



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

# De dichter die geen gedichten schreef

Een literair-filosofische analyse van

Kierkegaards *Enten-Eller*

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van

Master in de Wijsbegeerte

door Maya Peirsman Horta

2023

Promotor Prof. Dr. Jürgen Pieters

Vakgroep Letterkunde



Word count:

21 038

Verklaring in verband met het auteursrecht:

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

# De dichter die geen gedichten schreef

Een literair-filosofische analyse van

Kierkegaards *Enten-Eller*

## Dankwoord

Eerst en vooral wil ik de bomen bedanken. Ze bezitten een wijsheid die de menselijke kennis onmiddellijk kan relativeren. Dit was een gedachte die me veel troost bood tijdens het schrijven van deze thesis. Mais bien sûr, je veux aussi remercier ma Mimine, qui m'a terrorisé avec ses menaces étranges que les poules me gardent à l'œil... Malgré tout ça, tu restes l'amour de ma vie. Cyril Lignac, ou – non pardon – maman! Dans tout ton objectivité de momon, tes encouragements que je peux tout faire, que je suis la meilleure et que je suis ta fille préférée, m'ont fait énormément du bien. Merci du fond de mon cœur. Papa, dank je om me net voor mijn deadline te vertellen dat 'in uwen tijd' een mede-burgie het grootste deel van jullie thesis had afgewerkt. Maar ook, dank je om er te zijn. Wim, zonder jou was er geen thesis over Kierkegaard geweest. Onze reis naar Denemarken is de oorsprong van deze poging iets zinnig neer te pennen. Dank je voor die mooie herinneringen. Marchen og Michel, jeres generøsitet og varme rører mig igen og igen, mange tak. Lieve Maï, wanneer de telefoon rinkelt, weet ik dat jouw mooie stem aan de andere kant op me wacht. Er zijn weinig mensen met wie ik mijn hart zo kan delen als met jou, daar ben ik je immens dankbaar voor. En Iben, omdat Hegel geen gevoel voor humor had, maar wij wel. Ik wil je bedanken voor onze band, en onze brieven. Dan nog een bijzondere persoon, die me met zijn stralende groene ogen zo gelukkig kan maken. Dit dankwoord sluit ik graag af met een woord voor mijn promotor Jürgen Pieters. Het vertrouwen dat je me gaf om aan dit onderwerp te beginnen heeft mijn enthousiasme in literaire filosofie of filosofische literatuur enkel doen groeien. Bedankt om dit enthousiasme te gidsen.

## Woord vooraf

Enkele jaren geleden maakte ik in een les kennis met Søren Kierkegaard, van wie we de *Diapsalmata* (een onderdeel uit zijn *Of/Of*) mochten voorbereiden. Onmiddellijk wist deze filosoof me te raken met de diepte van zijn woorden. Niet veel later belandde ik in de stad waar hij zijn leven had doorgebracht: Kopenhagen. Na een aantal enthousiaste monologen over Kierkegaard, kreeg ik van mijn toenmalige vriend *Of/Of* cadeau. Dit volumineuze werk bleef maanden, jaren op de kast staan. De angst om het niet uit te krijgen hield me tegen om er überhaupt aan te beginnen. “Ooit”, dacht ik bij mezelf, “ooit trek ik me terug in de Deense natuur, met Kierkegaard, en lees ik zijn boek daar uit. Ooit”. Maar toen stond de thesis plots voor mijn neus, ik moest een onderwerp kiezen dat me voldoende intrigeerde om er een masterproef aan te wijden. Kunst, poëzie, wijsbegeerte, proza? Voor mijn bachelorproef had ik gretig de essays van Patricia De Martelaere gelezen. Voornamelijk de bundels die beargumenteerden dat literatuur en filosofie in elkaar kunnen overvloeien, raakten me.

Het is me nooit gelukt om de studierichting waarin ik met deze thesis hoop af te studeren te definiëren. Wat is filosofie? Wat is een filosoof? Verder dan pogingen en tegenvoorbeelden kom ik niet. De ene keer is alles filosofie en is niets dat. De andere keer zoek ik naar een geforceerde afbakening die nooit lang blijft rechtstaan. Daarom ben ik enorm gefascineerd door de zoektocht naar de grens tussen literatuur en wijsbegeerte. Die onderneming besloot ik verder te zetten. Niet veel later kwam de Deense filosoof van mijn ‘ooit’ een ‘nu’ maken. De filosoof die flirt met de literatuur om het filosofische te bereiken. Het is precies deze beweging die ik nader wou bekijken. Op die manier kon ik de bedenkingen van De Martelaere gebruiken als een kritische bril tijdens het voorbereiden en schrijven van mijn thesis. Het resulteerde in een reis langs de literaire technieken in Kierkegaards *Enten-Eller (Of/Of)*. Een reis waar iedereen die geïnteresseerd is in Kierkegaard of in literaire wijsbegeerte of in het opzoeken van grenzen misschien van kan genieten. Of misschien niet.

Neem dus en lees, ik heb er niets aan toe te voegen, behalve dat ik haar gelezen heb en aan mijzelf moest denken, haar gelezen heb en moest denken aan jou.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kierkegaard 2019, 720

## Inhoud

Dankwoord.....	
Woord vooraf.....	
1. Vraagstelling en opbouw van de thesis.....	7
2. De levenswandel van Søren Kierkegaard.....	9
3. Is Kierkegaard een filosoof?.....	13
4. Waar is Søren Kierkegaard? Over het pseudoniem en de personages in Of/Of.....	16
4.1 Opbouw van Of/Of.....	16
4.2 Is Kierkegaard verborgen in Victor Eremita, in A of in B?.....	22
4.3 Taal en woordenschat bij A en B.....	25
4.4 Maar waarom toch?.....	26
4.5 Afsluitend.....	27
5. Poëzie en het poëtische in Of/Of.....	29
5.1 Poëzie bij A.....	29
5.2 Poëzie bij B.....	31
5.3 Kierkegaard, de dichter die geen gedichten schreef.....	34
6. Beeldspraak: vergelijkingen en metaforen.....	36
6.1 Vergelijkingen en metaforen bij A.....	38
6.2 Vergelijkingen en metaforen bij B.....	40
6.3 Beeldspraak bij Johannes de verleider.....	42
6.4 Kierkegaard en zijn beeldend schrijven.....	43
7. Over het boek.....	45
7.1 Wat voor werk is Of/Of?.....	45
7.2 Indirecte communicatie en de Socratische methode.....	47
7.3 De Deense Socrates.....	52
8. Eindbeschouwing.....	54
9. Conclusie.....	56
Slotwoord.....	58
Bibliografie.....	59

## 1. Vraagstelling en opbouw van de thesis

De vraag wat filosofie is, en of het verenigbaar is met literatuur vormt de oorsprong van deze thesis. Meer bepaald vraag ik me af of een filosoof literair mag zijn? Mag een filosoof literatuur of poëzie gebruiken? Kan de literatuur een middel zijn om een filosofisch doel te bereiken? Of is het juist problematisch om beide disciplines als filosoof samen te brengen? Om dichters bij een antwoord op deze vragen te komen, neem ik Søren Kierkegaard en zijn meesterwerk *Enten-Eller (Of/Of)* als casus. De keuze voor *Of/Of*, en geen ander werk van Kierkegaard, leek evident door de rijkdom aan literaire technieken die dit filosofische boek bevat. Ik wil me verdiepen in zijn verhalende, lyrische schrijven en begrijpen of hij dit enkel voor het esthetische genot doet, of er een wijsgerige betekenis in verborgen ligt. Daarvoor zal ik me verdiepen in de verschillende literaire technieken die in *Of/Of* aan bod komen.

Het eerste element dat in deze thesis besproken zal worden is Kierkegaards gebruik van pseudoniemen en personages. Meer specifiek ga ik in op de vraag waarom Kierkegaard zijn werk onder het pseudoniem Victor Eremita publiceerde en het niet in eigen naam schreef. Daarna wordt er gekeken naar de interactie tussen het pseudoniem en de personages om te zien wat dit me kan vertellen over Kierkegaards wijsgerige ambities. Ook in de opbouw van *Of/Of* wordt er gezocht naar indicaties die al dan niet verwijzen naar de auteur zelf.

Als tweede ga ik dieper in op Kierkegaards zelfgegeven titel van poëet. Dat deze filosoof die nooit een gedicht neerpande zichzelf tot dichter uitroept, is een opmerkelijk gegeven. Daarom zal ik zoeken naar Kierkegaards gebruik van poëzie en zijn bespreking van het poëtische in *Of/Of*. Dit zijn twee verschillende zaken. Enerzijds laat Kierkegaard de personages uit *Of/Of* gedichten citeren of ernaar refereren. In dat geval wordt poëzie op een vrij letterlijke wijze verwerkt in de tekst. En anderzijds vindt er doorheen het hele werk een beschouwing van het poëtische plaats. De personages zoeken naar wat het betekent om poëtisch te leven en wat een poëtisch bestaan inhoudt. Wat betekent Kierkegaards dichter-zijn voor zijn filosoof-zijn?

Het laatste element waar ik dieper op inga is de door Kierkegaard ingezette beeldspraak. In elke bladzijde worden talloze beelden opgewekt. Ze staan in een



specifieke verhouding tot de werkelijkheid. Metaforen en vergelijkingen herbergen een waardevolle symboliek, die bij de lezer iets teweegbrengt. Wat is dit ‘iets’? Heeft de beeldspraak een filosofische meerwaarde, of is het loutere esthetische waas? Wordt de werkelijkheid erdoor verhelderd of juist door vertroebeld?

Uiteindelijk stel ik het boek in zijn geheel in vraag. In welke categorie past dit boek? Welke invloed hebben de verschillende stijlen en genres op de manier waarop de lezer *Of/Of* ontvangt? Kierkegaard treedt op als een Deense Socrates om een waardevolle dialoog met de lezer te kunnen starten. Het is dan ook interessant om na te gaan hoe en waarom hij dit doet. Waar vinden we Socrates in *Of/Of*? En waarom verkiest Kierkegaard de Socratische dialoog?

Op basis van een onderzoek naar drie literaire technieken die Kierkegaard in overvloed gebruikt – met name het spel van pseudoniemen en personages, poëzie en beeldspraak – wil ik nagaan in welke mate het literaire een meerwaarde of een hindernis vormt voor zijn filosofie. Om dit te kunnen beantwoorden, is het evenzeer van belang om het boek in zijn geheel te beschouwen. In het samenbrengen van al deze aspecten van *Of/Of* wordt onthuld welke betekenis het literaire hierin draagt. Wat in deze thesis duidelijk wordt over het schrijven van de filosoof Kierkegaard, kan eveneens iets verhelderen over de rol die literatuur kan spelen in het wijsgerige domein.

## 2. De levenswandel van Søren Kierkegaard

Søren Aabye Kierkegaard, de Deense jongeman die in de grauwe straten van het negentiende-eeuwse Kopenhagen de zwaarte van de wereld op zijn schouders draagt. Dat is toch wat de titels van zijn werken suggereren. *Vrees en Beven*, *Het Begrip Angst*, *De Ziekte tot de Dood* worden nu eenmaal niet geassocieerd met eindeloze leute en vertier. Wie anders dan een miserabele melancholicus kan de schrijver van zulke boeken zijn?

Op 5 mei 1813 werd in het Deense Kopenhagen Søren Kierkegaard geboren. Hij was het zevende, en daarmee het laatste, kind van Anne Sørensdatter Lund en Michael Pedersen Kierkegaard. Trouw aan zijn geboortestad, spendeerde Kierkegaard het overgrote deel van zijn leven in Kopenhagen. Hij zou het ongetwijfeld fijn hebben gevonden om geïntroduceerd te worden als de Deense Socrates. Net als de Oud-Griekse filosoof, dwaalde hij vaak rond in de straten van zijn stad, waar hij met bekenden en onbekenden converseerde. Reizen deed hij weinig, enkel het Duitse Berlijn bezocht hij meerdere malen. Zijn vader was een rijke handelaar, uiterst gelovig. Hierdoor ontsnapte Kierkegaard niet aan een religieuze opvoeding. Welke invloed Michael precies op Søren (en zijn werken) heeft gehad is niet altijd duidelijk maar dat hij een bijzonder grote indruk heeft nagelaten, daar bestaat geen twijfel over. Van zijn vader kreeg hij ook te horen dat er een vloek over de familie heerste. Een beeld dat zou samenhangen met gevoelens van schuld en zonde, thema's die regelmatig in Kierkegaards werken opduiken. Door zijn extreem religieuze opvoeding, geloofde Søren vrij letterlijk dat hij de zonden van zijn vader had overgeërfd. (Evans 2009, 5) Het idee van een vloek lijkt zich te uiten in het ongelukkige lot van de familie Kierkegaard. Anne was de voormalige dienstmeid van het huis vooraleer ze de tweede vrouw van Michael werd. Van de zeven kinderen die ze hadden, overleefden er slechts twee: Søren en Peter Christian. Na het overlijden van hun vijf zussen en broer, kwam ook hun moeder Anne om het leven.

Søren, die in 1830 was begonnen aan een opleiding theologie, stapt na vijf jaar over naar een filosofische vorming aan dezelfde universiteit van Kopenhagen. In 1837 leert Kierkegaard zijn toekomstige verloofde, Regine Olsen, kennen. Drie jaar later vraagt hij haar ten huwelijk, maar hij heeft snel spijt van zijn aanzoek. Wat de precieze reden

hiervoor was is niet helemaal duidelijk<sup>2</sup>. Wel werd de verloving in 1841 officieel verbroken waarna hij naar Berlijn vlucht en zich in het werk smijt. In hetzelfde jaar studeert hij af met een thesis getiteld *Over het concept ironie met voortdurende verwijzing naar Socrates*<sup>3</sup>. Kort daarna, in 1843, brengt Kierkegaard zijn imponerende *Of/Of: Een Levensfragment* uit. Dit is het eerste werk dat hij onder een pseudoniem uitgaf. *Of/Of* werd zeer positief ontvangen. De recensies legden de klemtoon op Kierkegaards scherpzinnigheid en de verstandig uitgedachte opbouw van het werk. Na twee jaar waren de 525 exemplaren uitverkocht. Kierkegaard wees het voorstel van de uitgever om het boek een tweede keer te drukken, af. De tweede druk kwam er pas in 1849, zes jaar na de eerste druk. De recensies die zich aan de inhoud van *Of/Of* waagden, zochten vaak het maatschappelijke of culturele probleem dat de onderliggende aanleiding van een gebeurtenis uit het boek was. Daarnaast beklemtoonden sommige recensenten de eerste *Of*, het esthetische deel van het boek, en anderen de tweede *Of*, het ethische deel. (Kierkegaard 2019, 14-15) Voor Kierkegaard was de eerste uitgave van *Of/Of* het begin van zijn bedrijvig schrijversbestaan. De publicaties volgden elkaar vanaf dan in een snel tempo op. Enkele bekende werken zijn *Vrees en Beven* (1843), *Het Begrip Angst* (1844), *Stadia op de Levensweg* (1845), *Afsluitend onwetenschappelijk naschrift* (1846), *De Ziekte tot de Dood* (1849), *Oefening in Christendom* (1850), *Over mijn schrijverswerkzaamheid* (1851).

Rond 1846 vindt de ‘*Corsaren* affaire’ plaats, die Kierkegaards leven zeer negatief zal beïnvloedde<sup>4</sup>. *Corsaren* (*De Corsaar*) was een – in Kopenhagen gevestigd – satirisch, politiek magazine dat de spot dreef met belangrijke publieke figuren. Kierkegaard, die

---

<sup>2</sup> Evans stelt drie waarschijnlijke redenen voor het verbreken van de verloving voor. Een van de redenen is zijn religieuze overtuiging, waardoor hij zijn relatie met Regine moest opofferen om zijn liefde aan God te geven. Dit wordt doorgaans gezien als de officiële aanleiding van hun breuk, hoewel Kierkegaard dit in zijn dagboeken ook sterk nuanceert. Bepaalde dagboekfragmenten suggereren dat er wellicht meer aan de hand is. Stephen Evans geeft nog twee additionele redenen. De eerste is dat Kierkegaard de gedachte dat hij een hindernis zou zijn, of een persoonlijke tekortkoming heeft, niet van zich af kon zetten. De tweede reden is dat Kierkegaard zijn innerlijk conflict niet met Regine kon delen aangezien hij dan de geheimen van zijn vader ook aan het licht zou moeten brengen. Dit was voor hem onmogelijk. (Evans 2009, 5)

<sup>3</sup> Zijn 350 bladzijden lange thesis bezorgde hem een doctoraatsdiploma in de Wijsbegeerte.

<sup>4</sup> Er zijn verschillende meningen over wie de schuld draagt in deze affaire. Sommige onderzoekers (waaronder Graff) stellen dat Kierkegaard de vuren opende met zijn publicatie tegen P.L. Møller, anderen (zoals Evans) beargumenteren dat de tegenaanval van Møller en *Corsaren* onnodig verwoestend was. Wat wel duidelijk is, is dat deze gebeurtenis voor alle partijen zeer destructief was. Ook voor Møller, die een carrière aan de universiteit wel kon vergeten. (Evans 2009, 7-8)

tot dan gespaard was gebleven, reageerde op een afbrekende boekbeoordeling, door onder het pseudoniem Frater Taciturnus de recensent P.L. Møller aan te vallen. Doordat Møller onder andere voor *Corsaren* schreef, duurde het niet lang vooraleer er over Kierkegaard een aantal vinnige artikels uitkwamen. Hierdoor trok Kierkegaard zich terug, zijn zorgeloze wandelingen door de stad en spontane gesprekken hielden op. Schrijven blijft hij wel tot het einde van zijn leven doen. Op 11 november 1855, op 42-jarige leeftijd, overlijdt Kierkegaard.

