

**Дуња Њаради**

*Факултет музичке уметности,  
Универзитет Уметности у Београду  
dunjanjaradi@fmu.bg.ac.rs*

## **Транс, музика и плес – старе теме и нови интердисциплинарни дијалози**

**Апстракт:** Рад се бави питањем трансa у антропологији, етномузикологији и студијама плеса кроз проблем улоге музике и плеса у постизању трансног стања. Рад се фокусира на две значајне студије трансa. Прву од њих представља студија *Музика и Транс* француског етномузиколога Жилбера Ружеа (Gilbert Rouget). У овој студији Руже испитује повезаност трансa и одређених пракси музике и плеса дискутујући кључно питање: да ли одређени музички инструменти нужно доводе до трансa? Друга студија представља новији рад етномузиколошкиње Џудит Бекер (Judith Becker) у којој она истражује синергију између музике, емоције, и трансa у интеркултурном контексту. Иако ове две студије имају доста додира једна са другом, кључну разлику представљало би ослањање Бекерове на новија истраживања у психологији и неуро-науци, која су довела до нових истраживачких приступа музици и плесу. Дакле, иако се Бекерова ослања на Ружеову пионирску студију, готово двадесет година разлике између ових студија довело је до новијих дијалога између антрополошких и културалистичких приступа с једне стране, и психолошких и биолошких истраживања с друге стране. Рад ће приказати савремене исходе ових дебата у антропологији кроз новије приступе ритуалу, студијама плеса кроз питање кинестезије, етномузикологији кроз теорије афекта, као и на интердисциплинарне интересије међу њима.

**Кључне речи:** музика, транс, плес, неуро-науке, кинестезија, афект

Пре више од тридесет година, француски етномузиколог Жилбер Руже (Gilbert Rouget) написао је дело *Музика и Транс: Нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*.<sup>1</sup> Рашчишћавајући с неким дуго држаним заблудама, ова књига је поставила темељ за нови поглед на интеракцију између музике и трансa. Сам Руже почиње књигу следећим речима:

<sup>1</sup> У француском оригиналу Ружеова (Rouget) књига *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* објављена је 1980. године. Српски превод објављен је 1994. године.

„Транс, појава која се запажа у свим поднебљима, најчешће се доводи у везу са музиком. Зашто? Овом књигом настојим да одговорим управо на то питање” (Ruže 1994, 7). Руже даље објашњава да се често подразумева да музика једноставно има то дејство да баца људе у транс и да многи сматрају да ту нема шта да се даље тражи. Насупрот томе, Руже говори како нема ничег једноставног када се ради о трансу, јер негде транс изазива громогласно бубњање а негде људски глас, негде се упада у транс играјући а негде лежећи на постељи. Дакле, када се ствари овако широко сагледају, поставља се питање: како дејствује музика? Руже почиње с одбацивањем неких претпоставки чврсто укореењених у његово време, као на пример претпоставку Ендруа Ниира (Andrew Neher) који повезује дејство бубњева с изазивањем трансног стања тако што се претпоставља да бубањ има неко универзално дејство, или ону Мелвила Херсковица (Melville Herskovits) где се транс изазива условним рефлексом. Књига има осам поглавља која су организована у два дела. Први део садржи четири поглавља која су више теоријског карактера, у којима Руже разјашњава разноврсну а често и веома конфузну терминологију трансa и опседнутости. На пример, Руже критикује термилошку ознаку „измењена стања свести” сугеришући, уместо те ознаке, пажљиво термилошки разграничене феномене као што су транс, криза, инспирација, божански транс, идентификациони транс, екстаза итд. Сва ова поглавља су, осим што су теоријски прецизна, такође и веома богата етнографским примерима. Иако је Руже написао књигу као резултат вишегодишњег истраживања култова опседнутости и трансa у Бенину, књига обилује примерима који се протежу на све познате континенте. Други део књиге састоји се од три велике студије случаја. Први је „Музика и транс код Грка”, затим „Ренесанса и опера” и „Музика и транс код Арапа”. Ово последње поглавље сматрам најважнијим и биће му касније посвећена већа пажња. Основно питање које Руже износи је: „Ако је транс универзални феномен који одговара психофизичким диспозицијама инхерентним људској природи, онда зашто је транс повезан са толико различитих музичких система у различитим културама широм света?” (Ruže 1994, 7). Руже је дао неколико важних доприноса покушавајући да одговори на то питање:

- (1) скренуо је пажњу на чињеницу да постоје различите врсте трансa, од којих се неке повезују с музиком а неке не;
- (2) оборио је претпоставку (како лаичку тако и научну) да постоји узрочно-последична веза између одређених врста музике, као што су тешко, брзо бубњање или понављање мелодијских формулација, и одређене врсте трансa. Однос између музике и трансa није ни узрочно ни детерминистички постављен. Може се ући у транс без музике; може се слушати музика а да се не уђе у транс. Ипак, ова два појма су често асоцијативно повезана;

- (3) показао је да, имајући у виду културна очекивања, било која врста музике, било да је вокална или инструментална, може бити повезана са стањем трансa.

Иако је Ружеова студија компаративне природе, поред обилате грађе везане за феномен трансa она оставља и нека важна питања отвореним и теоријски значајним, и данас још увек представља најсвеобухватнију студију трансног понашања у времену и простору.

