

OSREDNJI SIMBOLI V CANKARJEVEM ROMANU *HIŠA MARIJE POMOČNICE*

Raziskovala sem osrednje simbole v Cankarjevem romanu *Hiša Marije Pomočnice*, ki v preteklosti še niso bili sistematično analizirani. Preplet več literarnih smeri in stilov v Cankarjevem romanu, tj. realizma, naturalizma, dekadence in simbolizma, sem imenovala sinkretični simbolizem, (simbolistična) ujemanja različnih zaznav ter čutnih in čustvenih vtisov, usmerjenih k duhovnemu doživljanju sveta, pa simbolistični simboli. Obravnavala sem naslednje simbole: bolnica, otroški kolektiv, vrata, bela barva, Kristus, oči. Ti so večpomenski, tako kot na primer Kristus, ki je kot vrata vstopni simbol v roman, v katerem so izpostavljene velike mirne oči kot zrcalo duše, medtem ko Kristus-reformator na koncu romana opozarja na krivičnost družbenih razmer. To uspešno kritizira tudi patološka seksualnost v podobi posilstva, pedofilije, incesta in prisilnega voyerizma, značilna samo za nemoralne bogate meščane.

Ključne besede: sinkretični simbolizem, osrednji simboli, patološka seksualnost, otroci, Kristus

Roman *Hiša Marije Pomočnice* (1904) Ivana Cankarja (1876–1918) ima v slovenski literarni vedi posebno mesto. Ne samo kritiški odzivi na roman takoj ob izidu, tudi kasnejša literarna zgodovina dokazuje, kako različna so branja tega besedila, saj so vrednotenja nihala od skrajno negativnih do kasnejših pozitivnih sodb – šele dvajset let po izidu romana je Izidor Cankar povzročil javni preobrat v interpretaciji tega romana, ko ga je ovrednotil kot odlično besedilo. Posebno mesto pa ta roman zavzema tudi v vrednotenju samega avtorja, saj mu je največ pomenilo in ga je sam ovrednotil kot svoje najkvalitetnejše delo, hkrati pa se je najdlje ukvarjal z njegovim snovanjem in pisanjem. Ker je bila recepcija tega romana razložena že na več mestih, predvsem v smislu kritik in sporov glede razumevanja

besedila, se bom v svoji razpravi¹ posvetila simbolizmu, ki še ni bil sistematično raziskan: samo na začetku bom nekaj pozornosti namenila tudi nastanku besedila. Simbolizem bom obravnavala kot razmah subjektivizma v smislu korespondence človeškega uma in čustva z zunanjim svetom, pri čemer bom posebej opozorila na inovativne značilnosti, ki v obravnavanem romanu izstopajo iz (evropske) simbolistične poetike. Pri razlagi simbolizma se bom usmerila k simbolističnim simbolom, ki jih bom osvetlila s primerjalno-interpretativno analizo in pristopi postklasične teorije pripovedi.

1 Nastanek romana

Ne samo večja pripovedna izurjenost, k izbrušenosti simbolistične poetike obravnavnega romana je nedvomno prispeval dolgotrajen proces pisanja, ki je presenetil celo samega avtorja. Tako je svoje novo delo snoval brez zunanjega pritiska (kar je bilo zanj redko) in je bilo končano takrat, ko je organsko dozorelo – cel proces, od ideje do natisa, je trajal kar štiri leta, kar je najdaljši proces za katerokoli njegovo delo. Cankar se je za roman zavzemal z nenavadno skrbjo, nekaj tudi zaradi tekmeča Šorlija, ki je prav takrat pripravljaval za založnika roman *Človek in pol*, o čemer piše leta 1903, v 113. pismu Schwentnerju (Cankar 1971: 114): »Pustil sem naglico in sem pričel pisati z veliko skrbjo, tako da bo stvar iz brona ulita. Pišem samo po tri strani na dan (prej sem jih pisal po deset).« Prav tako je v času pisanja tega romana pri prijateljih preverjal postopke svojega osnutka in odklanjal druga vabila za objavo literarnih del, čeprav je potreboval denar, saj se je hotel delu popolnoma posvetiti.

Cankar je v enem od naslednjih pisem Schwentnerju (1971: 121) ponovno razložil, da mu romana še ni mogel poslati zaradi želje po izpiljenosti; imenuje ga »edina res dovršena stvar, ki sem jo napisal« in »Schmerzenskind« (otrok bolečine). Pisatelj si je tudi zamislil vse podrobnosti glede tiskanja, npr. debelino papirja, velikost knjige, ovitek, likovno opremo (zanjo predlaga Jakopiča), oblikovanje poglavij in odsvetovanje okraskov (Zupan Sosič 2020: 232). Hinko Smrekar (Merhar 1952: 553) je celo poročal, da je pisatelj za ta roman skiciral študije po otrocih, risal njihove tipe, pa tudi posameznosti, posebno roke, saj je hotel razviti široko podobo življenja, ne le bolnišnične atmosfere. Ker se je zavedal, da piše poseben roman, je želel vse prizore dobro premisliti in si jih natančno predstavljati, zato jih je risal, prav tako si je načrtoval zapleteno kompozicijo. Kljub temu da se je zavedal tradicionalnosti, celo trivialnosti takratnega bralnega okusa – najbolj očitno v šestem pismu Franu Govekarju (Cankar 1970: 137) –, je še vedno upal, da bo z novim romanom pregnal konvencionalne pomisleke bralcev in jih celo ogrel za moderne ideje in pristope, o čemer najbolj eksplicitno piše v pismu Ani Lušin.² Mogoče je

¹ Razprava je nastala v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0265, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² V tem pismu Cankar verjame, da bo knjiga nekaj lepega in hkrati uspešno sprejeta, saj je v pismu Anici Lušin (Kos 1972: 297) pisal, da mora ta knjiga uspeti, »drugače bi se mi zdelo, da naši ljudje res niso za drugega nego za abecednike.«

prav zaradi takratnega literarnega stanja na Slovenskem še toliko bolj upal, da bo *Hiša Marije Pomočnice* dokaz, kako se ni vdal zastarelim normam.

