

Artistieke oorsprong en oorspronklikheid by Nietzsche en Heidegger

Frikkie Potgieter
Departement Kunstgeskiedenis, Visuele Kunste en
Musiekwetenskap, Unisa

Abstract

The current worldwide management mania, which also manifests at South African universities, is insensitive towards the creation of a space where the "desire for the unknown" can be pursued. In this article I argue that the art and the writing of the Continental intellectual tradition created such a space in an exemplary manner. The main aim of this article is to assist us to keep this space open by refreshing our memories about the manner in which two leading figures of that tradition, Friedrich Nietzsche (1844-1900) and Martin Heidegger (1888-1976), wrote this space into consciousness. They accomplished this by scrutinising metaphoric artistic play between the past and the present, between origins and originality.

Opsomming

Die hedendaagse wêreldwye bestuursmanie, wat ook aan Suid-Afrikaanse universiteite manifesteer, is onsensitief met betrekking tot die skep van 'n ruimte waarin die "begeerte na die onbekende" nagestreef kan word. In hierdie artikel word geargumenteer dat die kuns en die skryfwerk van die Kontinentale intellektuele tradisie hierdie ruimte op voortrefflike wyse geskep het. Die hoofdoel van hierdie artikel is om te help om hierdie ruimte oop te hou deur ons geheue te verfris oor hoe twee hooffigure van hierdie tradisie, Friedrich Nietzsche (1844-1900) en Martin Heidegger (1889-1976), hierdie ruimte oopgeskryf het. Hulle het dit gedoen hoofsaaklik deur 'n metaforiese artistieke spel tussen die verlede en die toekoms, tussen oorsprong en oorspronklikheid, aan die orde te stel.

Inleiding¹

Kearney (1988:358) sny in *The wake of imagination: Ideas of creativity in Western culture* twee uiteenlopende interpretasies van die postmodernisme aan waar hy vra of dit gesien moet word as die "Twilight of Great Art or as the clearance of a space where alternative modes of communication may emerge". Sy verwysing na die "Twilight of Great Art" sinspeel aan die een kant op 'n verlies, naamlik die dekonstruksie van ontologiese en teleologiese artistieke korrespondensieteorieë wat aangeneem het dat dit die taak van die kuns is om 'n deterministiese estetiese werklikheid korrek te weerspieël.² Aan die ander kant kan dieselfde dekonstruksie van artistieke dieptestrukture egter positief ervaar

word as die skep van 'n demokratiese ruimte waar stilgemaakte stemme weer in die spel teruggebring kan word. Dit is egter Kearney se verwysing na alternatiewe kommunikasiemoontlikhede wat hier van belang is. Dit is omdat hierdie opsie nie in die eerste plek daarop ingestel is om stilgemaakte stemme in die spel terug te bring nie; dit kom ook nie neer op die onderskatting van die kuns nie, maar is eerder daarop ingestel om 'n ondersteunde ruimte te skep vir stemme wat nog nie bestaan nie, 'n ruimte vir die ontplooiing van dit wat ons nie kan voorsien nie.

Hierdie laaste opsie, wat om redes wat later duidelik sal word, die "metaforiese perspektief" op die skep van nuwe betekenis genoem word, is sterk in Lyotard se ontleding van die postmoderne kondisie aanwesig – hy noem dit *paralogie*. In sy poststrukturalistiese woordeskat beteken dit 'n ruimte om buite die spelreëls te mag optree; om nie net binne die spelreëls te argumenteer met die doel om uiteindelik konsensus te bereik nie, maar om ruimte te laat vir 'n wysiging van die reëls van die spel self. In hierdie verband skryf hy: "[T]here are two different kinds of 'progress' in knowledge: one corresponds to a new move (a new argument) within the established rules; the other, to the invention of new rules, in other words, a change to a new game" (Lyotard 1984:43). Verder sê hy dat paralogie van vindingrykheid onderskei moet word, aangesien vindingrykheid doelbewus aangewend kan word om die bestaande sisteem meer effektief te maak (1984:61). Hierteenoor is paralogie, in sy woorde, "a move (the importance of which is often not recognized until later) played in the pragmatics of knowledge" (1984:61). Hy beweer verder dat 'n postmoderne etiek aan die een kant "the desire for justice" moet nastreef, terwyl dit aan die ander kant ook aan "the desire for the unknown" moet voldoen (1984:67).

"Die begeerte na die onbekende" het natuurlik ook, soos alles, politieke implikasies. Neem byvoorbeeld Theodor W. Adorno, wat op grond van so 'n begeerte teen die kuns van politieke korrektheid gekant was. Hy neem hierdie standpunt in om die eenvoudige maar kragtige rede dat daar geen bloudruk vir 'n perfekte samelewing kan bestaan nie, omdat so 'n samelewing nie geken kan word voordat dit gerealiseer het nie. Soos Edgar (1990:52) dit in 'n vergelyking tussen Hegel, Marx en Adorno stel:

While rejecting Hegel's purely subjective absolute, Marx merely replaces this with his own, in the form of communist society, implying that its realization was imminent. Adorno refuses to define the absolute positively. There is no ground-plan for a perfect society, for this society cannot be known until it is achieved.

'n Vraag wat hier by 'n mens opkom, is of die begeerte na onbekende betekenis, of dan kreatiwiteit, *bestuur* kan word. Hoewel so 'n uitdaging teenstrydig mag voorkom, aangesien daar immers nie 'n bloudruk vir kreatiwiteit kan bestaan nie, kan kreatiwiteit tóg bestuur word indien die mikpunt is om 'n ondersteunende ruimte daarvoor te skep en nie om die een of ander politieke agenda na te streef nie. Die wêreldwye bestuursmanie wat vandag aan die orde is, is onsensitief ten opsigte van hierdie behoefte aan 'n ondersteunende ruimte vir die ontplooiing van die onbekende. Om dit 'n bietjie nader tuis te bring: baie akademici verbonde aan Suid-Afrikaanse universiteite sal saamstem dat ons tans *oorbestuur* word ter wille van 'n kwansuisse effektiwiteit wat 'n ideologiese agenda nastreef. Wat die saak vererger, is dat dit oorbestuur is wat boonop nog *wanbestuur* word en daarom weinig tyd laat om die begeerte na onbekende betekenis na te streef. Dit moet byvoorbeeld oorweeg word of prestasie-bestuurstelsels wat volgens vooropgestelde missies en operasionele planne prestasie-uitkomst vroegetydig vaspen, nie in die proses 'n onkreatiewe, verlamme etos skep wat slegs 'n kuddementaliteit, met ander woorde individuele middelmatigheid, kan bevorder nie.

Die ruimte vir die metaforiese skep van nuwe betekenis verkeer vandag onder ontsettende druk. Hierdie ruimte is op voortreflike wyse deur die Kontinentale filosofiese en artistieke tradisie oopgeskryf en "oopgekuns". Die spesifieke doel van hierdie artikel is om te help om hierdie ruimte oop te hou deur ons geheue te verfris, deur aan te toon hoe Nietzsche en Heidegger gehelp het om 'n ruimte vir 'n metaforiese perspektief op die skep van nuwe betekenis oop te skryf.

Die keuse is vir "oop te skryf" en nie vir "te ontleed" nie, aangesien 'n mens uit die staanspoor daarmee rekening moet hou dat die wyse waarop die metafoor sy skeppende werk verrig, eintlik nie volledig ontleed kan word nie, want sodra 'n mens dit sou vermag, is dit wat 'n mens dan in werklikheid voorstel, eintlik nie meer 'n verduideliking van hoe *lewende* metaforiese kunswerke hul werk doen nie, maar 'n verduideliking van hoe *dooië* metaforiese kunswerke hul werksou kon gedoen het. Wat ons wel vir ons doeleindes hier kan sê, is dat metaforiese nuutskepping te make het met 'n tipe vergelyking tussen letterlike en figuurlike betekenis, deursigtige en onduidelike betekenis, essensiële en "dekoratiewe" betekenis, konkrete en abstrakte betekenis, ensovoorts. Derrida (1984:123) skryf in hierdie verband: "The term metaphor generally implies a relation to an original 'property' of meaning, a 'proper' sense to which it directly or indirectly or equivocally refers [...]."

