

Poiëse en poiëtiese denke in *Die swye van Mario Salviati: 'n Gereedmaak vir simpoiëse*

Poiesis and poetic thinking in *The long silence of Mario Salviati: Making ready for sympoiesis*

HENDRIK AURET

Departement Argitektuur
Universiteit van die Vrystaat
Suid-Afrika
E-pos: auretha@ufs.ac.za



Hendrik Auret

HENDRIK AURET is 'n senior lektor by die Departement Argitektuur aan die Universiteit van die Vrystaat, en is geregistreer as 'n professionele argitek. Sy navorsing fokus op die argitektoniese oomblikke waarin die sorg(e)vuldige verhoudings tussen inwoners en hul plek-spesifieke bestaan rugbaar word as gebeurtenisse van sorg(e), waardeur hy die saak stel vir aandagtige en gepaste vorme van ontwerp en bouwerk om hierdie deureleefde geheel op seldsame wyse weer te gee. Sy magister-ontwerpprojek het die 2006 Nasionale Corobrik Argitektoniese Student van die Jaar Toekenning gewen. In 2015 verwerf hy sy PhD in argitektuur aan die Universiteit van die Vrystaat. Sy eerste boek, *Christian Norberg-Schulz's interpretation of Heidegger's philosophy: Care, place and architecture*, word in 2019 uitgegee deur Routledge. In 2020 verwerf hy 'n Kategorie Y2-navorsingsgradering van die Nasionale Navorsingstigting. Sedert Februarie 2020 dien hy as voorsitter van die Permitkomitee van die Vrystaatse Provinsiale Erfenishulpbronowerheid.

HENDRIK AURET is a senior lecturer in the Department of Architecture at the University of the Free State and is registered as a professional architect. His research interests revolve around architectural moments that reveal the concerned relationships between dwellers and their emplaced existence as instances of care, thereby making the case for attentive, appropriate ways of designing and building able to dignify this lived totality. His master's design dissertation won the 2006 National Corobrik Architectural Student of the Year Award. In 2015 he obtained his PhD (with specialisation in architecture) from the University of the Free State. His first book, *Christian Norberg-Schulz's interpretation of Heidegger's philosophy: Care, place and architecture*, was published by Routledge in 2019. In 2020 he was awarded a Y2 rating from the National Research Foundation. Since February 2020 he has served as chairperson of the Permit Committee of the Free State Provincial Heritage Resources Authority.

Datums:

Ontvang: 2024-05-28

Goedgekeur: 2024-10-11

Gepubliseer: Desember 2024

ABSTRACT

Poiesis and poietic thinking in *The long silence* of Mario Salviati: Making ready for sympoiesis

People have always been makers, creatures of poiesis. However, in a time where many are growing sceptical about the desirability of Homo Faber's gifts due to the ecological destruction they so often cause, this article investigates the emergent possibilities offered by co-creation or sympoiesis. In order to understand the implications of this shift from poiesis to sympoiesis, the article offers a hermeneutic attempt to come to grips with the essence and nature of the human making-event (poiesis), and the kind of thinking that lets this creative process unfold in a particularly revealing way. The article relies on the influential writings of the German philosopher Martin Heidegger (1889–1976) to plumb the depths of mortal making. For Heidegger, all making stands under the sway of the ancient Greek notion of poiesis. Despite sounding like the word used for poetry, poets merely practice one form of poiesis. This article attempts a more encompassing approach to mortal making by appreciating the ontological associations of poiesis as it relates to Heidegger's understanding of people as beings of care (Sorge). In order to elaborate on the richness and depth of mortal poiesis, and to show how a heroic understanding of poiesis may undermine the potential for sympoiesis, the article will study various making-narratives posited in the novel by Etienne van Heerden, *The long silence* of Mario Salviati, originally published as *Die swye van Mario Salviati* (2000). Drawing on the circular (hermeneutic) tendencies Heidegger identifies in mortal existence, and the role played by angels in the novel (and in the *Duino Elegies* of Rainer Maria Rilke), the article presents four spiralling flights dipping into aspects of poiesis as developed in Van Heerden's novel.

The article is structured in three sections. The first section sketches an overarching interpretation of Heidegger's understanding of mortal poiesis and his formulation of inceptual thinking (*das anfängliche Denken*) as alternative for the shortcomings of representational thinking (*das vorstellende Denken*). In the second section, the Heideggerian interpretation of mortal making is elaborated by interpreting various making-events in Van Heerden's novel. It is shown that the characters in *The long silence* of Mario Salviati carry an unnecessarily heavy burden when they attempt creative endeavours, because they misunderstand (and are not able to endure) the silent openness imbuing mortal poiesis. In an attempt at challenging their understanding of making, it is argued that Heideggerian *Gelassenheit* implies an additional move from poiesis to sympoiesis (*making-with*). The third section serves as conclusion and speculates briefly on the implications of this sympoietic augmentation of poiesis. As such, the article considers the way poietic thinking and poiesis are interwoven in the moment of creation, augments this interpretation by studying several making-narratives in Van Heerden's novel, and uses the resulting understanding to reappraise the way people think about making in terms of sympoiesis. Consequently, the article can be seen as a retrospective reflection on human making amid the harbingers of sympoiesis. The article is both an attempt at making-sense (of poiesis) and making-ready (for sympoiesis).

Ultimately, drawing on the latent implications of Heidegger's notion of *Gelassenheit*, it is proposed that people need to abdicate their claim of being the sole authors of poiesis. To shift from poiesis to sympoiesis is to acknowledge that making is an open yet entwined endeavour: iterative, contingent, impure, awaiting yet guilty, dense, ecstatic-leaping, and fundamentally, care-full. In the same way that Heidegger challenged Cartesian dualism by proposing that people are intimately entangled in the world, making is also shaped by entanglements steeped in mortal care. Sympoiesis, by granting creative agency to these

entanglements, is even more open and entangled than poiesis. Therefore, it could be argued that sympoiesis is more in tune with the way people live as beings of care than poiesis, since it engages more kinds of mattering. The article concludes that sympoiesis is the more venturesome form of making that Being seems to be calling us towards.

KEYWORDS: *poiesis, Martin Heidegger, The long silence of Mario Salviati, sympoiesis, making, act of creation, making-with, co-creation, Gelassenheit, thinking, ineptual thinking, representational thinking, Sorge, care*

TREFWOORDE: *poiëse, Martin Heidegger, Die swye van Mario Salviati, simpoiëse, maak, skeppingsoomblik, saamskep, ko-kreatief, Gelassenheit, denke, aanvangsdenke, voorstellingsdenke, Sorge, sorg*

OPSOMMING

Die mens was nog altyd 'n maker, 'n skepsel van *poiëse*. Maar in 'n tyd waar ekologiese verwoesting sommige skepties laat oor die verdienstelikheid van *Homo Faber* se vermoëns, ondersoek hierdie artikel die ontlukende moontlikheid van saamskepping of *simpoiëse*. Om die implikasies van die verskuiwing van *poiëse* na *simpoiëse* te verstaan, bied hierdie artikel 'n hermeneutiese poging om die wese en aard van die menslike maak-gebeurtenis (*poiëse*) onder woorde te bring, asook die tipe denke wat die kreatiewe proses op 'n besonder ontblotende manier laat ontvou. Die diepte van sterflike *poiëse* word benader deur die Duitse filosoof Martin Heidegger (1889–1976) te raadpleeg, en deur verskeie maak-narratiewe in Etienne van Heerden se roman *Die swye van Mario Salviati* (2000) te ondersoek. Die eerste afdeling skets 'n oorkoepelende interpretasie van Heidegger se verstaan van sterflike skepping en sy formulering van aanvangsdenke as alternatief vir die tekortkominge van voorstellingsdenke. Die vertakings van *poiëse* word in die tweede afdeling verder verruim deur Van Heerden se roman te ontleed aan die hand van vier hermeneutiese sirkelvlugte. Daar word aangevoer dat die idee van saamskepping (*simpoiëse*) latent is in Heidegger se konsep van *Gelassenheit* en dat dit aannames rakende die eksklusiwiteit van menslike *poiëse* ondermyn. Die derde afdeling dien as slot en spekuleer kortliks oor die wyse waarop Heidegger se verstaan van *poiëse*, as manier om die skeppingsoomblik te benader, sterflikes gereedmaak vir *simpoiëse*.

1. Inleiding

Daar is 'n gelate waagmoed omtrent die maak of skep van enigiets. Vir die Duitse filosoof Martin Heidegger (1889–1976) kan alle maak-aktiwiteite herlei word na die Griekse oerstam *poiëse* (Heidegger, 1953:338-340).¹ Die woord herinner aan die woord *poësie*,² waaraan dit morfologies verwant is, maar het, soos die Engelse term *poetics* (wat verwys na literatuurteorie en -opvattinge), 'n betekenis wat veel breër is as bloot die digkuns:

¹ Die jaartal in teksverwysings na Heidegger se werk verwys na die oorspronklike publikasiedatum in Duits om die ontwikkeling van sy gedagtegoed te illustreer. Die besonderhede van die vertaalde publikasies wat deurentyd gebruik is, verskyn in die bibliografie. Bladsyverwysings is na die vertaalde werk tensy anders aangedui.

² Om te onderskei tussen die begrip “poësie” en die breër strekking van *poiesis* sal die Griekse variant deurgaans gebruik word vir maak-verwante aktiwiteite, byvoorbeeld “poiëtiese” en “simpoiëtiese”.

