

Članek predstavlja Marcusov model in matematične metode iz teorije množic in teorije grafov ter jih aplicira na Cankarjeve drame. Rezultate in njihovo interpretacijo poskuša osvetliti z dognanji predhodnih raziskovalcev, hkrati upošteva vsebino posameznih del.

Pri Cankarjevih tekstih, prevedenih v matematično strukturo, se članek ukvarja s klasičnimi problemi interpretacije: z dvodelnostjo v Hlapcih, z dvojnostjo v Romantičnih dušah in Lepi Vidi, z vprašanjem konca v Jakobu Rudi in Kralju na Betajnovi, s problemom hierarhije oseb v komediji Za narodov blagor in z enovitostjo šentflorjanske doline v Pohujšanju.

Amna Potočnik

MATEMATIČNA ANALIZA CANKARJEVIH DRAM

**Aplikacija metod
S. Marcusa**

1. Predhodniki

Vsaka veda oziroma znanost se srečuje s problemom metodologije in metodološkega aparata. Danes so v literarni vedi legitimne tako znanstvene in filozofske kot formalnogične metode (Kos, 1988), v šestdesetih letih pa so bile močne težnje k scientizaciji literarne vede. Na Slovenskem je zahtevo po njeni znanstvenosti teoretično utemeljeval predvsem Dušan Pirjevec. Numerične estetike se je dotaknil ob tem, ko je zahteval prelom s tradicionalno literarno znanostjo in z raziskovalci, ki so se sicer imeli za znanstvenike, v bistvu pa so njihove obravnave izzvenele predvsem kot posameznikova zgodba o literarnem delu, torej kot nekaj, kar se je lahko bralo kot zgodba, s čimer so bralcem poskušali nuditi podoben literarni doživljaj, kot ga ponuja literarno delo samo. Pirjevec je dvomil o nujnosti in smiselnosti takšne literarne znanosti. Potrebo po njeni reviziji je navezal na Heglovo tezo o koncu umetnosti in hkrati na Nietzschejevo o koncu filozofije. Na izpraznjeno mesto nosilke spoznanja je stopila znanost, in ker je najbolj eksaktna med vsemi znanostmi matematika, je Pirjevec ekspliciral zahtevo po matematizaciji literarne znanosti, ki naj bi povzročila preoblikovanje pojmovnega mišljenja. Matematizacija literarne znanosti naj bi sprožila verigo reakcij, med drugim tudi matematizacijo poučevanja literature, kar naj bi se na univerzitetni ravni izražalo predvsem v poučevanju verjetnostnega računa, teorije množic, matematične logike, teorije informacij itd. (Pirjevec, 1981). Vendar literarno delo samo na sebi ni dostopno pravi, to je matematizirajoči znanosti, potrebna je njegova transformacija v "logično, znanstveno, racionalno govornico", kar pomeni, da bi morali odstraniti "čutni, senzitivni, estetični element" (Pirjevec, 1968a), s tem pa se literarni znanosti izmakne umetniškost, torej tisto, po čemer umetnina šele je umetnina (Pirjevec, 1970). Najbrž je to razlog, da se Pirjevec sam ni uvrstil med literarne znanstvenike, temveč v "pesniško mišljenje biti" v smislu Heideggerjevega bitnozgod-

vinskega mišljenja, ki naj bi razkrivalo umetniškost literarnih del, hkrati pa naj bi presegalo tako tradicionalno kot matematizirajočo znanost. Alternativa, ki se je kazala Pirjevцу, je bila: ali matematična znanost ali pesniško mišljenje biti, medtem ko tradicionalna literarna znanost postane tertium non datur.

Najreprezentativnejši poskus matematizacije literarnih znanosti na Slovenskem je delo Denisa Poniža *Slovenski jezik – literatura – računalniki* (Poniž, 1974), v katerem je avtor prikazal numerično in statistično raziskovanje konstantnih in spremenljivih količin v slovenskem jeziku, prozi in poeziji ter osnove generiranja tekstov na podlagi znakovnih lastnosti z računalnikom tipa IBM 1130. Z uporabo računalnika sta se mu odprli predvsem dve možnosti raziskovanja literarnih tekstov: prvo zaznamuje termin "generiranje" (vsako pisanje tekstov s pomočjo računalnikov na podlagi formaliziranih naravnih gramatik), medtem ko drugo označuje termin "regeneriranje" (računalniški postopki formaliziranja že napisanih tekstov). Praktični del drugega sklopa je raziskovanje znakov (semantičnih enot) ter raziskovanje zlogov v posameznih slovenskih proznih in pesniških delih ter neliterarnih besedilih. Raziskovanje znakov je omejeno na frekvenco pojavljanja posameznih znakov (to je črk in presledkov) in večjih enot, kot so zlogi, besede, povedi. Rezultati naj bi bili izhodišče za raziskovanje avtorstva, za računalniško generiranje tekstov v naravnem jeziku ter za lingvistične raziskave v območju naravnega jezika. Prvi sklop je poskus generiranja tekstov s pomočjo znakov in zlogov, pri čemer generiranje ne nastopa kot enakovredno ustvarjanje literature, temveč je namenjeno predvsem sintetičnemu raziskovanju določenih prvin, ali z avtorjevimi besedami (Poniž, 1974): "Z raziskovanjem nastajanja umetnine v umetnih razmerah skušamo razumeti že ustvarjene umetnine, že dokončno stabilizirane znakovne sestave, s pomočjo že stabiliziranih znakovnih sestavov pa skušamo simulirati kreativne umetniške procese." Ponižovo drugo delo s tega področja *Numerične estetike in slovenska literarna znanost* (Poniž, 1982) ni več poskus konkretnega matematiziranja literarne znanosti, temveč samo še načelni spis, v katerem zavrača tradicionalno literarno vedo ter zahteva eksperimentalno in laboratorijsko obdelavo podatkov. Kljub nenehnemu sklicevanju na nujnost znanstvenosti in kljub pretresanju Pirjevčevega pomena za razvoj "čiste" literarne znanosti avtor priznava, da na tem področju (v Sloveniji) ni bilo vidnejših dosežkov, kar naj bi bilo na eni strani posledica odpora tradicionalne literarne vede in njene institucionalne zasidranosti in na drugi pomanjkanje materialnih možnosti, predvsem računalnikov z večjo zmogljivostjo.

Na področju teorije drame in gledališča datiramo začetek scientizacije z dejavnostjo članov praškega lingvističnega krožka (1926-1948), ki so izhajali iz del F. de Saussurja in njegovega binarnega pojmovanja znaka. O. Zich, J. Mukařovský, J. Honzel, P. Bogatyrev, J. Veltrusky in drugi so gledališko uprizoritev razumeli kot sistem

sistemov. V tej celoti noben del ni pomembnejši od drugega, torej je tudi tekst zgolj ena izmed prvin uprizoritve, ki postane z vključitvijo vanjo manipulabilna. Eksplicite sledi: ko proučujemo dramski tekst, imamo v mislih vedno njegovo odsko realizacijo, ko pa proučujemo uprizoritev, ne moremo zaobiti teksta (Elam, 1980; Veltrusky, 1981; Matejka in Titunik, 1976). V drugem valu, ki se je začel približno dve desetletji po ukinitvi praške šole, je semiotika drame in gledališča sprejela nekatere moderne znanstvene teorije (komunikacijsko teorijo z informatiko, kibernetiko ipd.), hkrati pa so se v njej razvile posamezne discipline, na primer gledališka proksemika in kinezika (Elam, 1980). Semiotiki so postavili v ospredje problem branja drame (Ubersfeld, 1982), torej segmentacije teksta (Serpieri et al., 1981) in prenosa dramskega teksta v uprizoritveni tekst (Alter, 1981). Z vprašanjem segmentacije dramskega teksta in njegove strukturiranosti so se ukvarjali tudi E. Souriau, P. Ginestier, S. Jansen, S. Marcus s svojo šolo; pri tem je Souriau naslonil svoje proučevanje na moderno matematiko, natančneje kombinatoriko, Ginestier na geometrijo, Jansen na Souriauja in moderno lingvistiko.

