Wariacja i reguły gry w *Stopniach na Parnas**

João Dionísio

ORCID: 0000-0002-5211-0290

*Artykuł jest oparty na tekście wygłoszonym na łączonej konferencji Society for Textual Scholarship oraz Association for Documentary Editing (17–20 czerwca, Lincoln, Nebraska). Praca ta nie powstałaby bez pomocy Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Dziękuję Catarinie Lourenço i Frederico Lourenço za zgodę na udostępnienie zdjęć rękopisów z archiwum M.S. Lourenço.

W interpretacji literackich manuskryptów, a szczególnie brulionów, wykorzystuje się podejście, które pozwala uniknąć zarówno pułapek drobiazgowych, mało reprezentatywnych mikroanaliz, jak i niebezpiecznych uogólnień opartych wyłącznie na uznaniu operacji pisania (takich jak: rozbudowanie [*acretions*], usunięcie [*deletions*], zmiana układu [*reorderings*]). W celu wyznaczenia drogi pośredniej między tymi dwoma podejściami należy krótko przypomnieć różne sposoby definiowania wariantu powiązanego (*connected variant*; *variante liée*). Pojęcie to zostało po raz pierwszy wprowadzone przez Almuth Grésillon na oznaczenie każdego wariantu, który powstaje pod przymusem tekstowych bądź kontekstowych danych i który rodzi potrzebę substytucji Y na X[1]. W ostatnich latach Grésillon i Jean-Louis Lebrave zaadoptowali bardziej restrykcyjne spojrzenie na zasięg wariantów powiązanych, ustaliwszy, iż powstają one w wyniku językowych ograniczeń (morfologicznych, leksykalnych, syntaktycznych) lub z potrzeby zachowania gramatyki, którą narzuca zastosowanie pierwszego wa-

[1] Almuth Grésillon, „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence", w *La publication des manuscrits inédits*, red. Louis Hay i Winfried Woesler (Berne: Peter Lang, 1979), 179–189.

riantu. Tym samym warianty niepowiązane byłyby klasyfikowane jako wolne (*free variants*)[2]. Podejście to zostało zawarte w głównej pracy Grésillon, *Éléments de critique génétique*[3], gdzie badaczka definiuje wariant powiązany jako zmianę, która podporządkowuje się językowym ograniczeniom bądź która wprowadza w resztę zdania lingwistyczne konsekwencje zastosowania wolnego wariantu. Wolny wariant jest w tym miejscu każdym śladem poprawki bądź zmiany oprócz tych, które determinują gramatyka, syntaktyka czy ortografia. Choć to podejście niesie pewną heurystyczną wartość na polu językoznawczym, jak zauważył Daniel Ferrer, zdaje się mniej produktywne dla szerszego ujęcia teoretycznego. Dlatego też Ferrer reaktywował podejście samej Grésillon z 1979 roku, kiedy to badaczka utrzymywała, że wolne warianty, ściśle rzecz ujmując, w ogóle nie występują. Co więcej, nawołując do rozszerzenia zasięgu powiązań, Ferrer, zainspirowany teorią gier Wittgensteina[4], zasugerował bliższe przyjrzenie się strukturze szkicu, by w obrębie tekstowej genezy zaobserwować, jak wygląda wewnętrzna dynamika związków będących przyczyną nowych zmian i ewoluujących z każdą kolejną[5]. Nie ulega wątpliwości, że kiedy Grésillon, Lebrave i Ferrer rozmyślają nad konceptami, takimi jak warianty powiązane, mają na myśli wariację *in presentia*, tzn. sytuację, w której istnieją dwie (bądź więcej) udokumentowane wersje tekstowe rozważane przez pisarza w początkowej fazie tworzenia. Literacką grę może także sprofilować analiza wariacji *in absentia*, czyli sytuacji, w której pomimo tego, że zapisana jest tylko jedna wersja tekstowa, krytyk genetyczny może porównać ją z inną, bliższą czytelnikowi. Bywa, że wariacja *in absentia* jest istotna dla analizy tekstu początkowego *per se*, ale także dla interpretacji materialnych aspektów procesu pisania (np. zmiana układu na stronie, długopisu, pomocy pisarskich). Obecność wariacji *in presentia* i *in absentia*, w formie wyjaśnionej powyżej, pomoże tym samym rozrysować literacką grę prowadzoną przez pisarza.

Pragnę dowieść, iż wyznaczenie drogi środka w badaniu literackich źródeł zależy od rozpoznania gry, którą można opisać dopiero po zidentyfikowaniu jej reguł – te z kolei da się wyodrębnić po dokładnej analizie jej składników wynikających z tekstu i dokumentu. Oznacza to, że zarówno gry, jak i zasad nią rządzących nie sposób sprecyzować odgórnie, można je uchwycić, czytając tekst i obserwując dokument. Co więcej, gry nie da się poznać w całości, ponieważ nigdy nie jesteśmy w pełni świadomi liczby i natury jej reguł – tym samym odkrycie przez nas zasady wcześniej nieuwzględnianej może zmienić sposób ich postrzegania i w konsekwencji prowadzić do innych wniosków na temat prowadzonej gry.

W celu zilustrowania tego poglądu skupię się na twórczości M.S. Lourenço (1936–2009), wszechstronnego autora i filozofa analitycznego, który przetłumaczył na język portugalski najważniejsze traktaty Wittgensteina i opublikował wiele, znacznie zróżnicowanych pod względem stylu, tomików poetyckich. W tym artykule pragnę zwrócić uwagę na zbiór esejów *Os Degraus do Parnaso* (*Stopnie na Parnas*) inspirowany dziełem *Gradus ad Parnassum* austria-

[2] Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, „Linguistique et génétique des textes: un décalogue", w *Le français moderne: numéro special. Tendances actuelles de la linguistique française* (Paris: CILF, 2008), 37–49, https://tinyurl.com/y2ebqgmt (dostęp: 15.06.2020).

[3] Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* (Paris: PUF, 2016 [1994]), 291.

[4] Zob. ustęp 7 i 33 w: Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN), 11-12, 27-28.

[5] Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* (Paris: Éditions du Seuil, 2011), 169–170.

ckiego kompozytora Johanna Josepha Fuxa (ok. 1660 – luty 1741). U podstaw tych esejów leży podwójna teza głosząca, iż literatura jest sztuką, którą można opanować, a także – skoro język to fakt muzyczny – sztuką, która należy do dziedziny muzyki.

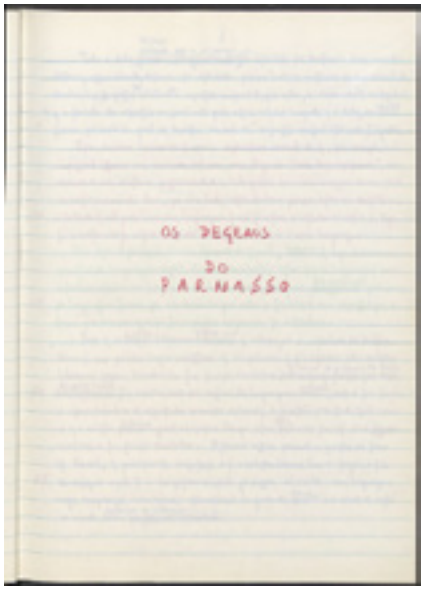
Przywołując ogólny zarys historii publikacji *Os Degraus do Parnaso*, należy wskazać rok 1989, kiedy Lourenço objął cotygodniową rubrykę w nowo założonej, konserwatywnej gazecie „O Independente", gdzie zajmował się tak odmiennymi tematami, jak style Wittgensteina, koniec literatury, polityka kulturalna czy też austriacka premiera sztuki Thomasa Bernharda. Opublikował tam także kilka na poły literackich utworów. Dwa lata później zbiór dwudziestu pięciu tekstów zebrano i opublikowano w postaci książki, która otrzymała literacką nagrodę D. Diniz. Lourenço następnie kontynuował pisanie – choć mniej systematycznie – krótkich próz podobnych do tych zebranych w *Os Degraus do Parnaso*, które najpierw wychodziły w innym magazynie – „Público" i w literackim czasopiśmie „Colóquio-Letras", a ostatecznie zostały włączone do zmienionego wydania *Degraus do Parnaso*. Ta nowa (przejrzana, rozszerzona i o zmienionym układzie) wersja została opublikowana w 2002 roku jako „kompletne wydanie tekstu". Obie książkowe edycje, z 1991 i 2002 roku, uznane za niezależne prace weszły w skład literackich dzieł zebranych Lourenço wydanych w roku śmierci pisarza (2009)[6].

Wśród innych zachowanych dokumentów ważnych dla historii *Os Degraus do Parnaso* szczególną uwagę należy zwrócić na zbiór odbitek korektorskich pierwszego wydania utworu i, co najważniejsze, na rękopisy wszystkich (oprócz jednego) esejów tego wydania. Szkice te reprezentują najpewniej pierwszy etap procesu tworzenia *Os Degraus do Parnaso* i można je znaleźć w dwóch notatnikach autora: *Harmonielehre* (skrót *H*) oraz *Notizbuch* (skrót *N*), nazwanych od pierwszych słów naklejek na okładce.

Po tym pobieżnym opisie zbioru esejów, historii ich wydań oraz związanych z nimi dokumentów wróćmy do ujęcia genetycznej interpretacji jako praktyki opartej na identyfikacji gry. Zacznę od dwóch reguł tekstu, których możemy się spodziewać w dziele M.S. Lourenço i sprawdzę, jak względem nich sytuuje się tekst jednego z wymienionych notatników; następnie przejdę do rozpoznania, metodą prób i błędów, reguł dokumentu w drugim notatniku.

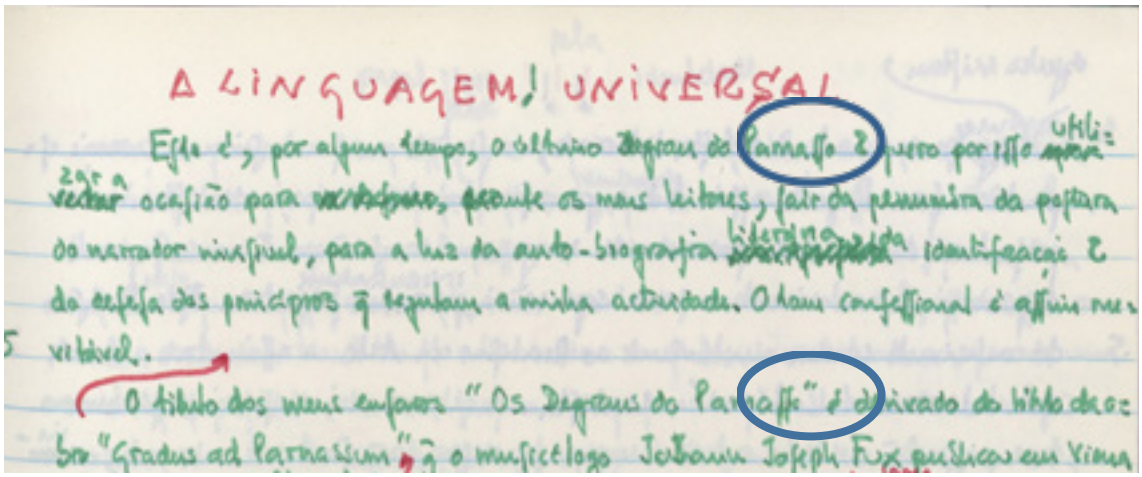
Pierwszą zasadę można określić słowami: „Oczekuje się od autora, że będzie pisać po portugalsku". Ustanawia ją fakt, iż tekst był publikowany w portugalskiej gazecie i adresowany, jeśli nie wyłącznie do Portugalczyków, to do czytelników, którzy są rodzimymi użytkownikami tego języka albo biegle nim władają. Tak się składa, że tę część notatnika *N*, w której znajdują się eseje należące do omawianego zbioru, rozpoczyna strona z tytułem *Os Degraus do Parnasso*, przy czym ostatnie słowo w języku portugalskim zostaje źle przeliterowane (il. 1).

[6] Niektóre eseje rozpowszechnione zostały również w innych językach. Angielski przekład czterech z utworów, pod nazwą *Before the Barbarians*, znalazł się w wydanej w 1996 roku publikacji *A revisionary history of Portuguese literature*. Inny tekst przetłumaczony na język niemiecki wyszedł w numerze 353/354 austriackiego czasopisma „Literatur und Kritik". M.S. Lourenço, „Brennende Schlaflosigkeit in Innsbruck", tłum. Erwin Koller, *Literatur und Kritik* 353–354 (2001): 64–68. W 1997 roku Helen Tartar, ówczesna dyrektor ds. wydawniczych Stanford University Press, napisała list do Lourenço z oświadczeniem, że uniwersyteckie Kolegium Redakcyjne zgodziło się opublikować angielski przekład *Os Degraus do Parnaso*. Po wymianie korespondencji Leland Robert Guyer przygotował wstępne tłumaczenia kilku rozdziałów, ale, najwidoczniej przez zmianę planów wydawniczych Stanford UP, przekład nigdy nie powstał (por. archiwum M.S. Lourenço w Bibliotece Narodowej Portugalii, esp. 62, dok. 394 i 405).