Poetizing here means not the art of poetry but that in which all forms of art find their essence. It is due to the arts' poetic essence that in the midst of all that is, art is able to break open an open space, in whose openness everything is suddenly other than usual ... Poetizing is the illuminating projection which lets the open happen, so that now, in the midst of beings, the open can bring the beings to shine or to ring out. (Kockelmans, 1984:196)

Poiëse laat dalk die oopheid in alle maak-aktiwiteite weerklink, maar wat is die aard van *poiëse*? Wanneer Rainer Maria Rilke in sy *Duino-elegieë* vra hoe mense engele kan beïndruk, blyk dit dat die mens dit kan bewerkstellig deur op verganklike wyse te máák: om ons eie sterflikheid en die nietigheid van dinge te laat versmelt tot iets wat stilweg beur teen die tyd. Die engel weet meer as die mens, en kan gevoelens “inniger” ervaar, maar die engel leef ewig, en het nie deel aan dié tydgebonde verhouding nie. Daarom lyk dit of sterflike *poiëse* die engel “verwonderder” (Rilke, soos vertaal deur Pieterse 2007:81) laat. Binne hierdie heroïese³ beskouing van sterflike *poiëse* is dit slegs die mens wat toegang het tot *poiëse* aangesien slegs die mens sy sterflikheid besef, en aanhou skep ten aanskoue daarvan.

Poiëse skyn iets wonderbaarliks te wees, en tog is daar al hoe meer stemme wat aandring dat sulke heroïese opvattinge van sterflike *poiëse* onhoudbaar geword het weens die ekologiese verwoesting wat menslike maaksels voortbring. Die Amerikaanse ekofeminis, Donna Haraway (2016:30-35), voer aan dat hierdie verwoestende uitwerking spruit uit ons onvermoë om te aanvaar dat die mens bloot nóg een van die verskeie “critters becoming-with each other” is. Volgens hierdie beskouing is daar verskeie ander wesens, natuurlike prosesse, selfs plekke en situasies, wat ook maak en saakmaak in die wêreld. Die mens is so vindingryk verweef in die wêreld dat alle maakwerk eintlik benader moet word as 'n vorm van saamskepping of *simpoiëse* (Haraway, 2016:58-60) – waarmee sy bedoel *poiëse* saam met niemenslike agente. Dit is 'n beweging vanaf die mens as heroïese planmaker wat realiteit aan sy of haar vereistes en vooroordele onderwerp, tot 'n meer betrokke verstaan van die mens as luisterende deelnemer in omvangryke maak-prosesse.

In die geskiedenis van argitektuur, as een voorbeeld van *poiëse*, sou mens kon terugdink aan die vroeë 20ste eeu waar heroïese modernisme en die internasionale styl ontwikkel het. Hierdie globaliserende, abstrakte vorm van argitektuur het uiteindelik ons wêreld verower en tog, al reeds in 1944, het die Switserse argitektuurhistorikus, Sigfried Giedion (1958:32) opgemerk dat iets ontbreek in daardie plekke waar moderne argitekte gevra is om menslike omgewings te skep. Een van Giedion se studente, die Noorweegse argitektuurteoretikus, Christian Norberg-Schulz (1980:22-23) het later aangevoer dat die tekortkominge van heroïese modernisme oorkom kan word deur plek-geïnspireerde argitektuur te ontwerp. Die argitek moet die *stem* van die plek, die “*genius loci*”, raadpleeg om argitektuur te maak wat ooreenstem met die plek. In teenstelling met die abstrakte, isolerende en individualistiese aard van heroïese *poiëse*, bring sulke geboue die plek naby aan die mens (1980:9;23;76). En tog moet daar erken word dat baie plek-geboude argitektuur gevorm word deur terug te val op die tradisies van

³ Wanneer daar in hierdie artikel na 'n heroïese benadering verwys word, sinspeel dit op die Engelse argitekte Alison en Peter Smithson se klassifisering van die werke (voltooi tussen 1910 en 1937) van die pioniers van moderne argitektuur, as heroïese modernisme (Smithson & Smithson, 1965). Hierdie periode word as baanbrekend gesien, maar was ook individualisties, idealisties, egoïsties, en isolerend. Die tipe maakwerk wat gedryf word deur die wilsbesluit van die kreatiewe individu ten spyte van die plek, sy geskiedenis, en die sorge van die mense wat daar bly. Hierdie tipe benadering staan lynreg teenoor die tipe *poiesis* wat oop is vir *sympoiesis*.

menslike *poiëse* wat reeds in die plek gevestig is, en dat dié tradisies gewoonlik deurspek is van heroïese voorveronderstellings. Voorts, selfs al probeer argitekte om plek-sensitief te ontwerp, is hul metodes twyfelagtig. Die meeste argitekte (en argitektuurstudente) probeer steeds om plekke te benader deur middel van 'n terrein-*analise*, 'n proses wat gewoonlik nabyheid ondermyn deur die plek as passiewe objek, en die mens as rasionele, analiserende subjek voor te hou.⁴

Besiel deur Haraway, en as iemand wat self 'n argitek is, wonder ek hoe om geboue te maak op 'n manier wat oop is vir *simpoiëse*. Kan geboue saam met plekke ontwerp (*simpoiëse*) word, eerder as om bloot geboue te ontwerp wat pas by plekke weens suksesvolle analise? Om voor te berei vir *simpoiëse* is dit belangrik om die manier waarop sterflikes skep, *poiëse*, dieper te verstaan. Was Rilke se engel werklik beïndruk deur die mens as alleen-outeur van *poiëse*? Daar is dalk ander maniere om die engel se reaksie op menslike *poiëse* te interpreteer?

Om die vraag te oordink, besin hierdie artikel oor die vervlegtheid van poiëtiese denke en die manier waarop *poiëse* uiting vind in Heidegger se verstaan van die skeppingsoomblik. Hierdie filosofiese formulering sal dan aangewend word om maak-gebeurtenisse in Etienne van Heerden se roman *Die swye van Mario Salviati* (2000) te ontleed. Dus kan die artikel gesien word as 'n terugskouende besinning oor sterflike *poiëse* te midde van die voortekens van *simpoiëse*. Die artikel is sowel 'n vorm van *sinmaak* as van *gereedmaak*. Net soos met Heidegger se begrip van *poiëse* (en sy beskouing van sterflike bestaan in die geheel), word *simpoiëtiese* skepping gekenmerk deur 'n sirkelgang waarin dit wat aanleiding gee tot die kreatiewe oomblik, en dit wat die oorsprong van hierdie oomblik in stand hou, bevraagteken word deur skepsels wat deurentyd alreeds onder die stille invloed van hierdie sirkelgang staan. Sentraal tot hierdie bespreking is konsepte soos Heidegger se “oord van die oomblik” (*Augenblicksstätte*) waar skeppingsmoontlikhede ontsluit word in 'n “gebeurtenis van eiening” (*Ereignis*) vanuit 'n geheimsinnige stil oopte (*Lichtung*).

In Van Heerden se roman is hierdie interaktiewe spel ook teenwoordig by die engel-karakter wat, alhoewel meer aards as die engele van Rilke se gedagte-wêreld, steeds byna onaangestas wentel bo die diepste geheime van die fiksionele ruimte, Tallejare. Op metodologiese vlak poog hierdie artikel om te funksioneer as 'n eenvlerk-engel⁵ wat via verskeie sirkelvlugte inswenk om maak-gebeurtenisse in Van Heerden se roman te ondersoek. As sodanig is die artikel dus ook 'n poging tot ontsluiting van bepaalde skeppingsmomente in die roman, eerder as 'n studie van inhoud, en is daar 'n sirkelagtigheid omtrent die aspekte wat belig word. So word daar gepoog om die sirkelgang van sterflike skepping te laat resoneer met die fundamentele, hermeneutiese sirkelagtigheid (Heidegger, 1927:315)⁶ van die mens se bestaan.⁷ Om die strekking van *poiëse* vir “wesens van sorg(e)” (soos Heidegger die mens in *Being and time* beskryf) te omskryf, poog die artikel om die toutologiese aard van die insigte te ontgin.

⁴ Die tekortkominge van hierdie tipe metode kan afgelei word deur te verwys na afdeling 2.3 se bespreking van berekenende denke.

⁵ In *Die swye van Mario Salviati* sien Jonty Jack ook vir Ingi Friedlander, die kunsversamelaar, as 'n engel “met een goue vlerk” (Van Heerden, 2000:37).

⁶ Bronverwysings na *Being and time* is gebaseer op die bladsynommers wat gebruik is in die oorspronklike Duitse uitgawe getiteld *Sein und Zeit* (1927), wat ingesluit is in latere vertalings. In alle ander gevalle verwys ek na die bladsynommer in die vertaalde bronne.

⁷ Die aard en uitdagings van Heidegger se formulering van hierdie sirkelgang word in afdeling 2 bespreek op verskeie vlakke. Dit is interessant om daarop te let dat die Franse filosoof Gaston Bachelard se invloedryke boek *The Poetics of Space* 'n hoogtepunt bereik in die laaste hoofstuk getiteld “The phenomenology of roundness” (1958:232-241).

Uiteindelik word daar aangevoer dat die karakters in *Swye* telkens struikel in hul kreatiewe pogings omdat hulle vasklou aan 'n heroïese verstaan van *poiëse*.