Solomon Marcus je poskušal izdelati popoln matematični model raziskovanja poezije in dramskih tekstov, ki ne bi temeljil zgolj na statističnih metodah in rutinskih računalniških operacijah, temveč na uporabi določenih matematičnih struktur iz teorije množic, algebre in topologije. Člani Marcusove šole (M. Dinu, P. Todorescu-Brinzen, I. Gorun, M. Voda Capusani, V. Popovici, M. Corfarin, D. Gabrielescu, I. Lalu, M. Steriadi-Bogdan, C. Grosu, T. Mihnea in drugi) so svoje proučevanje drame in gledališča utemeljili na moderni matematiki (teoriji grafov, kombinatoriki, teoriji iger, matematični verjetnosti), idejah iz kibernetike, računalništva in splošne lingvistike. Njihove študije so zbrane v dveh številkah revije *Poetics* (1977, 3/4; 1984, 1/2). Med raziskovalci, ki so poskušali že pred Marcusom izdelati "matematično podobo gledališča", pripada posebno mesto E. Souriauju, ki je v delu *Les deux cent mille situations dramatiques* (Souriau, 1950) poskušal določiti dramaturške funkcije, na katerih temelji dramska struktura. Sam pravi, da je poskušal zgraditi gledališko algebro, kajti bil je prepričan, da različne konstelacije, v katerih se po kombinatoričnih zakonih grupirajo dramske situacije, vsebujejo pomembne algebrske aspekte. Dramsko situacijo je razumel kot strukturno figuro, ki v določenem trenutku dejanja (akcije) posebej določen sistem sil (tj. dramskih funkcij), ki oživljajo in spravljajo osebe v akcijo ter jih hkrati presegajo. Vendar pa je prvi prikaz dramske situacije v kombinatoričnem vidu podal že Carlo Gozzi v 18. stoletju, ki je v celotni dramski produkciji identificiral šestintrideset situacij. Do enake številke je prišel tudi G. Polty, njegov spisec situacij najdemo v Souriaujevi knjigi. Souriau je za Gozzija in Poltyja ugotovil, da sta dramsko situacijo razumela kot neko splošno značilnost določenega dramskega dela, ki jo označuje oseba, najpomembnejša za celotno delo. Za razliko od njiju je Souriauja zanimal

predvsem sistem odnosov, ki se v danem trenutku dejanja vzpostavljajo med osebami teksta. Z globinsko analizo situacijske strukture je odkril določeno število bistvenih elementov, to je šest osnovnih funkcij (tematska sila; vrednota, ki jo želi tematska sila; nasprotnik tematske sile; arbiter o tem, kaj je vrednota; pomočnik tematske sile pri iskanju vrednote; dobitnik vrednote), ki, razporejene po različnih kombinacijah, dajejo 210.141 situacij.

Pred Souriaujem je poskušal V. Propp odkriti temeljno strukturo pravljice. Ugotovil je, da je zanjo značilna razdelitev majhnega števila vlog, ki so opredeljene po območjih delovanja (Propp, 1984). Vpliv Proppovega raziskovanja je očitno v analizah narativnih struktur A. J. Greimasa, ki je razvil model s šestimi aktanti (subjekt, objekt, adresant, adresat, pomočnik, nasprotnik). A. Ubersfeld je v svoji knjigi *Lire le théâtre* (1977) prenesla Greimasov naratološki model v gledališče. Tako Ubersfeldova kot Greimas govorita o globinskih strukturah, ki naj bi bile značilne za neki tekst ne glede na avtorja, dobo, žanr itd., vendar pa njuno raziskovanje ni motivirano z matematičnimi strukturami, temveč z načeli splošne lingvistike in strukturalizma. Ginestier je poskušal s pomočjo geometričnih oblik, ki jih konstituira množica točk (vsaka točka predstavlja določeno osebo) in množica spojnic (spojnica povezuje po dve točki), izdelati dramsko geometrijo (Ginestier, 1981). Vsaka spojnica predstavlja odnos med osebama, ki ju povezuje, na primer: ljubezen, sovraštvo, prijateljstvo itd. Geometrične figure predstavljajo situacijo, to je najmanjši element, ki ga lahko raziskujemo v celoti in ki je relevanten za pojasnitev smisla celotnega dramskega diskurza. Tako Ginestier razlikuje med dramami s preprosto geometrično strukturo (ki jih deli na polodprte, odprte in zaprte in znotraj teh na posamezne tipe) ter t. i. geometrijo druge stopnje. To tvorijo drame, ki jim pripada oznaka "umetniške" in ki niso zvedljive na nobeno izmed preprostih geometričnih struktur.

S. Jansen je s svojo definicijo prizora in s tem s strukturo dramskega teksta – uprizoritve neposredno vplival na S. Marcusa (Jansen, 1981). Jansen je svoje pojmovanje dramskega prizora naslonil na Souriaujevo teorijo in iz nje prevzel dve hipotezi: 1. prizor je lahko opredeljen kot nespremenljiva celota, ki jo je mogoče postaviti v relacijo z drugimi prizori; 2. dramsko delo je zaporedje prizorov, v katerih se spreminja struktura prehoda iz nekega prizora v naslednji prizor. Hkrati je Jansen ugotovil, da se dramsko delo loči od drugih literarnih del predvsem po dveh značilnostih, ki se nanašata na njegovo formo (sama forma pa bolj ali manj neposredno vpliva na vsebino): 1. forma omogoča, da se delo pojavi bodisi kot tekst za branje ali kot uprizoritev, ki jo je potrebno slišati in/ali videti; 2. celoto dramskega dela pogojuje njegova forma. V analizi teksta razlikuje Jansen tekstualno in odrsko raven. Tekstualno raven segmentira na sintagmatski osi v zaporedne elemente, ki pripadajo bodisi množici replik bodisi množici režij. Odrski nivo analizira na paradigmatski

ski osi, po zaporednih elementih, ki pripadajo bodisi množici oseb ali množici scenskih elementov. Če naj kak tekst označimo kot dramski, mora vsebovati vsaj po en element iz vsake množice. Prizor je definiran kot celota, ki povezuje zaporedje elementov replike z množico elementov režije. Množico režije tvorita množica oseb in množica scenskih elementov. Dramski tekst – uprizoritev je tako zaporedje dramskih prizorov in samo prizorov. Posledica te definicije je določitev elementov z demarkacijsko funkcijo, to je elementov, ki označujejo prehod iz nekega prizora v naslednji prizor. Za vzpostavitev meje med dvema prizoroma mora biti izpolnjen eden izmed teh pogojev: a) neka oseba stopi na oder; b) neka oseba zapusti oder; c) pojavi se nov scenski element; d) neki scenski element izgine (pogoja c in d upoštevamo predvsem v tistih dramah, kjer ni pogostih prihodov in odhodov oseb). Jansen je meril prisotnost osebe na odru s številom prizorov, v katerih je oseba prisotna. S pomočjo števila replik in njihove dolžine je izdelal hierarhizacijo oseb. Hierarhizacijo je izvedel tudi glede na vrsto pojavljanja oseb: najvišje so uvrščene osebe, ki se lahko pojavijo same; nato osebe, katerih nastop je pogojen s prisotnostjo neke druge osebe; tem sledijo osebe, katerih pojavljanje je odvisno od točno določene osebe. Pogoj, da določena oseba zavzame eno izmed teh pozicij, je, da se pojavi vsaj dvakrat. Najnižje so osebe, ki se pojavijo samo enkrat.

Kakor bomo videli v nadaljevanju, je Marcus prevzel hierarhizacijo oseb glede na število prizorov, v katerih je ta oseba prisotna, medtem ko je hierarhizacijo glede na vrsto pojavljanja oseb zavrnil, ker naj ne bi ustrezala dejanski strukturi teksta – uprizoritve.

2. Marcusov matematični model dramskega teksta – uprizoritve

Model je sestavljen iz dvanajstih elementov:

$$\Omega = [O, P, R, D, f, g, h, \Phi, Y, T, E, \mu]$$

(prim. Marcus, 1971; Marcus, 1974; Marcus, 1981)

O, P, R, D so parno disjunktne množice. Elementi množice O so osebe, elementi množice P so prostori, elementi množice R so replike, elementi množice D so didaskalije. S f, g, h označimo funkcije, ki imajo svojo vrednost v množici D. Funkcija f je definirana z množico O, funkcija g z množico P ter funkcija h z množico R. Funkcija Φ priredi elemente množice R množici P. Funkcija Ψ_R je upodobljena v množici O. T označuje zaporedje $x_1x_2\dots x_n$ znotraj množice, ki jo sestavlja unija množic R in D ($R \cup D$) tako, da za vsak $x \in R \cup D$ obstoji celo pozitivno število i ($1 \leq i \leq n$) z lastnostjo $x_i = x$, kar lahko zapišemo $T \in R \cup D$, $T = x_1x_2\dots x_n$ in $R \cup D = \{x \mid x \in R \vee x \in D\}$. S

Σ označimo razdelitev zaporedja T v zaporedne prizore: $T = S_1S_2\dots S_m$. Prizor S je del zaporedja T , ki ima obliko $X_iX_{i+j}\dots X_j$. Dva prizora $X_iX_{i+j}\dots X_j$ in $X_kX_{k+1}\dots X_1$ si sledita, če je $k = j+1$. S je zaporedje danih prizorov, $S = S_1, S_2, \dots, S$. Funkcija μ priredi množici S kartezični produkt $2^O \times P$, 2^O označuje število kombinacij med elementi množice O , saj je oseba v prizoru bodisi prisotna bodisi odsotna. Množica O je konfiguracija oseb, ki je podana, če obstoji neki podani prizor S_i in neki prostor d v D tako, da $\mu(S_i) = \langle y, d \rangle$. Množica S opredeljenih prizorov mora izpolnjevati naslednja dva pogoja: 1. za vsako osebo p obstoji določeni opredeljeni prizor y , tako da $p \in y$, in 2. za vsak prostor d obstoji opredeljen prizor S_i in opredeljena konfiguracija y , tako da $\mu(S_i) = \langle y, d \rangle$.