Ружеова књига представљала је инспирацију и етномузиколошкињи Џудит Бекер (Judith Becker) која је у деценијама након Ружеа развијала његову мисао настављајући да истражује питање односа неуро-физиологије и културе у разумевању трансa али и специфичније, она се фокусира на мање истраживано трансно стање усмеравајући се и теоријски изграђујући појам „секуларног трансa”. У чланку *Music and Trance* (Becker 1994), који је написала десетак година након Ружеове студије, она признаје колико јој је Ружеова студија значила у постављању „правих” питања везаних за транс. У мало личнијем уводу овог чланка, Бекерова признаје како је, када је први пут прочитала Ружеову књигу на енглеском, била уједно одушевљена што је учинио много на тему која ју је дуго занимала, и помало разочарана што је стигао до „њене теме” пре ње саме. У чланку који је написан готово деценију касније, Бекерова се осећала спремном да поново покрене неке теме, које је Руже начео преиспитујући везу трансa и музике, кроз последња научна достигнућа и приступе развијене у неурофизиологији и неурохемији мозга. Бекерова овде отвара и питање статуса музике у тим научним истраживањима, јер мали број ових студија мозга помиње било музику било транс. Ипак, по Бекеровој, ти нови резултати могу бити у директној вези са постојаним и упорним питањем односа између музике и трансa. С друге стране, она упозорава да њена намера није да умањи богати, искуствени феномен трансa и да га сведе на „пуцкетање” неуроне и „промискуитетне” хемикалије (Becker 1994, 41), већ да размотри чему другачији експликаторни систем може да нас научи. Дакле, иако се у целокупном свом раду фокусира на хемијске и на физиолошке аспекте трансa, њен крајњи циљ је увек био да се интегришу недавна открића у биолошким наукама с корпусом знања о музици и трансу који се могу добити из личних извештаја, као и психолошке и антрополошке литературе. У том смислу, рад Бекерове је амбициозан и свеобухватан као и онај Ружеов. Ипак, за разлику од Ружеа, Бекерова заступа тезу да неуро-науке могу да нам помогну у разумевању трансa јер, по њој, „научна литература може да допринесе, с упечатљивим новим менталним сликама, томе како и зашто често реагујемо на музику тако што одемо у транс, а и пружају неке прилично изненађујуће нове метафоре за описивање функционисања наших умова” (Becker 1994, 41).

У неким случајевима, ове студије позивају на драстичну преформулацију наших схватања ума и мозга (као што је идеја да се сећање „чува“ у одређеном подручју мозга, те да је та активност мозга јединствена односно интегрална). Интересовања Бекерове за везу открића у неуро-наукама и етнографских и културалистичких приступа, сматрам, одражавају промене и трендове који су се паралелно јавили у етномузикологији и студијама плеса. Ипак, иако Бекерова инсистира на експерименталним методама природних наука (прецизније неуролошких студија), она тврди да природне науке често игноришу сазнања друштвених и хуманистичких наука. Иако је језик другачији, категоријални апарат или метафоре које користе, научна објашњења често потврђују оно што су бројни хуманистички научници кроз векове већ тврдили. На пример, писања ал Газалија (12. век), Жан Жака Русоа (18. век) и Вилијама Џејмса (19/20. век), од којих су сви дубоко промишљали музику и транс. Дакле, чињеница је да налази неуро-науке о мозгу могу да нам помогну да одагнамо одређене заблуде и боље разумемо наше односе и са спољним светом и са нашим унутрашњем искуством. Такође је чињеница да нам неуро-наука може помоћи да разумемо неке од механизма централног нервног система који доприносе или омогућују дубоко задовољство које имамо када смо у трансу с музиком. Међутим, ови налази остављају суштинска питања по страни и у потпуности су недовољни да изразе и изнесу интегралније закључке о искуству које зовемо транс.

Деценију након чланка у којем Бекерова почиње свој рад на интеграцији научних приступа у разумевању трансa, стиже и њена најзначајнија студија, књига *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing* (Becker 2004), где је развила концепт „секуларног трансa”, односно предложила је хипотезу да можда постоји неоткривено сродство између религиозних екстаза и секуларних „дубоких слушалаца”. „Дубоке слушаоце” Бекерова дефинише као оне људе који могу да осећају језу, да се најезе или да плачу док слушају музику која их покреће. У књизи она сугерише да и верски екстатичи и „дубоки слушаоци” доживљавају јаку емоционалну реакцију када слушају музику коју сматрају дубоко дирљивом. Потом, тврди да су „дубоки слушаоци” потенцијални трансери (trancers) и да у право време и на правом месту могу да падну у транс. Бекерова, на неки начин, својом књигом наставља дијалог с Ружеом. У последњем поглављу Ружеове књиге, у којој он расправља феномен трансa у арапском свету, он нам представља и термин *тараб* у арапској култури који реферише на секуларни или профани транс. Тако, Руже говори како су

[с]пољне манифестације тараба, профаног трансa, [...] сличне у свему спољним манифестацијама вецда, мистичког трансa кад се овај исказује обезнањивањем, губитком свести, крицима и цепањем одеће. Али, изван себе од узбуђења људи почињу и да тапшу и да играју. Уосталом вецд и

тараб понекад су толико слични да се дешава да тараб означава и мистични транс. То је случај у неким областима Ирака и тада разликујемо тараб каиф и тараб руби или 'транс разоноде' и 'духовни транс'. (Ruže 1994, 329)

Поред инспирације пронађене у профаном трансу арапског света, Бекерова такође отвара и питање дефинисања трансa у дијалогу а Ружеовим дефиницијама. Тако, она дефинише транс као стање ума које карактерише интензиван фокус, губитак снажног осећаја сопства и приступ врсти знања и искуства која су недоступна у не-трансном стању. Док Руже прави разлику између стања „транса” и „екстазе”, Бекерова, барем у овој књизи, преферира генеричку категорију трансa која укључује медитативна стања, транс поседнутости, шамански транс, заједнички транс, естетски транс и/или изоловане тренутке трансценденције.

Временом, Бекерова је мењала свој приступ трансу, пре свега кроз терминолошке дебате постављајући изнова питање: како назвати оно што се зове екстатички процес и оне који га доживљавају? Док је у својој књизи Бекерова користила термине „трансер” и „трансинг”, временом је схватила да су ови термини, који су јој некада били задовољавајући, временом постали проблематични. Тако, на једном од предавања на Станфорду (Becker 2006) она разјашњава како су ти термини, иако су далеко шири од Ружеових, ипак и даље веома уски, а с друге стране, ти термини имају превише антрополошку конотацију. Такође, Бекерова говори како је у прошлости користила и „трансцендентално искуство” да опише искуство трансера, али данас признаје да, иако то није лош термин, он ипак сугерише да се искуство ситуира негде изван тела искушеника. Тако да Бекерова коначно изабира термин „занос” (*rapture*) да означи искуство, а термин „екстатичан” (*ecstatic*) као именицу за искушеника. Бекерова објашњава како овај процес „заноса” тела/ума треба да буде заснован на некој врсти измењене физиологије, тако што је у стању да одржи физички стрес далеко изван свакодневног, обично је веома анимиран, често је праћен осећањем присуства трансценденталног па искушеник може да има веома ограничено сећање на догађај „заноса” након што он прође. Све ово може да се деси и без присуства музике. Али, у оквиру институционализованих религија широм света, музика је саставни део искуства „заноса” и не би се сматрао потпуним без ње. Враћајући се питању музике, Бекерова опет наглашава проблем којим је Руже, двадесет година раније, почео своју књигу: зашто музика, а не, на пример, поезија или плес, изазива транс? Без сумње, сви ови аспекти се јављају у многим културама, али никако не у бројности попут учесталости музичких израза. Бекерова тврди да део одговора лежи у чињеници да је музика поуздан генератор емоција, а тако јака емоција је предуслов за искуство заноса. Пратећи своју посвећеност неуро-наукама,

Бекерова тврди да је физиолошка способност да се одговори на музички стимуланс са јаким, дубоко у мозгу, емоционалним реакцијама један од одлучујућих предуслова за покретање екстатичне свести. Она говори о емоцијама које настају у доњем делу мозга, у аутономном нервном систему (АНС), који није генерално под свесном контролом. Но, хајде да видимо ко су „дубоки слушаоци” према Бекеровој.