'n Aspek van metaforiese nuutskepping wat egter dikwels nie in oorweging geneem word nie, is dat die metafoor ook 'n tyds- of historiese dimensie besit. Wat dit betref, is dit vir filosowe redelik algemeen bekend dat beide Nietzsche en Heidegger 'n historiese dimensie aan die skep van nuwe betekenis gegee het. Wat egter selde eksplisiet verduidelik word, is dat dit veral hul denke oor die kuns is wat so 'n perspektief help ontwikkel het. Hulle het dit vermag deur 'n metaforiese spel tussen die verlede en die toekoms, tussen *oorsprong* en *oorspronklikheid* by die skep van nuwe artistieke betekenis te bearbei.

'n Mens kan begin om hierdie spel toe te lig deur daarop te let dat die woord *oorspronklik* in die Germaanse tale twee byna teenoorgestelde betekenisse het. Wanneer ons sê dat die kunstenaar 'n werk maak wat "oorspronklik" is, bedoel ons gewoonlik dat die werk 'n nuwe, kreatiewe kwaliteit besit, iets wat 'n mens nie sommer sou kon voorsien het nie. Wanneer ons egter byvoorbeeld van "oorspronklike blou denims" praat, bedoel ons daarmee dat die jeans lyk, of presies is, soos die eerste outentieke jeans van Levy. *Oorspronklik* het dus een betekenis wat vorentoe kyk en verwys na skepping, ontwikkeling, om iets nuuts tot stand te bring, en 'n ander betekenis wat agtertoe kyk, letterlik verwys na die plek en tyd vanuit en vanwaar iets sy oorsprong, byna sy oer-oorsprong, gekry het.

Hierdie agteruit-vooruit-spel wat in die twee betekenisse van die woord *oorspronklik* self aanwesig is, vestig aandag op die historiese aspek van metaforiek, aangesien nuwe betekenis dikwels realiseer wanneer 'n bestaande oorsprong ('n "original 'property' of meaning", in Derrida se terme (1984:123)) deur die een of ander oorspronklike ingryping mettertyd in 'n nuwe oorsprong of betekenis omsit. Hegel het die woord *Aufhebung* vir hierdie soort prosesse gebruik, en wat hy meer spesifiek daarmee bedoel het, is prosesse waar "vae", konkrete, sintuiglik-metaforiese betekenis as 't ware in tyd wegslyt tot konseptuele duidelikheid. In Hegel se optiek is metaforiese taal en kuns 'n soort voorbegryplike, sintuiglike gewaarwording, en ontstaan letterlike (hy noem dit "abstrakte") begrip wanneer hierdie sintuiglike betekenis oor tyd "uitslyt" om in deursigtige, konseptuele betekenis om te sit. Hegel verduidelik:

[E]very language already contains a mass of metaphors. They arise from the fact that a word which originally signifies only something sensuous is

carried over into the spiritual sphere [...] gradually the metaphorical element in the use of such a word disappears and by custom the word changes from a metaphorical expression, because, owing to readiness to grasp in the image only meaning, image and meaning are no longer distinguished and the image directly affords only the abstract meaning itself instead of a concrete picture. (Hegel 1975:404)

'n Mens kan dit verder verduidelik deur byvoorbeeld na die Engelse woord *nothing* te verwys. Waar *nothing* heel waarskynlik aanvanklik letterlik na *no thing*, na *geen ding*, verwys het, beteken *nothing* vandag gewoon vir ons "niks": ons dink gewoon nie aan die afwesigheid van 'n fisiese ding wanneer ons *nothing* sê, hoor of lees nie.

Hoewel Hegel met "Aufhebung" eintlik talige metaforiese skepping oorweeg, kom 'n soort "ontalige" (vir sover enigiets ontalig kan wees) dialektiese versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid herhaaldelik by die moderniste, veral die romantici, van die Kontinentale artistieke tradisie voor. In 'n neutedop: hulle het geredeneer dat indien 'n mens sou kon bewys dat oorsprong en oorspronklikheid in sekere kunswerke op 'n dialektiese wyse "harmonieer", 'n mens die aanspraak sou kon maak dat sulke artistieke skeppings waaragtig en goed is, met ander woorde, ontologies en teleologies gefundeerd is.³

Schiller (1954) se weergawe hiervan lyk byvoorbeeld so: Eerstens stel hy 'n verskeurdheid tussen twee impulse op: "The first of these impulses, which I shall name the sensuous, proceeds from the physical existence of Man (Schiller 1954:64) [...] The second of these impulses, which we may call the formal impulse, proceeds from Man's absolute existence or from his rational nature [...]" (1954:65-6). Daarna sê hy dat 'n assosiasie of versoening tussen hierdie twee impulse waaragtige skoonheid, met ander woorde harmonie, tot stand bring: "From the interaction of two opposing impulses, then, and from the association of two opposing principles we have seen the origin of the Beautiful [...]" (Schiller 1954:81). Hierbenewens het hierdie versoening 'n "absolute" vryheid tot gevolg: "As soon [...] as both the opposite fundamental impulses are active in him, they both lose their sanction, and the opposition of two necessities gives rise to freedom" (Schiller 1954:96).

Die wyse waarop Schelling skoonheid as 'n versoenende korrespondensie tussen vasstaande oorsprong en nuwe oorspronklikheid beskryf, word soos volg deur Bowie (1992:380) saamgevat: "[According to Schelling] the work of art is the only means of direct access to the absolute, because it overcomes the division between the conscious subject and the object world by revealing the ground they both share." Coleridge se poging word weer soos volg deur Jasper (1992:74) saamgevat: "Art is understood as the reconciler of nature and man, or the power of humanizing nature."

Moderniste soos Schiller, Schelling en Coleridge het die bal eintlik nie ver mis geslaan nie. Dit is omdat die kuns wel 'n terrein is waar dit wat bestaan, versoenbaar is met dit wat nuut en kreatief is; 'n terrein waar oorsprong en oorspronklikheid in 'n nuwe harmonie, in nuwe betekenis mag omsit. Dink nou maar aan 'n nuutgeskepte deuntjie wat 'n mens vir die eerste keer hoor. Dikwels tref so 'n deuntjie 'n mens "onmiddellik" en ervaar 'n mens dit sonder meer as harmonieus en goed, en gee dit 'n mens 'n plesierige gevoel van vryheid. So 'n "nuwe" harmonieuse deuntjie is in werklikheid 'n suksesvolle estetiese metaforiese nuutskepping, met ander woorde, 'n plek waar 'n teenswoordige "oorsprong" (of harmonie) deur 'n "oorspronklike" metaforiese ingryping in 'n nuwe harmonie ('n toekomstige oorsprong) omskep is.

Hierdie vroeë moderniste was dus in werklikheid besig om die werking van suksesvolle nuwe estetiese betekenis diskursief te probeer konsipieer, maar soos vandag egter reeds duidelik geword het, het daar geen finaliteit in die konsipiëring van nuwe estetiese betekenis gekom nie. As daar vandag gevra word wat 'n nuwe kunswerk voortreflik maak, is 'n goeie antwoord steeds: "Ek kan dit nie sê nie, maar luister na my nuwe deuntjie en jy mag dit moontlik ervaar." Nie almal sal natuurlik "my" nuwe deuntjies as goed ervaar nie, maar dit is nie die punt nie; die punt is eerder dat die onmoontlikheid om artistieke kreatiwiteit diskursief te konseptualiseer nie beteken dat die kuns derhalwe nie die vermoë besit om nuwe betekenis te skep nie.

In 'n vorige artikel het ek geargumenteer dat die Kontinentale filosofiese en artistieke tradisie se onvermoë om nuwe artistieke betekenis diskursief te konseptualiseer in werklikheid die onmoontlikheid van so 'n projek aangetoon het om (so te sê deur versuim) 'n bydrae tot 'n metaforiese perspektief op kuns en die skep van nuwe betekenis te lewer.⁴ Nietzsche en Heidegger het egter, soos hier onder aangetoon word, nie slegs deur versuim 'n bydrae gelewer nie, aangesien hulle nie slegs korrespondensie-estetikas (die opvatting dat die taak van die kuns is om 'n voorafgegewe estetiese werklikheid korrek voor te stel) geproblematiseer het nie, maar ook 'n positiewe, metaforiese perspektief op kuns en die skep van nuwe betekenis aan die orde gestel het. En soos voorheen gesê is, het hulle dit in die besonder gedoen deur 'n metaforiese spel tussen *oorsprong* en *oorspronklikheid* by die skep van nuwe kuns op te roep.