Iz modela je razvidno, da množici O in P reprezentirata paradigmatko os neke drame, množici R in D pa sintagmatsko. Prostor interpretiramo kot množico scenskih elementov, ki so do določenega trenutka na odru. Funkcije f, g, h z vrednostjo v D izražajo prednost didaskalij v tem smislu, da vsak element dramskega teksta-uprizoritve predpostavlja določeno didaskalijo. Preslikava R v P kaže, da je replika nujen in zadosten pogoj za obstoj določene osebe. Podan prizor je zaporedje replik in didaskalij v vrstnem redu, kot jih je podal avtor, in v maksimalnem časovnem intervalu, v katerem ne pride do bistvenih sprememb med osebami ali scenskimi elementi. Ta pogoj izhaja iz preslikave μ , ki vsakemu podanemu prizoru priredi določeno množico oseb, ki se nahaja na odru, in množico scenskih elementov. Σ razdelitev teksta T približno, ne pa povsem ustreza avtorjevi razdelitvi teksta na prizore. Zato mora vsaka replika in vsaka didaskalija biti člen T , v nasprotnem primeru je parazitna. Ta pogoj izraža eksistenco celega pozitivnega števila i ($1 \leq i \leq n$), tako da $X = X_i$, kar pomeni: 1. v množici O ni parazitne osebe; 2. v množici P ni parazitnega prostora. Navedeno pomeni, da dramski tekst pojmujemo kot virtualno uprizoritev, katere imaginarni gledalec opazuje strukturo prizorov drame, to je skupek informacij, ki jih dobi o prihodih in odhodih igralcev z odra, pod pogojem, da je sposoben razlikovati dve različni osebi. S prizorom razumemo časovno-prostorsko enoto, v kateri se konfiguracija oseb ne spremeni. Sledi: vsakemu prizoru je dodeljena natančno določena konfiguracija oseb. Novi prizor (konfiguracija) je označen bodisi s prihodom ali z odhodom ene ali več oseb z odra. Da neko bitje označimo kot osebo, mora na odru vsaj enkrat spregovoriti. V tekstu mora biti označena replika osebe, ki jo potem štejemo kot prisotno tudi v prizorih, v katerih nima lastne replike. Prizor, v katerem ni nobene osebe, ni prizor. Tako imenovanih praznih konfiguracij, ki se pojavljajo ob zamenjavi celotne konfiguracije, na primer med dejanji, ne upoštevamo.

2. 1. Metode aplikacije matematičnega modela na dramski tekst – uprizoritev

Percepcijo virtualne uprizoritve pri imaginarnem gledalcu lahko prikažemo v obliki binarne matrike:

	prizori	
osebe	$a_{11} a_{12} \dots a_{1j}$	i oseb q_1, \dots, q_i j prizorov p_1, \dots, p_j
	$a_{21} a_{22} \dots a_{2j}$	
	$\vdots \quad \vdots \quad \vdots$	
	$a_{i1} a_{i2} \dots a_{ij}$	

Na preseku i -te vrstice z j -to kolono zapišemo cifro ena, ko je oseba i -te vrstice prisotna v prizoru, pripisanem j -ti koloni, in cifro nič, kadar je oseba odsotna. Iz matrike lahko razberemo odnose med osebami in druge parametre, ki opisujejo tekst-uprizoritev. Naj bo O množica oseb in P množica prizorov drame. Celotno strukturo odnosov, ki nastajajo med osebami, lahko opazujemo tako, da vsaki osebi $p \in O$ pripišemo množico $A(p)$, sestavljeno iz celih pozitivnih števil, ki korespondirajo s prizori (s), v katerih se oseba p pojavi : $A(p) = \{p \in O \mid p \text{ se pojavi v } s\}$. Med osebama p in q so možni naslednji odnosi:

1. ekvivalence, če velja: $A(p) = A(q)$;
2. neodvisnosti, če velja: $A(p) \cap A(q) = \emptyset \neq A(q) - A(p)$;
3. alternativnosti, če velja: $A(p) \cap A(q) = \emptyset$;
4. komplementarnosti, če sta osebi p in q alternativni in če $A(p) \cup A(q)$ zajema vse prizore teksta-uprizoritve;
5. dominantnosti, če velja: $A(p) \subset A(q)$.

Odnose med osebami lahko opazujemo v celotnem tekstu – uprizoritvi ali v posameznih delih.

Nekateri drugi indikatorji dramske strukture:

$$1. \text{ gostota oseb do prizora } k: \quad X^{(k)} = \sum_{i=1}^m \sum_{j=1}^k a_{ij}/mk$$

Gostota teksta-uprizoritve je razmerje med številom celic matrike, zapolnjenih z ena, in številom vseh celic matrike. Gostoto lahko izračunamo za posamezne dele teksta-uprizoritve, na primer dejanja ali posamezne prizore (število celic dejanja, zapolnjenih z ena : število vseh celic dejanja);

2. razdalja med osebama p in q :

Če se osebi p in q hkrati pojavita v nekem prizoru, je razdalja med njima enaka ena. Med osebama p in q , ki sta alternativni, obstoji

zaporedje oseb Y_1, Y_2, \dots, Y_n z lastnostjo $Y_1 = p$ in $Y_n = q$. Če med njima ne eksistira zaporedje končne dolžine, pravimo, da je razdalja med njima neskončno;

3. diameter teksta-uprizoritve je največja razdalja med dvema osebama;

4. vsota razdalj posamezne osebe: $d(p) = \sum d(p, q)$, $p \neq q$, osvetljuje položaj, ki ga oseba zavzema v množici vseh ostalih oseb;

5. hierarhizacija oseb s pomočjo maksimalne razdalje posamezne osebe:

$$\sigma(p) = \max d(p, q), p \neq q;$$

6. hierarhizacija oseb glede na število prizorov, v katerih sta hkrati prisotni dve osebi: $Y(p) = \sum Y(p, q)$, $p \neq q$, pri čemer je $Y(p, q)$ celo pozitivno število. Padajočo vrednost $Y(p)$ si razlagamo kot hierarhizacijo oseb s padajočo vrednostjo njihove pomembnosti;

7. če v parametru $Y(p) = Y(p, q)$ odvezemo pogoj neenakosti p in q ($p \neq q$), potem parametru prištejemo tudi eventualne soočitve osebe s samo seboj, torej prizore, v katerih je prisotna zgolj ena sama oseba;

8. hierarhizacija glede na število prizorov α' , v katerih je prisotna določena oseba;

9. jedra teksta-uprizoritve.

Jedro, kakor ga razumemo tukaj, spada v teorijo grafov in ga uporabljamo za boljše razumevanje režijske koncepcije gledališke uprizoritve. Tekstu-uprizoritvi pripišemo graf, tako da vozli grafa predstavljajo osebe. Dva vozla sta povezana z vejo, če sta osebi istočasno prisotni vsaj v enem prizoru. Jedro neorientiranega grafa je katerakoli množica N vozlov, ki niso povezani z nobeno vejo, vendar tako, da je vsak vozel, ki ne pripada množici N , povezan z vejo vsaj z enim vozlom iz N . Jedra lahko določamo za celoten tekst-uprizoritev ali za posamezne dele, na primer dejanja.

3. Aplikacija Marcusovih metod na Cankarjeve dramske tekste-uprizoritve

Namen aplikacije je preizkusiti določene aspekte Marcusovega modela, da bi tako determinirala njegovo uporabnost za proučevanje akcije oziroma dejanja, hkrati pa poskušala najti vzporednice v Cankarjevem opusu in odgovoriti na nekatera vprašanja, ki so si jih zastavljali avtor, njegovi sodobniki ali poznejši raziskovalci njegovih del. V glavnem sem parametre in rezultate prezentirala na *Hlapcih*, kjer me je zanimalo predvsem, ali je možno dokazati njihovo dvodelnost in kakšne odnose med osebami je mogoče razkriti s pomočjo matematičnih metod, predvsem Jermanov odnos do matere in drugih oseb. Vzporedno sem poskušala prikazati rezultate, ki so bili v določeni drami posebej signifikantni oziroma so dajali zadovoljiv odgovor na določena vprašanja. Tako me je v *Romantičnih dušah*

zanimalo, ali se in kako se kaže njihova dvodelnost, razpolovljenost na svet "romantičnih duš" in svet "vsakdanjih duš", v *Jakobu Rudi* odnosi med osebami, ki bi morda razkrili nujnost kupčije, v komediji *Za narodov blagor* pa sem poskušala določiti to, kar se v tradicionalni dramski teoriji imenuje glavna oseba. V *Kralju na Betajnovi* me je zanimala moč, ki jo pridobiva Kantor in ki se izraža predvsem v množici usod, ki so mu podrejene; v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, ali se kaže poenotenost dolincev v čednostni zbor, v *Lepi Vidi* pa sem poskušala najti indice dvodelnosti oseb in tako potrditi difference med svetom bolezni, trpljenja, smrti ter svetom življenja, sonca, svetlobe.