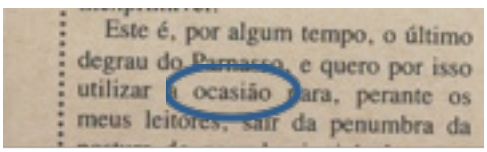


Ilustracja 1. Zeszyt *N*, 36r, tytułowa strona poprzedzająca szkice *Os Degraus do Parnaso*

Słowo zostało zapisane z podwojonym, a nie pojedynczym *s*, co niesie fonemiczne konsekwencje: pojedyncze *s* w pozycji interwokalicznej jest spółgłoską szczelinową dziąsłową dźwięczną, natomiast podwojone interwokaliczne *s* jest szczelinowe, dziąsłowe i bezdźwięczne. Nie jest to pojedynczy przypadek, w zeszytach *H* i *N* występuje konsekwentnie pisownia z podwojonym *s*, podobnie jak w tytule rubryki magazynu, gdzie publikowano eseje – te od pierwszego do dwudziestego drugiego (z dwudziestu pięciu) zawierają błędny zapis. Ale nawet gdy ukazuje się ostatnia kolumna z tytułem poprawionym według standardów portugalskiej ortografii, w samym tekście wciąż występuje pisownia z podwojonym *s* (il. 2 i 3).

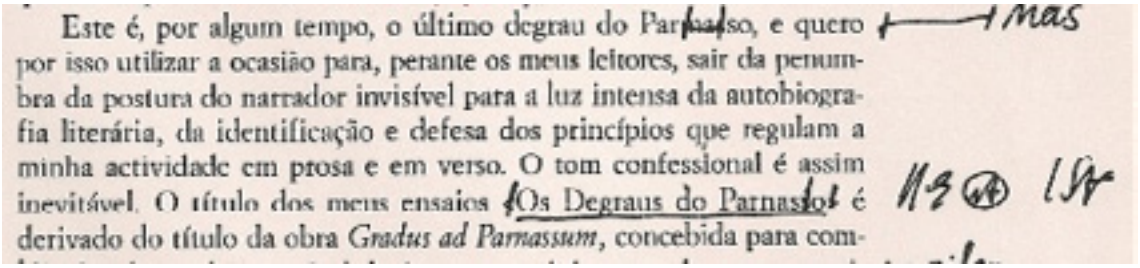


Ilustracja 2. Notatnik *N*, 81r. Szkic ostatniego eseju. *Parnaso* z podwojonym *s*



Ilustracja 3. Ostatnia kolumna *Os Degraus do Parnaso*, z tytułem poprawnie zapisanym, ale w drugim akapicie *s* w *Parnaso* jest wciąż podwojone

Korekta pierwszego wydania także potwierdza konflikt pomiędzy obowiązującą ortografią a tym, co wygląda na idiosynkratyczny sposób zapisu (il. 4).


Este é, por algum tempo, o último degrau do Parnaso, e quero por isso utilizar a ocasião para, perante os meus leitores, sair da penumbra da postura do narrador invisível para a luz intensa da autobiografia literária, da identificação e defesa dos princípios que regulam a minha actividade em prosa e em verso. O tom confessional é assim inevitável. O título dos meus ensaios (Os Degraus do Parnaso) é derivado do título da obra *Gradus ad Parnassum*, concebida para com-

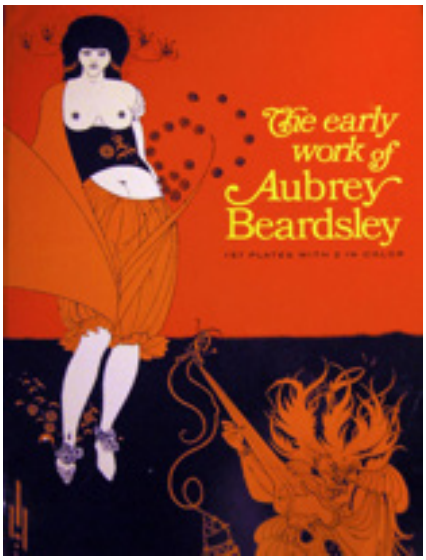
Ilustracja 4. Korekta pierwszego wydania *Os Degraus do Parnaso* (ostatni esej), z poprawkami podwojonego *s*

Genetyczna (i wydawnicza) interpretacja tego konfliktu jest konieczna do rozpoznania reguł gry, które obowiązują w pisowni. Pozwoli nam to odpowiedzieć na pytanie, jak bardzo portugalski jest język Lourenço, i tym samym doprecyzować zasadę pierwszą: do jakiego stopnia możemy oczekiwać od autora, by pisał po portugalsku? Dokładna analiza obu notatników wskazuje, że błędny zapis tytułu jest tylko jednym z kilku przypadków ortograficznego zamętu. Warto wymienić następujące: w szkicu eseju szóstego pojawia się *nebelina* z dodatkowym *e* zamiast *neblina* (w znaczeniu 'gęsta para, mgła'), która jest prawdopodobnie wynikiem interferencji z niemieckim słowem *Nebel* ('mgła, mlgawica'); w szkicu eseju trzynastego przeczytać można *halucinações* rozpoczynające się od *h*, podczas gdy portugalskie słowo to *alucinações* (wpływ niemieckiego *Halluzination* bądź angielskiego *Hallucination*); podobnie w szkicu osiemnastym można natrafić na słowo *juxtaposição* zapisane z *x* tak jak w niemieckim i angielskim (*juxtaposition*), natomiast poprawna forma po portugalsku to *justaposição*. Oprócz tego także wiele nazw własnych na pierwszy rzut oka wydaje się zniemczonych: nazwisko kanadyjskiego literaturoznawcy Northropa Frye'a (1912–1991) zostaje zamienione na *Frey* w eseju siedemnastym, natomiast nazwisko rosyjskiego kompozytora Alexandra Scriabina (1871–1915) pojawia się w szkicu dwudziestym jako *Skrjabin* – bezdźwięczna, zwarta spółgłoska /k/ w portugalskiej ortografii występuje jako *c*, a półsamogłoska /j/ jako *i* (podobnie w angielskim). W szkicu dwudziestym pierwszym słynny kurort Yalta (Jałta), znany z powojennej konferencji na temat geopolitycznej reorganizacji Europy, pojawia się jako *Jalta* zgodnie z pisownią niemiecką. Biorąc pod uwagę te informacje, można stwierdzić, iż sposób, w jaki M.S. Lourenço pisze po portugalsku, jest silnie otwarty na inne systemy ortograficzne, przede wszystkim niemiecki. Ślady językowych interferencji tego rodzaju były zmieniane w wydaniach książkowych i czasopiśmiennych zgodnie ze standardami pisowni portugalskiej, ale są one świadectwem czegoś ważniejszego, a nie tylko ciekawym przykładem idiosynkrazji. Wskazują na „odrobinę" tej autorskiej wielojęzyczności, poświadczanej także cechami składni i metadyskursywną leksyką odnoszącą się do sposobu organizacji niektórych esejów, która staje się kluczem do genezy *Os Degraus do Parnaso*.

Nawiasem mówiąc, M.S. Lourenço jest inspiracją dla postaci w debiutanckiej powieści swojego syna – pierwowzorem ojca narratora o imieniu Nuno. Jeden z fragmentów powieści przedstawia sytuację, w której ojciec spoglądający na restauracyjne menu błędnie odczytuje nazwę przystawki. Danie to, które jest jedną z gastronomicznych specjalności Lizbony (małże gotowane w sosie z oliwy z oliwek, czosnku, kolendry, soli, pieprzu i białego wytrawnego wina), nosi nazwę Bulhão Pato po portugalskim pisarzu (1828–1912) mającym do niego dużą słabość. Choć nazwa przystawki jest dobrze znana w Portugalii, bohater nie rozumie tego, co czyta:

> To menu jest niezrozumiałe… czym będą małże z… co to jest?… Czy będzie to «Burlão Pato»? Gotowane z kaczym mięsem [*pato* to 'kaczka' po portugalsku]? Nie rozumiem. § Cechą charakterystyczną ojca Nuno było to ogólne wrażenie, które sprawiał, jakby niespełna godzinę temu po raz pierwszy w życiu przybył do Portugalii[7].

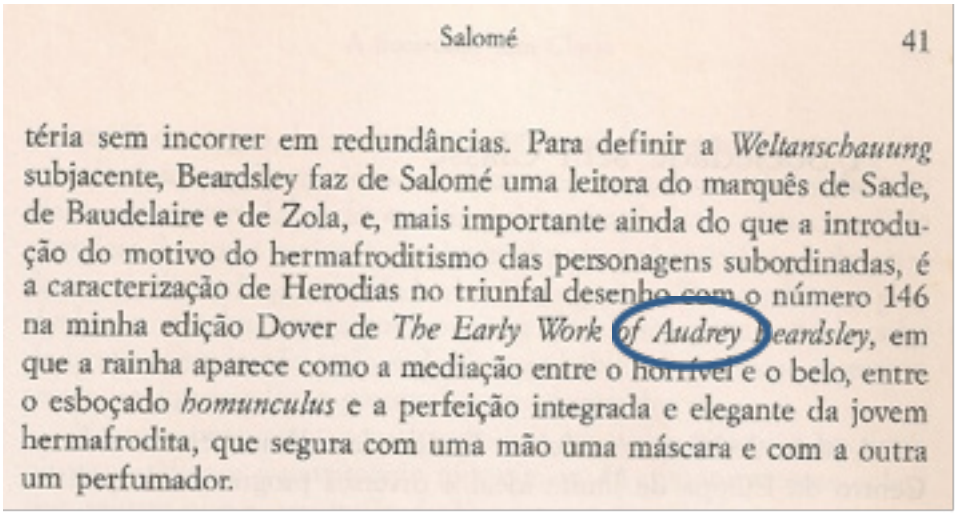
Przejdźmy teraz do drugiej reguły, która mówi: „Oczekuje się od tekstu, że będzie referencyjny". W jednym z esejów *Degraus do Parnaso* odnoszącym się do literackiego i graficznego wątku Salome, Lourenço powołuje się na dzieło, które, ściśle rzecz ujmując, nie istnieje. Ponieważ jednak zostało wydane przez Dover Publications i ponieważ zawiera ilustracje, które znalazły się w angielskiej wersji *Salome* Oscara Wilde'a, czytelnik jest pewien, że ma do czynienia z pracą *The early work of Aubrey Beardsley* ze wstępem H.C. Marilliera, opublikowaną przez Dover w Nowym Yorku, w 1967 roku (il. 5).



Ilustracja 5. Okładka dzieła *The early work of Aubrey Beardsley* (wydawnictwo Dover)

Mimo naszych oczekiwań co do referencyjności dzieła w notatniku nie zostaje przywołany Aubrey (przez *b*) Beardsley, ale konsekwentnie Audrey (przed *d*) Beardsley. Zgodnie z tym zarówno w publikacji w gazecie, jak i w wersji korektorskiej oraz w pierwszym wydaniu pojawia się imię Audrey (rys. 6).

Ilustracja 6. Pierwsze wydanie *Os Degraus do Parnaso*, s. 41: Aubrey błędnie zapisany jako Audrey

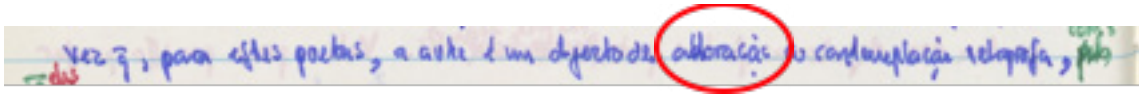


Salomé 41

téria sem incorrer em redundâncias. Para definir a *Weltanschauung* subjacente, Beardsley faz de Salomé uma leitora do marquês de Sade, de Baudelaire e de Zola, e, mais importante ainda do que a introdução do motivo do hermafroditismo das personagens subordinadas, é a caracterização de Herodias no triunfal desenho com o número 146 na minha edição Dover de *The Early Work of Audrey Beardsley*, em que a rainha aparece como a mediação entre o horrível e o belo, entre o esboçado *homunculus* e a perfeição integrada e elegante da jovem hermafrodita, que segura com uma mão uma máscara e com a outra um perfumador.