Oorsprong en oorspronklikheid by Nietzsche

Vir Nietzsche bestaan daar geen goddelike voorsienigheid, "ding as sodanig", natuurlike, biologiese of fisiologiese patrone, of 'n historiese determinisme wat die mens eens en vir altyd kan peil om permanente waarheid te bekom nie. Met ander woorde, daar bestaan hoegenaamd geen bloudruk nie, gee betroubare korrespondensie met 'n ware werklikheid nie, maar slegs 'n "wil tot mag". Hy sê: "*This world is the will to power – and nothing besides! And you yourselves are also this will to power – and nothing besides!*" (Nietzsche 1967:550). Nietzsche se wil tot mag moet egter nie as panikerige betekenisloosheid, óf as die beskouing dat mag korrek is, geïnterpreteer word nie, maar moet eerder gesien word as die wil om betekenis uit te oefen, en selfs te skep waar dit voorheen nie bestaan het nie. Meer spesifiek gestel is dit om "ja" te sê aan selfontplooiing, selfekspressie, sintuiglikheid en die toekoms. In hierdie verband skryf hy:

"Truth" is therefore not something there, that might be found or discovered – but something that must be created and that gives a name to a process, or rather to a will to overcome that has in itself no end – introducing truth, as a *processus in infinitum*, an active determining – not a becoming-conscious of something that is in itself firm and determined. It is a word for the "will to power". (Nietzsche 1967:298)

Verder speel kuns 'n belangrike rol in Nietzsche se stryd teen korrespondensiedenke, aangesien die kuns vir hom by uitstek met die wil tot mag te make het. Vir Nietzsche (1967:452) is kuns "the great means of making life possible, the great seduction of life, the great stimulant of life". Dit is om hierdie rede dat Nietzsche die sogenaamde (estetiese) ding as sodanig ironiseer deur, soos die breë poststrukturalisme, die feit dat betekenis bemiddel word te benadruk: "But even supposing that there were an in-itself, an unconditioned thing, it would for that very reason be unknowable! Something unconditioned cannot be known; otherwise it would not be unconditioned!" (1967:301). Hy beskryf die beskouing van "l'art pour l'art" (kuns ter wille van die kuns) op neerhalende wyse as

"objectivity" (Nietzsche 1967:51), en lewer ook die volgende kritiek op die korrespondensie-opvatting van kuns, waarheid en moraliteit: "Art, knowledge, morality are *means*: instead of recognizing in them the aim of enhancing life, one has associated them with the antithesis of life, with 'God' – also as the revelation of a higher world which here and there looks down upon us through them [...]" (Nietzsche 1967:168).

Nietzsche verwerp dus die idee van vasstaande, naspeurbare oorspronge en ontwikkel die idee van die wêreld as 'n prosesmatige, oorspronklike skepping. Volgens hom is hierdie wêreld sonder ontdekbare waarheid, maar nie sonder geskepte betekenis nie. Dus beskryf hy spottenderwys die Duitse romantiek as "those bygone days when 'discovering' and 'inventing' were still thought of as interchangeable!" (Nietzsche 1955:12). Hier verwys hy na die pogings van die romantiese kuns en die romantiese metafisika om oorsprong ("discovering") en oorspronklikheid ("inventing") in 'n finale punt van waaragtigheid te versoen. Soos hier onder aangetoon sal word, ontken Nietzsche egter geensins die moontlikheid dat 'n *wisselwerking* tussen oorsprong en oorspronklikheid in die proses van artistieke skepping nuwe betekenis kan skep nie. Sy punt is eerder dat daar nooit *finaliteit* in hierdie wisselwerking sal kom nie, dat elke nuwe oorsprong bloot 'n konvensie is wat op sy beurt wag om deur 'n oorspronklike ingryping tot 'n nuwe konvensie omvorm te word.

Om Nietzsche se spel tussen oorsprong en oorspronklikheid verder toe te lig, help dit om 'n soort "talige" lesing van Nietzsche te gee. Ek begin deur aan te stip dat dit vir Nietzsche, soos vir die breë strukturalisme, byna voor die hand liggend is dat daar geen betekenisvolle konseptuele denke sonder taal kan wees nie. Hy sê byvoorbeeld: "*concepts* [... are]possible only when there are words" (Nietzsche 1967:275). Verder is dit van belang dat waar die metafisika tradisioneel aan "letterlike" taalgebruik voorkeur gegee het bo oorspronklikheid of figuurlike taalgebruik, Nietzsche hierdie hiërargie vroegtydig problematiseer deur pragtige metaforiese taal in sy filosofiese geskrifte te gebruik, byvoorbeeld:

Alas, what are you in the end, my written and painted thoughts? Not long ago you were so brightly colored, so young and wicked, so full of thorns and secret spices that you made me sneeze and laugh – and now? You have taken off your newness; some of you, I fear, are ready to turn into truths, so immortal do you already look, so heartbreakingly decent, so boring! And was it ever otherwise? What sort of thing do we copy down, we mandarins with our Chinese brushes, we immortalizers of the things that can be written? What are we able to copy down? Only, alas, what is about to fade and lose its fragrance! Only departing and exhausted thunderstorms, alas, and belated yellow feelings! Only birds, alas, who flew till they were weary and lost their way, who can be caught in the hand – in our hand! We immortalize what has not long to live, what can no longer soar – tired and hollow things! (Nietzsche 1955:238)

Hier is dit opmerklik dat Nietzsche metaforiese taal gebruik nie slegs omdat dit ornamenteel is nie; dit is eerder die geval is dat hy ons hier met emotiewe metafore, wat almal baie "lyflik" is, probeer oortuig van die waarde van sodanige voor-letterlike, "lyflike" betekenis. Effens anders gesien: Nietzsche probeer om die geheime spel tussen voor-begryplike betekenis en konseptuele denke wat so tipies van artistieke skepping is, deur sy eie metaforiese kunstenaarskap tot ons bewussyn te bring.

Op 'n ander plek stel Nietzsche sy standpunt dat waarheid vervelig is omdat dit eintlik maar dooie metafore is, baie meer saaklik deur as volg te antwoord op die vraag: "Wat is waarheid?":

A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms – in short, a sum of human relations, which have been enhanced, transposed, and embellished poetically and rhetorically, and which after long use seem firm, canonical, and obligatory to a people: truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are; metaphors which are worn out and without sensuous power; coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins. (Nietzsche 1986a:219)

Al wat volgens Nietzsche met aanvanklik kragtige, sintuiglike metafore kan gebeur, is dat hulle sterf, dat hulle konvensionele illusies van waarheid word, illusies waarvan ons vergeet het dat hulle illusies is.

Verder vra Nietzsche (1986a:218): "Wat is 'n woord?", en antwoord as volg:

The image of a nerve stimulus in sounds. But to infer from the nerve stimulus, a cause outside us, that is already the result of a false and unjustified application of the principle of reason [...] The different languages, set side by side, show that what matters with words is never the truth, never an adequate expression; else there would not be so many languages. The "thing in itself" (for that is what pure truth, without consequences, would be) is quite incomprehensible to the creators of language and not at all worth aiming for. One designates only the relations of things to man, and to express them one calls on the boldest metaphors. A nerve stimulus, first transposed into an image – first metaphor. The image, in turn, imitated by a sound – second metaphor [...]. (Nietzsche 1986a:218)

Hier argumenteer Nietzsche dat die menslike bewussyn talig is, en dat taal aanvanklik, pre-histories, uit sintuiglike fisiologiese, metaforiese prosesse ontwikkel het. 'n Mens kan dit verduidelik deur te sê dat toe die lyf gesug, gekreun, gesnak, gesmak, jagsklanke gemaak het en gelag het, hierdie fisiologiese prosesse tot woorde verwerk is en hierdie woorde later konsepte geword het. Die feit dat daar egter so baie tale bestaan, is vir Nietzsche 'n bewys van hoe kontingent hierdie prosesse in werklikheid is; dat nóg die lyflike oorsprong van taal, nóg die wyse waarop hierdie prosesse tot konsepte ontwikkel het, enige determinisme hoegenaamd besit. 'n Ander wyse om hierna te kyk, is om te sê dat Nietzsche insien dat die verhouding tussen die verstand en dinge radikaal metafories is. In poststrukuralistiese terme gestel beteken dit dat daar geen "positiewe" terme bestaan wat ons 'n onbemiddelde toegang tot die een of ander deterministiese werklikheid kan gee nie.