3. 1. Posledice, ki izhajajo iz definicije osebe ali prizora

Marcus definira repliko kot nujni in zadostni pogoj, da neko bitje označimo kot osebo. Posledica te definicije je, da na primer Postrežnice, ki se pojavi v 47. prizoru *Romantičnih duš*, vendar nima lastne replike, ne štejemo za osebo. Podobno tudi Lužaričini otroci, ki so sicer označeni v didaskalijah, ne reprezentirajo osebe, temveč jih pojmujejo kot scenski element. Lužaričine otroke bi morda lahko šteli kot osebo, saj didaskalije narekujejo njihov jok, vendar spada jok med tiste paralingvistične znake, ki ne spremljajo govora in so zgolj občasni. Hkrati se ti otroci pojavijo zgolj kot dokaz bede, ki jo doživlja družina zaradi Kantorjevega ravnanja.

Posebno merilo sem uporabila pri skupinskih osebah, ki se ne pojavljajo z lastnimi imeni, temveč so poimenovane z določenimi kategorijami, kot so na primer delavci, svetniki, kmetje, gostje, svatje. Tudi za te osebe velja, da se pojavijo na odru, ko spregovorijo, vendar jih ne glede na njihovo dejansko število štejemo kot eno osebo, saj med njihovimi replikami niso zaznavne individualne značilnosti govorca. Na primer v zadnjem delu konverzacije z delavci v *Jakobu Rudi* (stran 92) beremo:

PRVI DELAVEC: Ali je to resno?

RUDA: Za Boga! Kaj sem govoril s smehljajočim obrazom?

DRUGI DELAVEC: Kje je naš zaslužek?

TRETJI DELAVEC: Mi nimamo kruha (...).

Primer kaže, da bi lahko zamenjali govorce, repliko drugega delavca bi lahko izgovoril prvi delavec, repliko prvega tretji itd., s to zamenjavo pa se ne bi spremenil pomen njihovega prihoda, ki je predvsem poskus, da bi si zagotovili fizični obstoj. Drugi razlog za njihovo poenotenje so tudi različni načini poimenovanja teh oseb oziroma različna raba ednine in množine v tekstu. Tako je na primer v *Jakobu Rudi* govor o treh delavcih, nato ima repliko prvi, drugi, tretji delavec, podobno je z gosti (mn. gosti, ed. prvi, drugi, tretji gost), ob-

činskimi svetniki v *Za narodov blagor*, kmeti v *Kralju na Betajnovi*, gosti v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* in svati v *Lepi Vidi*.

V *Pohujšanju* in *Lepi Vidi* so nekatere replike uvedene z "vsi". Te replike označujejo simultani govor konfiguracije, ki se trenutno nahaja na odru. Čeprav v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* takšne replike nakazujejo poenotenost dolincev, v matriki nisem posebej označila osebe "vsi", ker bi s tem podvojila osebe, ki so na odru že prisotne.

Definicija oseb bolj ali manj neposredno vpliva na prizor; tako na primer Mati v *Hlapcih*, ko brez besed postreže Jermanu in Kalandru, ne označuje začetka novega prizora, saj spregovori šele pozneje, v 35. prizoru, to pa vpliva na relacije med osebami in spremeni tudi rezultate drugih parametrov, saj bomo odnos med Materjo in Kalandrom razumeli kot alternativen, ne glede na to, da se na odru srečata in da njuno hkratno prisotnost prepozna tudi gledalec. Osebo, ki na odru ni vidna, kot je na primer Županja v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, ko je v spalnici za glavnim prizoriščem, štejemo kot odsotno, ne glede na morebitne replike, ki jih izreče iz notranjosti, z gledalcem nevidnega dela odra. Kriterij za to odločitev ni bila zgolj njena nevidnost, temveč hkrati dejstvo, da neposredno ne sodeluje v konverzaciji na odru.

Teh nekaj opomb ni kritika Marcusovega modela, temveč omemba določenih problemov, ki jih je potrebno reševati v kontekstu interpretacije posameznega teksta-uprizoritve.

3. 2. Rezultati, interpretacija

Hlapci so doživeli najrazličnejše interpretacije. Ob izidu so jih sodobniki razumeli kot politično satiro (Moravec, 1969); nekaj desetletij po Cankarjevi smrti so Zihlerl, Bor in Vidmar prenesli težišče raziskovanja na problematiko Jermanove osebnosti, njegov umik v petem dejanju, izstop iz političnega boja, se jim je v luči ortodoksnega marksizma kazal kot neutemeljen in nezadosten, kot točka, ki dramo spremeni v štiri "dobra" in ponesrečeno peto dejanje (glej Kos, 1981). J. Kos (1968) je zavrnil tezo o dvodelnosti drame, Jermanov preobrat je utemeljeval kot logično posledico egocentričnosti in narcističnosti junakove osebnosti, ustrezne za reprezentiranje nekonformizma, ki se v evropski kulturi kaže predvsem kot posameznikov upor proti oblasti s primeri od Ajshilovega Prometeja naprej. Pirjevec (1968) je zavrnil Kosovo tezo o nekonformizmu, svojo interpretacijo pa je naslonil na Heideggerjevo bitnozgodovinsko mišljenje. Jermanov zlom se mu je kazal kot zlom novoveške subjektivitete, njegova akcija v imenu Bistva kot samouničujoča, pri tem pa zlom subjektivitete odpira možnost dopuščanja biti onstran volje do moči in relevantnosti dvojice "heroji-hlapci". J. Pogačnik (1977) je razlagal Jermana s pojmom razumnika kot samostojnega semantičnega polja, ki naj bi od Kanta, Schillerja, Herderja, Hegla naprej, predvsem pa po marčni

revoluciji postal eno najpomembnejših kulturnotvornih gibal evropske civilizacije. Jerman naj bi bil nosilec humanistične akcije "poučevati", katere namen je prepoznanje avtonomije duha, svobode, humanitete. Kermauner (1979) je znova poudaril dvodelnost *Hlapcev*. V Jermanu je videl upornika, ki se svoji vlogi odpove, ko ugotovi, da je le prehodna. Hkrati je poudaril, da je Jerman kaznovan, ker je junaka zgolj igral, v resnici pa to ni bil. Kozak (1980) ni pristal na dvodelnost *Hlapcev*, Jermanov problem se mu je kazal kot prezretje osnovnejšega zakona sveta, ki zagotavlja obstoj in življenje, to je potrebe po kruhu. Z nastopanjem zoper obstoj naj bi pospešil materino smrt. Zavest o krivdi, ki da je Jermana prignala na rob samomora, naj bi bila točka poenotenja *Hlapcev*. Martinović (1976) in Žižek (1987) sta *Hlapce* primerjala s Prešernovim *Krstom pri Savici*. Martinoviću se je sorodnost kazala v enotnosti in kontinuiteti vizije sveta. Kljub zavesti o neizbežnem porazu naj bi bil ideal, ki daje smisel Črtomirovi in Jermanovi eksistenci, nujnost akcije. Žižek je razumel Črtomirov pristanek na krst kot akt popolne in dokončne resignacije. Kljub dvojnosti subjekta, tako Jermanovi kot Črtomirovi razlomljenosti, naj bi bil Črtomir, ki je prispel v *Hlapce*, zgolj in samo Župnik, človek, ki se sklicuje le na zunanje in priznava zgolj oblast in moč. (Glej tabeli 2 in 3 na str. 66-67.)

Hlapce lahko interpretiramo bodisi kot socialno-politično dramo ali kot boj zoper podrejanje oblasti in kot dramo človeka, ki ne vzdrži razdvojenosti med izpraznjeno formo in pokorščino večine, zato se upre v imenu razsvetljevanja človeške pameti, ob tem pa prihaja v konflikte z okolico, kar vnaša v njegova dejanja in misli dvom o smiselnosti in upravičenosti lastne akcije.

Ali se z aplikacijo matematičnih metod na *Hlapce* potrjuje dvojnost teme ali pa je morda evidentna njihova razdeljenost na štiri plus peto dejanje in ali se v odnosih med osebami razkriva Jermanova usoda? Predpostavljam, da bi se morala razdeljenost na štiri plus peto dejanje kazati predvsem s pomočjo parametrov gostote teksta – uprizoritve. *Hlapci* so Cankarjeva drama z največjim številom dejanj, vendar pa ne z največ prizori, kar pomeni, da število dejanj ne pogojuje števila prizorov, hkrati pa število prizorov ne indicira njihove dolžine, saj lahko prizor zavzema vse od monološke replike z majhnim številom vrstic do dolgih dialoških partij.

Bolj kot število prizorov (glej tabelo 1, str. 65) je signifikantna gostota teksta – uprizoritve oziroma njegovih delov. V *Hlapcih* je zapolnjenih približno 18% celic matrike, manjšo gostoto ima zgolj *Kralj na Betajnovi*. Kaj povzroča to redko naseljenost uprizoritve? Prizorišče prvega in četrtega dejanja je prostor pred krčmo oziroma v njej, prostor je javen, odprt za liberalce, klerikalce in "mlačneže". Gostota teh dveh dejanj je višja kot gostota drugega dejanja (glej tabelo 1, str. 65) v šolski knjižnici, prostoru služke elite, ki se varno drži svojega plota. Celice matrike so najmanj zasedene v tretjem in petem dejanju. Prizorišče je Jermanova izba, prostor je zaseben. Ko vanj vstopajo

politično opredeljeni ljudje, v njem odložijo breme političnega prenařanja, na primer Źupnik, Hvastja, Geni. Lahko pa vstopijo, da bi Jermana posvarili, bodisi škodoŹeljno, kot to poãne Komar, ali v imenu "vere", kot to stori Kmetica. Gostota *Hlapcev* torej ne nakazuje dvodelnosti teksta – uprizoritve v smislu štiri plus peto dejanje. (Glej tabelo 1, str. 65.)

