicațiile acestei abordări paradoxale:

„nici muzicienii, nici compozitorii, nu se referă în general la munca lor în termeni deconstructivi. Dar cu toate acestea, prin introducerea muzicii lui John Zorn (cf. *Restitutions*, *Shibboleth* sau *Aporias*), John Cage (cf. *The Gift of Silence*) și Gerd Zacher (cf. *Specters of Bach*) ca și manifestări concrete ale deconstrucțiilor la lucru înăuntrul muzicii,

acești compozitori par să acționeze ca un fel de Derrida muzical”
(Cobussen 2002)⁶.

Trebuie să precizăm că aceste strategii de implicare și descoperire a deconstrucției filosofice în teoria și practica muzicală se înscriu într-un context mai larg de implicare a deconstrucției. Deconstrucția a fost transferată, conectată, integrată, aplicată în dinamica actuală a diverselor practici discursive, în științele socio-umane, în lumea artelor, în discuția problematicilor pregnante culturale, sociale, politice, juridice, educative, ș.a. S-a explorat efectiv aplicabilitatea sa imediată pentru înțelegerea complexității metamorfozelor lumii noastre actuale. Aceste încercări de semnalare a tendințelor sau motivelor „deconstrucționiste” în practicile artistice nu ar trebui să ne conducă însă la noi ideologii estetice, ci ar trebui să ne semnaleze mai degrabă dacă sunt viabile în sens constructivist, dacă ni se deschid efectiv noi lumi ale practicii semnificative care ne angajează în mijlocul contradicțiilor presante ale lumii actuale.

În acest context încercăm să argumentăm faptul că deconstrucția nu se aplică doar textelor filosofice, sau doar textelor discursive în general, ci și operelor de artă care nu au forma unui discurs scris, sau instituțiilor non-discursive. Astfel noi putem întâlni practicile deconstrucției, despre care ne vorbește Derrida, nu numai în texte, fie ele filosofice, literare, politice, sociologice, estetice, dar și în arte, în pictură, sculptură, arhitectură, muzică, cinematografie, sau în instituții politice, sociale, educative, ș.a. Deconstrucția se desfășoară, are loc bunăoară în pictura, în muzica sau arhitectura contemporană, iar explicațiile derrideene ne-ar putea ajuta să înțelegem ce se întâmplă, chiar dacă artiștii nu sunt direct influențați de aceste teorii. Încercăm să urmărim operația deconstrucției care este în desfășurare în mediul muzicii contemporane, pe care o întâlnim în compoziții, improvizații, interpretări muzicale care funcționează deja deconstructiv. Ne întrebăm prin urmare, explorând universul artistic al lui John Zorn, dacă deconstrucția acționează deja în interiorul muzicii și dacă strategiile deconstrucției sunt fenomene inerente muzicii.

2. Deconstrucția are loc, este în desfășurare

Ce fel de viziune asupra lumii ne propune deconstrucția? Jacques Derrida ne-a explicat în mod consecvent faptul că deconstrucția „este efectul unei anumite transformări totale” a epocii noastre (Derrida 2001: 13) care dă seama de o mutație de amploare, de o dislocare masivă care s-a produs nu numai în discursurile și textele filosofice, ci și în experiența noastră socială, istorică, politică, economică sau culturală universală. Evenimentul

⁶ *My Thesis (4)* <http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/my-thesis/140>.

deconstrucției are deja loc, este în desfășurare (Derrida 1987a: 391), este ceva ce se întâmplă în interiorul structurilor și operelor filosofice, dar și a celor istorice, literare, culturale, etc. Deconstrucția nu are nicidecum sensul peiorativ de distrugere, ci ne invită la modul profund să destrucurăm tot ceea ce implică formele gândirii și limbajului nostru, ne invită să desedimentăm în sens heideggerian, să desfacem toate structurile sedimentate ale gândirii și ale limbajului filosofic, ale istoriei și culturii noastre, în scopul de a descoperi de fapt tocmai „ceea ce rezistă și scapă“ acestor sedimentări, arhivări de sensuri ale tradiției noastre. „E în afara îndoielii pentru mine, declară deschis Derrida, că un gest de deconstrucție e de negândit fără afirmație. Incontestabil deconstrucția este un gest de afirmație“ (Derrida 1999: 88). De fiecare dată când noi încercăm să gestionăm programe formale, conceptuale, reguli și convenții ale societății noastre, suntem surprinși continuu de survenirea evenimentului „darului“ unui rest aformal care ne scapă. Deconstrucția este interesată mai degrabă de descoperirea unui rest „ne-formalizabil“ care scapă tuturor încorsetărilor în formele gândirii și limbajului nostru (Derrida 1995: 98). Prin urmare remarcăm faptul că, pe de o parte, deconstrucția ne propune destrucurarea structurilor tradiției și culturii noastre însă, pentru a ne deschide pe de altă parte, înspre ceea ce ne scapă dincolo de toate încorsetările conceptuale, teoretice. Deconstrucția ne face atenți mai degrabă la evenimentul survenirii unui „dar ca atare“ imprevizibil, indeterminabil, incalculabil. De exemplu, acesta ar putea fi evenimentul întâlnirii noastre cu singularitatea și alteritatea „celuilalt ca atare“, sau confruntarea noastră cu evenimentul „moșii ca atare“ care scapă tuturor încercărilor noastre de constituire a sensurilor, sau întâlnirea noastră, care suscită interesul nostru în acest studiu, cu plăcerea estetică, cu evenimentul darului „frumosului ca atare“ al cărui impact îl resimțim din plin în momentul confruntării noastre cu operele de artă, ș.a. Deconstrucția este interesată mai degrabă de ceea ce ne survine ca și eveniment al „darului“ ne-formalizabil, inconceptibil, indeterminabil. Știm noi bunăoară, ne provoacă Derrida să înțelegem, ce este „timpul ca atare“, sau „moartea ca atare“, sau „frumosul ca atare“, cu toate încercările noastre de a le încorseta în cadrele gândirii și limbajului nostru?⁷ Deconstrucția ne atrage atenția asupra acestor evenimente ale „darului“ spune Derrida, asupra posibilității survenirii unor evenimente ca atare în viața noastră care ne scapă și rămân în mod radical în afara încercărilor noastre de a le fixa, de a le încorseta cu sensuri universal-inteligibile.

⁷ „Moartea ca atare, timpul ca atare, altul ca atare nu se pot da ca fenomene ca atare, ca prezență pozitivă și cu sens deplin pentru conștiință, fără rest: dimpotrivă, din perspectiva derrideană, scapă totdeauna indecidabil restul non-prezenței lor radicale și non-sensului lor radical“ (se pot urmări astfel de argumente aprofundate în Suciu 2011: 12).

3. „Nu exista nimic în afara textului“ (Derrida 2009: 174)

Derrida ne provoacă să înțelegem faptul că noi avem de-a face cu o *arhi-scriitură*, *arhi-scriere* sau *scriitură în sens radical*, care depășește conceptul de *scriitură în sens restrâns*, scriitura fonetico-alfabetică a cărții (Derrida 2009: 76-84,165). *Arhi-scriitura* despre care ne vorbește Derrida are în vedere nu numai totalitatea inscripțiilor și toate modalitățile de inscripționare ci, ne explică el, și ceea ce face posibilă orice inscripționare în general, tot ceea ce poate da loc unei inscripții în general și nu numai inscripțiilor literare, lingvistice, ci și celor picturale, muzicale, sculpturale, cinematografice, coregrafice, sau oricăror programe politice, economice, militare, oricăror programe biologice sau cibernetice, informatice, ș.a. Practic Derrida ne propune să vedem întreaga lume ca și „un spațiu de inscripție“ (Derrida 2009: 32, 64.). De exemplu, noi nu putem folosi limbajul, nu putem vorbi, nu putem construi semnificații, decât dacă suntem înscrisi într-un sistem de diferențe lingvistice. Semnificațiile limbajului se formează numai în această țesătură a diferențelor conceptuale sau fonice care funcționează în sistemul lingvistic. Această țesătură este condiția producerii semnificației și ceea ce numim viața reală nu primește sens decât în această țesătură a sistemelor de semnificații. Noi avem de-a face cu un câmp textual, cu o textualitate, țesătură sau urzeală a lumii, în care fiecare element se lasă marcat de ceilalți termeni cu care este prins într-un sistem de relații. În această țesătură, sau *arhițesătură originală*, nici un element nu poate fi simplu prezent sau simplu absent, pentru că este deja marcat și contaminat continuu de tot ceea ce nu este el, e marcat indecidabil de *urmele* raportului său cu celelalte elemente. Nici un element nu poate scăpa în afara acestui orizont de posibilitate al tuturor inscripționărilor, posibilitate comună tuturor sistemelor de semne, spațiu de inscripție prin care devine posibilă atât scrierea cât și vorbirea, atât literatura cât și pictura sau muzica, ș.a. Pentru că sunetele simple, argumentează Derrida, nu pot constitui o limbă sau o muzică (Derrida 2009: 212-228). Un astfel de spațiu de inscripție face posibilă orice înscrisiere, delimitare, determinare a diferențelor dintre semne, face posibilă funcționarea diferențelor dintre semne înainte de conectarea unui semnificat la o formă semnificantă, fie aceasta literă sau sunet, desen, gravură, incizie sau inscripție de orice fel. Trebuie să înțelegem faptul că existența noastră este prinsă indiscernabil în această țesătură, *textură*, *textualitate*, *arhi-scriitură* și noi nu putem găsi nicidecum un *în afara textului*.

