

**Iwona E. Rusek**

ORCID: 0000-0002-4894-7987

Uniwersytet w Białymstoku

University of Białystok

**„TAKI GAD ŻONĄ SIĘ NAZYWA...”.  
SYMBOLIKA WĘŻA W *PRÓCHNO* I *OZIMINIE*  
WAĆŁAWA BERENTA**

**“Such a reptile is called a wife...”.  
Symbolism of the Snake in *Próchno* and *Ozimina*  
by Waćław Berent**

Słowa kluczowe: wąż, kobieta, Wielka Matka, Wężowa Bogini, Młoda Polska, Waćław Berent, *Próchno*, *Ozimina*

Key words: snake, woman, Great Goddess, Snake Goddess, Young Poland, Waćław Berent, *Próchno*, *Ozimina*

Streszczenie

Artykuł opisuje symbolikę węża w kulturze i systemach religijnych. Skupia się także na postaci Wężowej Bogini, która reprezentowała seksualną moc kobiety. Ta siła miała aspekt zarówno twórczy, jak i niszczący, najważniejsze zadanie polegało na rozpoznaniu własnej istoty – wężowej natury, okiełznaniu jej i wykorzystaniu do działalności twórczej. Za przykład do analizy wężowego motywu posłużyły autorce dwie powieści Waćława Berenta, mianowicie: *Próchno* oraz *Ozimina*. W odniesieniu do pierwszego tekstu analiza koncentruje się na postaci Władysława Borowskiego, jego ojca, a także: Franciszka Müllera, Henryka Hertensteina i malarza Pawluka. Kluczowa była także postać śpiewaczki Yvetty i jej piosenka o żadnej zemsty żmii. W przypadku *Oziminy* analizie poddano postać Niny, która okazała się mieć cechy wężowej bogini z Egiptu – Uadżat, a także słynnej diwy, której wygląd, cechy charakteru oraz zachowanie naprowadzały na skojarzenia z wężowym bóstwem.

Abstract

The article describes the symbolism of the snake in culture and religious systems. I focus on the snake's character of the goddess, who represented the sexual power of a woman. This force has an aspect both creative and destructive, the most important task is to recognize its own being – a snake nature, tame it and use it for creative activities. In this article I analyse two of Berent's novels: *Próchno* and *Ozimina*. In the first text, the analysis focuses on the figure of Władysław Borowski, his father as well as: Franciszek Müller, Henryk Hertenstein and the painter Pawluk. The character of the singer Yvetta and her song about any revenge of the viper are also crucial. In *Ozimina*, the figure of Nina is analyzed, which turns out to have the features of the snake goddess from Egypt – Wadjet, as well as the famous diva, whose appearance, character traits and behavior lead to associations with a snake deity.

## Wężowa Pani

Wąż jest uznawany za jeden z najstarszych symboli obecnych w kulturze, religii, sztuce i życiu niemal wszystkich ludów świata (Perls 1937: 4–31). Magiczne i symboliczne znaczenie tego gada wynika z jego niezwykłych właściwości fizjologicznych. Za pomocą zmysłu węchu i smaku węże wyczuwają swoje ofiary na odległość, w czym pomaga im rozwidlony i ruchliwy język. Ciało gadów jest wrażliwe na drgania (a receptory czułe na podcierwień) i wszelkie, nawet najmniejsze wibracje pozwalają bezbłędnie wyczuć żywe istoty. Zrzucanie skóry, bytowanie w ciemnych, przepastnych jamach, śmiercionośny jad i ostre zęby sprawiły, że obdarzono węże boskimi mocami i czczono jako bóstwa. Wierzono, że gady te posiadają dar przewidywania przyszłości i że obdarzają swoich kapłanów mądrością. Nie tylko jad i głowa, ale też skóra węży posiadała cudowne właściwości, toteż wykorzystywano je w zabiegach magicznych, leczniczych i ochronnych (Perls 1937: 23–24; Majewski 1893: 79–85), z tego względu wąż patronował lekarzom oraz sztuce medycznej. Związek węża z ziemią i jej ciemnym wnętrzem skojarzono z wiedzą tajemną, misteriami i kultami, jak choćby ku czci Demeter i Persefony w Eleusis. Wspomnieć należy, że Demeter, jako bogini wszelkiego urodzaju, poświęcony był wąż, a „kapłanki Dionizosa owijały węże naokoło swych ramion” (Perls 1937: 20, 21). Bytując pod ziemią, wąż stał się strażnikiem skarbów i klejnotów, nierzadko ukrytych źródeł i cudownych ogrodów. Te, jak wiadomo z licznych baśni (np. *Woda żywa* Braci Grimm), znajdowały się na wzgórzach, gdzie strzegł ich właśnie wąż, lub przekształcony w niego smok (Gierszewska 2012: 170–172; Propp 2003: 237–244). Góry, pieczary, jaskinie, wejścia do ważnych tajemniczych miejsc, których pilnował wąż, a które miały mediacyjne znaczenie, sprawiły, że i on zyskał zaświatowy charakter oraz hybrydalną formę (Kowalski 2007: 582–583). Był więc przedstawiany jako pierzasty wąż, smok o wielu głowach (Kulik 2002: 6; Drapella 1976: 126–146), a także gryf lub bazyliżek. W baśniach i ludowych podaniach zamiast węża pojawiała się nacechowana negatywnie żaba (Perls 1937: 64) lub żmija.

Chthoniczny charakter węża oraz miejsce jego bytowania (sfera między światami) sprawiły, że został on uznany za strażnika dusz, zwłaszcza zmarłych bohaterów (Perls 1937: 26). Podziemna dziedzina dusz związała gada z bóstwami o zaświatowym charakterze, jak chociażby

wspomniana już Persefona czy krwawe Erynie. One to, ścigając zbrodniarzy, miały węże zamiast włosów, a w rękach dzierżyły żmije, które pełniły funkcje biczy (Zaleski 2004: 63; Zamarovský 2006: 206). Wspomnieć w tym miejscu wypada o kapłance Rozie z dramatu *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, której włosy, przed decydującą bitwą, zamieniają się w węzowe sploty, ale to oczywiście nie jedyny przykład.