Med dramami ima najveãjo gostoto *Pohujšanje v dolini Źentflorjanski*, kjer prvo, predvsem pa tretje dejanje izraŹa moã poenotene represivne doline, kjer oãem niã ne ostane prikrito in kjer v "vicah" v obliki borne kolibe grešniki odplaãujejo svoje grehe. Vsak zase se poskuša odkupiti za prešuštvo. In ãeprav krivda preãzema vse, ni povsem jasno, kdo je zaplodil Pohujšanje. Ko mu v tretjem dejanju poloŹijo pred noge celotno dolino, zavarujejo s tem svojo skrivnost, razkrije spoãetnika. Ko pa je Pohujšanje konãno pregnano in ko tuja oblast v obliki Debelega ãloveka zapusti dolino, se ta znova poenoti, samozadostna represivna kontrola dobi preventivno opraviãilo.

V *Hlapcih* (glej tabelo 4, str. 68) je kar 48% relacij med dvema osebamama alternativnih, kar pomeni, da se osebi na odru ne sreãata. Alternativnih relacij je veã kot neodvisnih. V *Hlapcih* svet ni razdeljen zgolj na tiste, ki so poslušni, in tiste, ki se oblasti upirajo, kajti Źe pripadnost doloãenemu sloju pomeni hkrati mejo druŹbene konverzacije. Na eni strani je to vodilni sluŹeãi sloj, ki se drŹi svojega plota skupaj z Źupanom, Zdravnikom itd., na drugi delavsko-kmeãki svet. Med tema svetovoma se sprehajajo Źupnik, ki nadzoruje izvrševanje oblasti, Komar kot najbolj zagreti bivši liberallec, zdaj klerikalec, in Jerman kot razsvetljevalec ãloveške pameti. Druge osebe, na primer Lojzka in Kalandar, prehajajo meje sloja zgolj prek Jermana, ki npr. Kalandru pomeni instanco, na katero se lahko zanese takrat, ko bi pamet najraje zamenjal za skledo Źgancev.

Posebej signifikantni so odnosi dominantnosti: na primer delavci so podrejeni Kalandru, ne Jermanu, to pa pomeni, da Kalandar ni zgolj vodja, ki bi stremel za svojimi koristimi, Kalandar je hkrati eden izmed delavcev, ki mu je podrejeno vse ljudstvo, ki se zbere na shodu. Od tod najbrŹ moŹnost interpretacije Kalandra kot znanilca delavskega boja in pohoda na oblast. Jerman je v odnosu dominantnosti s svojo materjo. Ta je sinu v celoti podrejena, kar pomeni, da je del Jermana, hkrati pa v njem obstoji Źe neki preseŹek, nekaj, kar ga loãuje od nje. ãeprav mati dvomi o sinovem poãetju in zahteva vzpostavitev trikotniške zaveze Mati-Źupnik-Sin, pa konec drame potrdi trikotniško zavezo Jerman-Mati-Lojzka. Jermanovo mater lahko razumemo kot nekaj, kar je v Jermanu prisotno, ponotranjeno in Źe hkrati preseŹeno.

Ekvivalentni osebi sta v *Hlapcih* Nace in Kmetice, njihova skupna toãka je pripadnost kmeãkemu sloju. Nasploh v Cankarjevih dramah najdemo malo ekvivalentnih oseb, v *Jakobu Rudi*, *Za narodov blagor*, *Lepi Vidi* jih ni, v *Kralju na Betajnovi* sta to Sodnik in Adjunkt, v *Pohujšanju v dolini Źentflorjanski* Notar in Źtacunarka, v *Roman-*

tičnih dušah Suhadolnik, Majer, Svetlič, Brežan ter Skočir in Mrmolja, četverica svetnikov in dvojica agitatorjev, ki je tako poenotena, da so individualne meje teh oseb opredeljene zgolj z imenom pred repliko, ne pa s semantiko izrečenega. Ekvivalentne osebe se pojavljajo vedno hkrati, zato jih lahko razumemo kot zastopnike ene in iste akcije, so torej podvojene in ne diferencirane osebe.

Za Cankarjeve drame je signifikanten tudi odnos komplementarnih oseb, ki jih ne najdemo niti v enem tekstu-uprizoritvi. To pa pomeni, da ni dveh alternativnih oseb, ki bi bili prisotni na odru v vseh prizorih teksta – uprizoritve in bi s tem zaobsegli celoten pomen akcije oziroma dejanja. Odstotnost določenih odnosov med osebami konotira različne pomene. Odstotnost ekvivalentnih oseb v *Jakobu Rudi* najbrž indicira diferenciranost oseb, ki zastopajo zgolj lastne interese, predstavljajo lastno usodo in vlogo v svetu. Element, ki vse te osebe poenoti, je slutnja, da se je nekaj zgodilo, da se nekaj nenavadnega godi, da se bo nekaj moralo zgoditi. Ta nekaj se pojavlja kot nadomestek za mistične sile in zakone, ki obvladujejo vse strukture sveta in življenja; kaže na intuitivno spoznanje, ki nima značaja precizne misli, zanesljive percepcije ali predstave, kar opozarja na vpliv Maeterlinckovih esejev, njegovega prepričanja, da naše življenje obvladuje nejasno pričakovanje nekega dogodka, neke resnice, ki se šele mora razodeti. Za konkretnimi dogodki in akcijami poteka še neko drugo življenje, ki ga zgolj slutimo. Za gospodarskim polomom, za Ankino zaroko z Brošem je skrito življenje duš, ki jih obvladujejo mistične sile in zakoni in ki Jakoba vodijo v smrt, Ano in Ivana, katerih duši se intenzivno sporazumevata, pa vodijo v neko drugo, če ne že novo življenje.

Glede na odnose med osebami sta *Hlapcem* najbližji *Lepa Vida* z 48% alternativnih in 34% neodvisnih odnosov in *Kralj na Betajnovi* s 50% alternativnih in 39% neodvisnih odnosov (glej tabelo 4, str. 68). V *Lepi Vidi* je število alternativnih oseb posledica delitve na osebe, ki pripadajo svetu hrepenenja, iluzije, umetnosti, bolezni, smrti, Lepi Vidi, in tiste, ki pripadajo svetlobi, življenju, stvarnosti. Osebi, ki prehajata meje svoje usode in ji poskušata ubežati, sta Dolinar, ki pa v svetu hrepenenja omaga, že ko ga zgolj sluti, in Lepa Vida, ki jo življenje priključuje zato, da se hrepenenje v njej močnejše prebudi oziroma udejani. Osebe so zaznamovane z usodo, ukiniti jo pomeni ukiniti sebe samega. V *Kralju na Betajnovi* število alternativnih oseb nakazuje Kantorjevo moč, ki se izraža v diktiranju odnosov med ljudmi, zato ctični imperativ, na katerega apelira družina, ne seže do Kantorja, ki si je podredil tako cerkveno oblast (Župnika) kot posvetno (Sodnika in Adjunkta). (Glej tabelo 4, str. 68.)

Odnose med osebami lahko opazujemo v celotnem tekstu – uprizoritvi ali v posameznih delih. V *Kralju na Betajnovi* Kantor v prvem dejanju dominira Župniku. Alternativa, ki mu jo kaže (gradnja župnišča v zameno za Župnikov glas s prižnice), ne zbujajo v Župniku nobenih pomislekov, temveč je pravšnji odpustek za Kantorjeva

(domnevno) krvava dejanja. V drugem dejanju Župnik s svojim nastopom pred Lužarico (Kantor mu še vedno dominira) potrdi svojo zavezo s Kantorjem ter ga označi za božjega varovanca. V tretjem dejanju Župnik za trenutek res podvomi o Kralju, o njegovi nedolžnosti, vendar se ti dvomi razkadajo, brž ko ga potrđita sodstvo in ljudstvo. Podrejenost Sodnika in Adjunkta Kantorju kaže, da za razsojanje o krivdi in grehu nista merodajna predstavnika institucije oziroma institucija, temveč Kralj sam. Osebe, ki so z njim v neodvisnem odnosu, na primer Bernot, Maks, Krnec, Nina, člani družine, postanejo zgolj žrtve, bodisi v obliki grešnega kozla kot Bernot, bodisi v obliki fizične odstranitve kot Maks in Nina. Da družina ne bo presešla Kantorjeve samovolje ali jo celo ukrotila, nakazujejo trhle povezave znotraj nje. Tako je na primer Hana v alternaciji s sinom Pepčkom, zanj je fizično in moralno odgovoren Kantor. Otroka, Pepček in Francelj, sta ločena od Nine. Družina je torej razcepljena, odnose diktira Kantor, zato je vsak upor zaman.

