Feminismul afectelor feminine

Olivia Grecea
Faculty of Theatre and Film, Babeș-Bolyai University
Corresponding author emails: olivia.grecea@ubbcluj.ro

The Feminism of Feminine Affect

Abstract: Feminine affect as a tool for analysis and resistance is explored through notions from the theory of affect (Ahmed, Ngai) and feminism critique (Hanisch). Centering on feminine affect, the three contemporary performances referenced (All the quiet in the world, The homemakers' apocalypse and Under water) structure their dramaturgy and staging to create a space of healing and claiming autonomy for their protagonists. Within postdramatic and minimalist aesthetics, these herstories unravel under the pressure of affect, transforming female vulnerability into autonomy and agency.

Keywords: feminist theatre, affect theory, independent theatre, vulnerability, autonomy, agency, FEM100

Citation suggestion: Grecea, Olivia. "Feminismul afectelor feminine". *Transilvania*, no. 6-7 (2025): 134-138. https://doi.org/10.51391/trva.2025.6-7.11.

Noțiuni ca feminism versus feminin sau reprezentare a femeii au ajuns în ultimii ani vehiculate în mediul teatral din România, în pandant cu critici aduse instituțiilor și formatorilor de opinie mainstream. Responsabili de conturarea unui canon estetic și axiologic, aceștia nu prioritizează reprezentarea satisfăcătoare a creatoarelor din perspectiva mai multor artiști[1]. Au apărut evenimente dedicate creatoarelor de teatru, dar și viziuni polemice, conform cărora dezbaterea reprezentării de gen în sectorul cultural este o deviație impusă de corectitudinea politică și de extremismele neomarxismului. Centrarea pe feminitate și pe afect feminin ca generatori de conținut, ca strategii de creație în dramaturgie și regie poate fi privită, în contextul acestor dezbateri delicate și polarizante, ca incursiune în teritorii puțin explorate, ca subversiune în raport cu agenda mainstream. În siajul mișcării #metoo, există multe frici și rezerve în jurul feminismului.

Cu rădăcini în multiple domenii ale istoriei culturale, dihotomia masculin-feminin este hrănită de practici economice, culturale și sociale, precum și de exegeze ale unor lucrări canonice pentru perspectiva omului occidental. O distincție culturală între feminin și masculin este situată în raportarea la acțiune: masculinul este energie și act, femininul este o zonă complementară, centrată pe afect. Imaginea violenței, în contextul conflictelor militare, este predominant masculină: liderii iau decizii strategice executate de soldații mobilizați. Masculinul generează violența care distruge și fărâmițează structurile sociale și ordinea. Dărâmăturile rămân să fie culese, conservate, îngrijite de femei, cele care leagă crâmpeiele de existențe fracturate și încearcă să repare efectele violenței, cele care rămân acasă, ca liant și suport, ca resursă și bază, ca reconstrucție și sunt responsabile de transmutări, muncă emoțională, conservare.

În dramă, din distanța amplificată de conflict dintre el (eroul care face, schimbă, e implicat, prezent) și ea (eroina care simte, rămâne, observă, așteaptă, fără ca din afectul ei să rezulte acțiuni) poate deriva o judecată de valoare. Sistemele teatrale de inspirație stanislavskiană definesc teatrul prin intermediul noțiunilor conflict, voință, poli coflictuali, obiectiv. Personajul dramatic vrea, face, acționează, deci inevitabil intră în conflict cu un altul sau alții pus sau puși în mișcare de aceleași mecanisme. Conflictul este definit ca incongruență a unor dorințe mutual exclusive ale părților conflictuale, iar absența conflictului, respectiv incapacitatea de a atașa personajului unul sau mai multe obiective dramatice echivalează cu o eroare de proiectare. Un personaj care nu știe ce vrea nu poate acționa pentru a se apropia de acel obiectiv și este în consecință non-dramatic sau anti-dramatic. Un personaj care nu își asumă voința proprie prin acțiune care contravine voinței altcuiva iese din sfera dramaticului, refuzând posibilitatea dramei.