Specyficzna umiejętność węża, która polega na zrzucaniu skóry i pojawianiu się w nowej formie, została powiązana z fazami księżyca i kobiecą płodnością (Kowalski 2007: 579), a przede wszystkim ideą nieśmiertelności i wiecznego odradzania się życia. Z tego względu upatrywano w wężu zwiastun dobrobytu i szczęścia dla domostwa, w którym się zagnieździł. Pod żadnym więc pozorem nie wolno było wyrządzić mu krzywdy, ani tym bardziej zabić. Jeśliby ktoś dokonał tak strasznego czynu, czekała go niechybna kara nie tylko z rąk ludzi, lecz także bogów, którzy nierzadko ukazywali się pod postacią węży. Chrześcijaństwo upatrywało w wężu przyczynę upadku pierwszych ludzi, toteż utożsamiono go ze złem, nieczystością, skazą, grzechem, a wreszcie Szatanem (Perls 1937: 32, 44, 45). W ten sposób wąż stracił swoje boskie przymioty i dobroczynny, w tym magiczny, wpływ na życie ludzkie, stał się wrogiem człowieka, przede wszystkim zaś symbolem jego duchowej klęski oraz utraty nieśmiertelności.

Mając na uwadze powyższe stwierdzenia, podkreślić należy, że najważniejszą cechą węża jest to, że reprezentuje on pierwotny Chaos, nieprzeniknioną głębię, podświadomość, dzikie instynkty i energię seksualną zarówno w męskim, jak i żeńskim aspekcie. Wedle mitycznych opowieści to z Chaosu lub praocceanu wyłonili się pierwsi bogowie i zainicjowali życie. W ten sposób wąż i wszystko, co z nim związane, stało się symbolem życiodajnej siły, ale też niebezpieczeństwa, tajemnicy i nieokiełznanej natury, która z jednej strony może doprowadzić do upadku, z drugiej zaś inicjować duchowy rozwój jednostki.

Zasadniczy związek węża z ziemią sprawił, że gad ten został powiązany z żeńską boginią, która skupiała w sobie energetyczny i seksualny potencjał przynależny zarówno kobiecie, jak i mężczyźnie. Nosi on nazwę Kundalini i opisywany jest jako boska siła występująca pod postacią węża usadowionego wzdłuż kręgosłupa. Wężowa Bogini skupia w sobie kreacyjny potencjał, który może być wykorzystywany do wzrostu i rozwoju oraz zniszczenia. Kierunek działania owej boskiej siły za-

leżny jest od poziomu świadomości człowieka, który powinien poznać, zrozumieć i okiełznać swojego wewnętrznego węża, by ten go nie pożarł.

Walka między ciemnym, węzowym instynktem a siłą woli, która pragnie go okiełznać, w przekazie literackim przybrała formę walki mitycznych herosów z potworami. I tak Bellerofont uśmiercił Chimerę, Perseusz walczył z Meduzą (ale zabił też podwodnego syczącego potwora, by dostać rękę Andromedy), z kolei Herkules pozbawił życia Hydre Lernejską, czyli wielogłowego węża wodnego o ciele psa, który żył niedaleko jeziora (Schmidt 1993: 194–195, 142). Niemal każda wyprawa i podróż bohatera związana jest z unicestwieniem węzowego potwora, który powoduje chaos i zniszczenie. Jego śmierć ma wprowadzić nowy ład i przynieść odrodzenie w kontaktach z naturą. Ale nie tylko, zasadniczy bowiem sens wędrówki słonecznego herosa zasadza się na inicjacji, której doznaje on podczas przygód i której wynik przesądzi o jego wewnętrznym jestestwie. Inicjatorką, przewodniczką, kusicielką i ostateczną nagrodą jest zawsze kobieta – Wielka Bogini, którą pragnie ujarzmić mężczyzna. Owo ujarzmienie musi iść w parze z głębokim rozumieniem mocy zakłętej w kobiecej duszy oraz ciele (Campbell 2013: 98–99), ponieważ tylko kobieta jest dawczynią życia i tylko dzięki jej mocy mężczyzna może doznać wewnętrznej transformacji. Okiełznanie Wężowej Pani oznacza więc zdobycie wiedzy na temat ludzkiej natury oraz zakłętego w niej potencjału. Wężowa Pani jest bowiem tą, która panuje nad niebem, ziemią, wodą i tym, co znajduje się pod ziemią. Ona też panuje nad ludzkim losem i naturą, włada instynktami i seksualnością, obdarza płodną mocą, sprzyja wszelkiej kreacji, jest dawczynią duchowej mocy i przewodniczką w procesie wewnętrznej transformacji oraz jednostkowego oświecenia (Gimbutas 2001: 11–42; Lapatin 2003; Grabowska 2015; Gimbutas 1996: 142–150; Stala 2021: 408–412).

Warto też w tym miejscu nadmienić, że Wielka Bogini jako istota hybrydalna ukazuje się w postaci węża, ale też pawicy, gołębic, łabędzia lub żaby. Z takim przedstawieniem mamy do czynienia w licznych mitach oraz baśniach, gdzie królowna-łabędzica lub królowna-żaba zrzuca nocą pióra/skórę, by ukazać się ukochanemu w całej swej krasie. Utrata piór czy skóry sprawia, że królowna musi wrócić do siedziby swego krzywdziciela (najczęściej jest to czarodziej albo wiedźma), a jej ukochany wyrusza w daleką podróż, by ją ocalić (J. Gliński, *O Królowie zakłętej w żabę*; J. Porazińska, *Zaczarowana w żabkę*; A. Puszkina, *Baśń o carze*

*Saltanie, o jego synu, sławnym i potężnym bohaterze, księciu Gwidonie Saltanowiczu i o pięknej księżniczce Łabędzicy, ale też kirgijska baśń zatytułowana: O trzech czarnych łabędziach i białej łabędzicy).* Kiedy bogini została zastąpiona męskim bóstwem, jej atrybuty i przynależne miejsce przypadły wielkim bogom: Zeusowi, Posejdonowi i Hadesowi, z kolei w baśniach zamiast królowny mamy królewicza lub niesfornych braci, których klątwa matki przemieniła w łabędzie, kruki, wrony, żaby (H. Januszewska, *Żelazne trzewiczki*; S. Wasylewski, *O młodzieńcu w kłodę zaklętym*, Bracia Grimm: *Siedem kruków, Dwunastu braci, Bracia z gwiazdkami na czołach, Sześć łabędzi*; H. Ch. Andersen, *Dziki łabędzie* czy litewska baśń: *Marite i jej dwaj bracia w wilki zamienieni*).



Ilustracja 1. Minojska Wężowa Bogini

Źródło: Muzeum Archeologiczne w Heraklionie, fot.: Zde, CC BY-SA 4.0.

Okiełznanie mocy bogini symbolicznie oddaje baśń Józefa Ignacego Kraszewskiego *O królownie czarodziejce*, w której główna bohaterka trzy

razy zmienia postać, by wymknąć się z rąk zakochanego w niej królewicza. Za każdym razem jednak siły przyrody pomagają młodzieńcowi odnaleźć boginię, która, ostatecznie pokonana, musi się zgodzić na małżeństwo, a tym samym ograniczenie swojej wolności i niezależności.

