

MARTYNA KOWALSKA
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

DOŚWIADCZENIE KOBIECZOŚCI
WEDŁUG MASZY ARBATOWEJ
(NA PRZYKŁADZIE WYBRANYCH UTWORÓW
DRAMATURGICZNYCH I BIOGRAFII AUTORKI)

Na jednym z seminariów dla dramaturgów Ludmiła Pietruszewska, występująca w roli wykładowcy, podsumowała twórczość Arbatowej:

[...] jest niewątpliwie zdolna, ale za każdym razem zamiast sztuki pisze powieść bulwarową. W centrum jej zainteresowań jest zawsze kobieta, która ma wszystko – męża, dziecko, kochanków i robi karierę, a ciągle jest strasznie nieszczęśliwa. Tak się nie zdarza¹.

W podobnym tonie o bohaterkach wypowiadali się radzieccy krytycy teatralni, określając żeńskie postaci dramatów Marii Iwanowny mianem „Pieczorinów w spódnicy”². Był to jeden z powodów, dla których cenzura radziecka nie dopuszczała jej sztuk na sceny teatrów w kraju. Inny dotyczył tematyki utworów, określanych jako „ginekologiczne”, feministyczne, zbyt osobiste, a tym samym niepoprawne ideologicznie. Do 1991 r. Ministerstwo Kultury ZSRR zaaprobowало tylko jeden tekst Marii Gawriliny – *Ankieta dla rodziców* (*Анкета для родителей*, 1985). „Sztukę natychmiast wystawiło sześć teatrów, a później jeszcze inne, dużo też o niej pisano” – wspomina Arbatowa w powieści autobiograficznej *Мне 46* (polskie wydanie: *Na imię mi kobieta*)³.

Arbatowa, jak sama twierdzi, pomysły na utwory czerpie z życia, najczęściej własnego. Początkowo, jako nastoletnia uczestniczka moskiewskiego ruchu hipisowskiego, zameldowana w przestronnym mieszkaniu komunalnym na Arbacie (salon

¹ M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, przeł. T. Kielb, Warszawa 2005, s. 436–437.

² *Ibidem*, s. 251.

³ *Ibidem*, s. 273.

Maszy)⁴ tworzyła poezję. Tematyka jej wierszy, skoncentrowana na wewnętrznych niepokojach duszy, romantycznej miłości i pragnieniu wolności, nie mogła uczynić Arbatowej oficjalną poetką radziecką. Drukiem ukazały się jedynie trzy utwory – w czasopiśmie „Москва” oraz w wyborze poezji kobiecej opublikowanym z okazji dnia 8 marca (*Новый мир*). Za namową przyjaciela, Arbatowa w 1976 r. spróbowała swoich sił w dramaturgii. Pierwszą sztukę autorka napisała w kilka godzin, inspirując się twórczością spod znaku „młodych gniewnych” (John Osborne, Edward Albee). Decyzja o „zmianie gatunku” wpłynęła także na porzucenie studiów filozoficznych i podjęcie nauki w Instytucie Literatury im. Maksyma Gorkiego. Arbatowa trafiła na seminarium dramaturgiczne prowadzone przez Wiktora Rozowa i Innę Wiszniewską. Zapal do pracy początkującej autorki szybko został zgaszony, chęć poznania warsztatu pisarskiego spełzła na niczym, bowiem, jak wspomina Maria Iwanowna:

[...] na seminarium zamiast wiedzy o rzemiośle oferowano jakieś dobranocki o wszystkim, tylko nie o sztuce. Ocena naszych tekstów, jak zresztą większość dyskusji o estetyce w epoce застою, odbywała się pod kątem przypodobania się widzom⁵.

Po pierwszym roku studiów Arbatowa zrozumiała, że warsztat można doskonalić w zaciszu domowym, a jej skłonność do obwieszczania świata, że „król jest nagi”, uczyniły z niej studentkę niemile widzianą w Instytucie, niepromowaną i niezgłaszaną do konkursów dla początkujących dramaturgów. Ostatecznie studia ukończyła w 1984 r., co dosadnie podsumowała: „szłam do świątyni, a dostałam dyplom burdelu”⁶.

Dramaturgia zdominowała twórczość Arbatowej na kilkanaście lat. Do 1994 r. napisała 14 utworów scenicznych, następnie podjęła pracę nad prozą, choć jak podkreśla: „моя проза – это все равно проза драматурга”⁷. Rezygnacja z twórczości dramaturgicznej była podyktowana latami walki o możliwość swobodnego pisania na tematy społecznie ważne, jednak nieprzystające do oficjalnej tematyki, propagowanej przez radziecką władzę. Arbatowa doceniła minimalną liczbę pośredników w drodze do czytelnika: komputer, agent literacki, wydawca, księgarnia⁸. Pisząc sztuki dla teatrów, autorka nieustannie borykała się nie tylko z cenzurą, ale i z problemem właściwej interpretacji tekstu przez reżysera, aktorów i ostatecznie widza:

Я, видимо, больше не хочу зависеть от режиссера: поставит, не поставит, испортит непоправимо или терпимо? Больше не хочу зависеть от актера: попадет в интонацию или мимо, выучит текст или будет нести собственную чепуху? Не хочу

⁴ Opis salonu i środowiska hipisów Arbatowa zawarła w utworze *Сейшен в коммуналке* (1990). Zob. M. Арбатова, *Сейшен в коммуналке* [w:] *Старые пьесы о главном*, Москва 2008, s. 403–471.

⁵ M. Арбатова, *На имię mi kobieta*, s. 158.

⁶ *Ibidem*, s. 267.

⁷ M. Арбатова, *Предисловие* [w:] *Старые пьесы о главном*, s. 5.

⁸ *Ibidem*.

зависеть от драматургической межпуги, в которой все решает не качество рукописи, а пронырливость⁹.

Być może z tego względu jej ostatnia sztuka *Zdobycie Bastylii* (*Взятие Бастилии*, 1994) została opatrzona autorskim komentarzem – „sztuka do czytania”. Poprzedzające ją utwory: *Próbnny seans* (*Пробный сеанс*, 1994), *Spóźniony powóz* (*Поздний экипаж*, 1990) napisała jako słuchowiska radiowe.

Arbatowa zrezygnowała z dramaturgii, jednak do dziś jest cenioną dramatopisarką. Jej twórczość miała duży wpływ na kształt tzw. dramaturgii innej, a jej nazwisko jest wymieniane pośród takich twórców teatralnych, jak Jelena Gremina, Michaił Ugarow, Oleg Juriew¹⁰. Wymienionych dramaturgów łączy zainteresowanie powszechnością, zwyczajną radziecką i poradziecką rzeczywistością, w której, z jednej strony, widoczna jest demitologizacja przeszłości, z drugiej – akcentowane są próby asymilacji do warunków w nowej Rosji. Spajający jest również fakt, że tematyka „nowej fali” dramatu radzieckiego okazała się zbyt trudna do zaakceptowania przez teatr lat 80. XX w. Nowy sposób opisu rzeczywistości, poruszanie tematów „niewygodnych”, często wstydlivych, były zbyt szokujące i nieprzystające do oczekiwań publiczności. Sztuki zaczęto wystawiać po upadku Związku Radzieckiego w Rosji, USA, Niemczech, Wielkiej Brytanii¹¹.

