

„Płcią opętani, gębą spętani”. Tabu w powieści popularnej na przykładzie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza („Bracia Dalcz i S-ka”) i Witolda Gombrowicza („Opętani”).

s. 191-205

Izabela Poniatońska

Izabela Poniatowska

## „Płcią opętani, gębą spętani”. Tabu w powieści popularnej na przykładzie powieści Tadeusza Dołęgi–Mostowicza (*Bracia Dalcz i S–ka*) i Witolda Gombrowicza (*Opętani*)

Powieść *Bracia Dalcz i S–ka*<sup>1</sup> należy do mniej znanych tekstów Tadeusza Dołęgi–Mostowicza. Fabuła koncentruje się na dwóch wątkach: rodzącego się uczucia Pawła i Krystyny, zmuszonej do życia w męskim przebraniu, jako Krzysztof, oraz na opisie malwersacji finansowych Pawła Dalcza.

Zgodnie z poetyką tekstu popularnego, który bardzo chętnie używa przesady<sup>2</sup>, Krystynie udaje się ukrywać swoją prawdziwą tożsamość przez dwadzieścia siedem lat, a Paweł (reprezentujący w powieści typ „samca”), oszukując i podrabiając podpisy swojego nieżyjącego ojca, zakłada dziesiątki firm na całym świecie i obraca miliardowym majątkiem. *Bracia Dalcz i S–ka* to jeden z tych utworów Mostowicza, w których, jak stwierdza Piotr Śliwiński, autor *Kiwonów* „wznosił akcję na wyżyny pomysłowości i nieprawdopodobieństwa”<sup>3</sup>, zdecydowanie mniej udany od *Kariery Nikodema Dyzmy*. W związku z niewielkim oddźwiękiem, jaki *Bracia Dalcz...* wzbudzili wśród czytelników i krytyki, powieść z 1933 r. byłaby po prostu jedną z szeregu mniej znanych w dorobku Dołęgi–Mostowicza. Uznałam jednak, że jest godna przypomnienia: na przykładzie tego tekstu bowiem doskonale widać (właśnie z powodu wyżej wspomnianego nieprawdopodobieństwa, wyjaskrawiającego prezentowaną tematykę), jak istotne

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z powieści podaję za: T. Dołęga–Mostowicz, *Bracia Dalcz i S–ka*, Warszawa 1937. Cytaty oznaczam następująco: numer tomu cyfrą rzymską, numer strony cyfrą arabską.

<sup>2</sup> Zob. J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 118.

<sup>3</sup> P. Śliwiński, *Tadeusz Dołęga–Mostowicz*, Poznań 1994, s. 35.

dla konstrukcji powieści popularnej są kategorii, które na pierwszy rzut oka trudno brać pod uwagę w badaniach literackich. Taką kategorią jest w *Braciach Dalcz...* tabu, któremu poświęcony jest niniejszy tekst.

### Jak (i po co) badać tabu w powieści popularnej?

Tabu jest zakazem kulturowym, nie estetycznym, co sprawia, że jego użyteczność w badaniach literackich może wydawać się wątpliwa. Niemniej jednak, warto podjąć ryzyko czytania tekstu przez pryzmat tabu — nie tylko ze względu na pojawiające się już od lat głosy o kulturowym zwrocie w teorii literatury (to rzecz znana i chyba właściwie dziś bezsporna), ale także ze względu na to, że kategoria ta wchodzi do literatury w związku z tym, co ukryte, ale zarazem — związane z szeroko pojętym doświadczeniem społecznym. Tabu to zarazem dyskurs i doświadczenie<sup>4</sup>. „Literatura, by zaryzykować najogólniejsze sformułowanie, daje się dziś określić jedynie jako **zinstytucjonalizowana sztuka wypowiedziana ludzkiego doświadczenia rzeczywistości** — w całym jego zróżnicowaniu i specyfice” — konstatuje Ryszard Nycz<sup>5</sup>. Wartość literatury popularnej tkwi przede wszystkim w tym, że stara się mówić o tym, co ogólne, nie tylko artykułować, ale także uniwersalizować wyżej wspomniane ludzkie doświadczenie rzeczywistości (to, że zwykle czyni to z pobudek ekonomicznych czy też komercyjnych, ma w tym wypadku znikome znaczenie). „Masowa produkcja miernoty może być interesująca, nie jako taka, lecz jako materiał [wyróżn. I. P.] do wniosków o przemianach, zachodzących w chaosie ginącej i rodzącej się zarazem kultury” — stwierdzał Stefan Kołaczkowski w „Roczniku Literackim za rok 1933” (a więc w roku ukazania się *Braci Dalcz...*, którzy też pojawiają się w tej publikacji). Krytyk pisze więc o przydatności „tej trzeciej”<sup>6</sup> jako zapisu doświadczenia — i jednocześnie, *de facto* o użyteczności właśnie kategorii kulturowych do badań „tej trzeciej”. Zaś cytowany wyżej Ryszard Nycz przypomina, że „punktem wyjścia każdej [dotychczasowej formuły profesjonalnej wiedzy literaturoznawczej — dop. I. P.] było zdiagnozowanie poznania potocznego czy przedteoretycznego jako naznaczonego nieuchronnie deformującym wpływem warunków poznania na jego rezultaty”<sup>7</sup>. Tymczasem w odniesieniu do tekstu popularnego poznanie potoczne często okazuje się najwłaściwszym kluczem interpretacyjnym — nie deformuje, lecz wyjaśnia<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 33.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 33.

<sup>6</sup> To chwytliwe określenie literatury popularnej zostało zaproponowane przez Annę Martuszewską w książce „*Ta trzecia*” (A. Martuszewska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997).

<sup>7</sup> R. Nycz, *op. cit.*, s. 27.

<sup>8</sup> „Potoczności jako kategorii semantyczno-kulturowej przypisuje się szereg istotnych wartości stylo-  
wych, tj. antropocentryzm, u podłoża stylu potocznego stoją elementarne, codzienne, egzystencjalne  
doświadczenia tzw prostego człowieka i jego zachowań, empiryzm w widzeniu świata, racjonalność

Z tego powodu właśnie przydatność kategorii tabu w badaniach literackich, jako związanej z pewną określoną wspólnotą, byłaby bezsporna głównie w stosunku do literatury popularnej.