Ko je knjiga izšla, je bil odziv ravno nasproten od tega, ki ga je nakazal Župančič, ko je Cankarju pri branju rokopisa očital pesimistično idejo (Kos 1972: 306): nikogar ni zanimala ideja, seveda tudi ne duhovne in umetniške razsežnosti romana. Pozornost kritike so pritegnila samo tista poglavja, ki so vsebovala za takratni literarni okus kritike in bralstva drzne opise spolnega življenja; prav ta poglavja so razvnela moralizatorske polemike. Knjigo so pričakale same negativne kritike, samo ena (anonimna, podpisana s kraticama P. M.) je bila pozitivna, objavljena v reviji *Naši zapiski*. Za celotno serijo kritik je bila pomembna prva obsežna kritika, ki jo je v Slovenskem narodu 1904 objavil Fran Kobal – glede nazadnjaških načel in neargumentiranih trditev so nekateri tudi v prihodnosti tovrstno kritiko označevali kar »kobalovska kritika«. Ta je romanu (in na nekaterih mestih zelo jasno tudi avtorju samemu) očital rafinirano in umetniško dovršeno pornografijo, gnusnost, bolnost, iztrošenost (vzorovano po francoski družbi in književnosti), razblinjenost in nezdravo mistiko. Čeprav je Cankar podobne odzive pričakoval, ga je Kobalova kritika močno prizadela, zato je najprej želel odgovoriti nanjo, nato pa je svoj odziv združil v uvod romana *Gospa Judit*, v katerem je izrazil pomisleke glede bralcev in njihovega horizonta pričakovanja, pa tudi svoje umetniške nazore. H kritiki romana se je vrnil še v pogovorih z bratrancem Izidorjem,³ ko je razmišljal, da je bil ta roman napačno in celo krivično razumljen.

2 Cankarjev sinkretični simbolizem

Da bi lažje razumeli kompleksnost in izdelanost Cankarjevega kvalitetnega romana, bom najprej razložila romaneskno poetiko, ki jo bistveno določa simbolizem, nato pa se bom posvetila analizi simbolov. Gre za poseben tip simbolizma, ki se je začel oglašati že v prvi pripovedni zbirki *Vinjete* in se v četrtem romanu samo še bolj poglobil; simbolizem kot konglomerat več literarnih smeri in stilov najlažje zaobjamemo s terminom sinkretični simbolizem. Naklonjenost simbolizmu, širše kar moderni estetiki, je Cankar izrazil že zelo zgodaj, ko se je odločil za upor proti trem pojavom domače literarne tradicije, ki jih je tudi v svojih kritikah in člankih večkrat kritiziral: proti poučnosti, narejeni retoriki in formalizmu. Svojo novo poetiko, mešanico realizma, naturalizma, dekadence in simbolizma, je nakazal že v prvem romanu *Tujci*, v svojem drugem romanu in hkrati prvem slovenskem simbolističnem romanu *Na klancu* pa jo je izbrusil in poglobil ter jo izpeljal tako, kot je napovedal v znanem pismu Kvedrovi (1900), v katerem se je odrekel dekadenci (ne pa modernim pripovednim postopkom) in se zavzel za estetizirane socialne,

³ V pogovoru z bratrancem Izidorjem Cankarjem je pisatelj (Kos 1972: 321) povedal: »Eno knjigo so mi popolnoma narobe, napak in hudobno razumeli. To je bila *Hiša Marije Pomočnice*. Pri njej sem imel kot studenec čisto misel. Ravno zato me je tista kritika ujezila, dasi je treba sicer velikih literarnih skandalov, preden pridem v jezo. Ideja hiše ni svinjarska, ampak tragična: štirinajst bolnih deklet, ki čakajo v smrti življenja in zdravlja.«

politične in filozofske ideje. Šele v romanu *Hiša Marije Pomočnice* je prejšnji sinkretični simbolizem izbrusil v večpomensko simbolistično govorico s simboli, ki jih v nadaljevanju imenujem simbolistični simboli. Njegova romaneskna govorica izhaja iz temeljnega simbolističnega prepričanja, da noče biti več jezik opisovanja in razlaganja, niti dokončnega imenovanja reči ali eksaktnega označevanja, saj si izbere za osnovno podstat sugestijo,⁴ sinestezijo in inovacijo.

Strinjam se s Paternujem (1989: 94), da se temeljna podlaga simbolizma kaže v pojavu, ki bi ga lahko imenovali razmah subjektivizma v odprtih osebnih položajih, to se pravi zunaj obeh veljavnih miselnih sistemov druge polovice 19. stoletja: izven liberalističnega pozitivizma in krščanskega dogmatizma. Sinkretični simbolizem se tudi v romanu *Hiša Marije Pomočnice* začenja šele z oddaljitvijo od teh dveh mišljenjskih sestavov, ki sta si bila podobna glede več pogledov na literaturo, od podaljševanja njenih didaktičnih namenov do njenega podrejanja formalizmu stare poetike. Če primerjamo Cankarjev simbolizem z evropskim simbolizmom, lahko ugotovimo, da ga je prav realistična naravnost ali z njegovimi besedami reformacijske in revolucionarne težnje z etično-estetskimi cilji približala bolj poznemu simbolizmu, imenovanemu tudi postsimbolizem. Cankar ni slepo sledil (francoskemu) simbolizmu (Zdravec 1983: 9: 24) in njegovi ideji, da beseda ne sme biti več sužnja misli in čustva, ampak samostojna zvočna in dinamična realnost. Evropski simbolizem je namreč večkrat nasedel na čeri prepričanja, da je glasba glavni cilj simbolistične poetike, kar je vodilo celo v estetski larpurlarizem, medtem ko je bil Cankar že na začetku svoje pisateljske poti prepričan, da vloga umetnosti ni samo estetska, pač pa tudi družbena, česar so se natančno zavedali šele evropski postsimbolisti (Paternu 1989: 116).