Deconstrucția funcționează prin urmare în cadrul acestei textualități generalizate și nu se aplică numai textelor, discursurilor, conceptelor, ci și altor modalități de *scriere* sau instituțiilor non-discursive în care aceste concepte sunt încorporate. Așadar, nu numai textele sunt de deconstruit, ci și alte modalități de *scriere*, de *inscripționare*, non-discursive, precum operele de artă, cinematografia, arhitectura, muzica, ș.a.

Muzica este de asemenea un *text* în sens derridean. Chiar și operele de artă sunt prinse în rețele de diferențe și referințe, iar muzica, atât ca sunet viu cât și ca partitură scrisă, este de asemenea un sistem de semne înscris în jocul diferențelor dintre semne. Orice element muzical (că este scris sau sonor) trimite la alte elemente în rețeaua de diferențe care-i conferă identitate, trimite la lanțul diferențelor sale cu celelalte elemente ale sistemului muzical și e marcat, e constituit de *urmele* relației sale cu restul elementelor. Mai mult de atât, orice *text*, orice *scriitură muzicală* sunt prinse într-o rețea complexă de intertexte și contexte, astfel încât trebuie să vorbim mai degrabă despre o *intertextualitate* complexă, ireductibilă.

În acest sens derridean remarcăm faptul că *textualitatea muzicală* nu se referă doar la compoziția muzicală, la evenimentul performativ muzical pentru că, de fapt, cuprinde totul: și evenimentul artistic muzical, dar și partitura scrisă, stilul muzical sau contextele teoretice, culturale, estetice de producție și receptare a actului artistic, iar noi nu avem nici o șansă să stabilim clar limite de demarcație în toată această țesătură muzicală. Toate granițele dintre toate aceste ingrediente ale textualității muzicale sunt difuze, permeabile, în continuă mișcare și noi nu mai putem să distingem între intra-muzical și extra-muzical, între interiorul creației muzicale și presupusul său exterior.

Suntem prinși de fapt într-o țesătură de legături indiscernabile și noi nu putem decât să ne situăm pe această frontieră insesizabilă, paradoxală, dintre conținutului operei lui John Zorn pe care o analizăm în acest caz și toate cadrele așa-zis exterioare ale activității sale. Pentru că opera de artă nu este doar creația unui artist ci, mai degrabă, așa cum ne-a explicat Jacques Derrida și cum susține de altfel și John Zorn, este rezultatul colectiv al unui proces foarte complex de producție artistică, rezultatul colaborării interdependente cu o mulțime de artiști și diverși membrii ai comunității artistice, fiind rezultatul concret al interpenetrării tuturor granițelor dintre stiluri, tehnici și compoziții muzicale. Nu mai putem distinge între ceea ce este interior operei de artă și tot restul exterior cu care întreține relații indiscernabile. Frontiera dintre opera de artă și cadrul său exterior, dintre *ergon* și *parergon* după cum ne-a explicat Derrida, este fiabilă, mobilă, pervertibilă, ambivalentă, nu putem să o fixăm riguros, să o identificăm și să o determinăm cu claritate.

4. Un rest în afara sensului

Explorăm în continuare câteva explicații derrideene care ne orientează asupra posibilităților de implicare a deconstrucției în muzică. Derrida ne-a atras atenția asupra faptului că un *rest* ireductibil scapă întotdeauna sensurilor și conceptelor noastre. Interesul deconstrucției „se poartă de asemenea, declară el, spre un rest sau excedent ireductibil” (Derrida 2003: 47). Noi

construim continuu sensuri cărora la scapă un *rest* care nu este de ordinul sensului, un *rest* care rămâne inevitabil „în-afara-sensului“ („hors-sens“) (Derrida 1986: 51), pentru că un eveniment singular își păstrează pur și simplu secretul său inaccesibil pe care noi nu îl putem descifra. Toate sensurile pe care noi le constituim sunt doar *simulacre, urme, cenușă, rest*, al unui *ca atare* care rămâne în-afara-sensului, inexprimabil, incomprehensibil. Noi nu putem decât să pendulăm continuu pe granița mobilă și indecidabilă, între secretul evenimentelor absolut singulare care ne survin și construcția, pe care noi o facem, a sensurilor generale, universal inteligibile și descifrabile⁸. Noi nu putem traversa abisul dintre acești versanți și locuim continuu doar pe frontierele lor contaminate, bruiate, indiscernabile, indeterminabile.

Și, ne explică Derrida, acest *rest, surplus, exces*, care nu este de ordinul sensului, care scapă prizei noastre de sens, poate avea bunăoară „forța muzicii“ (Derrida 1987a: 102-102), poate fi mai degrabă de ordinul ritmului muzical și rezistă tuturor încercărilor noastre de constituire a sensurilor, debordează orice dezvoltare prin sensuri tematice, logice, fenomenologice, hermeneutice. Toate sensurile conceptuale, universal-inteligibile și exprimabile pe care noi le construim sunt transgresate, sunt dislocate spune Derrida, de un *rest* al unui „*afect dominant, Stimmung, pathos, ton*“ (Derrida 1987b: 116), un rest al unei tonalități abisale, bunăoară a râsului debordant care ne copleșește când citim Joyce, sau un rest al unei tonalități muzicale, al unui ritm muzical, al plăcerii estetice care ne invadează incontrollabil, imprevizibil. Nouă ne scapă continuu *altul* sensului, un *rest* secret al survenirii unor evenimente absolut singulare ca atare, care bruiază toate sensurile noastre arhivate în concepte universal-inteligibile.

Derrida invocă în nenumărate contexte relația specială pe care o are cu muzica care efectiv „bântuie“ scrierile sale, dar aprofundarea acestei relații necesită o investigație de amploare plecând de la scrieri precum *La Carte postale, Ce qui reste à force de musique (Psychè), Ulysse gramophone*,

⁸ Invocăm în acest context și concluziile cercetărilor din filiera psihologică constructivistă, precum cele realizate de Lisa Feldmann Barrett. Foarte pe scurt reținem ideea că de fapt creierul nostru este arhitectul lumii noastre. Pentru a descifra frânturile de informații primite de la organele de percepție, creierul nostru realizează o mulțime de „simulări“, mii de „predicții“ însoțite de „corecții“ neîntrerupte, prin care construiește sensul percepțiilor noastre și al lumii în care trăim, confruntând continuu aceste „simulări“ cu experiențele noastre trecute descifrate și înmagazinate în „concepte“. Astfel noi percepem ceea ce crede creierul nostru că percepem, pe baza predicțiilor noastre bazate pe experiențele și cunoștințele noastre anterioare. De fapt, noi suntem arhitecții experiențelor noastre și construim lumea în care trăim, prin urmare nu putem cunoaște obiectiv și nu putem descrie în mod adecvat o realitate exterioară nouă. Si din perspectiva constructivistă putem să susținem concluzia derrideană: un rest ne scapă în mod obligatoriu în afara construcțiilor noastre conceptuale. Noi avem acces doar la lumea trecută prin filtrul experiențelor noastre, la lumea pe care noi o construim prin intermediul experiențelor noastre și nu accedem la o realitate independentă de noi, exterioară nouă (Feldman Barrett 2017).

Schibboleth pou Paul Celan, *Circonfession*, *L'animal que donc je suis*, ș.a. Derrida explică cum un „rest muzical“ al scriiturii (Derrida 1987a: 101), un „ritm“ sau „un rest cantabil, *Singbarer Rest*“ (Derrida 1986: 68-69), debordează și bruiază sensurile și conceptele pe care noi le constituim. Forța de fascinație a textelor este mai degrabă „de ordin muzical“ și poate disloca sensul textelor, provocându-le rupturi ireductibile. Iar scrierea ne aproprie mai degrabă „de pictură și mai ales de muzică“, actul de a scrie fiind mai degrabă o operație care ne constrânge „să regândim, să reinventăm“ muzica și ritmul (Derrida 1987a: 103). Remarcăm prin urmare muzicalitatea scrierilor derrideene, stilul său absolut singular de a scrie, poetic, creativ, enigmatic, reinvenția continuă a conceptelor și quasi-conceptelor, folosirea omofoniilor, omografiilor și „gramofoniilor“, implicarea inedită a muzicalității și spațialității în scrierile sale. Putem explora multiple piste, de exemplu „gramofonia apriori“, a celuilalt, care bruiază toate sensurile pe care noi le constituim (*Ulysse gramophone*); sau „omofonia intraductibilă“ care ne poate ajuta să ne eliberăm de antropocentrism pentru a explora viața non-umană (Waltham-Smith 2021); sau scrisul care ne conduce la „ceea ce nu poate fi reapropiat“, contribuind la „regândirea“ figurii umanității și la deconstruirea opoziției om-animal (Segarra 2021). Aceste piste interpretative ne exemplifică faptul că în viziunea derrideană noi suntem prinși în urzeala indecidabilă a arhi-scrierii și ne confruntăm cu abundența manifestărilor arhi-scrierii în viața noastră.