Kierkegaard heeft gedurende zijn leven nooit van een overweldigende roem genoten. Buiten Scandinavië was hij weinig gekend, maar zelfs in Denemarken bleef zijn bekendheid relatief beperkt. Het is pas in het begin van de twintigste eeuw dat zijn teksten immens populair werden. Ze werden in verschillende talen vertaald en hadden een invloed die ver buiten het Denemarken van Kierkegaard strekte. Vandaag wordt hij herinnerd als een grootse denker die een aanzienlijke invloed had op de intellectuele geschiedenis en vandaag nog steeds blijft verwonderen. Hij wordt daarnaast ook gezien als de vader van het existentialisme, met auteurs als Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Friedrich Nietzsche en Martin Heidegger. In het existentialisme wordt de nadruk gelegd op de menselijke existentie. De existentialisten vragen zich af hoe de mens betekenis en waarde kan vinden in een wereld waar de betekenis ons niet wordt gegeven. De wereld en het leven zijn in hun kern absurd. Er zijn geen inherente regels, er is geen structuur die gevolgd moet worden. De mens wordt dus niet geboren met een doel, hij moet het zelf vinden. Elke mens kan op die manier een authentiek bestaan scheppen. Daar is hij zelf verantwoordelijk voor. Kierkegaard heeft zichzelf nooit existentialist genoemd, het is pas bij de ontwikkeling van deze filosofische stroming dat hij de titel van vader van het existentialisme kreeg. Dat is zo gegroeid door Kierkegaards aandacht voor de individuele existentie, angst, authenticiteit, verantwoordelijkheid en het belang van de keuze.

Tot nu toe bleef het beeld van een donkere figuur uit het donkere Noorden nog intact. Daarom moet er aan deze inleiding worden toegevoegd dat Kierkegaard ook bekend stond om zijn humor en gevatheid. (Vos 2002, 22) Niet enkel was hij in zijn dagelijkse leven grappig, hij vond lachen en humor ook op een filosofisch niveau belangrijk. In de

inleiding van *Of/Of* voegt Andries Visser<sup>5</sup> een deel van een anonieme brief van een lezeres aan Kierkegaard toe, die ik ook graag bij deze inleiding wil voegen: “Ik dacht dat ik wist wat lachen betekende, ook voor 1843, maar nee, pas toen ik *Of/Of* las had ik er enig idee van wat het betekent om uit de grond van je hart te lachen”. (Kierkegaard 2019, 18) Kierkegaard benadrukt het belang van geestigheid binnen de filosofie<sup>6</sup>. De paradox is een groot onderdeel van zijn filosofie, het is precies daar dat het komische en de ironie ons kunnen redden. Ze zijn noodzakelijk om doorheen de existentiële stadia te groeien en een authentiek zelf te worden. (Walsch 1998, 155) De lichtheid van het lachen is de ideale reactie op een confrontatie met de contradictie. (Kaplan 2017, i) In het hart van Kierkegaards schijnbaar duistere filosofie schuilt eigenlijk een lachende, grappende Deen.

Laat ons dus lachen en treuren,

Het ene

Of het andere

Van allebei krijg je spijt

---

<sup>5</sup> Visser, geboren in 1947, is een Nederlandse wiskundige en filosoof met een passie voor Kierkegaard. Samen met zijn vrouw, Lineke Buijs (een theologe geboren in '48), schrijven en vertalen ze boeken van en over Kierkegaard, en organiseren ze leerkringen en cartels.

<sup>6</sup> In Kierkegaards dagboek stond: “Hegel mist elk gevoel voor humor”. (Kierkegaard 2019, 9)

### 3. Is Kierkegaard een filosoof?

De vraag stellen of Kierkegaard een filosoof is, verrast wellicht een beetje. Opperen dat hij dat niet zou zijn, is ietwat absurd. Zijn interesse en kennis in de filosofie, en de omvangrijke accumulatie aan filosofische publicaties tonen dat er geen twijfel kan bestaan over het feit dat we hier met een filosoof – en wat voor een – te maken hebben. Toch is het belangrijk de vraag of Kierkegaard een filosoof is, te stellen. Of beter: Wat voor filosoof is hij? Wat houdt zijn filosoof-zijn in?

Volgens Stephen Evans was Kierkegaard geen typische academische filosoof. (Evans 2009, 2) Zijn boeken bevatten complexe personages en prikkelende verhaallijnen. Niet zeldzaam geeft hij ze uit onder een pseudoniem. Dit laatste is opvallend voor een filosoof, aangezien de inhoud van het werk doorgaans een perspectief over de waarheid draagt die overeen dient te komen met de visie van de auteur ervan. Kierkegaards pseudoniemen daarentegen presenteren ideeën die niet overeenstemmen met hoe de filosoof er zelf over denkt. Hij lijkt zich niet enkel op een zuiver filosofisch doel te richten, maakt Evans hieruit op. (Evans 2009, 2) Maar wat is een 'zuiver filosofisch' doel, wil ik aan Evans vragen? Kunnen we de literaire elementen die hij in zijn werken incorporeert zomaar wegzetten als niet-filosofisch? En het gebruik van literatuur door een filosoof problematisch? Deze vragen vormen de rode draad van deze thesis.

Mogen we dus iemand die niet in eigen naam schrijft en verhaallijnen met personages construeert nog wel een filosoof noemen? Jawel, stelt Kierkegaardexpert Edward Mooney, maar wellicht is het gepaster om hem een 'literair filosoof' of 'filosofische schrijver' te noemen. (KLA 2018, 55) Kierkegaard heeft zowel een filosofisch als een esthetisch doel. (KLA 2018, 56) Doordat hij beide doelen nastreefde, kan Kierkegaard niet zuiver als literair schrijver of als filosoof worden benaderd. Op dezelfde wijze kan hij niet gereduceerd worden tot énkél een dichter, journalist, essayist of dramaturg. Kierkegaard durft zichzelf wel eens een dichter te noemen, hoewel er weinig (citaten uit) gedichten in zijn werken te vinden zijn. Maar Mooney aanvaardt desalniettemin Kierkegaards zelfgegeven titel van poëet. (KLA 2018, 57) Door de afwezigheid van zelfgeschreven gedichten kan hij misschien geen dichter in de gebruikelijke zin van het woord worden genoemd. (Walsch 1998, 153) Toch maakt de poëtische aard van zijn schrijven hem op zijn eigen manier tot poëet. Dat Kierkegaard zichzelf tot dichter uitroept is dus niet betekenisloos. Net zoals hij een 'literair filosoof' en 'filosofisch

schrijver' kan zijn, verdient hij ook de titel van 'filosofisch dichter' (in de brede zin) en 'poëtisch filosoof'. (KLA 2018, 58)

Het is om die reden dat niet enkel een literaire, een filosofische maar ook een poëtische analyse van Kierkegaards oeuvre veel over haar betekenis kan openbaren. Het straffe van zijn schrijven is dat hierin alles samensmelt, dat de grenzen vervagen en er een coherente geheel uit zijn woorden voortvloeit. Dat is niet geheel opvallend, aangezien hij in velerlei disciplines – waaronder theologie, psychologie, politiek, sociologie en uiteraard filosofie – was geïnteresseerd. (Evans 2009, 1-2) Kierkegaards schrijven geeft de impressie dat de mogelijkheden eindeloos zijn. Niet enkel brengt hij verschillende vakgebieden samen, ook breidt hij het literaire spel uit door verschillende genres in elkaar over te laten gaan. In *Of/Of* krijgt de lezer brieven, essays, een preek, een speech, dagboekfragmenten en de commentaren van verschillende personages voorgeschoteld. Er komen met andere woorden enorm veel verschillende technieken samen in dit meesterwerk. Volgens Mooney heeft Kierkegaards keuze om zich niet te binden aan één genre, of om niet enkel één rol – filosoof, essayist, romanschrijver, geschiedschrijver – op zich te nemen, een existentieel fundament. Het hokjesdenken wordt uitgedaagd. In *Of/Of* weigert Kierkegaards pseudoniem Victor Eremita de 'juiste weg' te wijzen, waardoor de lezers zelf actief de door Kierkegaard ontketende denkbewegingen dienen te voleinden. Op die manier bereikt de filosoof zijn lezers op een existentialistische wijze. Zij moeten geen specifieke identiteit aannemen, maar worden uitgedaagd om zichzelf te herdefiniëren. (KLA 2018, 61-62) De ruimte die Kierkegaard voor de lezer creëert is fundamenteel existentieel. De ruimte is open, bevrijd van sociale dogma's. Er kan vrij in worden bewogen. Uiteindelijk moet de ruimte in de besluitvorming worden gesloten. De lezer gebruikt de vrijheid die de open ruimte biedt om actie te nemen en te kiezen. (KLA 2018, 63)

De vraag of Kierkegaard een filosoof is, komt dus voort uit een strikt idee van wat filosofie is. Dat is een filosofie gevrijwaard van lyrische taal, verzonnen figuren en een eerder verhalende schrijfstijl. Al deze elementen zijn per definitie onwetenschappelijk, stelt heel wat literatuuronderzoek vast. (Boodts 2008, 13) Deze opvattingen, die leiden tot de twijfel of Kierkegaard wel rechtmatig de titel van filosoof verdient, komen (grotendeels) uit de Verlichting. (Evans 2009, 2-3) In deze periode werd de nadruk zodanig gelegd op de objectieve zoektocht naar De Waarheid dat alles wat buiten dit

enge kader viel werd bestempeld als onbetrouwbaar en in die zin niet of onvoldoende academisch. Nochtans zijn filosofen het er helemaal niet over eens wat filosofie of wat een filosoof precies is. (Evans 2009, 3) Kierkegaard plaatst zich in dit debat tegenover het verlichtingsidee dat filosofie, of kennis, objectief kan zijn. (Evans 2009, 3) Hij benadrukt dat de geleefde ervaring onontbeerlijk is om kennis te vergaren. Kennis komt enkel dankzij het eigen lichaam, de zintuigen en het gekleurde perspectief tot stand. Een mens kan niet 'objectief' zijn of buiten zijn eigen tijd en ruimte staan. Het is nonsens dit te stellen en te willen. Evans merkt op dat omdat Kierkegaard op deze manier deelneemt aan het debat, wat hij doet dus toch wezenlijk filosofisch is. (Evans 2009, 3)

Kierkegaard is een filosoof, maar literatuur, theater, poëzie schrikken hem niet af. Allesbehalve! In zijn publicaties gebruikt hij vaak voorbeelden uit de kunsten om een filosofisch argument mee op te bouwen. In *Of/Of* wordt uitvoerig het verhaal van Don Juan besproken, er wordt zowel naar de personages uit het verhaal gekeken als naar de opera in zijn geheel. Ook toneelstukken (bv. Goethes *Clavigo*, Scribe's *De Eerste Liefde*), mythische figuren (bv. *Oedipus*, *Antigone*) en Bijbelse verhalen (bv. *Job*) komen overvloedig aan bod. Zijn magnum opus is een mozaïek van schrijfstijlen, personages en verhaallijnen. Hier experimenteert hij op een filosofische manier mee. In deze thesis zal worden nagegaan op welke manier hij dit doet. Nog belangrijker is de vraag waarom hij dit doet, en welk effect zijn keuzes hebben.



## 4. Waar is Søren Kierkegaard? Over het pseudoniem en de personages in *Of/Of*

In de eerste uitgave van *Enten-Eller (Of/Of)* werd Kierkegaard niet vernoemd als auteur van het werk. Het stond onder de naam Victor Eremita, de zogenaamde uitgever. (Kierkegaard 2019, 7-8) Dus ook op de boekomslag stond enkel Eremita vermeld. Alleen is er nooit een Victor Eremita geweest. Dit, net zoals de andere schrijvers en figuren die voorkomen in *Of/Of*, zijn door Kierkegaard verzonden personages. Een pseudoniem gebruiken is niet zo een opvallende keuze voor een 19<sup>de</sup>-eeuwse schrijver. Regelmatig publiceerden auteurs hun werken onder een andere naam. Dit deden onder meer Charles Dickens (Boz), Eduard Douwes Dekker (Multatuli) en François-Marie Arouet (Voltaire). Maar dit zijn enkel schrijversnamen, deze auteurs gebruiken een *nom de plume* in plaats van hun eigen naam. Bij Kierkegaard ligt dat anders. Kierkegaards pseudoniemen<sup>7</sup> vallen niet met hun schepper samen. Zijn pseudoniemen zijn, in tegenstelling tot de schrijversnamen, autonome literaire persoonlijkheden. (Harrits 2010, 255-256) Ze hebben elk een persoonlijke levensvisie die een zekere ideale consistentie bevat. (McKinnon 1969, 116) Wat een van zijn pseudoniemen schrijft, komt dus niet noodzakelijk overeen met wat Kierkegaard hier zelf over te zeggen had. Wanneer spreekt Kierkegaard zelf en wanneer laat hij zijn pseudoniemen aan het woord? Hoe serieus kunnen we zijn onder pseudoniem geschreven werken nemen? (KLA 2018, 48) Dit probleem vormt een fascinerend onderwerp van debat, dat ook hier uitgebreid aan bod zal komen.

### 4.1 Opbouw van *Of/Of*

In *Of/Of* laat Kierkegaard de verschillende vertellers op meerdere niveaus met elkaar interageren. Kort samengevat komen drie stemmen aan bod: Victor Eremita, A en B.

De eigenlijke verteller is de uitgever Victor Eremita. Hij spreekt de lezer expliciet aan. Hieraan vertelt hij hoe hij in een oud bureaumeubel per ongeluk een hoop papieren vond. Deze teksten zullen de inhoud van zijn boek vormen. Een boek getiteld *Of/Of*. Verder legt hij aan de lezer uit welke keuzes hij, als uitgever, heeft gemaakt. Dit

---

<sup>7</sup> Kierkegaard creëerde niet enkel Victor Eremita, ook andere pseudoniemen doken over de jaren heen op als de auteurs van zijn woorden, waaronder Johannes de Silentio (*Vrees en Beven*, 1843), Vigilius Haufniensis (*Het Begrip Angst*, 1844) en Anti-Climacus (*De Ziekte tot de Dood*, 1849).

betreft de volgorde van de teksten, eventuele aanpassingen of toevoegingen en verdere algemene bedenkingen bij de manuscripten en hun schrijvers.

Het eerste hoofdpersonage wordt, bij gebrek aan een naam, door Eremita 'A' genoemd. In zijn teksten wordt de esthetische levensvisie gepresenteerd. Hij is namelijk vooral geïnteresseerd in de kracht van de verbeelding en de reflectie, die door allerlei kunstvormen en debatten worden geprikkeld. A geniet van het culturele leven van Kopenhagen in al haar vormen, maar er lijkt steeds een laagje eenzaamheid over hem heen te liggen. "Ik ben alleen, dat ben ik altijd geweest", zucht A in de *Diapsalmata*. (Kierkegaard 2019, 68) De *Diapsalmata* is een verzameling losse, poëtische gedachten en is het eerste dat de lezer van A te zien krijgt. Daarop volgen een heel aantal essays. *De onmiddellijke erotische stadia, of het muzikaal-erotische* gaat dieper in op het verhaal van Don Juan. Niet enkel de figuur van Don Juan ontrafeld, maar ook de verscheidene kunstvormen waarin hij tot leven wordt gebracht. De Don Juans van Mozart, van Molière, van Heiberg en van Byron worden met elkaar vergeleken. A's fascinatie voor het erotische, het zinnelijke en het bedrog komt in deze tekst tot bloei. *De weerspiegeling van het antieke tragische in het moderne tragische* is een essay dat geschreven werd om voorgelezen te worden aan de gemeenschap van de doden, waar A zo te zien lid van was. Ook *Schaduwbeelden, Psychologisch tijdverdrijf* werd geschreven voor diezelfde gemeenschap. Hierin vormt de antieke tragedie en het tragische van het bestaan de kern van de tekst. Verder ontvangt de lezer ook een artikel over Scribe's blijspel *De Eerste Liefde*<sup>8</sup>. Dit artikel was bestemd voor publicatie in een tijdschrift, maar het is onduidelijk of dit effectief gebeurde. Als laatste voegt A nog het essay *De Wisselbouw, Proeve van een sociale prudentieleer* en *Het Dagboek van de Verleider* toe. *Het Dagboek van de Verleider* werd niet door A, maar door Johannes de verleider geschreven. Het dagboek wordt door A uitgegeven.