Бекерова тврди да постоји подгрупа музичких слушалаца и извођача из свих музичких жанрова за које је „занос” најважнији аспект умешаности у музику и који потискује све остале мотивације. То су људи који често *свесно* користе музику како би подстакли и покренули процес ума/тела који их привремено уклања из сопствених свакодневних доживљаја себе, својих свакодневних свести, својих свакодневних проблема, и покреће их у домен који се може доживети/описати као занос. Ти људи су екстатичи света и могу интерпретирати своја искуства у различитим епистемологијама, у различитим оквирима, секуларним или верским. Бекерова жели да повеже верске екстатике, који су чешће предмет изучавања, са „дубоким слушаоцима” и да обе ове категорије зове и „дубоким слушаоцима” и „екстатичима”. У највећем броју случајева, екстатичи воде обичне животе, не разликују се од популације у целини, нису означени патологијама као ни ванредном интелигенцијом, а не одликују се ни изузетним менталним или емоционалним карактеристикама. Бекерова тврди да су екстатичи или религиозни или се не уклапају у генерални психолошки профил својих заједница, то су „обични” људи коју су *научили* да музика може да им помогне да дотакну „божанско” искуство<sup>2</sup> (Becker 2006, 4). Идеја да су „екстатичи света” некако *научили* да покрену транс, слушајући музику, један је од закључака Бекерове коме ћу се вратити касније и који има нарочити значај за студије плеса и антропологију ритуала.

<sup>2</sup> Што се тиче њених метода у изучавању ових „обичних људи”, Бекерова говори о бројним научним методама којима се може мерити степен „заноса” на физиолошком нивоу. Једина технологија коју она користи је ЕДА, електродермална активност. Верује се да ЕДА мери импулсе из доњег дела мозга и та технологија се већ дуже време користи у детекторима лажи. Иако је ова технологија несавршена, ипак она на довољно прецизном нивоу мери симпатетичку активност, лако је употребљива и има ту предност јер је потпуно преносива. Дакле, Бекерова је носила тај апарат у Пентекосталну цркву где је мерила ЕДА импулсе искушеницима током службе. Шта је то ЕДА или галванска реакција коже? То је мерење интензитета мале електричне струје између две електроде постављене на врхове прстију учесника. Као одговор на узбуђење АНС-а (аутономни нервни систем), активност сваког тренутка знојних жлезда у шаци изазива промене у релативној проводности мале електричне струје између две електроде. Ове промене у малој струји између електрода је оно што се снима на графиканима (Becker 2006, 5).

Коначно, на крају свог предавања, Бекерова је исказала дубоку сумњу у однос природних и друштвених наука. Бекерова говори како је наилазила на отпор међу колегама етномузиколозима и хуманистичким научницима када се ради о укључивању научних поступака, ма колико минималних у истраживачком пројекту који је тако личан, тако унутрашњи и неухваљив као што је емотивни одговор на слушање музике. Међу неким њеним колегама на науку и научну методологију се гледа као на претњу негованим уверењима о индивидуалној слободној вољи и/или духовности нашег унутрашњег живота. Бекерова закључује предавање изјављујући како су сви ови страхови део заблуде и неразумевања науке.

\*

Из ове надасве плодне дебате о односу културе и физиологије у разумевањима „измењених стања свести”, желим да се фокусирам на три ствари и да их у остатку текста елаборирам. За почетак, у општем смислу, желим да поставим питање привилеговања музике у изазивању одређених емотивних стања. Интересантно је да Руже, иако се у својој студији фокусирао на музику, даје мноштво примера где се транс превасходно постиже плесом, или неком врстом свесне манипулације физиолошких одлика људског тела кроз покрет, а да не причамо о бројности примера где се транс приписује симбиози музике и плеса. Чудит Бекер, чини се, губи аспект плеса, односно покрета, из својих сагледавања готово у потпуности. Дакле, остатак текста ће се фокусирати на питање плеса. Друга поента, која је занимљива, јесте горе изнета опсервација да су недавна научна открића и научно интересовање за ове теме само потврдила неке наводе које су антрополози и друштвени научници већ установили. Ово је, сматрам, нарочито случај када се ради о студијама плеса, које су од почетка двадесетог века готово тврдоглаво неговале један одређени приступ плесу и чулима кроз појам „кинестезије”. Треће, Бекерова у једном тренутку говори како су „дубоки слушаоци” обични људи који су научили да их музика може транспоновати и приближити осећају „божанског”. Међутим, кроз плес, ја бих да покажем како изгледа транс као *телесна пракса* која се учи одређеном техником која је културно условљена, али која се базира на манипулацији фундаменталних физиолошких карактеристика људског тела. Ја ћу се прво позабавити трећим аспектом и то тако што ћу се вратити Ружеу.