5. Darul frumosului ca atare

În momentul în care ne întâlnim cu o operă de artă noi trăim o experiență estetică și primim un dar, ne explică Derrida în *La vérité en peinture*, darul frumosului pe care ni-l face această operă (Derrida 1978: 55-57). Însă acest dar, absolut unic și singular al *frumosului ca atare* care sălășluiește într-o operă artistică, ni se dă în mod imprevizibil, ne ia prin surprindere și ne provoacă plăcere, debordând toate cadrele finite, limitate ale cunoașterii și limbajului nostru. Desigur, noi încercăm din răspuțeri să înțelegem și să delimităm cu sens universal inteligibil și exprimabil acest dar al frumosului pe care noi îl primim bunăoară la întâlnirea noastră cu o pictură uluitoare, sau cu un ritm muzical pătrunzător, sau cu tonalități afective incontrollable. Însă, ne atrage atenția Derrida, de fapt acest dar al frumosului ca atare ni se dă doar *inadecvat, spărgând* toate cadrele noastre conceptuale, discursive, limitate. În momentul în care *frumosul ca atare* se expune, ni se dă în stilul idiomatic singular al unei opere de artă, picturale, muzicale, arhitecturale ș.a., există *resturi* care nu se expun și nu se traduc în sistemul nostru conceptual-lingvistic. De regulă noi importăm și impunem cadre formale, conceptuale, pentru a da seama de acest dar al frumosului, pentru a da seama de plăcerea pe care o resimțim în momentul impactului cu

frumusețea unică a unei opere de artă, însă arta nu se poate supune autorității logosului și cuvântului. De fapt, sentimentul frumosului îl resimțim mai degrabă, argumentează Derrida, tocmai în această ruptură a cadrelor și a reprezentărilor noastre conceptuale, în această disoluție a sensurilor și reprezentărilor general-valabile. Ajungem astfel la paradox, dat fiind că o operă de artă, unică și singulară, ne provoacă plăcere mai degrabă desfăcând, spărgând, debordând toate cadrele noastre conceptuale universale. Evenimentul frumosului ca atare ne survine doar în punctualitatea unei clipe, într-un punct de concentrare maximă în care se suspendă toate încercările noastre de delimitare cu sens general-valabil. Doar pe o astfel de frontieră instantanee, fragilă, mobilă, ne poate surveni darul frumosului ca atare care ne provoacă plăcere.

Concluzia spre care ne orientează Derrida ne relevă faptul că experiența noastră nu se poate petrece decât pe aceasta frontieră aporetică, într-o dublă legătură paradoxală (*double bind*) care marchează atât eterogenitatea radicală cât și contaminarea ireductibilă, dintre ceea ce nouă ne scapă radical și ceea ce noi primim bruiat, contaminat, limitat, în cadrele noastre formale, teoretice, conceptuale, discursive. În viziunea derrideană această frontieră rămâne deschisă, nu se poate arunca „un pod peste abis“ și noi nu putem să locuim pe un singur versant, ci doar pe frontiera lor aporetică, contaminată, indeterminabilă, indecidabilă (Derrida 1978: 43). În comentariile derrideene suntem confrunțați constant cu această întrebare *leitmotiv*: cum să nu vorbim despre experiența noastră secretă a singularității, fie aceasta experiența viziunii mistice, a intuiției fenomenologice sau artistice, dat fiind că nu se poate expune cu sens universal-inteligibil în limbajul nostru? Derrida ne atrage însă atenția asupra faptului că noi nu putem ieși în afara mediului limbajului, logicii și gramaticii onto-teologice și practic ne deplasăm continuu doar pe granița indecidabilă, bruiată, contaminată, dintre secretul singularității și universalitatea limbajului (Derrida 1987a: 542).

Explorând comentariul derridean despre „adevărul în pictură“, Christopher Norris chestionează la rândul său relevanța operației deconstrucției pentru domeniul artei și ne provoacă desigur cu această întrebare emblematică: Putem vorbi despre adevărul din artă într-un mod „necorupt“ de conceptele și discursurile filosofice, estetice? Putem „demonta“ și depăși moștenirea marilor filozofii ale artei pentru a regăsi „autonomia“ artei? Norris intervine tocmai pentru a clarifică argumentarea derrideană: noi nu avem o „experiență“ a artei care să nu fi fost „programată“ de ideile gândirii estetice. Pur și simplu noi nu putem trasa granița fermă între ceea ce este intrinsec operei de artă și contextul exterior, discursurile, interesele, scopurile, investițiile lumii artei. Discursurile despre artă joacă rolul de „parergon“ și o încadrează, o influențează incontrollabil. Deconstrucția derrideană demaschează tocmai această presupunere că arta

ne-ar deschide accesul la un tărâm privilegiat, autonom, al „adevărului“ autentic în pictură bunăoară, al valorilor atemporale, dezinteresate. Prin urmare, atunci când Derrida afirmă că „nu există nimic în afara textului“ de fapt argumentează faptul că noi nu avem acces la realitate decât prin intermediul conceptelor și structurilor de reprezentare care fac un astfel de acces posibil, noi avem așadar acces la adevărul artei doar prin intermediul scrierii generalizate, a arhi-scrierii care implică toate sistemele de limbaj, reprezentare și cultură (Norris 1988: 16-20).

Atunci când noi suntem implicați în diverse experimente artistice și ne confruntăm cu *opere deschise* precum pictura abstractă, muzica experimentală și avangardistă, cinematograful modern sau arhitectura contemporană, teatrul absurd sau noul roman, putem să observăm, așa cum au remarcat Deleuze și Guattari (1995: 92, 108), că noi trăim realitatea unor astfel de evenimente artistice la nivel sub-reprezentativ, fără să le putem controla și determina conceptual. Prin urmare, acestor experimente artistice contemporane le este comun tocmai faptul că au detonat genurile și formele artistice clasice, stabile, determinabile, previzibile, în încercarea de a elibera universul artistic, pentru a face loc improvizației, spontaneității, imprevizibilului, indeterminării, ș.a. Pe scurt, s-a acordat atenție acestui rest care ne scapă, care ne ia prin surprindere și ne provoacă o plăcere estetică neașteptată.

6. Deconstrucția în arhitectură

Înainte de a aprofunda implicarea *deconstrucției în muzică* și de a analiza cazul exemplar al muzicii lui John Zorn care suscită interesul studiului nostru, ca să facilităm înțelegerea, explorăm un alt exemplu de implicare a *deconstrucției în arhitectură*. Urmărim așadar pe scurt, modul în care deconstrucția se manifestă bunăoară în arhitectură pentru că, ne explică Derrida, există și o „scriitură“ arhitecturală prin care se „trasează trăsături în spațiu“ și „se organizează spațiul“ arhitectural. Derrida argumentează faptul că și „arhitectura este un mod de a scrie“, este „un mod de a inscripționa ceva în spațiu“, este ceea ce „se scrie în spațiu“, ceea ce se desenează și se inscripționează în spațiu (Derrida 2015: 299-300). O ilustrare a modului de implicare a deconstrucției în arhitectură ne-o oferă proiectul arhitectural al parcului *La Villette* din Paris realizat de arhitectul Bernard Tschumi. Tschumi i-a solicitat colaborarea lui Derrida pentru realizarea acestui proiect și l-a implicat totodată într-o colaborare de amploare cu arhitectul Peter Eisenman. Au devenit notorii textele publicate împreună și corespondența prolifică purtată de filosof cu Peter Eisenman și Daniel Libeskind (Derrida 2015; Libeskind 1997), dat fiind că acești arhitecți și-au asumat noțiunea de „deconstrucție“ și au încercat să propună o arhitectură alternativă chiar dacă, până la urmă, au ajuns să promoveze curentul „arhitecturii deconstructiviste“.

Deși a fost sceptic la început, Derrida a devenit interesat de aplicarea deconstrucției în arhitectură, a acceptat provocarea și a explicat pe larg viziunea sa în multe comentarii: „modalitatea cea mai eficace de a pune în operă deconstrucția, era de a o implica în artă și arhitectură“ (Derrida 2015: 74); „e vorba de a inventa noi raporturi în care componentele tradiționale ale arhitecturii sunt sparte și sunt reconstruite conform cu alte axe“ (Derrida 1987a: 484).

Parcul *La Villette* a constituit o provocare pentru lumea arhitecților și a relansat arhitectura eliberând potențialitățile arhitecturii (Bonicco-Donato 2020: 12). Vizitatorul acestui parc este invitat să experimenteze altceva în acest spațiu recreativ și ajunge chiar să experimenteze „absența de fundament“ susține Derrida, pentru că se poate plimba într-un spațiu eterogen, discontinuu, imprevizibil. Spațiul arhitectural al acestui parc este deconstruit, nu mai e subordonat unor norme utilitare, funcționale, economice sau estetice, nu se mai supune unor finalități externe care comandă organizarea arhitecturală din exterior. Dimpotrivă, diferitele finalități cultural-artistice, educative sau ludice sunt *înscrise* în acest spațiu arhitectural complex cu granițe largi, instabile, mobile. În parcul *La Villette*, putem să descoperim aleatoriu mai multe *puncte de atracție* (numite *les folies*, *points de folie*), care ne invită la diverse experimentări: descoperim spații dedicate pentru teatru, muzică, cinema, grădini tematice sau botanice, ș.a. Si desigur, aceste *puncte de atracție* nu sunt fixe și stabile, ci sunt gândite ca niște *cuturi* care permit „transformări combinatorii“ (Derrida 1987a: 485-486), la fel ca piesele unui cub care se desfac, se compun și se recompun, se transformă le nesfârșit în diverse combinații și devin piese pentru un complex de activități foarte diverse (ca de exemplu, piese pentru jocuri, piese pentru teatru sau piese componente pentru mișcare în aer liber, ș.a). Sunt ca niște „cromozomi arhitecturali“ care pot participa la diferite combinații și nu se lasă fixați, stabilizați într-o anumită structură sau într-un anumit sistem. Ne confruntăm mai degrabă cu „o arhitectură a eterogenului, a întreruperii, a non-coincidenței“ (Derrida 1987a: 489).