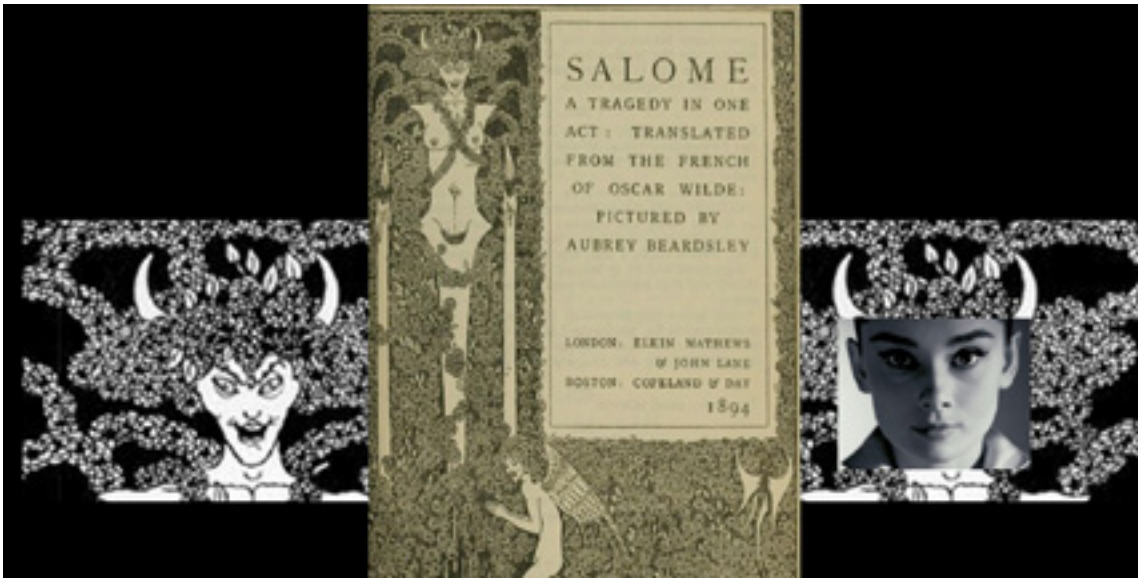
[7] Frederico Lourenço, *Pode um desejo imenso* (Lisboa: Cotovia, 2002), 99. W oryginale: „– Esta ementa é incompreensível. O que será amêijoas à … o que é isto?… será „burlão pato"? Será que é confeccionado com carne de pato? Não estou a perceber. § Uma das características do pai do Nuno era a impressão geral, que dele emanava, de que chegara a Portugal pela primeira vez na sua vida há menos de uma hora". Warto zwrócić uwagę, iż zmiana nazwy „Bulhão" na „Bulrão" może wynikać z dwuetapowego procesu: a) wymowy *h* w Bulhão w sposób podobny do wymowy niemieckiego *h* z przydechem, czego konsekwencją jest to, że zamiast zmiękczonej spółgłoski *l* (w portugalskim wyrażonej dwuznakiem *lh*) występuje szczelinowa spółgłoska krtaniowa, która, być może użyta karykaturalnie, jest dźwięczna, a nie bezdźwięczna; b) metatezy zamieniającej Bulrão na Burlão.

Nieoczekiwana nazwa własna *Audrey* mogła pojawić się z wielu powodów. Na przykład w rezultacie dość powszechnej przypadłości odwracania liter *b* i *d*, którą powoduje pewnego rodzaju problem z kierunkowością czytania, często związany z niektórymi formami dysleksji. Co więcej, podobny przypadek graficznego odwrócenia pojawia się w szkicu dwunastego eseju, gdzie Lourenço zapisuje słowo *adoração* ('adoracja'), ale wstawia *b* po inicjalnym *a*, później poprawiając je na *d* (ilustracja 7). Oczywiście ten jeden przykład nie wystarczy, by wskazać na problemy z kierunkowością jako decydujące o obecności Audreya zamiast Aubreya we wszystkich dokumentach, aż do pierwszego wydania.



Ilustracja 7. Zeszyt *N*, 40v, 4. linijka. Zdaje się, że Lourenço zapisał słowo *adoração* z dwuznakiem *ab*, poprawiając drugą literę na *d*

Przyczyną tej zmiany może być również banalizacja: mniej powszechne imię – Aubrey – zostaje zastąpione częstszym – Audrey. Istotnie, *Aubrey* osiąga 57 milionów wyświetleń w wyszukiwarce Google, natomiast *Audrey* prawie trzy razy więcej[8], a fakt ten wydaje się zgodny ze zdaniem Martina Westa na temat „tendencji do banalizowania, do spisywania na straty niezwykłej formy bądź wyrażenia na rzecz codzienności"[9]. Choć to prawda, pytanie, które można tu podnieść, dotyczy tego, dla kogo i w jakich okolicznościach dana forma jest „zwykła"? Z pewnością diagnoza trywialnego banalizowania wydaje się nie na miejscu w wypadku uczonego i pisarza, któremu twórczość Beardsleya jest aż nazbyt dobrze znana. Nie na miejscu byłoby także naruszenie wizerunku (powstałe w wyniku zamiany imion) najsłynniejszej ze wszystkich Audrey, czyli aktorki Audrey Hepburn, przez wmontowanie go w okładkę *Salome*, chociaż szczupła, koścista twarz postaci u Beardsleya i piękna twarz aktorki nie różnią się znowu tak bardzo (il. 8).

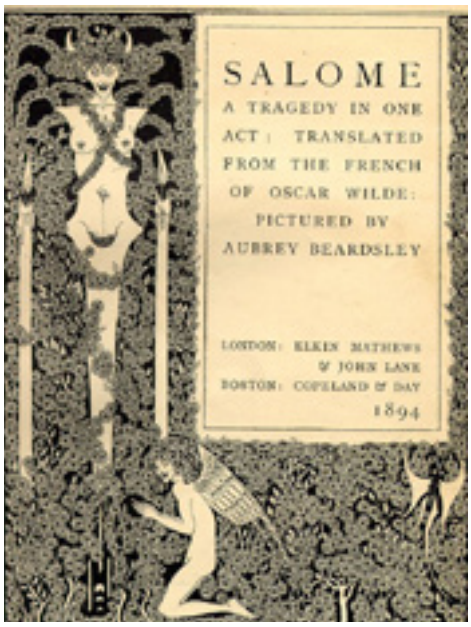


Ilustracja 8. Okładka pierwszego wydania *Salome* Oscara Wilde'a (angielski przekład) oraz montaż ze zdjęciem Audrey Hepburn zrobionym przez Jacka Cardiffa (1956, zbliżenie)

[8] Dane z 2015 roku. 29 czerwca 2020 roku proporcja nie uległa znacznej zmianie: *Aubrey* ma 112 milionów odsłon, podczas gdy *Audrey* osiąga liczbę 269 milionów.

[9] Martin L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin texts* (Stuttgart: Teubner, 1973), 22. Warto zwrócić uwagę, iż liczba odsłon rzadziej występującego w Google imienia (Aubrey) nie daje podstaw do określenia tej formy jako niezwykłej.

Trzymając się jednak istoty sprawy, nie można pominąć faktu, że okładka pierwszego wydania *Os Degraus do Parnaso* będąca pastiszem pierwszego angielskiego wydania *Salome* przedstawia hermafrodytyczną postać (il. 9 i 10), którą należy wziąć pod uwagę w kontekście płciowej zmiany imienia Beardsleya. Aspekt ten może nam pomóc odpowiedzieć na pytanie o to, w jakim stopniu pisarstwo Lourenço jest istotnie referencyjne, i dopracować zasadę drugą: czy oczekuje się od tekstu, by był w pełni referencyjny? Choć odpowiedź brzmi „tak", oczekiwania te kolidują z występującymi w tekstach nieścisłościami, które zdają się jednakowoż potwierdzać sympatię Lourenço do takich tematów, jak duchy, sobowtóry i halucynacje.



Ilustracje 9 i 10. Okładki *Salome* Oscara Wilde'a (angielski przekład) oraz *Os Degraus do Parnaso* M.S. Lourenço (pierwsze wydanie)

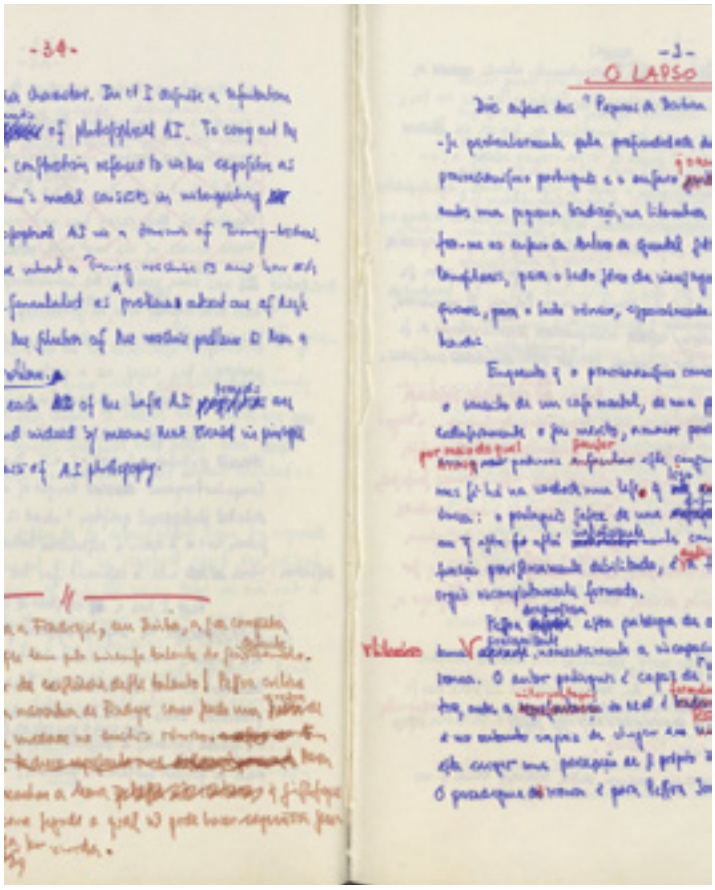
Następne reguły są innego rodzaju, ponieważ dotyczą gry w obrębie dokumentu. Jeśli chodzi o tę sferę, nie obowiązuje w niej ani jedna zasada dotycząca gramatyki czy referencyjności, zwłaszcza że nie ma tu żadnych zewnętrznych kryteriów wymuszających na pisarzu podjęcie konkretnych decyzji odnośnie do rozkładu strony, narzędzi pisarskich, sposobów adnotacji itd. Do pewnego stopnia reguły dokumentu, z pewnością silniej niż reguły tekstowe, zależą od indywidualnych zwyczajów pisarza. Biorąc pod uwagę ten aspekt, pragnę najpierw przedstawić charakter notatnika *Harmonielehre*, na którym od tego momentu zamierzam się skupić.

H to notatnik formatu A4, którego zawartość nie zostaje w pełni oddana przez przyklejoną na okładce naklejkę z napisem: *Harmonielehre* | *III* | *Skizzen*. Powinien liczyć 100 kartek, ale pominąwszy wklejki, pozostaje ich tylko 94. Treść notatnika, na pierwszy rzut oka, złożona jest z trzech części: 1) obserwacje o harmonii w muzyce oraz, równie z tym tematem związane, uwagi dotyczące *Stufentheorie* (teorii stopni skali); 2) esej filozoficzny *Innsbrucker Vortrag*, dotyczący natury rozumienia, zapowiedziany słowem *Skizzen* ('szkice') na naklejce, pierwotnie napisany w języku niemieckim (strony od 1 do 4) i przetłumaczony na angielski od ostatniego akapitu strony czwartej do strony trzydziestej czwartej; 3) wersje pierwszych dziewięciu esejów zawartych w *Os Degraus do Parnaso* – każda z nich z własną paginacją; pozostałe strony notatnika są niewykorzystane.

Konkretne daty pojawiają się głównie w pierwszej części notatnika, począwszy od 31 grudnia 1983 roku do 3 lutego 1984. Jeśliby przyjąć za prawdopodobne, iż wersje esejów składających się na

Os Degraus do Parnaso były napisane na krótko przed ich publikacją w gazecie, to ostatnia część notatnika powstała być może pomiędzy 27 stycznia 1989 roku (kiedy pierwszy esej został opublikowany) a jakimś czasem przed 31 marca (kiedy wyszedł ostatni esej z *H*).