У већ поменутом поглављу о трансу у арапском свету, Руже наглашава да се, за разлику од трансног понашања које је индуковано психолошким средствима, дервишки зикр (*dhikr*) углавном изазива физиолошким средствима. Руже каже:

Ако ритуал семе изгледа као чисто психолошка припрема за транс, ритуал зикр изгледа као припрема за транс углавном физиолошким средствима. Свакако, понављано изговарање имена Алаха или неке његове замене – зикр – заиста је радња која обузима дух, али у колективном, гласном зикру, а тај нас, поново, занима, најважнији део вежбе јесте укљученост целог тела у жестоке методе покретања трансa. У основи, методе имају два вида: говорено-певано рецитовање и плес, а обе координише ритам који је врло снажно изражен (Ruže1994, 350)

Даље, Руже објашњава како у зикру музика делује као телесна техника а не као организација звукова. Отуда њен карактер који се нипошто не може разлучити од плеса. Дакле, зикр ни у ком случају не би могао проћи као пример који би показивао да звуци по себи имају моћ да изазову транс. Према томе, „[...] сему Мевлевија (плешућих дервиша) карактерише чињеница да плес није резултат трансa, већ у ствари његов узрок. Транс је стога резултат сопственог деловања адепта” (Ruže 1994, 286). У суфи ритуалу вртложни транс се постиже понављањем, бескрајним окретањем које суштински доводи у питање основе баланса и гравитације и доноси „промене у физиолошкој равнотежи појединца” (Ruže 1994, 301).

Током мог етнографског истраживања суфи плесне праксе турског извођача Зије Азазија,<sup>3</sup> имала сам прилику да тестирам и детаљније проучим теоријске наводе које нам даје Руже. Зија Азази је плесач савременог плеса који је, у једном тренутку своје каријере, почео да практикује суфи „окретање” и у том смислу могла сам непосредно, током неколико година, да пратим и проучавам *телесну технику* изазивања трансa о којој Руже пише. Азази ми је открио, на пример, како је на почетку своје суфи окрећуће праксе морао да оспори и одбаци све што је научио као савремени плесач. На пример, окрети (*pirouette*) у балету имају строга правила у вези баланса и гравитације. Извршење окрета мора бити брзо, хируршки прецизно (долазна рука додаје подстицај) са широко отвореним очима фиксираних на одређену тачку у простору (види Espinosa 1976). Насупрот томе, правила суфи окретања укључују главу која се окреће заједно с телом обично споријим темпом, затворених или отворених очију, али се не фокусира на фиксну тачку у простору. За балетског и савременог плесача, који су годинама учили да савладају „исправно” и „сигурно” окретање, одучавање од ове вештине је велики изазов. Да бисте се вртели као дервиши, треба да се вртите као деца са широко раширеним рукама и с погледом који прати целу путању тела. Када је причао о том изазову, Азази је открио

<sup>3</sup> Етнографско истраживање плесне праксе турског плесача Зије Азазија спроведено је између 2007. и 2011. године као део мог докторског пројекта на Универзитету у Ланкастеру, Велика Британија. Азази је развио јединствену плесну праксу која се састоји од мешавине савремене плесне технике и суфи „окретања“.



како је, у почетку, непрекидно повраћао и такође како је све време био врло емотивно осетљив: „Дешавало се да плачем пуно [...] Није било лако ићи против сопственог тела [...] против његових хемијских реакција [...] Морате научити да контролишете и управљате њиме. То је веома тешко јер ви готово морате да сломите сопствено тело, да му промените крв” (2009). Међутим, ово је такође моменат у коме тренутак вере и суфи филозофије долазе на пробу, како је моје истраживање показало. Да би се истрајало у остварењу тог „биолошког превазилажења” (Werbner and Basu 1998), количина самоконтроле и духовног премишљања је огромна. У том смислу, суфи окретање могло би бити боље схваћено као етичка пракса а не толико као мистичко, екстатичко искуство. Ово је такође приметио Силверстајн (Silverstein), који је изучавао Наксхбанди суфи ред у Турској. Силверстајн закључује да је суфизам у овој форми углавном етички пракса, и на тај начин „[...] наш фокус не треба да буде на нечему што се зове ‘мистично искуство’, већ је то дисциплинска пракса [...]” (Silverstein 2007, 42). Суфи ритуали углавном успостављају један интензитет кретања (који може бити веома спор), а затим понављањем улазе у стање транса. Силверстајн је, попут Вербнер и Басу, отворио питање транса и тела у антропологији, иако можемо рећи да антрополошка истраживања на тему транса као телесне технике далеко заостају за студијама плеса које су, већ почетком 20. века и током њега, обраћале спорадичну али континуирану пажњу на питање транса као телесне технике. На пример, значај процеса тренинга/увежбавања транса је већ на почетку 20. века истакао Шуман (Shuman) када је писао о „окрећућој” пракси модерне плесачице Мари Вигман (Mary Wigman):

„Током седам минута она се окретала око себе на истом месту с херојском енергијом, интензивирајући концентрични круг с ковиллавом спиралом шака и руку. Гледаоци су увучени хипнотичком моћи самог вртлога плеса. Да се Вигман, у стварању овог варварског плеса, није ослањала на инспирацију већ на технику поткрепљу речи њених ученика који су ми рекли да су после напорне дисциплине, у периоду од три месеца, били у стању да изведу њен вртложни плес само три минута. Када су се жалили рекла им је: ‘Шта је три месеца? Радите три године и покушајте поново.’” (Shuman 1917, цитирано у Reynolds 2007, 71)

Иако је Вигман и сама истицала мистично порекло окретања у својим списима, претходни цитат истиче значај технике и издржљивости у стицању вештине трансног окретања. Интересовање за технике транса у оквиру уметничког плеса и експерименталног театра наставило се и након модерног плеса. Пост-модерни плесни правци, као и позоришна антропологија Ричарда Шекнера (Richard Schechner), били су заинтересовани за интерсекцију уметности и трансног понашања нарочито кроз појам репетиције. Роџер Копленд (Roger Copeland) тврди да репетиција у пракси

пост-модерних кореографа може имати сасвим различита значења и афективне квалитете. Копленд користи плесну праксу Ивон Рајнер (Yvonne Rainer) и Лоре Дин (Laura Dean) да нагласи те разлике:

„Можда је најједноставнији начин за разликовање Динове од оригиналних џадсонита управо у контрасту њеног интересовања за понављање и трајање за разлику од некога попут Рајнерове. ‘Понављање’, писала је Рајнер, ‘може да послужи да се истакне дискретност једног покрета, да се објектификује, да се учини више објектом [...] буквално да би се материјал лакше видео’. Али у случају Динове, функција немилосрдног понављања није да се разјасни, већ да хипнотише. Заиста, понављање код Динове води неумитно у чин окретања, с тенденцијом да изазове, ако не дословни транс, онда бар осећај да је удаљеност између гледаоца и спектакла у стању континуиране флукуације” (Copeland 1983, 35).