Volgens Heidegger (1938:63) is daar 'n soort denke wat die stilte wat heers voor die skeppingsoomblik op 'n besonder kreatiewe manier kan verduur. Hy noem hierdie tipe denke "*das anfängliche Denken*" (Kockelmans, 1984:199). Aanvangsdenke kan gesien word as 'n vorm van oopbeurende besinning wat gerig is op die aanvang van die maak-gebeurtenis (en enige ander gebeurtenis), en op so 'n manier dat dit nie bloot die oorsprong in tyd laat verstaan nie, maar ook dat dit besin oor dit wat die oorsprong in stand hou. Terselfdertyd is hierdie denke ontvanklik, in die sin dat dit 'n afwagterende terughoudendheid (*Verhaltenheit*) vertoon om dinge te laat-wees (*Gelassenheit*). Teenoor die heroïese verstaan van die maak-proses wat in *Die swye van Mario Salvati* nagejaag word, bied Heidegger se denke 'n alternatiewe verstaan van die wyse waarop Rilke se engel reageer op sterflike *poiëse*. Daar sal aangevoer word dat Heidegger se verstaan van *poiëse* geleenthede oopbeur vir *simpoiëse*, en so die mens vrystel om op 'n meer gelate en meer waagmoedige wyse te skep.

2. Heidegger se *poiëse* en *poiëtiese* denke

Hierdie afdeling bied 'n oorkoepelende rekonstruksie van Heidegger se denke oor sterflike *poiëse*. In afdeling 2.1 word Heidegger se verstaan van die mens se tyd- en plekgebonde bestaan as kreatiewe wese van sorg(e) bespreek. In afdeling 2.2 word besin oor die verband tussen waarheid en *poiëtiese* waagmoed, terwyl afdeling 2.3 die tipe denke beskryf wat volgens Heidegger besonder skeppende uitkomst bied vir makers.

Deurlopend sal dit vir die leser duidelik wees dat Heidegger ook *poiëties* met taal omgaan. Hy maak moontlikhede oop binne woorde. Volgens Heidegger (1950b:206-207) moet taal spreek, en kan mense bloot praat tot die mate waarin hulle taal luisterend toelaat om die woord te voer. Dit lei natuurlik tot vreemde verbuigings, maar ook die oopbeur van onverwagte (latente) insigte.⁸

2.1 Daar(bewus)syn en daarstelling: *Dasein* se sorg(e)-deurweekte toegang tot *poiëse*

Mense is bewus van hul sterflike daarwees en is besorg daarvoor om op 'n betekenisvolle manier teenwoordig te wees. Daarom noem Heidegger die mens in Duits *Dasein*, wat meestal vertaal word as "daarwees", maar wat dalk beter verstaan kan word as "daar(bewus)syn".⁹ Daar(bewus)-

⁸ Hierdie tipe benadering moet natuurlik waak teen die moontlikheid van "valse vriende", waar oënskynlike verbintenisse meer versluier as wat hulle ontbloot. Om hierdie risiko die hoof te bied sal Heidegger se Duitse kernbegrippe deurgaans voorsien word. Aangesien ek tot redelik onlangs net op Engelse vertalings van Heidegger se Duits gesteun het, het ek gedink dit sou moeilik wees om in Afrikaans oor Heidegger se idees te skryf. Tog kan ek saam met Holm en Schoeman (1989:165) beaam dat Heidegger in Afrikaans baie van sy Duitse impak en "weerklink" herwin. Ek vermoed die rede is dat baie van Heidegger se Duitse woordspelings, verbuigings en nuut-skeppings nageboots kan word in Afrikaans (wat meestal nie die geval is in Engels nie). Daar is natuurlik ook teenkating vanuit filosofiese geleedere oor die manier waarop Heidegger, in terme van sy denke oor taal, toelaat dat syn "die transformerende kapasiteit van sosiale akteurs oorheers" (Duvenage, 2022:700). Ek dink egter die tendens is minder dreigend as die "gevaar van vergetelheid [in] 'normale' taalgebruik" (Holm & Schoeman, 1989:167).

⁹ In hierdie artikel sal "daar(bewus)syn" gebruik word om die vreemdheid, eiesoortigheid en seldsaamheid van die mens se kreatiewe bestaan te beklemtoon.

syn maak vir die mens saak, want die mens weet wat beteken dit om *níe* daar te wees nie. Die mens is dus reeds deurentyd onties-ontologies besorg oor sy/haar sterflikheid (Heidegger, 1927:12) en, ten diepste, deurentyd reeds 'n wese van sorg(e) (Heidegger, 1927:57).¹⁰

Heidegger gebruik die Duitse begrip *Sorge* om te verwys na meer as bloot die kapasiteit om iets te versorg. Hy dink ook (onder andere) daaraan dat mens kan “sorg dat iets gebeur”, “besorg wees”, of die “kwellinge (*sorge*) van die lewe die hoof bied”. Sorg(e)¹¹ sluit al hierdie vorme en betekenisse in, maar vir Heidegger beskryf sorg(e) bowenal die manier waarop mense deurentyd reeds in verhouding staan met wees of syn (*Sein*).¹² Sorg(e) staan dus nie vir 'n etiese aanname nie. Dit is nie dat mense hulself moet oorrede om te begin sorg nie; eerder dat dit vir die mens, op ontologiese vlak, onafwendbaar is om “sorg(e)vuldig” te bestaan.

Filosofies gesproke is Heidegger besig om die Cartesiese skeiding tussen subjek en objek op sy kop te draai. In die plek van die denkende subjek (die mens) geplaas in 'n wêreld vol waarneembare objekte, is die wese van sorg(e) intiem deel van 'n wêreld. As wese van sorg(e) is die mens uit die staanspoor gewerp binne 'n web van verhoudings en verbintenisse. Die mens se manier van maak, en die potensiaal vir *poiëse* om betekenisvol te wees, spruit uit die manier hoe mense *is*. Dit is waarom Heidegger byvoorbeeld daarop aandring dat ons nie primêr huise bou sodat ons kan woon nie. Inteendeel, “*net as ons in staat is om te woon, kan ons bou*” (Heidegger, 1951a:177).¹³ Dit is vanuit ons sorg(e)same inwonende web van verhoudings, waarbinne die mens met geboorte gewerp is, dat individue as kreatiewe wesens ook ander moontlikhede betekenisvol die toekoms in kan werp. Mense is sorg(e)same gewerpte ontwerpers.

Daar(bewus)syn leef as sorg(e) tussen geboorte en afsterwe, hemel en aarde. Gevolglik word die tussen-in situasie van gewerpte ontwerpers (in ruimte en tyd) waardeerbaar as 'n *omgee*-wing; 'n oord wat deur ons omgee (*Sorge*) omskryf word. Deur te maak, gee ons poëties uiting aan ons sorg(e)-deurdrenkte bestaan deur die omvang (die “maat”)¹⁴ van ons tussen-in-wees daar te stel (Hofstadter, 2001:xiv).

¹⁰ Selfs wanneer mense skynbaar sorgeloos optree, of afwesig voorkom, voer Heidegger (1927:191-193) aan dat mense, in ontologiese terme, deurentyd reeds gebore is, betrokke is by die lewens van ander wesens, en afstuur op 'n onvermydelike sterwensoomblik. Vir hom is sorg(e) nie 'n spesiale moontlikheid tussen ander moontlikhede nie, maar 'n totaliteit wat die mens se geskiedlike (sien afdeling 2.3) bestaan beskryf. Sy tyd-verweefde ontologiese definisie van sorg(e) is as volg: “being-ahead-of-oneself-already-in (the world) as being-together-with (innerworldly beings encountered)”.

¹¹ Om die manier waarop Heidegger die assosiasies van “sorg” en “sorge” in sy begrip van *Sorge* saamsmelt, uit te lig, en om te waak teen die vervlakking van “sorg” tot iets wat mens behoort te doen (eerder as dit wat die mens reeds deurentyd is), sal *Sorge* vertaal word as “sorg(e)”. Die vorm sal ook in verbuigings en afleidings gehandhaaf word.

¹² In hierdie artikel sal “syn” gebruik word as vertaling vir die manier waarop Heidegger *Sein* gebruik het. In algemene gebruik sal die woord “wees” steeds gebruik word (en “laat-wees” vir *Gelassenheit*), maar dit val telkens vreemd op die oor om te praat van die mens se verhouding met wees.

¹³ Die Afrikaanse vertaling van Heidegger se *Bauen, Wohnen, Denken* (oorspronklik voltooi in 1951) deur Holm en Schoeman is in *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* gepubliseer in 1989 saam met kommentaar deur die vertalers. Weereens, om die ontwikkeling van Heidegger se gedagtegoed sistematies te illustreer, word verwysings na die artikel geskei in verwysings na die kommentaar afdeling (onder die name van die vertalers) en die vertaalde artikel deur Heidegger.

¹⁴ Deur te verwys na die “maat” (*Maß*) van 'n situasie probeer Heidegger (1951b:219) sinspeel op die poëtiese begrip van *metrum*, die poëtiese idee dat daar 'n luierende agtergrondritme of kapasiteit vir weerklinking teenwoordig is in plekke.

Poiëse is dus 'n daarstellende gebeurtenis wat op sorg(e)vuldige wyse 'n sekere maat-omskrywende oopheid oopbeur. Heidegger (1964:442-445) het hierdie oopgebeurde oord die *Lichtung* genoem: 'n plek van stilte wat deurentyd die moontlikheid oophou vir kreatiewe oomblikke waar syn en sorg(e) mekaar op seldsame maniere mag vind, verskans en laat weerklink.

Die maaksel skakel op unieke wyse met die werklikheid deur die manier waarop dit die situasie (in ruimte en tyd) laat weerklink (Heidegger, 1950a:178). In argitektoniese terme sou dit byvoorbeeld beteken dat 'n gebou beskik oor die vermoë om die maat van 'n plek en 'n spesifieke manier van leef op sorg(e)vuldige wyse te verdig, en te laat weerklink tot dit weerklank vind in die breër gemeenskap. As 'n werk resoneer, kan dit selfs sterflikes saamsnoer in 'n tyd-verwylende vorm van sogenaamde gemeenskaplike bekoring (Polt, 1999:136). So verwerf 'n dig-bymekaargemaakte werk die roerendheid van ware kreatiewe skok (Heidegger, 1938:38). Daarom is alle maakselfs verwant aan die ruimte-verdigende naderbring van bymekaarmaak (*Versammlung*) en skep dit geleenthede vir seldsame tyd-verdigende verwyling (*Verweilen*) (Heidegger, 1950a:171).