W utworach Marii Iwanowny dominują żeńskie postaci na rozdrożu, przeżywające wewnętrzny dramat, pełne rozterek moralnych i duchowych. W swoich wspomnieniach odnotowała:

Kiedy czytałam Puszkina, identyfikowałam się oczywiście z Onieginem. Kiedy czytałam Lermontowa – z Pieczorinim, a kiedy Tołstoja – z Bołkońskim albo Bezuchowem. Nie mogłam przecież, będąc w pełni władz umysłowych, marzyć o debilnym życiu Tatiany, Wiery czy Nataszy¹².

Halina Mazurek zwraca uwagę na podobieństwo żeńskich postaci do bohaterów rosyjskiej klasyki literackiej: „są zdeterminowane odwiecznymi «przeklętymi» pytaniami rosyjskimi, nie chcą żyć jak wszyscy, walczą z banałem, szarzyzną życia i cierpią z powodu samotności w tłumie”¹³. Jej bohaterki to kobiety niekochane, cierpiące z powodu nieodwzajemnionej miłości, kochające zbyt mocno, tkwiące w miłosnych

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Zob. W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 153.

¹¹ W grudniu 2013 r. w Teatrze Nowym w Zabrzu odbyła się premiera sztuki Arbatowej *W drodze do siebie* (*По дороге к себе*, 1992) w reżyserii Ireneusza Janiszewskiego. Jest to pierwszy utwór sceniczny autorki wystawiony w Polsce.

¹² M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, s. 131.

¹³ H. Mazurek, „Lekcje Europy” według Marii Arbatowej [w:] *Piastunki rosyjskiej Europy. W kręgu koneksji kulturowych Wschodu i Zachodu*, red. W. Laszczak, Fichtenwalde 2004, s. 211. Por. B. Давыдов, *Парадокс Арбатовой*, „Современная драматургия” 1997, nr 3.

trójkątach lub bezgranicznie samotne. Pomimo życiowych tragedii, nie są postaciami pasywnymi. Przeciwnie, portretowane są w przełomowym momencie, w którym podejmują próbę wyjścia z impasu. Pragną odnaleźć siebie w różnych sytuacjach życiowych bądź też owe sytuacje są dla nich okazją do sprawdzenia samych siebie, odkrycia własnych możliwości, samodzielnego dokonania wyboru, bez „męskiego ramienia”, które zwykle okazuje się słabe i chwiejne¹⁴. Są to kobiety niezłomne i niezależne, jednak nie w skali politycznej, lecz na polu walki wewnętrznej.

W dramatach Arbatowej droga do poznania własnego wnętrza prowadzi przez życiowy „zakręt”: zdradę, rozstanie z mężem, kochankiem, niechcianą ciężę bądź decyzję o aborcji. Znakiem rozpoznawczym postaci jest cierpienie, nie uszlachetniające, ale zwyczajne, ludzkie, wpisane w egzystencję. Z lektury tekstów wynika, że w życiu kobiet doza cierpienia jest podwójna. Takie poglądy ukształtowała wnikliwa obserwacja życia w Rosji Radzieckiej, umiejętność wychwytywania absurdów dnia powszedniego, wykraczających poza ramy walki z systemem. Tematykę utworów Arbatowej określiło także uczestnictwo w codziennej walce o byt, trudy macierzyństwa, kłopoty małżeńskie, próba zaistnienia na scenie literackiej w kraju zdominowanym przez mężczyzn. Były to swoiste lekcje kobiecości, polegające na odkrywaniu swojej tożsamości w starciu ze stereotypami płciowymi i kodami kulturowymi wpisanymi w społeczeństwo. Walenty Piłat podkreśla, że „kobieta i jej problemy psychologiczno-socjologiczno-obyczajowe zawsze pozostawały w centrum zainteresowania autorki”¹⁵. Mężczyzna jest bohaterem drugiego planu, podobnie jak w tekstach innych kobiet dramaturgów: Ludmiły Pietruszewskiej, Olgi Kuczkińskiej, Kseni Draguńskiej. Z tego względu utwory Arbatowej zaczęto klasyfikować jako nurt literatury feministycznej, jednak, jak zaznacza Olga Rykowa:

[...] feminizm ten jest poszukiwaniem „złotego środka” między mocno ideologicznie i programowo podbudowanym zachodnioeuropejskim ruchem feministycznym a tzw. rosyjskim feminizmem z jego socjalistycznymi korzeniami i podkreślaniami szczególnych osiągnięć kobiet podejmujących typowo męskie profesje¹⁶.

Próby znalezienia „złotego środka” są także podejmowane w prowadzonych od kilkunastu lat badaniach nad płcią kulturową w krajach postkomunistycznych. Szczególne miejsce zajęły w nich rozważania nad kobiecością i ruchami feministycznymi. Pionierskie prace z tych obszarów dowiodły, iż zachodnia terminologia i wypracowane teorie genderowe nie przystają do realiów Europy Środkowo-Wschodniej (tzw. słowiański feminizm)¹⁷, zwłaszcza do terenów postradzieckich. Zachodnioeuropejski

¹⁴ H. Mazurek, „Lekcje Europy” według Marii Arbatowej, s. 213.

¹⁵ W. Piłat, *Na progu XXI wieku...*, s. 154.

¹⁶ O. Рыкова, *Рецензия на „Визит нестарой дамы”*, <http://www.arbatova.ru/books/4.html>. Por. H. Mazurek, „Lekcje Europy” według Marii Arbatowej, s. 212.

¹⁷ Określenie zapożyczone z tomu poświęconemu zjawisku feminizmu w krajach Europy Środkowej i Wschodniej. Zob. *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. II, *Feminizm*, red. E. Kraskowska, Warszawa 2005.

i amerykański dyskurs feministyczny, posługujący się kategorią gender, wytwarzaną przez określone warunki polityczno-społeczne i historyczne, nie ujmował regionalnej specyfiki bloku wschodniego. Początek lat 90. w historii postradzieckiego ruchu kobiecego był okresem chaosu i mozolnych prób zaadaptowania pojęć i instytucji zachodniego ruchu kobiet do warunków rosyjskich. Słusznie zauważa Irina Kuźmina:

Retoryka zachodnich feministek była całkowicie obca kobiecie, która od lat tęskniła za „burżuazją”, „patriarchatem” i przynależnością do „klasy średniej”. Rosyjskim kobietom można było długo wyjaśniać zalety bycia jednostką niezależną, pracującą, silną – tego wszystkiego miały pod dostatkiem za czasów ZSRR [...]. Dlatego wołanie zachodnich feministek o wydobywanie się spod jarzma domowych obowiązków, o rozpoczęcie kariery zawodowej, o uniezależnienie się od patriarchalnych nawyków obyczajowych nie zostało podchwyczone przez rosyjskie kobiety¹⁸.