În plus, aceste *puncte de atracție* sunt locuri de *hibridare*, puncte de intersecție și de suprapunere simbiotică cu alte *scriituri*: cinematografică, fotografică, coregrafică, teatrală, muzicală ș.a. Noi explorăm diverse *stratografii* mobile, maleabile, mutante, de-construibile și re-construibile, care nu mai pot constitui nicidecum un fond arhitectonic clasic, identic, fix și stabil. Arhitectura devine un loc deschis pentru incorporarea altor arte: artele discursului, literatura, teatrul, cinematografia. Avem de-a face cu „un nou model de transdisciplinaritate care «amestecă» construcția arhitecturală cu filosofia, literatura, cinematografia“ (Derrida 2015: 340).

Putem să invocăm mai multe exemple de implicare a deconstrucției în arhitectură, dar facem doar câteva trimiteri la alte exemple comentate pe larg

de către Derrida. Si în opera lui Peter Eisenman putem descoperi astfel de *hibridări* ale spațiului arhitectural (Derrida 2015: 348). Putem descoperi cu surpriză *grefe* ale unui corp străin, ca de exemplu, *incorporarea* unor fragmente discursive sau citate din opere literare sau secvențe teatrale, precum replici din Romeo și Julieta, în proiectul arhitectural a lui Peter Eisenman, *Moving Arrows, Eros and Other Errors: Romeo and Juliet*, Venice Biennale (1986). Sau putem descoperi cum experiențe dramatice din istoria evreilor sunt incorporate în arhitectura vie a *Muzeului evreiesc din Berlin* proiectat de arhitectul Daniel Libeskind. Vizitând acest muzeu, noi ajungem să experimentăm pe viu, să re-experimentăm pe cont propriu, angoasa evenimentelor terifiante ale Holocaustului (Derrida 2015: 357-358). Toate aceste intersectări, *hibridări*, *grefe* ale spațiului arhitectonic ne invită să explorăm, să experimentăm mai multe tradiții de *palimpsest*, de *scriituri* care se suprapun și se supraimprimă indiscernabil, unele peste altele, la fel ca în tradiția rabinică a comentariului talmudic supraadăugat, deschis la nesfârșit pentru toate comentariile și toate interpretările posibile (Derrida 2015: 357-358).

Trebuie să precizăm însă că această colaborare a filosofului cu lumea arhitecților a fost sinuoasă, polemică și a condus la o ruptură. Colaborarea cu Peter Eisenman la proiectul *Chora L Works* nu a fost dezvoltată în practică și a generat o corespondență polemică între Derrida și Eisenman, îndelung comentată de critici, care a demonstrat un fapt important: „arhitectura deconstructivistă nu constituie nici un simplu domeniu de aplicare a filosofiei derrideene, și nici una din prelungirile sale posibile pe care n-ar fi avut-o în vedere“ (Bonitto-Donato 2020: 14). Derrida a fost captivat la început de titlul proiectului inspirat de comentariul receptacolului platonician indeterminat, *Khôra* (Derrida 1998a) și a luat în serios provocarea de găsi și în arhitectură o astfel de singularitate enigmatică care scapă arhitectonicii filosofice. Mai mult, Eisenman a propus titlul *Choral work* preluând o nouă dimensiune de operă corală, introducând muzica în această spațialitate, propunând un fel de echivalent arhitectural și muzical pentru *khôra* (Michaud 2016:130). Din păcate proiectul nu a fost realizat și în schimbul de opinii și viziuni care a urmat, îndeosebi în scrisoarea din 1989, Derrida îi reproșează lui Eisenman că a recurs la abordări incompatibile cu deconstrucția: „discursul despre absență sau despre prezența unei absențe m-a lăsat perplex“ (Derrida 1989). Derrida îi reproșează faptul că a interpretat univoc *khôra*, ca și vid, absență, invizibilitate, că a valorizat cultul vidului și absenței, că s-a străduit mai degrabă să facă prezentă absența și s-a apropiat de discursul teologic iudaic ș.a. Aceeași critică îl vizează și pe Libeskind, dat fiind că în muzeul evreiesc absența și vidul sunt concepte determinate, pozitive, afirmative, care au primit semnificațiile fixe ale memoriei Holocaustului, în loc să urmeze logica bastardă, indecidabilă, a *khôrei* (Proimos 2009: 119).

Schimbul de scrisori, replici și comentarii derulat între Derrida și arhitecții deconstructiviști a fost urmărit atent de critici care au subliniat incompatibilitatea dintre deconstrucția derrideană și declarațiile arhitecților deconstructiviști (Ionescu 2017: 173-177) și l-a determinat pe Derrida să ia atitudine și să se distanțeze explicit de curentul deconstructivist din arhitectură. Peter Eisenman a susținut în replică faptul că limbajul arhitectural este mai complex și că „arhitectura nu se poate reduce la o simplă aplicare a doctrinelor filosofice pentru că traducerea materială și spațială conduce la efecte specifice“ (Bonitto-Donato 2020: 20). În interviul cu David Wills, Derrida recunoaște faptul că deconstrucția filosofică antrenează o mulțime de problematizări și debateri în domeniul artelor, de la desen, pictură, fotografie, cinema, teatru sau instalații video, însă ne declară foarte explicit că atunci când abordează opere artistice, picturale, arhitecturale sau literare, este interesat îndeosebi „să respecte singularitatea operei“ (Derrida 2013: 17) și de fapt caută „forța de rezistență“ a operei artistice la autoritatea discursurilor filosofice sau estetice care tratează despre respectiva operă. Rezistența la logocentrism este mult mai vizibilă în arte. De exemplu, argumentează el, și în cazul confruntării cu arhitectura lui Eisenman, preferă să-i respecte „semnătura individuală“ (Derrida 2013: 16-17; Wills 2006).

Este important pentru studiul nostru să reținem faptul că dialogul polemic dintre Derrida și Eisenman ne-a avertizat așadar, pe de o parte, cu privire la ireductibila singularitate a scriiturilor, fie acestea filosofice, arhitecturale sau muzicale, dar pe de altă parte ne-a arătat cum aceste scriituri se pot hibrida, se pot influența și potențializa reciproc, fără ca noi să putem urmări toate filierele rizomatice, toate firele vibrante care le supun deconstrucției și reconstrucției continue. Putem să reținem mai degrabă concluzia derrideană că, de fapt *arhiscritura*, *arhitextura*, este cea care se pune în joc sub toate aspectele sale, filosofice, politice, juridice, estetice, arhitecturale sau muzicale, ș.a.

Provocarea noastră este prin urmare următoarea: am putea să identificăm, în practica muzicală compozițională și performativă a artistului John Zorn, aceleași pârgii ale deconstrucției pe care le-am identificat în analiza deconstrucției filosofice și a deconstrucției arhitecturii? Regăsim bunăoară același interes pentru *restul aformal*, pentru ceea ce scapă cadrelor și reprezentărilor noastre, construcțiilor noastre unitare, omogene, clasice? Suntem confrunțați mai degrabă cu eterogenitatea, fragmentarea, discontinuitatea scriiturilor (și în muzică, la fel ca și în arhitectură sau filosofie) datorită transformărilor combinatorii incontroleabile, a nelimitatelor *decontextualizări* și *recontextualizări* (*urma* derrideană, *cuturile* arhitectonice sau *blocurile* muzicale)? Suntem amplasați pe un teritoriu mobil, permeabil, instabil, fragil, în care toate granițele sunt transgresate, în

care ne confruntăm cu infinite *grefări* și *hibridări* de fragmente sau *fuziuni* indecidabile de scriituri?

7. Implicarea strategiilor deconstrucției în muzica lui John Zorn

Mai mulți comentatori au analizat strategiile muzicienilor experimentali și avangardiști și au explicat faptul că putem să indicăm punctele de legătură cu strategiile deconstrucției derrideene⁹. Cele mai multe studii au evidențiat relevanța strategiilor deconstrucției pentru analiza muzicii lui John Cage bunăoară, dar în studiul nostru încercăm să reperăm efectele implicării deconstrucției filosofice folosind un alt studiu de caz adecvat pentru o astfel de investigație, universul muzical al artistului John Zorn.