Het tweede hoofdpersonage is de rechter Wilhelm. Om een evenwicht te behouden, legt Eremita uit, wordt hij ook wel 'B' genoemd. (Kierkegaard 2019, 34) Hij brengt in drie brieven die B voor A schreef de ethische levensvisie naar voren. Dat doet hij deels door de (esthetische) standpunten van A te examineren en er met tegenargumenten

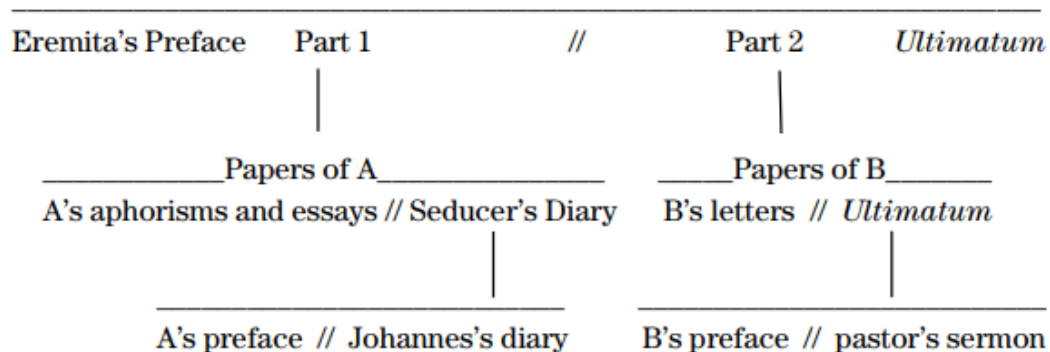
---

<sup>8</sup> Augustin Eugène Scribe, een Frans dramaturg, schreef in 1825 het stuk *Les Premières Amours, ou Les Souvenirs d'enfance*. In Kopenhagen werd het op 10 juni 1831 (Kierkegaard was toen achttien jaar oud) voor het eerst opgevoerd. Nadien werd het aan de Koninklijke Schouwburg nog 140 keer vertoond. (Kierkegaard 2019, 752) In *Of/Of* wijdt A er een heel hoofdstuk aan, net als Scribe's stuk genaamd *De Eerste Liefde*. (Kierkegaard 2019, 237-238)

tegenin te gaan. Zijn eerste brief is getiteld *De esthetische geldigheid van het huwelijk*, waarin hij de estheet wil overtuigen van de waarde van het huwelijk. De rusteloosheid en hartstocht die A karakteriseert, wordt gecontrasteerd door de tevreden, kalme houding van B. Deze brief wordt opgevolgd door *Het evenwicht tussen het esthetische en het ethische in de uitwerking van de persoonlijkheid*. Hierin zet B uiteen wat het betekent om een ethisch leven te leiden. Zijn laatste brief, *Ultimatum*, bestaat grotendeels uit een preek die B zelf van een goede vriend, een predikant, ontving.

In het volgende schema<sup>9</sup> wordt getoond op welke manier de verschillende onderdelen met elkaar in interactie treden. Elk deel van het boek verwijst terug naar het boek als geheel, waarin de breuk tussen A en B centraal staat. Naar die verdeeldheid verwijst de titel 'Of/Of' bovendien naar. De eerste rij van het schema tekent de globale structuur van *Of/Of* uit, waarin het voorwoord van Eremita en het *Ultimatum* het boek respectievelijk openen en afsluiten. Hiertussen liggen het Eerste Deel (de papieren van A) en het Tweede Deel (de brieven van B). Het *Ultimatum* is het laatste deel van B's brieven en is verbonden met het laatste deel van A's papieren, namelijk *Het Dagboek van de Verleider*. Dat toont zich ook in het feit dat beide delen een tekst van een andere auteur bevatten. Zowel A als B gebruiken een tekst die van een andere schrijver afkomstig is. *Het Dagboek van de Verleider* heeft als inhoud de dagboekfragmenten en brieven van Johannes de verleider, die door A kort worden ingeleid. In het *Ultimatum* wordt de preek van een predikant toegevoegd, die ditmaal door B wordt ingeleid. (Howland 2017, 110-111)

*Either/Or: A Fragment of Life*  
(ed. Victor Eremita)



<sup>9</sup> Howland 2017, 110

De manier waarop deze personages met elkaar interageren behelst een intrigerend spel vol ironische loops, contrasterende visies en rijke wisselwerkingen. Om het briljante van Kierkegaard bloot te leggen, is het noodzakelijk zich verder te verdiepen in de opbouw van zijn boek.

Victor Eremita<sup>10</sup> geeft vrij weinig prijs over zijn persoonlijke leven. Toch weet Julio Jensen, op basis van Eremita's voorwoord, een beeld te schetsen van de fameuze uitgever. Eremita is geen geleerde, besluit Jensen uit zijn commentaren over de papieren. Hij lijkt niet zo vertrouwd te zijn met het analyseren of uitgeven van belangrijke teksten. Dat blijkt, bijvoorbeeld, uit het feit dat hij weigerde de fouten uit B's brieven te halen hoewel hij dat naar eigen zeggen gemakkelijk had kunnen doen. (Kierkegaard 2019, 38) Dit wekt het gevoel op dat Eremita wellicht niet de meest betrouwbare uitgever is. Wat Eremita op het oog heeft is, volgens Jensen, niet het objectief en precies weergeven van de gevonden papieren. Hij legt daarentegen de nadruk op hoe de teksten kunnen worden geïnterpreteerd en welke inhoudelijke waarde ze dragen. (Jensen 2015, 181-182) Dat is volgens Paul Muench helemaal niet toevallig. Kierkegaard heeft opzettelijk van Eremita een op een existentieel niveau verwarde figuur gemaakt. Hij kan de weergegeven standpunten niet echt kan verhelderen. (Muench 2006, 34) Natuurlijk niet, want dit is uiteindelijk wat de lezer geacht wordt te doen, namelijk de inhoud te verwerken en – wanneer dit is gebeurd – te kiezen.

Zodoende begint Eremita zijn voorwoord met de bekentenis dat hij betwijfelt of het uiterlijke en het innerlijke overeenkomen, zoals door Plato<sup>11</sup> werd geponeerd. Volgens Eremita vormen de papieren van A en B een mooi bewijs tegen Plato's stelling. Achter het uiterlijk van A en van B schuilt namelijk iets heel anders dan men zou verwachten. Dit is op zich al een opvallende uitspraak, aangezien Eremita de twee schrijvers nooit heeft ontmoet. Alles wat hij van hen kent is dus het innerlijke, hun neergeschreven gedachten en brieven. Maar met deze stelling waarschuwt hij de lezer al, op een ironische manier, dat de dingen niet altijd zijn wat ze lijken...

---

<sup>10</sup> Deze pseudoniem staat voor 'Victor de heremiet'. Wat hieruit verondersteld mag worden is dat Victor Eremita een kluzenaarsbestaan heeft, en dus in afzondering leeft. (*Of/Of*, 7-8)

<sup>11</sup> Dit komt uit Plato's *Apologie van Socrates*. In dit werk (her)construeert Plato de redevoering die Socrates voor zijn eigen verdediging tijdens zijn proces had kunnen geven.

Dat Eremita de personages niet persoonlijk kent, blijkt uit zijn verhaal over de manier waarop hij deze papieren in handen kreeg. Bij het zien van een secretaire, ontwikkelde Eremita een milde obsessie voor het object. Hij wandelde er dagelijks langs, uit noodzaak, “verliefde blikken werpend op de secretaire”. (Kierkegaard 2019, 32) Eremita gebruikt de woorden “lust”, “begeerte” en “verliefdheid” om zijn relatie tot het meubel te beschrijven. (Kierkegaard 2019, 35-36) Na lang twijfelen besluit hij het te kopen. Op een drukke ochtend voor Eremita’s vertrek op vakantie, bedenkt hij zich plots geen geld mee te hebben. In alle snelheid rept hij zich naar zijn geliefde secretaire om wat geld uit de lade te nemen. Alleen blijft de lade – zelfs nadat Eremita het meubel met een handbijl in stukken hakt – dicht. Wat de bijl wel heeft gedaan, is het onthullen van een tot voor kort onopgemerkt vakje. Wanneer Eremita het vak opent, vindt hij een heel aantal papieren. Deze papieren, vertelt Eremita tegen de lezer, vormen de inhoud van *Of/Of*.

Hij gaat verder met een bespreking van zijn ervaringen bij het lezen en keuzes bij het uitgeven van deze teksten. Zijn beschrijving vormt de eerste ontmoeting van de lezer met de twee hoofdpersonages. Zijn woordkeuze is om die reden cruciaal voor de manier waarop de lezer A en B waarneemt. Eremita beschrijft allereerst hun handschrift. A’s handschrift portretteert hij als “sierlijk” en “slordig”, respectievelijk een positieve en een negatieve term. (Kierkegaard 2019, 34) Voor de bespreking van B’s handschrift gebruikt hij neutrale termen: “wijd, eenvormig en gelijkmatig”. (Kierkegaard 2019, 34) De keuze voor positief, negatief of neutraal taalgebruik beïnvloedt de lezer bij hun beeldvorming van de mensen achter de woorden. Wanneer hij voor A een positieve en een negatieve term gebruikt, roept dat bepaalde emoties op bij de lezer. De lezer wordt onmiddellijk in de uitersten gesmeten, wat ook perfect past bij A’s persoonlijkheid en de levensvisie die hij uitdraagt. De neutraliteit die in Eremita’s bespreking van B wordt uitgestraald, versterkt het beeld van een bedeesde, voldane man. Ook in de bespreking van het materiaal worden de figuren A en B verder gevormd. A schreef in kwarto<sup>12</sup> op “postvelijn”, een fijn perkament. (Kierkegaard 2019, 34) B’s brieven werden geschreven op papier voorzien van een watermerk. Hierop schreef hij steeds in twee kolommen. Eremita merkt op dat ook gerechtelijke teksten op diezelfde wijze

---

<sup>12</sup> Dit is het tweemaal toevouwen van een vel papier van het formaat ‘post’ zodat een rechthoek wordt bekomen. Dit komt van het Latijnse “in quarto”, wat in de 17<sup>de</sup> eeuw en later een bepaald boekformaat uitdrukte.

worden geschreven en geeft zo al iets prijs over dit personage, namelijk dat we met een rechter te maken zullen hebben.

Het laatste vormelijke aspect waar Eremita het over wil hebben is de ordening van de papieren. Bij de verhandelingen van A was die taak het moeilijkst. Zij vertonen, in tegenstelling tot B's brieven, geen chronologie. Naast zeven langere teksten, vindt Eremita ook een aantal losse velletjes. Deze brengt hij samen onder de titel *Diapsalmata* en plaatst ze vooraan. Deze lyrische aforismen laat hij opvolgen door de essays. Op het einde plaatst hij het door A uitgegeven *Dagboek van de Verleider*. Hier heeft Eremita een aantal serieuze problemen mee. A poneert dat hij een aantal dagboekfragmenten en brieven heeft gevonden (en gekregen) en zal op zijn beurt de rol van de uitgever op zich nemen. Dit is een parel in Kierkegaards structuur, die hier zachtjes aan wordt ontrafeld. De belevingen van Victor Eremita en A komen op een bijzondere slimme en humoristische wijze samen. Eremita beleeft op een ander niveau precies hetzelfde als wat hij bij A ontdekt. Het is essentieel om de twee ervaringen naast elkaar te leggen. Het verhaal van Eremita werd hierboven in detail uit de doeken gedaan. Bij A gebeurde het volgende...

De verleider, Johannes, had de laden van zijn secretaire opengelaten. A maakt niet expliciet wat zijn relatie is tot deze zogenaamde verleider. A weet de lezer te vertellen dat het niet Johannes' gewoonte was om zijn laden open te laten. (Kierkegaard 2019, 301) Hieruit mogen we afleiden dat ze elkaar kenden, en op z'n minst al meerdere malen hadden ontmoet. Toch noemt A hem in zijn voorwoord niet bij naam, en kondigt de man in kwestie dus als 'de verleider' aan. In de lade vond A een hoop losse papieren en een boek getiteld *Commentarius perpetuus Nr.4*. Dit boek bleek het dagboek van de verleider te zijn. Als een uitgever becommentarieert A de titel en de inhoud van zijn vondst. De titel is, bij nader inzien, bijzonder goed gekozen, besluit hij. (Kierkegaard 2019, 302) Het komt prachtig overeen met de inhoud. Johannes' dagboek is zijn poging om een poëtisch leven te leiden. Door het neerpennen van zijn ervaringen maakt hij zijn leven poëtisch. Ook het gekozen vertelperspectief, namelijk de belevende 'ik'-persoon, zorgt er volgens A voor dat het verhaal voor de lezer veel ingrijpender overkomt, zodat het poëtische door de lezer wordt gevoeld. Nu, *Het Dagboek van de Verleider* bevat niet enkel de dagboekfragmenten maar ook een aantal brieven die de correspondentie tussen Johannes en een jonge vrouw, Cordelia, vormen. A zegt Cordelia persoonlijk te kennen. De brieven die Johannes en Cordelia naar elkaar

schreven, heeft A dankzij haar in handen gekregen. Hij zal afwisselend Johannes' dagboekfragmenten en brieven aan Cordelia aan de lezer presenteren. De brieven zijn, net zoals de latere dagboekfragmenten, niet gedateerd, maar de inhoud reveleert hun chronologie. Het incorporeren van Johannes' brieven is daarom geen te moeilijke opgave, vertelt A. (Kierkegaard 2019, 308) De brieven die Cordelia op het einde van hun affaire, ongeopend teruggezonden kreeg, plaatst A in het begin van het werk.

Het verhaal van A komt dus duidelijk overeen met dat van Eremita. Ze vonden allebei de papieren die de inhoud vormen van de uiteindelijke uitgave in een secretaire. In beide gevallen zijn er twee hoofdpersonages aanwezig. In Eremita's *Of/Of* zijn dat A en B, in A's *Dagboek* staan Johannes en Cordelia centraal. Daarnaast werden zowel Eremita als A geconfronteerd met voornamelijk ongedateerde teksten en brieven. Het briljante van Kierkegaard is dat hij Eremita laat zeggen dat A's verslaggeving een "oude schrijverstruc" is. (Kierkegaard 2019, 36) Meer nog, in het voorwoord oppert Eremita het idee dat de teksten van A en B door een en dezelfde persoon geschreven zouden kunnen zijn. (Kierkegaard 2019, 40) Hiermee legt Kierkegaard op de meest ironische en komische wijze het hart van dit boek bloot. Hij geeft zijn constructie toe, en erkent daarmee zijn eigen aanwezigheid als alwetende schepper. Hij toont de lezer dat de "oude schrijverstrucen" overal aanwezig zijn, en dat de lezer daar maar best voor op zijn hoede is.

#### 4.2 Is Kierkegaard verborgen in Victor Eremita, in A of in B?

Volgens Julio Jensen hebben we hier te maken met een zelfbewuste roman. De zelfbewuste roman stelt, net als een 'gewone' roman, een fictieve wereld met personages voor. Wat een zelfbewuste roman hiervan onderscheidt is dat er een tweede beweging volgt. Er vindt een theoretische beschouwing van het fictieve plaats. De auteur geeft met andere woorden toe dat het een verzonnen werk is. Het boek is 'bewust' van zijn eigen wezen. (Jensen 2015, 172) Kierkegaards keuze om zijn *Of/Of* zelfbewust te maken is bijzonder verstandig. Dat het werk haar eigen fictionaliteit blootlegt zal de lezer helpen om er beredeneerd op te reageren. Dit is ten slotte wat Kierkegaard op het oog heeft. Het pseudoniem Victor Eremita neemt hierin het voortouw en toont op welke manier er een interactie kan plaatsvinden (Jensen 2015, 181-182). Eremita fungeert met andere woorden als een door Kierkegaard voorgesteld voorbeeld van hoe een lezer de tekst moet lezen. (Jensen 2015, 182-183) De illusie van

de objectiviteit wordt hiermee doorbroken.<sup>13</sup> Kierkegaard wil de existentiële inzichten in de lezer opwekken in plaats van ze kant-en-klaar aan te bieden. Hij spreekt hiermee geen neutrale, algemene mens aan, maar iemand die leeft, denkt en voelt. En bovenal gekleurd en uniek is. Er wordt van de lezer verwacht dat deze zelf redelijk en gevoelsmatig aan de slag gaat met het werk.