Nie ulega wątpliwości, że fragment pierwszej części notatnika jest oparty na lekturach drugiego tomu książki *Die Musikausbildung* Ericha Wolfa zatytułowanego *Harmonielehre* (por. w szczególności s. 63 i następne). Kopia tej książki znalazła się w bibliotece Lourenço, a obecnie znajduje się na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Lizbońskiego. Tytułowa strona tego egzemplarza podaje następującą adnotację: „M.S. Lourenço | Innsbruck – 1983"; datę tę można odnieść do faktu korzystania z notatnika pod koniec roku 1983. Nie ulega również wątpliwości, że drugi fragment części pierwszej zawiera spostrzeżenia poczynione po przeczytaniu *Harmonielehre* Arnolda Schönberga (kopia książki nabytej w 1984 roku także znajduje się w bibliotece Lourenço)[10]. Esej filozoficzny w części drugiej natomiast to szkic wykładu na temat mechanistycznych modeli w filozofii świadomości wygłoszonego przez Lourenço w Institut für philosophische Forschung und interdisziplinären Dialog, Innsbruck 1988. Zmieniona wersja tej pracy została wydana jako *Modelos mecânicos na filosofia da consciência* w numerze szóstym czasopisma „Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo"[11].



Ilustracja 11.
Notatnik *H*,
skrawki kart
między 56v i 57r

[10]Erich Wolf, *Die Musikausbildung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979) (Biblioteka na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Wydział Literaturoznawstwa Uniwersytetu Lizbońskiego], ULFL119584, A 15-MSL); Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Wiedeń: Universal, [1966]) (Biblioteka na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ULFL121192, A 72-MSL).

[11]M. S. Lourenço, *Modelos mecânicos na filosofia da consciência*, „Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo. Wittgenstein, a linguagem e a filosofia", nr 6 (1991), 49-80.

Szkice umieszczone po eseju filozoficznym w sekcji drugiej notatnika *H*, wchodzące w skład *Os Degraus do Parnaso*, występują kolejno po sobie w układzie, który od eseju drugiego do dziesiątego odpowiada sekwencji publikacji w gazecie, a później strukturze rozdziałów w pierwszym wydaniu książkowym. W notatniku brak eseju pierwszego z *Os Degraus do Parnaso*. Należy jednak zaznaczyć, że w miejscu poprzedzającym pierwszy zapisany w notatniku esej, między 56 *verso* a 57 *recto*, dostrzec można pozostałości po kilku wyciętych stronach (il. 11). Na podstawie tych skrawków można ustalić, iż cztery kartki zostały usunięte: trzy z nich zawierały pierwszy esej *Os Degraus do Parnaso* (przeważnie każdy szkic tyle zajmuje), a pozostała kartka prawdopodobnie ogólny tytuł serii (jak w notatniku *N*, f. 36r).

Celowa wydaje się, po pobieżnym opisie notatnika *H*, próba wyróżnienia etapów procesu twórczego, które te teksty przechodziły. Skoro każdy esej, rozpoczynający się zawsze na nieparzystej stronie i zajmujący zwykle pięć stron, był zapisany kolorowymi flamastrami, to obserwacja porządku, w jakim owe kolory po sobie następują, jest kluczowa do uzyskania ogólnego spojrzenia na proces twórczy. Dlatego zasadne jest wymienienie kilku mniej lub bardziej aktualnych cech procesu pisania i wprowadzania zmian do szkiców w notatniku:

1. Niemalże wszystkie narzędzia pisarskie zostały bezrefleksyjnie wykorzystane w procesie pisania i wprowadzania zmian.
2. Kolor pierwszego akapitu jest prawie zawsze niebieski.
3. Każdy kolor użyty na danym etapie pisania stosowany jest przy mniej lub bardziej rozbudowanych sekwencjach tekstowych, zawierających od co najmniej kilku słów do kilku akapitów.
4. W każdej sekwencji zmiany nanoszone są zazwyczaj nie więcej niż dwoma kolorowymi markerami innymi niż te, które zostały użyte do pisania tekstu.
5. Kolor markerów do nanoszenia poprawek jest często taki sam jak kolor użyty do pisania następnych fragmnetów.
6. Jeśli w tej samej sekwencji tekstowej korekta robiona jest przy użyciu dwóch markerów, jeden z nich jest zawsze czerwony.
7. Tytuły, zapisane na czerwono, są zawsze umieszczone na górze pierwszej strony każdego eseju. Na ogół wypełniają one przestrzeń dostępną po zapisie numeru strony i przed pierwszą linią tekstu.

Tych siedem wstępnych obserwacji może służyć jako baza do próbnego rozpoznania reguł, biorąc pod uwagę związek między informacją przestrzenną a zmianami przyrządów piśmienniczych. Im wyraźniej zarysowany związek, tym jesteśmy bliżej rozpoznania reguły; im bardziej rozmyty – tym dalej.

Skoro tytuł znajduje się zawsze na górze nieparzystej strony, przed pierwszym akapitem, i jest zawsze zapisany na czerwono, istnieje – poza regułą dotyczącą umieszczenia – zasada łącząca funkcję tytułu z kolorem czerwonym.

W odniesieniu do pierwszego akapitu rzecz wygląda inaczej. W ośmiu z dziewięciu esejów akapit ten ma kolor niebieski. Jedyny wyjątek od potencjalnej reguły, która wyznacza kolor niebieski jako przynależny pierwszemu akapitowi, stanowi esej poświęcony *Salome* – gdzie początkowy ustęp został zapisany czerwonym flamastrem. Niebieski pisak pełni funkcję inicjującą w ramach reguł dokumentu, to znaczy wygląda na arbitralną, mającą znaczenie dla tekstu, decyzję, odstępstwo od tej zasady przy użyciu czerwonego markera

właśnie w *Salome* wydaje się motywowane tematyką szkicu. Wystarczy przypomnieć sobie relację Vincenta O'Sullivana na temat genezy sztuki Oscara Wilde'a: po tym, jak Wilde zaczął tworzyć w swojej paryskiej kwaterze, przerwał pisanie, by odwiedzić Grand Café, „gdzie poinformował przewodniczącego orkiestry, «piszę sztukę o kobiecie tańczącej boso w krwi mężczyzny, którego pragnęła i zabiła»"[12]. Tak minimalistyczny opis sztuki sugeruje, iż miała ona wywołać mocne, barwne wrażenie, skojarzone z kolorem czerwonym. Jeśli założenie to okaże się słuszne, można sformułować regułę dotyczącą wykluczenia bądź wykorzystania koloru innego niż niebieski w pierwszym paragrafie. Mimo iż zasadę można właściwie ująć dopiero po należytym uwzględnieniu dowodów z notatnika *N*, proponuję uwzględnić rozwiązanie z wykorzystaniem innego koloru: pierwszy akapit jest zawsze niebieski lub w innym kolorze, gdy jest to umotywowane.

Na koniec obserwacja dotycząca etapów procesu pisania i wprowadzania zmian. To trzeci i ostatni przypadek, który tu przywołuję, i jest on najtrudniejszy do uchwycenia, do opisania, a jego analiza, przez wzgląd na liczbę występujących zmiennych, nie prowadzi w prosty sposób do wygenerowania reguły. W przeciwieństwie do pierwszego i drugiego przypadku (tytułu i rozpoczynającego akapitu) mamy tu do czynienia z fragmentem nie w pozycji poprzedzającej tekst główny, ale raczej w pozycji relatywnej: przed i po czymś. I dalej: nie występuje żaden wyraźnie dominujący kolor podobny do niebieskiego w pierwszym akapicie; nie jest ustalona długość, na jakiej obowiązuje poszczególny kolor; przez to, że kolor nanoszenia zmian często pokrywa się z kolorem pisania użytym jeden albo dwa fragmenty niżej, istnieje pewne materialne połączenie pomiędzy dwoma etapami tworzenia, ale nie wiadomo, który z nich będzie pierwszy (nanoszenie zmian na fragment poprzedni czy pisanie następnego fragmentu)[13]. Biorąc pod uwagę narzędzie, które w większości wypadków pełni podwójną funkcję: służy zarówno do pisania, jak i do nanoszenia zmian, nie jesteśmy w stanie zdecydować, czy zmiany nanosi się, powiedzmy, zaraz po pierwszej próbie pisania, czy dopiero podczas korekty[14].

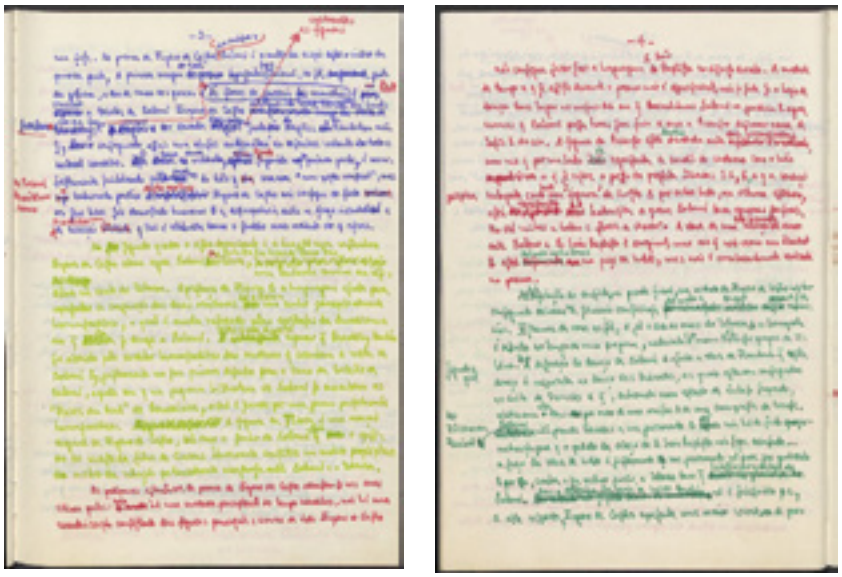
Brak odpowiedzi nie stoi jednak na przeszkodzie, by obserwator mógł dostrzec choć zarys idealnego, powiedzmy, *modus scribendi* Lourenço: pisarz zapisuje ciąg tekstowy A i poprawia go niezwłocznie; zmienia narzędzie do pisania, koryguje ponownie fragment i zapisuje kolejny ciąg B, poprawiając go niezwłocznie; zmienia narzędzie, koryguje ciąg B i zapisuje C, poprawia niezwłocznie itd., itd. Schemat tego działania wyglądałby: A | ApB | ApBpC | BpCpD…

Dla przykładu w eseju *Salome* akapit pierwszy na stronie trzeciej zapisany jest jasnozielonym flamastrem z kilkoma naniesionymi na czerwono poprawkami; czerwony jest kolorem następnego akapitu, który kończy się na górze kolejnej strony; niektóre poprawki zostały naniesione innym zielonym markerem, którym zapisano także następny akapit (il. 12).

[12]William Tydeman, Steven Price, *Wilde. Salome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 16.

[13]Teraz mamy podstawę do tego, by myśleć, że nanoszenie zmian odbywa się przed pisaniem nowego fragmentu (por. João Dionísio, Carlota Pimenta, *The Stages of Composition of Os Degraus do Parnaso, by M.S. Lourenço* [w przygotowaniu]).

[14]Wszystko to są pytania bez definitywnych odpowiedzi, podważające podejście oparte na znacznikach, które stara się oddać sprawiedliwość genetycznemu podejściu do procesu pisania.



Ilustracja 12.
Notatnik *H*,
77r–77v.

Ta metoda „krok po kroku" wskazuje, iż procesy pisania i nanoszenia zmian następują po sobie zgodnie z rytmem zmiany koloru markerów, a dopełnia je ogólne korygowanie tekstu, które wykonywane jest czerwonym markerem wprowadzającym także tytuł. Co najważniejsze, Lourenço zdaje się tworzyć w trybie stopniowego postępu, „wstępując krok po kroku" – by użyć słów Fuxa ze wstępu do dzieła *Gradus ad Parnassum* („quâ pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis huius adptionem pervenire possent")[15].

Podsumowując, choć wariacja *in presentia* gra ogromną rolę w genetyce tekstowej, to w analizie tekstu rozumianego jako proces nie bez znaczenia będzie szczegółowe badanie słów i fragmentów szkiców, które nie pojawiają się w wersji opublikowanej. Nieścisłości ortograficzne, trywialne błędy są poprawiane w korekcie redaktorskiej, w wyniku której końcowa wersja tekstu przyjmuje kształt zgodny ze standardami ortograficznymi i zasadami przejrzystości tekstu. W wypadku *Os Degraus do Parnaso* autorstwa Lourenço rezultat takich redakcyjnych standaryzacji powoduje, że zjawiska językowej kontaminacji oraz istotne potknięcia można odkryć jedynie po przejrzeniu ocalałych rękopisów. Dzięki nim czytelnik rozumie materialny wymiar procesu tworzenia, na który składają się użyte przez Lourenço narzędzia do pisania i układ strony stanowiący ramę wstępnych wersji utworu. Sposób, w jaki procesy pisania i wprowadzania zmian wikłają się w teksty tych szkiców, jest analogiczny do pochodzącego z traktatu o harmonii Fuxa stopniowego postępu, który staje się metodą osiągnięcia mistrzostwa w komponowaniu. W świetle powyższego uznanie tekstowych oraz materialnych zmiennych i stałych pozwala na zrozumienie literackiej genezy jako gry, której reguły wymagają ostrożnego rozpoznania.