Иако су, дакле, пост-модерни кореографи били заинтересовани за транс у својим истраживањима, она су и даље остајала на маргини. Да се вратимо антрополошким приступима, Бити (Beattie) објашњава зашто је идеја о трансу као о вештини која захтева обуку ретко присутна у антрополошким истраживањима:

„Ако је, барем понекад, медијумство извођачки чин, следи да као драма мора да се научи. Као што глумца похађа драмску школу, тако медиј, кроз иницијацију, мора да научи да буде поседнут или да изгледа тако. Овај аспект медијумства је мало занемарен у етнографијама, јер је често пословна тајна” (Beattie 1977, 5).

Упркос овим потешкоћама, антропологија и религијске студије све више почињу да схватају значај учења вештина у разумевању поседнутости, трансa и других екстатичких пракси. На пример, у издању посвећеном поседнутости и трансу у модерним друштвима (Schmidt and Huskinson 2010), Сара Голдингеј (Sarah Goldingay) пореди глумце и медијуме као извођаче „да нагласи везе у њиховим праксама отелотворене комуникације” (Goldingay 2010, 208). Голдингеј описује сложени вокабулар и праксе где се духовност спаја са глумачком професијом. Интервјуисањем једног глумца и једног медијума, она истиче да у обе ове професије постоји инсистирање на саморазвоју који узима форму отелотвореног, „маштовитог и неуобичајеног свесног тренинга *вештина*” (Goldingay 2010, 207). Слично томе, Лоуел (Lowell), у свом истраживању капуере, такође наглашава значај учења вештина у било којем екстатичном начину комуникације. Он тврди да:

„[...] чак и у најекстатичнијем начину повезивања са светом, постоји више или мање сублиминална свест о покретима које тело улаже у обављање задатка [...] у процесу стицања вештина ова врста свести тела је појачана, јер се фокусирамо на изградњу телесне рутине потребне за стицање те вештине” (Lowell 1995, 229).

Доносећи коначни суд о везама између транс/екстазе и стицања вештина, Лоуел закључује да је учење вештина процес посредовања који повезује „релативно отелотворена и релативно бестелесна стања” (Lowell 1995, 229). Сматрам да суштина гледања трансног плеса за гледаоца лежи у овој двосмислености између „отелотвореног и бестелесног”, између контролисаног (сазнајног, савладаног) и неконтролисаног (непознатог). Та граница између транска као вештине и транска као мистичног искуства подразумева да је *пракса* постизања транска од изузетног значаја за разумевање самог феномена.

Дакле, да се вратим Бекеровој, сматрам да је искључиво фокусирање на музику за разумевање транска прилично ограничавајуће, те да је покрет, плес или најшире схваћена телесна пракса, далеко плоднији начин да се испитају везе између физиологије и културе. Не бих ли додатно оснажила ову тврдњу, у остатку текста увешћу два појма, блиско везана за студије плеса, које су далеко испред антропологије у сагледавању техника постизања транска. Први је појам *неурона-огледала* (*mirror neurons*) који се јавио у неуро-наукама да би изазвао лавину интересовања и истраживања у студијама плеса и медицине плеса. А други је појам *кинестезија* који је од почетка 20. века играо важну улогу у дискусијама о природи плеса у студијама плеса.

### *Неурони-огледала: веза између акције и перцепције*

Пре више од једне деценије, научници у Италији открили су тзв. неуроне-огледала у мозгу мајмуна – то су неурони који се „упале” током обављања одређене акције, као и током посматрања исте акције коју обављају други. Ђакомо Ризолати (*Giacomo Rizzolatti*) и његове колеге из неурофизиолошке лабораторије у Парми описали су по први пут скуп неурона у премоторном кортексу мозга мајмуна који су реаговали када мајмун ради једноставну акцију (хватање), али и када је мајмун гледао експериментатора или другог мајмуна како обавља ту исту радњу (*Rizzolatti et al. 1996*). Већ је било познато да ови региони у мозгу имају моторна својства и да су реаговали током извођења акције<sup>4</sup>, међутим, било је потпуно ново откриће

<sup>4</sup> Иако је званична наука дуго времена посматрала акцију и перцепцију као два независна процеса у људском мозгу, постојали су научници и филозофи који су инсистирали на континууму између акције и перцепције сугеришући заједнички садржај између моторичких и перцептивних репрезентација. Неуро-психолог и неуро-биолог Роџер Спери (*Roger Sperry*) већ је давне 1952. године сугерисао да је основна функција перцептивног система да припреми систем за акцију, док је нешто касније Бергер (*Berger*) описао везу перцепције покрета различитих делова тела и интервенције/реакције одговарајућих мишића. Психолози су такође током

да се види како исти скуп неурона такође реагује на визуелну презентацију акције. То је значило да исти неурон може да има и визуелна и моторна својства, и може потенцијално да кодира информације у вези с извршавањем акције и посматрањем исте акције. Ти неурони су названи *неурони огледала*, јер се чинило да одражавају посматрану акцију попут огледала на акцију коју имамо у нашем моторном репертоару.

Ово откриће а затим и настали интерес за начела неурокогнитивних система огледала у људском мозгу иницирали су велики помак унутар неуро-наука, ескперименталне психологије, а недавно се интересовање проширило и на домен друштвених наука. Откриће ових неурона довело је до нових сазнања у нашем разумевању односа између перцепције, спознаје и акције код људи, те створило могућност нових схватања когнитивних система везаних за учење и разумевање људског система посматрања акције (Cross, Hamilton and Grafton 2006). Питања, која су ова истраживања покренула, према Калво-Мерино су следећа: Шта се то дешава у нашем мозгу када посматрамо некога ко врши једноставан задатак или комплексан низ покрета? Шта значи „разумети” акцију или покрет, као такве, и како се то односи према језику? Зашто имамо могућност да имитирамо поступке других, и како нам то помаже при учењу? Како да разумемо шта наш саговорник осећа или изражава, гледајући његов израз лица, гест, квалитет кретања и положај тела? (Calvo-Merino 2010)

Иако су истраживања неурона огледала највише одмакла у домену психологије и неуро-науке, велико интересовање су изазвала и у домену плесних студија (Nagendoorn 2011) и плесне терапије (Winters 2008, Homann 2010). Чинило се да су питања, која су постављали неуро-научници и психолози, везана за механизам деловања ових неурона врло блиска питањима која су заокупљала студије плеса деценијама. Ту везу су чак уочили и неуро-научници и врло често су у својим истраживањима користили плесаче као студије случаја (види Bläsing, Puttke and Schack 2010)

Али, зашто баш плес? Према Берол (Berrol 2006) неуро-научници су заинтересовани за концепт „огледања” који је већ дуже време присутан у студијама плеса под појмом „емпатиј”<sup>4</sup>. Овај механизам, којим руководе неурони-огледала, координише невербалну комуникацију визуелним и аудиторним механизмима. Калво-Мерино описује овај процес кроз логику саме плесне представе, објашњавајући како током плесне представе која тече уживо постоје два основна процеса који се дешавају у апсолутној синхронизацији: плесач врши акцију на сцени и гледалац види покрете. Иако је тешко раздвојити плес од неуралног механизма за гледање плеса,

деценија дали свој допринос у постепеном сужавању јаза између ова два система (види Calvo-Merino 2010).