Po pierwsze, świadomość istnienia i przelamywanie tabu jest niewątpliwie jednym z najczęściej eksplorowanych tematów rozrywkowej literatury popularnej<sup>9</sup>, która daleka jest od wszelkich dydaktycznych zapędów. To narzędzie o tyle ważne, że odbiór tekstu popularnego (z poziomu czytelnika) ma charakter głównie mimetyczny<sup>10</sup>: w związku z tym, dany tekst zwykle bywa odnoszony do rzeczywistego świata wartości czytającego. Dzięki poruszaniu tematów tabu tekst popularny ma szansę — nieważne, czy w sposób pozytywny, czy negatywny — wstrząsnąć odbiorcą.

Po drugie, nie sposób nie wspomnieć o odczytywaniu przelamywania tabu jako odsłanianiu tego, co ukryte. Badanie tego zjawiska w literaturze popularnej mogłoby wydawać się płodne zwłaszcza dla wszelkich „dyskursów głębi”, jak badania z kręgu *gender* czy psychoanalizy. Co zresztą już się czyni, chociażby przy pisaniu o współczesnych kryminałach<sup>11</sup>. Rzecz w tym, że tego typu odczytania przesuwają akcenty w interpretacji tekstu popularnego z jego powierzchni właśnie na to, co — świadomie lub nieświadomie — zostało zamaskowane przez autora. A to pozbawia tekst popularny jego *meritum*, którym jest właśnie ważność tejże powierzchni. Co więcej, wszelkie strategie podejrzeń, demaskując to, co ukryte, jednocześnie zacierają istotę tego typu tekstu, polegającą na grze na zmysłach czytelniczych, odwoływaniu się do sfery emocji, nie do rozumu. Niemniej jednak, twórczość Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, której spróbuję przyjrzeć się bliżej, zdaje się kusić badacza do wykorzystywania zwłaszcza kategorii *gender* — autor *Znachora*, między innymi właśnie w *Braciach Dalcz i Sp-ce* oraz *Trzeciej płci* pokazuje związki między

---

„zdroworoządkowa”, równoczesne operowanie różnymi kodami (werbalnym i pozawerbalnym), preferencja dla wspólnotowego widzenia świata, utylitarny, praktyczno-życiowy punkt widzenia i oceniania rzeczywistości pod kątem potrzeb konkretnego człowieka, nastawienie na porozumienie integralne, na kontakt, na dialogowość.” (M. Świącicka, *Moda na potoczność w języku czasopism dla kobiet*, w: *Moda jako problem lingwistyczny*, red. K. Wójtczuk, Siedlce 2002, s. 54).

<sup>9</sup> „[...] istniała i istnieje — częściej zła, niż dobra — rozrywkowa literatura relaksowa, stanowiąca część współczesnej nam kultury masowej — powieści awanturnicze, kowbojskie, sensacyjne, że wymienimy tylko takie nazwiska, jak Karol May, Edgar Wallace, A. Conan Doyle, Agata Christie i wiele innych. W nurcie romansowym tego piśmiennictwa światową klasę reprezentowała Hedwig Courths-Mahler. [...] Ich twórczość, adresowana nie do najwybredniejszego odbiorcy, stanowi jednak część literatury *sensu striato* i nie ma przecież nic wspólnego z literaturą kramarską czy brukową. Charakterystyczną cechą tej twórczości jest i to, że — niezależnie od wszystkich słusznych czy niesłusznych zarzutów, jakie by ją mogły spotkać — reprezentuje ona co najmniej poprawne rzemiosło literackie. [...] Cała ta twórczość [...] jest jeszcze terenem naukowo niezbadanym.” (J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974, s. 10–11).

<sup>10</sup> Zob. A. Martuszevska, *Prawda w powieści*, Gdańsk 2010, s. 168–169.

<sup>11</sup> Zob. np. B. Limanowska, *Mężczyzna, który pisał feministyczne kryminały*, cyt. za: <http://genderstudies.pl/index.php/czytelnia/mezczyzna-ktory-pisal-feministyczne-kryminały> (stan z dnia: 14 czerwca 2012 r.).

plcią, tożsamością, społeczeństwem i ekonomią. (Jak stwierdza cytowany już Piotr Śliwiński: „powieści jego wchłaniają pewną część prądów światopoglądowych ostatnich lat międzywojnia: przekonanie o głębokim kryzysie epoki, aurę katastroficzną, sceptycyzm polityczny, mizoginizm itd.”<sup>12</sup>). Nie można jednak zapominać, że w przypadku badań *genderowych* perspektywa etyczna, wykorzystywana przez wszystkie prawie kategorie nauki o literaturze, jest szczególnie wyraźna<sup>13</sup>. Etyczność jest zaś zarazem tym, co może zaciemnić interpretację tekstu popularnego<sup>14</sup>. Nie twierdzą bynajmniej, że nie da się odnaleźć wyrazistych systemów etycznych w sensacyjno–rozrywkowej odmianie literatury popularnej (do której zaliczam w tym wypadku także popularne romanse); przeciwnie, tabu bez etyki nie ma sensu. Aby tabu mogło się pojawić, musi ona istnieć albo w obrębie świata powieściowego, albo w świecie czytelnika projektowanego przez tekst. Rzecz w tym, że bezrefleksyjne wykorzystywanie badań *genderowych* (jak zresztą jakikolwiek innych sposobów interpretacji, stosowanych wyłącznie na zasadzie matrycy, która — odpowiednio „przyłożona” do tekstu — daje z góry spodziewany rezultat) może być niebezpieczne dla badacza i szkodzić odczytaniu. Inaczej mówiąc, tabu nie powinno stać się udziałem badacza. Wykorzystanie tej kategorii dobrze pokazuje, jak opresyjna jest wiara w moc „szkiełka i oka” — a sfera emocji, paradoksalnie, może się stać polem znacznie gorętszych dyskusji, niż to, co logiczne, rozumowe, uporządkowane.