Współczesne badania nad problematyką gender w Europie Środkowo-Wschodniej uwzględniają złożoność procesów historycznych i kulturowych, zmiany obyczajowe i społeczne, a także kontekst polityczny. Bez wątplenia można stwierdzić, iż nauka kobiecości jako określonej roli społecznej przebiegała w tych krajach w sposób inny od wypracowanego modelu zachodniego.

Mając na uwadze sentencję Simone de Beauvoir – „Nie rodzimy się kobietami, stajemy się nimi”¹⁹ – spójrzmy na społeczny i kulturowy kontekst „stawiania się” Arbatowej kobietą. Jednocześnie pragniemy zwrócić uwagę, iż równoległe do procesu odkrywania swej kobiecości/męskości w życiu każdego człowieka zachodzi proces kreowania osobowości, formowania własnego „ja”, określania poglądów i oczekiwań.

Dzieciństwo przyszłej pisarki nie należało do łatwych. Następstwem choroby polio, przebytej w pierwszym roku życia, był niedowład nogi i związane z tym liczne pobyty w szpitalach, wiele operacji i ostracyzm w dziecięcych społecznościach. Ten wyjątkowo trudny okres w jej życiu naznaczony był dodatkowym cierpieniem, spowodowanym nagłą śmiercią ojca. We wspomnieniach zanotowała:

Zrozumiałam, że zostałam zupełnie sama. [...] Brak mi ojca, jego ciepła, rozmów z nim, poczucia bezpieczeństwa. [...] Jak on mógł mnie tak całkiem zostawić? Przecież wiedział, że nikomu innemu nie jestem potrzebna! Wypatruję na ulicy podobnego chodu, podobnego ubrania, sylwetki, nasłuchuję podobnego sposobu mówienia. Całe życie będę szukać podobnych do niego²⁰.

¹⁸ I. Kuźmina, *Rosyjski feminizm: prześladowany – przeforsowany – przereklamowany?* [w:] *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej (1956–2006)*, red. B. Bakuła, M. Talarczyk-Gubała, Poznań 2007, s. 292.

¹⁹ S. de Beauvoir, *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 299.

²⁰ M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, s. 37–38.

Poczucie krzywdy i odrzucenia dziesięcioletnia Maria odczuwa w dwójnasób, jej kontakty z matką nigdy nie były bliskie, zaś po śmierci ojca emocjonalna więź została zerwana na całe życie. Kilkumiesięczne pobyty na oddziałach ortopedycznych, życie w placówce dla dzieci z następstwami choroby Heine-Medina, cierpienie własne i widok cierpienia innych pacjentów wyczerpały Arbatową na ludzką krzywdę oraz umocniły hart ducha i umiejętność przewycięzania niepowodzeń.

Od wczesnych lat w Maszy odzywała się także niepokorna dusza. Jako dziecko najbardziej sprawne w Internacie Specjalnym, wielokrotnie stawiała w obronie dzieci poniżanych przez personel medyczny i pedagogiczny. Nonkonformizm nastoletniej już Arbatowej przejawiał się między innymi w świadomej rezygnacji ze wstąpienia do Komsomołu, czego dotkliwie skutki odczuła w klasie maturalnej i w trakcie egzaminów na studia. O zakorzenionej potrzebie wolności może świadczyć odejście z domu rodzinnego i stworzenie „salonu na Arbacie” (stąd pseudonim Marii Gawriliny) „dla wszystkich niezrozumiałych przez rodziców i władze: hipisów, studentów, nieletnich dysydentów, artystów, cinkciarzy, podejrzanych i barwnych postaci”²¹. Salon Maszy z Arbatu był traktowany jak „podziemny uniwersytet. Tu przy świecach czytaliśmy najnowsze wiersze i powieści, śpiewaliśmy więzienne piosenki, rozprawdzaliśmy antyradzieckie publikacje, słuchaliśmy zagłuszanych audycji radiowych”²².

Wejście w wiek dorosły, które rozpoczęła w chwili wyprowadzki z domu, wiązało się także z pierwszymi kontaktami z mężczyznami. Jej świadome wybory płci przeciwnej dotyczyły mężczyzn dużo starszych, opiekuńczych i czułych: we wszystkich rodzajach kontaktów z mężczyznami zawsze szukałam ojca²³. Jednak kontakty Maszy z mężczyznami nie zawsze były zgodne z jej wolą. Jako nastolatka Arbatowa była ofiarą trzech gwałtów (w tym jednego zbiorowego). Na wszystkie akty przemocy spuściła zasłonę milczenia, dopiero po wielu latach, jako dojrzała kobieta, zdecydowała się na terapię psychologiczną, dzięki której pozbyła się poczucia winy i wstydu. Naukowe poznanie psychiki ofiary i sprawcy, choć zajmujące, nie jest przedmiotem niniejszych rozważań. Bardziej interesuje nas opinia Arbatowej o tym, że przestępstwa na tle seksualnym w owym czasie były nagminne:

Jeżeli mi ktoś zarzuci, że takie przygody zdarzały mi się zbyt często, roześmiemę mu się w twarz. Moim koleżankom zdarzały się jeszcze częściej, niezależnie od tego, czy wyglądały jak grzeczne dziewczynki, czy jak kontestujące hipiski. [...] Przemoc i gwałt przenikały całe radzieckie życie, a posesywny charakter życia seksualnego przejawia się nawet w słownictwie „wziąć” i „mieć”²⁴.

²¹ *Ibidem*, s. 83–84.

²² *Ibidem*, s. 86.

²³ *Ibidem*, s. 125–126.

²⁴ *Ibidem*, s. 127–128.

Świadomość tego, że jej bolesne doświadczenia nie były wyjątkiem, a ofiary pozostawały sam na sam ze swoim cierpieniem, doprowadziły Arbatową do włączenia się w działalność na rzecz obrony kobiet. W 1990 r. założyła wraz z przyjaciółką klub „Harmonia”, w którym zajmowała się psychiczną rewalidacją kobiet. W tym celu zapisała się także na seminaria z psychologii, by osobiste przeżycia wesprzeć wiedzą teoretyczną.