у врло широком смислу, плесни извођачи и плесни посматрачи фокусирају се на исти елемент: покрет. Покрет (или акција) се традиционално сматра за основу плеса а врло често је то моторички виртуозан покрет. Учење тих покрета најчешће се одвија посматрањем и имитацијом, а стицање плесних вештина неретко мења и перцепцију покрета код плесача. Даље, код плесача неуро-научници могу да посматрају неколико повезаних унутрашњих секвенци система акција/перцепција, као што су намера да се покрене, планирање покрета или секвенци покрета и коначно егзекуција покрета (тј. слање одговарајућих команди мишићима). С друге стране, присуство гледаоца који перципира покрете плесача је пожељно за проучавање мобилизације моторичке историје за коју су одговорни неурони-огледала. Осим самог покрета који је узет као окосница истраживања неурона-огледала у студијама плеса, синергија покрета и музике је такође била истраживана у овом контексту. Пашман (Pashman 2014), на пример, објашњава неуролошку везу између музике и телесног покрета који настаје као одговор на музику. Тако Пашман тврди да

„Први ‘покрет’ који настаје када чујемо музику [...] је несвесно ‘симпатичко моделирање’, интерна вокализација онога што чујемо; ова активност садржи мишићне експанзије и контракције. Сигнали ових мишићних покрета су пренети мозгу путем ћелија рецептора који се налазе у мишићима. У комплексним реакцијама, мозак прима *обрасце* покрета кроз цело тело. Када ове опште-телесне кинестетичке сензације уђу у свест као перцепције обједињеног сопства, оне улазе у свест као субјективно *осећана* емоција: одговор на музику. Такви обрасци мишићних контракција могу се издвојити из спољашњег искуства које ствара емоције у свакодневном животу и могу се вољно репродуковати. Тако плесач намерно, обликујући обрасце мишићних контракција, може да створи одређену специфичну емоцију” (Pashman 2014, 10).

Дакле, плесна представа која укључује плесаче и гледаоце почела је да бива привилегованом научном експерименталном ситуацијом у домену психологије и неуро-науке – односно заједнички простор између плесача и гледаоца почиње да се истражује и развија. Музика такође добија значајно место у овим расправама, иако за разлику од важности коју јој даје Бекерова, она овде делује као *окидач* једног процеса који ипак почива на покрету.

### *Кинестезија*

Сада желим да се вратим једној од поенти коју је Бекерова истакла, а то је да су друштвене науке и генерално хуманистика већ поставиле теоријске темеље за телесно разумевање трансa, те да најновија открића неуро-наука могу да делују као откривање „топле воде”. У том смислу желим

да представим један значајан појам који је настао са развојем модерног плеса – а то је појам *кинестезија*. Иако се ретко користила као термин у плесној антропологији, кинестезија има специфичну традицију у студијама уметничког плеса. Кинестезија потиче од грчких речи *kinēsis* (покрет) и *aisthēsis* (осећање/сензација). Шири дефиниција кинестезије по Фабијусу (Fabius) говори да кинестезија потиче од

„...сензорних стимулација преко рецептора у мишићима, тетивама, зглобовима, кожи, очима и ушима као и преко интерног телесног знања о моторним командама [...] Ова конгломерација стимуланса у телу се онда преводи у перцепцију равнотеже, покрета тела, покрета удова, позиције удова, силе и издужења” (Fabius 2009, 332).

Пионир кинестезије је плесни критичар Џон Мартин (John Martin) који је, када је писао о плесу Марте Грејем (Martha Graham) и Мери Вигман (Mary Wigman), твдио да је нешто што је он називао „гледаочева унутрашња мимикрија”, „кинестетичко саосећање” и „метакинестезис” у ствари моторно искуство које је оставило трагове „стазе” – што је блиско повезано с емоцијама у неуромускулаторном систему. Сензорно искуство може да има ефекте „буђења сећања на претходна искуства у истим неуромускулаторним ‘стазама’”, (J. Martin 1965, 53). Термин кинестезија, дакле, објашњава неуромускуларно повезивање плесача и гледаоца у једну заједницу која комуницира путем тела. Много година након Џона Мартина, Ренди Мартин (Randy Martin) је сковао термин „друштвена кинестезија” да би установио дубоке афинитете између покрета и културе. Он види везу између глобалног капиталистичког светоназора и популарности децентрираног покрета и указује на низ популарних пракси као што су капоера, хип-хоп, контакт импровизација и паркур које славе децентрирајући (*off balance*) и ризикантни (*risk-taking*) покрет (R. Martin 2012).

Међутим иако термин кинестезија има дуго присуство у студијама плеса, тај појам доживео је и многе критике. Углавном, истиче се проблем превођења телесних искустава у текст, као и есенцијализам и фетишизација телесних и чулних искустава. Једна од најпознатијих критичарки овог термина и теоријских традиција у плесу, насталих из њега, јесте Сузан Фостер (Susan Foster) која је 2010. године издала књигу *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* у којој се разрачунава с основним поставкама овог правца. По Фостеровој, основни проблем овог појма је његово заснивање на биолошким и физиолошким основама људског тела, док се по Фостеровој повезивање плесача и гледалаца, осећај емпатије, јавља из поља друштвеног а кроз кореографово умеће – емпатију је могуће кореографисати. Ипак, дискусија о кинестезији остаје отворена и, чини се, актуелнија него икад управо кроз дискусије о афекту у филозофији и друштвеним наукама као и кроз, опет, новија истраживања људског мозга.