V kontekstu zlitosti družbene in estetske vloge umetnosti se zdi Pirjevcu (1964: 386) logično, da je prav Cankar v svojih delih obravnaval, hkrati pa v določenem smislu tudi razreševal boleče in nadvse pomembne družbene probleme, ki jim slovenski – v liberalistični brezidejnosti povsem razkrojeni naturalizem – ni mogel biti kos ali pa jih sploh ni opazil. Tako se je v naši literaturi zgodilo nekaj posebnega: to, kar bi moral razrešiti že naturalizem, je dobilo svojega ustreznega interpreta šele v Cankarjevem simbolizmu. Cankarjev sinkretični simbolizem je torej povsem naravna posledica eksistenčnega statusa slovenske književnosti in avtorjevega poetološkega nazora iskrenosti in resnicoljubnosti,⁵ ki ga je sam na

⁴ Paternu (1989: 105) omenja, da je za označitev sugestije pomembna znana Mallarméjeva misel: »Stvar imenovati, to pomeni zatreti v pesmi tri četrtine užitka, ki obstaja v sreči postopnega slutenja: stvar sugerirati, to je cilj.« Paternu (1989: 93) tudi trdi, da ima simbolizem v razvoju slovenske književnosti zelo vidno mesto. Kot je bila romantika prvi estetsko razviti slog, v katerem je naša poezija prestopila mejo didaktike in se konstituirala kot poezija, medtem ko sta se zanemarili pripovedništvo in dramatika, je simbolizem prvi umetniško razviti slog in nazor, ki je zajel vse zvrsti naše književnosti: liriko, epiko, dramatiko, tudi kritiko in esejistiko.

⁵ O iskrenosti in resnicoljubnosti piše Cankar (1975: 35) že v kritiki Anton Aškerc (1896): »Pesnik ne jadicuje in ne toži – ampak slika, vestno in natančno, morda s tresočo roko, morda s solznimi očmi – toda ne blaži in ne prikriva ničesar. Kakšni pa bi pač bili njegovi portreti, ko bi tajili **gnilobo socialnih razmer**? ... Gogolj je postavil na čelo svojemu Revizorju besede; »Ne toži zrcala, če vidiš v njem izpačen obraz!« Obe lastnosti še bolj natančno razloži v *Beli krizantemi*, 1910 (Cankar 1975:

več mestih poimenoval iskanje resnice. Poleg teh dveh razlogov pa moramo v romanu *Hiša Marije Pomočnice* različne vrste resnic, realne in nadrealne, konkretne in abstraktne, jasne in sugestivne, navezati na simbolistično poetiko, v kateri je temeljni pojem duša povezan s pojmom lepota in hrepenenje.

Posebno resnico, ki je vplivala na simbolistično poetiko, sta napovedala že Schopenhauerjeva in Nietzschejeva filozofija. Prva je to storila z razločevanjem spoznavnih oblik kontemplativnega in intuitivnega spoznavanja od racionalnega in abstraktnega ter dajanjem prednosti kontemplaciji in intuiciji, druga pa s poudarjanjem pomena simbolov, saj so Nietzschejeve teze (Beli 2003: 220) pogosto že simboli. Čeprav je Nietzschejev pristop še nesimbolističen, je pomembna simbolističnost njegovih aforizmov, ki deluje kot niz pretrganih podob, razodevajoč različne strani enega pojava. V Cankarjevem sinkretičnem simbolizmu se večkrat oglašča Nietzschejeva⁶ miselnost o pomembnosti bolečine in trpljenja za človeško spoznanje ter njegova spodbuda, naj si ljudje upajo biti tragični (Beli 2003: 215) na dionizični način. To z drugimi besedami tudi pomeni pogum za najglobljo iskrenost – Nietzschejev pogum imenuje Kovač (2005: 588) »rigorozna samodisciplina«, ki bi ga – po mojem mnenju – lahko prenesli tudi na Cankarjevo poetiko: svojega pogleda ne oddaljiti od sebe in ne zapuščati globin duše, marveč imeti pogum stopiti v najglobljo brezna svojih misli, želja in upanja.

3 Simbolistični simboli

Kakšni so torej Cankarjevi simboli v obravnavanem romanu, da lahko istočasno odkrivajo globine duše in gnilobo socialnih razmer? Kako jih je Cankar zgradil? Ali deluje simbol (na splošno) drugače od simbolističnega (korespondenčnega) simbola? Najlažje poiščem odgovore na ta ključna vprašanja z nekaj definicijami, med katerimi je najpreprostejšo zapisal Baldick (1996: 218): pri simbolu nekaj predstavlja nekaj drugega. To preprosto določitev še lažje razumemo, če jo prenesemo na sintaktično raven: ker je simbol pravzaprav makrostrukturalna figura oziroma znak za označevanje drugega predmeta ali pojma, s katerim se napove ali namigne na širok spekter pomenov in idej, vedno teži k večpomenskosti in popolni abstrakciji (Popović 2010: 666), saj v sebi povezuje sliko in misel ter vidno in slišno z nevidnim in nematerialnim. Prednost simbola (za razliko od metafore) je ta, da kaže na višji smisel, ne da bi s tem izgubil stvarno funkcijo in pomen, zato tudi ohranja stalno napetost med obema ravnema, realno in abstraktno. Ker je literarni simbol posebna evokativna vrsta podobe (Childs in Fowler 2009: 232), ga je Kant v *Kritiki čistega uma* imenoval estetska ideja. Zamisel o simbolu kot korespondenci

267): »Resnica pa je posoda vsega drugega: lepote, svobode, večnega življenja. Dokler sem zvest resnici, sem zvest sebi; dokler delam v njenem imenu, bo moje delo rodovitno, ne bo ovenelo od pomladi do jeseni ...« (poudarila AZS).

⁶ Cankarjeva naklonjenost Nietzschejevi filozofiji se kaže v tem romanu tudi v moralnem perspektivizmu, ostri kritiki človeških hib in poudarjanju notranjega (srčnega in duševnega) bogastva v nasprotju s površnostjo evropske tradicije kapitalizma in katolištva.