Po czwarte, tabu jest kategorią o tyle adekwatną dla badania literatury popularnej, że, jak stwierdza anonimowy autor artykułu z 1910 r., poświęconego tej kwestii, „aczkołwiek ludzkość wyrosła z czci nietykalnych fetyszów, nietykalnych totemów, nietykalnych bałwanów, mimo to zachowuje zasadę świetności nieumotywowanej”. Zauważyć należy, że na zasadzie „świetności nieumotywowanej” w tekście popularnym często jest konstruowana aksjologia; <sup>15</sup>. Zauważyć należy, że na zasadzie „świetności nieumotywowanej” w tekście popularnym często jest konstruowana aksjologia; wystarczy wspomnieć *Trędowatą* Heleny Mniszkówny, której bohaterów rozdzieliły przeszkody już w czasach, kiedy powieść się ukazała, dość wątle<sup>16</sup>; nierzadko to właśnie

<sup>12</sup> P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 37.

<sup>13</sup> Zob. A. Lebkowska, *Gender*, w: *Kulturowa teoria literatury...*, *op. cit.*, s. 368.

<sup>14</sup> W przypadku analizowanej tu powieści jest to o tyle łatwiejsze, że *Bracia Dalczy i S-ka* owych wartości są pozbawieni: „Można tematem powieści uczynić zbrodnię, lajdactwo, galgaństwo, ale powieść musi wiedzieć, że to jest zbrodnia, lotrostwo, galgaństwo. Poza kazaniem, powieściopisarz ma sto, jeśli nie tysiąc sposobów uwydatnienia tego. [...] Polarny klimat moralny utworów p. Mostowicza nie zna ani cierpienia sumień, ani psychologii zła. Przystępczość osobnika przyjmuje się tu jedynie za odskocznnię beletrystyczną. [...] dlatego w jego książkach tyłu zawsze lotrów; jeśli pokaranych — to tylko niepowodzeniami finansowymi.” (A. Grzymala–Siedlecki, *Kryminal na majówce*, „Kurier Warszawski” 1933, nr 281, cyt. za: J. Rurawski, *Tadeusz Dołęga–Mostowicz*, Warszawa 1987, s. 175).

<sup>15</sup> [b.a.], *Stare i nowe tabu*, „Myśl Niepodległa” 1910, nr 137, s. 770.

<sup>16</sup> Zob. A. Pochłódka, *Dlaczego „Trędowata” była trędowata? O obcości (w) powieści Heleny Mniszkówny*, za: [http://www.badanialiterackie.pl/obcy/035–042\\_Pochlodka.pdf](http://www.badanialiterackie.pl/obcy/035–042_Pochlodka.pdf) (stan z dnia 14 czerwca 2012 r.).

niezrozumiały dla czytelnika system etyczny w świecie przedstawionym „tej trzeciej” powoduje, że tekst popularny przestaje być przekazem realistycznym. Warto dodać, że tabu w tekście popularnym, opartym na wyżej wspomnianym niezrozumiałym dla czytelnika systemie aksjologicznym, może być także tworzone przez plotkę. Dlatego uczucie wstydu pojawia się u bohaterów dopiero wtedy, gdy ich otoczenie domyśli się przełamania tabu. Stąd, bohater powieści popularnej, w której jednym z motorów rozwoju akcji jest właśnie gra z tabu, nie może być sam. O tabu trzeba mówić, a jego granica powinna być wyraźnie zaznaczona.

Po piąte, kategoria tabu pozwala w bardzo wielu wypadkach na zrekonstruowanie mechanizmów tworzących tekst popularny, co postaram się udowodnić, odnosząc się przede wszystkim do powieści *Bracia Dalcz i S-ka* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza oraz, na zasadzie kontekstu, do *Opętanych* Witolda Gombrowicza.

### Na początku było... tabu

Utwory Dołęgi-Mostowicza i Gombrowicza dzieli mniej więcej sześć lat (1933 i 1939). Powieść popularna fascynowała autora *Ferdydurke* do tego stopnia, że kilkakrotnie podejmował próby jej napisania. I choć *Opętanych* podobno sam Gombrowicz uważał za utwór chybiony<sup>17</sup>, to, pomimo wszystkich wad tego tekstu, świetnie odtworzył schematy, według których konstruowana była współczesna mu i nieco wcześniejsza, bo z przełomu wieków, powieść popularna. Fakt, że tekst mógł być postrzegany jako nieudany, można złożyć raczej na karb jego długości (zupełnie inaczej odbierana jest parodia *Na ustach grzechu* Magdaleny Samozwaniec, znacznie przecież krótsza, a oparta na tym samym koncepcie literackim): *Opętani* ukazywali się jako powieść w odcinkach, parodia trochę niepostrzeżenie zamieniła się w realizację „na serio”, jakby Gombrowicz chciał, czasami na siłę, wykorzystać wszystkie możliwe chwytły „tej trzeciej”, którym, paradoksalnie, nie poddał jego indywidualizm pisarski. Nie jest dobrą powieścią popularną utwór, w którym mieszają się rozmaite kategorie estetyczne, nie jest tekstem popularnym taka literatura, gdzie pojawia się groteska, tworzona w sposób zamierzony, niejako „systemowy”. Stąd niepowodzenie *Opętanych* — panująca w nich groza jest raczej śmieszna niż straszna, zaś Gombrowicz, zmienia nazwisko głównego bohatera, uniemożliwiając jednocześnie czytelnikowi oswojenie się (czy też identyfikację) z nim. Literatura popularna nie wyzyskuje świadomie możliwości języka — a jeśli to robi, to nie jest już literaturą popularną. Jeśli istnieje jakieś tabu „tej trzeciej”, to z pewnością jest nim zakaz lekceważenia odbiorcy, który przejawia się nie w konstruowaniu absurdalnych nieraz fabuł, ale — w wychodzeniu z raz przyjętej konwencji, w dezorientowaniu czytającego. W *Braciach Dalcz...* zaś, gdzie intryga miłosna splata się z in-

<sup>17</sup> Zob. <http://www.gombrowicz.net/Op-tani.html> (stan z dnia 14 czerwca 2012 r.).

trygą ekonomiczną, jak zwykle u Dołęgi–Mostowicza, każdy z bohaterów skrywa jakiś sekret, nie ma podziału na dobrych i złych; tu odejście od topiki charakterystycznej dla literatury popularnej okazuje się o tyle szczęśliwe, iż powieść potrafi zaskoczyć czytelnika (to spostrzeżenie z pozycji zarówno badacza, jak i odbiorcy), nie wychodząc jednakże poza ramy tekstu „dla mas”. Dopiero jednak czytanie tych dwóch powieści równoległe uświadamia, jak silną i ważną kategorią w literaturze popularnej Dwudziestolecia jest tabu, którego przełamywanie to zdecydowanie coś więcej niż tylko śmiałe ukazywanie scen erotycznych i problemów ludzkiej cielesności.