Појам кинестезије, који је развијен у оквиру традиција модерног плеса, личи на недавно настале теорије афекта (Thrift 2007, Massumi 2002, Campbell and Rew 1999) у филозофији, етномузикологији и извођачким студијама где афект реферише на телесне реакције које нису „поље одређеног комуникативног садржаја [...] већ капацитета и интензитета” (Thompson 2009, 119). Афект се генерално односи на телесну способност да реагује и да утиче или мало прецизније, афект „[...] има облик повећања или смањења способности тела и ума да делују” (Thrift 2004, 62). У том смислу, афект није емоција, јер емоција је историјски развијени културни конструкт (Campbell and Rew 1999), мада може изазвати емотивне реакције. Због тога, афект „не алудира ни на шта осим суштинског осећања интензитета који може да активира”, (Gumbrecht 2004, цитирано у Thompson 2009, 126), и као такав дубоко је аполитичан.

Да се вратимо дискусији о неуро-наукама која је и покренула овај есеј, недавно откриће огледала-неурона у неуро-науци „[...] покренула је бујицу научних истраживања” (Berrol 2006, 302). На ова истраживања и откриће реферише Бекерова и на њих се ослањају њене студије. С друге стране, и филозофска изучавања афекта често реферишу на њих. Укратко, студије огледала-неурона откриле су да идентични скупови неурона у кортексу могу да се активирају и кад се гледа нека акција и када тело обавља ту акцију. Ова област истраживања се углавном примењује у терапији плесом/покретом повезаном с истраживањем емоција, емпатијом и интер-субјективношћу (McGarry and Russo 2011). Рад Бекерове није усамљен и неуро-наука је такође добила шири значај у савременим истраживањима музике, посебно у погледу разумевања односа извођач/публика и смисла заједнице. У чланку о верским фестивалима, антрополошкиња Дебора Капчан (Deborah Karchan) теоретише оно што она зове „обећање звучног превода”, који представља „поверење у крајњу преводивост слушних (за разлику од текстуалних) кодова” (Karchan 2008). Фестивали духовне музике, по Капчановој, стварају транснационалне заједнице афекта. Што се антропологије тиче и њених интересовања везаних за афект, постоји обновљено интересовање за ритуал које, с једне стране, ревидира и ре-интерпретира теоријска достигнућа и поставке Виктора Тарнера (Victor Turner) (St John 2004, Karferer 2002), а с друге стране ишчитава ритуал са становишта иманентне филозофије Жила Делеза (Gilles Deleuze) (Karferer 2002). У свим овим новијим дискусијама и истраживањима о ритуалу у антропологији, која су у значајном порасту, важну улогу има управо трансно понашање повезано с разним магијским праксама. Тако, на пример, Сантос Њуал (Santos Newhall) сугерише да двострука природа ритуала, његови обједињујући и трансформишући капацитети, има све већи значај у глобализованом свету (Santos Newhall 2009, 99). Веза између плеса и транс,

у недавној литератури о плесу и глобализацији, не односи се на уметнички плес већ на друштвене плесове, као што су клупски плес (*club dance*) и рејв (*rave*) који су стекли велику популарност још од средине 1980их. Фиона Бакланд (Fiona Buckland) наглашава „моћну политички имагинацију” само-трансформишуће природе друштвеног плеса у квир клабингу (Buckland 2002, 65). Што је још важније, литература о рејв плесној култури експлицитно дискутује плес у односу на спиритуалност и измењена стања свести. Првобитно се развијајући као одговор на конзервативизам Регана и Тачерове (Foster 2002), рејв култура је данас глобални феномен који повезује плесну праксу с потрагом за духовним испуњењем и заједницом у изградњи. Дакле, тренутно постоје бројна интердисциплинарна укрштања која, из различитих теоријских традиција, дискутују исте концепте, а ми као научници, да завршим речима Џудит Бекер, морамо и даље крос-дисциплинарно да развијамо истраживања трансних стања и понашања, иако транс никада неће бити лака тема за писање јер транс је „као бол, изазива објективистичку епистемологију” (Becker 2004, 2).

### Литература

- Beattie, John. 1977. Spirit mediumship as theatre. *RAIN* 20: 1–6.
- Berrol, Cynthia. 2006. Mirror neurons, the therapeutic process and empathy. *The Arts in Psychotherapy* 33 (4): 302–15.
- Becker, Judith. 1994. Music and trance. *Leonardo Music Journal* 4: 41–51.
- 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- 2006. Rapture: Religious Ecstasies and „Deep Listeners”. Доступно на <https://web.stanford.edu/group/brainwaves/2006/Becker-DeepListenersLecture.pdf> [Приступљено 3.3.2018]
- Bläsing, Bettina, Martin Puttke and Thomas Schack, eds. 2010. *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*. Howe and New York: Psychology Press.
- Buckland, Fiona. 2002. *Impossible Dance. Club Culture and Queer World-Making*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Calvo-Merino, Beatriz. 2010. „Neural mechanisms for seeing dance”. In *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*, eds. Bettina Bläsing, Martin Puttke and Thomas Schack, 153–176. Howe and New York: Psychology Press.
- Campbell, John and Alan Rew, eds. 1999. *Identity and Affect: Experiences of Identity in a Globalizing World*. London: Pluto Press.
- Copeland, Roger. 1983. Postmodern dance postmodern architecture postmodernism. *Performing Arts Journal* 7 (1): 27–43.
- Cross, Emily, Antonia Hamilton and Scott Grafton. 2006. Building a motor simulation de novo: Observation of dance by dancers. *Neuroimage* 31: 1257–1267.
- Espinoza, Edouard. 1976. *Ballet – Intermediate Syllabus & Technique of Operating Dancing by Espinoza*. London: Hanbury, Tomsett.