Jak wynika z powyższej analizy, postać Wężowej Bogini, będącej emanacją życia i jego esencji oraz związanej z tym tajemnicą, istniała od wieków nie tylko w ludzkiej pamięci, lecz także w rozmaitych formach religijnych, a wreszcie w sztuce i literaturze, gdzie zdomowała się na dobre.

## Wężowa femina w tekstach Wacława Berenta

Wacław Berent (1873–1940), jeden z najważniejszych pisarzy w polskiej kulturze, z wykształcenia był ichtiologiem. Studia rozpoczęte w Monachium i kontynuowane w Zurychu uwieńczyła praca doktorska wydana drukiem w Jenie w 1896 roku. Pomimo nacisków ze strony ojca i początkowych chęci, by zarabiać na życie jako belfer, Berent zaczął pisać, a jego powieść zatytułowaną *Próchno* Zenon Miriam-Przesmycki określił mianem cudu, jaki się wydarzył na łamach „Chimery”. Rzeczywiście, powieść wzbudziła w czytelnikach olbrzymie zainteresowanie, które nie ustaje do dzisiaj, mimo że od druku powieści minęło 120 lat. A wszystko za sprawą tematu, jaki podjął na kartach swojego utworu Berent, oraz sposobu, w jaki go zrealizował.

Zawarta na kartach powieści problematyka dotyczy ludzkiej egzystencji, a ściślej rzecz ujmując przyczyn, dla których staje się ona gnuśnym i nic niewartym trwaniem. Stąd tytułowe próchno i zarazem próchnienie, jako proces degradacji, oznacza wewnątrz, duchowe wyniszczenie jednostki i pozbawienie jej życiodajnej siły. Akt zniszczenia dokonuje się w umysłach bohaterów, w „wyobraźni i czującej myśli”, która, jak pisze Berent, stanowi środowisko próchna i jego „rozkładowy ferment” (Berent 1979: 383). Jeśli chodzi o formę powieści, autor „usunął akcję w międzyrodziały”, w rozdziałach zaś zostawił jedynie „konieczne tło wrażeń, chłonięte przez owo próchno” (Ibidem), a to oznacza, że w tekście spotykamy się w obrazami rzeczywistości, jakie tworzą poszczególni bohaterowie w swoich umysłach, zazwyczaj na podstawie przedmiotowych przesłanek oraz egoistycznego chcenia (Rusek 2013: 50–57), w myśl Schopenhauerowskiej zasady: „świat jest moim przedstawieniem” (Schopenhauer 1994: 30). A to oznacza, że w *Próchnie* mamy do



czynienia z wewnętrznymi motywacjami bohaterów, które dotyczą ich najbardziej pierwotnych instynktów takich jak żądza posiadania i niezaspokojone chcenie, zwłaszcza na poziomie seksualnym. Pragnienie seksualne jest „samą istotą człowieka” oraz najsilniejszą determinantą jego wszystkich dążeń (Schopenhauer 1995: 731, 733). Ponieważ zaś „w naszych czynach odbija się jak w zwierciadle nasza wola” (Schopenhauer 1994: 458), to, kim jesteśmy, to poprzez akt woli możliwe jest ukazanie prawdy o ludzkiej woli oraz charakterze. Berent portretuje bohaterów i bohaterki swojej powieści właśnie z perspektywy, jaką wyznacza świat pragnień, co istotne, w swoich rozważaniach nierzadko posługuje się zwierzęcymi konotacjami i porównaniami, które mają na celu obnażenie najbardziej skrywanych przez bohaterów myśli i motywów ich działania (Rusek 2016).

Jeden z głównych bohaterów *Próchna*, Władysław Borowski, nieustannie fantazjuje o przychodzących do ojca aktorkach, a w zasadzie ich rączkach w rękawiczkach. W momencie gdy bohater zaczyna dojrzywać fizycznie, rozpoczyna się u niego proces umysłowego zniewolenia za pomocą abstrakcyjnych idei oraz poglądów, które pochodzą wprost z czytanych przez niego książek: „Tu, w głowie, ruch się wszczął nagły, życie się zbudziło: świat przede mną stanął. Niepokój się zbudził jakiś, w oczach blask zaświecił, czoło się wyświeciło, głos głębiej z piersi się dobywał, echo w sobie miał i falował jak organy, gdy się w mowie zapalił” (Berent 1979: 6). Z tego fragmentu wynika, że ruch umysłowy powstał w wyobraźni bohatera pod wpływem lektur, a nie żywego doświadczenia, do czego nieustannie zachęcał go ojciec. Borowski jako młody człowiek wchodził w życie kierowany silnym pragnieniem seksualnym (najpierw do aktorek z teatru, a potem do portretu swojej matki), co spowodowało, że cała jego egzystencja opierała się na zaspokajaniu własnych pragnień. By zaspokoić trawiące go pożądanie, bohater szukał coraz bardziej wyrafinowanych podniet i w ten sposób wąż pożądania, dzikiej natury i ciemnych seksualnych instynktów zaczął nad nim panować, co spowodowało u tego bohatera stopniową degradację nie tylko na poziomie fizycznym, lecz także duchowym. Borowski nie był zdolny do prawdziwej miłości i nie potrafił znaleźć w sobie współczucia, zamiast tego kierował się jedynie chęcią zadośćuczynienia swemu chceniu, gdyż jak oznajmił ojcu: „Biorę z każdego człowieka, co mi potrzeba” (Berent 1979: 32).

O niszczącej sile energii seksualnej mówił inny bohater, Henryk Hertenstein, w rozmowie z Müllerem.

– [...] [Astarte – I.E.R.] to była bogini tych na wpół gołych bestii o płaskich lubieżnych twarzach, o hebanowych w kwadrat ciętych brodach, w których tonęły usta i policzki, bestii o posagowych gołeniach i czarnych kudłatych piersiach, potworów strojnych w szkarłat i złote obręcze. [...] Przecież w tych czarnych, sytych, rozleniwionych w tropikalnym słońcu panterach fermentowało jak w podzwrotnikowych trzęsawiskach? Przecież w małych czaszkach tych brązowych kudłatych diabłów leżała się tylko potworna, dzika, chaotyczna wyobraźnia? Przecież te ogniste ślepie, zmrużone pod wiechami brwi, nie dorosły pono jeszcze do błękitu? Baal miał za wielką paszczę, aby mógł mieć wystarczający dla boga mózg, Astarte za mało ducha jak na swe miliotnowe chucie (Berent 1979: 257).