În ansamblul complex al tendințelor muzicii contemporane putem distinge, după cum ne propune bunăoară Ainhoa K. Claver, între „strategiile moderne“ orientate spre reproducerea și reinterpretarea unui conținut original într-un mod nou și „strategiile deconstrucției“ prin care orice identitate fundamentală a unui text de referință este descentrată, delocalizată, deplasată, proliferată în multiple interpretări periferice (Claver 2008). Muzica experimentală și avangardistă a folosit astfel de strategii specifice deconstrucției derrideene, de dislocare aleatorie a textelor muzicale de referință, de fragmentare și proliferare a semnificațiilor periferice, prin recursul la procedee repetitive sau prin folosirea unor coduri interpretative din afara mediului muzical. O strategie specifică deconstrucției o reperăm și în practica inserării de grefe din alte piese sau stiluri muzicale care ne angajează într-un lanț nelimitat de substituții. Dar spre deosebire de montajul modern al citatelor muzicale în care fragmentele reunificate păstrează sensul lor original, citatele deconstrucției și intertextualității muzicale sunt fragmente sonore irelevante, marginale, periferice, care nu se supun montajului sub o idee fundamentală, originală. Termenii delocalizați își pierd poziția din structură, sunt inversați, deplasați, recombinați în texte noi complet diferite. Remarcăm și strategia de deconstrucție a autonomiei câmpului muzical, tendința de hibridizare și încrucișare a mediilor artistice prin care diferite procese sonore, vizuale, verbale, coregrafice, teatrale, cinematografice se produc într-un spațiu de interferență care dizolvă, dezarticulează autonomia câmpului muzical (Claver 2008).

Într-un astfel de context de aplicare a strategiilor deconstrucției încercăm să ne concentrăm asupra unui studiu de caz și să urmărim implicarea *strategiilor deconstrucției* în muzica lui John Zorn. Încercăm să exemplificăm așadar modul în care John Zorn *deconstruiește* muzica, modul exemplar în care artistul *decontextualizează* și *recontextualizează*

⁹ Putem menționa câteva din studiile urmărite, ca de exemplu: McNeilly (1995), Cobussen (2002), Wills (2006), Ramshaw (2006), Brackett (2008), Claver (2008), Piekut (2011), Gordon (2012), Cutler (2014).

experimente muzicale extrem de diverse, complexe, inedite. Dacă aruncăm o privire asupra muzicii lui John Zorn, nu putem să nu observăm că este mai degrabă dislocată la granița dintre diverse categorii și stiluri muzicale. Muzica sa se dezvoltă de fapt tocmai pe acest teritoriu indecidabil al granițelor dintre diverse stiluri, categorii, abordări și influențe muzicale. Dacă încercăm să reperăm curente muzicale care l-au influențat pe artist, remarcăm faptul că „atât Zorn cât și criticii săi au plasat muzica lui Zorn înăuntrul și în afara a două tradiții distincte: compoziție avant-garde și free-jazz“ (Gordon 2012: 329). Dar, pe de altă parte, trebuie să precizăm că artistul a luat constant distanță față de aceste delimitări în genuri și curente muzicale explicând că toate genurile muzicale „sunt folosite pentru a distribui și a comercializa viziunea personală complexă a unui artist“ (Gordon 2012: 332) și că preferă mai degrabă să vorbească despre modul său personal, singular de compoziție, dincolo de cadrele muzicii avangardiste care oricum sunt dificil, chiar imposibil de identificat, dat fiind că orientările avangardiste sunt foarte diverse, ramificate, contradictorii, într-o continuă căutare a inovațiilor și experimentărilor care provoacă toate convențiile muzicale, artistice.

Urmând însă sugestia lui Chris Cutler care ne propune să restrângem aplicarea termenului de avangardă în domeniul muzical „la acele mișcări ultra-provocatoare care au propus respingerea revoluționară a limbajelor moștenite“ (Cutler 2014: 226), putem să reperăm câteva tendințe majore ale muzicii de avangardă ca să înțelegem influențele exercitate asupra muzicii lui John Zorn. Calificativul avangardă a fost atașat mai întâi serialismului promovat de Stockhausen, Pierre Boulez, iar prin anii '60-'70 s-au conturat două tendințe majore avangardiste care, fie au privit înapoi căutând surse de inspirație pentru a reînvia fragmente originale, fie au perturbat radical lumea muzicii încercând să dizolve granițele sale prin provocări revoluționare precum experimentalismul lui John Cage, Fluxus, Școala din New York. Evoluția radicală a jazz-ului american a fost calificată drept avangardă dat fiind că a hibridat inovațiile formale, tehnice, cu intensificarea exprimării emoționale și promovarea improvizației artistice în contextele familiare ale muzicii de club. Muzicienii free-jazz au inversat tendința spre formalism rigid experimentată de Cage, au relaxat constrângerile formale și au eliberat exprimarea liberă, intenționată, emoțională. Mai apoi calificativul avangardă a fost extins și asupra anumitor genuri de muzică rock de avangardă, dar semnificația sa pregnantă de progres radical s-a diluat. Și, actual, noi trăim efectele acestor revoluții avangardiste din domeniul muzical prin care s-au disipat diferențele dintre genurile muzicale și „delimitările compoziției contemporane, jazz, electronică și rock au devenit din ce în ce mai indistincte“ (Cutler 2014: 227).

Nu este greu să remarcăm faptul că John Zorn își asumă toate aceste influențe, recunoaște că la baza formării sale se află muzica experimentală și avangardistă americană și europeană și vorbește despre compozitorii care l-au influențat, precum Kagel, dar totodată ne explică cum, mergând bunăoară la concertele lui Boulez, a înțeles că acestei abordării îi lipsește ceva important: „o calitate emoțională“. Si această calitate emoțională a descoperit-o Zorn în tradiția muzicii de jazz, ascultând interpretările transgresive, free-jazz, ale lui Anthony Braxton sau Ornette Coleman (Gordon 2012: 335). Zorn recunoaște că este influențat de aceste tradiții care l-au provocat să exploreze intensiv atât complexitatea structurală cât și impactul emoțional, dar pe de altă parte susține că preferă personal o altă tradiție, cea a artei improvizării și se implică mai degrabă în amestecul stilurilor, în combinația diferitelor stiluri de muzica, de la muzica clasică, la hardcore sau muzica de film, își declară așadar libertatea de expresie artistică și se delimitează de toate îngrădirile și delimitările teoretice. Muzica sa este de fapt complexă, polimorfă și rezistă tuturor categorizărilor. Declarațiile multiple făcute chiar de către artist ne atrag atenția asupra eclectismului muzicii sale, pentru că spune Zorn amuzat, „nu mi-e frică de stiluri: îmi plac toate“ (Cobussen 2002)¹⁰. Muzica lui John Zorn se extinde peste granițele dintre diverse stiluri muzicale și artistul își asumă acest lucru în multiplele sale interviuri:

„Este mult jazz în mine, dar există și mult rock, multă muzică clasică, multă muzică etnică, mult blues, multe coloane sonore de filme. Sunt un amestec de toate acele lucruri /.../ Îmi place să spun că sunt cu adevărat fără rădăcini. Cred că muzica pe care o face generația mea... este într-adevăr lipsită de rădăcini în multe feluri, pentru că am ascultat o mulțime de tipuri diferite de muzică de la o vârstă fragedă... Am ascultat toate tipurile de ciudățenii, prin urmare nu avem cu adevărat o singură casă” (Cobussen 2002)¹¹.

John Zorn susține așadar că nu are rădăcini, că muzica lui nu se încadrează nici în tradiția jazz-ului dar nici în tradiția rock sau klezmer bunăoară, datorită faptului că este deschisă tuturor influențelor și rezistă tuturor categorizărilor. Însă Zorn nu doar combină pur și simplu fragmente diverse sau multiple stiluri muzicale, de la muzica jazz, rock, pop, klezmer, clasică, electronică, concretă și improvizată ci, de fapt le juxtapune neutralizând opozițiile dintre aceste stiluri, fluidizând granițele dintre stiluri, descoperindu-le mai degrabă în potențialul lor interactiv comun.

¹⁰ *The Signature of John Zorn (4)* <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/the-signature-of-john-zorn/599>.

¹¹ *Great Jewish Music (7)* <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/great-jewish-music/580>.

Pentru a înțelege modul în care Zorn creează operele muzicale putem să le analizăm prin prisma termenilor de *decontextualizare/recontextualizare*, dat fiind că de regulă, John Zorn folosește piesele muzicale, stilurile muzicale, fragmentele muzicale care îi acaparează atenția, într-o manieră specifică deconstrucției, le extrage din contextul lor și le confruntă cu un cu totul alt context și practic le demontează și le reasamblează în stilul deconstrucției derrideene. John Zorn declară că realizează un fel de colaj, că demontează fragmente, elemente muzicale și le citează, le transcrie într-o nouă secțiune muzicală, le deplasează și le reconstruiește într-un alt univers muzical.

O astfel de tehnică este specifică deconstrucției derridene. Derrida ne-a explicat faptul că tocmai această posibilitate de *repetabilitate*, această posibilitate de a scoate din context și de a recontextualiza, constituie identitatea oricărei mărci, fie aceasta scrise, vorbite sau muzicale. Și în domeniul muzicii iterabilitatea face parte din structura funcțională a mărcii muzicale, e condiția sa de posibilitate, fie că e vorba de o notă, un fragment, o compoziție muzicală întregă sau un corp de lucrări. Dar această posibilitate ne conduce la o identitate care se modifică, se alterează totodată. Iterabilitatea implică totodată și transgresarea, transformarea mărcii muzicale. Este ceea ce face Zorn la modul magistral, făcând să funcționeze diversele mărci muzicale reasamblate în noi contexte, specifice universului său artistic.