- Fabius, Jeroen. 2009. „Seeing the body move: Choreographic investigations of kinesthetics at the end of the twentieth century”. In *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, eds. Jo Butterworth and Liesbeth Wildschut, 331–46. London and New York: Routledge.
- Foster, Susan. 2002. *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Foster, Susan. 2010. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London and New York: Routledge.
- Goldingay, Sarah. 2010. „To perform possession and to be possessed in performance: The actor, the medium and an ‘Other’”. In *Spirit Possession and Trance. New Interdisciplinary Perspectives*, eds. Bettina Schmidt and Lucy Huskinson, 205–223. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Hagendoorn, Ivar. 2011. *Dance, Aesthetics and the Brain*. Phd Diss., University of Tilburg.
- Homann, Kalila. 2010. Embodied concepts of neurobiology in dance/movement therapy practice. *American Journal of Dance Therapy* 32(2): 80–99.
- Kapchan, Deborah. 2008. The promise of sonic translation: Performing the festive sacred in Morocco. *American Anthropologist* 10 (4): 467–83.
- Kapferer, Bruce, ed. 2002. *Beyond Rationalism: Rethinking Magic, Witchcraft and Sorcery*. Oxford and New York: Berghahn Books.
- Lowell, Lewis. 1995. Genre and embodiment: From Brazilian Capoeira to the ethnology of human movement. *Cultural Anthropology* 10 (2): 221–43.
- Martin, John. 1965. *Introduction to the Dance*. New York: Dance Horizons.
- Martin, Randy. 2012. A Precarious Dance, A Derivative Sociality. *The Drama Review* 56(4): 64–79.
- Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC and London: Duke University Press.
- McGarry, Lucy and Frank Russo. 2011. Mirroring in dance/movement therapy: Potential mechanisms behind empathy enhancement. *The Arts in Psychotherapy* 38 (3): 178–84.
- Pashman, Susan. 2014. When the music moves you: Revisiting the classics in the company of neuroscience. *Journal of Music and Dance* 4(2): 10–24.
- Ruže, Žilber. 1994. *Muzika i Trans. Nacrt jedne opšte teorije muzike i opsednutosti*. Sremski Karlovci: Izdavačka kuća Zorana Stojanovića,
- Reynolds, Dee. 2007. *Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham, and Merce Cunningham*. Alton, Hants: Dance Books.
- Rizzolatti, Giacomo, Luciano Fadiga, Vittorio Gallese, and Leonardo Fogassi. 1996. Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Brain Research: Cognitive Brain Research* 3: 131–141.
- Santos Newhall, Mary Anne. 2009. *Mary Wigman*. London: Routledge.
- Schmidt, Bettina and Lucy Huskinson. Eds. 2010. *Spirit Possession and Trance. New Interdisciplinary Perspectives*. London and New York: Continuum International Publishing Group.
- Silverstein, Brian. 2007. „Sufism and modernity in Turkey: From the authenticity of experience to the practice of discipline”. In *Sufism and the ‘Modern’ in Islam*, eds. Julia D. Howell and Martin van Bruinessen, 39–61. London: I.B. Tauris and Co Ltd.

- St John, Graham. ed. 2004. „Introduction”. In *Rave Culture and Religion*, ed. Graham St John, 1–17. London: Routledge.
- Thrift, Nigel. 2004. Intensities of feeling: Towards a spatial politics of affect. *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography* 86 (1): 57–78.
- 2007. *Non-Representational Theory: Space, Politics*. Affect, London: Routledge.
- Thompson, James. 2009. *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Werbner, Pnina and Helene Basu. 1998. „The Embodiment of Charisma”. In *Embodying Charisma: Modernity, Locality, and the Performance of Emotion in Sufi Cults*, eds. Pnina Werbner and Helene Basu, 3–29. London: Routledge.
- Winters, Allison. 2008. Emotion, Embodiment and Mirror Neurons in Dance/Movement Therapy. *American Journal of Dance Therapy* 30(2): 84–105.

Dunja Njaradi

Faculty of Music Art, University of Arts, Belgrade, Serbia

*Trance, Music and Dance*  
– *Old topics and new interdisciplinary dialogues*

The paper deals with the issue of trance in anthropology, ethnomusicology and dance studies through the problem of the role of music and dance in achieving a trance state. The paper focuses on two important studies of trance. The first among them is the study *Music and Trance* by French ethnomusicologist Gilbert Rouget. In this study, Rouget examines the connection between trance and certain music and dance practices by discussing the key question: do certain musical instruments necessarily lead to trance? The second study represents the recent work of an ethnomusicologist Judith Becker, called *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*, in which Becker explores the synergy between music, emotion, and trance in an intercultural context. Although these two studies have a lot in common with each other, the key difference would be Becker's reliance on recent research in psychology and neuroscience, that led to new research approaches to music and dance. Therefore, although Becker relies on Rouget's pioneering study, almost twenty years of the difference between these studies has led to recent dialogues between anthropological and culturalist approaches on the one hand and psychological and biological research on the other. The paper will present contemporary outcomes of these debates in anthropology through recent approaches to ritual, in dance studies through the question of kinesthesia, in ethnomusicology through the affect theory, and interdisciplinary interactions between them as well.

*Key words:* music, trance, dance, neurosciences, kinesthesia, affect

*Transe, musique et danse  
– thèmes anciens et nouveaux dialogues interdisciplinaires*

Le travail traite la question de la transe en anthropologie, ethnomusicologie et dans les études de la danse à travers le problème du rôle de la musique et de la danse dans l'accession à un état de transe. L'article se concentre sur deux études importantes de la transe. La première d'entre elles est celle de l'ethnomusicologue français Gilbert Rouget, *La transe et la musique*. Dans cette étude Rouget explore le lien entre la transe et certaines pratiques de la musique et de la danse en discutant la question fondamentale: certains instruments de musique mènent-ils nécessairement à la transe? La seconde étude est un travail plus récent de l'ethnomusicologue Judith Becker intitulé *Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing* dans lequel Becker explore la synergie entre la musique, l'émotion et la transe dans un contexte interculturel. Bien que ces deux études puissent être rapprochées, la différence fondamentale entre elles consisterait dans l'appui de Becker sur de nouvelles recherches en psychologie et en neurosciences qui ont conduit à de nouvelles approches dans les recherches sur la musique et la danse. Bien que Becker s'appuie donc sur l'étude pionnière de Rouget, presque vingt ans d'écart entre ces études ont conduit à de nouveaux dialogues entre les approches anthropologiques et culturalistes d'un côté et les recherches psychologiques et biologiques de l'autre. L'étude va présenter les résultats contemporains de ces débats à travers les approches récentes du rituel dans l'anthropologie, la question de la cinesthésie dans les études de la danse, la théorie de l'affect dans l'ethnomusicologie, ainsi qu'à travers les intersections entre ces disciplines.

*Mots clés:* musique, transe, danse, neurosciences, cinesthésie, affect

Primljeno / Received: 15.04.2018.

Prihváćeno / Accepted: 12.09.2018.