Dit toont zich overigens ook in de keuze voor de titel 'Of/Of'. Kierkegaard kiest niet voor de klassieke structuur waarin twee tegengestelde standpunten hun argumenten presenteren en er uiteindelijk één van beide de bovenhand neemt. In *Of/Of* krijgt de lezer geen expliciete conclusie voorgeschoteld. A noch B 'wint' het debat. De lezer, die geacht wordt de discussie te interpreteren en beoordelen, moet zelf zijn weg naar een conclusie banen. (Jensen 2015, 183) Dit zegt Eremita overigens expliciet in zijn voorwoord, het is een boek dat geen einde heeft. De titel, stelt Eremita, moet de lezer wegleiden van het idee dat er een winnaar of een verliezer zou zijn. (Kierkegaard 2019, 40)

Toch hebben een aantal onderzoekers opgemerkt dat Eremita geen volkomen objectieve uitgever is, en dat het wellicht Kierkegaards doel was om een verschil te laten bestaan. Van A weet Eremita bitter weinig, zelfs een naam kon hij niet vinden. Van B krijgt de lezer een naam en een beroep: Wilhelm de rechter. Dit is volgens Jensen geen toeval. De door Kierkegaard opgelegde naamloosheid van het personage A komt volgens hem overeen met zijn onbeduidendheid. (Jensen 2015, 181) Eremita plaatst B dus (bij momenten onterecht) in een beter daglicht. Hoewel de brieven van Wilhelm coherent zijn en ze trouw blijven aan een opbouwende structuur, herkent Jensen gebreken in zijn schrijven. Wilhelm's gedachtegang functioneert, volgens Jensen, op een eerder associatieve dan op een gestructureerde manier. Op sommige momenten verliest Wilhelm zich in droomgedachten en persoonlijke herinneringen die hem verleiden om het pad van de heldere argumentatie te verlaten. (Jensen 2015, 183) Het is onduidelijk, stelt Jensen, waar Wilhelm's brieven beginnen en waar ze eindigen. Ook dit duidt volgens hem op de – door Eremita onvoldoende benadrukte – chaotische

---

<sup>13</sup> De focus op subjectiviteit is één van de belangrijkste kenmerken van het existentialisme. Existentialisten poneren dat een objectieve waarheid niet bestaat. Het subjectieve, vrije individu staat centraal. De keerzijde van haar vrijheid is de monumentale verantwoordelijkheid die dit met zich meebrengt. Het feit dat Kierkegaard van zijn lezers verwacht dat ze actief aan de slag gaan met zijn werken heeft precies daarmee te maken, dat zij dankzij hun eigen kritische denken tot een idee komen over het authentieke zelf.



stijl van de rechter. (Jensen 2015, 184) Dit ondersteunt het door onderzoekers algemeen aanvaarde idee dat Kierkegaard de ethische levensvisie (gepresenteerd door B) hoger acht dan de esthetische (gepresenteerd door A).

Toch is er een onderzoek die dit in twijfel trekt. De echte Kierkegaard zoeken in zijn pseudoniemen is namelijk een riskante opgave. Hijzelf heeft de lezers en onderzoekers gewaarschuwd om de woorden die onder een pseudoniem zijn uitgegeven nooit te koppelen aan zijn persoon. Bij het citeren van zijn woorden moest dus het pseudoniem, en niet zijn eigen naam, staan. (McKinnon 1969, 116) Het was voor hem van cruciaal belang dat de breuk tussen zijn pseudoniemen en zijn persona serieus wordt genomen. Alastair McKinnon stelt dat, indien we aanvaarden dat de lezer van *Of/Of* een persoonlijke zoektocht naar zijn juiste antwoord moet ondernemen, het volkomen onbelangrijk en zinloos is om de inhoud van dit werk aan Kierkegaard te linken. Desondanks besloot hij een onderzoek naar het oeuvre van Kierkegaard uit te voeren. En meer bepaald een statistisch onderzoek naar de 'echte' Kierkegaard in zijn pseudoniemen. (McKinnon 1969, 116)

Daarvoor vergeleek hij stukken tekst uit boeken die Kierkegaard in eigen naam uitbracht met tekst uit boeken die hij onder een pseudoniem heeft uitgegeven. Er werd hiervoor gekeken naar woordkeuze, breedte van de woordenschat en voorspelbaarheid. Hij kwam tot enkele opmerkelijke conclusies. Ten eerste blijkt er een significant verschil te zijn in de woordenschat van de werken van Kierkegaard en de werken van de pseudoniemen. De pseudoniemen gebruiken een veel rijkere vocabulaire. Deze is zelfs ongeveer 29 procent breder dan die van Kierkegaards 'eigen' publicaties. (McKinnon 1969, 119) Een tweede resultaat van McKinnon's onderzoek betreft de coherentie van de woordenschat van het oeuvre. Ook hier vinden we een schril contrast tussen wat door de pseudoniemen en wat door Kierkegaard werd geschreven, waarbij er in Kierkegaards werken een grote coherentie aanwezig is. De pseudoniemen zijn in hun schrijven juist heel incoherent. (McKinnon 1969, 119-120) Hieruit concludeert McKinnon dat er weldegelijk een betekenisvol verschil is tussen de auteur Kierkegaard en de pseudoniemen als auteurs, en dat onderzoekers Kierkegaards nadruk op de kloof tussen zichzelf en zijn pseudoniemen daarom serieus moeten nemen. (McKinnon 1969, 120)

Daarenboven voert McKinnon een tweede onderzoek uit met als doel te ontdekken welke pseudoniemen het dichtst bij de 'echte' Kierkegaard staan. Hieruit wordt duidelijk dat A heel wat dichterbij de 'echte' Kierkegaard staat dan B. Dit betekent dat uit de uitgebreide analyse van de woordenschat blijkt dat de teksten van A meer overeenkomen met Kierkegaards werken dan de teksten van B. A en Kierkegaard schakelen dus regelmatig dezelfde termen in. Ze schrijven op een gelijkaardige manier. Dit gaat volledig in tegen de algemeen aanvaarde theorie dat B met zijn ethische levensvisie een door Kierkegaard hoger geacht stadium presenteert<sup>14</sup>. McKinnon leidt hieruit af dat de door A aangeboden esthetische levensvisie in Kierkegaards eigen denken een belangrijke rol heeft moeten spelen. Een rol die door onderzoekers onvoldoende verkend werd, maar die zo te zien niet mag worden verwaarloosd. (McKinnon 1969, 122-123)

McKinnon's onderzoek opent nieuwe denkwegen in de analyse van de pseudoniemen bij Kierkegaard en behoedt voor een tunnelperspectief. Toch moet hier worden genoteerd dat hij slechts een analyse van de woordenschat, en geen inhoudelijk onderzoek, deed. McKinnon drukt zelf ook de wens uit om dit onderzoek uit te breiden opdat mogelijke toevalligheden die de uitkomst konden beïnvloeden worden weggewerkt. (McKinnon 1969, 123-124)

### 4.3 Taal en woordenschat bij A en B

Kierkegaard laat duidelijk verschillen optreden in de taal en in de inhoud van de teksten van de twee hoofdpersonages, A en B. Deze tonen zich in hun gebruik van personages, uitdrukkingen, metaforen, voorbeelden, verhalen, ironie en

---

<sup>14</sup> Kierkegaard stelt verschillende stadia van het leven voor. Deze vormen een evolutie bestaande uit drie niveaus: het esthetische stadium, het ethische stadium en het religieuze stadium. De persoonlijke vooruitgang doorheen deze stadia hangt samen met het volledig ontwikkelen van jezelf en een authentiek bestaan. Dit proces wordt voltooid in het religieuze stadium, waar het individu zijn geloof in God (en in het absurde) omarmt. (Ebelendu & Onwuatuegwu 2020) Om die reden, wordt er doorgaans van uitgegaan dat Kierkegaard zichzelf eerder in B (de ethisch-religieuze levensvisie) dan in A (de esthetische levensvisie) verbergt. Volgens sommige onderzoekers, waaronder George Stack, is het idee van een lineaire vooruitgang van het laagste naar het hoogste stadium een problematische simplificatie van Kierkegaards theorie. Kierkegaards levensstadia schetsen geen transitie van lager naar hoger voor, stelt Stack. Het zijn manieren van zijn, die elk iets waardevol blootleggen over de menselijke existentie. In essentie gaan de levensstadia over mogelijkheid en openheid. Het is geen lineaire evolutie, maar een uitnodiging om te zoeken naar betekenis en authenticiteit. (Stack 1969, 205-207) Christopher Barnett vergelijkt het met een Venn-diagram, waarin er overlap is tussen de stadia en ze allemaal belangrijk blijven voor de individuele ontwikkeling. (KLA 2018, 185-186)

vergelijkingen. Zoals de uitgever Victor Eremita in zijn voorwoord schreef, gaat A doorgaans wat minder ordelijk of methodisch te werk. Zijn aantekeningen hebben een “lyrisch karakter” en zijn gevuld met “aforismen, lyrische ontboezemingen, reflecties”. (Kierkegaard 2019, 34-35) Dit toont nogmaals dat de schrijfstijl, het materiaal en de vorm iets zeggen over de personages. Namelijk dat A ietwat onsamenhangend is, minder systematisch te werk gaat, maar ook passioneel in zijn schrijven is. Van B krijgen we het beeld dat hij een rustige, voldane ambtenaar is. A is de estheet, B is de ethicus. In de woordkeuze, de zinsstructuur en de opbouw van de tekst heeft Kierkegaard ervoor gezorgd dat de twee onderdelen, de teksten van A en de teksten van B, voldoende van elkaar afwijken. Op die manier wordt het gevoel opgewekt dat de brieven en de geschriften door twee verschillende personages werden opgetekend.

Dat toont zich het meest in de woordenschat en de lengte van de zinnen. A heeft een woordenschat van 14 269 verschillende woorden en gebruikt doorgaans 23,4 woorden per zin. B daarentegen construeert langere zinnen en gebruikt ongeveer 30,2 woorden per zin. Opvallend is dat B's woordenschat aanzienlijk kleiner is dan die van A, met slechts 11 167 verschillende woorden. Dit toont aan dat Kierkegaard aandacht had voor het de schrijfstijl van zijn personages, opdat het duidelijk zou zijn dat het geschreven werd door twee verschillende mensen. (Kierkegaard 2019, 735-736) Een rijke woordenschat en kortere zinnen kunnen het poëtische, passionele, uitbundige karakter van de estheet, A, versterken. Hij gaat sneller naar een volgende gedachte, een volgende zin. In zijn enthousiasme voor de schoonheid en de dichtkunst gebruikt hij een verscheidenheid aan termen. De ethicus, B, daarentegen wordt voorgesteld als een serene, rustige, ernstige mens. Hij neemt de tijd om zijn zinnen zorgvuldig te construeren, waardoor ze gemiddeld langer zijn dan die van de estheet. Doordat het esthetische aspect van een tekst voor B van minder belang is dan haar inhoud, is het toepasselijk dat B een minder ruime woordenschat hanteert.

#### 4.4 Maar waarom toch?

De vraag stelt zich nu waarom Kierkegaard zulke literaire doeken om zijn woorden wikkelt. Zijn autoriteit als auteur van de tekst wordt vertroebeld door te ‘schuilen’ achter pseudoniemen en personages. Filosofen trachten, in het algemeen, een heldere denkwijze voor te stellen. Zij willen gebruikelijk ook het gezicht zijn van de theorie die ze presenteren. Dit is wat, volgens velen, het essentiële verschil is tussen kunst en

wijsbegeerte.<sup>15</sup> Kunst richt zich op de emotie en het fictionele, daar waar filosofie zich op het intellect en de waarheid focust. Dus niet alleen is deze wazigheid verrassend komende van een filosoof, nog meer is dat het komende van de vader van het existentialisme. De filosofische stroming van het existentialisme, waarvan Kierkegaard de grondlegger wordt genoemd, benadrukt de verantwoordelijkheid die iedereen ten opzichte van zijn of haar daden draagt. Neemt Kierkegaard weldegelijk zijn verantwoordelijkheid als auteur op indien hij het auteurschap toeschrijft aan pseudoniemen?

Edward Mooney geeft drie mogelijke redenen voor Kierkegaards gebruik van pseudoniemen. Het kan dat hij hiermee op een spelende wijze eenvoudigweg de aandacht van de lezer wou trekken. Het is, met andere woorden, niet veel meer dan een truc om een geïnteresseerd en geïntrigeerd publiek voort te brengen. Het kan ook zijn dat Kierkegaard zijn verantwoordelijkheid voor de inhoud van het boek wou doorschuiven naar zijn pseudoniem Victor Eremita. Kierkegaard heeft zelf gezegd dat zijn onder pseudoniem uitgebrachte werken niet aan zijn persoon mogen worden toegekend. (McKinnon 1969, 116) Dit zorgt vandaag nog voor discussies over waar de échte Kierkegaard in werken als *Of/Of* schuilt. De laatste mogelijke reden is de enige die een filosofische waarde draagt. Hij zou onder een pseudoniem schrijven om de lezer uit te nodigen kritisch na te denken over de inhoud. Er wordt een Socratische dialoog tussen het werk en de lezer tot stand gebracht. Het spel van de verschillende vertelperspectieven evoceert een zelfbewustzijn bij de lezer. Het is niet ‘omdat Kierkegaard het heeft gezegd’ dat het klopt. En dat maakt Kierkegaard ons zelf duidelijk. De lezer wordt geconfronteerd met verschillende personages en een fictief pseudoniem en mag zelf aan de slag met hun woorden. De lezer wordt geacht zelf een interpretatieve denkbeweging tot een goed einde te brengen. (KLA 2018, 58)

## 4.5 Afsluitend

---

<sup>15</sup> De vraag wat een wijsgerige tekst tot de wijsbegeerte en niet (enkel) tot de literatuur doet behoren is complex en verdient voldoende nuance. Te vaak wordt er gedacht dat literatuur het emotionele raakt, en dat wijsbegeerte enkel het rationele in beweging kan brengen. Volgens hoogleraar filosofie en romanschrijfster Patricia De Martelaere (1957-2009) is dit een te simplistische weergave van de twee vakgebieden en kan de grens tussen literatuur en filosofie niet zomaar helder worden getrokken. (De Martelaere 2000, 78)

Dat Kierkegaard zijn naam niet liet drukken op de kaft van zijn werk mag niet links worden gelegd. Zelfs indien het niet zijn bedoeling was om anoniem te blijven, is de (formele) afwezigheid van zijn persoon als auteur van de tekst een significante daad. De onzekerheden die er zijn ten opzichte van zijn rol als filosoof zijn onterecht. Het is precies als filosoof (én als schrijver, hij is nu eenmaal allebei) dat Kierkegaard deze beslissing maakte. Waarom hij dit deed, wordt ons door Kierkegaard – of eigenlijk Victor Eremita – getoond. Zeer letterlijk wordt er door Eremita in het voorwoord benadrukt dat het boek om een specifieke reden geen einde heeft. De afwezigheid van een winnaar moedigt de lezers aan om scherp te blijven en niet blindelings de mening van de sterkste te volgen. Dat verschillende elementen de keuze van de lezer beïnvloeden, is niet te vermijden. Daar spelen onder meer het taalgebruik, de commentaren van Eremita, de vorm en de volgorde van de teksten een rol in. Desondanks wordt er geen uitkomst gegeven. Het einde van het boek is de keuze die de lezer maakt. Kierkegaards pseudoniem legt het briljante van deze literair-filosofische constructie bloot. Kierkegaard laat Eremita op zo'n gevatte wijze in interactie treden met de personages en het verhaal dat de lezer aanvoelt dat hij op zijn hoede moet zijn. De vraag in welke personages de échte Kierkegaard schuilt, is misschien niet de juiste vraag. Kierkegaard manifesteert zich net in zijn stilte. Hij richt onze aandacht op wat werkelijk belangrijk is, namelijk de inhoud van dit werk. Dit maakt van hem niet minder een filosoof, integendeel! Het maakt van hem een filosoof die volledig achter zijn wijsgerige overtuigingen staat. Het boek is geen theorie in die zin van het woord, het is een uitnodiging tot kritisch denken en persoonlijke ontwikkeling. Het boek treedt in interactie met de lezer, het brengt iets in hem in beweging. Zodanig wordt *Of/Of* onuitputtelijk. En dan begint de filosofie...

## 5. Poëzie en het poëtische in *Of/Of*

Kierkegaard durft zichzelf in zijn dagboeken weleens een dichter te noemen. Dat is, een dichter die geen gedichten schreef. (Walsch 1998, 153) Wat voor dichter kon Kierkegaard dan zijn? Het lyrische bevindt zich juist in zijn beeldende taalgebruik, de symbolen achter zijn woorden, de personages die hij tot leven wekt. Op een uiterst creatieve manier hanteert Kierkegaard de taal, om het tot iets poëtisch te maken. (KLA 2018, 45) Toch zegt dit nog steeds vrij weinig over Kierkegaard als dichter. Het geeft enkel mee dat ieder artistiek schrijven in zijn kern poëtisch kan zijn. Om werkelijk iets over Kierkegaard te weten te komen, is een inhoudelijke bestudering van *Of/Of* interessant. Dit moet aangevuld worden met wat Kierkegaard hier zelf over te zeggen heeft.

Het poëtische komt op twee manier doorheen het boek aan de oppervlakte. Bij momenten worden één of meerdere verzen uit een gedicht geïncorporeerd in een zin of in een uitleg. Toch blijft dit zeer uitzonderlijk. Veel vaker vindt er een beschouwing over het poëtische plaats. Kierkegaard verkent doorheen zijn personages de notie van het poëtische – of wat het betekent om poëtisch te zijn, te denken, te handelen. Dit komt zowel in de papieren van A als in de brieven van B voor.

### 5.1 Poëzie bij A

A, de estheet, overdenkt het poëtische op verschillende plekken in zijn papieren. Eén van de voor deze thesis interessante bedenkingen hierover is terug te vinden in A's introductie van *Het Dagboek van de Verleider*. Hierin verwondert hij zich over de manier waarop de verleider werkelijk poëtisch leeft. Het is in zijn dagboekfragmenten, vertelt A, dat Johannes de verleider de werkelijkheid en de poëzie laat samensmelten. (Kierkegaard 2019, 303) Niet enkel herkent de verleider het poëtische van de werkelijkheid, ook maakt hij het zich eigen door er poëtisch over te reflecteren. (Kierkegaard 2019, 303) Dit laatste gebeurt in het schrijven. Er vinden dus twee bewegingen plaats, zodoende geniet de verleider tweemaal van het poëtische. In de eerste beweging is hij nog gericht op de werkelijkheid zelf en op zijn relatie tot deze werkelijkheid. De tweede beweging wordt gekarakteriseerd door een vervaging van de werkelijkheid als dusdanig. Zijn eigen persoonlijkheid komt op de voorgrond te staan.