Przełożyła Izabela Sobczak

[15]Oto jak Fux przedstawia swoją pracę na temat komponowania: „prosta metoda, dzięki której nowicjusz stopniowo, krok po kroku, rozwija się, by osiągnąć mistrzostwo w swej sztuce" („a simple method by which the novice can progress gradually step by step to attain mastery in this art"; za ang. tłum.: Johann Joseph Fux, *The study of counterpoint* [z J.J. Fux's *Gradus ad Parnassum*], wydanie poprawione, tłum Alfred Mann, współpraca John Edmunds (New York, London: W.W. Norton & Company, 1971), 17.

Bibliografia

Dionísio, João, Pimenta, Carlota. *The Stages of Composition of Os Degraus do Parnaso, by M.S. Lourenço* (w przygotowaniu).

Ferrer, Daniel. *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Texte original intégral. Wprowadzenie, tłumaczenie i przypisy przez Jean-Philippe Navarre. Sprimont: Pierre Mardaga, 2000.

———. *The study of counterpoint* [z J.J. Fux's *Gradus ad Parnassum*]. Wydanie poprawione. Przetłumaczone przez Alfred Mann ze współpracą John Edmunds. New York, London: W.W. Norton & Company, 1971.

Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF, 2016 [1994].

———. „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence". W *La publication des manuscrits inédits*. Zredagowane przez Louis Hay i Winfried Woesler, 179–189. Berne: Peter Lang, 1979.

Grésillon, Almuth, Lebrave, Jean-Louis. „Linguistique et génétique des textes: un décalogue", 37–49. W *Le français moderne: numéro special. Tendances actuelles de la linguistique française*. Paris: CILF, 2008, https://tinyurl.com/y2ebqgmt (dostęp: 15.06.2020).

Lourenço, Frederico. *Pode um desejo imenso*. Lisboa: Cotovia, 2002.

Lourenço, M.S. „Before the Barbarians". W *A Revisionary History of Portuguese Literature*. Zredagowany przez Miguel Tamen i Helena C. Buescu, 124–141. New York, London: Garland, 1999.

———. „Brennende Schlaflosigkeit in Innsbruck". Przetłumaczone przez Erwin Koller. *Literatur und Kritik* 353–354 (2001): 64–68.

———. *Harmonielehre | III | Skizzen*. (Notatnik z prywatnej kolekcji). 1983–1989.

———. *Modelos mecânicos na filosofia da consciência*, „Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo. Wittgenstein, a linguagem e a filosofia", nr 6 (1991), 49-80.

———. *Notizbuch | Ab | Sommersemester 1984*. (Notatnik z prywatnej kolekcji). 1984–1989.

———. *O Caminho dos Pisões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

———. Rubryka „Os Degraus do Parnaso". *O Independente*, 1989.

———. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991.

———. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

Tydeman, William, Price, Steven. *Wilde. Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

West, Martin L. *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner, 1973.

Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

SŁOWA KLUCZOWE:

geneza tekstu

wariacja

materialność tekstu

PRZYPADKOWOŚĆ

Abstrakt:
Artykuł, zainspirowany poglądami Daniela Ferrera na genetyczną wariację jako proces zbudowany z wielu powiązań, a nie serię wolnych operacji podporządkowanych innym operacjom, przedstawia literacką genezę jako grę wariacji. Reguły gry można jedynie wstępnie rozpoznać po zidentyfikowaniu jej składników wynikających z tekstu i dokumentu. W artykule szczególną uwagę poświęcam analizie wariacji *in absentia*, czyli sytuacji, w której choć zapisana jest tylko jedna wersja tekstu, można zestawić ją z wersją, która będzie bliższa czytelnikowi (bądź bardziej oczekiwana). Wariacja *in absentia* jest istotna dla analizy zarówno tekstowych, jak i materialnych aspektów procesu pisania (np. zmiany układu na stronie, zmiany długopisu, zastąpienia pomocy pisarskich). W artykule śledzę ten rodzaj wariacji na podstawie szkiców *Os Degraus do Parnaso* (*Stopnie na Parnas*), kolekcji esejów wszechstronnego pisarza i analitycznego filozofa M.S. Lourenço (1936–2009). Dokładna interpretacja tekstowych oraz materialnych stałych i zmiennych, w zakresie pisowni i użycia narzędzi pisania, prowadzi do wniosku, że przypadki w tekście (elementy, które według W.W. Grega wpływają jedynie na formalną prezentację) nie są zawsze przypadkowe w genezie literackiej.

Nota o autorze:
João Dionísio – wykładowca na Wydziale Literaturoznawstwa (Uniwersytet Lizboński), gdzie w latach 2010–2013 kierował kursem krytyki tekstu. Pracuje w Centrum Lingwistyki Uniwersytetu Lizbońskiego (CLUL) jako członek grupy filologicznej, a swoje badania koncentruje na nauce o tekście. Przygotował elektroniczne wydanie należącego do kanonu literatury portugalskiej, średniowiecznego dzieła *Dobry doradca* [*Leal Conselheiro*] (http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IbrAmerTxt.LealConselIntro), a także opracował trzy tomy krytycznych wydań dzieł Fernando Pessoa (1993, 1997 i 2004). Koordynował inwentaryzację dokumentów M.S. Lourenço (przechowywanych w Bibliotece Narodowej Portugalii). W latach 2013–2016 był prezesem European Society for Textual Scholarship.

Variation and game rules in *The Steps to Parnassus**

João Dionísio

ORCID: 0000-0002-5211-0290

*This article is mostly based on a paper presented at the 2015 joint conference of the Society for Textual Scholarship and the Association for Documentary Editing (Lincoln-Nebraska, June 17-20). This presentation was made possible by Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. I am grateful to Catarina Lourenço and Frederico Lourenço for the permission to reproduce manuscript images of M. S. Lourenço's archive.

The interpretation of literary manuscripts, especially rough drafts, benefits from an approach that avoids both the pitfalls of unrepresentative atomistic microanalysis, as well as the perils of too general views solely based on acknowledging the existence of writing operations (namely, accretions, deletions and reorderings). To profile the middle road between these two approaches it is not without interest to briefly recall different takes on the notion of connected variant («variante liée»). The notion was first put forth by Almuth Grésillon as any variant that emerges due to the pression of textual or contextual data, the consequence of this pressure being the need to substitute Y for X[1]. More recently, Grésillon and Jean-Louis Lebrave have adopted a more restrictive approach to the scope of connected variants, having established that they are the result of language constraints (namely, morphological, lexical, syntactical) or the grammatically mandatory outcome of a first variant. In turn, unconnected variants would be classified as free variants[2]. This view was included in Grésillon's major work

[1] Almuth Grésillon, 'Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence', in *La publication de manuscrits inédits*, ed. Louis Hay and Winfried Woesler (Berne: P. Lang, 1979).

[2] Almuth Grésillon and Jean-Louis Lebrave, *Tendances actuelles de la linguistique française: numéro spécial de la revue Le français moderne publié à l'occasion de son 75e anniversaire.* (Paris: Conseil international de la langue française, 2008).

*Éléments de critique génétique*3, in which the connected variant is defined as a change that obeys to language constraints or that incorporates the linguistic effects of a free variant over the remainder of the sentence. A free variant is there said to be any instance of rewriting or change, except what is determined by grammatical, syntactical or orthographical changes. As stated by Daniel Ferrer, whereas this has a heuristic value in the field of linguistics, it is seemingly less productive in a broader theoretical framework. Therefore, Ferrer reactivated the view also held by Grésillon in 1979 when she claimed that, strictly speaking, there are no free variants. Additionally, while calling for a broadening of the scope of connection, inspired by Wittgenstein's games theory[4], Ferrer suggested a closer look on the structure of the draft in order to see how the connections within the textual genesis are dynamic, causing new changes and evolving with every change[5]. It goes without saying that when Grésillon, Lebrave and Ferrer reflect upon concepts such as those of connected variants, they are thinking of variation *in presentia*, i.e., the situation in which two or more documented textual alternatives are considered by the writer in the genesis of a given work. Apart from this situation, the literary game can also be profiled through the analysis of variation *in absentia*, that is, the situation in which, although only one alternative is written down, the genetic critic can check it against a more familiar alternative. Variation *in absentia* may be relevant to the analysis of textual genesis *per se*, but also to the interpretation of material aspects of the writing process (e.g., change of layout, replacement of pen, substitution of writing support, and so forth). Occurrences of variation *in presentia* and *in absentia*, as defined here, would thus contribute to map out the literary game being played by the writer.

The middle road approach to literary genesis, I would like to argue, depends upon the identification of a game which can only be profiled after the identification of its rules, which – in turn – can only be singled out after the scrutiny of the game's textual and documentary components. This is to say that neither the game nor its rules can be pinpointed beforehand because they are only to be grasped in the process of text reading and document observing. Moreover, the game is never fully known due to the fact that one is never thoroughly aware of the number and nature of its rules, the consequence being that the discovery of a previously unaccounted rule may alter our perception of how different rules interact and thus may lead to a different understanding of the game that is being played.

In order to illustrate this view, I will focus on a work by M. S. Lourenço (1936-2009), a Portuguese polygraphic author and analytical philosopher who translated Wittgenstein's most relevant treatises into Portuguese and published a number of poetry volumes in considerably different styles. The title of the collection of essays that will be taken in consideration in this article, *Os Degraus do Parnaso* ('*The steps to Parnassus*'), is inspired by the musical treatise *Gradus ad Parnassum*, by the Austrian composer Johann Joseph Fux (c. 1660 – February 1741). The double thesis underlying these essays is that literature is a learnable art and that, since language is a musical fact, literature belongs to the domain of music.

[3] Grésillon and Lebrave, 291.

[4] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations*, ed. G.E.M Anscombe and R. Rhees, trans. G. E. M Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953), §§ 7 and 33.

[5] Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon modèles pour une critique génétique* (Paris: Éd. du Seuil, 2011), 169–70.

A brief historical overview of the publishing history of *Degraus do Parnaso* should first refer to 1989, when, in a recently founded conservative newspaper, *O Independente*, Lourenço began a predominantly weekly column in which he wrote about such disparate subjects as the styles of Wittgenstein, the end of literature, cultural policies, or the premiere of a play by Thomas Bernhard in Austria. Besides, a few semi-fictional pieces were also published in this column. The set of 25 texts were two years later collected and published in a book which was awarded the literary prize «D. Diniz». Afterwards, though in a less systematic way, Lourenço kept on writing short prose pieces of a kind similar to those collected in *Degraus do Parnaso*, which first came out in another newspaper, *Público*, and in the literary journal *Colóquio-Letras*, and were eventually inserted in a wholly revised version of *Degraus do Parnaso*. The new (revised, reordered and larger) version, published in 2002, bore the label 'full text edition'. Both book versions, the 1991 and the 2002, having been taken as autonomous works, became part of the collected edition of Lourenço's literary *oeuvre*, which was published in 2009, the year he passed away.[6]

Among other extant documents that are relevant to the history of *Degraus do Parnaso*, a special reference should be made to a set of page proofs of the first edition and, most importantly, to the handwritten versions of all but one text of the very first edition. These versions probably represent the first writing stage of this collection of essays and can be found in two notebooks: *Harmonielehre* (siglum *H*) and *Notizbuch* (siglum *N*), named after the first words on their front cover labels.

After this passing presentation of *Os Degraus do Parnaso*, its publishing history and document witnesses, let us go back to the view of genetic interpretation as a practice that is based on the identification of a game. I will start out with two expected textual rules regarding the work by M. S. Lourenço and check the text in one of the above mentioned notebooks against them; afterwards I will move on to the trial and error identification of documentary rules in the other notebook.

The first rule can be phrased as «The author is expected to write in Portuguese». This rule is established because the text was meant to be published in a Portuguese paper and addressed to readers who, if not exclusively Portuguese, are all either native speakers of Portuguese or proficient in the language. It so happens that the section of the *N* notebook that includes the essays belonging to the collection begins with a page bearing the title «Os Degraus do Parna**ss**o», the last word being wrongly spelt in Portuguese (figure 1).