Ale Müller nie dawał za wygraną. Uważał bowiem, że pożądanie seksualne jest najpotężniejszą mocą twórczą, którą należy wykorzystać bez względu na moralne czy etyczne skutki takiego postępowania, dlatego cynicznie prostytuował Lilli i żywił swoją chorą wyobraźnię jej strachem oraz poniżeniem; dlatego marzył w wyobraźni o rozpuście z Zosią, żoną Borowskiego, i nie potrafił pojąć, dlaczego Hertenstein nie uprawiał kazirodczej miłości ze swoją siostrą, wybitną śpiewaczką, nawet wtedy, gdy ten tłumaczył mu, że sztuka nie może brać swojego źródła w pożądaniu.

Bez mała wszyscy bohaterowie *Próchna* spłonęli od ognia namiętności i ponieśli w życiu klęskę zarówno jako ludzie, jak i artyści. Stało się tak, ponieważ nie poznali własnej natury; jej praw i wynikających stąd ograniczeń, ale też twórczego potencjału. Energia seksualna, która jest przede wszystkim energią życia, służyła im do zaspokajania rozmaitych rozpustnych fantazji oraz zadośćuczynienia fizycznego na niskim poziomie, czyli (z)używania siebie oraz drugiego człowieka. Dlatego żaden z bohaterów powieści nie potrafił stworzyć dzieła sztuki, ponieważ tworzenie nie należy do sfery przedmiotowych pragnień, lecz należy do królestwa idei, a źródło swoje bierze w życiu oraz prawdzie. Artysta jest człowiekiem głęboko rozumiejącym i odczuwającym świat, a w swoim działaniu twórczym nie kieruje się żądzą posiadania, ale poznania. Natomiast bohaterowie powieści to postaci, których życie w głównej mierze polega na egoistycznej żądzy posiadania, z tego względu ich życie staje



się niczym więcej niż jałowym trwaniem, a śmierć, która do nich przychodzi, ujawnia prawdę o tym, kim są jako ludzie i jako twórcy. Doskonale ten stan rzeczy ilustruje scena śmierci Müllera, w której przychodzi do niego przerażająca bogini i zabiera go w ciemną otchłań całkowitej zatury:

Ciężką głowę przechylił w tył i wsparł ją o kobiecą pierś... [...] Zimna marmurowa pierś... [...] Głowę wciąż do tych piersi tulił i – rozchylił powieki. Grozy niemy krzyk przebiegł mu chłodem po krzyżach. „Ktoś ty?!” – pytały oczy. Nad nim czaiła się jak pantera, śniada, prawie brunatna twarz kobiety o nieludzkiej potędze zimnego wyrazu. Widzi na jej skroniach puszyste pęki przepaścistej czerni włosów; zielonawa głąb polipowych oczu wpija się w niego, wsysa mu się w krew. Chłodne lodowe dłonie oplotły mu czoło, skuły głowę w te kleszcze i cisną, wmiażdżają mu czaszkę w granitową pierś... (Berent 1979: 362 – 363).

Wspomniany już Władysław Borowski jako aktor nie potrafił stworzyć roli, która byłaby owocem jego pracy, myśli i talentu. Bohater ten nieustająco naśladował gesty i ruchy swego ojca, a duchową pustkę, której każdego dnia doświadczał coraz silniej, starał się zagłuszyć alkoholem oraz przygodnymi znajomościami.

Ból, co ciężył na każdej myśli, drgał w głosie, odbijał się w ruchach [...] ból taki smutny i bezbronny, że pozwalał chorej wyobraźni rzucać mnie w jakieś zawrotne koła gorączkowych rojeń, w których myśl się gubiła, życie wędło... Jak pijak miałem wódkę i smutek, smutek i wódkę. Z wódki łyzy piłem: w pieszczotach, w uściskach, w szale z pierwszą lepszą, co mi na piersiach zwiśla; dziwiłem się, czemu ma usta świeże i ciepłe, a nie twarde, sine i obrzękłe? Czemu oczu nie ma matowych? Szlamowatych i żółtych, sztywno na pół przymkniętych powiek? A smutek był moją trzeźwością (Berent 1979: 16).

Opisane powyżej kobiety, z którymi bohater spędza noce i dni, przypominają upiorne postaci, monstra w ludzkiej skórze lub żywe trupy. Przy czym one same w rzeczywistości tak nie wyglądają, to chora wyobraźnia Borowskiego podsuwa mu takie obrazy i skojarzenia, to jego wewnętrzna natura tak percypuje i czuje te kobiety. On sam zaś nie jest w stanie nie tylko poznać własnego „ja” i konstytuujących go instynktów, lecz także ich okiełznać. Wewnętrzny potwór zaczyna więc powoli konsumować bohatera, który podczas rozmowy z ojcem w kawiarni powiedział: „o tym, jak się ściera i zużywa z dnia na dzień,

jak dziś już, niby morfinista, trucizną tylko dobyć coś z siebie potrafi” (Berent 1979: 21–22). Ojciec, który pragnął dla niego zawsze jak najlepiej i zrezygnował z kariery, choć miał wielki talent, by go samotnie wychowywać i wykształcić, patrzy na sytuację syna przez pryzmat własnej krzywdy. Oto bowiem w przeszłości żona porzuciła go dla innego aktora, który podpatrzył jego styl gry i odniósł sukces. Zgorzkniały, zraniony, przepelziony poczuciem żalu oraz pragnieniem zemsty ojciec nie jest w stanie zrozumieć przyczyn, dla których jego syn się degraduje jako mężczyzna i jako człowiek. Stary Borowski za ten stan rzeczy obwinia kobiety, które definiuje przez pryzmat swojej byłej żony.

– Ja ciebie, Władek, psuć nie chciałem, ale jedno wiem – i tak mi Panie Boże dopomóż, jak szczerze mówię: ty byłbyś nowy, świeży, genialny, gdyby nie kobiety. One cię gnębia, krew twą toczą, mlecz piją, mózg ssą. One teraz wszystkie do ciebie pełzną, wszystkie! Oplotły cię, opętały, pierś ściskają, talent w piersiach chcą zdusić... Mnie wszystko jedno: bierz je bodaj wszystkie – ale potem pluń i przepędź, boć to bydło jest przecie, gad zimny i leniwy. I nie wiąż się ze zwierzęciem, nie wiąż, chłopcze; bo kiedy z ciebie wszystko wysie, to się kiedy nocą, jak kot, do łóżka zakradnie, tu na szyi w wielką żyłę się wgryzie i krew twą serdeczną do ostatniej kropli krwi wyłopie. Taki gad żoną się nazywa... (Berent 1979: 19).