človeškega uma in čustva z zunanjim svetom temelji na predpostavki, da obstajajo inherentne in sistematične analogije med naravnim in duhovnim svetom. Te analogije so v simbolizmu imenovali tudi korespondence ali ujemanja – simbolistični simbol je Baudelaire (Abrams 1999: 314) utemeljil takole: »Vse, oblika, gibanje, število, barva, vonj, je v spiritualnem in običajnem svetu pomenljivo, recipročno, korespondenčno.«

V razpravi o korespondenčnosti simbolov, še posebej v kontekstu francoskega simbolizma, je nespregledljiv vpliv Emanuela Swedenborga. Prav na Swedenborga se npr. sklicuje zgoraj citirani Baudelaire, ki je prav tako razumel korespondenco kot razmerje med zunanostjo in notranostjo. Swedenborg (Uršič 1994: 11) povzema nauk o korespondenci iz renesančne filozofije: predpostavka renesančne »naravne magije« pa tudi alkimije in astrologije je bila korespondenca med mikro- in makrokozmosom, med človekom in vesoljem. Misel o korespondencah, ki pletejo paradigme sveta, pravzaprav izhaja iz platonizma, ki je v renesansi doživel velik razcvet po stoletjih prevladujoče aristotelovske sholastike. Tako kot za renesančne predhodnike je tudi za Swedenborga (Uršič 1994: 12) človek presečišče in vez med naravnim in duhovnim svetom, med zemljo in nebese. Vpliv Swedenborgove filozofije na nekatere simboliste je očiten; vprašanje za obravnavani Cankarjev roman pa je, ali je njegov vpliv na ta roman neposreden ali posreden, torej prek evropske simbolistične književnosti.

Da je Cankar v *Hiši Marije Pomočnice* lahko izrazil kompleksno duševno stanje, si je moral izbrati umetniške ali nakazovalne simbole oziroma polivalentne simbole, ki se po simbolistični poetiki prepletajo med seboj tako, da prehajajo drug v drugega in vzpostavljajo univerzalno korespondenco – prav ta lastnost je bila večkrat izpostavljena kot vodilna značilnost evropskega simbolizma. Novak (2007: 29) pri tem poudarja, da korespondence zaznav in simbolov temeljijo na analizi čutnih vtisov in čutnosti, kar je značilno za dekadenco in simbolizem, le da je slednji pri tem vzpostavil še izrazito transcendentalno oziroma metafizično vertikalo, saj je njegova najvišja umetniška ambicija pokazati, kako je zemeljski svet zunanja manifestacija duhovnega sveta. Glede na zapisano ugotavljam, da tudi Cankarjevi simboli v obravnavanem romanu zaobsežejo ujemanja različnih zaznav ter čutnih in čustvenih vtisov, usmerjenih k spiritualnemu doživljanju sveta, in ker upoštevajo simbolistično poetiko korespondenc, jih lahko utemeljeno imenujemo simbolistični (korespondenčni) simboli.

Simbolistične simbole je Cankar upošteval že pri izboru dogajalnega prostora in glavnih likov: bolnica in otroci. **Bolnica** z imenom Hiša Marije Pomočnice je običajen prostor bolezni in smrti, dveh prelomnih mest človeške eksistence, istočasno pa tudi simbol družbene bolezni in grozljivo lepega prehoda iz zemeljske v duhovno pokrajino, medtem ko so otroci mediji različnih duhovnih dimenzij. Bolnišnica kot presečišče različnih socialnih slojev prinaša urbane eksistence štirinajstih bolnih deklet, ki se stekajo v ogromno čakalnico: bolnica je namreč za večino le prehod v mrtvašnico. Ker so nesrečne zgodbe deklet odraz perversnosti

družbenih, posledično pa tudi družinskih odnosov, bolnišnica simbolizira tudi bolezen družbenega sistema, ki se ji bom posvetila v nadaljevanju. Poleg izbire prostora je Cankar upošteval simbolistične teorije tudi pri karakterizaciji, in sicer te, ki trdijo, da so otroci zelo dojemljivi za skrivnostna sporočila naravnih pojavov, saj gledajo na svet z duhovnimi očmi (Pirjevec 1964: 242–243), ne pa razumsko ali praktično, kot na primer odrasli.

Ne samo izbira otroka za glavni lik v književnosti za odrasle (ne pa v mladinski književnosti), posebej inovativna je tudi izbira skupine otrok – izbira otroškega kolektiva za glavne like ni inovativna samo v slovenskem prostoru, pač pa tudi v evropskem in ponuja možnost potujitve, saj **otroci** doživljajo svet skozi otroške oči. Z otroškim pogledom pripiše simbolistična poetika štirinajstim bolnim dekletom, glavnim likom v romanu, velik pomen zaradi intuitivnosti in pričakovanja nekega dogodka,⁷ večkrat povezanega s korespondenco z dušo, lahko je ozdravitev, smrt, ljubezen, praznik, izlet ... V Cankarjevih delih je veliko tovrstnih pričakovanj, tudi korespondenc z dušo, npr. v drami *Hlapci* se v zaključnem prizoru kar naenkrat pojavi Lojzka (njena duša je bila namreč v skrivnostnem stiku z Jermanom), še bolj natančno je dušni stik opisan v pripovedi *Samota*, zelo slikovito pa v romanu *Križ na gori*. Ko hoče v tem romanu propadli slikar Mate v tujini narediti samomor, ga »pokliče« Hanina duša iz domovine, in ga tako v ključnem trenutku reši pred smrtjo. Tudi v romanu *Hiša Marije Pomočnice* je opisanih nekaj pogovorov duš v smislu pričakovanja dogodka; srhljiva je Katičina napoved smrti. Ta ugleda s svojimi duhovnimi očmi materino smrt in v njej tudi estetsko vizijo, saj jo umirajoča mati (torej njena duša) obišče in ji prinese lepo rdečo rožo. Da pridobi smrt revne matere, ki se v svoji požrtvovalni skrbi za otroke popolnoma izčrpa in zato prezgodaj umre, tudi estetsko dimenzijo, poskrbi Katičina vizija materinega prehoda iz krivične kapitalistične ureditve v odrešilno smrt z barvno simboliko. Ne le rdeča⁸ barva, barva življenja, ljubezni, hrepenjenja in napovedi družbenih sprememb, v tej predsmrtni viziji je pomembna predvsem bela barva; bele so mamine roke, belo je Malčino čelo (čelo kot sneg) in beli so angeli.