Nog 'n aspek van die menslike bewussyn wat deur Nietzsche se opmerking oor die baie tale van die wêreld onderstreep word, is die insig dat ons eintlik binne die moontlikhede en beperkinge van ons taligheid opereer. Met ander woorde, ons besit 'n geheue ('n oorsprong), 'n konvensionele tekenkode waarbinne ons ons bestaan voer. Dit is 'n kode wat ons nie sommer sonder gevolge, sonder dat bestaande kennis in die gedrang kom, kan verander nie. Op sy aforistiese wyse interpreteer Nietzsche hierdie konvensionele tekenkode egter negatief: "[W]e are not rid of God because we still have faith in grammar" (Nietzsche 1980:483). Omdat ons "grammatika het", kan ons volgens hom slegs konseptualiseer, of, anders gestel, interpreteer binne die grense en perspektiewe van die taal wat ons gebruik. Daarom praat hy dan ook van *perspektiwisme*.⁵ Dit beteken dat 'n mens se interpretasie van 'n saak slegs kan geskied binne die perspektiewe wat jou taal jou bied. Perspektiewe wat nie in jou taal bestaan nie, bly vir jou onbegryplik; eintlik is dit perspektiewe wat jy nie eers kan oorweeg nie en wat ook nie volledig aan jou verduidelik kan word nie.

Is verandering dan onmoontlik? Is ons vir altyd in konvensionele oorspronge vasgevang? Vervolgens word aangetoon hoe Nietzsche 'n pad uit hierdie konvensionele tekenkode, hierdie oorsprong, probeer baan.

Kearney (1988:216) wys op 'n interessante teenstrydigheid en negatiewiteit, 'n eksistensiële paradoks, in Nietzsche se denke, naamlik "the discrepancy between man's creative will to power and the unyielding character of nature's 'eternal recurrence of the same'". In my terme gestel is dit dus eintlik Nietzsche se hantering van die verhouding tussen oorspronklikheid ("man's creative will to power") en oorsprong ("nature's eternal recurrence of the same") wat Kearney hier aan die orde stel. 'n Mens kan hierdie vermeende "tweespalt" verder ontwikkel deur uit te wys dat Nietzsche enersyds estetiese, sintuiglike kuns aan 'n kreatiewe wilsproses koppel, terwyl hy andersyds sê: "[I]n beauty opposites are tamed; the highest sign of power, namely power over opposites; moreover, without tension" (Nietzsche 1967:422). Omdat laasgenoemde uitspraak 'n harmoniese ruspunt impliseer, verkeer dit (oënskynlik) in tweespalt met sy beklemtoning van 'n ewigdurendveranderende, ontvouende wilsproses.

Hier moet 'n mens egter in gedagte hou dat sy paar onafgeronde opmerkings oor 'n "eternal recurrence" in die besonder gemik was op dinge soos die skeppingsmite, meganistiese determinisme, die idee dat alles 'n doel het, dat die wêreld 'n begin en 'n einde het, dat kontradiksies noodwendig opgelos gaan word en dat vooruitgang noodwendig is.⁶ In sy uitbouing van die idee van 'n "eternal recurrence" het hy dus eintlik alle vorme van determinisme geopponeer. In hierdie verband skryf hy byvoorbeeld: "'Mankind' does not advance, it does not even exist" (Nietzsche 1967:55). Nietzsche het dan nie met sy idee van 'n "eternal recurrence" menslike oorspronklikheid probeer ondermyn nie, maar slegs die idee dat daar 'n bloudruk vir verandering kan bestaan.

'n Verdere rede hoekom Nietzsche die idee van 'n "eternal recurrence" uitgewerk het, het te make met 'n spelpatroon wat hy tussen letterlike en figuurlike taal, tussen oorsprong en oorspronklikheid, raakgesien het. Sy idee van 'n "eternal recurrence" is eintlik nodig om verandering, of in sy woorde, "eternal changing", te verseker:

This world: a monster of energy, without beginning, without end; a firm, iron magnitude of force that does not grow bigger or smaller, that does not expend itself but only transforms itself; as a whole, of unalterable size, a household without expenses or losses, but likewise without increase or income; enclosed by "nothingness" as by a boundary; not something blurry or wasted, not something endlessly extended, but set in a definite space as a definite force, and not a space that might be "empty" here or there, but rather a force throughout, as a play of forces and waves of forces, at the same time one and many, increasing here and at the same time decreasing there; a sea of forces flowing and rushing together, eternally changing, eternally flooding back with tremendous years of recurrence, with an ebb and a flood of its forms; out of the simplest forms striving toward the most complex, out of the stillest, most rigid, coldest forms toward the hottest, most turbulent, most self-contradictory, and then again returning home to the simple out of this abundance, out of the play of contradictions back to the joy of concord, still affirming itself in this uniformity of its courses and its years, blessing itself as that which must return eternally, as a becoming that knows no satiety, no disgust, no weariness: this, my Dionysian world of the eternally self-creating, the eternally self-destroying, this mystery world of the twofold voluptuous delight, my "beyond good and evil" without goal, unless the joy of the

circle is itself a goal; without will, unless a ring feels good will toward itself – do you want a name for this world? A solution for all its riddles? A light for you, too, you best-concealed, strongest, most intrepid, most midnightly men? – This world is the will to power – and nothing besides! And you yourselves are also this will to power – and nothing besides! (Nietzsche 1967:550)

Dit blyk duidelik dat Nietzsche hier in dieselfde asem van twee dinge praat, dat hy die willende wêreld hier as 'n metaforiese stryd beskryf. Dit is 'n stryd waar Nietzsche insien dat totaal nuwe dinge, sonder dat daar 'n element van herhaling by betrokke is, op betekenisloosheid of absurditeit neerkom. As 'n mens die aanhaling hier bo versigtig lees, sien jy dat hy 'n wêreld skets waar ons tot in alle ewigheid 'n "play of contradictions" sal hê, maar waar ons ook die "joy of concord" sal smaak – met ander woorde, 'n wêreld waar geen finale versoening bereik word nie, maar slegs tydelike punte van rus; 'n wêreld waar ons altyd vasgevang sal wees in 'n spel tussen oorsprong en oorspronklikheid, tussen herhalings en veranderinge, tussen lyflike beperkings en verbeeldingsvlugte; tussen ons eksistensiële, historiese bepaaldheid en die verskuiwing van grense. Dit is 'n wêreld waar ons tot in alle ewigheid sal stry en versoen, sal liefhê en baklei, en sal verskil en sal ooreenstem – 'n wêreld waar die artistieke metafoor altyd doenig sal wees.

Nietzsche het dus eerstens ingesien dat die enigste werklikheid wat ons kan ken, volkome met taligheid deurspek is.

In die tweede plek het hy geredeneer dat hierdie taligheid uit sintuiglike of estetiese werking ontstaan het.