Dar afectul conține deja drama, fiind consecința ei. Stările de inacțiune sunt asociate unor afecte mai degrabă diagnostice decât strategice[2]. Extrapolând în termeni dramatici, afectele diagnostice nu susțin angajarea în

1. Un exemplu de acțiune critică este petiția inițiată în 2023 de regizoarea Carmen Lidia Vidu prin care protesta împotriva slabei reprezentări a tinerilor creatori de teatru și a creatoarelor de teatru în nominalizările la premiile UNITER ale anului respectiv, semnată de peste 1400 de persoane.

2. Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge & London: Harvard University Press, 2004), 22.

conflict prin strategii folosite pentru atingerea obiectivului, transpuse în progresia spre o rezolvare a dramei, adică soluționarea conflictului, ci arată, descriu, trimit la cauze.

Afect diagnostic. Studii de caz

În continuare ne referim la spectacole construite în jurul figurii feminine, a unei protagoniste care, în lipsa traseului eroic, al parcursului inițiatic, nu accede la condiția de eroină. Plasate într-un spațiu-timp extras din realitatea imediată fără a fi localizat, ele lucrează asumat cu afectele diagnostice. Reprezentative pentru o stare de fapt care transcende biografia individuală, afectele non-eroinelor derivă din acel personal politic simptomatic pentru un angrenaj social amplu, așa cum a fost teoretizat de Carol Hanisch[2]. Realizate de creatori care lucrează predilect în mediul independent, în dinamici și spații de creație centrate pe procese de lucru și explorări tematice asumat dedicate interogării critice și experimentului, pot fi considerate spectacole-manifest în sensul în care își asumă umplerea golurilor de reprezentare a femeii contemporane în artele performative, prin tematizarea unor afecte complexe și nuanțate în construcții dramaturgice și regizorale care le fac vizibile.

Toată liniștea din lume (2019)[3] este un spectacol produs de Centrul Replika pe un text co-scris de dramaturga Mihaela Michailov și regizorul Radu Apostol, în regia celui din urmă. Spectacolul propune o partitură one woman show susținută de actrița Katia Pascariu într-o convenție minimalistă, cu un decor care pune în valoare interpretarea actoricească și folosește storytelling-ul ca act de exorcizare și deculpabilizare: publicul este situat pe două laturi ale unei scene înălțate de la sol, un *catwalk* antiglam al unei existențe de sacrificiu. Actrița este singură în scenă pe tot parcursul spectacolului, care acoperă o zi din viața protagonistei, un comprimat al unei existențe lipsite de sprijin.

Protagonista spectacolului este o femeie a cărei identitate se suprapune în mare parte peste ipostaza de mamă singură a doi copii, dintre care cel mare suferă de autism sever. Diagnosticul îl plasează într-o zonă de vulnerabilitate, care necesită sprijin și resurse suplimentare, cu impact asupra întregii familii. Mama se confruntă la rândul ei cu boala, în text existând mai multe momente în care se face trimitere la tratamentul de chimioterapie pe care îl urmează. Așa cum un construct psihologic este operaționalizat prin comportamente observabile și măsurabile, impactul neurodivergenței lui Marc asupra vieții de familie este exploatat scenic până la clarificarea unui deznodământ șocant: destinația lui Marc și a mamei lui este o clinică din Olanda, unde copilul va fi eutanasiat.

Copiii și personajele episodice cu care interacționează în drumul de acasă la aeroport și la clinica din Olanda sunt aduse în scenă prin obiecte cotidiene metonimice, care marchează interacțiunile, devenind ancore pentru comportamente și rutine emoționale, sau prin schimburi de replici marcate de intervențiile mamei. La nivel de text, din traseul acțiunilor se desprinde un tipar reluat frecvent, o mantră a liniștirii obsesiv-compulsivă: „Nu mă ajuți" este replica-refren adresată copiilor Luca și Marc după calupuri directive, care permit reconstituirea în detaliu a acțiunilor pe care mama le inițiază și conduce, corectând erori, intervenind în dialog cu trecători, clarificând sau încurajându-se. Construcția textuală și dramaturgică creează suspans și acumulare: deznodământul e intuit, dar clarificat de abia la final, iar suprapunerea de momente de panică, accidente, microinteracțiuni cu personajele episodice conținute în monologul mamei arată cât de consumptivă e rutina zilnică a acestei familii.