De reële gebeurtenis wordt tot iets nieuws gemaakt en krijgt een andere poëtische waarde. (Kierkegaard 2019, 303)

Een gelijkaardige poëtische levenswijze merkt B op wanneer hij A hiervoor in een brief bekritiseert. In *De Esthetische Geldigheid van het Huwelijk* schrijft hij: “Je [A] geniet ervan een willekeurige poëtische gedachte plotseling tot een werkelijkheid te maken en daar nu uitgebreid op in te gaan”. (Kierkegaard 2019, 532) Hier wordt de situatie omgedraaid. De poëtische gedachte komt eerst en wordt tot een werkelijkheid gemaakt. Dit komt heel dicht bij wat A over de verleider vertelt. A daarentegen spreekt zich niet uit over zijn eigen poëtiseren van het leven. Het is dankzij de brieven van B dat we iets over de psychologie van A ontdekken.

Bij A wordt het poëtische, niet geheel toevallig, gelinkt aan het esthetische, het genot. Het poëtische is een manier om het leven esthetisch te ervaren. De esthetische levensvisie is er dus ook een waar er poëtisch aan de slag wordt gegaan met het geleefde bestaan. Sylvia Walsch stelt vast dat A het poëtische ook op een andere manier aan de lezer voorstelt. Dat doet hij door een veelheid aan poëtische mogelijkheden voor te schotelen. Deze komen tot uiting in alle personages en stemmen die in A's papieren aanwezig zijn. Dat betekent, niet enkel de personages die uit een klassiek werk komen, maar ook de personages die A tegenkomt of – zoals Eremita vermoedt – uitvindt. In deze laatste categorie valt de verleider. De poëtische mogelijkheden zijn niet enkel de personages, maar ook alle emoties en gemoedstoestanden die de revue passeren. (Walsch 1998, 154-155) Het ontroostbare, gereflecteerde verdriet van Marie Beaumarchais<sup>16</sup>, de innerlijke wroeging verborgen in Clavigo's ogenschijnlijke onverschilligheid<sup>17</sup>, de zintuiglijkheid van Don Juan<sup>18</sup> of nog de eenzame verwarring van Cordelia<sup>19</sup>. Zij tonen welke verschillende identiteiten een individu kan aannemen, in die zin zijn ze poëtische perspectieven. (Walsch 1998, 155)

In de brieven van B lezen we dat A het poëtische niet op dezelfde manier benaderd als de dichters zelf. B schrijft naar A: “Je hebt vaak gezegd dat je alles liever zou zijn dan een dichter, daar een dichtersexistentie in de regel op een mensenoffer neerkomt”.

---

<sup>16</sup> Nun & Stewart I 2016, 71-76

<sup>17</sup> Nun & Stewart I 2016, 103-110

<sup>18</sup> Nun & Stewart I 2016, 215

<sup>19</sup> Nun & Stewart I 2016, 84-86

(Kierkegaard 2019, 609) Dus hoewel zijn beoordeling van het poëtische zeer positief lijkt, is zijn beeld van de dichter dat allerminst. “Mijn leven wordt toch een dichtersexistentie. Kan men zich iets ongelukkigers voorstellen?”, vraagt A zich af in de *Diapsalmata*. Hoewel hij de dichters kleinacht, treedt er wel een bijzondere vorm van herkenning op. De ambiguïteit die A ten opzichte van de poëten voelt, past prachtig bij het esthetische, dubbelzinnige, hartstochtelijke personage zelf.

## 5.2 Poëzie bij B

B zal het vaker dan A expliciet over poëzie of het poëtische hebben. Hier vindt een diepgaande filosofische beschouwing van wat het is om poëtisch te leven plaats. De poëzie komt in het kader van het ethische terecht. Meer bepaald doet hij dat om argumenten te geven voor zijn ideeën over het belang van het huwelijk. (Kierkegaard 2019, 452/464-465) In *De Esthetische Geldigheid van het Huwelijk* schrijft B dat het huwelijk “het werkelijk poëtische” is. (Kierkegaard 2019, 512) Dit heeft volgens B met een notie van de tijd te maken. Poëzie kan namelijk moeilijk een evolutie weergeven. Het richt zich op het ogenblik. Volgens B gaat het ook zo in het huwelijk. Wanneer de echtgenoten voor elkaar en voor het trouwe huwelijk kiezen, bevrijden ze de tijd. Ze ontvangen namelijk hun bezit, elkaar, steeds opnieuw. En hierin, in de tijd dat dit plaatsvindt, ontstaat de eeuwigheid. De eeuwigheid is dus bewaard in de tijd, en de tijd is bewaard in de eeuwigheid. De echtgenoten die op deze manier met elkaar en met de tijd omgaan, leven poëtisch. (Kierkegaard 2019, 546-547)

Volgens Walsch komt de poëzie die B gebruikt overeen met zijn ethische levensvisie, net zoals het bij A ook harmonieerde met zijn esthetische perspectief. Bij B ontvangt de lezer geen veelheid aan personages, ideeën, opvattingen en identiteiten. Er komen wel personages aan bod, maar hun verhaal wordt meestal niet uitgewerkt. Soms hebben ze geen naam, en meestal slechts een beperkt verhaal. Ze krijgen enkel betekenis in de context, en niet op zichzelf. De enige identiteit die hier telt is dus die van B – de ethicus, echtgenoot, rechter Wilhelm. (Walsch 1998, 155)

Overeenkomstig met A, valt er bij B een duidelijk verschil op te merken tussen zijn bespreking van het poëtische en dat van het dichterschap. Het dichtersbestaan is het gevolg van een niet juist doorlopen van de vertwijfeling. (Kierkegaard 2019, 609-610) De vertwijfeling is voor B essentieel, het is een keuze. De vertwijfeling moet men kiezen. En iets in het dichten is verbonden met het niet voltooiën van deze



vertwijfeling. De door dichters gepresenteerde idealen zijn namelijk irreëel. Zelfs al herkennen ze de idealen, toch voelen ze de nood om weg te vluchten. Weg van de wereld, weg van het ware. (Kierkegaard 2019, 610) Maar dit houdt B niet tegen om op enkele plaatsen in zijn brieven verzen uit gedichten met zijn eigen woorden te vervlechten.

In B's *Evenwicht tussen het Esthetische en het Ethische* wordt er een onderdeel van Rasmus Frankenrau's *Hver Glædens Ven (Ieder is vriend van de vreugde*<sup>20</sup>) aangehaald:

Want het is niet alleen de vreugde die voor jou

is als een vluchtig vriend

die men op reis ontmoet,

maar ook het verdriet, daar je altijd een reiziger bent. (Kierkegaard 2019, 630)

In dit fragment spreekt B het personage A aan en probeert hij, zoals hij dat in zijn brieven vaak doet, een beeld te schetsen van A. De voorstelling die de lezer over A heeft wordt hierdoor verfijnd. De verzen zijn volledig geïntegreerd in de volzin, daar ze geen inhoudelijke breuk vormen met wat er voor en na komt. Desalniettemin vallen ze op dankzij hun unieke plaats. Nergens anders in de brieven van B wordt er een blok citaat gebruikt, ondanks het overvloedige gebruik van citaten en referenties. Wellicht heeft dit te maken met het feit dat het ook een van de enige keren is dat B verzen uit een gedicht gebruikt. In een ander fragment uit B's brieven wordt enkel gerefereerd naar, en niet geciteerd uit, een gedicht. B schrijft:

Laat de casuïstiek zich verdiepen in het achterhalen van de menigvuldigheid van de plicht; de hoofdzaak, het enige zaligmakende is te allen tijde dat een mens met betrekking tot zijn eigen leven niet zijn oom is maar zijn vader. (Kierkegaard 2019, 658/774)

---

<sup>20</sup> Ik raadpleegde de automatische vertaaldiensten DeepL en Google Translate, maar ontving enkele ietwat ongewone antwoorden. Om die reden liet ik dit ook vertalen door een bevriend koppel uit Denemarken, Marchen en Michel. Marchen Bacher Jersild heeft 31 jaar voor het Deense blad *Berlingske* gewerkt, waarbij haar laatste functie die van eindredactrice was. Zij vertelden me dat de vertaling niet eenduidig is doordat het hier gaat om Oud Deens. Er zijn meerdere vertalingen mogelijk: "Chacun est ami de la joie", "Chaque ami de la joie" of "Tous les amis de la joie". In het Nederlands geeft dit: "Ieder is vriend van de vreugde", "Elke vriend van de vreugde" of "Alle vrienden van de vreugde".

Hij verwijst hier naar het gedicht *My Heart Leaps Up* van William Wordsworth. Hierin luidt de zevende vers als volgt: “The child is father of the man”. Er bestaan verschillende interpretaties van deze dichtregel. Een vaak terugkerende analyse<sup>21</sup> stelt dat er een wijsheid verborgen ligt in de kinderlijke kijk op de wereld. Het kind wordt op die manier de vader van de man. In die zin kan het kind de man iets aanleren, met name een enthousiaste verwondering. Deze betekenis van het gedicht lijkt wat te verdwijnen in het hierboven geciteerde fragment. Hierin probeert Kierkegaard, doorheen het personage B, te benadrukken dat we ons – als een vader – verantwoordelijk moeten voelen voor ons leven. We moeten een vaderlijk plichtsbewustzijn ontplooiën en onderhouden. De wijsheid van het jonge kind dat in Wordsworth’s gedicht centraal staat, komt in dit fragment niet expliciet aan bod. Maar B gaat verder met een voorbeeld om te illustreren wat hij met deze verantwoordelijkheid en het plichtsbewustzijn bedoelt.

Hij schetst een moment uit zijn eigen jeugd, toen hij als vijfjarige op school een tekstje uit het hoofd moest leren. Hij nam deze taak uiterst ernstig, en maakte het tot zijn plicht om de regels te memoriseren. B spreekt over een bepaalde (ethische) energie die toen al aanwezig was, ondanks het feit dat pas op volwassen leeftijd een werkelijk begrip van onze plichten ontstaat. De energie van de jonge Wilhelm werd hem door zijn vader gegeven. Hij schrijft: “Dat is het waar het bij de opvoeding op aankomt, niet dat het kind dit en dat leert, maar dat de geest tot rijping komt, dat de energie wordt gewekt”. (Kierkegaard 2019, 659) Wordsworth’s gedicht krijgt in de B’s brief dus verschillende betekenissen. De eerste is dat we een vaderlijke verantwoordelijkheid en een plichtsbewuste attitude moet aannemen ten opzichte van ons eigen leven. De tweede is dat deze zaken reeds ontstaan in het kind. Ze worden geuit in wat B een ‘energie’ noemt. Afgezien daarvan worden ze opgewekt en gestimuleerd door de opvoeding die het kind krijgt. Die opvoeding wordt belichaamd door de vaderfiguur. Een ethische ontwikkeling is pas mogelijk dankzij die energie. Om ons verantwoordelijk en plichtsbewust te voelen, hebben we noodzakelijk onze kinderlijke energie nodig. (Kierkegaard 2019, 659-661) “Het kind is de vader van de man”<sup>22</sup>, schrijft Wordsworth. Het kind bezit een energie die de man iets kan leren. Het is om die reden dat B het waardevol acht om terug te keren naar een herinnering uit zijn

---

<sup>21</sup> Patel 2014

<sup>22</sup> Vrij vertaald

jeugd. Hij gaat terug naar het kind dat hij was, die hem nu – als een vader – iets bijleert. Hij onderlijnt echter evenzeer de invloed die de vaderfiguur op een kind heeft. “Het kind is de vader van de man” wordt aldus op meerdere manieren ontleed en toegepast.

Poëzie wordt door B voornamelijk gebruikt om een denkbeeld te ondersteunen en vindt moeiteloos zijn plaats in B's ethische denkwijze. De beschouwing over het poëtische spitst zich specifiek toe op het belang van (de keuze voor) het huwelijk. Anderzijds worden twee gedichten (*Hver Glædens Ven* en *My Heart Leaps Up*) expliciet gebruikt, door ze te citeren of ernaar te verwijzen, voor minder wezenlijke onderdelen van B's filosofie. Dit is coherent met hoe hij het poëtische enerzijds en het dichterschap anderzijds beoordeelt.

### 5.3 Kierkegaard, de dichter die geen gedichten schreef

De scheiding die door beide personages wordt gemaakt tussen het poëtische en het dichterschap is veelzeggend. Indien Kierkegaard op eenzelfde manier over het poëtische dacht, kan dat iets blootleggen over de manier waarop hij zijn eigen rol als poëet zag. Maar precies dit is natuurlijk wat gevaarlijk. Kierkegaard heeft meermaals benadrukt dat de inhoud van zijn onder pseudoniem uitgegeven werken niet naar zijn persoon teruggekoppeld mag worden. Het is daarom bijzonder moeilijk om op basis van *Of/Of* iets te zeggen over Kierkegaard zelf.

Volgens Sylvia Walsch toont Kierkegaard in *Of/Of* zijn enthousiasme voor poëzie. Door twee manieren van poëtisch leven – de personages A en B – te presenteren, brengt hij het hart van zijn existentialistische filosofie aan het licht. Dat is de overtuiging dat elk individu de existentiële taak heeft om een authentiek zelf te worden. Het gaat er niet over jezelf te scheppen, maar aan de slag te gaan met wat door God werd gegeven. (Walsch 1998, 154) Net zoals de lezer wordt geacht te denken wat het betekent om authentiek te leven, kan hij zich de vraag stellen wat het betekent om poëtisch te leven. En of deze twee compatibel zijn. Het werkelijk poëtische van zijn werk ligt niet in het letterlijke gebruik van gedichten. Dit maakt zijn schrijven natuurlijk ritmisch en aangenaam om te lezen. Het is ook een knipoog naar de lezers die met het gedicht in kwestie vertrouwd zijn. Maar het poëtische krijgt vooral waarde in de verbinding met de levensvisies van A en B. In de esthetische levensvisie betekent het poëtische dat de beleefde werkelijkheid mooier wordt ervaren. Het poëtische

maakt de werkelijkheid esthetisch, of maakt het esthetische tot werkelijkheid. Bij B, in de ethische levensvisie, wordt het poëtische gelinkt aan wat het betekent om 'goed' of 'juist' te leven. B benadrukt bijvoorbeeld de poëtische aard van het huwelijk. Zo krijgt de poëzie een essentiële plek in de bredere structuur van Kierkegaards *Of/Of*. Maar opnieuw, wat zegt dit over Kierkegaard?

Daarvoor is het belangrijk te melden dat Kierkegaards houding ten opzichte van poëzie gedurende zijn leven veranderde. Walsch merkt op dat de werken uit een latere periode<sup>23</sup> veel negatiever tegenover de dichtkunst staan. Ze waarschuwen voor de gevaren die eigen zijn aan het dichten en het dichterschap. Ze wijzen de lezer op de noodzaak om de existentiële idealen niet enkel in gedichten te aanschouwen, maar ook effectief actie te ondernemen. De idealen moeten worden verwezenlijkt, of er moet op z'n minst een beweging met dit doel worden ondernomen. (Walsch 1998, 155) Maar, dit is ook precies de kritiek van B op de dichtkunst! Misschien behoedt *Of/Of* toch meer voor de zogenaamde gevaren van de dichtkunst dan Walsch dacht?

Kierkegaard bakent vooral later in zijn leven zijn rol van dichter af, stelt Walsch. Hij herkent in zichzelf een dichter van het religieuze, met name iemand die het religieuze ideaal poëtisch communiceert. (Walsch 1998, 155-156) Dit doet hij door de verbeelding op een poëtische wijze te prikkelen, opdat het religieuze ideaal in het denken van de lezer kan ontstaan. (KLA 2018, 72-73/77) Kierkegaard is dus, in zekere zin, een dichter. Zijn dichtkunst toont zich in een filosofische beschouwing van het poëtische en het presenteren van poëzie op verschillende lagen van zijn *Of/Of*. Hij was dus geen dichter in de strikte zin. Hij was een dichter die geen gedichten schreef. Een dichter die kritiek biedt op de dichtkunst. Maar een dichter hoe dan ook.

---

<sup>23</sup> Hieronder vallen onder meer *Afsluitend onwetenschappelijk naschrift* (1846), *De Ziekte tot de Dood* (1849), en *Over mijn schrijverswerkzaamheid* (1851).

## 6. Beeldspraak: vergelijkingen en metaforen

In het hele werk vinden we een overvloed aan symbolische taal, metaforen en vergelijkingen terug. Het gaat voornamelijk over de teksten van A en B, maar ook Johannes, de schrijver van *Het Dagboek van de Verleider*, schakelt graag beeldspraak in. De predikant die het *Ultimatum* schreef, gebruikt slechts één keer een vergelijking. Hij zal andere literaire technieken, zoals retorische vragen, prioriteren. Stilstaan bij de manier waarop A en B metaforen en vergelijkingen inzetten, kan iets onthullen over hoe Kierkegaard taal bij verschillende personages inzet.