Wanneer ons skep of maak, vind *poiëse* plaas as 'n “gebeurtenis van eiening” wat Heidegger beskryf het met die woord *Ereignis*. In *Ereignis* heers daar 'n seldsame manifestering van eienaarskap en toe-eiening (*seltsames Vereignen und Zueignen*) (Heidegger, 1957b:36). In hierdie kreatiewe gebeurtenis oorrompel syn die mens as ontbergende oorkoming (*entbergende Überkommnis*) te midde van die mens se verbergende aankoming (*bergende Ankunft*) (Heidegger, 1957a:65). In die sirkelgang van toe-eienende aankoming en eienende oorkoming heers 'n gevoel van samehorigheid (*Zusammengehören*) (Heidegger, 1957b:36); 'n verhouding van berging en ontberging wat verstaan kan word as 'n sirkeldans van toe-eiening (*Reigen des Ereignens*) (Heidegger, 1950a:178). Die totstandkoming van hierdie sirkeldans veronderstel benewens verdigting (om oorkom te word in jou aankoms) ook dat die onafwendbaarheid van verdigself (om te verberg te midde van ontberging) aanvaar word. Alle vorme van maak is onderhewig aan hierdie twee strominge van verdigkuns. Dit is hier waar die wederkerigheid van Heidegger se verstaan van waarheid as *aletheia* ter sprake kom.

2.2 *Poiëse, waarheid en waagmoed*

Volgens Heidegger (1935:78) word die antieke Griekse woord *aletheia* onnadenkend vertaal as “waarheid”. Soos Westerse metafisiese denke ontwikkel het, het dit daartoe gelei dat waarheid uiteindelik as korrektheid (*Richtigkeit*) van uitsprake (*Aussage*) verstaan is (Heidegger, 1935:199). Waarheid word sodoende vervlak tot die berekenbare ooreenstemming tussen die voorstelling (*Vorstellen*) en die idee (as ideaal). Vir Heidegger (1935:203) was dit belangrik om verby die verstaan van waarheid as “korrektheid” te gaan en om die aanvanklike oorspronklikheid (*anfängliche Ursprünglichkeit*) van waarheid as onverborgenheid (*Unverborgenheit*) ('n woord wat reeds “verborgenheid” insluit) te herwin. Sy alternatief was om die waarheid te benader as die laat-wees (*Gelassenheit*) van die samespel tussen versluiering-verdigself (*lethe*) en ontsluiting-verdigting (*aletheia*) (Heidegger, 1936:49-54; 1964:448). In die oomblik van *poiëse* – as *Ereignis* – word die waarheid self 'n gebeurtenis (Heidegger, 1938:271). Heidegger (1936:69) definieer kuns dan as die inwerkingstelling (*Ins-Werk-Setzen*), gebeurtenis (*Geschehen*), en skeppende bewaring (*schaffende Bewahrung*) van waarheid. Kuns laat die waarheid ontspring midde-in die kunstenaar se kreatiewe stigtingsprong (*stiftender Sprung*) wat weer kuns voortbring (Heidegger, 1936:75).

Hierdie tipe spiraalagtige wederkerigheid van *poiëse* geskied ook binne die kunswerk self. Eerder as 'n oomblik wat korrek voorgestel word, sien Heidegger (1936:43-47) die kunswerk as 'n oomblik van stryd tussen wat hy die wêreld (*Welt*) en die aarde (*Erde*) noem. Dié terme is vaag omskryf, maar kan gesien word as 'n poging om die verklarings van kultuur (die wêreld) in kreatiewe wisselwerking met die meer misterieuse versluierings van die natuur (die aarde) te plaas (Polt, 1999:137-140). In die kunswerk word die menslike betekenisstelsels van die wêreld dus teenoor iets gestel wat nie onder menslike beheer, manipulasies en interpretasies staan nie, naamlik 'n misterieuse aarde wat ons pogings tot sinmaak self-sluitend (*sich verschließende*) teenstaan (Heidegger, 1936:46). Die skynsekerheid van sogenaamde grondige vastighede word so ondermyn tot 'n afgrond (*Abgrund*) (Heidegger, 1946:90).

Tog moet die wankelrigheid van hierdie afgrond reg verstaan word. Hier verteenwoordig die misterie nie dit wat onverklaarbaar is nie, maar kan misterie verstaan word (soos in die mistieke tradisie) as dit wat eindeloos kenbaar is, selfs te midde van versluiering (Rohr, 2011). Uit die maaksel self herrys die oord van die oomblik as 'n bymekaarmaakplek van verdigting en verdigsel waar die oopbeurendheid van daar(bewus)syn in 'n sirkelgang verkeer met die onnaspeurlikhede van die aarde. Die enigste manier om hierdie afgrond kreatief te verduur, is deur die digterlike waagmoed van laat-wees (*letting-be* of *Gelassenheit*).

Heidegger (1946) het digterlike waagmoed as inspirasie vir alle makers gesien. Die aard van die digter se waagmoed wat hier ter sprake is, is egter anders as wat mens sou verwag. Te maklik word hierdie waagmoedige vorm van uitdrukking gesien as die produk van menslike wil (*Wollen*) (Heidegger, 1946:116). Volgens Heidegger (1946:118) is hierdie tipe waagmoed meer waaghalsig as 'n heroïese wilsbesluit – dit is gesetel in 'n ontvanklike waagmoedige verwyling digby die bron van skepping. Om iets te maak, is 'n gebeurtenis, maar die maaksel self is as oopbeuring ook 'n gebeurtenis. Die bron van die gebeurtenis is egter nie daar(bewus)syn nie, maar *Ereignis* (Heidegger, 1962:19). In lyn met die verweefdheid van sorg(e), is sterflike maak afhanklik van 'n eienende verhouding tussen syn en daar(bewus)syn. Die oopheid moet dus oopgebeur word, maar te midde van hierdie oopheid heers daar stille afwagting. Daarstelling behels nie die oplossing of uitbeelding van hierdie misterieuse midde-in-wees nie, maar om die strydigheid (tussen aarde en wêreld) talmend te bewaar (Heidegger, 1938:29) en met gelatenheid te aanvaar. Dit is om saam met die gang van 'n idee (of situasie) te skep of maak, dit makend te volg waarheen dit lei, eerder as om die idee via *poiëse* te probeer illustreer.

Die kreatiewe potensiaal van Heidegger se *Gelassenheit* hang af van beide die onverskrokke on(af)geslotenheid (*Entschlossenheit*)¹⁵ om oop te beur en die afwagtende terughoudendheid (*Verhaltenheit*) om te laat-wees. Daarom beskryf Heidegger (1938:16) daar(bewus)syn as die bewaker (*Wächter*) van syn. Ons maak ons sorg(e) beide as bewaker/bewaarder en in die sin dat ons moet wag. Dit is die vermoë om te laat-wees, wat maak dat die digtheid van die ding uiteindelik gering word (Heidegger, 1950a:180) – onmiskenbaar daar, tog dawerend vlietend. Die ding weerklink met 'n unieke geringheid wat getuig van die seldsame maat wat sterflike *poiëse* op waagmoedige wyse laat-wees.

15

Heidegger se begrip *Entschlossenheit* kan letterlik vertaal word as “ongesluitheid”, maar in *Being and time* gebruik hy ook die woord om te reageer op die *Unabgeschlossenheit* (1927:236) van *Dasein* se onvoltooide lewe. Dus word *Entschlossenheit* gewoonlik vertaal as “resoluteness” (1927:297-301) om die afwagtende, vasberade en fundamenteel oop wyse waarop *Dasein* lewe (te midde van die aanvaarding van sterflikheid) uit te beeld. Om hierdie assosiasies vas te vang word die vertaling “onverskrokke on(af)geslotenheid” hier gebruik.

2.3 *Poiëtiese denke en die aanvang: om gereed te wees vir die stilte van die sprong*

Heidegger (1935:123) was daarvan oortuig dat die Westerse metafisiese denke vervlak het tot iets wat in kontras staan met wat dit beteken om te wees. Binne die metafisiese denkraamwerk word denke tot objek gemaak en die denkende tot subjek (Heidegger, 1935:144). As vervulling van die Cartesiese skeiding tussen objek en subjek, word syn bloot 'n idee, en denke oor die idee word geformuleer as uitsprake (*Aussage*) (Heidegger, 1935:197). Die waarheid van sulke uitsprake kan bereken word deur die korrektheid van voorstellings te evalueer en te kategoriseer (Heidegger, 1935:200). Hierdie vorm van voorstellingsdenke (*vorstellendes Denken*) (Heidegger, 1950a:179) is 'n uitvloeisel van die berekenende denke (*rechnendes Denken*) wat ons tyd oorheers (Heidegger, 1959:420). In terme van *poiëse* sou sulke denke die maaksel (as namaaksel) kan evalueer deur die korrektheid (of vlak van ooreenstemming) waarmee dit as voorstelling uitdrukking gee aan die idee (of ideaal) te bereken en dan te beoordeel. Hierdie tipe voorstellingsdenke kan ons egter niks vertel van hoe om die kreatiewe sprong te neem nie. Voorstellingsdenke maak uitsprake oor hoe dinge behoort (*Sollen*) (1935:211) te wees, eerder as om die sirkelgang te laat ontspring.