Prisotnost bele barve v tem prizoru je motivirana, saj v različnih korespondencah prav bela pričara posebno svetlobo prehoda in miru. **Bela**⁹ je tudi beseda, ki se v celotnem romanu največkrat ponovi; že na prvi strani kar dvanajstkrat, največkrat v povezavah, ki se pojavljajo tudi v nadaljevanju, ko vnaša bela v pripoved svetlobo. Bela svetloba je tudi sinonim za dušo, dekleta pri opisu smrti svojih sobolnic

⁷ Maeterlinck (Pirjevec 1964: 243) je bil prepričan, da naše življenje usmerja pričakovanje nekega bodočega dogodka: dokler se ta ne zgodi, samo čakamo, slutimo, prisluškujemo večnim silam in zakonitostim.

⁸ Jožica Čeh (2003: 58) ugotavlja, da je rdeča roža v Cankarjevih besedilih metafora za življenje, ljubezen, dekle, hrepenenje in umetniško besedo. Deklica je v podobi čudežni cvet, ki požene v močvirju, mrtvašnici, rakvi, kasarni; v žalostnih in jetičnih krajih smrti, v črni dolini, v mračnem predmestju ali blatni dolini.

⁹ Bela je absolutna barva (Chevalier in Gheerbrant 1987: 40), saj označuje ali odsotnost ali seštevek barv, nahaja se na začetku ali na koncu življenja. Čas smrti, prelom med vidnim in nevidnim, je prehodni čas, zato je bela barva hkrati barva rojstva in smrti.

opisujejo ta (nad-)naravni pojav kot nekaj belega.¹⁰ Ni čudno, da je najpogostejša beseda – bel/-a/-o – večkrat povezana z besedo smrt oziroma umiranje (ta se pojavi kar 54-krat), ki v korespondenci z drugimi predmeti in pojavi pridobiva povsem inovativne polivalence. Cankar vzpostavi z belo, barvo prehoda in obredov, in črno, barvo brezizhodne realnosti, premišljeno estetiko barvnega kontrasta, saj bela predstavlja otrokom pričakovanje in mir, medtem ko je črna simbol prežee in (ne-)dojemljive nevarnosti. Tako se največja nevarnost za dekleta odene v črno oziroma temno¹¹ barvo, hkrati je nekaj velikega in temnega znak njihovega mračnega življenja pred bolnišnico. Glede na to, da svetli odtenci, predvsem oznake za belo barvo (svetlobo), v romanu prevladujejo, čeprav je temnih ogromno, lahko sklepamo, da bolnišnica za dekleta ni samo čakalnica na smrt, pač pa tudi azilni dom.

Principa simbolistične poetike – korespondence različnih simbolov oziroma uporabo korespondenčnih simbolov – Cankar ni uporabil samo pri izbiri dogajalnega prostora in glavnih likov ter barvni simboliki, ampak tudi pri izbiri tretje najpogostejše besede (prva je bela, druga so oči): **vrata**. Pojavi se že v prvem stavku in nato večkrat v celotnem romanu (vrata 29-krat, duri kar 70-krat). Razlika med simboliko bele barve in vrat je v tem, da so vrata ohranila več tradicionalnega semantičnega naboja, saj na realističen način odslikavajo to, kar bela barva poskuša s simbolistično korespondenco. Simbolika vrat kot mesta prehoda (Chevalier in Gheerbrant 1987: 763) med dvema stanjema ali svetovoma, med znanim in neznanim, svetlobo in temo, bogastvom in bedo ne učinkuje tradicionalno takrat, ko se inovativno preplete s konotacijami bele kot barve prehoda, milosti in deviškosti. V tem romanu so vrata poziv na potovanje proti nečemu, kar je onkraj, hkrati pa se ta simbolika združi s starozavezno izenačitvijo vrat s Kristusom. V židovskem in krščanskem izročilu (Chevalier in Gheerbrant 1987: 764) so vrata zelo pomembna, saj omogočajo pristop k razodetju in s tem harmonijo univerzuma. Vrata so namreč enačena s Kristusom na prestolu in poslednjo sodbo, v kateri **Kristus** (Christus janua vera: Kristus so prava vrata) pričakuje romarje in vernike, ki jih proti svetlobi usmerja lepota duš.

Tako je vstop v bolnišnico skozi velika železna vrata hkrati tudi vstop v katoliško simboliko, saj v drugi povedi že nastopi opis razpela s Kristusom. Ta predmet je torej prvi, ki ga Malči ob prihodu v bolnico zagleda; Kristus pa postane v zadnjem

¹⁰ Nekaj belega je Minka v Olgini smrti opisala takole: »Ponoči, otroci, se prebudim in tako mi je bilo, kakor da je nekaj belega izginilo skozi duri. Bleščalo se mi je, in pomanem si oči in pogledam; duri so zaprte. Potem pa se mi je zgodilo, kakor da je bil nekdo zraven postelje in mi je položil nalahko roko na oči in zaspala sem ... Ali zjutraj, glejte, ni bilo Olge na postelji« (Cankar 1972: 29).

¹¹ Da temni odtenci podobno delujejo pri deklicah in pticah, dokazuje opis nevarnosti v podobi pijanega in temnega/črnega Katičinega očeta v četrtem poglavju (Cankar 1972: 44), ki tako prestraši kanarčka, da ta umre. Prav tako kot otroci tudi živali v simbolizmu odslikavajo notranji svet, neviden racionalnim očem, zato ni čudno, da se je Cankar v tem poglavju odločil za simbolistično korespondenco deklica-ptica. Upodobitev dveh ptic kot simbolov je izjemna tudi zaradi tega, ker se je avtor odrekel klasični antropocentričnosti in superiornosti, ki je takrat veljala kot pravilo za upodabljanje živali. S tem v romanu ni pokazal samo neverjetne empatije do brezpravnih ljudi, torej otrok, bolnikov, revežev, žensk, delavcev in brezdomcev, pač pa tudi do drugih bitij, v našem primeru do kanarčka in vrabčka.