De titel van dit punt luidt *Vergelijkingen en Metaforen*, maar het is belangrijk om op te merken dat dit geen synoniemen van elkaar zijn. Het zijn allebei stijlfiguren waarin er een overeenkomst is tussen (een aspect van) de werkelijkheid en het uitgekozen beeld. De vergelijkingen kunnen we opdelen in twee categorieën: de vergelijkingen met ‘als’ en de vergelijkingen zonder ‘als’. In de eerste categorie – met ‘als’ – zijn ‘als’, ‘zoals’ of verwante termen letterlijk aanwezig in de zin. “Hij zit aan de dis, vrolijk als een god (...)”, laat Kierkegaard A zeggen. (Kierkegaard 2019, 120) Dit is een voorbeeld van een vergelijking met ‘als’. De werkelijkheid (de hij-persoon) en het beeld (een god) worden aan elkaar verbonden. Bij de vergelijkingen zonder ‘als’ zijn uiteraard de woorden ‘als’ en ‘zoals’ niet aanwezig. Zo een vergelijking vinden we terug in *Het Dagboek van de Verleider*: “Steeds is ze een Anadyomene (...)”. (Kierkegaard 2019, 409) De werkelijkheid (de ze-persoon) wordt gelijkgesteld aan het beeld (De Griekse godin Anadyomene). Bij de metafoor ligt dat anders. Hier verdwijnt de werkelijkheid achter het beeld. In een brief van B aan A vinden we de volgende zin: “(...) dat je een uitstapje ondernam in het rijk der fantasie, dat zo dicht bij jouw dagelijkse domicilie ligt dat men eraan kan twijfelen of men het een uitstapje moet noemen” (Kierkegaard 2019, 519) Hier is dus enkel het beeld (het rijk der fantasie) over de werkelijkheid gaan liggen. De werkelijkheid is, in deze zin, het feit dat de je-persoon (A) een sterke verbeelding heeft en dit in zijn alledaags bestaan overvloedig gebruikt. Dit zit dus achter het beeld van het rijk waarnaar A een uitstap maakt.

Etymologisch komt het woord ‘metafoor’ van het Griekse ‘metaphora’, wat ‘overdragen’ betekent. Haar geschiedenis deelt dus mee dat de metafoor een overdracht van betekenis mogelijk maakt. (Pinnoo 2013, 22) De metafoor wordt doorgaans gedefinieerd als iets dat symbool staat voor iets anders. (Fondelli & Rucińska 2022,

55) Maar misschien valt hier meer over te vertellen. Met woorden kunnen we maar zoveel zeggen, en soms is dat net niet genoeg. Soms is louter de uitleg onvoldoende om een boodschap te scheppen. Het beeld, stelt Lenssen, kan daar het plaatje vervolledigen. De metafoor is een brug tussen het ongezegde en de lezer. Wat onvolledig was, wordt door de metafoor aangevuld. Deze gaat de boodschap in een nieuwe vorm aanbieden. (Lenssen 2012, 73) Op die manier prikkelt de inhoud niet enkel de rede<sup>24</sup>, maar ook de verbeelding. De metafoor kan niet uitgelegd worden, het toont zich. De betekenissen die het draagt zijn oneindig. De metafoor is grenzeloos en altijd in beweging. En omdat metaforen oneindig veel betekenissen dragen, kunnen ze voortdurend op een nieuwe manier worden gelezen. Ze raken nooit uitgeput. (Lenssen 2012, 76-77) Interessant is dat de metafoor twee zaken<sup>25</sup> koppelt die voor elkaar vreemd zijn. Het ontsluit in feite het onbestaande. Het brengt twee – voor elkaar vreemde – werelden samen die in hun vereniging een nieuwe betekenis krijgen, of aan elkaar een nieuwe betekenis geven. (Lenssen 2012, 74) Het is onjuist te stellen dat ze aan elkaar worden gelijkgesteld. Ze smelten samen in hun gelijkenissen en botsen in hun verschillen. Dit spel geeft de metafoor haar unieke waarde. (Lenssen 2012, 75) Het verschil tussen een metafoor en een vergelijking is, volgens de definitie van Lenssen, dat er bij de vergelijking geen spel van gelijkenissen en verschillen plaatsvindt. In het vergelijken worden de verschillen tussen de twee zinsdelen niet aan elkaar afgetoetst, enkel de gelijkenis speelt een rol. Dat maakt, volgens Lenssen, de metafoor rijker dan de vergelijking.

Maar indien Kierkegaards beeldspraak nader wordt bekeken, valt het op dat wat Lenssen over metaforen zegt, ook iets over de vergelijkingen vertelt. Ook in de vergelijkingen (met of zonder ‘als’) wordt een overeenkomst tussen de werkelijkheid en het beeld gecreëerd. Hier is, net zoals bij de metaforen, een spel van gelijkenissen en verschillen aanwezig. In het voorbeeld “Steeds is ze een Anadyomene (...)”, valt de ze-persoon niet samen met de Griekse godin. Het is een manier om de verbeelding te stimuleren en betekenissen in elkaar te laten overvloeien. Een vergelijking is daarom

---

<sup>24</sup> Hier betekent de rede: het redelijke denken, het vermogen om een redenering te begrijpen en het vermogen om te kunnen oordelen.

<sup>25</sup> Traditioneel worden zij de ‘vehicle’ of ‘target’ en de ‘tenor’ of ‘source’ genoemd. De volgende zin dient als voorbeeld: “Eenmaal binnen valt de warme gloed van het haardvuur en het knusse gekeuvel over haar als een deken”. Hierin is “de warme gloed van het haardvuur en het knusse gekeuvel” ‘target’ en “een deken” is ‘source’. (Pinnoo 2013, 23)

even uitdagend en veelzijdig als een metafoor. Het is best met dit perspectief dat we beide stijlfiguren benaderen.

Maar welk perspectief mag dat dan zijn? Rucińska en Fondelli waarschuwen voor de manier waarop we ons tot de metafoor wenden. Wat zij over de metafoor zeggen, is ook voor de vergelijking interessant. Ze stellen dat de metafoor op een louter linguïstische manier kan worden geanalyseerd, waarbij de betekenis ervan in de vergelijking zelf wordt gezocht. Deze benadering vinden we ten dele terug bij Lenssen. Uiteindelijk hint Lenssen ook naar een andere invalshoek, wat Rucińska en Fondelli het “belichaamde en enactieve perspectief” noemen. Hierbij wordt de betekenis van een metafoor gezocht in de menselijke interacties. Er moet niet worden gekeken naar de metafoor zelf, maar naar de mensen die haar gebruiken. Het is een communicatiemiddel en moet ook op die manier worden onderzocht opdat haar wezen aan het licht komt. (Fondelli & Rucińska 2022, 55) Ze halen een onderzoek<sup>26</sup> aan waaruit blijkt dat metaforen lichamelijke reacties kunnen uitlokken. Toen ze een metafoor als “Persoon X heeft het zwaar” te horen kregen, lichtten dezelfde hersendelen op als bij mensen die in aanraking zouden komen met iets fysiek zwaar. (Fondelli & Rucińska 2022, 57) Hiervan uitgaande, is het interessant om stil te staan bij de keuzes die Kierkegaard maakte. Waarom brengt hij precies deze twee situaties samen in de vergelijking? Wat roepen deze beelden – op zichzelf en in hun vereniging – op?

Wat hierboven over metaforen werd gezegd is eveneens toepasbaar op de door Kierkegaard gebruikte vergelijkingen. Het beeld kan met de werkelijkheid worden vergeleken om na te gaan op welke manier ze een zintuiglijke indruk achterlaten, en hoe de betekenis hierdoor wordt beïnvloed. De conclusies van Lenssen, Rucińska en Fondelli zijn bijzonder waardevol om dit te verwezenlijken. Vanuit het belichaamde en enactieve perspectief leggen we enkele vergelijkingen en metaforen uit de teksten van A en B naast elkaar.

## 6.1 Vergelijkingen en metaforen bij A

---

<sup>26</sup> Lacey S., Stilla, R., & Sathian, K. (2012). Metaphorically Feeling: Comprehending textural metaphors activates somatosensory cortex. *Brain and Language*, 120(3), 416-421.

In de teksten van A nemen de vergelijkingen regelmatig de vorm  $Y - \text{'zoals'}/ \text{'als'} - X$  aan, zoals in de zin: “(...) een moment van aanraking, kort maar verrukkelijk, als de fonkeling van een glimworm, terloops als de aanraking van een vlinder, onschadelijk als deze; (...)”. (Kierkegaard 2019, 102) Ongeveer even vaak volgen ze het model  $\text{'zoals'}/ \text{'als'} - X - \text{'zo'} - Y$ . Dat gebeurt bijvoorbeeld in de volgende zin: “Nee, net zoals een jong bruid vol ongeduld de komst van de nacht verbreidt, zo hunkeren wij naar het eerste aanbreeken van de nacht”. (Kierkegaard 2019, 179)

Voortbouwend op de theorie van Rucińska en Fondelli, valt op dat de vergelijkingen in *Of/Of* niet *zomaar* werden samengesteld.

Dit stuk [*De Eerste Liefde* van Scribe] zal door zijn poëtische kracht de liefde in mijn borst tot bloei brengen, de bloem met een knal doen openspringen, net als een passiebloem. (Kierkegaard 2019, 246)

In het citaat gebruikt A drie keer het beeld van de bloem. Een eerste keer door te spreken van een ‘liefde die tot bloei wordt gebracht’. Deze metafoor wordt opgevolgd door een andere metafoor: de bloem die met een knal opspringt. Uiteindelijk worden de metaforen voor A’s liefde vergeleken met de passiebloem. We hebben hier dus twee metaforen en een vergelijking met ‘als’. Datgene wat in dit fragment wordt opgewekt is het plotselinge en het krachtige tot bloei komen. Het zintuiglijke dat via de verbeelding wordt aangewakkerd gidst ons richting wat A wil overbrengen over Scribe’s toneelstuk. Dat is het opwekken van de liefde die reeds in A verborgen lag, maar enkel tot bloei kan komen dankzij het stuk van Scribe.

Het volgende citaat is kenmerkend voor de door A opgebouwde vergelijkingen.

(...), de beweging zelf is voor het gereflecteerde verdriet essentieel. Als een eekhoorn in zijn kooi, zo rent het rond in zichzelf, hoewel niet zo eentonig als dat dier, maar steeds afwisselend naar gelang de combinatie der innerlijke momenten van het verdriet. (Kierkegaard 2019, 181)

De structuur blijft relatief simpel, in dit geval gaat het om een  $(zo)als X, zo Y$ -model. In dit voorbeeld wordt er iets meer gespeeld met het beeld. Hier gebeurt wel iets subtiel, namelijk de wijze waarop de twee werelden aan elkaar worden afgetoetst. In de vergelijking worden ze niet enkel aan elkaar gelijkgesteld, hun verschillen worden expliciet gemaakt. Het beeld van de rennende eekhoorn is slechts gedeeltelijk correct,



legt A uit. Hij past daarom het beeld lichtjes aan. Op die manier wordt het geperfectioneerd zodat het beter toont wat A wil uitdrukken.

Bij een andere vergelijking (met ‘als’) van A duiken we volledig in het beeld.

(...), dat het [gereflecteerde verdriet] het niet met zichzelf eens wordt, niet in één bepaalde uitdrukking tot rust komt. Zoals een zieke zich in zijn pijn nu eens op de ene zij wentelt en dan weer op de andere, zo wordt het gereflecteerde verdriet heen en weer geworpen om zijn object en zijn uitdrukking te vinden. (Kierkegaard 2019, 182)

Het is een bedachtzame keuze om het gereflecteerde verdriet te koppelen aan de toestand van een zieke. De beschrijving van de zieke roept rusteloosheid, worsteling, innerlijke strijd op. Het veroorzaakt een ongemakkelijk gevoel bij de lezer. Deze gevoelens die door het beeld van de zieke worden opgewekt passen wonderwel bij het gereflecteerde verdriet. Het verdriet is namelijk rusteloos, “voortdurend in beweging”<sup>27</sup>, negatief. Elders beschrijft A het verdriet als “gesloten, zwijgzaam, eenzaam”<sup>28</sup>. Dat is een zieke ook, niemand anders ervaart zijn ziekte. Niemand anders ervaart ons hoogstpersoonlijke verdriet. De manier waarop de zieke zich verhoudt ten opzichte van zijn ziekte, zijn pijn, komt overeen met de manier waarop de mens zich verhoudt ten opzichte van zijn gereflecteerde verdriet. Het gereflecteerde verdriet wordt in de mens bewogen. Het is een innerlijke zoektocht, een emotionele kronkeling. Het wil, maar kan niet, worden geuit. Net zoals dat bij de ziekte het geval is. Als we het belichaamde perspectief van Rucińska en Fondelli in acht nemen, wordt duidelijk dat Kierkegaard een passend beeld koos om het gereflecteerde verdriet mee uit te leggen. Dat doet hij overigens niet alleen in deze citaten, maar doorheen heel het werk.

## 6.2 Vergelijkingen en metaforen bij B

B werkt zijn metaforen en vergelijkingen over het algemeen verder uit dan A. Ze variëren in vorm en stappen dus vaker af van het *X (zo)als Y*- en het *(zo)als X, zo Y*-model. Dit gezegd zijnde, gebruikt ook B deze structuur nog regelmatig. Opvallend is dat de vergelijkingen en metaforen van B herhaaldelijk iets rijker zijn dan die van A.

---

<sup>27</sup> Kierkegaard 2019, 181

<sup>28</sup> Kierkegaard 2019, 181

En wanneer mij dan de beker van het lijden wordt aangereikt, wil ik mijn blik niet vestigen op de beker, maar op degene die mij hem reikt, en ik wil niet op de bodem van de beker staren, om te zien of ik hem nu weldra heb geleegd, maar onwrikbaar op degene van wie ik hem ontvang. Blijmoedig wil ik de beker in mijn hand nemen, niet als bij een feestelijke gelegenheid ledig ik hem op het welzijn van een ander, mijzelf daarbij lavend aan de weldaad van de dronk; nee ik wil zijn bitterheid smaken, en die smakend roep ik mezelf toe: op *mijn* welzijn, omdat ik weet en ervan verzekerd ben dat ik mij met deze dronk een eeuwige gezondheid koop. Zo moet men naar mijn mening de strijd met de zorg om het levensonderhoud ethisch bezien. (Kierkegaard 2019, 675-676)

De lengte van het citaat is toonaangevend voor de manier waarop de gekozen vergelijkingen door B kunnen worden ontwikkeld en verfijnd. In deze metafoor werkt B het symbool van de beker van het lijden zorgvuldig uit. Er wordt veel meer met het symbool gespeeld. Kierkegaard laat het volledig in interactie met het personage treden. De beker wordt niet enkel bij wijze van voorbeeld aangehaald, het wordt een veelzeggend deel van B's verhaal. De metaforen en vergelijkingen van A zijn eveneens betekenisvol, maar ze wegen minder zwaar door. Ze roepen een beeld op dat de lezer helpt om kort te voelen wat A reeds uitlegde. B wil niet enkel een beeld oproepen, B wil de lezer meenemen in een verhaal. Pas op het einde van de metafoor wordt het symbool verhelderd. Dat is zeker niet altijd het geval. In het volgende citaat keren elementen terug die ook bij A voorkwamen.

Op andere momenten ben je daarentegen zo koud, zo scherp en schraal als een voorjaarswind, zo sarcastisch als een rijp, zo nuchter-transparant als de lucht in het voorjaar pleegt te zijn, zo dor en onvruchtbaar, zo egoïstisch saamgeknepen als maar mogelijk. (Kierkegaard 2019, 461-462)

B en A zetten dus toch op een zeer gelijkaardige manier metaforen en vergelijkingen in. Er wordt een beeld opgeroepen dat de lezer terugbrengt bij wat er juist werd geschreven. De lezer komt dus twee keer, langs twee verschillende wegen, aan bij de stelling. Dat het verschil tussen A en B beperkt blijft, kan met meerdere zaken te maken hebben. Een eerste reden kan simpelweg zijn dat het hele boek geschreven is door dezelfde hand. Kierkegaard kan spelen met verschillen, zoals de lengte van de zinnen of het uitwerken van vergelijkingen, maar uiteindelijk heeft hij ook zijn eigen

schrijfstijl. En misschien wil hij ook dat er doorheen al zijn personages een constante aanwezig is, dat de auteur in elk woord doorschijnt. Indien dit een bewuste keuze was, keert de discussie zich naar het grotere (ironische) kader waarin Kierkegaard alles laat gebeuren.

Afsluitend kan dus worden opgemerkt dat A en B vergelijkingen en metaforen op een relatief vergelijkbare wijze gebruiken. Beide personages proberen, aan de hand van een symbolisch beeld, iets te tonen. Ze vullen hun uitleg aan met iets dat enkel in beeldende taal kan worden uitgedrukt. Ook in hun keuze voor welke beelden ze willen oproepen is weinig verschil op te merken. Zowel A als B verwijzen regelmatig naar literatuur, naar landschappen, naar zelf bedachte personages of taferelen. Dit zegt ook iets over het publiek dat Kierkegaard op het oog had tijdens het schrijven van *Of/Of*. Regelmatig komen hun metaforen en vergelijkingen ook in lengte met elkaar overeen. Het verschil is dat B zijn metaforen en vergelijkingen durft uit te werken tot heuse verhalen, er soms regels verder naar verwijst en speelt met hun structuur. A blijft trouw aan het *X (zo)als Y-* en het *(zo)als X, zo Y-*model. Daarnaast zullen zijn vergelijkingen nooit langer, maar juist bij momenten heel kort zijn. Het verschil in lengte bij A en B is ongetwijfeld een moedwillige zet van Kierkegaard, dat overigens overeenkomt met de verschillende lengte van de zinnen, zoals in het punt *Taal en Woordenschat bij A en B* werd aangetoond.