Afectul dominant al mamei este vina, expresia a conflictul ei interior, pentru că renunță la copilul pe care vrea să îl protejeze, dar pe care nu îl va mai putea îngriji și despre care știe că nu poate fi asumat de instituții. Deși pare distopie inspirată de realitate, soluția eutanasiei pentru eliminarea unei dizabilități întâmpinate cu stigmă de societatea care nu își asumă îngrijirea membrilor ei vulnerabili arată eșecul sistemelor de protecție socială. În lipsa lor, familia preia responsabilitatea susținerii unei vieți care necesită mult mai mult. Familia mononucleară este și mai fragilă și vulnerabilă, iar soluția atroce la care recurge mama este simptomul atrocității filosofiei capitaliste, în care cine nu produce, nu e performant sau nu e întreg este dispensabil. Vina mamei care nu mai face față trimite la indiferența și incapacitatea structurilor sociale de a îngriji și proteja, iar alegerea ei este între două forme de non-existență pe care le-ar putea lua viitorul lui Marc.

Apocalipsa gospodinelor (2019)[4], spectacol-concert colectiv realizat de echipa companiei independente Teatru-spălătorie la Teatrul Tineretului Piatra-Neamț, plasează centrul afectiv în furie. Textul este rezultatul unui proces colaborativ, în care au fost implicate actrițele din distribuție și membrii colectivului Teatru-spălătorie[5].

3. *Toată liniștea din lume* de Mihaela Michailov și Radu Apostol; Distribuție: Katia Pascariu; Regie & lighting design: Radu Apostol; Scenografie: Gabi Albu; Spațiul sonor & muzica: Alex Bălă; Video: Elena Găgeanu; Mișcare: Paul Dunca; Afiș: Agata Tabacu.

4.*Apocalipsa gospodinelor* un spectacol de Nicoleta Esinencu, Doriana Talmazan, Paul-Ovidiu Cosovanu, Daniel Chirilă, Corina Grigoraș, Lucreția Mandric, Ruxandra Maniu, Iulia-Paula Niculescu și Daria Tămăslăcaru, sound design: Paul-Ovidiu Cosovanu, lighting design: Cristian Niculescu, foto: Marius Șumlea, cu: Corina Grigoraș, Lucreția Mandric, Iulia-Paula Niculescu și Daria Tămăslăcaru, regizor tehnic: Lucian Damian

5. Teatru-spălătorie lucrează în ultimii ani mai ales în spațiul independent Hebbel am Ufer din Berlin, după renunțarea, în 2017, la spațiul fizic în care au activat în Chișinău. Coproducția cu Teatrul Tineretului Piatra Neamț este un exemplu de proces de lucru care susține parteneriatul independent-stat și implicit sectorul independent.

Dramaturgia textului conține o suită de scene monologale sau corale care construiesc o critică a patriarhatului și a suferinței implicite aduse femeii de către bărbat, prin instanțe multiple de misoginism, standarde absurde, presiuni societale declinate în teme ca munca, relația cu corpul, normalizarea obiectivării femeii, ecologia (prin critica adusă politicilor destructive ale liderilor marilor puteri), vulnerabilitatea (boala fizică și tulburarea mentală), identitatea de gen, violența de gen reflectată în interacțiunile familiale și sociale, stigma socială aplicată nonconformismului. O parte din structurile dramaturgice reflectă structuri ale textelor religioase (rugăciuni sau fragmente evanghelice), marcând astfel influența canonului cultural și originile adânc înrădăcinate ale judecăților de valoare misogine.

Imaginarul religios e invocat pe scenă printr-o toacă de lemn, folosită alături de ustensile de bucătărie, microfoane, vocal looping și efecte vocale în construcția unui spațiu sonor vibrant, care susține momentele solo ale actrițelor. Instrumentele muzicale cu accente diy nu au un rol pur funcțional, un exemplu fiind mătura-chitară, care trimite la arhetipul vrăjitoarei. Persona non grata și victimă arbitrară a violenței de gen, vrăjitoarea este cea care contravine normelor sociale și riscă să fie pedepsită prin ardere pe rug. Tensiunea dintre imaginarul religios și cel subversiv (toaca și mătura) este o construcție vizuală care susține ethosul revendicativ al performerelor.