odstavku poslednje bitje, ki ga Malči v predsmrtni viziji uzre in ogovori. Jezusa, v katoliški tradiciji nosilca več vlog, na primer karizmatičnega zdravilca, čudodelca, modreca ali družbenega reformatorja,¹² ki se je zavzemal za enakost vseh ljudi, lahko v zadnji viziji razlagamo večpomensko, tako kot tudi Malčino smrt. Katoliška simbolika¹³ – poleg Kristusa se že na začetku romana pojavita tudi sveti Štefan in Agata – namreč ni zgolj zrcaljenje krščanske religioznosti, pač pa ustvarja čutno in mistično razpoloženje ter prinaša v bolnico otroške predstave religioznega obredja in katoliških simbolov. Razpiranje semantike Kristusa je izpeljano simbolistično: otroci ga doživljajo povsem nekonvencionalno, saj jih bolj zanimajo čutni vtisi, korespondence zaznav in simbolov ter barvna estetika, zato si naučeno religiozno znanje prikrojijo po svoje, tako da je krščanska semantika povsem pregneta s čutnim esteticizmom, korespondenco simbolov in mistično spiritualnostjo. Večpomenskost Kristusa pa je tesno povezana tudi s polivalentnostjo smrti,¹⁴ stkane iz nihilističnih, spiritualističnih in soterističnih navezav. Taras Kermauner (1974: 101–106) upravičeno meni, da se napaja polisemičnost smrti v tem romanu tudi iz soterizma, veje krščanske teologije, ki se ukvarja s preučevanjem vere v odrešitev. Hkrati nadaljuje svojo misel s prepričanjem, da lahko optimizem smrti imenujemo optimistični mortalizem, za nihilizmom skrit eshatologizem in soterizem. Po mojem prav optimistični mortalizem ponudi v tem romanu možnost posebne korespondence med hrepenenjem, klasičnim simbolističnim razpoloženjem, in smrtjo, pogostim motivom v Cankarjevih romanih.

Da je Kristus, vstopni simbol v roman, simbolistični znak razpiranja novi poetiki, ne pa dogmatični katoliški estetiki, opozarja že začetni opis njegove trpljenjske podobe, v kateri so izpostavljene velike mirne oči. Oči so v tem romanu zelo pomemben organ (pojavi se kar 284-krat), so vrata iz duhovnega sveta v materialno okolje in obratno, pri čemer nadgradijo tradicionalno simboliko oči kot zrcala duše. Preko oči namreč komunicirata dva svetova in se signalizira notranje razpoloženje; mir dekliških oči je podoben miru Kristusa in ostalih svetih podob. Poleg sedativne vloge katoliške simbolike se zdi za roman še pomembnejša egalitaristična, saj prav lik Kristusa opozarja na to, da ljudje nimajo enakih ali vsaj podobnih osnovnih pravic, kar je s stališča etične družbene ureditve močno sporno. Ker tragične dekliške zgodbe ne zrcalijo samo njihove bolezni, pač pa tudi bolezen družbe, je Kristusova vloga v romanu predvsem reformatorska: najbolj jasno je

¹² Kristusov nauk o božjem kraljestvu je zrcalil tako eshatološko kraljestvo (Raepel, Smith 1994: 114–115), ki naj bi prišlo, kot tedanjó resničnost kraljestva: v tej ideji je pomembno izhodišče prepričanje, da bo prihod božjega kraljestva pomenil popolno uničenje zla in hkrati tudi oblikovanje nove družbe brez zla. Čeprav iz evangelijev ni jasno, da bo božje kraljestvo nastalo z družbeno spremembo, nam Cankarjev socializem v času pisanja tega romana prišepetava prav to idejo.

¹³ Čeprav so na začetku romana omenjeni trije mučenci, Kristus, Štefan in Agata, se pripoved bolj kot njihovi semantiki posveča estetiki svetih slik, ki jih vidi Malči že ob vstopu v bolnišnico.

¹⁴ Stefan Simonek (Čeh 2004: 63) je na več mestih opozoril na nekatere sorodnosti v pripovedih Cankarja, Hofmannsthal in Schnitzlerja, ki se kažejo predvsem ob pogosti tematizaciji smrti in umiranja. Tu dodajam, da je Cankar znatno bolj inovativno obravnaval različne smrti: primerjava Malčine smrti s smrtjo Hanelle (na primer Hauptmanova drama *Hanelle gre v nebesa*, 1893) pokaže, kako se je Cankar mojstrsko izognil patetiki umiranja bolnega otroka, prav tako tudi sentimentalni misterioznosti srečanja z angeli in Kristusom.

prikazana ob božiču,¹⁵ ko se množice ponižanih in razžaljenih zgrinjajo k njemu, on pa vse enako obdari. Ne strinjam se s Slodnjakom (1999: 116), da Cankarja v tem romanu ni vodila nobena ideologija, ker da staršev ni ločil glede na poklic ali poreklo in so zato otroci predvsem žrtev človeške hudobije. Pisateljevega čuta za trpeče res ne bi poimenovala ideologija, bi pa njegovo socialno empatijo, motivirano s socializmom, vsekakor povezala s pomembnim vprašanjem, ki si ga mora zastaviti bralec (na kar je upal tudi Cankar sam): kaj je narobe z družbo, v kateri trpijo in umirajo tako revni kot bogati otroci? Ali če vprašam s Cankarjevimi (1972: 100) besedami: zakaj je življenje nedolžnih deklet umeščeno »v dolino, kjer je noč in trpljenje«?

Odgovor na to zapleteno vprašanje najdemo, če sledimo razvoju Cankarjeve poetike, v kateri so reformacijske in revolucionarne težnje usklajene z etično-estetskimi cilji, čemur se ni odrekel niti v simbolistični poetiki. Čeprav je kritika družbe v tem romanu subverzivna bolj implicitno kot v predhodnih romanih *Tujci* in *Na klanecu*, že sama postavitev romana v bolnico in brezizhodnost bolezni (samo Tončka lahko odide iz bolnice, a prav to jo do konca ubije, saj odhaja v bogat oskrunjen dom) kaže na pervertiranost družbenega sistema. Bolnica kot simbol družbenih bolezni in hkrati zatočišče pred njimi je tudi v evropskem prostoru inovativna poteza, ki je bila podobno kvalitetno izpeljana šele čez dvajset let, z romanom *Čarobna gora* (1924). V njem je Thomas Mann¹⁶ s posebnim realizmom, oplemenitenim s simbolističnimi podtoni – kar je značilno tudi za Cankarjev sinkretični simbolizem –, ponudil vpogled v meščansko družbo in izvore njene destruktivnosti oziroma nehumanosti. Oba romana družijo sorodne teme (zdravje, bolezen, ljubezen, seksualnost, lepota, mistična privlačnost smrti) in podobna atmosfera odmaknjenosti: deklice preživijo v bolnici eno zimo in eno pomlad, Hans Castorp biva v visokogorskem sanatoriju sedem let.