This word should have been spelt with a single *s*, but it was written down with a double *s*, a spelling with phonemic consequences: intervowel single *s* represents a fricative alveolar voiced sound; whereas intervowel double *s* represents a fricative alveolar voiceless sound. This spelling is not an occasional occurrence, for in the notebooks *H* and *N* the word is consistently written down with a double *s*, a spelling that is also kept in the title of the column of the newspaper

[6] Some of the essays have circulated in other languages as well. An English version of four of them, under the title «Before the Barbarians», was included in *A revisionary history of Portuguese literature*, published in 1996. Another one was translated into German and came out in the issue 353/354 of the Austrian journal *Literatur und Kritik* (Lourenço 2001). In 1997, Helen Tartar, the then editorial director of Stanford University Press, wrote a letter to Lourenço, stating that the Faculty Editorial Board had accepted to publish an English translation of *Degraus do Parnaso*. Correspondence was exchanged, Leland Robert Guyer prepared preliminary English versions of a few chapters, but, apparently because Stanford UP altered its publication plans, the translation has never been made (cf. M. S. Lourenço archive at the National Library of Portugal, Esp. 62, docs. 394 and 405).

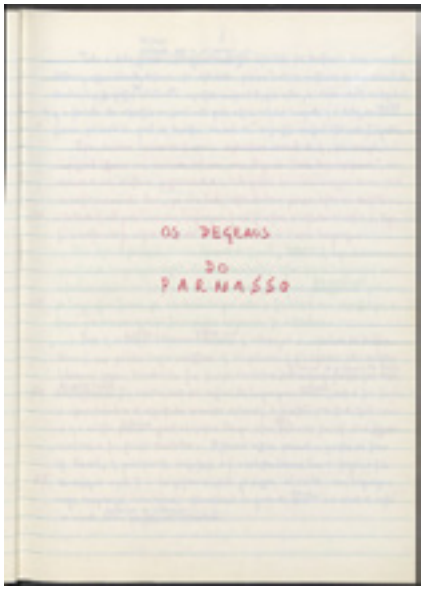


Figure 1. Notebook *N*, 36r, the title page before the drafts of *Os Degraus do Parnaso*.

publication, right from the beginning until the 22nd out of 25 essays. But even when the very last column comes out, with the title of the column corrected to standard Portuguese orthography, the text itself still includes the word with a double *s* spelling (figures 2 and 3).

Likewise the remaining proofs of the first edition bear witness to the conflict between what looks like idiosyncratic and prescribed orthography (figure 4).

The genetic (and editorial) interpretation of this conflict is mandatory if one wants to identify the spelling rules of the game being played. That will allow us to answer the question on how much of Lourenço's Portuguese is Portuguese and thereby to fine-tune rule 1: to what extent can we expect the author to write in Portuguese? A full analysis of the two notebooks suggests that the misspelt title of the series of essays is but one case among several others of orthographic confusion. These include the following: in the draft of essay 6, one reads «nebelina» with a second *e*, instead of «neblina» (meaning thick haze or fog), possibly due to the interference of the German word «Nebel» (fog, mist); in the draft of essay 13, there is an occurrence of «halucinações»,

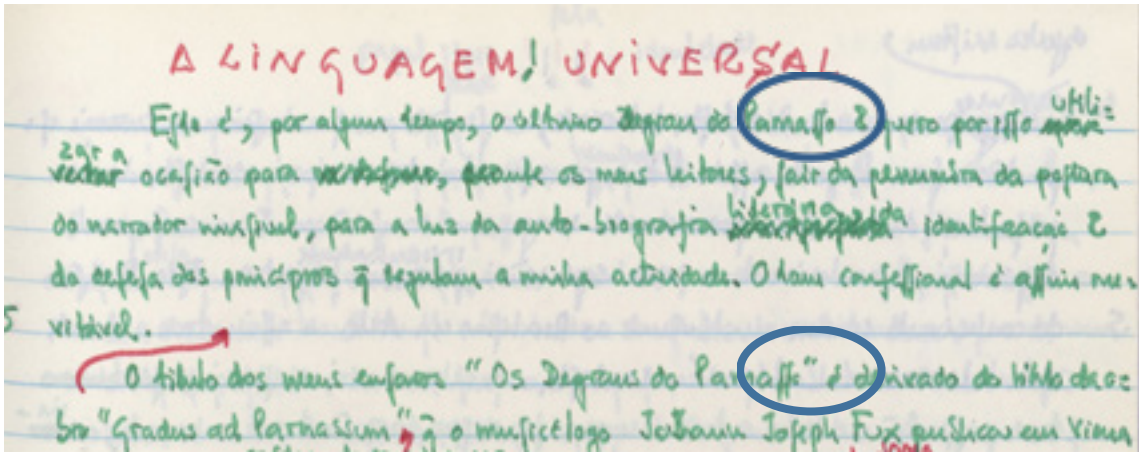


Figure 2. Notebook *N*, 81r. Draft of the last essay. «Parnaso» spelt with double *s*.

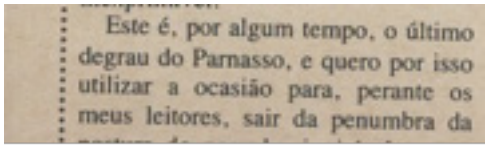


Figure 3. The last column of *Os Degraus do Parnaso*, with the title correctly spelt, but in the second paragraph the last word still written down with double *s*.

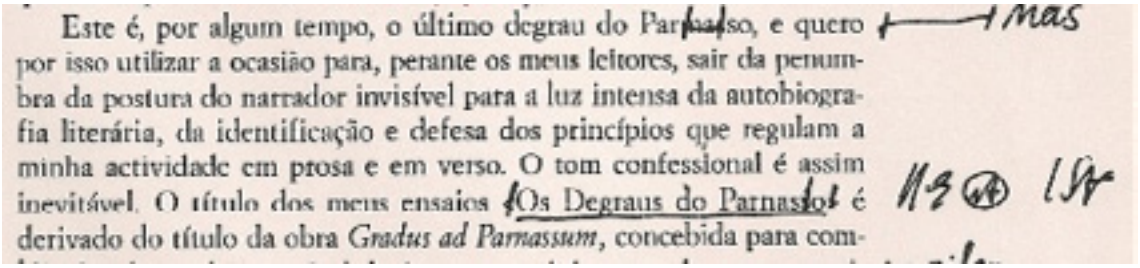

Este é, por algum tempo, o último degrau do Parnaso, e quero por isso utilizar a ocasião para, perante os meus leitores, sair da penumbra da postura do narrador invisível para a luz intensa da autobiografia literária, da identificação e defesa dos princípios que regulam a minha actividade em prosa e em verso. O tom confessional é assim inevitável. O título dos meus ensaios (Os Degraus do Parnaso) é derivado do título da obra *Gradus ad Parnassum*, concebida para com-

Figure 4. Proofs of the 1st edition of *Os Degraus do Parnaso* (last essay), with the correction of the double *s*.

starting with an *h*, whereas the Portuguese word would be «alucinações» (intrusion of German «Halluzination», or English «Hallucination»); similarly, in draft 18 one comes across «juxtaposição», written down with an *x*, as in German or English («juxtaposition»), whereas the correct Portuguese form is «justaposição»). Besides, a number of names are seemingly germanized: the surname of the Canadian literary studies scholar Northrop Frye (1912-1991) is converted into Frey in draft 17; the surname of the Russian composer Alexander Scriabin (1871-1915) becomes Skrjabin in draft 20, the voiceless occlusive /k/ being represented in Portuguese orthography by *c* and the semivowel /j/ by *i* (as in English). In draft 21, the disputed resort city of Yalta, renowned for the post II World War conference on the geopolitical reorganization of Europe, is likewise spelt «Jalta», after the German spelling. Taking these data into consideration, one might say that the way M. S. Lourenço writes in Portuguese is strongly pervious to other spelling systems, namely the German one. Most linguistic interferences of this kind were corrected into standard Portuguese spelling in the newspaper and book editions, but they bear witness to something more relevant than a curious idiosyncrasy. They point to a *modicum* of multilingualism, also documented in syntactical features, and in metadiscursive words regarding the organization of some essays, as key to the genesis of *Os Degraus do Parnaso*.

Incidentally, in the debut novel of his son, M. S. Lourenço is the inspiration source for the father of the narrator, Nuno. At a given moment in the novel, Nuno's father misreads the name of an appetizer while glancing at a restaurant menu. This appetizer, which is one of the gastronomic specialties of Lisbon (clams boiled in a sauce made of olive oil, garlic, cilantro, salt, pepper and dry white wine), goes by the name of Bulhão Pato, a Portuguese writer (1828-1912) who was very partial to this first course. Although the name of the appetizer is widely known in Portugal, the character fails to make sense of what he is reading: « – This menu is incomprehensible. What can clams… style be … what is this? is it "Burlão Pato"? Is it cooked with duck meat [«pato» is 'duck' in Portuguese]? I don't understand. § A trait of Nuno's father was the general impression emanating from him that he had arrived in Portugal for the first time in his lifetime less than an hour ago.» (F. Lourenço 2002: 99)[7].

Let us turn now to rule 2, which reads: «The text is expected to be referential». In an essay included in *Degraus do Parnaso* on Salome as a literary and pictorial matter, Lourenço mentions a book that, strictly speaking, does not exist. Because it is a Dover publication, because

[7] The Portuguese text is: « – Esta ementa é incompreensível. O que será amêijoas à … o que é isto?... será "burlão pato"? Será que é confeccionado com carne de pato? Não estou a perceber. § Uma das características do pai do Nuno era a impressão geral, que dele emanava, de que chegara a Portugal pela primeira vez na sua vida há menos de uma hora». Note that the change of Bulhão into Bulrão may result from a two-step process: 1) pronouncing the *h* in Bulhão as a sound similar to the aspirate German *h*, the consequence being that, instead of a palatalized *l* (represented by the digraph *lh* in Portuguese), the word is pronounced with a glottal fricative which, perhaps for caricature purposes, is voiced, rather than unvoiced; 2) through adjacent metathesis, turning Bulrão into Burlão.

it includes graphic work reproduced in the English version of Oscar Wilde's *Salome*, the reader feels sure it must be *The early work of Aubrey Beardsley*, with a prefatory note by H. C. Marillier, published by Dover in New York, in 1967 (figure 5).

But, contrary to one's referential expectations, the text in the notebook always mentions, not Aubrey (with a *b*) Beardsley, rather Audrey (with a *d*) Beardsley. Accordingly, it is Audrey that appears in the newspaper publication, in the page proofs and in the first edition (figure 6).

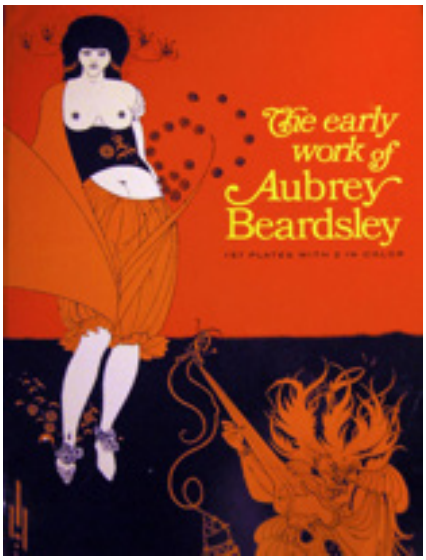
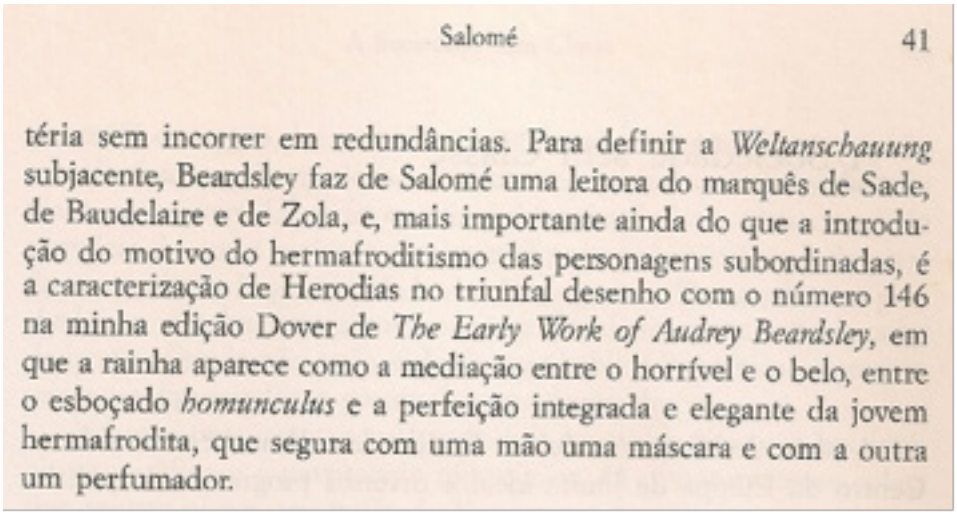


Figure 5. Cover of *The early work of Aubrey Beardsley* (Dover edition).