In die derde plek het hy ingesien dat 'n prosesmatige spel tussen letterlike en figuurlik-sintuiglike taal, tussen oorsprong en oorspronklikheid, die potensiaal besit om in 'n nuwe konvensionele tekensisteem om te sit. Op hierdie punt kan 'n mens egter vra hoekom ons nie maar kan voortgaan om binne die bestaande konvensionele perspektiewe, die bestaande grense en moontlikhede van ons taal, te opereer nie. Hoekom sal 'n mens enigsins nuwe spelreëls wil opstel? Is daar enige goeie rede hoekom bestaande tekensisteme moet verander? Een rede hoekom 'n mens hierdie vrae vra, is dat ons nooit seker kan wees dat die nuwe moontlikhede wat nuwe spelreëls oopmaak, noodwendig goed gaan wees nie.⁷

Nietzsche se implisiete antwoord op die vraag hoekom verandering nodig is, is dat nuwe, ekspressiewe skeppings 'n manier is om aan die nihilisme te ontkom en 'n outentieke bestaan te verseker. Dit beteken dat dit nie die resultaat is wat tel nie, maar die skeppingsproses. Dit is hierdie skeppingsproses wat vir hom 'n manier is om te ontkom aan 'n premature geestelike dood wat uit dogma kan voortvloei. Sy "Übermensch" is een wat hierdie spel verstaan, wat byvoorbeeld besef dat 'n utopie waar die skep van nuwe betekenis geen funksie meer het nie, 'n onbereikbare doodse droom is, aangesien dit 'n wêreld is waar 'n mens vroegtydig van verveling sal sterf.

Vir Nietzsche het nuutskepping in die eerste plek met oorspronklike, metaforiese artistieke prosesse te make. 'n Mens sê dit omdat hy 'n dinamiese historiese proses skets waar die kunstenaar, sy "Übermensch", deur die manipulerings van sintuiglike tekens nuwe realiteite skep, mede-aanspreeklik is wanneer ou realiteite vergete raak, en help om vergete realiteite weer lewend te maak. Vir Nietzsche beweeg die kunstenaar dan aan die voerpunt van die proses om tekenmiddels uit te brei, in te kort en te verander. So kan die kunstenaar byvoorbeeld nuwe ekspressiewe betekenis skep en ander betekenis verlore laat gaan, nuwe onderskeidings maak en ou onderskeidings laat verval, nuwe

ooreenkomste aangaan en ou ooreenkomste vergeet. Die kunstenaar kan nuwe dinge in die geskiedenis "in"-teken, en ander dinge weer "uit"-teken. En omdat hy van mening is dat sintuiglike kuns – die estetiese – aan die voorpunt van hierdie spel staan, reken hy dat "only as an aesthetic phenomenon is the world and existence eternally justified". Dit is ook die rede hoekom hy sê: "We possess *art* lest we *perish of the truth*" (Nietzsche 1967: 435).

Om hier saam te vat: waar die metafisika tradisioneel 'n hiërargiese ereplek aan letterlike taal gegee het, het Nietzsche hierdie hiërargie omgedraai en 'n voorkeur aan die nuwe en aan figuurlike taal gegee. Volgens Nietzsche is Hegel se "Aufhebung", die sintuiglike metafoor wat waaragtig word, 'n illusie waarvan ons vergeet het dat dit 'n illusie is. Nietzsche se manier om aan 'n finale "Aufhebung", vir hom 'n absolute betekenisloosheid, te ontkom, is om die willende, skeppende potensiaal van metaforiese prosesse te beklemtoon; om "ja" te sê aan die toekoms, aan die prosesmatige ontvouing van die menslike bestaan. Om "ja" te sê aan 'n wêreld waar die begeerte na die onbekende vir altyd nagestreef word.

Oorsprong en oorspronklikheid by Heidegger

Dit is opmerklik dat waar Nietzsche voorkeur aan oorspronklikheid gee, Heidegger weer voorkeur aan die oorsprong gee. Daarom merk Ijsseling (1990: 48) op: "De neiging om de geschiedenis te begripen als een verwording, verval en verwijdering van de oorsprong en een zekere nostalgie naar het eigene en eigenlijke, oorspronkelijke en zuivere [...] zijn by Heidegger onmiskenbaar aanwezig." Hoewel die nostalgie vir die oorsprong sterk in sy vroeë werk, *Sein und Zeit (Being and time)* (1927), teenwoordig is, fokus ek vir die doeleindes van hierdie artikel op Heidegger nadat hy sy sogenaamde taalwending ondergaan het, aangesien hy daarna die korrespondensie-spieël op die mees treffende wyse neergesit het.

Heidegger se taalgeïnspireerde neersit van die korrespondensie-spieël en sy hunkering na die oorsprong werk egter hand aan hand. 'n Mens kan begin om hierdie wisselwerking tussen taal en oorsprong by hom te ontleed deur te let op sy suggestie dat daar tye van onthullings moes gewees het toe daar "ooptes" ontstaan het waar taal 'n realiteit geword het. Hierdie ooptes, hierdie onthullings, is vir hom outentieke gebeurtenisse; hulle is die voor-diskursiewe gryp-en-oophou-gebeurtenisse van dit wat gesien en gehoor is.

Ter verduideliking van Heidegger se standpunt haal Ricoeur (1978: 281) die volgende aan: "[O]ur thought must grasp with insight what has been heard [...] thinking is a grasping by the ear that grasps with sight. In other words thinking is a hearing and a seeing." Hofstadter (in Heidegger 1971: xvi) verduidelik weer Heidegger se waardering vir latere "outentieke" taal soos volg: "[T]he ancient thought – an original discovery of the poets and thinkers who spoke the Indo-European languages into being – is the one that is truest to the nature of the thing as it is knowable in and from living experience."

Verder is Heidegger lief om uit te wys hoe daar met die taaloordrag vanuit Grieks konkrete oerkonsepte verlore gegaan het, hoe die verlies van outentisiteit begin het:

[...] with the appropriation of Greek words by Roman-Latin thought. *Hupokeimenon* becomes *subiectum*; *hupostasis* becomes *substantia*; *sumbebekos* becomes *accidens*. However, this translation of Greek names into Latin is in no way the innocent process it is considered to this day. Beneath the seemingly literal and thus faithful translation there is

concealed, rather, a *translation* of Greek experience into a different way of thinking. *Roman thought takes over the Greek words without a corresponding, equally authentic experience of what they say, without the Greek word.* The rootlessness of Western thought begins with this translation. (Heidegger 1986:257-8)

Die rede waarom Westerse denke volgens Heidegger ontwortel geraak het, is dat die konkrete, dingagtige, sintuiglike *kern* waaromheen woorde aanvanklik "versamel" het, verlore gegaan het en slegs abstraksies daarvan oorgebly het.⁸

Dit is ook nodig om hier verder te nuanseer, aangesien dit nie die geval is dat Heidegger (1971:242-55) bloot nostalgies oor die verlede is nie; dit is eerder die geval dat hy die verlede herdink omdat hy die Syn van syndes (outentieke taalgebeurtenisse) in die *hede* skerper wil omskryf. Om dit te vermag gaan hy baie indringend met die betekenis van woorde om. In Hofstadter (in Heidegger 1971:xvi) se woorde: hy gebruik "etymology [...] to uncover human misadventures in thinking [and] to bring to light what has been obscured in history". Omdat Heidegger oorspronge, outentieke, konkrete betekenis, weer lewend wil maak, wemel sy tekste van woorde wat vandag dikwels oud en "plat" klink: woorde soos *ding, aarde, val, grond, oopte, sorg, gereedskap* en *preservasie*. Verder maak hy gebruik van selfgeskepte woorde wat ook 'n soort metaforiese weerklank met die "dingagtige" oorsprong het, woorde soos *ter hande, voorhande, Dasein* en *geworpenheid*.

Die wyse waarop hy ons aandag op die konkrete, dingagtige betekenis van woorde vestig, is baie interessant, want het ons almal nie al op 'n keer toevallig ontdek dat 'n woord wat vir ons duidelik, deursigtig en letterlik voorgekom het, eintlik op 'n baie interessante wyse na dinge verwys nie, of, anders, eintlik 'n samestelling van konkrete woorde is nie? Hier kan 'n mens voorbeelde noem soos wanneer ons snap dat *oorsprong* aanvanklik *oer-bron* of *oer-sprong* was; dat *verbeelding* "verstandelike ding" beteken; dat *onmiddellik* nie "nou"nie, maar "sonder tussenganger" beteken; dat *ontse* nie "weerhou" beteken nie, maar "ont-sê, die praat verberg". Soos wanneer ons ook besef dat *toekoms* letterlik "toe-koms" beteken: dit wat *toe* (geslote) is, maar gaan *kom*; die stelling "Die toekoms is duister" is dus eintlik toutologies. Wat Heidegger dan onder meer doen, is om ons daarop te wys dat oënskynlik "letterlike", deursigtige metafisiese terme eintlik aanvanklik konkrete betekenis gehad het. Soos reeds aangetoon, is dit duidelik dat Heidegger van mening is dat hierdie konkrete betekenis 'n outentisiteit kan besit; dat in hulle die oorsprong van die syn opgesluit kan lê.