Diameter $d(x,y)$ indicira soočenost oseb. Če v tekstu ni alternativnih oseb, je največja razdalja med dvema osebama enaka ena. Razdalja med dvema alternativnima osebama je večja ali enaka dva, $d \leq 2$. Razdalja med osebama v dominantnem odnosu ima enako vrednost kot med neodvisnima osebama, to je ena. Največjo razdaljo med dvema osebama imenujemo diameter teksta – uprizoritve. V *Hlapcih* je diameter enak dva, saj med dvema alternativnima osebama vedno obstoji neka tretja oseba, s to osebo pa sta alternativni bodisi v neodvisnem ali dominantnem odnosu. Diameter dva indicira relativno dobro soočenost oseb (upoštevati moramo, da je največji možni diameter neskončno, na primer, če bi v Schnitzlerjevem *Anatolu* upoštevali Lorisov, tj. Hofmannsthalov uvod). Diameter dva je značilen tudi za *Romantične duše*, *Jakoba Rudo*, *Kralja na Betajnovi* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, večji je zgolj v *Lepi Vidi* in komediji *Za narodov blagor*. V *Lepi Vidi* je diameter štiri posledica delitve oseb na tiste, ki so zapisane hrepenenju, in tiste, ki so zapisane življenju, med tema dvema svetovoma ni stikov v obliki konflikta, konfrontacije nasprotujočih sil, temveč imamo zgolj hipne prehode, ki jih realizirata Lepa Vida in Dolinar. Diameter štiri se pojavlja med Mileno in Dvema študentoma ter Zdravnikom in Dvema študentoma, torej med Mileno in Zdravnikom, ki pripadata samo življenju, soncu, svetu, ne pristajata na možnost pobega, in Dvema študentoma, ki se pripravljata na prihod hrepenenja, iniciacijo, ki bi ju privedla do uzrtja Lepa Vide. Milena oziroma Zdravnik in Dva študenta se soočijo prek zaporedja Dolinar-Dioniz-Poljanec. V igri *Za narodov blagor* povzroča diameter tri razdalja med Slabo oblečenim mladeničem in Hišno pri Grudnovih, ki se soočita prek zaporedja Gornik-Helena. Tako mladenič kot hišna sta del "naroda" zgolj prek udeležbe v življenju konstitutivnih elementov naroda.

Vsota vseh diametrov neke osebe indicira njeno soočenost z vsemi osebami, je torej kvalitativni parameter njenega sodelovanja v akciji

in nas vodi do hierarhizacije oseb $d(x) = \sum d(x,y)$, $y \neq x$. V *Hlapcih* hierarhija $d(x)$, $d(J) = 21$, $d(K) = 24$, $d(\check{Z}) = d(A) = 25$, $d(KA) = 28$, $d(L) = 29$, $d(G) = 30$, $d(M) = d(D) = d(N) = 31$, $d(Z) = d(KE) = d(KC) = d(KA\check{Z}) = d(\check{Z}P) = 32$, $d(H) = d(PI) = d(P) = d(NA) = 33$, $d(KR) = 39$, $d(KM) = d(JM) = 40$, kaže na pomen osebe za akcijo: čim manjša je vrednost parametra, tem večja je soočenost osebe z vsemi ostalimi osebami in tem pomembnejša je oseba za razvoj dejanja. Na primer Jermanova soočenost z liberalci, klerikalci in izobčenci kaže, da njegovo sprevrčanje hlapcev v ljudi presega raven političnih in oblastiželjnih ambicij. Komar se ne sooči z vsemi osebami drame. Zunaj območja njegove politične agitacije sta na primer Mati in Kmetica. Župnik je predstavnik oblasti. Vera, cerkev, prižnica so zgolj sredstva za obvladovanje množic. Vendar se je njegovi oblasti moč izogniti, to nakazuje alternacija s Krčmarjem. Slednji pa se že boji posledic, ki bi jih njegova krčma lahko utrpela, če bi postala pribežališče "grešnikov". Anka, ki se znajde na istem rangu kot Župnik, nima političnega prepričanja, vsepovsod, kjer se pojavi, se pojavi zato, da bi okusila vsaj škandal, če že ne zabavo. Osebe z večjim diametrom, kot so na primer Hvastja, Jermanova mati, Krčmar in Kmetica, so po svojem delovanju strogo omejene, ne presegajo meja svojega družbenega "plota".

Parameter $d(x)$ (vsota vseh razdalj osebe x) in iz njega izhajajoča hierarhija omogočata v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* razvrstitev oseb v tri večje skupine: v prvi se pojavijo vsi dolinci, Zlodej in Popotnik ($d(x) = 15$), ki se soočijo z vsemi osebami teksta-uprizoritve, sledita Peter in Jacinta ($d(x) = 16$) in Debeli človek ($d(x) = 17$). Soočenost dolincev z vsemi osebami teksta-uprizoritve indicira njihovo poenotenost. To, kar jih enoti, pa sta ravno Zlodej in Popotnik. Strah pred razkritjem je tako velik, da ne prepoznajo niti tistega, ki jih je h grehu navdihnil, niti pravega sadu greha. Iluzija stvarnosti je tako velika, da simulirano siroto spoznajo za pravo.

V igri *Za narodov blagor* lahko s pomočjo hierarhizacije oseb glede na vsoto diametrov poskušamo določiti glavno osebo. Cankar sam je ponudil dve možni rešitvi: 1. komedija nima glavnega junaka; 2. komedijo držita predvsem Grozd in Grudnovka. Zapisi ob ljubljanski premierni uprizoritvi so zagotavljali, da je središče in težišče komedije žurnalist Ščuka. Kdo je torej glavna oseba (osebe), desni ali levi narodov tabor (Grozd ali Gruden) ali kapital (Gornik), ki presega obe polovici, ali morda Ščuka, ki se je sam izločil iz naroda? V hierarhiji $d(x) = \sum d(x,y)$, $x \neq y$, zasedajo njen vrh Gornik, Gruden in Helena, vendar te osebe niso soočene z vsemi osebami teksta-uprizoritve, takih namreč sploh ni. Na rangu nižje se pojavi Ščuka. Ta hierarhija ne indicira glavne osebe.

S parametrom σ (maksimalno razdaljo osebe x) lahko razdelimo osebe na večje skupine. V *Hlapcih* ima Jerman $\sigma = 1$, vse ostale osebe pa $\sigma(x) = 2$. Parameter σ je signifikanten v *Lepi Vidi*, kjer je za Lepo Vido, njeno Mater in Dioniza enak dva, za Poljanca, Mrvo, Dami-

jana, Dolinarja, Služabnico in Svate enak tri ter za Mileno, zdravnika in Dvoje študentov enak štiri.

Hierarhizacija oseb glede na moč konfiguracije, v kateri se oseba pojavlja, to je po številu oseb, ki so prisotne hkrati z osebo p , $Y(p) = \sum Y(p,q)$, $p \neq q$, indicira pomembnost te osebe. V *Hlapcih* dobimo naslednjo hierarhijo: $Y(J) = 142$, $Y(K) = 123$, $Y(L) = 103$, $Y(G) = 88$, $Y(KA) = 81$, $Y(D) = 73$, $Y(N) = 68$, $Y(M) = 56$, $Y(PI) = 53$, $Y(KAŽ) = 48$; $Y(H) = 47$, $Y(Ž) = 46$, $Y(N) = 43$, $Y(KE) = 42$, $Y(Z) = Y(ŽP) = Y(A) = 40$, $Y(KC) = 39$, $Y(P) = 17$, $Y(KR) = 6$, $Y(JM) = 4$, $Y(KM) = 2$. Tudi ta hierarhija poudarja pomen Jermana. Župnik se je znašel šele dvanajsti na listvici, kar pomeni, da so njegovi nastopi skrbno izbrani in načrtovani. Spomnimo se, da najprej preveri poslušnost vodilnega služkečega sloja, nato še posameznikov, kot je Jerman, hkrati pa je njegov prostor agitacije predvsem prižnica, skrita očem gledalcev.

V komediji *Za narodov blagor* ima največji parameter $Y(x)$ Helena $Y(H) = 185$, občutno manjšega Grozd $Y(GR) = 58$, sledi mu Ščuka $Y(Š) = 154$. Gornik je šele osmi $Y(A) = 124$. Če tem osebam prištejemo prizore, v katerih je prisotna zgolj po ena oseba, ne pride do spremembe v njihovi hierarhiji, kvečjemu se oseba približa višjemu mestu na lestvici.