### 6.3 Beeldspraak bij Johannes de verleider

Kierkegaard gebruikt esthetische beelden, die deel kunnen uitmaken van een vergelijking of een metafoor, maar die ook op zichzelf een symbool kunnen vormen. In *Het Dagboek van de Verleider* treedt de spiegel op als symbool voor de manier waarop Johannes de verleider letterlijk en figuurlijk naar Cordelia kijkt. (KLA 2018, 180-181) Hij kijkt naar haar reflectie in de spiegel terwijl zij hem niet ziet. Johannes betreurt het feit dat de spiegel haar weerkaatsing noodgedwongen aan de anderen moet tonen. De spiegel kan haar beeld niet bijhouden, laat staan de jonge vrouw in kwestie bezitten. (Kierkegaard 2019, 311) Johannes' eigen verlangens projecteert hij op de spiegel. Dit toont op welke oppervlakkige manier hij zich – op dit punt in het verhaal – tot Cordelia wendt. Even later vergelijkt hij haar met een vrucht. “Haar gezicht is als een vrucht”, schrijft de verleider in zijn dagboek. (Kierkegaard 2019, 312) Dus niet enkel is hij gericht op het veroveren en bezitten van deze vrouw, maar ze verliest

volledig haar menselijkheid. Hij maakt haar, vrij letterlijk, tot een lustobject. Het dagboekfragment eindigt met de woorden: “Geen ongeduld, geen begerigheid, alles wil in langzame teugen genoten worden; ze is uitverkoren, ze zal me niet ontgaan”. (Kierkegaard 2019, 313) De Engelse vertaling van Christopher Barnett van ditzelfde fragment is nog ruwer: “Everything will be relished in slow mouthfuls; she is picked out, she will be gathered”. (KLA 2018, 181) De spiegel is volgens Barnett een voortreffelijk uitgekozen symbool om iets over de psychologie van Johannes de verleider te onthullen. Hij leeft in een werkelijkheid waarin de weerkaatsing en het weerkaatste één worden. Hij kan het verschil tussen beide niet meer maken. Op die manier wordt hij de ultieme estheet. Het esthetische (beeld) is het ware. (KLA 2018, 181)

## 6.4 Kierkegaard en zijn beeldend schrijven

Kierkegaard benut symbolische taal en beeldspraak in *Of/Of* met verschillende doelen. Volgens Marcia Robinson is het gebruik van beeldspraak een retorische truc binnen zijn bredere, ethisch-religieuze kader. (KLA 2018, 71-72) De beeldspraak biedt de lezers Kierkegaards visie over wat het is om een authentiek zelf en om een gelovige te zijn. Verbeelding is voor Kierkegaard een essentiële tool in de persoonlijke groei. Dit wordt door middel van beelden geprikkeld en op die manier komt het ethische en religieuze ideaal naar boven. (KLA 2018, 72-73) Dankzij een veelheid aan verhalen en personages probeert Kierkegaard de fantasie van de lezers te versterken, zodat ze zich het religieuze ideaal kunnen inbeelden. Dat moeten ze zelf doen, het wordt hen niet door Kierkegaard voorgeschoteld. De verbeelding is onlosmakelijk verbonden met de geleefde ervaringen van de lezer. (KLA 2018, 73) Robinson spreekt hier over Kierkegaards schrijven in het algemeen, niet specifiek over *Of/Of*<sup>29</sup>. Maar het lijkt aanneembaar om te stellen dat de beeldspraak precies dit doet. Door de verbeelding van de lezers te prikkelen, krijgen ze een voorstelling van wat het betekent om een authentiek, religieus zelf te zijn.

---

<sup>29</sup> Kierkegaard heeft *Of/Of* onderverdeeld in de categorie van zijn ‘esthetische werken’. Het onderzoek van Alastair McKinnon uit 1984 ondersteunt dit idee. Het stelt dat er veel meer esthetische termen dan religieuze termen in dit werk voorkomen. Daarmee is het dus overwegend gericht op het esthetische. (McKinnon 1984)

De aangehaalde fragmenten tonen de verschillende effecten die Kierkegaards symbolische taal in *Of/Of* heeft. Op sommige momenten wordt er een kort, maar betekenisvol beeld opgeroepen. Dit doet, bijvoorbeeld, de “vrolijk als een god”-vergelijking. Andere vormen van symbolisch taalgebruik brengen de werkelijkheid en het beeld op een meer complexe manier samen. Wat er, in het beeld, wordt opgeroepen zet niet enkel de fantasie van de lezer in gang, maar lokt ook een onmiddellijke lichamelijke reactie uit. Dit *voelen* van de lezer vult zijn *denken* aan. Beeldspraak heeft op meerdere niveaus een invloed op wie dit ontvangen mag. In *Het Dagboek van de Verleider* worden er symbolen en beelden gebruikt die iets zeer diep over de psychologie van Johannes de verleider aan het licht brengen. Hier gaat het spel tussen beeld en werkelijkheid dus veel verder dan de onmiddellijke reactie die het in de lezer oproept. Enkel in het lezen en herlezen van *Of/Of* komen bepaalde symbolen naar boven. De betekenis van deze beeldspraak kan meervoudig zijn. Op die manier is dit meesterwerk nooit ‘af’, of nooit uit. Beeldspraak heeft dus een filosofische waarde in de zin dat het de dingen verheldert, maar ook dat het de verbeelding en het denken van de lezer prikkelt. Het vervolledigt Kierkegaards verhaal, en daarmee ook het filosofische doel dat hierachter ligt.

## 7. Over het boek

### 7.1 Wat voor werk is *Of/Of*?

Als we *Of/Of* van Kierkegaard in een boekenwinkel een plaats moeten geven, staat hij dan best bij de filosofie, de essays, de literatuur of de religieuze werken? Dat is niet zo simpel te beantwoorden, het lijkt alsof dit werk in elke categorie past, en dus met geen enkele in zijn geheel samenvalt. *Of/Of* is geen academisch filosofisch traktaat, het is geen gedicht, geen essay, geen zuivere briefroman, geen godsdienstige leerrede, geen fictioneel dagboek. Het is een combinatie van dit alles. Een werk dat barst van de literaire genres. Het is gevuld met diverse personages, verhaallijnen en vertellers die op verschillende niveaus de gebeurtenissen overpeinzen. Kierkegaard liet zich in zijn schrijven niet enkel inspireren door zijn eigen tijd, maar ook door de literatuur waarmee hij in contact kwam. Schrijvers als Dante, Plato, Goethe of Cervantes hebben een aanzienlijke indruk achterlaten. (KLA 2018, 56)

Dat leidt vele onderzoekers tot het stellen van de vraag: maar waarom? Volgens George Pattison is dit uitbundige gebruik van stijlen en genres een uiting van hoe Kierkegaard zijn tijd en ruimte, het 19<sup>de</sup>-eeuwse Europa, ervaarde. (KLA 2018, 47-48) Het was een tijd waarin de fluïditeit van literaire vormen een teken was van creativiteit. De zeer plechtige manier van schrijven werd te beperkend. Het kon zich niet meer verzoenen met de schoonheid van de verbeeldingskracht. In zijn vormeloze schrijven, parodieert Kierkegaard deze nieuwe tendens, die volgens hem te veel op eindeloos gekwebbel dan op significant schrijven wijst. (KLA 2018, 48-49) De onpersoonlijke stroom aan lege woorden – in boeken, in kranten en tijdschriften of in de dagelijkse communicatie – zorgt ervoor dat het individu geen plaats meer maakt voor introspectie. Iedereen bewandelt slaafs de reeds platgetreden paden. Het scherpe debat wordt een inhoudsloos napraten, vindt Kierkegaard. (Herrmann 2008, 73-74) Pattison wijst wel op het gevaar dat Kierkegaard loopt om zelf in dit onophoudelijke keuvelen terecht te komen. (KLA 2018, 49) Hoewel ironie weldegelijk een belangrijk thema is in Kierkegaards denken, en ook in zijn schrijven een significante rol speelt, is het misschien te kort door de bocht om zijn meesterwerk in zijn geheel weg te zetten als zijnde een parodie op zijn tijd.

Het is nog steeds onduidelijk onder welke categorie dit boek valt. Wat voor soort boek is *Of/Of* eigenlijk? Daar heeft de filosoof zelf wel iets over te zeggen. In *Over mijn*

*schrijverswerkzaamheid* (geschreven in 1848, gepubliceerd in 1851) onderverdeelde Kierkegaard zijn onder een pseudoniem uitgebrachte werken in drie groepen. De eerste groep is zijn esthetisch werk, de tweede groep is het noch esthetische noch religieuze werk. (Muench 2006, 29) De laatste groep is zijn religieuze, poëtisch werk. *Of/Of*, gepubliceerd in 1843, behoort tot de periode van zijn esthetische werken. Op enkele uitzonderingen na, komen de publicatiedata van deze boeken grofweg overeen met de drie categorieën. De esthetische werken komen meestal uit zijn vroege periode. Na een statistische analyse van het woordgebruik in *Of/Of* blijkt het inderdaad om een boek met een zeer ‘esthetische’ inhoud te gaan. (McKinnon 1984, 226) Alastair McKinnon onderzocht de frequentie van bepaalde termen die gericht zijn op het esthetische en termen die verbonden zijn met het religieuze. Specifiek keek hij naar de volgende esthetische woorden: “æsthetisk” (esthetisch), “æsthetiske” (esthetisch), “Aesthetiske” (het esthetische) en “Ummiddelbarhed” (onmiddellijkheid). Om het religieuze in Kierkegaards teksten te vinden zocht hij naar: “Christendom”, “Christus”, “Guds” (Gods). (McKinnon 1984, 226-227)

Uit het onderzoek bleek dat er in *Of/Of* 347 ‘esthetische’ termen en slechts 46 ‘religieuze’ termen voorkomen. Dit is een verbluffend verschil. Dat zou betekenen dat het accent veel meer op een esthetische dan op een religieuze denkwijze ligt. Maar dit resultaat is wellicht beïnvloed door de keuze van de geanalyseerde woordenschat. De door McKinnon gekozen termen vormen slechts een beperkte selectie waar ook kritische vragen bij mogen worden gesteld. Het is niet duidelijk waarom McKinnon precies deze termen koos, en of deze niet tekortschieten. Waarom, bijvoorbeeld, werd enkel “Guds” (Gods) en niet “Gud” (God) aan het onderzoek gevoegd? Daarnaast is het niet omdat deze selectie woorden al dan niet voorkomt, dat de inhoud van *Of/Of* daarom overeenkomt met McKinnons resultaten. Het esthetische kan aanwezig zijn op eindeloos veel manieren. Het kan in een metafoor worden omvat, of gewoonweg niet expliciet worden vermeld. Hetzelfde geldt voor het religieuze. Om dit te analyseren is natuurlijk een veel diepgaandere zoektocht naar de eigenaardigheden van dit werk nodig. Hier kan een statistische observatie beduidende inzichten bieden die het lezende oog niet kan vastleggen. Desalniettemin is dat onvoldoende om een conclusie mee te trekken.

Paul Muench heeft de vraag of Kierkegaards onder pseudoniem uitgebrachte werken – onder meer *Of/Of* – esthetisch zijn ook proberen beantwoorden. Eerst en vooral wil

hij de nuances van de term 'esthetisch' blootleggen. De term 'esthetisch' kan drie verschillende invullingen krijgen. In *Of/Of* kan het esthetische staan voor dat wat zich bevindt in het domein van de kunsten, met name theater, opera, literatuur, poëzie. In *De Onmiddellijke Erotische Stadia* neemt A's bespreking van het esthetische bij Don Juan deels deze vorm aan. De tweede betekenis maakt van het esthetische een levenswijze. In dat geval wordt het één van de drie levensvisies. Er is de esthetische (A), de ethische (B) en de religieuze levensvisie. Naast een levensvisie kan het ook een stadium worden genoemd, als een onderdeel van de stadia die noodzakelijk zijn voor de ontwikkeling van een authentiek zelf. (Muench 2006, 30-32) Volgens Muench is geen van beide invullingen van het woord 'esthetisch' waar Kierkegaard op doelt wanneer hij *Of/Of* een esthetisch werk noemt. Het esthetische gaat over de manier waarop de lezer het werk ontvangt, en consumeert. De lezer die *Of/Of* leest, is doorgaans vertrouwd met een bepaalde literaire stijl en bezit bepaalde gewoontes als liefhebber van het theater en de opera. *Of/Of* is dus esthetisch omdat het dit publiek aantrekt en bekoort. Coherent met deze invulling van 'esthetisch', is het overvloedige gebruik van voorbeelden uit deze wereld dat terugkomt in Kierkegaards boek. Voornamelijk door A worden tal van toneelstukken, romans, verhalen, opera's, personages besproken die de gegoede kunstliefhebbers hoogstwaarschijnlijk zullen kennen. Maar dit betekent niet dat Kierkegaard *Of/Of* enkel voor dit profiel schreef! Het betekent wel dat hij op latere leeftijd de stijl van zijn vroegere werk als dusdanig typeerde. Ook is het consistent met de manier waarop de personages en het pseudoniem op een zeer dramatische manier worden voorgesteld. Niet enkel worden er veel voorbeelden gebruikt uit de wereld van de kunst en het theater, de personages komen bovendien op een theatrale manier tot leven. De gebruikte stijlen en genres, de interactie tussen de personages, de beeldspraak, al die zaken maken van *Of/Of* een esthetisch werk in die zin. (Muench 2006, 35-36)

## 7.2 Indirecte communicatie en de Socratische methode

Wat betekent het dus dat *Of/Of* een esthetisch werk is? Wel, *Of/Of* is een esthetisch werk dat dus een zeker publiek aanspreekt, omdat Kierkegaard met de lezer in een bepaalde dialoog wil treden, stelt Paul Muench. Hierin communiceert Kierkegaard op een indirecte manier met de lezer. Indirecte communicatie houdt in dat de gesprekspartner niet in staat is om de informatie op een directe manier te ontvangen.



Dat betekent, de lezer is niet in staat om scherpe vragen over zijn eigen bestaan te verwerken. Dat lukt niet, omdat hij nog in een illusie gelooft. De illusie, in dit geval, is dat de lezer ervan overtuigd is dat hij op een juiste, ethische manier leeft. Vooral eer een kritische introspectie voltooid kan worden, moet de illusie eerst worden ontkracht. En dat kan enkel via de Socratische methode, waarin de illusie serieus wordt genomen. Het drogbeeld wordt niet weggelachen of ontkend. Er wordt mee 'gewerkt', totdat de lezer zelf begrijpt dat het niet het ware was. (Muench 2006, 39-40) Om de aandacht van deze lezer te grijpen, moet Kierkegaard dus de lezer vanuit zijn illusie aanspreken. Dit drogbeeld is in zijn kern esthetisch, stelt Muench. *Of/Of* is een esthetisch werk omdat het zich wendt tot de esthetische lezer en zijn zelfbegoocheling<sup>30</sup>. (Muench 2006, 41) Het lokt de lezer met een esthetisch werk, maar eentje dat hem doet nadenken over wat het betekent om een ethisch en religieus leven te leiden. (Muench 2006, 42-43) (Becker 2014, 5-6) De lezer wordt in de dialoog door, tussen, onder, rond de levensstadia gesleurd. (Herrmann 2008, 83) Maar, dit is enkel mogelijk indien de lezer daar ook voor openstaat en actief in meegaat.