Estetica de spectacol-concert se traduce în spațiu scenic epurat, în care există doar instrumente sonore, microfoane și performerele care le manipulează, în lejeritatea și sincronicitatea cu care se susțin și construiesc spațiul sonor - trecere fluidă între scene sau suport pe parcursul intervențiilor.

Spectacolul propune o distilare a experiențelor de viață ale echipei și o articulare a criticii stereotipurilor sociale care marchează parcursul femeilor într-un spațiu puțin progresist. Intervențiile performerelor oscilează între umor, autoreflecție intimistă și furie, forță aruncată înapoi în lume pentru a deconstrui, pentru a distruge. Finalul afirmă rezistența, lupta, intenția de reconfigurare a lumii conduse de bărbat, care a eșuat și trebuie înlocuită. Afectul pe care se construiește apocalipsa este furia, combustibil pentru solidaritatea experiențelor înrudite și afect transgenerațional: performerele acoperă o paletă largă de vârste, arătând prin experiențele lor că incidența agresiunilor la nivel micro și macro este în primul rând o chestiune de gen. Apocalipsa sororității are asertivitatea unui megafon și luciditatea unui slogan.

Sub apă (2022)[6] de Ioana Toloargă este o piesă dezvoltată în cadrul rezidenței de dramaturgie drama5, pe care am regizat-o la Reactor de creație și experiment. Textul tematizează anxietatea, afect cu rezonanță pentru mai multe generații din echipa de creația (dramaturga aparține generației Z, regizoarea și interpreta protagonistei fac parte din generația X). Alegerea textului dintre cele cinci scrise pe parcursul rezidenței a fost determinată de faptul că am rezonat cu tema (afectul) și cu scriitura. Ambele elemente - scriitura fracturată, postdramatică, și temele textului (conflictul familial, fragilitatea relației de cuplu, neîmplinirea profesională, teama profundă de apă) - conturează mai puțin un parcurs biografic clar al protagonistei M., cât un peisaj emoțional relaționat cu surse situaționale obiective (neîmplinirile profesionale și personale) sau cu o sferă mitologico-tenebroasă (obiceiul cu origini în sud al Caloianului, personajele episodice ale ciobanilor care descoperă femeia înecată din fântână), a cărei relație cu realitatea obiectivă este neclară până la final.

Afectul central, anxietatea, este plasat la intersecția unor experiențe biografice relativ normale. Părinții, profesia, partenerul lui M. și relațiile de tensiune cu planurile familiei, profesiei, parteneriatului, maternității nu o atribuie unei zone clinice, maladive, a unei adversități care iese din normă. Însă dramaturgia textului o reprezintă pe M. în dezechilibru, instabilă, în momente de tensiune, sub presiune care se acumulează și irumpe în scene performative. Anxietatea protagonistei se atașează de mai multe obiecte (apă, femeia din fântână, instanțe în care este umilită, neînțeleasă, nevăzută), care primesc dimensiuni importante în viața ei interioară prin fixarea atenției pe ele[7]. Pare că anxietatea protagonistei poate oricând să se reinventeze, lipindu-se de un nou obiect, printr-o relaționare care o face pe M. să se simtă nesigură și vulnerabilă.

O altă opțiune dramaturgică prin care este susținută prezența destabilizatoare a anxietății este corul instanțelor performative care o acompaniază pe M. Fără a avea biografii de personaj coerente, aceste patru instanțe omniprezente sunt un mix de voci care intervin cu violența gândurilor autosabotoare, uneori critice, alteori empatice, alimentându-se reciproc, în frânturi de discursuri internalizate, cu influență și flexibilitate. Rolurile dramatice episodice (mama, elevii, partenerul) sunt preluate de cele patru instanțe performative, iar între rolul dramatic și vocea instanței performative din cor se produc contaminări: astfel, vocile interne, ale instanțelor, pot fi conectate, chiar dacă echivoc, cu sursele corespondente din realitatea biografiei lui M.