De exemplu, John Zorn reușește să reactualizeze într-un stil cu totul inedit muzica lui Morricone sau să transcrie în stil trash muzica lui Ornette Coleman. În tributul dedicat lui Ornette Coleman nu încearcă să-i imite stilul, ci recrează, introduce voci și zgomote în aceeași manieră în care a făcut-o și Coleman în anii '60. Astfel suntem însă confrunțați cu *indecidabilitatea* filosofică, suntem conduși pe granițele mobile și permeabile dintre diversele stiluri muzicale, nu rămânem nici înăuntru nici în afara unui stil muzical, ci ne situăm *între* acestea, *între* simultana fuziune și diferență dintre diversele stiluri muzicale. Totul se pune în joc în zona de tensiune, la limita dintre, pe terenul gol al graniței care permite și chiar potențează trecerea insesizabilă, a stilurilor sau fragmentelor muzicale, unul într-altul.

În interviurile sale John Zorn ne oferă constant explicații cu privire la modul său personalizat de compoziție prin combinarea *blocurilor de sunete*:

„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” (Shteamer 2020).

John Zorn explorează la modul complex, integrat, transdisciplinar temele sale de interes, ascultă foarte multe compoziții muzicale, concerte, muzica de film sau din desene animate, se documentează citind articole diverse,

de la literatură suprarealistă la filosofi celebri și, în urma unei munci susținute, realizează liste cu idei și sugestii de abordare, schițe pentru compoziții muzicale în care intercalează fragmente sonore creative sau zgomote surprinzătoare, citate din teme muzicale sau intervale pentru improvizații, pe care le organizează în *blocuri de sunete*, le notează pe *fișe-carduri* și le aranjează într-o compoziție muzicală care se poate reordona și reasambla continuu.

Noțiunea de *bloc muzical*, o întâlnim explicitată de Gilles Deleuze și Felix Guattari în *Mii de platouri* (2013), în contextul relevării unui alt model de percepție a lumii: *modelul rizomatic*. Implicăm în acest context viziunea acestor autori, asemănătoare și chiar îndatorată viziunii derrideene¹², pentru că suntem interesați de dinamica mișcărilor indisolubile complexe, de deteritorializare/reteritorializare, similare proceselor derrideene de deconstrucție/reconstrucție: mișcările complexe de deteritorializare, „prin care ceva scapă sau se îndepărtează de un teritoriu dat“ (Mercieca 2013), sunt inseparabile de mișcările corelative de reteritorializare, prin care „elementele deteritorializate se recombina și intră în noi relații în constituirea unui nou ansamblu sau în modificarea celor vechi“ (Mercieca 2013). Ni se deschide astfel accesul la o viziune rizomatică asupra unui univers cu infinite dimensiuni mișcătoare, indeterminabile, care se metamorfozează continuu, constituind noduri de intersecție asemenea unor *rizomi*. Accedem astfel la o multiplicitate de canale rizomatice care scapă controlului nostru pentru că se construiesc în toate direcțiile, sunt modificabile, demontabile, conectabile la intrări și ieșiri multiple, în diverse direcții. Putem să observăm modul de funcționare a modelului rizomatic analizând de exemplu modul de compoziție al cărților rizomatice ale lui Marcel Proust, așa cum procedează Deleuze și Guattari (2013: 7-38), dar la fel de bine am putea să analizăm exemplul muzicii rizomatice a lui John Zorn. Putem să observăm faptul că muzica lui John Zorn este scrisă și performată ca un rizom, este alcătuită din mii de platouri diverse, din multiplicități conectabile, bransate unele cu altele prin tije subterane superficiale, care se ramifică și se extind ca un sistem rizomatic. Aceste multiplicități sunt conectate în moduri foarte diferite care ne scapă, pentru că fac noduri rizomatice prin intersectarea unor codaje multiple, artistice, muzicale, filmice, gestuale, lingvistice, filosofice, ș.a. Nodurile rizomatice se aliază într-un eveniment artistic, se dezvoltă într-o rețea incontrolabilă, imprevizibilă, rizomatică, în care se șterg toate liniile de demarcație și de control. Noi rătăcim mai degrabă printr-un astfel de mediu rizomatic interstițial (al cărților lui Proust sau al muzicii lui Zorn) care

¹² Putem descoperi mai multe puncte „convergență parțială“ între viziunile lui Deleuze & Guattari și Derrida, bunăoară conceptul de devenire este îndatorat conceptului derridean de repetiție, iar mișcările de deteritorializare pot fi văzute ca „o versiune“ a relației derrideene dintre doi poli, condiționali și necondiționali (Mercieca 2013: 23-46), dar în acest context insistăm îndeosebi asupra convergențelor cu mișcările complexe de deteritorializare și reteritorializare a *blocurilor de sunete*.

funcționează în afara oricăror delimitări conceptuale, fiind incontrollabil și indeterminabil printr-o presupusă unitate centrală sau un fundament unitar.

În interpretarea lui Deleuze și Guattari sistemul compozițional care recurge la *blocuri de sunete* este emblematic, argumentează Kevin McNeilly (1995), datorită faptului că eliberează sistemul artistic liniar, îl face să explodeze inventând linii transversale vibrante, proliferante, operând cu „blocuri ritmice deteritorializate“ (Deleuze, Guattari 2013: 392-393), care nu mai au un punct de origine sau coordonate melodice sau armonice, dat fiind că își abandonează punctele de legătură și își creează propriile sale coordonate. Desigur, putem să remarcăm faptul că John Zorn folosește această practică de „improviție liberă proliferativă“ utilizând ca materie primă *blocurile de sunete*, recurgând practic la o mulțime de decupaje, de grefări și hibridări de *blocuri de sunete* preluate din compoziții celebre sau genuri muzicale foarte diverse, din coloane de sunet pentru filme sau pentru desene animate, ș.a. Însă John Zorn nu încearcă să se elibereze de sistemele generice din care preia blocurile de sunete, ci le dublează, le multiplică, le demontează, le repetă. John Zorn dezmembrează și reassemblează *blocuri de sunete* acționând astfel în sensul sugerat de Deleuze & Guattari, le *deteritorializează* și le *reteritorializează*, sau în sensul explicitat de Jacques Derrida, le *deconstruiește* și le *reconstruiește*.

John Zorn a inventat tehnici inedite de compoziție și notație folosind *fișe-carduri* cu ajutorul cărora îi invită pe instrumentiști să se lanseze în serii de improviții surprinzătoare, dizolvând granițele dintre compoziție/ improviție/ interpretare. Cu ajutorul acestor carduri, realizează montaje de *blocuri muzicale* într-o manieră inovatoare, caleidoscopică, extrem de provocatoare pentru instrumentiștii cu care colaborează, care devin la rândul lor un fel de *co-compozitori* ai pieselor muzicale, în același timp în care și Zorn își asumă simultan sau aleatoriu roluri de instrumentist, nu numai de dirijor sau aranjor. Prin sistemul de semnale indicatoare, de reguli și sugestii marcate pe aceste fișe-carduri, pe care John Zorn le arată artiștilor pe parcursul actului interpretativ, reușește să schimbe rapid tipul de interacțiune dintre interpreți, modifică instantaneu ritmul și direcția pieselor muzicale, deschide și închide multiple intervale pentru improviția liberă a artiștilor, invitându-i practic să se implice la rândul lor în demersul compozițional, în același timp în care și el intervine pe scenă și improvizează la saxofon. John Zorn coordonează foarte atent structura și interpretarea muzicală, dar preferă să le ofere libertate interpreților și chiar îi provoacă să-și exploateze la maxim potențialul improvizatoriu, invitându-i să participe la actul viu al compoziției și să își asume rolul de *co-compozitori*. Nu mai funcționează ierarhia și distincția compozitor/ dirijor/ interpret, pentru că întregul grup de artiști poate să-și asume orice rol dorește, într-un spectacol interactiv, colaborativ, care ne provoacă o surpriză continuă, ne pune constant în gardă și ne șochează imprevizibil în orice clipă. Remarcăm astfel că John Zorn

„abdică din poziția de compozitor“ (McNeilly 1995: 3) pentru că pur și simplu „nu este interesat de menținerea controlului creativ absolut“ (McNeilly 1995: 3).

Pe de altă parte, muzica lui Zorn solicită *participarea activă* a ascultătorilor, în sensul că sunt spulberate cadrele prin care aceștia sunt obișnuiți să recepteze muzica. Sunt luați prin surprindere și chiar șocați, sunt expuși la imprezibil și aleatoriu, nu mai știu la ce să se raporteze și ce așteptări să aibă de la astfel de experimente muzicale inedite, surprinzătoare, fragile, în continuă mișcare și transformare. Ascultătorii sunt „activizați“ în sens constructivist, nu mai pot rămâne rămâne în poziția simplă de ascultători pasivi, contemplativi, pentru că sunt efectiv cooptați în „praxisul creativ“, sunt provocați să își construiască, să își creeze „noi forme de atenție, de ascultare“ (McNeilly 1995: 4).