Ojciec widzi w synu dziedzica swojego talentu i jednocześnie mściciela doznanej krzywdy („Będziesz grał, Władek?... Słuchaj – [...] – ty jutro mnie i siebie pomścić musisz. I nas wszystkich”, Berent 1979: 20–21). Stary Borowski chce, by syn podczas spektaklu dokonał zemsty nie tylko na żonie i jej kochanku, lecz także na wszystkich ludziach, zwłaszcza tych z mieszczańskiej sfery. W porywie gniewnego szału nazywa ich „bydłem, owcami, kałdunami” (Berent 1979: 21), a także: „gadami gnuśnymi, ciężkimi i leniwymi; pełnymi strachu i pokory...” (Ibidem). Ojciec nienawidzi u otaczających go ludzi duchowej i egzystencjalnej miernoty, która sprawia, że ich życie kręci się wokół przyziemnych spraw, takich jak zarabianie pieniędzy, jedzenie, wydalanie i rozrywka, której dostarczają im artyści. A ci artyści, jak choćby stary Borowski, oddają na scenie duszę i krew serdeczną, spalają się pośród przekąsek, śmiechów i rozmów o handlu. Toteż gdy Władek oznajmia ojcu, że chce się żenić, ten wpada w gniew, ponieważ wie, że za chwilę jego syn stanie się takim samym „gnuśnym gadem”, taką samą „leni-

wą owcą” i ztraci swój talent w kieracie codzienności. O tę decyzję ojciec obwinia narzeczoną, a później żonę Władka, czyli Zosię. Podczas ostatniej rozmowy ze swoim synem wprost nazywa ją „zwyczajną suką, która pomioty rzucać chce” (Berent 1979: 41) i wyssać z Władka talent. Stary Borowski takim mianem określał kobiety, gdy przyrównywał je do leniwych węży, które zwietrzyły ofiarę (Władka) i ze wszystkich sił pragną odebrać mu talent. W tym okrutnym spostrzeżeniu ojca jest sporo racji, jeśli bowiem mężczyzna nie rozpozna, czym jest energia seksualna i nie będzie potrafił jej używać do twórczych celów (życie, sztuka), to po jakimś czasie stanie się niewolnikiem swoich pragnień, zostanie wchłonięty przez nienasyconą żądzę Wężowej Pani, która obejmie nad nim całkowitą kontrolę. Ojciec jednak nie przestrzega syna przed takim niebezpieczeństwem, nie zachęca go też, by poznał swoją naturę, by skonfrontował się ze swoją seksualną energią, a jedynie mówi, by używał kobiecych ciał do zadośćuczynienia swoim żądom i żadnej z kobiet nie traktował jako osoby, lecz przedmiot służący jedynie do sprawiania sobie przyjemności. Zresztą tak właśnie postąpił Władek ze swoją pierwszą kochanką, która oddała mu swoje ciało, talent, serce, on zaś, jak wyznał z okrutną szczerością: „Ja w niej znalazłem tylko ciało i znużenie. Byłem dla niej tak Nielitościwie, co gorsza, tak nieświadomie brutalny, jak być potrafi gdzieś w świat przed się na oślepe pędząca młodość” (Berent 1979: 14). To pierwsze doświadczenie seksualne zaważyło na całym życiu Borowskiego, który zbudował na nim swoje aktorstwo (przepajał się smutkiem, podniecał nim wyobraźnię, a także małpował gesty i styl ojca). Dlatego, jak mówił, nie grał, ale „zgrywał się na scenie” (Berent 1979: 16), a co za tym idzie, coraz bardziej wyjaławiał i degradował swoje wnętrze.

Kobiety-węże są w ujęciu starego Borowskiego najgorszym rodzajem stworzeń, które przynoszą zniszczenie i kres wszelkiej siły twórczej. Co istotne, bohater wprowadza do ich opisu swoisty podział, mówiąc: najpierw „motyle, jętki, émy – potem gady” (Berent 1979: 22).

Wedle tego rozróżnienia kobiety-motyle to kobiety, które swoją urodą, fizyczną atrakcyjnością pragną uwieść mężczyznę. Gdy im się uda ta sztuka, natychmiast przeobrażają się w odstępczące jętki oraz émy, a wreszcie gady-żony, które pozbawiają swoją ofiarę nie tyle życia, co życiodajnej siły, jaką jest twórcza moc. Ale w tych słowach: motyl, jętka, éma, kryje się jeszcze jedno ważne określenie, mianowicie wszyst-

kie te owady krótko żyją i giną, właśnie jak ćmy, które lecą do światła. Tym światłem, które je wabi, jest talent mężczyzny, w tym wypadku Władka, dlatego ojciec radził mu z brutalną bezwzględnością, by używał kobiet, ale się z nimi nie wiązał. Bo wtedy motyl zamienia się w węża, ohydneho gada – żonę, która żeruje na mężczyźnie, a poprzez akt seksualny pozbawia go całej siły życiowej (stary Borowski mówi wyraźnie: „mlecz piją”, Berent 1979: 19).

Sam Władysław Borowski także ma cechy potwornego gada, którego wyhodował podczas rojeń wyobraźni, kazirodczych seansów z portretem matki, pastwienia się nad pierwszą kochanką, potem nad Zosią i wszystkimi kobietami, z którymi przyszło mu sypiać. Jak okrutny wąż Władysław syczał na żonę, gdy w pijackim zwidzie odgrywał przed nią sceny z rozmaitych dramatów; jak wąż w kawiarni czy w teatrze wyczuwał swe ofiary i brał je w bezwzględne posiadanie. Tak było z dramaturgiem Turkulem, którego „wymacał” od razu po przyjeździe do kawiarni, a następnie kusił i wabił swym talentem, aż ten wreszcie zaproponował mu rolę w swojej sztuce *Przeznaczenie* (na marginesie warto dodać, że pierwsza rozmowa z ojcem dotyczyła właśnie kwestii przeznaczenia, którego Władek chciał szukać w świecie; Berent 1979: 12).

Ostateczną klęskę Borowskiego jako człowieka i jako aktora ukazuje scena, która odbywa się w kulisach teatru, tuż po śmierci jego ojca. Kiedy bohater orientuje się, że ten popełnił samobójstwo, najpierw krzyczy z rozpacz, a kiedy na jego krzyk zbiegają się aktorzy i staje z nimi oko w oko, to wtedy, jak wyznaje:

Widzę naokół te gołe, wstrętne twarze, na których przed godziną taką radość przy moim niepowodzeniu czytałem; widzę czujne strachem i zaokrąglone oczy, zaparty oddech w ich piersiach: widzów mam przed sobą. I ja, najnikczemniejszy człowiek w świecie – zaczynam grać... Gram wyklętego syna. [...] Wyrrywam się z chciwych ciekawością dłoni, odskakuję w tył, podwijam się w sobie i padam na wznak. Mam jednak jeszcze tyle sił, by wagę ciała rzucić tam, w stronę tych podłych, fascynujących mnie jak spojrzenie węża, oczu [...] (Berent 1979: 42–43).