Jednak dużo wcześniej, mając 19 lat, wyszła za mąż za początkującego śpiewaka operowego, Aleksandra Mirosznika. Owocem romantycznej miłości „od pierwszego wejrzenia” były narodziny bliźniąt, Pawła i Piotra. Kilka dni po porodzie, rozpoznając u siebie początki depresji poporodowej, po raz kolejny przekonała się o konieczności stworzenia systemu opieki psychologicznej dla kobiet, jednak „w ZSRR psychologzy jeszcze się nad tym nie zastanawiali”²⁵. Macierzyństwo wyzwoliło w niej pokłady opiekuńczości i wrażliwości, szczególnie kiedy ponownie przyszło jej zetknąć się z pediatrycznymi oddziałami szpitalnymi. Arbatowa wyznaje:

Przed urodzeniem dzieci [...] znosiłam uciążliwości socjalizmu, protestowałam głośno, ale niekonstruktywnie. Kiedy jednak medyczne i wychowawcze macki systemu wyciągnęły się w kierunku moich chłopców, zmieniłam się w buldoga rzucającego do gardła. W tym kraju przejawem instynktu macierzyńskiego była w moim pojęciu obrona dzieci przed systemem²⁶.

Trud wychowawczy łączyła z nauką w Instytucie Literatury, prowadzeniem gospodarstwa domowego i walką o uznanie jako dramatopisarka.

Tematem, który od początku inspirował młodą autorkę, były relacje damsko-męskie. W trwającym 17 lat małżeństwie Marii i Aleksandra dochodziło do wielu perypetii, których rezultatem były nagłe rozstania i powroty. Po kilku latach romantycznej sielanki drogi małżonków zaczęły się rozchodzić. Mimo iż decyzja o rozwodzie została podjęta, para wiodła wspólne życie, przystając na obecność osób trzecich i związki pozamałżeńskie. Arbatowa określa tę sytuację jako „związek teatralizowany”²⁷, w którym obie strony godzą się na określone role i wcielają je w życie dla własnej wygody i poczucia bezpieczeństwa. Skrajne stany emocjonalne, wielość przeżyć wynikających z kolejnych uniesień miłosnych są jednym z głównych tematów wczesnej twórczości pisarki.

Z tego względu dramaty Arbatowej cechuje silny emocjonalizm. Jednak wraz z ładunkiem autobiograficznym autorka przekazuje także powszechnie znane prawdy, wynikające z życia w Związku Radzieckim. Jednym z takich tematów jest opis praktyk aborcyjnych, stosowanych w radzieckich szpitalach. W sztuce *Równanie z dwiema wiadomymi* (*Уравнение с двумя известными*, 1982) Maria Iwanowna wychodzi

²⁵ *Ibidem*, s. 166.

²⁶ *Ibidem*, s. 177.

²⁷ *Ibidem*, s. 289.

poza ramy opisu, starając się wniknąć w kobiecą psychikę okaleczoną po akcie aborcyjnym, a także przedstawić motywy podejmowania takich decyzji. Doświadczenia osobiste, waga tematu i niewyleczona rana w sercu uczyniły utwór określany jako thriller feministyczny²⁸. Próby zaprezentowania dramatu szerszej publiczności zakończyły się skandalem. Arbatowa, choć nie zdążyła jeszcze zaistnieć jako dramaturg, znalazła się w gronie twórców objętych ostracyzmem. W swej autobiografii komentuje ów fakt:

[...] nie mogłam pojąć, dlaczego pisarze mogą swobodnie pisać o tym, co stanowi stres dla mężczyzn, ale gdy ja mówię o analogicznych sprawach w życiu kobiety, wszyscy zgodnie uważają, że to jest nieprzyzwoite²⁹.

Co ciekawe, sztuką zainteresowało się wielu reżyserów, teatry kupowały tekst, ale za każdym razem dzwoniło z pytaniem, czy utwór „przeszedł przez cenzurę”. Świadczy to o społecznym zapotrzebowaniu na temat, dotykający większości radzieckich kobiet.

Osią tematyczną *Równania z dwiema wiadomymi* jest spotkanie po latach dawnych kochanków. Mężczyzna i młodsza od niego o 20 lat kobieta spotykają się w nowych okolicznościach: Ona jest cenioną lekarką na oddziale położniczym i prowadzi ciążę jego córki, On przychodzi do niej w nocy z łapówką, aby zmobilizować ją do przyjęcia przedwczesnego porodu. Po drodze do kliniki kobieta ujawnia swoją tożsamość. Z rozmowy wynika, iż kilkanaście lat wcześniej, będąc w ciąży, została porzucona przez kochanka i zmuszona do zabiegu aborcyjnego:

Ты отвез меня в захудалую больничку. Акушерка сначала сказала все, что обо мне думает, потом надела на меня огромный застиранный халат со штампом на груди и посадила в очередь. Передо мной было восемь женщин [...]. Я сидела ледяная от страха...³⁰.

Traumatyczne przeżycie kobiety miało swoje smutne reperkusje: niewłaściwie przeprowadzony zabieg uczynił ją bezpłodną. Fakt ten przesądził o dalszym życiu bohaterki, zmienił również jej postrzeganie własnej kobiecości: „mnie pokazało się, że u mnie wewnątrz wyчистили все. Весь дух и всю плоть. Осталась одна оболочка”. Dalej bohaterka wyznaje: „Я не считаю себя женщиной [...]. Внутри у меня вечная мерзлота”³¹.

Utrata nienarodzonego dziecka jest obiektem zainteresowania nauk psychologicznych w kategorii wariantów zespołu stresu pourazowego. W leczeniu objawów zespołu poaborcyjnego na plan pierwszy wysuwa się właściwe przeżycie okresu za-

²⁸ *Ibidem*, s. 244.

²⁹ *Ibidem*, s. 265.

³⁰ M. Arbatowa, *Уравнение с двумя известными* [w:] *Старые пьесы о главном*, s. 71–72.

³¹ *Ibidem*, s. 79.

łoby, ujmowanej jako próba pojednania się z losem. Jednak dla psychicznego zdrowia kobiety równie ważny jest moment powrotu, definiowany jako samoakceptacja. Proces ten odbywa się na zasadzie odbudowywania własnej tożsamości płciowej, jako że posiadanie dziecka może być uznane za potwierdzenie kobiecości. Wraz z przekreśleniem szansy na bycie matką odrzucona zostaje część własnej tożsamości. Zdaniem Philipa Neya próba rekonstrukcji tożsamości nie zawsze się udaje:

Kobiety mogą zacząć mocniej identyfikować się z mężczyznami i stawać się bardziej męskie w patrzeniu na świat, zachowaniu, a nawet w ubiorze. Mogą zmagać się, by stworzyć swoją kobiecość i mogą zostać profesjonalistkami od udzielania opieki. Z drugiej strony, mogą podjąć decyzję, iż niemożliwym jest ponowne bycie delikatną i kobiecą, więc pozwalają sobie na bycie osobą twardą i zgorzkniałą³².