Ca abordare regizorală, am ales o construcție performativă, a renegocierii convențiilor scenice la vedere, începând cu spațiul, luminat treptat și reinventat prin reconfigurări ale obiectelor. Eclerajul scenic, spațiul sonor și muzica sunt controlate sau create de performeri din scenă. Spațiile multiple sunt sugerate folosind un

6. *Sub apă* De: Ioana Toloargă, Regia: Olivia Grecea, Scenografia: Mihai Păcurar; Mișcarea scenică: Ferenc Sinkó, Muzica: Condurat Alexandru; Distribuția: Andrada Balea, Christian Har, Oana Mardare, Alina Mișoc, Tavi Voina

7. Ahmed, „Affective Economies", 125.

instrumentar minimalist de obiecte care ar putea popula o debara sau podul unei case. Scena devine un organism în transformare, ermetic și autosuficient, dar și o cutie a memoriei cu variațiuni limitate de aranjare a elementelor. La final M. iese, însoțită de cele patru instanțe, din această cutie mnezică, a rememorării, devenită sufocantă, prea mică pentru experiențele care vor urma și pentru care s-a pregătit prin inventarierea anxietăților.

Afect politic

În aceste spectacole protagonistele prelucrează afectul și propun o dublă raportare subiect-obiect al eului feminin, singular sau multiplicat. Protagonista este succesiv subiect și obiect, iar prin acest proces de dedublare afectul este analizat și integrat. Biografia, interacțiunile, relațiile nu sunt instanțe inflexibile și rigide, definitorii, ci experiențe revizitate și validate pentru a fi depășite. Trecutul, individual și colectiv, social și politic, este materialul unui prezent scenic care se deschide spre o nouă ordine.

Emoțiile sunt mediatori între psihic și social, între individual și colectiv[8], nu entități private. Afectul feminin este mediat de raporturile individuale de colectivitate sau grup, devenind un corelativ al calității relațiilor sociale, fie că definite de grijă, suport, agresiune sau ofensivă. Protagonistele prelucrează afectul prin raportarea la mediul exterior (familie, rețele sociale, societate) și la cel interior (cogniții, emoții, credințe, frici). În spectacolele evocate aici, afectele dominante sunt vina, furia, anxietatea. Cu siguranță aceste afecte negative nu epuizează experiența emoțională feminină, dar expunerea lor reprezintă o formă de luare a puterii. Prin asertivitatea protagonistelor de a-și expune experiențele negative ele își asumă vulnerabilitatea și co-responsabilizează structurile care le-au produs.

În eseul iconic "The Personal is political", activista feministă Carol Hanisch[9] face referire la distincția între terapie și politic, respectiv între personal și politic, legată de activitatea grupurilor auto-organizate din anii '60, în care feministele reflectau la propriile experiențe încercând să găsească soluții și strategii de intervenții pentru emancipare politică și creșterea nivelului de trai. Terapia sau personalul erau etichete critice aplicate acestor structuri de către detractori pentru a le minimaliza eficiența și a le pune sub semnul întrebării direcția. Spectacolele centrate pe afectul feminin analizate în acest articol fac vizibil angrenajul sistemic cu care acesta e în relație și au un rol vindecător. Teatrul ca terapie sau teatrul ca expresie a personalului, fie că e ficționalizat, autoficționalizat sau asumat biografic, este o paradigmă de creație care contextualizează și expune experiențe transindividuale.

Spectacolul care provoacă pentru a genera schimbare și care confruntă hegemonia neoliberalismului nu poate fi redus la o unică formă teatrală: nu doar teatrul politic, centrat pe chestiuni identitare și perceput de critici ca dogmatic este un topos al opoziției neoliberalismului, la fel de contestatar poate fi spectacolul postdramatic.[10] Mai mult, transformarea socială care e implicită în contestare nu necesită doar strategii de opoziție, ci și tactici reparatoare, care permit configurarea unei hegemonii progresiste[11]. Există strategii reparatoare în spectacolele de mai sus, de la sororitate, solidaritate, introspecție, confruntare la asumare și vulnerabilizare. Progresismul poate implica solidaritate și activism, dar și asumarea afectelor negative, adică un proces de vulnerabilizare care aduce vindecare, în ideea în care dimensiunea afectivă este un element esențial în crearea de comunități și în procesul de identificare prin care se constituie identități colective[12].