W powyższym fragmencie widać wyraźnie, że Władysław Borowski stanął naprzeciw swego potwora, jakim była publiczność (takim właśnie mianem określał ją podczas rozmowy z żoną), a tak naprawdę nieskończone i egoistyczne chcenie bycia „patrzonym”, podziwianym i czerpanie z tego stanu niemalże erotycznego upojenia oraz siły do dal-

szych rojeń, rozumianych jako kolejne role w spektaklach. Tak przecież będzie, gdy Borowski ucieknie od Zosi, by grać w *Przeznaczeniu*, i idąc na spotkanie z Turkułem, będzie przypominał sobie ból żony, cierpienie ojca i wszystkie ciężkie chwile, by podniecić swą wyobraźnię, by móc poczuć, że w ciemności „setki, tysiące oczu wlepia się w niego żądnie, chciwie, i ssie mu z piersi krew serdeczną...” (Berent 1979: 166). Przywołana scena marszu na spotkanie z Turkułem dowodzi, że Borowski nie pokonał swojego wewnętrznego potwora, nawet nie próbował się z nim skonfrontować, ale uległ mu zupełnie, oddał się mu we władanie, a w krwawą paszczę włożył Zosię, jako dziewiczą ofiarę.

Obecność okrutnej Wężowej Pani i jej niszczycielskiej mocy daje znać o sobie w powieści w jeszcze jednym miejscu, mianowicie w tynglu. Bohaterowie zdążają do niego na występ legendarnej Yvetty Guilbert. Jedynym, który zdaje się niezainteresowany śpiewaczką, jest Pawluk, dziki Kozak z Ukrainy, jak go określa Hertenstein (Berent 1979: 155), który cierpi z powodu duchowej degradacji, jakiej doświadczył po przyjeździe do zachodniej Europy. Bohater upija się w tynglu, bo, jak wyjawia, sprzedał duszę za tak zwaną „sztukę”, a poza tym tęskni za kobietą: „Kobiety wy by mnie dali, dobrej, pocziwej!... Buchnąłbym na kolana, stopy całował i beczał, beczałbym!...” (Berent 1979: 155). Kiedy więc na scenie pojawia się długo wyczekiwana Yvetta i ludzie przrucają się wrażeniami: „Nieładna!... Brzydka!... Wspaniała!...” (Berent 1979: 157), z ust Pawluka pada: „Wiesz, hadiuka czarna!...” (Ibidem), w którym zamyka całą istotę czarnookiej śpiewaczki. Słowo „hadiuka” oznacza bowiem w języku ukraińskim węża, padalca, gada, a przede wszystkim żmiję. Znana jest opowieść ukraińska o chłopie, który bardzo pragnął mieć żonę, kiedy wreszcie znalazł upragnioną kandydatkę do wspólnego życia, ta nakazała, by nigdy nie nazwał jej hadiuką. Niestety, zdarzyło się raz, że po powrocie do domu mężczyzna nie zastał ani żony, ani czekającego na niego obiadu i w złości wypowiedział pod adresem żony feralne słowo. Wtedy ukochana zamieniła się w żmiję (Perls 1937: 55). Opowieść ta jest dalekim echem mitów i baśni o wężowej bogini, która zrzuca skórę, by żyć ze swoim ludzkim mężem. Ale jeśli idzie o Pawluka i jego rozpoznanie (ale też pragnienie żony jak bohater bajki), to należy stwierdzić, że nie dotyczy ono tylko Yvetty, lecz wszystkich, którzy w tynglu oglądają jej spektakl i pozwalają, by zapanowała nad nimi jej wężowa natura. A ta daje znać o sobie

w treści śpiewanej przez nią piosenki, z której dowiadujemy się, że młody zakochany do szaleństwa chłopiec oddał śpiewaczce swoje czyste serce, na dzień którego spoczywa biała lilia. Gdy chłopiec żąda od nieczulej kochanki, by zwróciła mu serce, ta rozdziera je i radośnie upaja swoim czynem. Jednak zadowolenie to nie trwa długo, bo oto Yvetta:

krzepnie w trwodze, drętwieje w przestrachu, długie czarne ramiona wyginają się jak węże, prężą się ruchliwe, cienkie palce. Ludzie słów wciąż jeszcze nie rozumieją, ale każdy czuje, że żmija dosięga jej stóp, oplata nogi, po biodrach się ślizga. [...]

Zgorzała już miłość,  
 Tęsknota nie mija,  
 Z białych uczuć kwiatu  
 Pelznie czarna żmija.  
 Ona przechyła się, słania i opada niemal w giętym przegięciu ciała.  
 A skarga ta dziwna wciąż dalekim śpiewa echem:  
 Jadem ciało-ć ślini,  
 Jadem cię plugawi,  
 Mego ducha gruzy  
 Jadem marzeń trawi.  
 Jakiś nieludzki, blady ból kurczem obrzydzenia wykrzywia jej twarz,  
 brzydką w tej chwili jak u czarownicy.  
 Nietoperze rojem  
 Resztę krwi mej piją.  
 Czego chcesz ty?!...  
 Na twej bladej piersi  
 Skonać czarną żmiją!...

(Berent 1979: 159)

Żmija, która powstała z rozdartego serca chłopca, reprezentuje karzącą moc bogini. Ta występowała pod postacią Nemezis, która wymierzała sprawiedliwość nieczułym kochankom oraz wszystkim tym, którzy dopuścili się złych czynów (Grant i Hazel 1993: 202). Zwierzęciem poświęconym Nemezis, które pomagało jej wymierzać sprawiedliwość, był gryf (Tresidder 2005: 59). Nie wolno zapominać także o krwawych Eryniach i ich żmijowych biczach oraz Demeter-Eryni, która karała ludzkość suszą i głodem za to, że Hades porwał jej córkę Persefonę.

Piosenka węzowej Yvetty wprawiła publiczność w ekstatyczny zachwył. Ludzie zupełnie otumanieni występem na przemian klaskali i śmiali się, dając upust swoim wewnętrznym żądom i pragnieniom.



Oprócz wrzawy w sali unosił się jeszcze cuchnący zapach podnieconego występu tłumu. Owa woń niezbitcie świadczyła, że znajdujące się w tynglu osoby toczy wewnętrzny wąż namiętności, który czyni z nich żywe trupy.