Om dit verder te verduidelik kan 'n mens sê dat Heidegger op 'n manier Hegel se idee van "Aufhebung" op sy kop gedraai het: as die oorspronklike konkrete taal deur 'n metaforiese uitslytproses omgesit is in deursigtige, letterlike taal (aktuele taal, in Heidegger se woorde, en abstrakte betekenis in Hegel s'n) kan dit mos moontlik wees om hierdie proses in trurat te doen. Waar hy sê dat "[W]ithin language as saying there is present something like a way or path" (Heidegger 1971:126), impliseer hierdie pad tweerigtingverkeer. Indien dit moontlik is, soos Nietzsche ook geredeneer het, om deur sintuiglike metaforiese tekenmanipulasie ons toekomstige realiteit te skep, hoekom is dit nie ook moontlik om deur 'n terugwerkende proses ou konkrete betekenis terug te wen en lewend te maak om sodoende ons oorspronge, en spesifiek die oorspronge van ons taal, te ontdek nie? As 'n mens so te werk gaan, is die vraag na die oorsprong van die syn, die syn van die syndes, glad nie so absurd nie, want dan kan outentieke betekenis (oënskynlik) herwin word. Volgens Heidegger lê 'n outentieke toekoms dan eintlik in die verlede, in 'n herwinning van die verlede. Ons herwin die verlede deur die geskiedenis wat ons sus of so gemaak het, te aanskou en te deurskou.

Dit is dus duidelik dat Heidegger en Hegel ten opsigte van 'n evaluering van die geskiedenis in twee rigtings trek. Dit is omdat Hegel die winste wat vanaf die Griekse beskawing behaal is, beklemtoon, waar Heidegger weer die verliese aantoon. Heidegger interpreteer die konkrete sintuiglikheid van die Grieke posities en Hegel het weer waardering vir die beweging weg hiervandaan in die rigting van idealisering.

Vervolgens bespreek ek die ander kant van Heidegger se terugryp na die oorsprong, naamlik Heidegger se aangryp van oorspronklikheid. Dit is Heidegger wat toekomsgerig was en wat dit wat nog nooit sêbaar was nie, sêbaar wou maak. In hierdie opsig het hy die kuns as 'n voorhoede van die toekoms gereken. In *On the way to language* (Heidegger 1971:62) maak hy dan ook die opspraakwekkende voorstel dat digters wat na taal "luister", selfs tegniese prestasies soos ruimtevaart moontlik gemaak het. "[If] the word framing that order and challenge had not been spoken: then there would be no sputnik", skryf hy (Heidegger 1971:62).⁹

In *The origin of the work of art* verklaar Heidegger dat dit deur figuurlike projeksies is (dit wat ek die metaforiese skep van nuwe betekenis genoem het) dat die kunswerk sy "werk" doen. In die volgende aanhaling speel hy dan ook letterlike en figuurlike taal teenoor mekaar af om die punt te maak dat dit die figuurlike kwaliteit van kuns is wat dit eiesoortig maak en verseker dat dit sy toekoms-"werk" verrig, naamlik om dit wat nie tans sêbaar is nie, en nog nooit sêbaar was nie, sêbaar te maak:

Projective saying is poetry [...] Poetry is the saying of the unconcealedness of what is. Actual language at any given moment is the happening of this saying, in which a people's world historically arises for it and the earth is preserved as that which remains closed. Projective saying is saying which, in preparing the sayable, simultaneously brings the unsayable as such into a world. (Heidegger 1986b:275)

'n Mens kan nou terugkeer tot die spoetnik, en na aanleiding van Heidegger sê dat figuurlike projeksies 'n orde opstel, uitdagings rig en 'n aardse ruimte skep wat spoetniks in 'n bo-aardse ruimte plaas. Met ander woorde, die objektiewe wêreld word nie deur poëtiese taal benoem nie, maar poëtiese taal beskik oor die vermoë om 'n konkrete werklikheid tot stand te bring. Eenvoudig gestel: as mense nie éérs gedroom het oor vlieg en hulle drome verwoord het nie, sou ons nou nog nie gevlieg het nie.

Vir Heidegger is dit egter nie slegs die kuns wat figuurlik is en daarom die toekoms oopmaak nie. 'n Spesifieke soort filosofiese denke kan ook die toekoms help oopmaak. Trouens, Heidegger problematiseer, soos Nietzsche, die tradisionele onderskeid tussen kuns-as-figuurlik en filosofie-as-letterlik. Omdat korrespondensie-denke – die idee dat "letterlike" taal in staat is om die werklikheid op 'n deursigtige wyse te benoem – deur Heidegger bevraagteken word, beskou hy selfs sy eie filosofiese denke as 'n soort taalervaring of -gebeurtenis. Dit is 'n taalgebeurtenis waar 'n mens nie slegs 'n taal praat nie, maar waar 'n mens eerder *deur medium van 'n taal praat*. Heidegger (1971:124) stel dit so: "We do not merely speak *the* language – we speak *by way of it*." Wat dít impliseer, is tweerigtingverkeer waar 'n ervaring met taal ons nie onaangeraak laat nie.

In *The nature of language* (1971) maak Heidegger dan ook op verskeie plekke die punt dat hy nie die aard van taal gaan of kan "representeer" nie. Hy beskryf sy intensie soos volg: "They [sy lesings oor taal] are intended to bring us face to face with the possibility of undergoing an experience with language" (Heidegger

1971:57). Heidegger se filosofie praat nou van ervarings, waar tradisioneel aangeneem is dat die filosofie eintlik die grense en voorwaardes van korrespondensie, denke en handeling bepaal, en dat *kuns* eerder met ervarings te make het.

Duidelik wil Heidegger nie slegs beskryf of representeer nie, maar wil hy, soos die kunste, 'n mens se ervaringswêreld betree. 'n Mens let dan op dat hy ná sy sogenaamde taalwending oorwegend ophou om gebruik te maak van dit wat hy representasie-denke of aktuele taal noem en begin om soos die digter te skryf, filosofie te *maak*, om tekens te manipuleer. As 'n mens dit nie besef nie, kan 'n mens spesifiek in sy latere "talige" werke bladsy op bladsy lees sonder om veel sin daaruit te maak. As 'n mens egter jou leesmodus verander en daaraan dink as 'n poëtiese leeservaring, maak Heidegger goeie konkrete, prosaïese poësie.

Soos Nietzsche, wat 'n pragtige metaforiese taal gebruik het, laat ook Heidegger die ou rigiede akademiese onderskeid tussen letterkunde (kuns) en filosofie vervaag. Of, meer akkuraat gestel, hy laat die letterkunde en die filosofie met mekaar "praat". Ten opsigte van die werke wat in *Poetry, language, thought* opgeneem is, skryf Hofstadter (in Heidegger 1971:xi): "In these essays, as they advance in date of composition, one may discern at the same time an increase in the poetic quality of their language. It is not an accident; it goes along with the growth of the author's vision of truth and being."

In hierdie verband maak Heidegger (1971:136) ook die volgende opmerking: "All reflective thinking is poetic, and all poetry in turn is a kind of thinking."

Saam roep Nietzsche en Heidegger dan die vraag op of die verhouding tussen die letterkunde en die filosofie, tussen oorspronklikheid en oorsprong, ooit volkome kenbaar, versoenbaar, onderskeibaar of sêbaar is.

Hoe suksesvol was Heidegger om 'n mens 'n soort poëtiese, artistieke ervaring met oorsprong te laat ervaar? Hofstadter (in Heidegger 1971:xvii) verwoord dit soos volg: "Read what Heidegger has to say about the thinging of things [...] and you will begin to re-collect in your own thinking a basic human grasp of the meaning of things, which will open up afresh a basic human relationship to them."