The unexpected proper name «Audrey» might have emerged for a number of reasons. For instance, a rather common b/d letter reversal due to some kind of reading directionality problem commonly associated with some forms of dyslexia. There is indeed a case of such a graphical reversal in the draft of essay 12, when Lourenço is writing down the word «adoração» ('adoration'), but pens a *b* after the initial *a*, correcting it then into a *d* (figure 7). This one occurrence is clearly not enough to claim that directionality issues account for the presence of «Audrey» instead of «Aubrey» in all document witnesses up to the first edition.

Figure 6. 1st edition of *Os Degraus do Parnaso*, p.41: Aubrey misspelt as Audrey.


Salomé 41

téria sem incorrer em redundâncias. Para definir a *Weltanschauung* subjacente, Beardsley faz de Salomé uma leitora do marquês de Sade, de Baudelaire e de Zola, e, mais importante ainda do que a introdução do motivo do hermafroditismo das personagens subordinadas, é a caracterização de Herodias no triunfal desenho com o número 146 na minha edição Dover de *The Early Work of Audrey Beardsley*, em que a rainha aparece como a mediação entre o horrível e o belo, entre o esboçado *homunculus* e a perfeição integrada e elegante da jovem hermafrodita, que segura com uma mão uma máscara e com a outra um perfumador.

This change may also be due to a banalization, the least current name – Aubrey – giving its place to the more current – Audrey. In fact, «Aubrey» reaches 57 million hits in Google, while «Audrey» almost triples this number[8], and this is in line with what Martin West says about «the tendency to banalize, to erode away the unusual form or expression in favour of the everyday» (West 1973:

[8] This in 2015. On June 29 2020, the proportion had not significantly changed: «Aubrey» produced 112 000 000 hits, whereas «Audrey» reached 269 000 000.

22)[9]. While this is true, the question one might raise here is «usual» to whom, and in what circumstances? Surely it is odd that a diagnosis of trivial banalization would apply in the case of a scholar and writer who is all but too familiar with Beardsley's work. It would also seem perhaps too far-fetched to imagine the contamination of the most famous of Audreys, the actress Audrey Hepburn, in the *Salome*'s cover, thus accounting for the name transaction. But the slim, bony face of the cover figure in Beardsley's book and of the beautiful actress are not altogether at odds (figure 8).

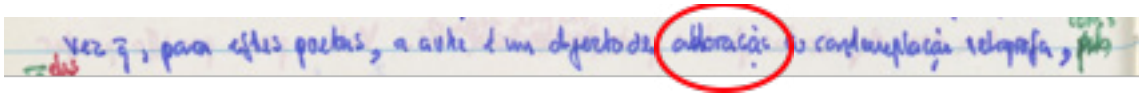


Figure 7. Notebook *N*, 40v, line 4. Lourenço seems to have penned the word «adoração» with the digraph *ab*, having corrected the second letter into a *d*.

Possibly more to the point, one cannot fail to realize that the cover of the first edition of *Degraus do Parnaso* is a pastiche of the 1st English edition of *Salome* showing a hermaphroditic figure (figures 9 and 10), a trait to be taken into consideration when dealing with the gendered renaming of Aubrey Beardsley. This might help us to answer the question about how much of Lourenço's referential writing is indeed referential and to fine-tune rule 2: is the text expected to be fully referential? Although it is, such expectation conflicts with incongruities that seem somewhat in line with Lourenço's partiality to subjects such as ghosts, *Doppelgänger* and hallucinations.

The next rules are different in kind, for they pertain to the documentary dimension of the game. As far as this dimension is concerned, there seems to be no rule corresponding to grammar or referentiality, first and foremost because there are no imposing external criteria leading the writer to make a specific decision as to the layout, writing tools, modes of annotation, and so forth. To a certain extent, documentary rules depend extensively on individual usage, at least much more so than what we have seen in textual rules. This is why I would like first to present some traits of the «Harmonielehre» notebook, the one I will focus on from this moment onwards.

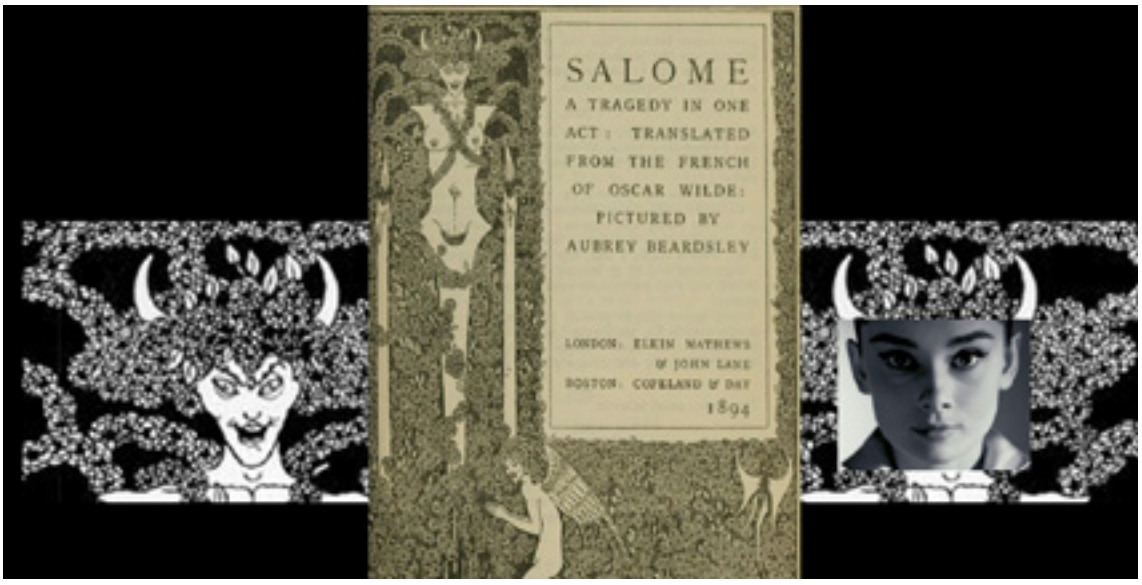
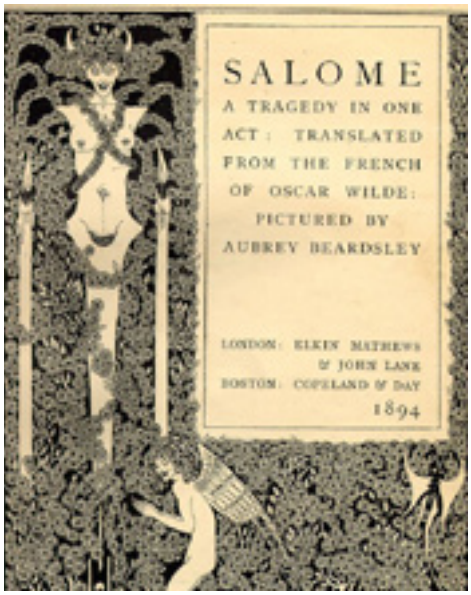
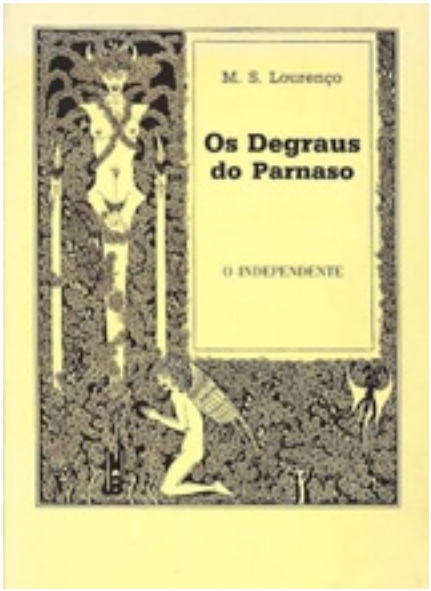


Figure 8. Cover of the 1st edition of Oscar Wilde's *Salome* (English translation) and montage with a picture of Audrey Hepburn by Jack Cardiff (1956, detail).

[9] Note that the number hits of the lesser used name (Aubrey) on Google shows that one can hardly call it an unusual form.

It is an A4 notebook whose content is incompletely mentioned on its cover by means of an adhesive label: «Harmonielehre | III | Skizzen». It should have 100 leaves, but counting out the flyleaves, only 94 remain. As to its content, there are seemingly three sections: 1. some observations on musical harmony; and, also regarding musical harmony, a handful of remarks about the «Stufentheorie» (scalestep theory); 2. a philosophical essay, announced on the label by the word «Skizzen» ('sketches'), bearing the title «Innsbrucker Vortrag», about the nature of understanding, originally in German (pages 1 to 4) and changing into English from the last paragraph of p. 4 on until p. 34; 3. versions of the first nine essays included in *Degraus do Parnaso*, each one of them with its own pagination, the remaining pages of the notebook unused.





Figures 9 and 10. Covers of Oscar Wilde's *Salome* (English translation) and M. S. Lourenço's *Os Degraus do Parnaso* (1st edition).

The explicit dates in notebook *H* are concentrated in the first section, going from December 31 1983 to February 3 1984. As it is plausible that the versions of the essays that belong to *Degraus do Parnaso* were written shortly before their publication in the newspaper, the last section of the notebook was probably penned between 27 January 1989 (when the first essay in the notebook was published) and some time before 31 March (when the last essay in *H* came out).

There can be no doubt that part of the first section of this notebook is based on the reading Lourenço made of the second volume, titled *Harmonielehre*, of the book by Erich Wolf *Die Musikausbildung* (cf. in particular p. 63 and following). There was a copy of this book in Lourenço's library, which can now be perused at the School of Arts and Humanities of the University of Lisbon. This copy bears the following annotation on the title-page: «M. S. Lourenço | Innsbruck – 1983», a date which is consistent with the use of the notebook towards the end of 1983. It is also beyond doubt that the second part in this section hosts observations made after the author read Arnold Schönberg's *Harmonielehre* (again there is a copy of this book, purchased in 1984, in Lourenço's library)[10]. As to the philosophical essay in section 2, it is a draft of a paper on mechanical models in the framework of the philosophy of consciousness, presented by M. S. Lourenço at the Institut für philosophische Forschung und interdisziplinären Dialog, Innsbruck, in 1988. A revision of

[10]E. Wolff, *Die Musikausbildung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979 (Library of Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ULFL119584, A 15-MSL); A. Schönberg, *Harmonielehre*. [Wien]: Universal, 1966? (Library of Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ULFL121192, A 72-MSL).

this paper was published as «Modelos mecânicos na filosofia da consciência», *Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo*. 6, *Wittgenstein, a linguagem e a filosofia*, Maio, 1991, p.49-80.

Coming after the philosophical essay in section 2, the drafts of *Degraus do Parnaso* in the notebook follow one another in a series that matches, from essay 2 to essay 10, the publication sequence in the newspaper and later on the chapter structure in the 1st book edition. The notebook does not contain essay 1. It should be noted, however, that immediately before the first existing essay, between 56v and 57r, one can identify remnants of a few pages that have been cut out (figure 11). The observation of these stubs leads to estimate that four leaves were removed, three of them with the first essay of *Degraus do Parnaso* (under normal conditions each draft takes three leaves) and another one possibly holding the general title of the series (as happens in notebook *N*, f. 36r) .