W przypadku bohaterki dramatu Arbatowej, wewnętrzna pustka rozpatrywana na poziomie psychicznym staje się raną na całe życie, a pokawałkowanej tożsamości nie sposób zebrać w jedną całość. Niestalość uczuciową oraz brak możliwości realizacji siebie w macierzyństwie kobieta rekompensuje przelotnymi romansami. Jej partnerami są dużo młodszy mężczyźni, co może świadczyć o uzasadnionej potrzebie opiekuńczości nad osobą niedojrzałą emocjonalnie. Jednocześnie lekarka odnosi sukcesy na polu zawodowym, występuje jako autorytet w dziedzinie ginekologii i położnictwa, jest ordynatorem oddziału w miejscowym szpitalu. Pod wpływem własnych przeżyć, do prywatnej praktyki lekarskiej wprowadziła rewolucyjne metody. Po pierwsze, zabiegi aborcyjne wykonuje z zastosowaniem innowacyjnych metod przeciwbólowych: masaże, hipnoza i całkowity spokój przekazywany pacjentce. W jej przekonaniu: „Человек, который спокойно работает под крик пациента – садист. Я уже тогда поняла, что аборт можно сделать без всякой боли”³³. Po drugie, zabiegi przeprowadza wyłącznie w obecności i za zgodą ojca dziecka, rozkładając w ten sposób poczucie winy na niedoszłych rodziców.

W istocie, utwór określany jako „ginekologiczny” wprowadza tematykę uniwersalną, stanowi bowiem o winie i karze. Bohaterka od dawna nosi w sobie poczucie winy, wzmożonej faktem, że o przerwaniu ciąży zadecydował jej żonaty kochanek. Według badań psychologicznych poczucie winy jest jedną z najczęstszych reakcji pourazowych, występujących po zabiegu³⁴. Przygnębiające uczucia bohaterki potęguje fakt jej bezpłodności, którą kobieta traktuje jako należną karę. Fatum, niczym w greckiej tragedii, dosięga także jej byłego partnera – nowo narodzony wnuk umiera kilka godzin po porodzie. Mężczyzna początkowo szuka winnych nieszczęścia

³² P. Ney, *Odmiennie podejście do zespołu poaborcyjnego* [w:] *Psychologiczne następstwa straty dziecka*, red. ks. J. Dzierżanowski, Opole 2000, s. 41.

³³ *Ibidem*, s. 83.

³⁴ A. Speckhard, N. Mufel, *Uniwersalne reakcje na aborcję? Więź, trauma i żal u kobiet z doświadczeniem aborcji*, przeł. Z. Karpiński [w:] *Aborcja. Przyczyny, następstwa i terapia*, red. B. Chazan, W. Simon, Wrocław 2009, s. 133–156.

wśród personelu medycznego, w końcu jednak dochodzi do wniosku, iż to na nim spoczywa wina: „Это я виноват. Только я один во всем виноват. Это я должен был умереть! Это моя очередь, а не его. [...] Да он и не мог родиться, потому что ребенок – это плод любви. Потому что его принесли в жертву!”³⁵. W mężczyźnie odzywa się sumienie, głos, który pod wpływem sytuacji granicznej zmusił go do przewartościowania pewnych pojęć. Żyjący dotąd w kłamstwie, obliczonym na mieszczkański konformizm, oszukujący siebie i żonę, tęskniący za prawdziwą miłością utożsamianą ze spotkaną lekarką – zrozumiał, że życia nie da się cofnąć, a za popełnione grzechy nadejdzie czas zapłaty. „И ты, который полагал, ну, я еще погрешу, у меня впереди целая старость, чтобы каяться, вдруг видишь, что каятся уже некогда”³⁶. W obliczu śmierci dziecka waga tematu zaczyna ciążyć w kierunku odkupienia winy. Lekarka proponuje mężczyźnie wspólne życie, sądząc, iż wskrzeszona miłość przyniesie zapomnienie o życiowych dramatach. Mężczyzna jednak odmawia, przyjmując na siebie rolę męczennika, trwającego u boku niekochanej żony i zmagającego się z cierpieniem córki.

Konflikt głównych bohaterów ukazano na tle rzeczywistości rosyjskich klinik położniczych i masowych aborcji. Arbatowa obnaża prawdę o warunkach panujących w szpitalach: łapówkarstwo i pijaństwo wśród lekarzy, brak niezbędnych środków higienicznych oraz wyspecjalizowanej opieki psychologicznej dla kobiet borykających się z następstwami straty dziecka. Przytaczana przez bohaterkę historia aborcji ujawnia bezduszość personelu medycznego, brak współczucia i celowe zadawanie bólu kobietom decydującym się na przerwanie ciąży. Jednocześnie autorka dowodzi, że brak kultury antykoncepcyjnej w kraju jest wykroczeniem wobec praw kobiet i sankcjonuje akty przerywania ciąży³⁷. Praktyka aborcyjna w ZSRR ma wieloletnią tradycję. Pierwszy dekret legalizujący aborcję w szpitalach wydano w 1920 r.³⁸ Warty podkreślenia jest fakt, że dokument został zatwierdzony w trosce o zdrowie kobiet, o czym świadczy następujący fragment:

[...] aby zachować zdrowie kobiet i chronić przed ignoranckimi i szukającymi zarobku znachorkami, postanawia się: bezpłatna aborcja (przerwanie ciąży sztucznymi środkami) będzie dokonywana w państwowych szpitalach, gdzie kobietom zapewnia się maksimum bezpieczeństwa podczas zabiegu³⁹.

Postanowienia zawarte w dekreście okazały się za trudne do zrealizowania z powodu braku odpowiedniego sprzętu oraz środków znieczulających. W rezultacie za-

³⁵ M. Арбатова, *Уравнение с двумя известными*, s. 100.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 90. Por. M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, s. 264–265.

³⁸ W. Lenin, *O kwestii kobiecej*, przeł. Z. Biernacka, Centralne Wydawnictwo Ludów SSSR, Moskwa 1925, s. 30. Taka ustawa była pierwszą na świecie.

³⁹ Cyt. za: *Rewolucja rosyjska a wyzwolenie kobiet*, przedruk z: *Women and revolution*, dodatek do: „Spartacist” 2006, nr 59, <http://poland.indymedia.org/pl/2006/10/24061.shtml>.

biegi wciąż były przeprowadzane w warunkach domowych i tysiące kobiet trafiały do szpitali celem wyleczenia ze skutków tych niebezpiecznych procedur. Kodeks rodzinny z 1936 r. wprowadzał karalność przerywania ciąży, jednak w 1955 r. przywrócono możliwość wykonania zabiegu na życzenie⁴⁰. Doprowadziło to do sytuacji, w której aborcja znów była stosowana w miejsce powszechnie dostępnej na Zachodzie antykoncepcji.