John Zorn ne provoacă să experimentăm imprezibilitatea, indeterminarea și spontaneitatea muzicii avangardiste. Muzica sa ne surprinde continuu prin tensiunea instabilă, fragilă, imprezibilă pe care o întreține datorită implicării neașteptate a *zgomotului* în muzică¹³. Ceea ce ar trebui lăsat în afara muzicii, invadează compoziția și actul performativ muzical, destabilizând inanticipabil întregul ansamblu muzical care își pierde unitatea, omogenitatea, armonia. Muzica lui Zorn se deschide înspre primirea ospitalieră a tuturor formelor de sunet și tuturor zgomotelor brute. Astfel, conform viziunii derrideene, nu mai rămâne nimic în afara textualității muzicale, nu există practic un în afară al textualității muzicale. Pur și simplu Zorn detonează convențiile muzicale, formele comerciale, introducând zgomote, sunete abrazive asurzitoare, motive tulburătoare hardore, punk, heavy metal, noise etc. Zorn alternează și schimbă foarte brusc un stil cu altul, recurge frecvent la fracturări ale limbajelor muzicale sau la sunete sparte, fiind total imprezibil. Bunăoară, în reprezentațiile *Naked City* ritmul sare de la stiluri de jazz la riff-uri funky, rock and roll, hardcore, întrerupte continuu de secțiuni de zgomot, bruij, sunete libere, sălbatic și violente, bipuri, mârâieturi, urlete, hohote, etc. Într-o piesă muzicală precum *Cobra* întâlnim instrumentația orchestrală convențională, însă suntem luați constant prin surprindere de infiltrarea, de *grefarea* neașteptată a fragmentelor de sunete atipice, sălbatic, precum măcăit de rațe sau nechezat de cai, fluiet de tren, sonerii de telefon sau sunete industriale și înregistrări comerciale. În albumele *Naked City* zgomotul imprezibil este prezent la modul flagrant, tulburător, neliniștitor, ca un drog excitant și periculos în același timp, dat fiind că ne poate invadea incontrollabil și ne poate transforma într-un

¹³ Zgomotul face de asemenea parte din mediul interstițial al scriiturii derrideene. De exemplu, în *Margini – de-ale filosofiei*, Derrida ne provoacă să deconstruim orice limită, margine, marcă, pentru „a sparge urechile” și „a luxa timpanul”, să scriem de fapt pentru o „multiplicitate de timpane”, pentru a putea „auzi cu ochii” (Derrida 2015a: 11-27).

dependent (Cobussen 2002)¹⁴. Piese precum *Painkiller* și *Absinthe* funcționează astfel ca un fel de *pharmakon* derridean (Derrida 1997: 73-79) pot fi resimțite fie ca și remedii cu efecte benefice, antidoturi cu puteri catartice, eliberatoare, dar și ca droguri periculoase, pot înnebuni audiența la limita insuportabilului sau, dimpotrivă, pot declanșa transa plăcerii extazului. Derrida a remarcat în *Diseminarea* (Derrida 1997: 123-125) că această graniță dintre medicament sau otravă, remediu benefic sau drog periculos, este extrem de fragilă și exact aici ne conduce John Zorn, ne provoacă la maxim să-i gustăm *pharmakonul indecidabil* pe care ni-l oferă.

Putem evidenția rolul pe care ajunge să-l ocupe zgomotul în muzica lui John Zorn în comparație cu rolul la fel de revoluționar al zgomotului implicat în muzica unui alt contemporan celebru, John Cage. În cazul lui Cage dispare ierarhia dintre muzică și zgomot, deoarece Cage dorește să introducă zgomotul în muzică și să ne atragă atenția asupra emancipării zgomotului, asupra sunetelor care de obicei sunt excluse din muzică, care rămân în afara muzicii. Însă Zorn nu vizează această emancipare a zgomotului în cadrul muzicii, dat fiind că Zorn nu se raportează la zgomot ca la o suită de sunete întâmplătoare care ajung să pătrundă într-o compoziție muzicală ci, explică Cobussen:

„Mai degrabă Zorn tratează zgomotul ca pe un stil muzical utilizabil printre multe alte stiluri muzicale, o altă formă de sunet care trebuie însușită. Utilizarea de către Zorn a zgomotului nu constă în dezmembrarea sau dezactivarea muzicii prin zgomot, ci în fluxul de dialog între zgomot și alte stiluri muzicale (...). Pentru Zorn, zgomotul nu este atât celălaltul muzicii, zgomotul face deja parte din lumea muzicală” (Cobussen 2002)¹⁵.

Kevin McNeilly ne confirmă faptul că pentru John Zorn zgomotul nu reprezintă un sunet natural, original, implicat într-o compoziție muzicală precum în celebra piesă 4'33 a lui John Cage. John Zorn consideră că această „nouă eră a compoziției” (McNeilly 1995: 2) promovate de John Cage este mai degrabă „moartă, muzică fără viață” (McNeilly 1995: 2) dat fiind că păstrează viziunea utopică a recuperării și implicării în muzică a zgomotelor naturale, originare care rezidă în afara registrului muzical, ca și peisaje sonore alternative, naturale sau urbane. Pe urmele deconstrucției derridiene, noi remarcăm faptul că în cazul muzicii lui John Zorn nu funcționează această disjuncție, această ruptură clasică între original/ derivat, prim/ secund, interior/ exterior, și respectiv muzică/ zgomot. Pentru Zorn nu funcționează distincția dintre muzică și zgomotul din afara muzicii, dat fiind că și zgomotul e o altă formă de sunet, este mai degrabă

¹⁴ Zorn's Pharmacy, <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/zorn-s-pharmacy/577>

¹⁵ Zorn, Noise, Cage, Pop, (3) <http://www.deconstruction-in-music.com/john-zorn/zorn-noise-cage-pop/555>.

material muzical, stil muzical, la fel ca melodia, armonia, ritmul muzical. Observăm așadar că, în stil derrideean, distincția muzică/zgomot este bruiată, replicată, deformată, impură. Nu mai regăsim *originalul* nici în sunetul muzical, nici în zgomotul natural și noi trăim mai degrabă în țesătura *contaminării* lor, în *duplicitatea, ambivalența, indecidabilitatea* lor, așa cum ne-a atenționat Derrida. Zgomotul devine astfel *cromozomul* care articulează, care structurează și destructurează spațiul muzical după altfel de axe, mobile, fragile, instabile, volatile și modifică astfel neașteptat modurile noastre de percepție a muzicii.

John Zorn reassemblează mozaicuri muzicale asemenea unui detectiv de *pulp fiction* pe care îl urmărim în acțiune în *Spillane*, sau asemenea unui regizor care-și anticipează efectele sonore, dar desigur într-o manieră asumată, recurgând la practici precum dislocarea, fragmentarea, repetiția, grefarea, hibridarea, fuziunea. Astfel de reasamblări de fragmente țin piesele într-o permanentă tensiune care ne poate lua oricând prin surprindere. John Zorn recurge la practici complexe de deconstrucție a convențiilor, categoriilor și genurilor artistice, le fragmentează și le hibridizează, le suprapune și le ramifică eclectic. Astfel de practici sunt emblematice pentru deconstrucția derrideeană, care ne-a deschis câmpul infinitelor posibilități ale recontextualizărilor nelimitate.

8. Etica Celuilalt

Deconstrucția ne-a pregătit pentru primirea „celuilalt“ (Derrida 1987a: 53), pentru ceea ce rămâne negândit și nespus, invizibil, intangibil, neauzit, pentru ceea ce scapă de toate încorsetările conceptualității și percepției noastre¹⁶. Deconstrucția are această dimensiune etică care constă în deconstruirea structurilor înțelegerii noastre, ale gândirii și limbajului nostru, pentru a ne orienta atenția înspre singularitatea cu totul altfel, a *celuilalt*. Trebuie, explică Derrida, să ne pregătim pentru a-l primi pe *celălalt*, pentru a-l lăsa pe *celălalt*, cu

¹⁶ Putem urmări mai multe provocări adresate deconstrucției de către mai mulți critici, pentru a o face „să avanseze“ pe alte tărâmurii, pentru a ne deschide înspre altfel de relații etice bunăoară, care abandonează viziunea antropocentrică, perspectiva limitată a conceptelor umane și ne provoacă să privim la imensitatea spațiului cosmic, urmând mai degrabă logica *khôrei* pentru a putea recepta survenirea evenimentelor inanticipabile, nereprezentabile, neașteptate, cu totul altfel (Callus 2015). Putem urmări modul cum deconstrucția reinventează etica și ne provoacă să descoperim spațiul paradoxal dincolo de etică, „locul fără de loc“ a lui *khôra* și „punctele de nebunie“ care ne deschid înspre o altă concepție etică asupra locuirii (Milesi 2015). Urmând viziunea derrideeană înțelegem faptul că suntem prinși în punctele de articulație dintre două dimensiuni absolut eterogene, dar inseparabile și că noi locuim într-o spațiere paradoxală, pe frontiera fragilă dintre experiențele noastre condiționale, determinate, reglementate și ceea ce ne survine incontrollabil, indecidabil, indeterminabil. Deconstrucția ne provoacă să fim mult mai atenți la tot ceea ce ne scapă, la etica *Celuilalt*.

totul altul, să survină. Deconstrucția dizolvă limitele fixe, clare, identificabile, rezonabile ale înțelegerii noastre tradiționale, clasice, comode și ne provoacă să auzim și să compunem altceva în muzică, să vedem sau să pictăm altfel în pictură, să construim și să locuim altfel în spațiile arhitecturale ș.a. Trebuie așadar să ne pregătim pentru a auzi și ceea ce este nemaiauzit, nefamiliar, imprezizibil, șocant, pentru a auzi până și zgomotul, ceea ce pare a fi în afara muzicii. Deconstrucția ne orientează spre tot ceea ce ne scapă, spre ceea ce pare marginal, insignifiant, în afara interesului nostru, dar care ne poate provoca și bulversa complet. Si dat fiind că știm că nu putem ieși în afara textualității muzicale, înțelegem faptul că totul poate fi muzică și că de fapt granița dintre muzică și non-muzică, pentru care se luptă toate abordările muzicologice tradiționale, aceasta graniță nu există. Orice poate deveni muzică, orice poate fi perceput și înțeles în mod muzical.