Wydana w 1910 z datą 1911 roku *Ozimina* była trzecią powieścią Berenta i pierwszą, która czytelników i krytyków sprowokowała do szerokiej dyskusji. W licznych omówieniach, komentarzach oraz recenzjach zarzucano autorowi manieryzm, niezrozumiały język, trudną w odbiorze kompozycję i formę powieści, przede wszystkim jednak sprzeciw wzbudzał sposób, w jaki sportretowane zostało społeczeństwo polskie. Je ukazał Berent jako zbiorowość ludzi o słabych charakterach, ludzi idących na ugodę oraz kompromisy z zaborczą władzą. Tekstem, w którym zawarł pisarz koncepcję swojej powieści, jest broszura zatytułowana *Idea w ruchu rewolucyjnym*. Utwór powstał pod wpływem wydarzeń rewolucji 1905 roku, a także refleksji autora nad kondycją polskiego społeczeństwa od czasu upadku powstania styczniowego aż po czasy mu współczesne. Cezura 1864 roku, o której mowa w rozprawie, pojawia się także w *Oziminie*, w salonie Niemanów spotykają się bowiem zarówno uczestnicy dawnej walki (rosyjski pułkownik, dziadek Komierowski), jak i jej spadkobiercy. Czas między upadkiem narodowej irredenty a lutym 1904 roku, gdy dzieje się akcja powieści, określa Berent w swej broszurze mianem: „półwiekowego całopalenia” lub „czterdziestoletniego «antrakt»”, podczas którego doszło do „całopalenia się najlepszych dusz” oraz „zaprzepaszczania się ofiarnie największego hartu i tężyzny charakterów” (Berent 1992: 158).

Powieść ukazuje duchowe i mentalne, a także fizyczne konsekwencje, jakie nastąpiły w społeczeństwie polskim w ciągu 40 lat od upadku powstania styczniowego. Z tej perspektywy *Ozimina* jest wielką rozprawą ze zdrajcami duchowego dziedzictwa i jednocześnie wezwaniem do wysiłku, by czytelnicy odnaleźli w sobie ziarno, które pochodzi z „krajiny ducha” i daje moc do czynu (Rusek 2017: 35–52).

Jedną z głównych bohaterek utworu jest Nina, młoda dziewczyna, która właśnie wchodzi w życie. Czytając opis jej twarzy, natykamy się na informację, że miała „czoło spokojne, prawie kamienne, z odgarniętym zuchowato ciemnym włosem, oczy zmrużone, żywe jak u węża, rzucały aż na skroń wibrującą zmarszczkę uwagi” (Berent 1974: 5). Ale to nie wszystko, jak wynika bowiem z innych, rozsianych po tekście

informacji, dziewczyna jest ubrana w jasnozieloną suknię, ma w sobie niezwykłą ciekawość, chęć życia, odwagę, instykt, do tego ma piękne ciało, które emanuje zmysłowością i zapowiedzią rozkoszy. Obserwujący ją towarzysz młodzieńczych zabaw, Bolesław Zaremba, z lubością zatapia się w widoku jej krągłych kształtów, ponieważ „w bliskości tej kobiety uderzył w niego wiew świeżyny jak od owoców, a zarazem skwaru, w którym one dojrzewają; jakaś tryumfująca wegetatywność bujnego życia, leniwa od słowa, ciężka do głosu i gestu – jak w letnie południe” (Berent 1974: 6). Żywe, skośne oczy Niny, ich „węzowe zapatrzenie” (Ibidem), zieloność sukni, która przywodzi na myśl wiosnę, do tego bijąca od niej siła natury wraz z płodną mocą skłaniają, by obdarzyć Ninę mianem bogini znanej w Egipcie jako Uadzyt. Była ona węzową boginią, którą przedstawiano w postaci kobry i określano jako: zielona (Niwiński 2001: 252, 302). Seksualny potencjał, jakim emanuje Nina, wabi ku niej zarówno kobiety, jak i mężczyzn. Kobiety takie jak Wanda szczerze podziwiają jej witalność, inne, takie jak dama w sukni „reformowanej”, szczerze jej tego zazdroszczą. Dama, o której mowa, wciągnęła Ninę w sprośną grę słów i uczyniła z niej ofiarę salonowych lubieżników: pana Horodyskiego i pana Szolca. Ten ostatni pokazał jej brelok z pornograficznym obrazkiem i widząc wrażenie, jakie zrobił on na Ninie, tryumfująco upajał się chwilą jej bezradności i zupełnej utraty mocy. Omawiana sytuacja ukazuje coś jeszcze, oto dziewczyna, zobaczywszy rysunek, na którym akt seksualny został sprowadzony do obrzydliwej kopulacji, zmieniła się fizycznie: zniknęła z jej twarzy dotychczasowa rzeźmość, radość życia i wewnętrzna siła, pojawiły się apatyczność, bladość, smutek oraz, co istotne – rozmarzenie. Opis ten wyraźnie wskazuje, że pożądanie seksualne ukazane w brutalny sposób odciska swoje piętno na wewnętrznej istocie bohaterki, a do tego pobudza jej wyobraźnię. Ten składnik próchna, o którym była mowa w *Próchnie*, sprawia, że prawdziwe życie zostaje zastąpione tym wyobrażonym, sztucznym, które nie ma nic wspólnego z rzeczywistością. Pierwsze doświadczenie seksualne Niny – do którego dochodzi w trakcie rautu z Bolkiem – zupełnie fizyczne i zwierzęco brutalne, sprawia, o dziwo, że u dziewczyny pojawiają się pierwsze oznaki głębokiego rozpoznania własnej natury. Ważną rolę w tym poznawczym procesie odegrała rozmowa z dziadkiem Komierowskim, który obudził w bohaterce czucie własnej duszy, która połączona jest z duszą wspólną całej

polskiej gromady. Stąd podczas wizji-halucynacji Nina zanurzyła się w głębię własnej istoty i w owej ciemności doświadczyła kompletnej duchowo-mentalnej transformacji, dlatego kiedy wynurzyła się z cienia, była zupełnie inną, nową istotą. Bohaterka niczym wąż porzuciła dawną skórę-naturę i w świetle perłowego brzasku ukazała się jako obudzona duchowo istota, która wie, co chcieli zrobić z jej duszą, ciałem, wolą i instynktem obecni podczas rautu mężczyźni. Dlatego gdy oszołomiony jej urodą rosyjski oficer chce ją uwolnić z aresztu, do którego dostała się po ulicznej strzelaninie, Nina odważnie odmawia i razem z innymi osadzonymi wyrusza w pochodzie. Idzie nie tylko po to, by stworzyć siebie jako nowego człowieka, lecz także by stać się ziarnem, w którym zaklęta została moc do prawdziwego czynu.