Heidegger was op soek na 'n *betrokke* (1952:127) manier van dink wat oopheid (teenoor syn) aanmoedig eerder as om die korrektheid (van voorstellings van syn) te beoordeel (Heidegger, 1938:261). Heidegger se denke poog om te antwoord op 'n meer oorspronklike roepstem (Hofstadter, 2001:xvii) wat uit syn self ontspring. Tog, op dieselfde wyse wat syn en daar(bewus)syn in 'n sirkelende verhouding van eienaarskap teenoor toe-eiening staan (Heidegger, 1957b:36), is hierdie roepstem ook gewortel in die seldsame (konteks-spesifieke) manier waarop daar(bewus)syn gereed is om die roepstem te hoor. Die roepstem ontspring uit daar(bewus)syn, maar oorval die wese op 'n seldsame manier: "The call comes *from* me, and yet *over* me" (Heidegger, 1927:275).

Wat is die aard van so 'n tipe "geroepe denke"? Eerder as om iets te probeer begryp, is hierdie denke luisterend en ontvanklik (Gray, 2004:xiv); 'n seldsame gang wat gekenmerk word deur aandiening (beide die idee om te onthou en om te herdenk), toewyding en dankbaarheid (Heidegger, 1952:163). Ook denke moet herken word as 'n gebeurtenis, as 'n wederkerigheid, of selfs 'n swye. Hierdie tipe denke is 'n *gang* wat *aan die gang* is: "a course of thought, taking this word 'course' in its two senses at once: a proceeding and the path on which the proceeding takes place, thus a path that itself proceeds" (Heidegger, 1938:66). Ook kreatiewe denke ontspring as 'n sirkel wat deurentyd reeds met moontlikhede resoneer.

Hoe kry die maker toegang tot die sirkelgange van denke, eiening en *poiëse*? Eerder as om hierdie sirkelgang te probeer oorkom, of om dit rasioneel te begryp, moet die maker hierdie sirkelgang aanvaar as onoplosbaar, as 'n uitvloeisel van die sorg(e)-deurdrenkte sirkelagtige wese van daar(bewus)syn self. Hierdie diepliggende sirkeldans kan nie ontken, weggewens of vermy word nie. Heidegger (1927:315-316) was van mening dat die ware uitdaging, die strekking van ons kreatiewe waagmoed, berus op die wyse waarop ons in die sirkelgang inspring deur 'n stigtingsprong – die oorsprong as 'n oorsprong (Heidegger, 1936:75). Wagterend op die uitkoms van hierdie sprong word die maker gekonfronteer met die swye van die aanvang. Om te besin oor hierdie aanvang, is om deel te neem aan aanvangsdenke.

Aanvangsdenke is inherent kreatief en oorspronklik. Dit benader immers die aanvang (dit wat die oorsprong in stand hou) op so 'n manier dat hierdie oord sy eie kreatiewe wegspringplek word. Deur te let op wat die oorsprong oophou, "kleur" aanvangsdenke die sprong deur die manier waarop dit die oorsprong laat wees. Om in die oord van hierdie oorsprong te wag, hou in om jouself luisterend oop te stel vir die moontlikheid van kreatiewe skok: "The leap, that

most daring venture in the course of ineptual thinking, jettisons and leaves behind everything conventional” (Heidegger, 1938:179). Vir Heidegger is die aanvang die mees vreemde en vrugbare plek om as wagter te wag: “The inception is what is most uncanny and mightiest” (Heidegger, 1935:165). Eerder as om uitsprake te maak oor gebeurtenisse, vang aanvangsdenke iets vas van die betrokkenheid van wees. In plek van die sekerhede van stelsels, berekening en gevolgtrekking, ver wag hierdie tipe denke ’n vorm van geskiedlike bereidwilligheid (*geschichtliche Bereitschaft*) (Heidegger, 1938:191).¹⁶

Aanvangsdenke is ’n manier van dink wat die aanvang van *poiëse* oophou deurdat dit die bereidwilligheid van die eienende sprong laat eggo. In die 1943-nawoord van *Was ist Metaphysik?* skryf Heidegger (1943:310): “Aanvangsdenke is die eggo van die guns van wees, waarin die unieke [*das Einzige*] toegelaat word om aan die lig [*lichtet*] te kom en geëien [*ereignen*] te word” (eie vertaling). Deur op hierdie manier te dink, ruk ons weg van die generiese, van veralgemening, en van die behoefte om in beheer te wees. Voor enige uitspraak of voorstelling besinning kan vertroebel, ver wag aanvangsdenke die kreatiewe waagmoed van maak. En tog blyk dit dat aanvangsdenke ook afhanklik is; deurentyd reeds ’n weerklinkende eggo van dit wat denke in die eerste plek geroep het. Die sorg(e)vuldige kreatiwiteit wat uit hierdie eggoënde bereidwilligheid ontspring, beur ’n maat-omskrywende oord van die oomblik oop waarbinne daar(bewus)syn op ’n gelate, tog onverskrokke manier oor die grondende afgrond reik, en as daarstelling verwylen bymekaarmaak wat daar ontvang word.

3. *Poiëse in Die swye van Mario Salviati (2000)*

Die dorp Tallejare in die roman *Die swye van Mario Salviati* is ’n tyd-verdigte plek waar spoke, mites, stories, vetes en ’n engel die teenwoordiges vasgevang laat lewe midde-in die verdigsels van ou sondes en toekomstige vergrype. Gesien in die lig van die interpretasie van Heidegger se geskiedlike verstaan van *poiëse*, poog hierdie afdeling om verskeie kreatiewe gange in Van Heerden se roman as maak-gebeurtenisse te bespreek via ’n reeks spiraalagtige eenvlerk-engelvlugte. Al kan die boek gesien word as “huldiging aan [Tallejare] se kunstenaars” (164) sal in hierdie afdeling geargumenteer word dat die maak-gebeurtenisse in die boek op verskeie maniere afwyk van Heidegger se formulering van *poiëse* en so die gang na *simpoiëse* versluier.¹⁷

¹⁶ In *Being and time* (1927) bevraagteken Heidegger die waarde van geskiedenis (*Geschichte*, vertaal as *history*) en historiografie (*Historie*, vertaal as *historiography*), soos dit tradisioneel verstaan word, deur die woord “geskiedlikheid” (*Geschichtlichkeit*, in Engels vertaal as *historicity*) te skep. In teenstelling met die manier waarop geskiedenis dikwels gesien word as die weergee van ’n reeks gebeure uit die verlede, of die manier waarop historiografie volgens Heidegger (1938:387-388) die verlede probeer orden en bemeester, wou Heidegger geskiedenis ontologies verstaan in terme van die mens se manier van wees. Geskiedlikheid dui dan op die wyse waarop die mens oop is vir iets soos geskiedenis (1927:376). Ons is sorg(e)vuldige wesens vir wie iets soos geskiedenis saakmaak. Geskiedlikheid is nader aan die gebeurtenis, aan die roerendheid van iets wat geskied, en beweeg dus vanaf die tydlyn van waardering van geskiedenis tot die deurleefde digtheid van sorg(e)-deurweekte bestaan wat ekstasies geskied. *Geschichtlichkeit* kan vertaal word as “historisiteit”, maar die byvoeglike naamwoord word dan weer “historiese”, met die gevolg dat Heidegger se vreemde term makgemaak word. Met “geskiedlikheid” kan die mens steeds op ’n uitdagende manier as geskiedlike wese beskryf word.

¹⁷ In die hieropvolgende bespreking word telkens slegs verwys na die bladsynommers in die genoemde uitgawe van Van Heerden se roman *Die swye van Mario Salviati* (Van Heerden, 2000).

3.1 *Sirkelvlug 1: Kaptein William Gird en die tekortkominge van voorstellingsdenke*

Kaptein William Gird is 'n ontdekkingsreisiger wat Tallejare op kunshistoriese wyse *stig* deur 'n kameelperd eers te skilder, en dan te skiet, op die plek waar die dorp later sou staan. Hy vel, met “vingers nog klam en geel van verf” die bron van sy werk “dooierus” “koelbloedig” neer (24-25). Die aard van hierdie eerste skeppingswerk eggo deur die geskiedenis van die dorp. Gird se manier van maak, al lyk dit sistematies en dokumenterend, versluier meer as wat dit ontbloot. Wanneer hy besig is met sy voorstelling van die kameelperd, dan “verdring die geur van nat verf die reuk van die aarde” (24). Die misterieuse band tussen wêreld en aarde word eensydig wêrelds.

Hierdie tipe maak word deur voorstellingsdenke gedryf, en deur die skyn van berekenende dokumentering geregverdig. Hier het die tekenpenne “skerp punte”, die tekenwerk bestaan uit “noukeurige hale” en die “presiese kleur” word gevind. Die meetwerk word beaam deur “dubbele kontrolering” (24-25), sonder om ooit die maat te benader.

Nader aan die einde van die verhaal begin selfs Gird besef dat hy nie daarin slaag om die diepte van sy geleefde ervaring met voorstellings vas te vang nie: “Hoe sal hy ooit die landskap kan vasvat en die grootheid, die drama daarvan, kan tuisbring aan die mense in Engeland?” (361). Gird verstaan uiteindelik dat voorstelling as aanvang nooit die roerendheid van syn kan ewenaar nie. Dit is dan ook juis die manier waarop Gird sommige tekeninge “laai” met verdigsels (in teenstelling met sy gelaaide geweer) wat maak dat hy dit regkry om “vir [Ingi] 'n plek in dié landskap [te kan] oopskilder” (267).