„Ginekologiczna” tematyka dramatu zaważyła na dalszych losach sztuki. Dzięki rekomendacji Afanasija Sałynskiego utwór został przyjęty przez Ministerstwo Kultury celem dyskusji nad jego inscenizacją. Jednak komentarze recenzentów nie dawały Arbatowej żadnej nadziei na wystawienie sztuki w Związku Radzieckim. Autorce zarzucono brak profesjonalizmu, skupianie się na tematach nieaktualnych, o małej wadze społecznej. Jeden z cenzorów napisał:

W imię czego ta sztuka została napisana? Nie mówi ona o szkodliwości aborcji, lecz o reakcji łańcuchowej zła w zamkniętym kręgu kontaktów międzyludzkich. Inszenizacja uwypukli jedynie szczegóły praktyki ginekologicznej w światłach rampy⁴¹.

Arbatową próbowano nakłonić do wprowadzenia zmian w tekście:

Trzeba zmienić zawód głównej bohaterki [...]. Ginekologię skreślamy, poród też, słowo aborcja też wszędzie skreślamy. A to, że on ją kiedyś rzucił i złamał jej życie, niech zostanie⁴².

Pomimo liberalizacji w obszarze kultury w czasach pierestrojki temat nadal nie przystawał do oczekiwań decydentów. Dopiero po 1991 r. sztuką zainteresowały się teatry w Rosji i za granicą. Na motywach utworu powstał także film *Мне не забыть, мне не простить* w reżyserii Nadieždy Riepiny (1992).

W *Równaniu z dwiema wiadomymi* kobiecą przestrzeń stanowi klinika położnicza. Mężczyzna spieszący na poród córki musi zostać poza sferą żeńską, w poczekalni ogólnej. Podobnie w placówce, w której bohaterka przeszła zabieg usunięcia ciąży. Z opisu miejsca wynika, iż mężczyźni, poza personelem medycznym, nie byli tam obecni. Klinika ginekologiczno-położnicza czy ośrodek aborcyjny jako przestrzeń zamknięta dla mężczyzn mają charakter symboliczny. W tych miejscach dokonuje się fizyczne i psychiczne „rozcłonkowanie” ciała kobiety⁴³. Ciało zostaje złożone, ale w psychice pozostaje ślad, wzbogacający o nowe treści, przeżycia, doświadczenia i sens. Dla bohaterek dramatu Arbatowej szpital jest naznaczony cierpieniem przeżywanym w samotności. Za zamkniętymi drzwiami szpitalnych oddziałów uruchamia

⁴⁰ M. Salwowski, *Zaplanowana demoralizacja. Różowy sierp i młot*, <http://www.zrodlo.krakow.pl/Archiwum/2006/01/14.html>.

⁴¹ M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, s. 269–270.

⁴² *Ibidem*, s. 270.

⁴³ J. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 73.

się inna kategoria cielesności, jako wyrazu biologii i fizjologii. Ukazując tę sferę kobiecości, Arbatowa wychodziła z założenia, że należy przerwać praktykę milczenia na tematy kulturowo i społecznie wpisane w egzystencję życia kobiet. Z tego powodu w „równaniu” występują „dwie wiadome”, mężczyzna i kobieta, jednakowo odpowiedzialni za poczęte życie ludzkie. W swojej autobiografii autorka pisze na ten temat:

Pisanie o tym, jak mężczyzna ładuje broń, mierzy, strzela i patrzy, jak wróg pada w przedśmiertnych drgawkach, jest w porządku. Ale o tym, jak kobieta robi badania, kładzie się w fotelu ginekologicznym, a lekarz jest uzbrojony w narzędzia chirurgiczne, pisać nie wolno. Z tym że w pierwszym wypadku przeważnie ginie osoba dorosła, znająca zasady gry, a w drugim jeszcze nienarodzona⁴⁴.

Podjęcie tematów obejmujących kobietą przestrzeń egzystencji stało się jednym z wyznaczników literatury kobiet. Obok szpitali położniczych, miejscami naznaczonymi obecnością kobiet były ciasne komunalne (szczególnie kuchnie, określane przez Arbatową „królestwem kobiet”⁴⁵), a także żeńskie obozy i więzienia. Tatiana Rowieńska, badając rosyjską literaturę przełomu lat 80. i 90., w nurt prozy alternatywnej wpisuje utwory kobiet, nazywając ten proces „odzyskiwaniem głosu”: „Autorki niczym pszczoły po kropelce zbierały pył kobiecości, tworząc miód własnej literatury, gęsto zaprawiony goryczą kobiecego doświadczenia”⁴⁶. Za znak rozpoznawczy literatury kobiet uznaje się postawienie w centrum uwagi postaci żeńskiej, zamkniętej w kapsule prywatnej egzystencji. Tematyka jest skoncentrowana na problemach jednostkowych, wewnętrznych przeżyciach, zabarwionych osobistym doświadczeniem autorek. Z tego względu szczerść i autentyczność, wykorzystywanie własnego życia jako materiału literackiego, udzielanie postaciom własnej emocjonalności i własnych refleksji zalicza się do specyficznych cech kobiecego pisania⁴⁷. Cechy te spełnia także twórczość Marii Arbatowej. Kolejne utwory dramatyczne odzwierciedlają jej własne stany emocjonalne, wynikające z małżeńskich kłopotów i ucieczki przed nimi w skomplikowane związki uczuciowe.

Sztuka *Wiktoria Wasiliewa w cudzych oczach* (*Виктория Васильева глазами посторонних*, 1985) przedstawia kilka godzin z życia śpiewaczki operowej, laureatki prestiżowego konkursu im. Piotra Czajkowskiego. Bohaterka znajduje się na życiowym zakręcie – pomimo wielkiego sukcesu zawodowego decyduje się na wyjazd z synem do syberyjskiej guszy. Charakterystyczny bałagan w jej mieszkaniu, spowodowany pospiesznym pakowaniem podróży toreb, odzwierciedla chaotyczny stan

⁴⁴ M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, s. 265.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 215.

⁴⁶ T. Rowieńska, *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu* [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989...*, s. 87.

⁴⁷ E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*, Wrocław 2009, s. 99–100.

duszy Wiktorii. Pozornie powodem ucieczki z rodzinnego miasta, bo w tych kategoriach należy rozpatrywać decyzję bohaterki, są nieudane małżeństwo oraz niedające satysfakcji związki uczuciowe z dwoma mężczyznami. W rzeczywistości jednak bohaterka ucieka przed określonym stylem życia, wszechobecnymi schematami, zmuszającymi do egzystencji wbrew sobie i własnym wyobrażeniom o swoim miejscu na ziemi: „Если я не убегу отсюда, я растворюсь в ярлыках, этикетках. Меня съедят мои маски”⁴⁸.