Medtem ko revna dekleta odločilno zaznamuje temno predmestje, ki je simbol nezadovoljnih delavskih množic že iz *Tujcev* in *Na klanecu*, so bogate bolnice (Lojzka, Tončka) še bolj poškodovane zaradi izprijenosti svojih staršev. Tem staršem kapitalizem kot krivični družbeni sistem omogoča nenadzorovano izkoriščanje, pravzaprav izživljanje nad podrejenimi in revnimi ljudmi, kar potem kot avtomatizem skrunjenja prenašajo tudi na svojce. Kako je pripovedovalec znatno bolj kritičen do bogatih kot do revnih staršev, dokazujeta erotični zgodbi iz šestega poglavja:

¹⁵ Kristusova egalitaristična vloga je prikazana v prvem navedenem odlomku, v drugem pa njegova reformatorska, saj so luči in plameni znamenja spremembe, lahko tudi revolucije: »Vsi tisti, ki ji je bilo življenje s trdo pestjo, so odprli trudne oči in so vzdignili ranjene ude, šli so in so mu nesli srca naproti. Križani Človek je sprejemal vse, na nikogar ni pozabil, ki se mu je približal, vsem je delil dragocene darove. /.../ Polna solz, krvi in gnusobe je sople zemlja tam doli, v temi; ali glej, tisto noč je vzplamtelo tisočero in tisočero luči, vzdigali so se brezštevilni plameni, tresli so se in so plapolali in so hrepeneli gor ...« (Cankar 1972: 73–74).

¹⁶ Romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Čarobna gora* družijo posebna večpomenskost, ki nudi številne interpretacije še danes. Thomas Mann (Kirwan 2014) je za svoj roman predlagal primerjavo s simfonijo s številnimi temami, kar se mi zdi uporaben nasvet tudi za branje slovenskega romana; za *Čarobno goro* je avtor tudi predlagal, naj se jo prebere vsaj dvakrat, če jo želimo razumeti.

Lojzkin oče posili revno deklico kar pred hčerko, revni delavci pa občevanje z Brigitino mamo izpeljejo kot prostovoljno sprostitev na sobotni zabavi, in čeprav so pijani, se umaknejo v drugo sobo, saj njihova spolnost ni perverzna ali patološka. Prav to, **patološka seksualnost** v podobi posilstva, pedofilije, incesta in prisilnega voyerizma, značilna samo za bogate in nemoralne meščane, je kažipot do subverzivne kritike: revni¹⁷ so brez dostojanstva zato, ker so jim ga oropale krivične razmere, bogati pa zato, ker ga je razvrednotilo njihovo neetično ravnanje. Poleg algolagnije kapitalizma je kritizirana tudi skopost bogatih (obiski grofice in njenih hčera), lažno usmiljenje (različni obiskovalci) in dobrodelnost kot poniževalna mилоščina. V tem romanu je, tako kot v romanu *Na klancu*, socialna empatija izražena skozi simbolistično-socialistično vizijo prihodnosti: za ozdravitev bolnega sistema je s simbolom Kristusa-reformatorja nakazana sistemska rešitev na koncu romana. To je sprememba kapitalizma, ki se napoveduje s pogrezanjem doline in plameni na hribih, torej s simboli upora, spremembe ali prehoda v drugo stanje, ki jo skozi roman prevprašuje dihotomija bolni-zdravi oziroma etično vprašanje o tem, katera bolezen je hujša. Bolezen deklet ali moralna izprijenost »zdravih«?

Literarna kvaliteta romana je ravno v tem, da socialistična vizija na koncu romana nikakor ne izpodriva ostalih interpretacij, na primer hrepenenja po spiritualnosti, lepoti in smrti, saj gre pravzaprav za večpomensko vizijo, ki bi jo na kratko lahko imenovali simbolistična vizija, izražena s korespondenčnim simbolom, daljše pa krščansko-socialistično-spiritualistična vizija. Simboli v sinkretičnem simbolizmu so inovativni zaradi več postopkov; omenila sem že potujitev v zvezi z otroško perspektivo, za konec pa naj osvetlim še moderno kompozicijo. V potujitvenem postopku, torej izbiri otroškega pogleda odkritosrčnosti in nefiltriranosti, je najbolj inovativna hrabra izbira tabuiziranih tem oziroma motivov. Ko je v 19. stoletju katoliška cerkev (Batista 2012: 54) izgubila oblast v javni sferi, je začela to izgubo nadomeščati s pridobivanjem nove avtoritete v družinskem krogu. Za meščanski svet v času izida romana sta bila namreč seksualizacija otroštva in materinstva ter njuna demitizacija zelo inovativna, a seveda nezaželena pristopa, ki sta rahljala in celo rušila meščansko etiko: matere v tem Cankarjevem romanu ne opravljajo več zgolj altruistične materinske vloge (kot na primer v romanih *Tujci* in *Na klancu*), ampak so tudi strastne ljubice ter hladne in preračunljive žene, otroci pa niso več samo ubogljiva, pač pa tudi spolna bitja.

4 Zaključek

Kot je Cankar premišljeno stopnjeval odmero seksualnih tem in motivov v smeri šoka in subverzivnosti, je tudi gradil celotno kompozicijo romana. V njej se

¹⁷ Da revni niso krivi za svoj položaj, natančneje za poniževalne bivalne pogoje in alkoholizem, jasno zapiše v naslednjem odlomku, kjer se celo posmehne Bogu, ki nič ne ukrene glede socialnih krivic: »Vse je bilo tam strašno, Bog je bil pač proklel tisto hišo in vse ljudi, ki so bili tam in vse veliko temno predmestje. Tam ni bilo prijaznih obrazov, ni bilo veselih oči; črno je bilo vse in umazano, smrdelo je po žganju in po gnoju« (Cankar 1972: 51).