Przełamanie tabu w obu tekstach dokonuje się po ujawnieniu sekretnej tożsamości, a jego symbolem jest zmiana imienia. Tak dzieje się w *Braciach Dalczy...* (autor zaskakuje czytelnika już w tytule, gdyż nie może być mowy o „braterstwie” między bohaterami), gdzie Krzysztof staje się Krystyną, i w *Opetanych* (główny bohater, Waszczuk, staje się Leszczukiem — rzekomo dlatego, że autor *Ferdynurke* odkrył istnienie rzeczywistego Waszczuka, trenera tenisowego). Zmiana imienia jest związana z pozbyciem się wstydu; bohater zaczyna życie z „czystą kartą” — i jest to realizacja odmienna od, chociażby, bohatera *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue, który ukrywa swoją prawdziwą tożsamość, a jego losy determinowane są niemal wyłącznie przez dawne tajemnice; mistyfikacja paradoksalnie sprawia, że nie da się uciec od przeszłości, dopiero prawda (a zwłaszcza zgoda z samym sobą) wyzwala. Wstyd — co pokazuje analiza tekstu Dołęgi–Mostowicza — jest czymś, co właściwie w realiach powieści popularnej nie występuje: bohaterowie nie wstydzą się, lecz — coś ukrywają. To uczucie stanowi mechanizm hamujący rozwój akcji w powieści popularnej, z tego też względu jest to kategoria zbędna w świecie „tej trzeciej”: wstyd powstrzymuje bowiem bohaterów od działania. Inaczej rzecz ma się z tabu (którego wyrazem jest wyżej wspomniane ukrywanie się powieściowych postaci): jego świadome przełamywanie stanowi siłę napędową akcji (a zwłaszcza wątku miłosno–erotycznego) w tekstach popularnych. Istnienie tabu w zakresie tożsamości, którego ofiarą pada Krystyna, zmuszona ukrywać swoją kobiecość, w powieści popularnej Dwudziestolecia może być również uznane za echo wczesnomodernistycznego zapisu rozpadów „ja”<sup>18</sup>. W tym kontekście warto badać literaturę popularną za pomocą narzędzi antropologicznych także dlatego, że przełamywanie tabu to w gruncie rzeczy docieranie do samego siebie — tak jest z poszukiwaniem tożsamości przez Krystynę, ale i ze związkami Mai i Leszczuka, panny Opolskiej z panem Główniakiem u Kazimierza Tetmajera; wszystkie te relacje to w gruncie rzeczy powielenie schematu znanego z *Trędowatej*; tabu może być atrakcyjne czytelniczko, jeśli nie budzi niesmaku. Powieść popularna często ukrywa się za maskami tego, co wysokie, transponując jednak doznania psychiczne w rozterki cielesne, łatwiejsze do zrozumienia dla przeciętnego czytelnika — widać to doskonale zwłaszcza w śmiałym traktowa-

<sup>18</sup> Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury...*, op. cit., s. 228.

niu spraw erotyki, które także jest łamaniem tabu. Paradoks tekstu popularnego polega właśnie na tym, że z jednej strony jest on pisany tak, by uwzględnić przyzwyczajenia odbiorcy, z drugiej, bulwersując czy wręcz zniesmaczając, otwiera mu oczy na to, co dotychczas znajdowało się poza horyzontem oczekiwań czytelnika wobec tekstu<sup>19</sup>. Literatura popularna, działając w sojuszu ze zdrowym rozsądkiem, pokazuje, że nie wolno się wstydzić tego, co naturalne; „ta trzecia” jest nie tylko twórczością na miarę człowieka, ale także w imieniu człowieczeństwa, zgodnie z zasadą, że nic, co ludzkie, nie jest bohaterom obce.

### **Łamanie tabu — czyli o rodzeniu się dwudziestowiecznego tekstu popularnego**

W przeciwieństwie do polskiej powieści popularnej drugiej połowy XIX wieku, teksty popularne w Dwudziestoleciu chętnie pozbywają się bagażu dydaktycznego na rzecz fabuły typowo rozrywkowej: romansowej lub sensacyjnej<sup>20</sup>. Kategoria tabu w literaturze z jednej strony dokumentuje to przejście (erotyzm wkracza do powieści, które, jak teksty Dołęgi–Mostowicza albo Pawła Staśki, są następcami utworów Mniszkówny czy Alfreda Konara), z drugiej — pokazuje, jak wiele zawdzięcza powieść popularna gatunkom tradycyjnie związanym z „tą trzecią”, na przykład powieści gotyckiej. „Tekst gotycki i modernistyczny są połączone fascynacją, by tak rzec, potencjalną erozją moralnej wartości i form, jakie może przybrać amoralność” — stwierdza jeden z autorów zbioru *Gothic Modernism*<sup>21</sup>. Powieść popularna Dwudziestolecia także fascynuje się przekraczaniem granic, tym, co amoralne, jakby w opozycji do tekstów z drugiej połowy XIX wieku, które najchętniej korzystały przynajmniej na gruncie polskim, z klisz wypracowanych przez powieść wysokoartystyczną oraz tendencyjną. W powieści gotyckiej przestrzeń jest wyrazem wewnętrznych lęków człowieka, w analizowanych tekstach — podobnie. Istnienie tabu symbolizują miejsca, do których bohaterowie nie mogą wchodzić. U Gombrowicza jest to zamkowa kuchnia, z widmem „nawiedzonego” ręcznika, w *Braciach Dalcz... zaś* — gabinet Pawła, w którym załatwia on swoje nielegalne interesy. U Dołęgi–Mostowicza fabryka staje się odpowiednikiem gotyckiego zamku, do którego przybywa rycerz–Paweł i w którym uwięziona jest Krystyna–królowna. Różnica jednak jest taka, że w *Braciach Dalcz...* rycerz nie ma czystych zamiarów, a królowna potrafi zakłócić jak szewc — świat sensacyjnej powieści popularnej jest bajką *à rebours*. „Według kobiet

<sup>19</sup> Zob. R. Handke, *Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, red. T. Bujnicki, J. Sławiński, Wrocław 1977, s. 96.