Tytułowe „cudze oczy” należą do trzech mężczyzn, z których każdy ma odmienny obraz bohaterki. W oczach męża jawi się jako kobieta chłodna emocjonalnie, niezależna i nielicząca się z uczuciami kochających ją osób. Inaczej widzi ją jeden z kochanków. Dla niego jest psychicznie niestabilną, niestałą w uczuciach i niezdecydowaną osobą, przypominającą rozhisteryzowaną bohaterkę operetki. Drugi kochanek upatruje w niej ideał kobiecości, chwali jej wrażliwość, dobroć i piękno zewnętrzne. Ta mozaika wyobrażeń o Wiktorii uniemożliwia bohaterce skonstruowanie własnego obrazu. Kobieta przyznaje: „Мне все время кажется, что я просто смотрю фильм про себя – по плохому сценарию, с плохими актерами и режиссерским замыслом, противоположным моему”⁴⁹. Wydaje się, że prawdziwe przeznaczenie Wiktorii odkrywa przed nią samą jej rywalka – żona jednego z kochanków. Ten wątek wprowadza jednocześnie kolejne „cudze” spojrzenie na bohaterkę, konstruowane przez pryzmat tragedii zdradzanej kobiety, gotowej usunąć się z drogi do szczęścia kochanków. Finał utworu nie daje jednoznacznej odpowiedzi, jaką przyszłość wybierze dla siebie Wiktorii. Bilety na samolot, będące dla bohaterki symbolem wolności wewnętrznej, giną w ogólnym zamieszaniu. Tym samym wyłania się sens utworu: nie można uciec przed samym sobą, własnego życia nie można tworzyć na podstawie „cudzych oczu”, wyobrażeń o własnej osobie. Z drugiej strony, pojawia się pytanie nie o to, jak widzą nas inni, lecz o to, jaki obraz siebie pozwalamy im stworzyć. Sztuka opowiada o drodze do własnej niezależności i prawdy o samym sobie. Przedstawia kobietę, usiłującą wyjść z zamkniętego kręgu pojęć i znaczeń, by walczyć o własną tożsamość. Halina Mazurek przekonuje, że w dziełach Arbatowej przemieszczanie się w przestrzeni jest zasadniczym chwytem w kreacji postaci:

Droga z wszystkimi jej etapami i przygotowaniem do niej [...] symbolizuje również podróż w głąb duszy, osobowości w celu poznania własnego ja i określenia swojej tożsamości⁵⁰.

Kolejną bohaterkę „w drodze” Arbatowa ukazała w napisanym kilka miesięcy później dramacie *Sny na brzegu Dniepru* (*Сны на берегу Днепра*, 1985). Tym razem

⁴⁸ M. Arbatowa, *Виктория Васильева глазами посторонних* [w:] *Старые пьесы о главном*, s. 254.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ H. Mazurek, „Lekcje Europy” według Marii Arbatowej, s. 213.

mamy do czynienia z psychologicznym portretem kobiety zdradzanej. W utworze sen przeplata się z jawą, przeszłość z teraźniejszością, realne wydarzenia ząbają się z fantazmatami, współgrając z somnambulicznym stanem głównej bohaterki. Jelena znajduje się w duchowej rozterce, przyczyną której jest rozpad jej małżeństwa. Wewnętrzny stan bohaterki uniemożliwia realne spojrzenie na otaczający świat: „у меня все время ощущение, что я утонула, да, утонула, почему-то осталась жива и разговариваю со всеми сквозь толщу воды”⁵¹. Woda jako symbol chaosu, niestałości, zmiany⁵² ma podstawowe znaczenie dla odczytania utworu. Bohaterka widzi siebie pod wodą, przed którą odczuwa paniczny strach. W warstwie metaforycznej można rozpatrywać ten fakt jako lęk przed zmianami, jakie kobieta musi wprowadzić w swoim życiu. Nie może przed nimi uciec, a wybór jednej z możliwych opcji rozwiązania konfliktu nieuchronnie prowadzi do odrzucenia starego porządku i zmierzenia się z nowym, nieznanym. Z drugiej strony, woda niesie w sobie symbol bezmiaru możliwości, jest źródłem życia, odrodzenia ducha i ciała⁵³. Trwanie pod taflą wody ma w sobie moc oczyszczającą, dzięki której Jelena wynurzy się na powierzchnię jako istota odrodzona, gotowa na przyjęcie zmian związanych z wewnętrzną metamorfozą.

Miejszem akcji jest ośrodek wypoczynkowy nad rzeką Dniepr, do którego małżonkowie przybywają w celu zakończenia związku. Władimir jest pewny swej decyzji. W rodzinnym mieście czeka na niego Nadia, równie mocno zdeterminowana, by zacząć nowe życie u jego boku. Pobyt w kurorcie odsłania przed Jeleną winę za rozpad małżeństwa, w czym utwierdzają ją rozmowy z mężem: „ты же вытоптала все, что было между нами, Мы давным-давно живем по отдельности. Ты живешь в своем мире, я – в своем”⁵⁴. Władimir zarzuca jej przelotne romanse, emocjonalną oziębłość i brak zainteresowania jego karierą zawodową. Za przykład stawia jej swoją kochankę, wyrozumiałą i czułą „kapłankę ogniska domowego”. Wspólnie spędzony czas jest okazją do dawno nieprowadzonych rozmów na temat oczekiwań małżonków względem związku. Jest szansą na zdefiniowanie pojęć i wartości, na których powinno opierać się wspólne życie. Dla Jeleny jest także możliwością odnalezienia własnej tożsamości, rozdartej między przywiązaniem i miłością do męża a pełnym namiętności uczuciem do kochanka. To wybór między dwoma przeciwstawnymi stanami duszy: zniewoleniem i wolnością. Wyartykułowane pragnienia Władimira względem Jeleny nakazują jej przywdziać maskę czulej żony i zaradnej gospodyni domowej i żyć zgodnie z narzuconym stereotypem małżeństwa.

Utwór ten, choć w centrum stawia rozdartą wewnątrznie postać kobiecą, jest zaprzeczeniem myśli feministycznej, w ramach której zwykło się interpretować twórczość Arbatowej. Jelena nie jest symbolem kobiecego wyzwolenia spod męskiej dominacji.

⁵¹ M. Арбатова, *Сны на берегу Днепра* [w:] *Старые пьесы о главном*, s. 276.

⁵² *Woda* [w:] W. Kopiański, *Słownik symboli*, t. VI, Warszawa 2007, s. 480.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ M. Арбатова, *Сны на берегу Днепра*, s. 305.