Hoewel ek self baie betekenis uit Heidegger se skryfwerk put, gaan ek my nie uitlaat oor die kwaliteit van sy "kunstenaarskap", die mate waarin hy daarin slaag om ons 'n oorspronklike ervaring met die oerbetekenis van dinge te gee nie. Wat hier vir my van belang is, is in watter mate ons kan *vertrou* op die "basic human grasp", die vermeende "ontologiese" ervaring wat Heidegger (of enige ander kunstenaar) deur die taal of die kunswerk vir ons ontsluit. Dit is omdat 'n mens vanuit die perspektief van die poststrukturalisme moet vra of dit werklik moontlik is om die oorsprongsbetekenis van 'n woord (of ervaring) op enige betroubare wyse te herskep of lewendig te maak. Ek glo nie, want wanneer 'n mens hierdie spel speel, begin jy 'n spel wat sy eie stert insluk: want soos die verlede oënskynlik oopgevelek word, word die hede gewysig, en soos die hede verander, word die toekoms gewysig, en soos die toekoms verander en die hede word, raak die verlede weer iets anders. Dit is eenvoudig so dat daar oneindige moontlikhede bestaan en dat 'n mens nooit hierdie drade in absolute, ontologiese oorsprongsoutentisiteite, in "finale" outentieke woorde, sal kan vasknoop nie.

Derrida (1986:417) stel dit nogal raak: "[H]as anyone thought that we have been tracking something down, something other than tracks themselves to be tracked down?" Die punt is nie dat 'n mens nie soos Heidegger agteruitkykende, metaforiese prosa kan skryf en daarmee die verlede in die spel kan bring nie – dit

kan 'n mens wel doen; die punt is bloot dat 'n mens nooit absoluut op die skeppings wat 'n mens so in die spel bring, sal kan vertrou nie.

As 'n mens Heidegger se *oorsprong* met Derrida se *trace* vergelyk, is dit duidelik dat Derrida Heidegger se oorsprong met agterdog bejeën. Derrida (1976:65) skryf in hierdie verband: "*The trace is in fact the absolute origin of sense in general ... Which amounts to saying once again that there is no absolute origin of sense in general. The trace is the difference which opens appearance [...] and signification.*" Ons het met ander woorde in "traces" nie met outentieke oorsake en gevolge te make nie. Soos Derrida verduidelik:

No doubt life protects itself by repetition, trace, *différance* (deferral). But we must be wary of this formulation: there is no life at first which would then come to postpone, or reserve itself in *différance*. The latter constitutes the essence of life. Or rather: as *différance* [...] Life must be thought of as a trace before Being may be determined as presence [...]. It is thus the delay which is in the beginning. (Derrida 1978:203)

Heidegger worstel eintlik in sy talige werke om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, hoewel 'n wesentlike verskil tussen hierdie twee dinge staande bly. Dit is hoekom dit op sommige plekke voorkom asof hy argumenteer vir 'n oorsprong, 'n standvastigheid, 'n determinisme, 'n absolute ontologie in die syn van syndes, en dit op ander plekke weer voorkom asof hy meen dat outentisiteit geleë is in oorspronklikheid, in 'n besef van die labiliteit en die kontingensie van die syn. Wat oorsprong betref, skryf hy byvoorbeeld dat elke stuk aarde noodwendig sy eie historiese mens voortbring: "Genuinely poetic projection is the opening up or disclosure of that into which human being as historical is already cast. This is the earth and, for an historical people, its earth, the self-closing ground on which it rests together with everything that it already is, though still hidden from itself" (Heidegger 1986:277-8). Wat oorspronklikheid betref, skryf hy:

In setting up a world and setting forth the earth, the work is an instigation of [...] striving (lees: oorspronklikheid). This does not happen so that the work should at the same time settle and put an end to the conflict in an insipid agreement, but so that the strife may remain a strife.

Die volgende is weer 'n voorbeeld van hoe Heidegger probeer om die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, en inderwaarheid so 'n metaforiese perspektief op die skep van nuwe betekenis aan die orde stel:

The founding of truth is a founding not only in the sense of free bestowal, but at the same time foundation in the sense of this groundlaying grounding. Poetic projection comes from Nothing in this respect, that it never takes its gift from the ordinary and traditional (lees: oorsprong). But it never comes from Nothing in that what is projected by it is only the withheld vocation of the historical being of man itself. (Heidegger 1986:277)

Met ander woorde, die kuns moet terselfdertyd as wat dit iets nuuts is, iets ouds wees; dit moet 'n oorsprong besit terwyl dit oorspronklik is.

Op hierdie punt raak my argument ten opsigte van Heidegger en 'n bydrae tot 'n metaforiese perspektief op kuns en die skep van nuwe betekenis duideliker, naamlik dat dit geensins is omdat Heidegger *vir* 'n metaforiese perspektief geargumenteer het dat hy gehelp het om 'n metaforiese perspektief aan die orde te stel nie. Wat eerder gebeur het, is dat sy mislukte poging om 'n metaforiese

perspektief te omseil deur die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid te probeer wegdink, gehelp het om 'n metaforiese perspektief aan die orde te stel. Wat herhaaldelik omtrent Heidegger se geskifte opval, is hoe hy, waar hy intensioneel probeer om 'n ontologie op te stel deur die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, verplig is om die mooiste metafore te gebruik, hoe hy verplig is om 'n spel tussen letterlike en figuurlike taal, tussen oorsprong en oorspronklikheid te speel; hoe hy verplig is om 'n beweging in tyd te beskryf waarin die een of ander oorsprong, konvensie, ooreenkoms, patroon, herhaling of betroubaarheid deur die een of ander oorspronklike beweging omsit in 'n nuwe oorsprong, konvensie, ooreenkoms, patroon, herhaling of betroubaarheid.

Dus: ten spyte daarvan dat dit Heidegger se intensie was om die syn van syndes te sê, raak die spel tussen oorsprong en oorspronklikheid in sy skryfwerk pragtige skeppende metafore. Ek noem die volgende voorbeelde:

The dawning world brings out what is as yet undecided and measureless, and thus discloses the hidden necessity of measure and decisiveness. (Heidegger 1986b:272)

All creation, because it is such a drawing-up, is a drawing, as of water from a spring. (Heidegger 1986b:277)

[T]he world is the clearing of the paths of the essential guiding directions with which all decision complies. (Heidegger 1986b:271)

All things of earth, and the earth itself as a whole, flow together into a reciprocal accord. But this confluence is not a blurring of their outlines. Here there flows the stream, restful within itself, of the setting of bounds, which delimits everything present within its presence. (Heidegger 1986b:267)

As 'n mens hierdie aanhalings versigtig lees, dan sien 'n mens dat Heidegger deurgaans in hulle die een of ander oorsprong teenoor die een of ander vorm van oorspronklikheid opstel, en dat hierdie twee sferes in 'n soort verwickelde onenigheid worstel om nuwe betekenis tot stand te bring. Waar Heidegger se metaforiese woordkuns, sy spel tussen oorsprong en oorspronklikheid slaag, skep hy inderdaad nuwe estetiese harmonieë.

Gevolgtrekking

Hoewel die outentisiteit wat Heidegger in die verlede gesien het, problematies is, maak hy 'n belangrike punt in verband met die kuns. Dit is dat die kuns, anders as wat dikwels gedink word, nie die een of ander "diep" of "vlak" realiteit weerspieël nie, maar medepligtig is aan die werklikheid wat vir ons ontvou; dat die kuns 'n werklikheidsontsluitende en wêreldstigende taak het.

Hierbenewens toon sy onsuksesvolle pogings om finaal die verskil tussen oorsprong en oorspronklikheid weg te dink, te skryf en te sê, dat hierdie verskil eintlik nie weg te dink, te skryf of te sê is nie. Hiermee word nie beweer dat daar nooit punte van rus, harmonieë, in die spel tussen oorsprong en oorspronklikheid kan kom nie; al wat ek sê, is dat hierdie artistieke harmonieë nie op 'n diskursiewe, aktuele wyse sêbaar is nie, nie volledig en uitputtend interpreteerbaar is nie. Tydelike harmonieë gee eerder aanleiding tot voortdurende herinterpretasie, tot 'n onafsluitbare proses van nuwe betekening, tot 'n onkontroleerbare stigting van nuwe wêreldes, tot 'n positiewe "ja" aan die ontvouende werklikheid.