<sup>20</sup> Zob. T. Żabski, hasło *Literatura popularna*, w: *Słownik literatury popularnej...*, *op. cit.*, s. 310–316.

<sup>21</sup> “Gothic text and modernist text are joined, that is to say, by their fascination with the potential erosion of moral value, and with the forms that amorality can take” A. Smith, J. Wallace, wstęp do: *Gothic Modernism*, ed. *idem*, Houndsmill–Basingstoke–Hampshire–Nowy Jork 2001, s. 3.



ze Smithon, idealny romans to taki, w którym inteligentna i niezależna kobieta z poczuciem humoru, po okresie podejrzeń i nieufności, a także okrutnego traktowania i przemocy, zostaje obdarzona miłością inteligentnego, czulego i miłego mężczyzny, w ich związku przeobrażającego się z emocjonalnego analfabety w kogoś, kto potrafi troszczyć się o nią i dogadzać jej w sposób, jakiego tradycyjnie oczekujemy od kobiety wobec mężczyzny<sup>22</sup> — pisze o badaniach współczesnego romansu John Storey. W analizowanych tu powieściach pojawiają się także postaci, będące gwarantem ładu moralnego — w *Opetanych* jest to uczony, Skoliński, u Dołęgi–Mostowicza — uczciwy i szczerze kochający Marię, choć nudny inżynier Ottman; to właśnie Skoliński i Ottman nie dopuszczają do całkowitego zaniknięcia tabu — ich obecność staje się gwarancją, że tabu istnieje w tekście niezależnie od odbiorcy. Paradoksalnie, nie mogą przez to być uznani za Herosów, bo są zbyt przewidywalni, za mało fascynujący.

Poza tabu przestrzennym, pojawia się w *Braciach Dalcz...* przede wszystkim tabu płci: jest to podstawowy sposób Dołęgi–Mostowicza na „uwiedzenie” czytelnika — oto dostajemy bohaterkę/ bohatera niejednoznaczną, samotną w tłumie, nieszczęśliwą w intrygujący sposób (nie grozi jej bieda, ma rodzinę, nie padła ofiarą przemocy, a jednak jej życie wydaje się złamane), co pozwala odbiorcy uwierzyć, że powieść autora *Trzeciej płci* to coś więcej, niż zwykle „czytadło” — podobnie jak w przypadku *Kariery Nikodema Dyźmy*, mamy tu do czynienia z ukazaniem kryzysu wartości<sup>23</sup>: jego symbol stanowi figura „świata na opak” (kobieta staje się mężczyzną, parweniusz — bogaczem). Krystyna stoi na progu światów, jednocześnie powielając schemat Joanny D’Arc — dziewczyny przebranej za chłopca, dziewczyny–hajduczka. Tabu wytwarza w tym przypadku nie natura, lecz ekonomia, zaprzeczeniu ulega naturalny porządek świata. „Nowoczesność to kultura ryzyka” — stwierdza Anthony Giddens<sup>24</sup>. „Kusząc możliwościami emancypacji, nowoczesne instytucje kreują jednocześnie mechanizmy tłumienia własnego «ja», a nie samorealizacji” — pisze dalej autor *Przemian intymności*<sup>25</sup>. Krystyna na pozór jest człowiekiem nowoczesnym, konstruującym swoje ciało tak, by dopasować je do stylu życia, jaki został jej narzucony<sup>26</sup> — jakby udowadniając, że płeć to kwestia wyboru. Dopiero jednak w chwili, kiedy decyduje się na życie z Pawłem i rezygnuje ze swojej dotychczasowej egzystencji, powraca do natury, to znaczy

<sup>22</sup> J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. i red. J. Barański, Kraków 2003, s. 50.

<sup>23</sup> Zob. P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 71.

<sup>24</sup> A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 6.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>26</sup> „Ciało w coraz mniejszym stopniu funkcjonuje poza samozwrotną logiką systemów nowoczesności, jako zewnętrzne i «dane», a w coraz większym stopniu samo jest refleksyjnie mobilizowane. [...] Istnieje tu integralny związek między rozwojem cielesnym a stylem życia, który przejawia się na przykład w poddawaniu ciała specyficznym reżimom.” (*Ibidem*, s. 12).

do bycia kobietą, poza wszystkimi innymi rolami, jakie do tej pory przyszło jej grać (analogicznie, Paweł staje się „tylko” mężczyzną); tym samym, bohaterowie dają dowód na to, że „kultura ryzyka” czasem, paradoksalnie, łączy się z porzuceniem tego, co nowoczesne, na rzecz podążania za naturą człowieka.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że tekst popularny, w którym silną rolę odgrywa pojęcie tabu (tekst skandaliczny), jest tak skonstruowany, by po złamaniu zakazu kulturowego uczynić je w pewien sposób naturalnym, co zapewnić ma identyfikację czytelnika z bohaterami. Dlatego też, po pierwszym punkcie kulminacyjnym w powieści (którym jest właśnie przełamanie tabu) następuje w tekście zacieranie wspomnienia o jego istnieniu; z tego powodu niemal nie wspomina się po pierwszej nocy Pawła i Krystyny, że są oni blisko spokrewnieni, a narrator „zapomina”, że Paweł Dalcz jest nieznanym litości w interesach spekulantem.

Indywidualne poczucie bezsensu, o którym także pisze Giddens<sup>27</sup>, nie ma miejsca w powieści popularnej: domeną bohaterów, o czym już wcześniej wspomniano, jest działanie. Krystyna przechodzi jakby „odwróconą emancypację” — od kultury wraca do natury. Jako dziecko zostaje sprzedana nie mężowi, ale — majątkowi; w ten sposób powieść Dołęgi–Mostowicza stanowi oskarżenie wobec społeczeństwa kapitalistycznego. To pokazuje odrębność powieści popularnej Dwudziestolecia od jej poprzedniczek z przełomu wieków<sup>28</sup>, w których dziewczyna bardzo często znajdowała szczęście (lub przynajmniej zadowolenie) w zaaranżowanym dla niej związku.