Przeciwnie, jest bohaterką uwikłaną w zależność od męskiej miłości i obecności mężczyzny w swoim życiu. Faktem jest, że pobyt nad Dnieprem jest dla niej oczekiwaniem na zmianę decyzji męża, a kiedy pojawia się propozycja naprawy stosunków małżeńskich – Jelena staje się bezbronną istotą, otoczoną czułym ramieniem męża. Wbrew dyskursowi feministycznemu, autorka wnika także w głębię myśli towarzyszących mężczyźnie, konstruuje męski światopogląd na miłość, potrzebę zrozumienia i akceptacji w oczach bliskiej osoby. Arbatowa nie ujmuje ludzkich uczuć w kategoriach gender, zrywa ze stereotypami i ukazuje ludzkie emocje bez podziału na płeć. Co więcej, w kreacji Władimira można odnaleźć więcej cech przypisywanych kobietom: czułość, wrażliwość, potrzebę stałości. W małżeństwie bohater chce znaleźć miejsce na realizację siebie, znaleźć potwierdzenie sensu własnego istnienia przez pryzmat szacunku i miłości do drugiej osoby. W tym ujęciu dramat stanowi o równouprawnieniu w zakresie uczuć, pojmowanych nie jako męskie czy żeńskie, lecz ogólnoludzkie. Warto w tym miejscu przytoczyć pogląd Piłata na sztukę: „Płeć nie ma tu nic do rzeczy. Liczy się człowiek i właśnie ów potencjał człowieczeństwa decyduje o tym, czy ktoś jest dobry, czy zły”⁵⁵.

W odmiennej sytuacji życiowej obserwujemy Margaritę – bohaterkę *Próbnego wywiadu na temat wolności* (*Пробное интервью на тему свободы*, 1993). Kobieta jest rozwódką, niezależną finansowo dziennikarką, osobowością silną psychicznie. W jej życiu jest kilku mężczyzn: były mąż, ekstrawagancki kochanek oraz nowy obiekt zauroczenia pod znaczącym nazwiskiem – Dubrowski. Margarita przewyższa intelektem, energią i życiową zaradnością otaczających ją mężczyzn. Jest jednak głęboko nieszczęśliwa, pogrążona w tęsknocie za miłością życia – byłym kochankiem, który wyemigrował do USA. Pod wpływem rozmów z dużo starszym mężczyzną dochodzi do wniosku, iż osiągnięta przez nią wolność wewnętrzna jest obciążona samotnością, określaną jako „samotność w tłumie”. Ta nowoczesna, wyzwolona kobieta, kreowana na feministkę, składa swoją niezależność u stóp reemigranta. Rezygnując z wolności, osiąga szczęście u boku kochanego mężczyzny.

Trudno powiedzieć, co wpłynęło na klasyfikację dramatów Arbatowej w ramach krytyki feministycznej. Z pewnością pogłębiony psychologizm kobiecych postaci, silne charaktery urzeczywistniające marzenie o wewnętrznej wolności, a także niecodziennosc sytuacji, w jakich je odnajdujemy. A może fakt, iż to Maria Iwanowna na łamach prasy jako pierwsza określiła siebie feministką⁵⁶. Wkrótce potem, jak pisze autorka: „Moje sztuki, objęte ostracyzmem za kobiecą tematykę, uznane zostały natchmianem za utwory feministyczne dyskryminowane przez promęską cenzurę”⁵⁷. Wpisując się w rolę feministki, w latach 1995–1999 prowadziła pierwszy telewizyjny talk-show „Ja sama” na kanale TV6, w którym w pojedynkę stawiała czoło tradycyjnej, antifeministycznej ideologii ogółu społeczeństwa. Według Rowieńskiej:

⁵⁵ W. Piłat, *Na progu XXI wieku*, s. 155.

⁵⁶ M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, s. 445.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 441.

[...] wszystko to bardziej przypominało dobrze zorganizowaną akcję PR, przy czym Arbatowa, zyskując coraz większą popularność, wypełniła lukę, jaka powstała w ówczesnej rosyjskiej debacie publicznej – przecież w kraju musi być chociaż jedna, a najlepiej jedyna, feministka⁵⁸.

Od momentu rezygnacji z dramaturgii, autorka napisała ponad 20 tekstów prozą, z czego większość jest zabarwiona dużą dawką autobiografizmu i traktuje o kobietach, ich problemach egzystencjalnych i emocjonalnych.

O aktywności Arbatowej w rosyjskim ruchu feministycznym napisano wiele dobrego i złego. Zresztą, pisarka szeroko komentuje swoją działalność na stronicach powieści autobiograficznych i w licznych artykułach publicystycznych. Dla tematu niniejszego artykułu bardziej istotna wydaje się refleksja nad tym, w jakim stopniu teksty Arbatowej (tu: dramaturgia) faktycznie odnoszą się do teorii feministycznych i czy jest to jedyna droga do analizy jej utworów. Próby zdefiniowania teorii feministycznej ujmują głównie to, w jakim stopniu realizowany jest jej cel, czyli pogłębianie rozumienia sytuacji kobiet w różnych aspektach: ekonomicznym, biologicznym, psychologicznym itd.⁵⁹ Twórczość Arbatowej z pewnością spełnia ten cel, głównie od strony pogłębiania wiedzy na temat psychologii kobiety. W krytyce feministycznej „[...] przedkłada się jednostkowość nad jedność, różnicę nad «toż-samość», wielość nad standard. Nie fetyszyzuje się płci, lecz się o nią upomina”⁶⁰. Dodajmy do tego tendencję do pisania o sobie, czy też przez pryzmat własnych doświadczeń, wysoki stopień emocjonalizmu, podmiotowość.

Jednak współcześnie, co podkreśla Ewa Kraskowska, dyskurs feministyczny nie ogranicza się jedynie do ram myślenia o kobiecie i kobiecości, dyskryminacji i równouprawnieniu kobiet, lecz otwiera się na myślenie o płci w ogóle, a więc na problematykę określaną jako genderową i queerową⁶¹. W gruncie rzeczy Arbatowa, pisząc o szeroko pojętej kobiecości i damsko-męskich stosunkach uczuciowych, rezygnuje z genderowych podziałów na męskie i żeńskie, orientując się na to, co ludzkie. I choć, w jej tekstach, zdaniem Rowieńskiej, „najistotniejszą kwestią jest feministyczny patos dążenia kobiety do swobody samorealizacji”⁶², nie sposób przeoczyć problematyki uniwersalnej. Analiza dramatów Maszy Arbatowej w ujęciu feministycznym wydaje się najprostszym rozwiązaniem, bo podsunętem przez samą autorkę. Jednak stanowisko feministycznej krytyki literackiej jest tylko jednym ze sposobów odczytania utworów autorki. I na tym właśnie polega „paradoks Arbatowej”⁶³.

⁵⁸ T. Rowieńska, *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji...*, s. 89.

⁵⁹ E. Gontarczyk, *Kobiecość i męskość jako kategorie społeczno-kulturowe w studiach feministycznych*, Poznań 1995, s. 62.

⁶⁰ E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta [w:] Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 17.

⁶¹ E. Kraskowska, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989 [w:] Literaturoznawstwo po roku 1989...*, s. 11.

⁶² T. Rowieńska, *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji...*, s. 89.

⁶³ B. Давыдов, *Парадокс Арбаатовой*, s. 32.