3.2 *Sirkelvlug 2: Voorstelling, noukeurigheid en afwyking*

Die presisie van kaptein Gird se voorstellings kan gekontrasteer word met die noukeurigheid van die blitswaterkanaal. Die kanaal klink dalk soos 'n produk van berekenende denke, waar die maaksel presiese ooreenstemming met die voorstelling vereis, maar dié maaksel het méér fasette. Aanvanklik kom dit voor asof dit 'n maaksel is wat “die natuur self uitdaag” (44), maar later blyk dit dat die kanaal eerder oppervlakkige aannames oor die natuur aan die kaak stel. Die kanaal lê dieper waarhede bloot wanneer die stryd tussen die wêreld van wette (soos die Wet van Bernoulli) deur Salvati se maakwerk verenig word met die aardse stilte van klip en water. In die blitswaterkanaal word die formules verweef met die landskap en die kanaal is “plek-plek 'n pylreguit streep, dan weer 'n kronkelslang wat met lui hale oor die landskap seil” (76). Wanneer die sluise die eerste keer oopgedraai word, word “berekenbaarheid” (126) oorkom, en dan sing die water.

In die roman word daar genoem dat die bouwerk wat die “akoestiese wonder” van die singende water voortbring, bloot “toevallig” (87) so gebou is, maar dit is soms juis die presiese manier waarmee iets ontwerp word wat die mees uiteenlopende afwykings lostorring (Zumthor, 2010:30). Die orde en noukeurigheid van die klipsnyer is nie roerend omdat dit die berekening van ooreenstemming en korrektheid vergemaklik nie. Intendeel, presiese maakwerk en noukeurigheid kan juis nuwe moontlikhede oopbeur aangesien hulle resoneer met die sorg(e)-vuldigheid wat daar(bewus)syn reeds deurentyd is. Vir die dinge wat reeds daar was, word nuwe geleenthede vir afwyking geskep. Dit is byvoorbeeld juis weens die noukeurigheid van die kanaal dat die slaankrag van stof duidelik word wanneer die water weier, maar dit suggereer ook dat, indien die situasie reg verstaan word, dit moontlik is om stoflikheid te oorstyg (98-99). Die gevolg is dat die blitswaterkanaal op ontologiese vlak ook meer moontlikhede vir die wese van water verdig; water kan sing, weier en “geoeffend” (98) deur die kanaal gly. Maar

dieselfde kapasiteit lei ook tot verdigsel wanneer ou sondes wat deur die water oopgespoel is, weer toegewerk moet word (339).

Die kreatiewe noukeurigheid van die kanaal word teengewerk deur die “kleindorpse presisie” van die derdegeslag Prokureur (Sproet) Pistorius “wat nie anders kan as om die formules en konvensies van [Tallejare] slaafs te gehoorsaam nie” (208). Hier word die seldsaamheid van die kanaal afgewater tot ’n kwessie van *instandhouding*. In teenstelling is Salviati se noukeurige maakwerk nie net “stil” en “verbete” (76) nie, maar sy kothuis ruik asof dit “diep uit die maag van die aarde” (27) kom. Omdat die maak van die kanaal vrae stel rakende die essensiële moontlikhede en innerlike werking van materie, gee dit uiting op aanvangsvlak, eerder as dat dit gedryf word deur die verwatering van voorstelling.

Die gevare van die spel tussen noukeurigheid en afwyking kom ook na vore in die “swierige inkhale” en “sierlike pennekurle” (263) van die veerateljee. Teenoor die watervoor se presisie is die klere wat in die veerateljee gemaak word liggaam-verstrengel; onderhewig aan die seldsaamhede en afwykings van die menslike liggaam. Dit is dan ook in die veerateljee waar Meerlust die opwinding en onafwendbaarheid van die “enkele, gewaagde afwyking” (276) ontdek. Tog waardeer hy nie die afwyking self nie, maar net hoe dit aanliggende perfeksie kan beklemtoon. Hy kan byvoorbeeld nie sy dogter se liggaamlike “afwykings” aanvaar nie. Sy onvermoë om die innerlike werking (die maat) van die onfatsoenlike te waardeer, bewys dat voorstellingsdenke hier die botoon voer. In die veerateljee is die spieël, die oer-namaker, steeds die “groot maatstaf” (340).

Beide noukeurigheid en afwyking het hul eie bekoring. Dit is nie bloot deur teenstelling (van noukeurige werk en afwykings) dat *poiëse* roerend word nie. Teenstelling floreer immers op vergelyking, en vergelyking is ’n voorloper van die geneigdheid tot berekenende denke om aanspraak te maak op die ooreenstemming tussen beeld en afbeelding. *Poiëse* verlang eerder ambivalensie, ’n seldsame soort presiese teenstrydigheid wat vaaghede oproep (Zumthor, 2010:30), soos water wat sing in dit wat oënskynlik infrastruktuur is. Eerder as teenstelling, vra roerende *poiëse* die samespel van wêreld en aarde midde-in hul kreatiewe twis. Dit is waar Jonty se onwaarskynlike beeld na vore tree.

3.3 Sirkelvlug 3: Die vaaghede van Visman Steier

Jonty se beeld, Visman Steier, blyk ’n direkte uitdaging van uitbeelding (*Vorstellen*) te wees. Uit die staanspoor roep die beeld ’n gelyktydigheid van waarnemings en ’n reeks teenstrydighede op. Aan die een kant is die beeld “vaartbelyn en beweeglik” (189). Dit lyk “soos ’n swaan wat uit die water opflap” (13), maar “die gladheid loop egter oor in uitgekerfde spiere” met “’n vlerk wat styf teen die rug lê” (189). Ook die kleur van die beeld is ambivalent, en verander soos mens daaromheen loop, asof die beeld uit ’n helder en ’n donker boom gemaak is. Verder lyk dit of die beeld nie hierdie “energie aan sy helder kant vertrou nie” (189-190), en dit kom voor “asof die beeld in sy opstyg reeds sy eie ondergang aankondig” (13). Vir Jonty is dit ’n beeld wat “steier ... terug die verlede in” (14), maar vir Ingi lyk dit of die beeld “strek na die uitkoms” (190). Terwyl alles rondom die beeld “opvallend aards” (38) is, is die beeld “netjies afgewerk” (14). Terselfdertyd vang die beeld ook die twee kante van Jonty se ouerhuis vas: tussen die “uitbundigheid” van GrootKarel Berg en “volslae verdrietigheid” van Lettie Pistorius (13); ’n beeld wat wegdraai en “vlug”, maar ook spreek “van ’n lyf wat geborgenheid soek” (161-162); die “kontoere van ’n haai” (13), maar ook ’n “sagte, seer lyn” (162).

Visman Steier is 'n meesterstuk wat daarin slaag om uiterstes te versoen op 'n manier wat beide uiterstes ten volle waardeer. Hoekom ontken Jonty dan dat hy die beeld gemaak het? Burger (2003:73) voer aan dat Jonty nie waardig voel om deel te hê aan hierdie heilige maakproses nie. Volgens Burger (2003:73) besef Jonty dat 'n beeld soos hierdie "ten spyte van die kunstenaar" ontstaan, maar hoekom sukkel hy dan met 'n opvolgbeeld?

Jonty is reg om te verklaar dat Visman Steier aan hom "gegee" is (275), maar wanneer hy opvolgbeelde probeer maak, vat dit nie lank nie of die hout word "al dooier onder sy hande" (78). Dan lê die werk "stug" (91). Jonty weet nie hoe om hierdie stilte kreatief te waardeer nie. Sulke beelde is vir hom "gebreklike kalwers" waarvan ontslae geraak word. En wat is die "voorbode" vir hierdie kreatiewe sterfgeval? Wanneer Jonty vir Ingi probeer vasvang in die hout, dan kom die angs wanneer "hy haar gesig nie meer onthou nie" (92). Hoekom is dit so 'n steurende oomblik? Benewens sy sielkundige letsels rondom die manier waarop geliefdes so baie maal uit sy lewe verdwyn het, kan dit wees dat selfs Jonty *poiëse* benader onder die swye van voorstellingsdenke. As jy die ideaal nie meer kan onthou nie, dan kan jy nie meer die ooreenkoms tussen die maaksel en die ideaal bereken nie. Dan word die belofte van hierdie tipe denke, naamlik "om die geliefde te bestendig" (92), as verdigsel ontbloot. In Jonty se opvolgbeelde word die *stryd* tussen aarde en wêreld afgewater tot die "nastrewe" (164) van 'n seldsame oomblik.

Verder lyk dit nie of Jonty werklik aanvaar dat die beeld "ten spyte van [hom]" (Burger, 2003:73) ontstaan het nie. Hy bly dinge doen wat hy glo 'n kunstenaar behoort (*Sollen*) te doen: sy "kompromisloosheid" (165), sy selfopgelegde afsondering "ver van kunстыdskrifte en modieuse teorieë" (164), sy onttrekking "aan die daaglikse lewe van Tallejare" (182), sy neersien op "vertroostende kuns" (344), en sy edele wens om die "meer durende dinge [te] eer" (117). Jonty doen al hierdie dinge, maar kan hy die huiwerende stilte verduur tussen die noukeurigheid van die blitswaterkanaal en die vaagheid van Visman Steier? Hierdie stilte is roerend, want dit herroep die verwagtede-afwagtede stilte wat heers voor die sprong. As wesens van sorg(e) is daar(bewus)syn ook die bewaker/wagter (*Wächter*) van die stilte (*Stille*) (Heidegger, 1938:232). Dit is hier waar die swye van Salvati 'n dieptepunt bereik, nie omdat hy stilbly nie, maar omdat hy as gelate-waagmoedige maker die oorweldigende stilte wat waghou oor die aanvang van die kreatiewe sprong so deeglik ken. Dit is 'n stilte wat Jonty nie verstaan nie. Wanneer sy beelde "stug" word, maak hy hulle tot niet (91-92). Indien Heidegger reg is, is hierdie juis die mees vrugbare tyd om meer verbete te wag, want dit wat hier ontvang word, word gegee vanuit die misterieuse bron. Omdat Jonty hierdie stilte misverstaan, het hy 'n wanpersepsie van sy rol binne die oord van die oomblik.