Przekraczanie moralnych granic to burzenie społecznego porządku, bowiem zaufanie stanowi podstawę funkcjonowania nowoczesnego społeczeństwa<sup>29</sup>. Dlatego łamanie tabu jest tak atrakcyjne w powieści popularnej: to literacki „owoc zakazany”. Wstęp do sięgnięcia po niego stanowi nowość, zmiana, która zapowiada się ekscytująco (czytelnik patrzy na nią z punktu widzenia Marychny, która mylnie kreowana jest początkowo na główną bohaterkę): do fabryki przychodzi nowy dyrektor, Krzysztof Dalcz, dziewczyna zostaje jego sekretarką — ze źle skrywanymi ambicjami na kochankę. Takie zawiązanie akcji, spychające fundamentalne dla *Braci Dalcz...* sprawy ekonomiczne pozornie na drugi plan, sugeruje, że mamy do czynienia z romansem, nie z powieścią sensacyjną, jaką w istocie jest analizowany utwór. Co więcej, Dołęga–Mostowicz zwoździ czytelnika, pozwalając mu obserwować, że w jawny (oraz dość rozwlekły) sposób mówi się o dolegliwościach miesięcznych Marychny — i że jest to naturalne dla Krzysztofa — jakby to tabu, tak naprawdę bardzo nieznaczące, było najistotniejsze. Mężczyzna nowoczesny, który rozumie niedyspozycję kobiety, pozwalając jej z tego

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>28</sup> Na temat kwestii małżeństwa w powieściach popularnych pisze Jadwiga Zacharska, *Kariery dziewcząt z mieszczańskiego domu w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Mieszczaństwo i mieszczaństwo w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2000, s. 247–263.

<sup>29</sup> Zob. A. Giddens, *op. cit.*, s. 28.

powodu opuścić dwa dni w pracy, okazuje się jednak uludą. Dołęga–Mostowicz przewrotnie sugeruje, że małżeństwo Krzysztofa (którego prawdziwej tożsamości czytelnik na początku się nie domyśla) z Marychną także byłoby przełamaniem tabu: jej ojczym uważa, że milionerzy nie żenią się z takimi jak ona — biednymi, prostymi dziewczętami — jest to więc bajka o Kopciuszku na opak, bo tak naprawdę — księżę okazuje się księżniczką, a Kopciuszek, gdy pozna prawdę, nie zechce jej poślubić. Krzysztof bardzo wyraźnie i w sposób zmysłowy kocha się w Marychnie — i w tym także jest postacią z pogranicza, której chyba łatwiej przełamać tabu; to „on” wychodzi z inicjatywą, „on” ją całuje; *Bracia Dalcz...* to dwie różne historie miłosne — jakby dwie strony Krzysztofa i dwie strony powieści — opowieść o pięknej miłości i o miłości grzesznej. Marychna uważa, że w pocałunkach Krzysztofa jest coś grzesznego i rozpustnego, „między pragnieniem i odrazą, ogarniał ją przemożny wstyd” (I, 47) — jakby jej zmysły wcześniej rozum niż czuły jego inność. Do romansu wkracza jednak szybko ekonomia: Wilhelm Dalcz — głowa rodu, uważany za człowieka sukcesu, wiesza się, zrywając z tradycją firmy przechodzącej z pokolenia na pokolenia w sposób naturalny — to znów odwrócenie motywu znanego z powieści drugiej połowy XIX wieku, gdzie przedsiębiorca, założyciel firmy, miał stanowić wzór dla swoich spadkobierców. Przekroczeniem horyzontu oczekiwań czytelnika jest także fakt, że samobójstwo Wilhelma paradoksalnie jest ratunkiem dla Pawła, który oszustwem usurpuje sobie prawo do firmy, obarczając nieżyjącego ojca zarzutami zrobienia długów.

### ***Bracia Dalcz i S-ka: tabu „trzeciej płci”***

W pojęciu Mostowicza płeć zawsze ostatecznie zwycięża. Dowodzi tego lektura innej jego powieści pt. *Bracia Dalcz i S-ka* (1933). Krzysztof vel Krystyna Dalcz, istota przez los i rodziców głęboko skrzywdzona, z przyczyn spadkowych wychowana na mężczyznę, odradza się jako kobieta dosyć szybko i bez przesadnych powikłań. Porażona seksapilem emanującym od jej kuzyna, Pawła Dalcza, obojętnieje na to, że Paweł słusznie uchodzi za aferzystę i awanturnika na światową skalę<sup>30</sup>

— tak streszcza analizowaną tu powieść Piotr Śliwiński. Jednym z podstawowych problemów prozy Dołęgi–Mostowicza jest zagadnienie emancypacji kobiet. Był to, rzecz jasna, w Dwudziestoleciu temat modny, nic więc dziwnego, że literatura popularna tak chętnie go wyzyskiwała. To właśnie na przykładzie zagadnienia emancypacji widać, iż autorzy powieści popularnej postawili przed sobą ambitne zadanie: opisać

<sup>30</sup> P. Śliwiński, *op. cit.*, s. 100–101.

doświadczenie rodzenia się utopijnego przecież projektu „nowej kobiety” (taką w literaturze wysokiej była chociażby Zuta Młodziakówna).

Jest to świadoma swoich praw i celów, wykształcona, łącząca zalety umysłu z subtelnością uczuć, śmiałość poczynań z wdziękiem zdrowego ciała, a zdolność do pracy z kulturą duchową, jest to nowa, trzecia pleć, przed którą otworzyła się szeroka przeszłość. I nic już nie zdoła ujarzmić wyzwolonej kobiety, człowieka może nawet pełniejszej wartości, niż go zdołał wytworzyć mężczyzna, który wreszcie sam musiał ze wstydem otworzyć drzwi od gineceum, by trzecia pleć mogła stanąć do reformy naszej nieszczęsnej cywilizacji — stwierdza jeden z bohaterów *Trzeciej płci*<sup>31</sup>.

Artykulacja tego doświadczenia jest również przekroczeniem pewnego tabu, związanego z tradycyjnym podziałem ról społecznych. Mężczyźni u Dołęgi–Mostowicza to istoty słabe, nieudolne, odrażające; widać to zwłaszcza w powieści *Trzecia pleć*, gdzie nie ma ani jednego bohatera, który sprostałby wymaganiom tytułowej „trzeciej płci”.