Zupełnie inaczej rzecz ma się z Bolesławem Zarembą. Ten na balu spotyka nie tylko Ninę, lecz także dawną kochankę – sławną na całym świecie diwę. Ich związek był burzliwy i niezwykle namiętny, Bolesław bowiem z lubością oddawał się rozkoszy fizycznej, nie wiedząc, że kochanka – która uprawiając lubieżną rozpustę, stała się wewnętrznie martwa – pozbawia go energii życiowej. Gdy więc śpiewaczka pojawiła się w salonie Niemanów, wyglądem swoim przypominała dumną, pyszną, pewną siebie i złowrogą wielką Wężową Panią. Kobieta miała na sobie lśniącą suknię, oplatało ją białe nastroszone boa, które jest i nazwą szalu, i nazwą węża, cała zaś jej postać przypominała literę S. Z dalszych opisów można się dowiedzieć, że jej włosy wyglądają jak skłębione węże, suknia jest „o srebrzystej bieli i łuskowatych refleksach”, a ona sama, szykując się do występu, wygina „wężowym wychyleniem” (Berent 1974: 30) swoje ramię. Tren sukni diwy przyrównany jest do pawia, stąd jej śpiew, który rozbrzmiewa i którego z ukrycia słucha Zaremba, jest właśnie krzykiem pawia, który uświadamia bohaterowi, że skończyło się jego dotychczasowe życie, bo właśnie został powołany do wojska, że zaprzepaścił swą młodość i energię życiową w namiętnych uściskach z diwą. Symbolicznie pawi śpiew diwy zwiastuje Bolkowi śmierć, która przyjdzie do niego o świcie, gdy wyruszy do punktu poborowego. Nieco później zrozpaczony bohater zrywa ze ściany szablę, z którą chce się rzucić na kochankę, ale powstrzymuje go przed tym desperackim krokiem Nina. Diwa, która wszystko słyszała i zobaczyła przez szparę w drzwiach, uciekła, wlokąc za sobą pawi tren, który kształtem przypominał węża. Spotkanie, do którego wreszcie mię-

dzy tymi bohaterami dochodzi, jest podobne do spotkania Borowskiego z aktorami w kulisach po śmierci ojca. W scenie tej Bolek staje oko w oko ze swoim potworem, syczącym węzem lubieżności – diwą, która go cynicznie użyła i skonsumowała jego energetyczny potencjał. Strach przed konfrontacją, jaki odczuwa bohater, a także świadomość pełnej klęski dotychczasowego życia, paraliżują go do tego stopnia, że nie jest w stanie uczynić żadnego gestu, ani wypowiedzieć jednego słowa. Jego niemoc budzi w diwie pogardę pomieszaną z agresją, a wreszcie pojawia się u bohaterki litość na widok niegdysiejszego kochanka. Kiedy nie doczekawszy się żadnej odpowiedzi ze strony Bolka, bohaterka odchodzi, wlokąc za sobą tren sukni, odchodzi także jej towarzysz „tego ogona uczepiony” (Berent 1974: 125).

Symbolika węża, z jaką mamy do czynienia w powieściach Waława Berenta, odsłania całe bogactwo nawiązań do wielkiej Wężowej Bogini. Pisarz, sięgając do symboliki węża, ukazał głównie jego negatywny, niszczący aspekt związany z seksualnym pożądaniem, które bierze swoje źródło w egoistycznej woli. Nie należy jednak zapominać, że Wężowa Bogini, wywodząc się z ciemności i chaosu, była przewodniczką duchowego odrodzenia i oświecenia poprzez miłość, która jako jedyna ma moc (od)tworzenia życia.

## Bibliografia

- Berent W. (1974), *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Berent W. (1979), *Próchno*, oprac. J. Paszek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Berent W. (1992), *Idea w ruchu rewolucyjnym*, [w:] tegoż, *Pisma rozproszone. Listy. Wstęp*, opracowanie tekstu oraz dodatek krytyczny Ryszard Nycz. Fragment *Wstępu*, dotyczący *Idei w ruchu rewolucyjnym* i *Onegdaj* oraz opracowanie tekstu i Komentarze do tych szkiców Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Campbell J. (2013), *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. A. Jankowski, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków.
- Drapella Z. (1976), *Od Lewiatana do Jormungundra. Recz o potworach morskich, ludziach z Morza i duchach wód*, il. T. Ciesiulewicz, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Gierszewska M. (2012), *Smoki jako istoty mieszane. Funkcjonowanie w literaturze greckiej i rzymskiej*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” XXII: 167–186.

- Gimbutas M. (1996), *The Goddesses and Gods of Old Europe*, University of California Press, Berkley, Los Angeles.
- Gimbutas M. (2001), *The Living Goddess*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London.
- Grabowska B. (2015), *Świat Wężowej Bogini*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- Grant M., Hazel J. (1993), *Kto jest kim w mitologii klasycznej*, przekł. M. Michałowski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- Kowalski P. (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kulik E. (2002), *Tropami wielkiego gada*, Wydawnictwo Oficyna Drukarska, Warszawa.
- Lapatin K. (2003), *Mysteries of the Snake Goddess*, Da Capo Press, Cambridge.
- Majewski E. (1893), *Wąż w mowie i pojęciach ludu przeważnie polskiego*, Nakładem Redakcji „Wisły”, Warszawa.
- Niwiński A. (2001), *Mity i Symbole Starożytnego Egiptu*, Wydawnictwo „PRO-EGIPT”, Warszawa.
- Perls H. (1937), *Wąż w wierzeniach ludu polskiego*, Nakładem Drukarni Naukowej, Lwów.
- Propp W. (2003), *Historyczne korzenie bajki magicznej*, przekł. J. Chmielewski, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Rusek I. E. (2013), *Kategorie Schopenhauerowskie w „Próchnie” Berenta*, [w:] Tejże, *Pragnienie – Symbol – Mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Rusek I. E. (2016), *Bestiariusz w „Fachowcu” Wacława Berenta*, [w:] *Ekomodernizmy*, E. Łoch, A. Trzeźniewska, D. Piechota (red.), Wydawnictwo Norbertinum, Lublin.
- Rusek I. E. (2017), *Życia lampy niewygaste. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Schmidt J. (1993), *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice.
- Schopenhauer A. (1994), *Świat jako wola i wyobrażenie*, t. I, przekł. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Schopenhauer A. (1995), *Świat jako wola i wyobrażenie*, t. II, przekł. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Stala M. A. (2021), *Trzy Zorze*, Wydawnictwo AMORYKA, Sandomierz.
- Tresidder J. (2005), *Słownik symboli*, przekł. B. Stokłosa, Wydawnictwo RIM, Warszawa.
- Zaleski W. (2004), *Słownik postaci mitycznych w literaturze i sztuce*, Przedsiębiorstwo Handlowo-Wydawnicze ELAN, Białystok.
- Zamarovský V. (2006), *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przekł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania, Wydawnictwo Videograf II, Katowice.