Ten opsigte van hoe Nietzsche oor oorsprong en oorspronklikheid dink, argumenteer hy aan die een kant dat ons nooit oorsprong en oorspronklikheid in 'n punt van permanente waaragtigheid sal kan versoen nie. Aan die ander kant interpreteer hy egter die feit dat ons nooit hierdie twee aspekte permanent sal kan versoen nie, as juis dit wat permanente betekenis aan die wêreld gee. Dit is juis hierdie insig, naamlik dat ons nooit 'n finale versoening tussen oorsprong en oorspronklikheid gaan bereik nie, wat daartoe bygedra het om 'n metaforiese perspektief op die skep van nuwe betekenis aan die orde te stel.

Hierdie artikel het aangetoon hoe Nietzsche en Heidegger die tradisionele korrespondensie-spieël neergesit het om deur hul onderskeie denkweë 'n bydra tot 'n positiewe, metaforiese perspektief op die skep van nuwe betekenis te lewer. Hierdie perspektief is 'n belangrike alternatief vir die gevolge van die einde van korrespondensie-denke, want volgens Conner (1989) is die ander moontlikheid die al hoe meer effektiewe bestuur van betekenisloosheid - 'n kwessie wat in die inleiding aangeraak is waar na bestuursmanie verwys is. Hy skryf:

The university or institution of learning cannot in these circumstances [die neersit van die korrespondensie-spieël] be concerned with transmitting knowledge in itself, but must be tied ever narrowly to the principle of performativity - so that the question asked by teacher, student and government must now no longer be "Is it true?" but "What use is it?" and "How much is it worth?" [...] This side of Lyotard's analysis leads to the nightmare prospect envisaged by the Frankfurt school of Marxist social theorists, of a world subordinated not to a rational ideal, but to the absolutely ungoverned, principle of rationalization, the search for higher output from lower input. (Conner 1989:32-3)

In hierdie artikel is 'n tentatiewe alternatief verskaf vir die nagmerrie wat hier bo beskryf word. Dit is gedoen deur ons geheue te verfris van hoe Nietzsche en Heidegger se tydspel tussen oorsprong en oorspronklikheid, 'n positiewe, skeppende alternatief op "rasionalisering" lewer.

Ter afsluiting wil ek weer verwys na Nietzsche se standpunt dat "only as an aesthetic phenomenon is the world and existence eternally justified" en beklemtoon dat hy die estetiese definieer as skeppende, verbeeldingryke metaforiese prosesse, dit wat 'n mens ook 'n poëtiese verbeelding kan noem - dit is 'n verbeelding wat "ja" sê aan die onbekende en "nee" sê aan ideologiese burokratisering wat die onbekende onderdruk.

Bibliografie

Bowie, A. 1992. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. In Cooper (red.) 1992.

Conner, S. 1989. *Postmodernist culture: An introduction to theories of the contemporary*. Oxford: Basil Blackwell.

Cooper, D.E. (red.). 1992. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell.

Derrida, J. 1976 [1967]. *Of grammatology*. Vertaal deur G.C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

—. 1978 [1967]. *Writing and difference*. Vertaal deur A. Bass. Chicago: University of Chicago Press.

- . 1984. Jacques Derrida. In Kearney 1984.
- . 1986. Différance. In Taylor (red.) 1986.
- Edgar, A. 1990. An introduction to Adorno's aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 30(1):46-56.
- Hegel, G.W.F. 1975 [1842]. *Hegel's aesthetics: Lectures on fine art*. Vertaal deur T.M. Knox. 2 volumes. Oxford: Clarendon Press.
- Heidegger, M. 1962 [1927]. *Being and time*. Vertaal deur J. Macquarrie en E. Robinson. Oxford: Blackwell.
- . 1971. *On the way to language*. Vertaal deur P.D. Hertz. New York: Harper & Row.
- . 1975. *Poetry, language, thought*. Vertaal met 'n inleiding deur A. Hofstadter. Colophon-uitgawe. New York: Harper & Row.
- . 1977a. The age of the world picture. In Heidegger 1977b.
- . 1977b. *The question concerning technology and other essays*. Vertaal met 'n inleiding deur W. Lovitt. New York: Garland.
- . 1986a. The end of philosophy and the task of thinking. In Taylor (red.) 1986.
- . 1986b. The origin of the work of art. In Taylor (red.) 1986.
- Ijsseling, S. 1990. *Mimesis*. Baarn: Ambo.
- Jasper, D. 1992. Coleridge, Samuel Taylor. In Cooper (red.) 1992.
- Kearney, R. 1984. *Dialogues with contemporary continental thinkers*. Manchester: Manchester University Press.
- . 1988. *The wake of imagination: Ideas of creativity in Western culture*. Londen: Hutchinson.
- Liotard, J-F. 1984. *The postmodern condition: A report on knowledge*. Vertaal deur G. Bennington en B. Massumi met 'n voorwoord deur F. Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nietzsche, F.W. 1955 [1886]. *Beyond good and evil*. Vertaal en ingelei deur M. Cowan. Chicago: Henry Regnery Company.
- . 1967 [1901]. *The will to power*. Vertaal deur W. Kaufmann en R.J. Hollingdale met redigering en kommentaar deur W. Kaufmann. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- . 1980. *The portable Nietzsche*. Vertaal deur W. Kaufmann. New York: Viking Press.
- . 1986. On truth and lie in an extra-moral sense. In Taylor (red.) 1986.
- Owens, W.D. 1989. Heidegger's philosophy of art. *British Journal of Aesthetics*, 29(2):129-39.

Potgieter, F.J. 1999. Die ontstaan van die metaforiese perspektief op kuns, waarheid en betekenis: 'n herwaardering van die moderne artistieke praktyk. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit van Stellenbosch.

—. 2006. A post-humanist deconstruction of the modern continental aesthetic discourse. *De Arte* 74:37-47.

Ricoeur, P. 1978. *The rule of metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. Vertaal deur R. Czerny, K. Mclaughlin en J. Costello. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Schiller, F. 1954 [1795]. *On the aesthetic education of man: In a series of letters*. Vertaal en ingelei deur R. Snell. New York: Frederick Ungar.

Taylor, M.C. (red). 1986. *Deconstruction in context: Literature and philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

Eindnotas

¹ Aspekte van hierdie artikel is gebaseer op my doktorsale proefskrif. Sien Potgieter (1999).

² *Korrespondensieteorieë* verwys na teorieë wat 'n voorafgegewe realiteit veronderstel waarop waarheid gebaseer moet word.

³ Op 'n ander plek (Potgieter 1999:44-52) het ek geargumenteer dat moderniste in die nuwe harmonieë van kunswerke 'n bewys vir 'n breë, algemene teleologie gesoek het. Daar het ek my afgevra hoekom 'n bewys vir teleologie vir hulle so belangrik was, en die antwoord waarmee ek vorendag gekom het, was dat hulle die emansiperende veranderinge van hul eie tyd as goed en noodwendig wou rasionaliseer om as 'n argument teen konserwatiewe elemente te dien.

⁴ Sien Potgieter (2006).

⁵ Sien Taylor (1986:16) vir 'n bondige bespreking van perspektiwisme. Sien ook Nietzsche (1967:272-6).

⁶ Sien Nietzsche (1967:293-300).

⁷ As ek omgewingsverval oorweeg, dan is dit duidelik dat ons moet verander, omdat die punt wat ons tans bereik het, gewoon nie volhoubaar is nie.

⁸ Sien Heidegger (1986b:257).

⁹ Dit is nodig om hier te noem dat Heidegger (1977) eintlik agterdog jeens die moderne tegnologie koester. Volgens hom is die syn van die syndes in ons tyd *das Gestell*, wat alles tot *Bestand* reduceer. Wat dus heers, is 'n berekenende denke wat nie die voorwaardes van sy eie moontlikheid kan bedink, oordink of deurdink nie. Volgens Heidegger luister digters verby dié denke na 'n meer outentieke synsonthulling – waardeur die berekenende denke as eendimensioneel ontmasker word.