Znotraj hierarhije, ki jo dobimo s parametrom $Y(x)$ (število prizorov, v katerih sta hkrati prisotni dve osebi), lahko osebe razdelimo tudi v večje skupine, v katerih so osebe s podobnimi vrednostmi parametra. Tako lahko razvrstimo osebe v *Romantičnih dušah* na tri večje skupine. V prvi so Frole, Vrančič, Mlakar in Jereb. To so možje, ki s spletkarjenjem in podobnimi sredstvi obvladujejo lokalno politično sceno. V drugi skupini so Pavla, Makovka, Mak in Olga; to bi lahko poimenovali privatna sfera, v katero politika in oblast vdirata zgolj prek povezav s prvo oziroma tretjo skupino, v resnici pa jih politika ne zanima, kar velja predvsem za Olgo in Pavlo. V tretjo skupino so uvrščene osebe, kot sta Strnen in Delak, ki sta prepričana, da je moč v njunih rokah, a sta zgolj orodji Pavle oziroma Mlakarja. V to skupino sodi tudi Ivanka, ki jo Pavla uporabi kot sredstvo pri pobegu, in Vrančičevka, ki se pojavi zato, da pokaže plehkost salonskih dam. Mlakarjevi neposredni uslužbenci, kot so Vernik ali agitatorja, so po svojem delovanju omejeni, predvsem pa je njihova dejavnost usmerjena na ljudi, ki so zunaj množice prisotnih oseb. Kakor vidimo, ta hierarhija ne indicira delitve oseb na "romantične in vsakdanje" duše.

S. Jansen je predlagal posebno obliko hierarhizacije, to je glede na število prizorov, v katerih je neka oseba prisotna. V *Hlapcih* imamo naslednjo hierarhijo: $\alpha'(J) = 49$, $\alpha'(L) = 28$, $\alpha'(K) = 26$, $\alpha'(KA) = 22$, $\alpha'(G) = 19$, $\alpha'(N) = 16$, $\alpha'(D) = 15$, $\alpha'(M) = 13$, $\alpha'(Ž) = \alpha'(H) = 12$, $\alpha'(PI) = 8$, $\alpha'(KE) = 7$, $\alpha'(ŽP) = \alpha'(Z) = \alpha'(KAŽ) = \alpha'(KAŽ) = 6$, $\alpha'(KC) = \alpha'(NA) = \alpha'(A) = 5$, $\alpha'(JM) = 4$, $\alpha'(KR) = \alpha'(P) = 2$, $\alpha'(KM) = 1$. Tudi po številu prizorov je Jerman na najvišjem mestu,

pojavi se kar v 21 prizorih več kot drugouvrščena Lojzka. Komar, Geni, Nadučitelj, Minka, Hvastja se pojavljajo predvsem v prvem in drugem dejanju, Komar tudi v tretjem in četrtem. Delavci so prisotni v celotnem četrtem dejanju, to je v vseh 15 prizorih tega dejanja, kar povzroči njihovo visoko uvrščenost v hierarhiji α' .

V igri *Za narodov blagor* je v največ prizorih prisotna Helena, nato Gornik, na četrtem mestu je Ščuka, Grozd na šestem in na osmem Gruden, kar pomeni, da hierarhizacija oseb vendarle daje prednost Heleni, ob nji pa igrajo pomembno vlogo Gornik, Ščuka, Matilda, Grozd in Gruden.

V *Kralju na Betajnovi* vrhove vseh hierarhij obvladuje Kantor, ki mu sledi Francka. V *Jakobu Rudi* obvladuje hierarhijo $d(x)$ Ana, ki ji sledi Marta, nato ljudje, ki sprva samo slutijo kupčijo in privedejo Ivana do tega, da se je zave in s to vednostjo stopi pred Rudo ter doseže njegovo samorazkrinkanje. V *Jakobu Rudi* je še mogoče izničiti zlo, ga vreči v tolmun za hišo in s tem omogočiti neko novo življenje. V *Kralju na Betajnovi* to to ni več mogoče, saj je Kantor brez pravega nasprotnika. Maksa je eliminiral, družina se je v strahu pred uboštvo, predvsem pa pred močjo cerkvene in posvetne oblasti, ki je potrdila Kantorja, umaknila, zato je Kantor absolutni vladar usod posameznikov, ki se znajdejo v njegovi bližini.

V *Romantičnih dušah* posamezne hierarhije ne indicirajo razdeljenosti na svet romantičnih in svet vsakdanjih duš. Svet romantičnih duš je zgolj stanje, ki občasno zaobjame Mlakarja in Pavlo, ju zaziblje v neslutene svetove, nato pa vedno znova sooči s svetom vsakdanjih ljudi. "Biti romantična duša" je torej negativiteta, ki ji poskuša uiti tako Pavla s svojim pobegom od doma kot Mlakar s svojimi političnimi aktivnostmi.

V *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* obvladujejo vrhove hierarhij dolinci. Na dnu teh hierarhij se pojavlja Debeli človek, ki kot reprezentant posvetne oblasti v dolini nima svoje moči, je nezaželen, nič manj kot Popotnik, Sirota.

V *Lepi Vidi* se na vrhu hierarhije $Y(x)$ znajdejo hrepenenju zapisane osebe: Poljanec, Mrva, Dioniz, ki se hkrati pojavljajo v največ prizorih teksta – uprizoritve. V nasprotju z *Romantičnimi dušami* svet Lepe Vide ni večvreden, je zgolj drugačna oblika eksistence in zaznamovanosti z usodo.

Jedra teksta – uprizoritve so os dramskega dogajanja. Sestavljena iz oseb nakazujejo možne režijske zasnove dela. Jedro, sestavljeno iz ene same osebe, tvori oseba, ki se sooči z vsemi osebami teksta – uprizoritve. Enocelično jedro *Hlapcev* je Jerman. *Hlapci* ponujajo kar 66 možnosti za tvorbo jeder, sestavljenih iz največ šestih oseb, in sicer: (oznaka / pomeni ali, – pomeni in, skupaj pa predstavljata možnost kombinacije posameznih oseb v jedra):

Ž-KR-ŽP/K-JM-KR-KM;

P-H-JM-KAŽ-/PI/NA/KM/KE/KC-KR;

A-H-JM-KM-KR;

N/H/G/M/ŽP-JM-D/KA;

N/H/G/M/ŽP/L-JM-KAŽ/PI/NA/KE/KC-KR-KM.

V različnih večceličnih kombinacijah se pogosto pojavi Jermanova mati, pa tudi Kmetica, ki jo Jerman imenuje mati, a ga ta v imenu "vere" zavrne. Večkrat se pojavi tudi Krčmar, ki se s privolitvijo oziroma odstopitvijo krčme za shod postavi zoper Župnika. Te alternativne osebe, ki tvorijo jedra, dejansko prekrijejo tako privatni kot tudi javni del dogajanja.

Poseben primer je *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, v katerem imamo kar trinajst enoceličnih jeder ter dve dvocelični: Peter/Jacinta-Debeli človek. Število enoceličnih jeder v nasprotju s parametri soočnosti, ki kažejo na poenotenost doline, indicira dejansko neodvisnost oseb, s tem pa možnost vdaje individualnemu grehu, kar pomeni, da se pod zastavo čednosti skrivajo posamezniki, ki jih čednost kroti do te mere, da izgubljajo moč individualne akcije.

Lepa Vida je zanimiva predvsem zato, ker nima enoceličnih jeder, kar pomeni, da osebe ne glede na pripadnost določenemu svetu ne morejo živeti zgolj iz sebe, ravnotežje se vzpostavlja šele v primerjavi z nečim, kar je različno od njih samih: Mati/Poljanec/Mrva/Damijan-Dolar/Milena/Zdravnik/Služabnica; Zdravnik/Milena/Dolar/Svatje-Dvoje študentov; Služabnica-Svatje.

Tudi v komediji *Za narodov blagor* nimamo enoceličnih jeder. Osdejanja lahko gradimo na enem izmed naslednjih jeder: Gornik-Hišna pri Grudnovih; Gruden/Helena-Slabo oblečeni mladenič; Kadivec/Matilda-Slabo oblečeni mladenič-Sluga Gornikov, Grozd-Kremžar/Mrmoljevka/Mrmolja-Slabo oblečeni mladenič-Hišna pri Grudnovih-Sluga Gornikov; Stebelce/Ščuka/Kremžar-Klander-Slabo oblečeni mladenič-Sluga Gornikov. Tekst – uprizoritev kot celota nima enoceličnih jeder, najdemo pa jih v posameznih dejanjih. V prvem dejanju so posamezna jedra vse osebe, ki se v tem dejanju pojavijo, v drugem je jedro Helena, v tretjem Gornik, medtem ko je v četrtem pet enoceličnih jeder: Grozd, Matilda, Helena, Siratka in Kadivec. Tudi jedra posameznega dejanja ne indicirajo glavne osebe.

V *Romantičnih dušah* so tri enocelična jedra: Mlakar, Vrančič in Frole, ki sta organizatorja Mlakarjeve politične akcije, toda neuspešna vselej, ko se ta približa stanju oziroma prihaja v stik s sorodno dušo in prek te z vesoljno dušo. Večcelična jedra so: Ivanka/Mak/Vrančičevka-Jereb; Ivanka/Vrančičevka/Mak-Skočir/Mrmolja-Vernik; Olga-Delak-Skočir/Mrmolja; Delak-Pavla; Skočir/Mrmolja-Strnen-Svetlič/Majer/Brežan/Suhadolnik. Izbira jedra določi tudi semantično naravnost uprizoritve. Uprizoritev, ki bo temeljila na jedru, sestavljenem iz Vrančičevke in Olge, bo povzročila primerjavo med žensko, ki se giblje na robu meščanske družbe, in žensko, ki se giblje v središču meščanske srenje, obdarovane s povprečnostjo malomeščanskega sveta.