Jonty sien die beeld byvoorbeeld as 'n tipe "boodskap oor wat gemaak kán word" (14). Skielik is Visman 'n uiteinde eerder as net nog 'n limiet wat uitgedaag en oorgesteek kan word. Gevolglik, al sê hy die beeld het hom "bevry van die strewe om die volmaakte beeld te maak" (274), raak hierdie "kán", vir Jonty nog 'n verlamende "behóórt"; die vervlakkende uiteinde van metafisiese denke volgens Heidegger (1935:211).

Jonty neem uiteindelik Visman Steier na sy beeldetuin. Is dit werklik waar die beeld "hoort" (391-392), of is dit wat Jonty dink hy *behoort* te doen? By tye wil dit voorkom asof hy uiteindelik die dreigende veruitwendiging van die beeld in die burokratiese-politiese museumwêreld oorkom het: "Visman Steier laat nie met sy kop smokkel nie ..." (398). En tog is Jonty nie vry nie, miskien juis omdat hy probeer woon sonder bande. Jonty dink hy word vasgevang in die "verknoptheid" van die dorp se mense wat in sy beeldetuin verbeeld word, maar omdat hy probeer leef asof hierdie verknoptheid nie bestaan nie, raak hy soveel

te meer 'n gevangene (236-237). Vir die wese van sorg(e) is die oopheid van toe-eiening deurentyd alreeds verknop. Om sterflik-kreatief te woon, is om verweefd-metend *midde-in* te wees:

This “between” overflows its own banks and from this overflowing first allows the banks to rise up as banks, ones that always belong to the stream of the appropriating event (Heidegger, 1938:375)

As wesens van sorg(e) maak ons selfopgeleegde walle sodat dit oorstroom kan word. Slegs dan kan die maat van die walle in verdigting *en* verdigsel waardeur word. Ons dink as 'n gaande gang wat ekstasies verder uitkring. In hierdie oord is dankbaarheid meer gepas as ontkenning of onwaardigheid. Vir Salviati laat die geheim van die goud hom voel asof sy stomheid 'n “stugge wal sonder sluis” (91) is, maar die “geduldige”, “tydsame” Salviati (388) kan wag te midde van die stilte. Jonty laat nie eers toe dat die stiltes van sy stugge werke 'n wal word nie, en 'n wal wat nie daar is nie, word 'n onoorspoelbare wal. Daarom, in die beeldetuin, word die *geskiedlike* meesterstuk bloot nog 'n poging om “die geskiedenis van sy mense uit te kerf” (236). In die afgesonderde beeldetuin word Visman bloot voorstelling.

3.4 Sirkelvlug 4: Die sprong en die afgrond

Ingi is aanvanklik vasgevang in die berekenende denke van die burokraties-politiese kunswêreld; 'n *wêreld* van “binnegevegte” en “geknoei” (67), “kosteberekenings” en “korrespondensie” (15-17). Maar Tallejare maak die “skilderlus” in haar wakker (104) en wanneer Ingi dan probeer begin, besluit sy om klippe te skilder: iets *aards* wat “verdra en verduur” en “altyd dieselfde” is (295).

Kuns kort egter nie net sekerheid nie, maar ook die verbergende afgrond. Goud neem hier die rol oor van Heidegger se misterieuse “aarde” wat die “wêreld” van orde en berekenings bly ontglip. Dit is die engel – 'n aardse, verbergende teenwoordigheid – wat waghou oor die goud (82). Die mees treffende voorbeeld van hierdie versluierende werking in die maakgebeurtenis is sekerlik die swart doeke waarmee die oë van dié wat tereggestel is tydens die goudwa se finale tog geblinddoek word. Hierdie doeke is “haastig uit 'n stuk roulap geskeur” (216), maar as maaksels is selfs hulle onthullend. Dit is aan die blinddoeke dat GrootKarel die oopgespoelde geraamtes eien (387). Dit laat mens wonder of die engel nie ook soms ontsluitend te werk gaan nie? Indien die engel help maak het aan Visman Steier, dan beteken dit dat hy die beeld maak wat Ingi na die dorp lok. Wil die engel uitkoms bied? Dit is immers Ingi se geloof in die toekoms wat as 'n katalisator vir die dorp se inwoners dien (363), en uiteindelik die faksies in die dorp sover kry om die grot met die koets in te verken. Maar dit is uiteindelik ook die wagtende goud wat uitroep na die mens (129): “Goud kry net waarde wanneer 'n mensehand daaraan vat of 'n oog dit gierig sien. Goud het begeer nodig” (130). Om die “goud” te vind, moet daar(bewus)syn die swye van *lethe* kreatief verduur.

Nes Jonty misverstaan Ingi die aard van hierdie swye. Wanneer sy probeer verf, verwar sy die stil moontlikhede van kreatiewe afwagting met “onvermoë” (286). Ingi sukkel om die sprong te neem. Die rede is dat sy ook aan die werk dink as “hierdie ding in my wat moet uit” (270). Dalk is die werk nie *in* die kunstenaar nie, maar *met* die kunstenaar? Waarom identifiseer Ingi so met die vrou sonder gesig (227), die vrou wat Jonty later beaam sy ma, Lettie Pistorius, is (398)? Miskien omdat Lettie, wanneer Irene Lampak haar as ontwerper oplei, ook die stilte van die aanvang leer ken het.

Sy [Lettie] leer die angs vir die wit papier ken – die oomblikke voor jou potloodpunt begin beweeg, die oomblik waarin moontlikhede verbydwarrel en jy een moet gryp asof dit ’n skoenlapper is, en daarby moet hou, omdat dit die een is wat vir jou gegee is. (116)

Die wit papier is gesigloos stil. Dit wag op die sprong. Wanneer Jonty spring, misken hy sy verknooptheid binne hierdie stilte, maar Ingi begin skaars. Sy dink miskien ook dat daar bloot “een” moontlikheid is, en dat jy “daarby moet hou”. Dat mens dit “moet gryp” voor dit vir ewig weg is. Om so te dink oor *poiëse* is onuithoudbaar, want dit vra volkome onskuld. Daarom is Ingi se enkele kwashaal in die verhaal alreeds vir haar ’n onoorspoelbare wal. Daarom is sy verlig as haar kwashaal magies-ongesiens wegfladder (286). As die kreatiewe sprong nooit geneem word nie, lê “al die moontlikhede” steeds oop (289). Dit is eers as mens begin maak dat jy poeties *skuldig* is, want sekere moontlikhede word deur die seldsaamheid van die begin geëlimineer en selfs meer word versuim (Heidegger, 1927:283-288). Maar die maker hoef nie *daarby te hou* nie, en maak is nie onderhewig aan ’n vervoerband-proses waar een korrekte reaksie die volgende een moontlik maak nie. Op dieselfde manier waarop die mens (as geskiedlike wese) volgens Heidegger (1927) nie werklik lewe van een oomblik na die volgende nie, maar ekstasies as wese van sorg(e) tussen moontlikhede in die toekoms, hede en verlede kan uitreik, is *poiëse* iteratief, kontingent, onsuiver, wagtend tog skuldig, oop tog verknoop, verdigsel-verdigend, ekstasies-springend, afgrond-grondend, en ten diepste, sorg(e)-vuldig.

Uiteindelik neem Ingi nooit werklik die sprong nie – onskuldig, maar ook onbeproof. In die laaste oomblikke van die roman kyk sy selfs hoe springbokke “balletspronge” maak (403), maar vir Ingi bly die tipe denke wat *aanleiding* gee tot die stigtingsprong ontwykend. Maak bly bloot uitgestelde voorneme.

4. Die engel en die meer gelate waagmoed van *simpoiëse*

Aan die einde van *Die swye van Mario Salviati* staan mens eintlik verstom oor die manier waarop die impuls om te maak dikwels ondermyn word deur karakters se verdigselfs rondom die maak-proses. Vanuit ’n *simpoiëtiese* perspektief grens hul beskouing van maak meestal aan die eng modernistiese idee van die heroïese maker wat ten spyte van alle weerstand uitvoering wil gee aan sy of haar skeppingsdrang. Op ’n sekere vlak is dit seker nie vreemd nie. Argitektuur se mees bekende literêre skepsel is immers Howard Roark, die hoofkarakter in Ayn Rand se *The Fountainhead* van 1943, wie se asketies-heroïese individualisme steeds so baie argitektoniese denke rig. Die sterflike maker bly die onbetwiste outeur. Hierdie tipe denke is nie gereed vir *simpoiëse* nie, en miskien weet Rilke se engel dit nog altyd.

Deur te fokus op die onderstrominge in Heidegger se verstaan van *poiëse* en *Gelassenheit*, kan ’n alternatiewe rede oopgebeur word vir die “verwonderder” (Rilke, soos vertaal deur Pieterse, 2007:81) wyse waarop Rilke se engel die sterflike maker gadeslaan. Kan dit wees dat die engel nooit werklik in die ban staan van sterflikes se kapasiteit vir *poiëse* nie? Miskien staan die engel verstom oor die maker se onvermoë om die oord van die oomblik te sien soos dit is. Dit is moontlik dat die engel verbyster word deur die manier waarop die maker glo dat hy of sy in beheer van die maakproses is, en dat die maakproses uit sigself kom. In daardie geval is die engel se verwondering amper skouerophalend, en word dit eintlik ’n weskroep tot herbesinning oor *poiëse*.