I dzisiejsza kobieta nie powstała z niczego, tylko właśnie z pragnień mężczyzny, świadomych czy podświadomych to już wszystko jedno. Chcieliście, by była inteligentna, wykształcona, samodzielna, by była indywidualna, by wam jej zazdrozczono, byście mogli w niej podziwiać to, co uważacie za własne dodatnie strony — czytamy w tym samym tekście<sup>32</sup>.

O talentach Krystyny czytelnik dowiaduje się już na początku, gdy jeszcze jest ona Krzysztofem: chłopaka uważano za bardzo zdolnego inżyniera, w przeciwieństwie do nieudacznika Zdzisława, prawowitego dziedzica fabryki Dalczów (I, 91), co nie znaczy, że nie unosił się nad nim nimb tajemnicy („On w ogóle jest jakiś dziwny” — stwierdza kuzyn Krzysztofa, nikt jednak nie umie określić, na czym ta inność polega, bo nie mieści się ona w pojęciu inności tego świata; I, 91). Krystyna/ Krzysztof jest jednocześnie „nową” kobietą oraz „dawnym” mężczyzną — wytworem nowych czasów, w których pieniądze decydują o ludzkim ciele i duszy.

---

<sup>31</sup> T. Dołęga–Mostowicz, *Trzecia pleć*, Nowy Jork 1946, s. 105.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 151–152.

## Moda a wstyd

Aleksandra Kunce przypomina o związkach wstydu z pojęciem tożsamości<sup>33</sup>. Jeśli traktować to uczucie właśnie jako jedną z kategorii konstytuujących tożsamość, to jego istnienie lub zanik mogą być jednym ze świadectw zmiany paradygmatu:

Ważne jest bowiem to, że postmodernistyczność tożsamości zawsze wskazuje na niestałości, pęknięcia, nieczytelności, zmienność jako siły sprawcze. W tym sensie łączy się z osłabieniem, powierzchniowym ujęciem tego, co stanowiło tkankę modernistyczną [...] Siła [modernistycznej podmiotowości — dop. I. K.] zostaje [...] wyprowadzona zarówno z **obecnego** Ja (obojętnie, czy obecność przychodzi w uznaniu prymarnej stałości poznawczej, zachowaniowej czy etycznej), jak i z kontekstualnych odniesień kulturowych<sup>34</sup>.

W moim pojęciu, jednym z takich kontekstualnych odniesień byłoby właśnie pojęcie tabu.

Wstyd wydaje się naprowadzać nie tyle na Ja, ile jedynie na granicę między normami kulturowymi, powszechnymi prawidłami a uzgodnioną aspektowością Ja kulturowego. [...] Wstyd pozwala umieścić jednostkę w kulturowych działaniach, kontroluje ją, zapewnia wizerunek dobrze sfunkcjonalizowanego społecznie Ja, ale nie pewnościowego i nie racjonalnego Ja. Wstyd naprowadza na nieustanny niepokój o wizerunek, o odbiór społeczny<sup>35</sup>.

Wstyd pozostaje po stronie tego, co zbiorowe. Ciągła zmiana nie sprzyja wstydowni, który odnosi się do tego, kim byłem, nie kim jestem teraz.

Wstyd jest obecny w kulturze, doznawany w momencie przekraczania granic mentalnych i zachowaniowych, ale nie wydaje się stanowić skutecznego narzędzia porządkującego współczesnemu człowiekowi świat. Nie rozgranicza trwale obszarów wstydu i bezwstydu, nie piętnuje, nie oswaja moralności, ale jedynie zostaje doraźnie użyty, jednak bez stabil-

---

<sup>33</sup> A. Kunce, *Tożsamość w kontekście honoru, wstydu i godności*, w: *Wstyd w kulturze. Kolokwia polsko-białoruskie*, t. II, red. E. Kosowska, G. Kurylenko, A. Gomóla, Katowice 2008, s. 198.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 199.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 205.

nych efektów. To taka obecność w kulturze, ale pozbawiona uprawnień legitymizujących naszą tożsamość<sup>36</sup>.

Wstyd jest kategorią ważną w literaturze popularnej ze względu na to, że — paradoksalnie — jest pojęciem zanikającym, także dlatego, iż tradycyjnie za bardziej wstydlive uznaje się kobiety. Pozbywanie się wstydu staje się jednocześnie sygnałem zmiany kulturowej, dokumentowanej, ale i wprowadzanej przez literaturę popularną: oto kobieta–bohaterka tekstu przynależnego do „tej trzeciej” to postać silna. Literatura popularna piętnuje stereotypy między innymi przez wyostrzenie ich: Maja przegrywa mecz z Leszczukiem, bo gra d o k ł a d n i e tak samo jak on. Polska „ta trzecia” w wydaniu, jak pisał Janusz Dunin, powieści rozrywkowej koncentrowała się przede wszystkim na swojej funkcji dydaktycznej.

W *Braciach Dalcz i S-ce Opętanych* wstyd wiąże się z niepokojem erotycznym, niepewną tożsamością płciową. Maja i Leszczuk, choć jedno jest kobietą, a drugie mężczyzną, są do siebie bardzo podobni, zadają sobie w walce rany o zbliżonej intensywności — i to stanowi przyczynę ich niepokoju. Krystynę zaś niepokoi jej płciowość — narrator pokazuje (i piętnuje) fakt, że dziewczyna z powodów nie do końca umotywowanych (by nie powiedzieć, że absurdalnych, bo przyczyny ekonomiczne, choć prawdopodobne, nie wydają się przekonujące) zmuszona jest wyrzec się na wiele lat swojej prawdziwej natury, by potem napotkać na ogromne trudności z ponownym zaakceptowaniem samej siebie. Jako kobieta, Krystyna odkrywa modę: suknie, buty na wysokim obcasie. Staje się sobą poprzez ujednoczenie, przez sugestię, o której autor cytowanego już artykułu *Stare i nowe tabu* pisze następująco:

Na powierzchni głowy ludzkiej znajduje się mnóstwo niewidzialnych guziczków elektrycznych; kto wie, jaki nacisnąć, ten staje się panem owego człowieka [...] Na owych guziczkach elektrycznych bardzo łatwo zmieniać napisy, ale bardzo trudno zmieniać idące od nich druty w głęą głowy<sup>37</sup>

— co w praktyce oznacza, że reakcje ludzkie to pewien stały system zachowań, który bardzo trudno zmienić lub ujarzmić. Krysia potrafiła świetnie odnaleźć się jako mężczyzna na zewnątrz, ale wystarczyła niewielka zachęta ze strony kochanego przez nią człowieka, by zatriumfowała w niej prawdziwa, kobieca natura. To również jest swoiste przełamanie tabu — polska literatura popularna zarówno Dwudziestolecia, jak i drugiej połowy XIX wieku (nie mam tu na myśli powieści zeszytowych) kreuje wzorzec

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 213.