Precum filosoful Jacques Derrida și artistul John Zorn face pași peste granițe, provoacă și invadează toate limitele, determinările și ne invită într-un domeniu muzical-artistic inedit, pe locul fără loc propriu-zis al granițelor dintre toate stilurile și curente muzicale. Pe terenul de graniță John Zorn caută indeterminabilul, indecidabilul muzicii, *celălaltul* dincolo de toate stilurile muzicale, în același mod în care Derrida îl caută pe *celălaltul* discursurilor și limbajelor filosofice. Ambii sunt în căutarea evenimentului absolut unic, singular, instant, imprezizibil, indeterminabil, care ne provoacă surpriza absolută.

Referințe:

- Bonitto-Donato, C. (2020). De la déconstruction philosophique au déconstructivisme architectural et vice-versa/ From philosophical deconstruction to architectural deconstructivism and vice versa. In *Archives de Philosophie*. HAL, 83 (2). 125-144. <https://hal.science/hal-02551762> accesat la data de 9.01.2023.
- Brackett, J. (2008). *John Zorn: Tradition and Transgression*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Callus, I. (2015). The Non-Relation of Non-Relation: The Scale and Object of Deconstruction and Art Now. In *Parallax*, vol. 21, no. 1. 98-121. <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2014.988905> accesat la data de 9.01.2023.
- Claver, A.K. (2008). The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetic. In *TRANS - Transcultural Music Review*, 12. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic> accesat la data de 9.01.2023.

- Cobussen, M. (2002). *Deconstruction in Music*. (Doctoral dissertation). Erasmus University Rotterdam. <http://www.deconstruction-in-music.com/outwork/outwork/100>. accesat la data de 8.07.2022.
- Cutler, C. (2014). Thoughts on Music and the Avant Garde: Considerations on a Term and Its Public Use. In J. Leger (Ed.). *The Idea of Avant-Garde And What It Means Today* (218-234). Manchester: Manchester University Press.
- Deleuze, G. (1995). *Diferență și repetiție/ Difference and Repetition* (traducere de Toader Saulea). București: Editura Babel.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2013). *Mii de platouri/ A Thousand Plateaus* (traducere de Bogdan Ghiu). București: Editura Art.
- Derrida, J. (1990). A letter to Peter Eisenman (Translated by Hilary P. Hanel). *Assemblage 12*. 6-13. <https://www.jstor.org/stable/3171113?origin=crossref> accesat la data de 9.01.2023.
- Derrida, J. (2003). *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème/ Rams, in Sovereignities in Question: The Poetics of Paul Celan*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (2009). *Despre gramatologie/ Of Grammatology* (traducere de Bogdan Ghiu). Cluj-Napoca: Editura Tact.
- Derrida, J. (1997). *Diseminarea/ Dissemination* (traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu). București: Editura Univers enciclopedic.
- Derrida, J. (1998a). *Khôra* (traducere, cronologie și postfață de Marius Ghica). Craiova: Editura Scrisul românesc.
- Derrida, J. (1978). *La vérité en peinture/ The Truth in Painting*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J. (2015). *Les arts de l'espace. Ecrits et interventions sur l'architecture/ Space arts. Writings and interventions on architecture*. G. Michaud, J. Maso (eds.). Paris: Editions de La Différence.
- Derrida, J. (2001). *(Ex)poziții/ (Ex)positions* (traducere Emilian Cioc). Cluj-Napoca: Editura Idea Design&Print.
- Derrida, J. (2015a). *Margini – de-ale filosofiei/ Margins of Philosophy* (traducere Bogdan Ghiu, Alex Cistelean, Ciprian Jeler). Cluj-Napoca: Editura Tact.
- Derrida, J. (2013). *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979-2004/ Thinking Out of Sight: Writings on the Arts of the Visible 1979-2004*. G. Michaud, J. Masó, J. Bassas (eds.). Paris: Editions de La Différence.

- Derrida, J. (1995). Pretextul „porcului spinos“. Convorbire cu J. Derrida realizată de Maurizio Ferraris/ The “porcupine” pretext. Conversation with J. Derrida by Maurizio Ferraris. In Heidegger, M. *Timp și ființă/ Being and Time*. București: Editura Jurnalul literar.
- Derrida, J. (1987a). *Psyché. Invention de l'autre/ Psyche: Invention of the Other*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1986). *Schibboleth pour Paul Celan/ Schibboleth for Paul Celan*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1998b). *Scritura și diferența/ Writing and Difference* (traducere de Bogdan Ghiu). București: Editura Univers.
- Derrida, J. (1999). *Sur parole/ On word*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Derrida, J. (1987b). *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce/ Ulysses Gramophone: Hear Say Yes in Joyce*. Paris: Éditions Galilée.
- Feldman Barrett, L. (2017). *Cum iau naștere emoțiile. Viața secretă a creierului/ How Emotions Are Made. The Secret Life of the Brain* (traducere de Mihaela Marian Mihăilaș). Cluj Napoca: Editura ASCR.
- Gordon, T. (2012). John Zorn: Autonomy and the Avant-Garde. In *Avant*, vol. III, Number T. 329-343.
https://www.researchgate.net/publication/291965390_John_Zorn_Autonomy_and_the_avant-garde accesat la data de 9.01.2023.
- Herbrechter, S. (2015). Deconstruction – Space – Ethics: Where to Start... In *Parallax*, vol. 21, no. 1. 1-5.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2014.988906> accesat la data de 9.01.2023.
- Ionescu, A. (2017). Derrida's Response to the Jewish Museum. In *The Memorial Ethics of Libeskind's Jewish Museum*. London: Palgrave. 169–179.
- Libeskind, D. (1997). *Radix-Matrix: Architecture and Writings*. Munich and New York: Prestel.
- McNeilly, K. (1995, January). Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music. In *Postmodern Culture*, Vol. 5, No. 2.
<https://www.amherst.edu/media/view/104655/original/Mcneilly+Ugly+Beauty+-+John+Zorn+and+the+Politics+of+Postmodern+Music.pdf> accesat la data de 9.01.2023.

- Mercieca, D.P. (2013). In-Between Derrida, Deleuze and Guattari. In *Living Otherwise*, Brill, 23–46.
- Michaud, G., Lèbre, J. (.016). Archive, Architecture, Art. *Rue Descartes*. N 89-90/2. 118-138. <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2016-2-page-118.htm> accesat la data de 9.01.2023.
- Milesi, L. (2015). Séance tenante: Deconstruction in (the) Place of Ethics Now. In *Parallax*, Vol. 21, No. 1. 6–25. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13534645.2014.988908> accesat la data de 9.01.2023.
- Norris, C. (1999). Deconstruction, Musicology and Analysis: Some Recent Approches in Critical Review. In *Thesis Eleven*. Number 56/1. 107–118.
- Norris, C., Benjamin A. (1988). *What is Deconstruction?* London: Academy Editions.
- Proimos, C.V. (2009). Architecture: a self referential sign or a way of thought? Peter Eisenman’s encounter with Jacques Derrida. In *SAJAH*, volume 24. number 1. 104–115. https://www.researchgate.net/publication/228661084_Architecture_a_self_referential_sign_or_a_way_of_thought_Peter_Eisenman's_encounter_with_Jacques_Derrida accesat la data de 9.01.2023.
- Ramshaw, S., (2006). Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event. In *Critical Studies in Improvisation*,. ol 2, No 1. <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/81> accesat la data de 9.01.2023.
- Scherzinger, M. (2005) Music in the Thought of Deconstruction/ Deconstruction in the Thought of Music. In *Musicological Annual*, vol. 41/2. 81-104. <https://journals.uni-lj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/5598> accesat la data de 9.01.2023.
- Segarra, M. (2021). Hélène Cixous’s Creaturely Poethics. In *Word an Text*, vol. XI. 55-67.
- Shteamer, H. (2020, June). He Made the World Bigger: Inside John Zorn’s Jazz-Metal Multiverse. In *Rolling Stones*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/john-zorn-jazz-metal-interview-naked-city-1015329/>. accesat la data de 8.07.2022.
- Suciu, L.G. (2022). John Zorn și „multiversul“ muzicii sale avangardiste/ John Zorn and the "multiverse" of his avant-garde music. In *Revista Eon*. vol. 3, nr. 2. 128-144. <https://www.revista-eon.eu/>. accesat la data de 9.01.2023.

- Suciu, L.G. (2011). *Problema darului și a donației la Jacques Derrida/ The problem of gift and donation in Jacques Derrida*. Cluj-Napoca: Editura Eikon.
- Waltham-Smith, N. (2021). Homofaunie: Non-human Tonalities of Listening in Derrida and Cixous. In *Word an Text*, vol. XI. 68-82.
- Wills, D. (2006, September). Notes Towards a Requiem: Or the Music of Memory. In *Mosaic*, 39/3. 27-46. <https://www.jstor.org/stable/44030508> accesat la data de 9.01.2023.
- Zorn, J. (2008, Dec. 20). John Zorn Interviewed: No ordinary noisemaker. Interview by Graham Reid. In *Elsewhere Magazine*. <https://www.elsewhere.co.nz/absoluteelsewhere/2101/john-zorn-interviewed-1990-no-ordinary-noisemaker/>. accesat la data de 8.07.2022.