Nu e lipsit de semnificație că aparatul conceptual al teoriilor afectului feminist include termeni din domeniul medical, ca simptom sau vindecare. Teatralitatea afectului poate fi definită ca fiind mecanismul prin care emoțiile constituite sociale amplifică sau diminuează capacitatea subiectului feminin de a acționa, de a avea autonomie, adică autodeterminare definită social[13]. Afectul este relaționat cu cogniția și fiziologia, iar prin teatralitatea afectului sunt reprezentate metonimic relații complexe de putere, agresiuni flagrante sau microagresiuni ale căror efecte cumulate nu sunt la fel de conștientizate sau vizibile. Teatrul afectului, așa cum apare el în demersul acestor spectacole, nu este unul al non-acțiunii sau al introspecției, ci unul care are potențialul de a construi semnificație și de a legitima afectele negative. Este un tip de teatru care, spre deosebire de teatrul dramatic, nu se oprește la catharsis[14], ci folosește performativitatea și structurile postdramatice pentru a invita la distanțare și reculegere, la vulnerabilizare, asumare și dezvoltarea autonomiei.

8. Ahmed, „Affective Economies", 119.

9. Carol Hanisch, „The Personal is Political", Carol Hanisch, februarie 1969 accesat la 20 martie 2025, https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html .

10. Aston, „Agitating for Change", 8.

11. Ibid.

12. Mouffe, *Agonistics*, 35.

13. Reinthal, Lovel, „Affective Economies", 87.

14. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, 21.

Concluzii

Diagnoza stărilor de inacțiune nu exclude aprioric angajarea în acțiune. Pentru protagonistele acestor trei producții, diagnoza este în sine o acțiune de construire discursivă a autonomiei, de procesare și integrare a unor experiențe de impact, definitorii, dar care nu echivalează cu constituirea unei identități fixe. Emoțiile sunt unul dintre ingredientele sugerate de Sara Ahmed în A Killjoy Survival Kit pentru feministe: "We don't always know how we feel even when we feel something intensely. Put all those feelings into your kit. See what they do. Watch the mess they stir up. A survival kit is all about stirring things up and living in the stew."[15] Autonomia protagonistelor se construiește prin intermediul afectelor negative, dar acestea nu sunt destinația finală. Practicile performative centrate pe afectul feminin pot crea un spațiu de vindecare și rezistență, valoros estetic și experiențial.

Marginea are un potențial crescut de tensiune, iar diferența (exemplificată ca periferie sau feminin) poate fi o formă cu care centrul intră în dialog[16]. Afectul feminin, o margine a reprezentării femeii în spațiul de creație, poate fi un instrument de explorare feministă și de dezvoltare a autonomiei, de conectare a marginii cu centrul sau unul prin care solidaritatea se construiește dincolo de polarizarea masculin-feminin, prin experiențe împărtășite.

Bibliography

Ahmed, Sara. "Affective Economies." *Social Text* 22, no. 2 (2004).

Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life.* Durham, NC: Duke University Press, 2017.

Aston, Elaine. "Agitating for Change: Theatre and a Feminist 'Network of Resistance.'" *Theatre Research International* 41, no. 1 (2016): 5–20. https://doi.org/10.1017/s0307883315000589.

Hanisch, Carol. "The Personal Is Political." Accessed March 20, 2025. https://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre.* London and New York: Routledge, 2006.

Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically.* London: Verso, 2013.

Ngai, Sianne. *Ugly Feelings.* Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 2005.

Reinthal, Teone, and Sue Lovell. "I Saw a Woman: Performance, Performativity and Affect." *Anglistica AION* 18, no. 1 (2014): 79–91.

Richard, Nelly. *Masculine/Feminine.* Durham, NC, and London: Duke University Press, 2004.

15. „Nu știm întotdeauna cum ne simțim, chiar și atunci când simțim ceva intens. Pune toate acele emoții în kitul tău. Observă ce fac. Privește ce dezastru creează. Un kit de supraviețuire înseamnă a scormoni în lucruri și a trăi în clocotul lor." Ahmed, Living a Feminist Life, 246. (traducere proprie)

16. Richard, Masculine / Feminine, 58-59.