After this cursory presentation of the «Harmonielehre» notebook, trying to discern the writ-

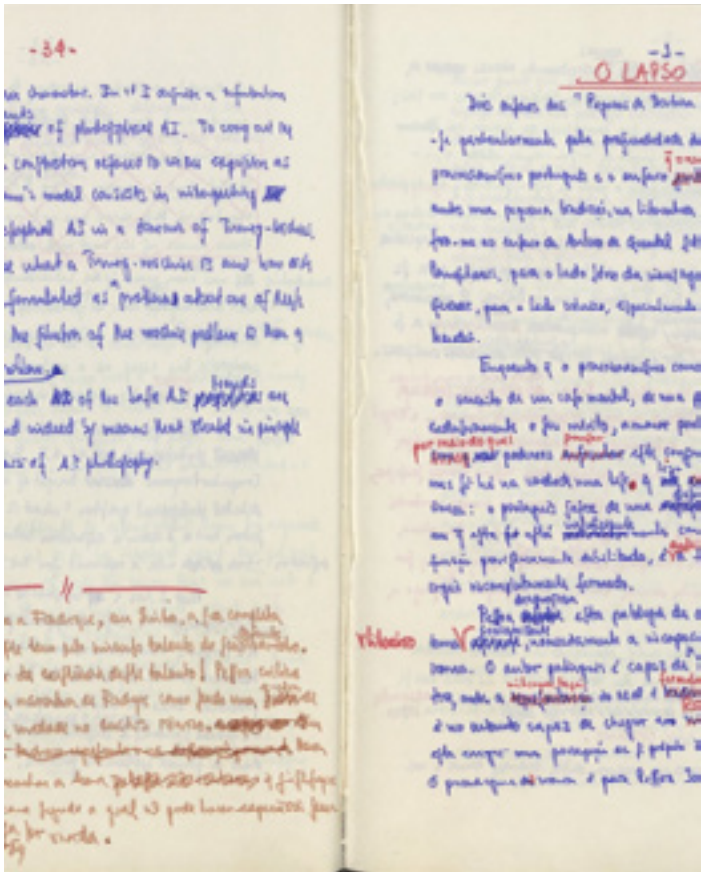


Figure 11.
Notebook *H*,
stubs between
56v and 57r.

ing stages these texts have undegone may be in order. Since every essay, which starts always on an odd page and usually takes 5 pages, was penned with colour felt tip pens, observing how the colours follow one after the other is instrumental for a general view of the writing process. Therefore, it is convenient to list some more or less current features of the writing and revision of the *Degraus do Parnaso* drafts in this notebook:

1. Almost all writing tools are used indicriminately for the writing and for the revision.
2. The colour of the first paragraph is almost always blue.
3. Each colour used on the writing stage is applied to more or less developed textual sequences, going from at least a few words to a number of paragraphs.

4. In each sequence, corrections are usually made by no more than two colour markers different from the one used for the writing.

5. The colour of the correcting markers is frequently the same as the colour used for the writing in subsequent zones.

6. When in the same writing sequence there are corrections by two markers, one of them is always red.

7. The titles, penned in red, are always placed on top of the first page of each essay. In general they apparently adjust to the space made available after the inscription of the page number and before the first line of writing.

These seven tentative observations may serve as the basis for a trial identification of rules according to the connection between spatial information and writing instrument variables. The more clear-cut the connection, the closer we are to the identification of a rule; the more blurred the connection, the more distant we are from the identification of a rule.

Since in the case of the title it always appears on top of an odd page before the first paragraph and it is always written down by a red marker, there is a rule linking the title function and the red colour, besides, of course, the placement on the upper margin of the first page.

Things are different when one moves on to the first paragraph. Eight out of nine essays have the first paragraph written in blue, only one in another colour. The single exception to the possible rule according to which the colour of the first paragraph is always blue happens to be the essay on Salome whose first paragraph was written with a red marker. Whereas the blue marker plays the starting function in purely documentary terms, i.e., it looks like an arbitrary decision as to its textual meaning, the deviation from this rule with the intervention of the red marker specifically in «Salome» seems to be motivated by an aspect of the subject the essay deals with. Suffice it to recall the account Vincent O'Sullivan gave of the genesis of Oscar Wilde's play: after Wilde started writing the play in his lodgings in Paris, he interrupted this work to go to the Grand Café, «where he informs the leader of the orchestra, 'I am writing a play about a woman dancing with her bare feet in the blood of a man she has craved for and slain'» (Tydeman & Price 1996: 16). Such a minimal description of the play suggests the strong chromatic impression it deploys which is associated with the red colour. Should this assumption prove correct, the rule can be formulated as excluding or including a colour other than blue in the first paragraph. Although this rule can only be perfectly phrased after taking into due consideration the evidence from notebook *N*, for the time being I prefer an inclusive formulation: the first paragraph is always written in blue or in an otherwise motivated colour.

Finally, an observation about the stages of writing and revision. This is the third and last case I will be referring to and it is the most difficult to grasp, the most difficult to describe and, consequently, the one whose observation is least prone to generate a rule because of the number of its variables. Unlike the first and second cases (title and first paragraph), one is not dealing here with text in prefixed positions, but rather in relative positions: before and after something. Likewise: there is no clearly predominant colour similar to blue in the first paragraph; there is no fixed length for the intervention of each colour marker; because the revising colour frequently coincides with the writing colour used one or two portions below, there is a material connection between the two stages, but one is not sure as to which of them happened first (the revision of the preceding portion or the

writing of the ensuing portion)[11]. Similarly, owing to the fact that the same tools are used for most of the writing and the revision, when we are before the same writing tool playing these two roles, it is hard, if not impossible, to decide whether a correction took place instantly during, say, the first writing action or, afterwards, during the revising process[12].

However, none of these unanswered questions prevents the observer from getting a glimpse of Lourenço's, say, ideal *modus scribendi*: he pens down a writing sequence A, introducing instant corrections; changes writing tool, revises the previous sequence and writes down sequence B, introducing instant corrections; changes tool, revises sequence B and writes down sequence C, making instant corrections, and so forth. Schematically, this could be thus presented: A | ArB | ArBrC | BrCrD…

Thus, for instance, on p. 3 of the essay «Salomé», paragraph 1 is written with a light green marker, with a few corrections in red having been introduced; red is the colour of the following paragraph which goes on to the top of the following page; some corrections have been inserted with another green marker, green being the colour of the following paragraph (figure 12).

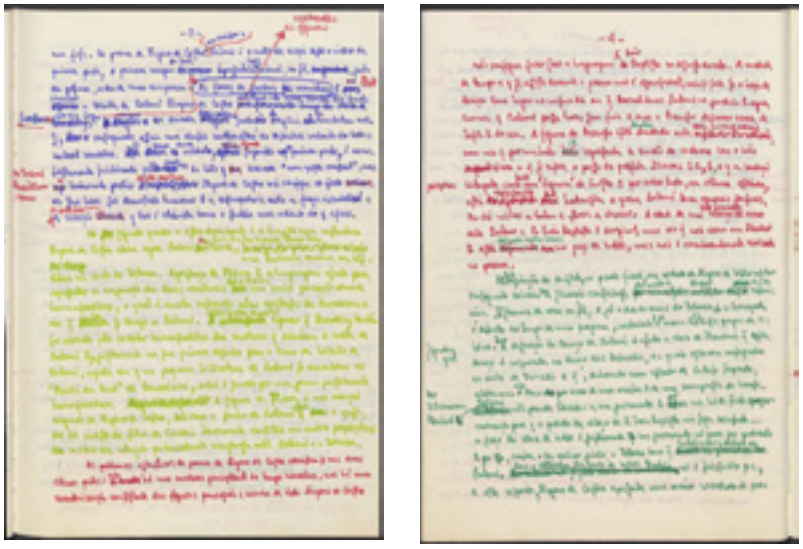


Figure 12. Notebook *H*, f. 77r-77v. The paragraph on page 3 penned by a light green marker was revised by a red marker, red being the colour of the following paragraph which continues to the top of page 4. Then a green marker inserted some corrections, green being the colour of the upcoming paragraph.

This step by step method shows that writing and revision follow one another according to the rhythm of the changes in colour markers and it is plausibly complemented by a global revision carried out with a red marker, which is also responsible for the insertion of the title. Above all, Lourenço seems to write in a gradual progression mode, «ascending step by step», as Johann Josef Fux states in the preface to his *Gradus ad Parnassum* («quâ pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis huius adptionem pervenire possent»)[13].

To conclude, while variation *in presentia* plays a key role in textual genetics, the scrutiny of words and passages in the drafts that do not appear in the published version are not without importance

[11]Now there is ground to think that the revision takes place before the writing of a new sequence (cf. Dionísio & Pimenta forthcoming).

[12]All these are questions without definite answers, challenging a markup approach that seeks to do justice to a genetic account of the writing process.

[13]This is how Fux presents his work on the practice of writing music: «a simple method by which the novice can progress gradually step by step to attain mastery in this art» (transl. Alfred Mann, 1971: 17).

for an analysis of text as process. Accidentals, such as spelling peculiarities, and trivial mistakes go frequently through editorial correction so that the end result meets orthographic standards and textual transparency. In the case of the M. S. Lourenço's *Os Degraus do Parnso*, an effect of such editorial standardization is that phenomena of linguistic contamination and meaningful slips are only accessible through a perusal of the extant drafts. These drafts also enable the reader to make sense of the material dimension of text as process, namely the writing instruments used by Lourenço and the layout that frames the preliminary versions of this work. The way in which writing and revision are intricately enmeshed in these drafts is analogous to the gradual progression endorsed in Fux's treatise on musical harmony as the method to attain mastery in composition. In light of the above, the acknowledgment of textual and material constants and variables allows for the understanding of literary genesis as a game, the rules of which call for tentative identification.

References

Dionísio, João; Pimenta, Carlota. Forthcoming. «The Stages of Composition of *Os Degraus do Parnaso*, by M. S. Lourenço».

Ferrer, Daniel. 2011. *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Éditions du Seuil.

Fux, Johann Joseph. 1971. *The study of counterpoint* [from J.J. Fux's *Gradus ad Parnassum*], revised edition, translated and edited by Alfred Mann, with the collaboration of John Edmunds, New York – London: W. W. Norton & Company.

Fux, Johann Joseph. 2000. *Gradus ad Parnassum*, texte original intégral. Introduction, traduction et notes par Jean-Philippe Navarre, Sprimont: Pierre Mardaga.

Grésillon, Almuth. 1979. «Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence». In Louis Hay & Winfried Woesler (dir.), *La publication des manuscrits inédits*, Berne: Peter Lang, 179-189.

Grésillon, Almuth. 2016 [1994]. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF.

Grésillon, Almuth & Lebrave, Jean-Louis. 2008. «Linguistique et génétique des textes: un décalogue». *Le français moderne: numéro special. Tendances actuelles de la linguistique française*, Paris: CILF, 37-49. http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/linguistique-et-genetique-des-textes-un-decalogue/

Lourenço, Frederico. 2002. *Pode um desejo imenso*. Lisboa: Cotovia.

Lourenço, M. S. 1983-1989. Harmonielehre | III | Skizzen (notebook in a private collection).

Lourenço, M. S. 1984-1989. Notizbuch | Ab | Sommersemester 1984 (notebook in a private collection).

Lourenço, M. S. 1989. Newspaper column «Os Degraus do Parnaso». *O Independente*.

Lourenço, M. S. 1991. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente.

Lourenço, M. S. 1999. «Before the Barbarians». *A Revisionary History of Portuguese Literature*. Edited by Miguel Tamen and Helena C. Buescu. New York and London: Garland, p. 124-141.

Lourenço, M. S. 2001. «Brennende Schlaflosigkeit in Innsbruck» (transl. Erwin Koller), *Literatur und Kritik* 353-354, p. 64-68.

Lourenço, M. S. 2002. *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Lourenço, M. S. 2009. *O Caminho dos Pisões*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Tydeman, William; Price, Steven. 1996. *Wilde. Salome*. Cambridge: Cambridge University Press.

West, Martin L. 1973. *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner.

Wittgenstein, Ludwig. 1953. Philosophical Investigations. G.E.M. Anscombe and R. Rhees (eds.), G.E.M. Anscombe (trans.). Oxford: Blackwell.

KEYWORDS

the genesis of the text

Variation

Abstract:
The article, inspired by Daniel Ferrer's view of genetic variation as a process built of many interconnections, rather than a series of free operations subordinated to other operations, presents literary genesis as a game of variation. The rules of the game can only be tentatively discern by identifying its components from text and document. In the article, I devote special attention to the analysis of variations *in absentia*, i.e. a situation in which, although only one version of the text is written, it can be compared with a version that is closer to the reader (or more expected). Variation *in absentia* is essential for analyzing both textual and material aspects of the writing process (e.g. page layout changes, pen changes, replacing writing aids). In this article, I follow this kind of variation from the sketches of *Os Degraus do Parnaso* (*The Steps to Parnas*), a collection of essays by the versatile writer and analytical philosopher M.S. Lourenço (1936–2009). Accurate interpretation of textual and material constants and variables, in terms of spelling and the use of writing tools, leads to the conclusion that cases in the text (elements that, according to W.W. Greg, affect only formal presentation) are not always accidental in literary genesis.

the materiality of the text

RANDOMNESS

Note on the Author:
João Dionísio - lecturer at the Faculty of Literature (University of Lisbon), where in 2010–2013 he led the course of text criticism. He works at the Linguistics Center of the University of Lisbon (CLUL) as a member of a philological group and focuses his research on text science. He prepared an electronic edition of the medieval work *Loyal Counselor* [*Leal Conselheiro*] (http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IbrAmerTxt.LealConselIntro), belonging to the canon of Portuguese literature, and prepared three volumes of critical editions of Fernando Pessoa (1993, 1997 and 2004). He coordinated the inventory of M.S. Lourenço (held at the National Library of Portugal). In 2013–2016 he was the president of the European Society for Textual Scholarship. |