Heidegger se formulering van *poiëse* skep ’n oopheid waarbinne die moontlikhede van *simpoiëse* as verdigting en verdigself verrys. Die bespreking van maak-gebeurtenisse in *Die swye van Mario Salviati* wys hoe sekere tipiese beskouings oor kunstenaarskap – as doku-

mentering (Gird), as teenstelling van tegniese noukeurigheid en swierige afwyking (Salviati en Meerlust), as afgesonderde kompromisloosheid (Jonty), en as uitgestelde versugting (Ingi) – die vooruitsigte van *simpoiëse* inperk. Die sirkelvlugte wat hier bo bespreek is, wys dat die karakters uiteindelik swaar dra aan hul aannames oor *poiëse*. Dit is net Salviati wat Heidegger se *Gelassenheit* ten volle internaliseer, maar ook hy kan nie die implikasies van laat-wees enduit voer nie.

Aan die een kant vra Heidegger se *Gelassenheit* vir 'n seldsame wisselwerking tussen die kapasiteit om dinge se wese – in verdigting en as verdigsel – te laat-wees, en aan die ander kant die onverskrokke on(af)geslotenheid om die stryd tussen wêreld en aarde op 'n oop en nuwe manier te betree. Maar *Gelassenheit* vra uiteindelik ook die verskuiwing vanaf die *poiëse* van die alleen-outeur, tot die saamskepproses van *simpoiëse*. Salviati kan die stilte voor die sprong verduur, maar bly alleen-outeur. Jonty, al reik Visman verby voorstellingsdenke, faal met sy opvolgbeelde want hy kan nie die verknoopte stiltes van *Gelassenheit* verduur nie. Hy aanvaar later dat Visman aan hom “gegee” is (391), maar weier om in sy opvolgbeelde die moontlikheid van *simpoiëse* te vertrou. Hy stoei met die nuwe werke asof *poiëse* weer heeltemal van hom (en sy afsondering) afhang. Veronderstel die engel hét Jonty se beeld klaargemaak, en selfs met die opvolgbeelde gehelp, sou saamskepping die beelde minder boeiend maak? Gird mag dalk skuldig wees aan voorstellingsdenke, maar Ingi bewaar haar onskuld deur nooit werklik te spring nie.

Om saam met plekke en ander niemenslike wesens te skep of maak, vra 'n oorgang van *poiëse* na *simpoiëse*. Die skuif impliseer nuwe vorme en aspekte van *saakmaak*. Al het dit eens gelyk asof die mens se alleenreg tot *poiëse* so seker is dat dit in klip geëts kan word, kan klippe opsetlik in die veld verloor word. Ingi gooi aan die einde van die roman die klipkaart weg, want dit lyk of sy besef dat daar geen kaarte is wat die weg aandui na dit wat werklik vir haar *saakmaak* nie. Sy neem dalk nooit die kreatiewe sprong nie, maar die einde van die roman is eintlik hoopvol, omdat haar weking in die tyd-verdigte oomblikke van Tallejare se stories haar gereedgemaak het om die berekenende denke van die museum te verruil vir 'n meer betrokke bestaan. Mag die era wat daar(bewus)syn nou betree die heroïese versugting na alleen-outeurskap uiteindelik ontbloot as 'n verpoeierende skatkaart.

In die lig van Heidegger se formulering van die maat-omskrywende, wal-oorspoelende, en gelate verknooptheid van *poiëse*, en die gepaardgaande betrokkenheid van aanvangsdenke, bied *simpoiëse* dalk juis die omvangryke vorm van geskiedlike bereidwilligheid wat nou van daar(bewus)syn gevra word: om die alleenreg tot die oord van die oomblik te abdikeer. In daardie sin is *simpoiëse* méér oop. Dit voel asof hierdie manier van maak ook meer in pas is met die mens se aard as wese van sorg(e). Miskien kom die volle deurleefde digtheid van *poiëse* juis tot sy reg in *simpoiëse* as dieptepunt van sorg(e)vuldigheid? Dit wil voorkom asof *simpoiëse* die waagmoediger en meer gelate vorm van *poiëse* is waarheen syn ons nou roep.

ERKENNING

Die skrywer bedank graag dr. Marni Bonthuys vir haar kundige insette en kommentaar op vroeëre weergawes van hierdie artikel.

BIBLIOGRAFIE

- Bachelard, G. 1958. *The poetics of space*. Transl. M. Jolas. 1994. Boston: Beacon Press.
- Burger, W. 2003. "Die ware historie": Die verband tussen kuns en die verlede na aanleiding van *Die swye van Mario Salviati*. *Stilet*, 15(2):68-83.
- Duvenage, P. 2022. Taal as wêreldontsluiting: 'n Krities-waarderende interpretasie. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 62(4):692-705.
- Giedion, S. 1958. *Architecture, you and me: the diary of a development*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gray, J.G. 2004. Introduction. In Heidegger, M. 1952. *What is called thinking?* Transl. J.G. Gray. New York: Harper Perennial.
- Haraway, DJ. 2016. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham & London: Duke University Press.
- Heidegger, M. 1927. *Being and time*. Rev. transl. J. Stambaugh, 2010. Albany: State University of New York Press.
- Heidegger, M. 1935. *Introduction to metaphysics*. Transl. G. Fried & R. Polt, 2000. New Haven & London: Yale University Press.
- Heidegger, M. 1936. The origin of the work of art. Transl. A. Hofstadter. In Hofstadter, A. (ed.). 2001. *Poetry, language, thought*. New York: Harper Perennial, pp. 15-86.
- Heidegger, M. 1938. *Contributions to philosophy (of the event)*. Transl. R. Rojcewicz. & D. Vallega-Neu, 2012. Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, M. 1943. Nachwort zu "Was ist Metaphysik?". In Heidegger, M. 1976. *Wegmarken* (GA9). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, pp. 303-312.
- Heidegger, M. 1945. *Country path conversations*. Transl. B.W. Davis, 2010. Bloomington: Indiana University Press.
- Heidegger, M. 1946. What are poets for? Transl. A. Hofstadter. In Hofstadter, A. (ed.). 2001. *Poetry, language, thought*. New York: Harper Perennial, pp. 89-139.
- Heidegger, M. 1950a. The thing. Transl. A. Hofstadter. In Hofstadter, A. (ed.). 2001. *Poetry, language, thought*. New York: Harper Perennial, pp. 163-184.
- Heidegger, M. 1950b. Language. Transl. A. Hofstadter. In Hofstadter, A. (ed.). 2001. *Poetry, language, thought*. New York: Harper Perennial, pp. 187-208.
- Heidegger, M. 1951a. Bou, woon, dink. Transl. D. Holm & M.J. Schoeman. In: Holm, D. & Schoeman, M.J. 1989. "Bou, woon, dink" van Martin Heidegger: vertaling met kommentaar. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 29(1):170-179.
- Heidegger, M. 1951b. "... Poetically man dwells ...". Transl. A. Hofstadter. In Hofstadter, A. (ed.). 2001. *Poetry, language, thought*. New York: Harper Perennial, pp. 211-227.
- Heidegger, M. 1952. *What is called thinking?* Transl. J.G. Gray, 2004. New York: Harper Perennial.
- Heidegger, M. 1953. The question concerning technology. Transl. W. Lovitt. In Krell, D.F. (ed.). 2008. *Martin Heidegger: Basic writings from Being and time (1927) to The task of thinking (1967)*. New York: Harper Perennial, pp. 311-341.
- Heidegger, M. 1957a. The onto-theo-logical constitution of metaphysics. Transl. J. Stambaugh. In Stambaugh, J. 2002. *Identity and difference*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 42-74.
- Heidegger, M. 1957b. The principle of identity. Transl. J. Stambaugh. In Stambaugh, J. 2002. *Identity and difference*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 23-41.
- Heidegger, M. 1959. The way to language. Transl. D.F. Krell. In Krell, D.F. (ed.). 2008. *Martin Heidegger: Basic writings from Being and time (1927) to The task of thinking (1967)*. New York: Harper Perennial, pp. 397-426.
- Heidegger, M. 1962. Time and being. Transl. J. Stambaugh. In Stambaugh, J. (ed.). 1972. *On time and being*. New York: Harper & Row, pp. 1-24.
- Heidegger, M. 1964. The end of philosophy and the task of thinking. Vertaal deur Stambaugh, J. In: Krell, D.F. (ed). 2008. *Martin Heidegger: Basic writings from Being and time (1927) to The task of thinking (1964)*. New York: Harper Perennial, pp. 431-449.
- Holm, D. & Schoeman, M.J. 1989. "Bou, woon, dink" van Martin Heidegger: 'n Vertaling met kommentaar. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 29(1):165-170.
- Hofstadter, A. (ed.). 2001. *Poetry, language, thought*. New York: Harper Perennial.
- Kockelmans, J.J. 1984. *On the truth of being: Reflections on Heidegger's later philosophy*. Bloomington:

Indiana University Press.

Norberg-Schulz, C. 1980. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.

Polt, R. 1999. *Heidegger: An introduction*. Ithaca: Cornell University Press.

Rand, A. 1994. *The fountainhead*. London: Harper Collins.

Rilke, RM. 1912/1922. *Duino-elegieë*. Vertaal deur H.J. Pieterse, 2007. Pretoria: Protea Boekhuis.

Rohr, R. 2011. Video of interview with Richard Rohr by Judy Valente. *Religion & Ethics Newsweekly*, 11 November. <https://www.pbs.org/wnet/religionandethics/2011/11/11/november-11-2011-richard-rohr/9902/> [8 Februarie 2023].

Smithson, A & Smithson, P. 1965. The heroic period of Modern Architecture. *Architectural Design*, 35(12), Desember.

Van Heerden, E. 2000. *Die swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg.

Zumthor, P. 2010. *Thinking architecture*. Basel: Birkhäuser.