V *Jakobu Rudi* je enocelično jedro Ana. Dvocelično jedro sestavljata Marta in Justin, tri- in večcelična pa: Ivan/Ruda/Alma/Koželj-Košuta-Gostje-Delavci. Jedro, v katerem se pojavi tudi Ruda, naka-

zujе njegov konec in s tem uresničitev Košutove prerokbe. Gostje so zgolj pričе, ki potrdijo, da je zlo še mogoče ustaviti.

V *Kralju na Betajnovi* postane zlo konstitutivno načelo sveta. Edino enocelično jedro je Kantor, medtem ko so večcelična: Hana-Sodnik/Adjunkt-Koprivec-Pepček; Francka-Sodnik/Adjunkt-Sodnikova žena; Maks-Župnik-Sodnik/Adjunkt; Pepček-Nina-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Koprivec/Kantorjev oskrbnik/Kmetje-Sodnikova žena; Pepček/Francelj-Broš-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Koprivec/Kantorjev oskrbnik/Kmetje; Krnec-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Sodnikova žena-Kantorjev oskrbnik; Maks-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Kantorjev oskrbnik/Koprivec/Kmetje/Sodnikova žena.

4. Zaključek

Hlapci so doživeli najrazličnejše interpretacije, od kritike "preloma" v drami, ki naj bi ga predstavljalо peto dejanje z Jermanovo odpovedjo političnemu življenju, do utemeljevanja enotnosti z Jermanovo osebnostjo, njegovimi narcističnimi in nekonformističnimi značilnostmi. Z aplikacijo matematičnih metod na *Hlapce*, tj. z ugotavljanjem gostote teksta – uprizoritve, se je potrdila domneva, da v njih ni dvojnosti (štiri plus peto dejanje). Mati je zgolj nekaj, kar je v Jermanu prisotno, ponotranjeno, v matematičnem jeziku to pomeni, da Jerman dominira materi, torej se krivda, kazen in pokora zaredijo v njem samem, situacije, v katerih se znajde, in ljudje v njih so zgolj potrditve njega samega in njegovih problematičnih emocionalnih reakcij.

Ob *Romantičnih dušah* se izkaže, da je delitev na dva sveta, na svet "romantičnih duš" in svet "vsakdanjih duš", zgolj verbalna, ni pa utemeljena niti v strukturi dramskega teksta – uprizoritve niti v gostoti posameznih prizorov niti v odnosih med osebami, ker je točka, s katere nas nagovarjajo posamezne osebe, vedno svet "vsakdanjih duš", saj v svetu "romantičnih duš" ni prostora za besede niti za dejanja, ostaja zgolj možnost mističnega spoja. Hkrati je svet "romantičnih duš" svet odvečnih, nepotrebnih ljudi, v katerega oseba, kot je Mlakar, vstopa in iz njega izstopa po logiki od zunaj stimuliranih reakcij. Kvalitativno je torej ta svet "nad" vsakdanjostjo, pa vendar si ga ne želijo niti "romantične duše", kot sta Pavla in Mlakar, ki se mu poskušata izmakniti, s tem pa ubežati svoji usodi in smrti. Hkrati nas osebe o nekem drugem svetu zgolj obveščajo, sprejemajo ga kot nezmožnost akcije in bivanja, in kolikor se ta svet razpira, ostaja za gledalca, ki bi ga želel videti in slišati, nem in neviden.

Pravo nasprotje te mladostne drame je *Lepa Vida*. Delitev na svet vsakdanjih in svet zaznamovanih duš je realizirana tudi v strukturi teksta – uprizoritve, saj že posamezna dejanja nakazujejo različna

svetova. V prvem in tretjem je to svet bolezni, trpljenja in smrti, v drugem prostor, od koder je bilo izgnano, a se bo vanj vrnilo sonce, svetloba in življenje. To, kar med tema dvema svetovoma prehaja, je hrepenenje, ki nima ne obstanka ne doma, še manj domovine in katerega ukinitve in s tem realizacija je lahko zgolj v smrti.

V *Jakobu Rudi* zla usoda onemogoča življenje, vendar se z Jakobovo odstranitvijo ukine tudi zlo.

V *Kralju na Betajnovi* ni več mogoče ukiniti zla, saj je preseglo dejanja posameznika, ustoličilo in zasidralo se je v svetu in postalo njegovo konstitutivno načelo in princip. Vse osebe, ki se upirajo zlu, propadejo v obliki traktata z zlom ali v samoizboru smrti, mestu pobega in ohranitve lastne identitete.

Za *narodov blagor* nima osebe, ki bi jo lahko poimenovali glavna. Poenoteni narod, ki si prizadeva za svoj blagor, se razpolovi. Med Grozdovo in Grudnovkino polovico naroda fraz obvisita Gornik, vrednota, ki je predmet spora in manipulacije, ter Ščuka, ki zoper ti dve polovici sveta postavi svet resnic, ne fraze, ki se manifestira v zavezništvu z ljudstvom in njihovo poulično atako. Med temi štirimi osebami bolj ali manj frekventno nihajo vse ostale osebe. V *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* se poenotenost šentflorjanske doline, avtorepresivne skupnosti, ki se z idealom čednosti poskuša izogniti preteklosti, to je nekontroliranemu predajanju grehu in spočetemu Pohujšanju, kaže v odnosih med osebami, ki jih obranijo ne zgolj pred tatovi, razbojniki, klateži in hudičem, temveč tudi pred policijo in oblastjo, ki presega dolino, hkrati pa ostaja znotraj njenih meja nemočna.

BIBLIOGRAFIJA

- ALTER, J.: 1981. From text to performance: semiotics of theatricality. "Poetics Today", št. 2/3, str. 113-140.
- CANKAR, I.: 1967-69. Zbrano delo; III, 1967; IV, 1968; V, 1969. Ur. D. Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- ELAM, K.: 1980. The semiotics of theatre and drama. London, New York: Methuen (New Accents).
- GINESTIER, P.: 1981. Dramska geometrija. V: Miočinović, 1981.
- JANSEN, S.: 1981. Šta je dramska situacija? V: Miočinović, 1981.
- KERMAUNER, T.: 1979. Cankarjeva dramatika. Ljubljana.
- KOS, J.: 1968. Cankarjev Jerman in problem nekonformizma. "Sodobnost" XIV, št. 2, str. 130-148.

- UBERSFELD, A.: 1977. Lire le théâtre. Paris: Editions sociales. Prevod: 1982. Čitanje pozorišta. Beograd: Nolit (Biblioteka Zodijak; 55).
- VELTRUSKY, V.: 1981. The Prague School theory of theatre. "Poetics Today", št. 2/3, str. 222-236.
- ŽIŽEK, S.: 1987. Jezik, ideologija, Slovenci. Ljubljana: Delavska enotnost (Zbirka Družboslovje).

<i>0</i>	<i>Število dejanj</i>	<i>Število prizorov</i>	<i>gostota uprizoritve</i>	<i>gostota dejanj</i>	<i>diamater teksta</i>	<i>Število jeder (enoceličnih)</i>	<i>Število oseb</i>
Romantične duše	3	62	0,2147	1.0.1548 2.0.2205 3.0.2522	2	3	19
Jakob Ruda	3	72	0,2743	1.0.228 2.0.266 3.0.329	2	1	12
Za narodov blagor	4	100	0,203	1.0.339 2.0.0139 3.0.140 4.0.199	3	0	19
Kralj na Betajnovi	3	119	0,1665	1.0.167 2.0.1463 3.0.1907	2	1	17
Pohujšanje v dolini šentflorjanski	3	57	0,3113	1.0.224 2.0.1704 3.0.418	2	13	16
Hlapci	5	69	0,1765	1.0.2603 2.0.16565 3.0.1 4.0.267 5.0.107	2	1	22
Lepa Vida	3	38	0,2521	1.0.2371 2.0.2045 3.0.3035	4	0	12

Tabela 1: Število dejanj, prizorov, oseb, gostota teksta-uprizoritve in gostota posameznih dejanj, število jeder (enoceličnih) in diameter teksta-uprizoritve v preučevanih Cankarjevih dramah.

	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69		
Ž	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
J	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
K	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
H	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
L	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
G	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Z	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
JM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KAŽ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
PI	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
NA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KR	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KC	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
D	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ŽP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Tabela 3: Matrika, pripisana Hlapcem, prizori od 36 do 69

	Število neodvisnih odnosov	Število alternativnih odnosov	Število dominantnih odnosov	Število ekvivalentnih odnosov	Število komplementarnih odnosov	skupaj
Romantične duše	89	64	11	7	0	171
Jakob Ruda	40	19	7	0	0	66
Za narodov blagor	104	42	7	0	0	153
Kralj na Betajnovi	53	68	14	1	0	136
Pohujšanje v dolini štentflorjanski	78	2	38	1	0	86
Hlapci	91	110	29	1	0	119
Lepa Vida	22	32	12	0	0	66

Tabela 4: Odnosi med osebami v posameznih tekstih-uprizoritvah