<sup>37</sup> *Stare i nowe tabu...*, *op. cit.*, s. 4.

człowieka, który jest częścią społeczeństwa, i rzeczywistości, w której nie ma miejsca dla superbohaterów: w czasie, gdy w Europie odnoszą sukcesy książki o Sherlocku Holmesie i rodzi się Tarzan, na ziemiach polskich ideałem bohatera staje się ktoś przeciętny, kto potrafi odnaleźć się wśród wartości ważnych dla otaczającego go świata — i kto umie, jak bohaterowie Orzeszkowej, pokonać siebie dla dobra ogółu. Krystyna z pewnością była znacznie bardziej przydatna społeczeństwu jako inżynier Krzysztof Dalcz niż jako kochanka bankruta Pawła Dalcza — ale Tadeusz Dołęga-Mostowicz doskonale potrafił wczuć się w potrzeby odbiorcy literatury popularnej, o którym niespełna trzydzieści lat przed powstaniem *Braci Dalcz...* Ignacy Matuszewski pisał:

Szeroka masa jest równie czułą na piękno, jak i prerafinowani dekadenci, tylko inaczej sobie to piękno wyobraża, na inne wrażenie reaguje. Będzie patrzyła obojętnie, a nawet niechętnie na symboliczne tragedie Maeterlincka, ale za to melodramat ogródkowy wzruszy ją do łez. Dlaczego? Bo natury elementarne łakną wrażeń elementarnych, silnych, a zarazem wypowiedzianych w sposób możliwie prosty i, że się tak wyrazimy, dogmatyczny, bez psychologicznych zastrzeżeń i nastrojowych dygresji<sup>38</sup>.

## Zakończenie

Przykład *Braci Dalcz i S-ki* pokazuje, że literatura popularna jest bardzo dobrym rejestratorem zmian, które wstrząsają porządkiem społecznym w Dwudziestoleciu międzywojennym, zwłaszcza w zakresie redefinicji ról płciowych. Sam fakt, że zagadnienia znajdujące się dotychczas w obrębie tego, co powinno pozostać (zgodnie z definicją tabu) niewypowiedziane, zostają postawione w centrum tekstów przeznaczonych dla szerokiego grona czytelników, pokazuje, jak bardzo pojęcie tabu w kulturze ulega dewaluacji: wypowiedziane, zinterpretowane, a wreszcie — oswojone, przestaje być tabu. Tabu w powieści Dołęgi-Mostowicza jest przełamywane tylko pozornie, co doskonale widać w rozwiązaniu wątków erotycznych: Paweł Dalcz, nie znając początkowo płci Krzysztofa, podejrzewa się o skłonności homoseksualne, Marychna, kochanka Pawła i ukochana Krzysztofa, zostaje właściwie wyrugowana z powieściowego świata, gdy nie potrafi przełamać homoerotycznego tabu i pokonać wstrętu wobec cielesnego obcowania z kobietą. To pokazuje, że powieść popularna pierwszej połowy XX wieku — mimo postulowanej odwagi lub wręcz skandaliczności — w istocie pozostaje, przynajmniej w warunkach polskich, medium konserwatywnego światopoglądu, a proponowany

<sup>38</sup> I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1904, s. 4.

przez nią dyskurs — przedmiot mojej analizy — w istocie należałoby czytać „na opak”. *Bracia Dalcz i S-ka* to utwór interesujący także dlatego, że Dołęga–Mostowicz wyzyskuje tradycyjne motywy literatury popularnej<sup>39</sup>, pokazując jednocześnie, że nie są one gotowymi wzorcami, ale „modelami do składania”.

### **Izabela Poniatowska**

#### **„Płcią opętani, gębą spętani” (‘Obsessed by gender, shackled by satch’).**

#### **The taboo in the popular novel on the example of works**

#### **by Tadeusz Dołęga–Mostowicz (*Bracia Dalcz i S-ka*)**

#### **and by Witold Gombrowicz (*Opętani*)**

The text discusses the suitability of the taboo category in the study of popular literature, in which it is a part of the collective experience of some community and, at the same time, an important cultural category. It is also one of the most common topics of this kind of literature, allowing to refer to the reader’s experience. The category of the taboo shows also how important in the study on “that third” is an emotional sphere, and how it can be dangerous from the point of view of the researcher (which can be observed mainly in a not very careful use of discourses very much result-oriented in research to interpret). Applying the taboo category can be helpful in the description of the text’s axiology, too.

The category of the taboo in popular literature is described by comparing *Bracia Dalcz i S-ka* by Tadeusz Dołęga–Mostowicz and *Opętani* by Witold Gombrowicz. Both these texts are linked by the method of using the categories of the taboo and the shame. The shame in the analysed novels, which is symptomatic, is a disappearing category: the characters are not ashamed of their actions but they are hiding them, and this can become a driving force of the action. Breaking the taboo in the popular novel is also associated with the search for identity, which can be observed on the example of Mostowicz’s work heroine who is forced, for reasons of inheritance, to live in a male disguise.

The category of the taboo in popular literature of the inter-war period documents as well, the shift from the didactic function of the texts that belong to “that third” to the entertainment one. An interesting procedure of *Bracia Dalcz i S-ka* is obliterating the memory of the taboo, the existence of which could make it difficult for recipients to identify with the main characters of the text. The study of this phenomenon in popular literature proves also that the popular novel of the first half of the twentieth century, despite the postulated bravery or even scandalous content, in fact remains a medium for conservative world view, at least in Polish conditions.

---

<sup>39</sup> Zob. L. Pulka, hasło *Mostowicz Tadeusz Dołęga*, w: *Słownik literatury popularnej...*, *op. cit.*, s. 393.