perspektiva inovativno premika od ene deklice k drugi tako, da Malči kot osrednja literarna oseba ne deluje kot klasična povezovalka romana, ampak kot navezava ali priča, torej prisotna, a ne povsem osrednja literarna oseba. Inovativna kompozicija omogoča večpomenskost simbolističnim simbolom tudi z različnimi dihotomijami, ki prevrednotijo klasične lestvice vlog ali vrednot: bolni-zdravi, bogati-revni, človek-žival, starši-otroci, svetlo-temno, čisto-umazano, lepota-grdota, zunanost-notranjost, telesnost-duhovnost, materialnost-spiritualnost, budnost-sanjskost, racionalnost-misticizem, pravica-krivica, moralno-nemoralno, življenje-smrt ... Posebna struktura simbolov ne potrjuje samo oznake sinkretični simbolizem, pač pa z modernostjo celotne pripovedi nakazuje, da je Cankar s tem romanom že predhodnik slovenskega ekspresionizma in modernizma. Pravzaprav je s to tezo bil Kermauner (1974: 107) še bolj radikalen, saj je menil, da je *Hiša Marije Pomočnice* kar primer modernistične literature, medtem ko je Köstler (2010: 1268) na splošno prepričan, da Cankarjeva estetika odseva dobo, v kateri se na vseh koncih rojevajo nove oblike modernizma.

Viri

Cankar, Ivan, 1970: *Pisma I. Zbrano delo*, 26. knjiga. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1971: *Pisma II. Zbrano delo*, 27. knjiga. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1972: *Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja. Zbrano delo*, 11. knjiga. Ljubljana: DZS.

Cankar, Ivan, 1975: *Kritike. Članki, polemike in feljtoni. Bela krizantema. Dodatek. Zbrano delo*, 24. knjiga. Ljubljana: DZS. 46–49.

Literatura

Baldick, Chris, 1996: *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford in New York: Oxford University Press.

Batista, Eva, 2012: Moralistične konstrukcije ženskega spola in spolnosti v odnosu do modernega leposlovja: analiza Cankarjevih del *Gospa Judit* in *Hiša Marije Pomočnice* ter njunih recenzij. Mateja Tominšek Perovšek idr. (ur.): *Slovenke v dobi moderne*. Ljubljana: Muzej novejšje zgodovine Slovenije. 54–63.

Beli, Andrej, 2003: Simbolizem kot pogled na svet. *Nova revija* 22/249-250-251. 214–229.

Chevalier, Jean in Gheerbrant, Alain, 1987: *Rječnik simbola*. Rijeka: Tiskara Rijeka.

Childs, Peter in Fowler, Roger, 2009: *The Routledge dictionary of literary terms*. New York: Routledge.

Čeh, Jožica, 2003: Metaforika v Cankarjevih romanih. Hladnik, Miran in Kocijan, Gregor (ur.): *Obdobja 21: Slovenski roman*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko. 51–63.

Čeh Steger, Jožica, 2004: Dunajska predmestna deklica pri Ivanu Cankarju in Arthurju Schnitzlerju. *Jezik in slovstvo* 49/2. 63–72.

Howard Abrams, Meyer, 1999: *A glossary of literary terms*. Forth Worth idr.: Harcourt brace college publishers.

Kermauner, Taras, 1974: Spremnna beseda in opombe. Cankar, Ivan: *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 99–113. (Knjižnica Kondor).

Kirwan SJ, Michael, 2014: The magic mountain by Thomas Mann. *Thinking faith. The online journal of Jesuits in Britain*: <https://www.thinkingfaith.org/articles/magic-mountain-thomas-mann>.

Kos, Janko 1972: Opombe. Cankar, Ivan: *Zbrano delo, 11. knjiga. Hiša Marije Pomočnice, Mimo življenja*. Ljubljana: DZS. 285–340.

Kovač, Edvard, 2005: Preko ironije do ustvarjalne človeškosti. Nietzsche, Friedrich: *Človeško, prečloveško*. Ljubljana: Slovenska matica. 584–599. Prev. Alfred Leskovec.

Köstler, Erwin, 2010: Cankar med moderno in avantgardo. *Sodobnost* 74/10. 1263–1270.

Merhar, Boris, 1952: Opombe. Merhar, Boris (ur.): *Ivan Cankar, Izbrana dela III*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 515–579.

Novak, Boris A., 2007: *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba.

Paternu, Boris, 1989: Problem simbolizma v slovenski književnosti. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 91–121.

Pirjevec, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Popović, Tanja, 2010: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.

Raeper, William in Smith, Linda, 1994: *Vodnik po idejah: religija in filozofija v preteklosti in danes*. Ljubljana: Jutro. Prev. Božidar Kante.

Slodnjak, Anton, 1999: *Pogledi na slovensko književnost. Razprave in študije*. Ljubljana: Nova revija.

Uršič, Marko, 1994: Swedenborgova topologija onstranstva. Emanuel Swedenborg: *Nebeša in pekel*. Ljubljana: DZS. 5–33.

Zadravec, Franc, 1983: Nekateri posebnosti slovenskega simbolizma. Zadravec, Franc, Jakopin, Franc in Bernik, France (ur.): *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. 18. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Znanstveni inštitut PZE za slovanske jezike in književnosti. 9–38.

Zupan Sosič, Alojzija, 2017: Ljubezen v dveh romanih Ivana Cankarja. Zupan Sosič, Alojzija (ur.): *Ljubezen v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 53. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 62–70.

Zupan Sosič, Alojzija, 2020: Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*. *Primerjalna književnost* 43/1. 223–243.

The Central Symbols in Cankar's Novel *The Ward of Our Lady of Mercy*

The article explores Cankar's central symbols in the novel *The Ward of Our Lady of Mercy*, which have not yet been taken into account systematically. The interweaving of several literary directions and styles, i.e., realism, naturalism, decadence and symbolism, is referred to as syncretic symbolism, while the term for symbolistic correspondences of different perceptions and sensory and emotional impressions directed towards the spiritual experience of the world is symbolistic symbols. The following

symbols are discussed: a hospital, a children's collective, a door, white, Christ, eyes. These symbols are polyvalent; for example, in Christ as the entrance symbol to the novel, the large still eyes are exposed as a mirror of the soul, whereas Christ the Reformer at the end of the novel draws attention to the injustice of social conditions. Injustice is also criticised by pathological sexuality in the form of rape, paedophilia, incest and forced voyeurism, which is only characteristic of wealthy citizens.

Key words: syncretic symbolism, central symbols, pathological sexuality