Op dezelfde wijze verloopt een Socratische dialoog. Socrates maskeert zichzelf voor zijn gesprekspartner. Hij doet namelijk alsof hij iets van de ander wil leren. Socrates laat uitschijnen dat hij inferieur is aan zijn gesprekspartner en dat deze hem wijzer kan maken met zijn kennis. Socrates' masker is wezenlijk ironisch. (Hadot 1995, 148-149/152) In Plato's dialogen kiest Socrates bovendien altijd een onderwerp uit waar de gesprekspartner in kwestie veel over dient te kennen. Aan een generaal vraagt hij bijvoorbeeld wat moed is, iets waar een generaal veel denkt over te weten. (Hadot 1995, 153) Aldus stelt Socrates zich op als de onwetende die iets wil bijleren. Hierin

---

<sup>30</sup> In *Of/Of* zal de lezer vanuit zijn drogbeeld over zijn eigen bestaan worden verleid om kritisch na te denken over zijn eigen bestaan. De lezer wordt dus op een zeer onrechtstreekse manier aangesproken. Dat is bij Kierkegaard niet altijd het geval. In latere werken zal Kierkegaard zijn Socratische taak veel explicieter meedelen. Maar ook dit doet hij als een Socrates. De Oud-Griekse filosoof werd veroordeeld voor het corrumpen van de jeugd. Hij mocht zich verdedigen voor een jury van 500 Atheners. Die verdedigingsrede, die Plato construeerde, werd een ode aan de filosofie, een pleidooi voor het kritische denken. Socrates legt hierin uit wat hij doet als filosoof, hoe dat begrepen mag worden en waarom het een waardevolle leefwijze is. Daarbovenop nodigt hij de jury uit om dit niet enkel te begrijpen, maar ook zelf te volbrengen. "(...) the life which is unexamined is not worth living (...)", klinkt de welgekende uitspraak. (Plato, 1992, 37-38) Net zoals Socrates zijn taak als filosoof duidelijk maakt voor de leden van de jury, zo maakt ook Kierkegaard zijn taak als filosoof duidelijk voor zijn lezer. Verder toont hij de lezer hoe zijn woorden gelezen horen te worden. (Muench, 18-19) In een werk als *Over mijn Schrijverswerkzaamheid* wordt de lezer als lezer direct aangesproken.

ligt de Socratische ironie<sup>31</sup>. Socrates gaat dan mee in het denken van zijn gesprekspartner, maar stelt beetje bij beetje kritische vragen over zijn opvattingen. Socrates eist ook steeds dat de ander steeds volledig akkoord is met het verloop van het gesprek. (Hadot 1995, 153) Tijdens het proberen formuleren van antwoorden op Socrates' vragen, merkt de gesprekspartner dat hij steeds meer in een impasse terecht komt. (Becker 2014, 4-6)

Op dat moment vindt er een breuk plaats in het gesprek. De gesprekspartner voelt zich gefrustreerd en geïrriteerd doordat ze de houvast verliezen. Ze voelen hun zelfvertrouwen zachtjes aan wegsmelten. Het lijkt alsof de discussie in de opbouwende onzekerheid kan stilvallen. Wanneer deze kritieke toestand aanbreekt, neemt Socrates de twijfel en het ongemak van de ander over. Ook dit is deel van het Socratische masker. De gesprekspartner kan zich volledig herkennen in de toestand waarin Socrates zich *lijkt* te bevinden. Socrates neemt de verantwoordelijkheid dus op zich. (Hadot 1995, 149) Desondanks eindigen de dialogen doorgaans in *aporia*<sup>32</sup>. Dit is de toestand van ontredde die bij de gesprekspartner ontstaat wanneer deze niet meer kan antwoorden op Socrates' vragen, en dus beseft dat zijn opvattingen onjuist waren. Hjørdis Becker benadrukt dat de misleiding die door Socrates wordt gedaan niet zozeer te maken heeft met het lokken van zijn publiek, maar met hoe hij hen achterlaat. Zijn dialoog wekt de illusie bij de gesprekspartner op dat hij op het einde een antwoord zal vinden. Toch blijkt dat niet zo te zijn, wat zijn verloren, verwarde gevoel nog versterkt. (Becker 2014, 4-6) Dit noemt Pierre Hadot ook de erotische ironie van Socrates. Deze wist Kierkegaard heel goed te herkennen. In zijn thesis *Over het concept ironie* legt Kierkegaard uit dat Socrates de jongeren uit het Oud-Griekse Athene, die door hem gefascineerd waren<sup>33</sup>, het gevoel gaf dat ze bij hem rust en liefde

---

<sup>31</sup> Dankzij Plato's dialogen komt een specifiekere definitie van het concept ironie, of *eironeia*, tot stand. Het betekent dat het standpunt van de tegenstander (of gesprekspartner) wordt ingenomen en de eigen persoon als minderwaardig wordt gepresenteerd. Bij Socrates is de ironie precies zo. Hij presenteert zichzelf als onbelangrijk en onwetend. (Hadot, 1995, 152) In zekere zin is dat ook zijn kracht, deze onwetendheid, maar het besef van zijn onwetendheid is een wijsheid. Het is deze wijsheid die hij achter zijn masker verbergt.

<sup>32</sup> *Aporía* komt van het Oud-Griekse 'áporos' waarbij de 'a' staat voor de negatie en 'póros' voor 'doorgang'. Letterlijk vertaald betekent *aporia* dus 'geen doorgang' of 'impasse'.

<sup>33</sup> Eén van de aanklachten tegen Socrates tijdens zijn fameuze proces was dat hij de jeugd corrupteerde. De andere twee aanklachten waren het niet eren van of geloven in de goden van de stad, en het introduceren van nieuwe goden.

zouden vinden. Maar dan bleek hij, net zoals dat in de dialogen gebeurt, weg te zijn. (Hadot 1995, 158-160) Socrates verleidt de ander, om hem nadien achter te laten.

Kierkegaard gebruikt graag het masker van Socrates om er zelf achter te schuilen<sup>34</sup>. (Hadot 1995, 149) De dialoog van Kierkegaard bezit daarom verschillende elementen uit de Socratische methode, waaronder de maieutiek. Dit komt van het Oud-Griekse *maieutikè technè* wat vertaald kan worden als ‘de kunde van de vroedvrouw’ of ‘vroedkunde’. Socrates vond een diepe wijsheid in zijn onwetendheid. Met de leuze ‘ik weet dat ik niets weet’ ging hij gesprekken aan met mensen die dachten dat ze wél iets wisten. Net als een vroedvrouw, probeerde Socrates zijn gesprekspartners te laten bevallen van de kennis die reeds in hen lag. Socrates biedt dus geen nieuwe kennis aan, zijn rol is dus werkelijk het helpen ‘losmaken’ van kennis die ze reeds bezitten. Dat is, onder andere, de kennis van hun eigen onwetendheid. De Socratische vroedkunde bestaat louter uit het stellen van kritische vragen. (Muench 2006, 48-50) Toch is er een verschil tussen de echte en de Socratische vroedkunde. Wanneer de gesprekspartner tot een bepaald inzicht is gekomen – en dus zogezegd is ‘bevallen’ – moet Socrates oordelen of dit een waardevolle of waardeloze opvatting is. Socrates moet na de ‘bevalling’ dus nog een eind mee, waar de rol van de vroedvrouw na de bevalling op een einde komt. (Muench 2006, 51) Maar zelfs indien het nieuwe inzicht niet positief wordt beoordeeld door Socrates, kan het proces (de bevalling zelf) wel zeer vruchtbaar zijn geweest.

Volgens Kierkegaard zijn de mensen niet zozeer vergeten dat ze niets weten, maar eerder vergeten wat het betekent om te bestaan. Daarenboven moeten ze opnieuw leren hoe ze zich in zichzelf moeten keren. Dit moeten ze zich her-inneren. Dat ze dit zijn vergeten, is het resultaat van te veel informatie en kennis. Dit idee is eigen aan Kierkegaard. (Becker 2014, 7) Een volgend verschil tussen de Socratische en de Kierkegaardiaanse vroedkunde is de aard van het inzicht waar de ander van moet bevallen. Bij Socrates was dat dus het besef van de eigen onwetendheid. Bij Kierkegaard daarentegen gaat het om de herinnering van de menselijke taak om een authentiek en religieus zelf te worden. (Becker 2014, 8) Zoals Socrates zijn eigen onwetendheid en onbeduidendheid tentoonstelt, zo verkondigt Kierkegaard ook dat hij geen Christen is. Socrates’ ‘ik weet dat ik niets weet’ wordt bij Kierkegaard ‘ik weet

---

<sup>34</sup> Dat doet Kierkegaard zeker, bijvoorbeeld, wanneer hij pseudoniemen gebruikt. (Hadot, 1995, 150)

dat ik geen Christen ben'. Dat is een ietwat opvallende uitspraak, komende van een zeer gelovige en christelijke denker. Kierkegaard stelt dat de Christen iemand is die een persoonlijke, existentiële band heeft met Christus. Maar dit is uiteraard uiterst moeilijk. De enige echte Christen kan enkel Christus zelf zijn. (Hadot 1995, 157) Kierkegaard zorgt er dus voor dat de lezer twijfelt over zijn eigen religiositeit.

Opdat de Socratische dialoog die Kierkegaard in *Of/Of* tot stand brengt effectief dit effect heeft, moet de lezer ontvankelijk zijn voor Kierkegaards woorden. Kierkegaard nodigt de lezer uit om de dialoog te betreden. Net zo zou de Socratische vroedkunde niet werken indien Socrates' gesprekspartner weigerde op de vragen te antwoorden of er zelfs maar over na te denken. De lezer dient de dialoog die door Kierkegaard wordt geïnitieerd te beantwoorden. Volgens Edward Mooney kan dit op twee manieren. Oftewel kan de taak niet serieus worden genomen en gaat de lezer slordig of onbezonnen te werk. En in het andere geval is er de worsteling. De lezer neemt de dialoog serieus en engageert zich om weerwoord te bieden. Dat kan, volgens Mooney, door de tekst op een achterdochtige, wantrouwige en bittere wijze te benaderen. Maar dit zal voornamelijk negatieve gevoelens opwekken en minimaliseert de kans op interessante inzichten. (KLA 2018, 65) Dit betekent niet dat Kierkegaards woorden onkritisch moeten worden gelezen, integendeel! Mooney moedigt de lezer aan om met een open geest en een liefdevolle houding *Of/Of* te lezen. Maar dit móet niet. Kierkegaard stelt vragen, en de attitude die elk inneemt, legt iets over deze persoon bloot. Dát is precies de existentiële beweging die Kierkegaard in gang wil zetten. (KLA 2018, 65-66)

In *Of/Of* wordt er zodoende een Socratische dialoog gecreëerd die Kierkegaard zich eigen maakt. Hij past bepaalde elementen van de dialoog aan opdat het gebruikt kan worden in het 19<sup>de</sup>-eeuwse Kopenhagen, maar respecteert de kern van Socrates' taak. Hoewel er dus een enorm contrast is tussen de tijd en ruimte van deze twee filosofen, spreken ze in essentie hetzelfde publiek aan. Ze dagen de mensen uit die dénken dat ze weten wat het betekent om 'goed' te leven, om een 'goede' gelovige te zijn, om een 'goede' burger te zijn. Dit veroorzaakt bij hun tijdsgenoten irritatie en ergernis jegens

deze intellectuele herrieschoppers. Kierkegaard gebruikt graag het symbool van de horzel<sup>35</sup>, toegekend aan Socrates, om zijn eigen leven mee te representeren.

Door indirecte communicatie en de Socratische vroedkunde in te zetten, ontstaan er in Kierkegaards werk op verschillende niveaus dialogen. Het eerste niveau is de dialoog tussen de personages. Victor Eremita, A, B en de andere personages treden met elkaar in interactie. Bovendien gaat de lezer op zijn beurt in dialoog met de personages. De lezer gaat in dialoog met de dialoog. Die lezer voelt zich hierin aangesproken als een uniek individu. Aanvullend, stelt Andrew Herrmann, kunnen er ook dialogen tussen de onder pseudoniem uitgebrachte werken ontstaan. Maar ook tussen deze verzameling werken en Kierkegaards in eigen naam gepubliceerde boeken. (Herrmann 2008, 79-80)

### 7.3 De Deense Socrates

Er is klaarblijkelijk een link te maken tussen Kierkegaard en Socrates. Kierkegaards fascinatie voor de figuur Socrates is heel zijn leven lang gegroeid en veranderd, maar nooit gestopt. Al in zijn vroegste studentenjaren zocht hij de Socratische dialoog zowel in de straten van het 19<sup>de</sup>-eeuwse Denemarken als in zijn eerste geschriften op. Zijn masterproef, *On the Concept of Irony with Continual Reference to Socrates*, is het resultaat van een uitgebreide studie van Plato's, Xenophon's en Aristophanes' teksten over Socrates. In hun woorden zocht hij naar de Socratische ironie. Kierkegaard kan dan ook gezien worden als de Deense Socrates, een titel die hij met trots heeft gedragen en met respect heeft behandeld.

Kierkegaard zet gedurende zijn leven vele verschillende Socratische maskers op. Dat zijn zijn pseudoniemen. Zij misleiden de lezers en richten ze naar de waarheid. Die waarheid is de waarheid van de persoon achter het masker, maar ook van de persoon die het masker in de ogen kijkt. De maskers zelf zijn een uiting van de verschillende persoonlijkheden die Kierkegaard in zich heeft. Maar Kierkegaard valt niet samen

---

<sup>35</sup> Een horzel is een soort insect en het symboliseert de irritatie die de filosofen opwekken bij hun tijdgenoten. Voor hun rol als horzel worden zowel Socrates als Kierkegaard door een hogere, goddelijke macht geïnspireerd. Bij Kierkegaard is dat de Christelijke God, bij Socrates was dat een daimonion. (Becker, 2) Plato laat Socrates in de *Apologie* zeggen: "God orders me to fulfil the philosopher's mission of searching into myself and other men". (Plato, 30) De daimonion is een soort innerlijke stem die hem gidst, het is een teken dat wordt gegeven door een goddelijke macht. (Plato, 32)

met de maskers, ook al komen ze in zekere zin 'uit' hem. Hij maakt ze tot een object waar hijzelf een zekere afstand tegenover bewaart. (Hadot 1995, 150-151) Misschien deed hij dat omdat hij zelf zocht naar zijn authentieke zelf? Wat de reden ook was, de Socratische ironie voelde klaarblijkelijk als een veilige plaats waar Kierkegaard zijn filosofie kon ontwikkelen.

De immense invloed die de figuur Socrates op Kierkegaard heeft gemaakt zindert na in elk woord van *Of/Of*. Het is twijfelachtig of Kierkegaards Socratische taak tijdens het schrijven van *Of/Of* voor hemzelf op dat moment al duidelijk was. Wat Paul Muench en Hjördis Becker over *Of/Of* blootleggen is gebaseerd op beschouwingen die de latere Kierkegaard over zijn vroegere werk maakte. De latere Kierkegaard had een andere visie op het leven, een andere relatie ten opzichte van Socrates. Desalniettemin brengt dit iets nieuw aan het licht over de aard van zijn boek. Aan het begin van dit onderdeel werd de vraag gesteld: wat voor werk is *Of/Of*? Daar kan nu een beter antwoord op worden gegeven. *Of/Of* is een esthetisch werk, omdat het een Socratisch werk is. Het is daarom rijk in stijlen en genres, het bevat verschillende perspectieven. In een boekenwinkel hoort het eigenlijk niet enkel thuis in één categorie, maar in meerdere. Het literaire wordt door Kierkegaard op zo'n intelligente wijze ingezet om zijn filosofische taak te vervullen. *Of/Of* is daarom in zijn essentie een literaire parel én een wijsgerig meesterwerk.

## 8. Eindbeschouwing

Deze thesis nam Søren Kierkegaard en zijn *Enten-Eller (Of/Of)* als casus om na te gaan welk effect het literaire kan hebben op een filosofisch werk. Staat literatuur in de weg van de filosofie of kan het de doorgang vrijmaken om tot waardevolle filosofische inzichten te komen? Om deze vragen beantwoord te zien, is *Of/Of* een zeer gepaste keus. Dit werk is namelijk zowel bijzonder literair als filosofisch in zijn aard. Door *Of/Of* vanuit verschillende perspectieven te benaderen, komen antwoorden op deze vragen aan de oppervlakte.

Het eerste aspect dat in *Of/Of* werd onderzocht is Kierkegaards gebruik van een pseudoniem en personages. Het werk bevat een zeer doordachte structuur waarin er een complexe interactie plaatsvindt tussen de personages, tussen de personages en het pseudoniemen, maar ook tussen de verschillende onderdelen van het boek en deze onderdelen met het boek als geheel. Zo werd duidelijk dat het pseudoniem Victor Eremita en het personage A hetzelfde meemaken. Ze zijn allebei de uitgever van een aantal gevonden teksten, wat betekent dat in twee verschillende lagen van het vertelperspectief hetzelfde plaatsvindt. Het intelligente hieraan is dat het niet enkel een soort ironische loop creëert, maar ook dat Kierkegaard hiermee een deel van zijn structuur blootlegt. Dat doet hij door Eremita te laten twifelen aan de oprechtheid van A's verhaal. Eremita stelt dat A waarschijnlijk zélf het dagboek van de verleider heeft geschreven. Doen alsof dat niet zo is, zegt hij, is "een oude schrijverstruc". Additioneel oppert Eremita ook de mogelijkheid dat A en B dezelfde persoon zijn, en dus dat dezelfde schrijver zowel het ene standpunt als het andere standpunt heeft uitgedacht. En natuurlijk is dat ook zo, aangezien de twee levensvisies én de commentaren van de zogenaamde uitgever eigenlijk allemaal door de filosoof Kierkegaard zijn neergeschreven. *Of/Of* is dus een zelfbewust boek.

Dat dit nu helder wordt, heeft onderzoekers geleid naar de vraag of Kierkegaard de personages misschien zus of zo heeft gepresenteerd opdat de lezer onbewust zou worden georiënteerd naar een bepaalde levensvisie. Hierover zijn de meningen verdeeld. Julio Jensen gelooft dat Kierkegaard wel zijn lezers hier en daar een duwtje in de juiste richting wou geven. Dat deed hij bijvoorbeeld in Eremita's voorwoord. De uitgever plaatst Wilhelm de rechter (ook wel: B) in een beter daglicht en bespreekt onvoldoende de tekortkomingen in B's teksten. Daarnaast vindt Jensen het

veelzeggend dat A naam noch beroep heeft, terwijl de lezer dat van B wel te weten krijgt. Op die manier wordt de ethische levensvisie dan toch wat aantrekkelijker. Het onderzoek van Alastair McKinnon contrasteert dit idee. Hierin wordt op basis van een statistische analyse van *Of/Of* geconcludeerd dat het personage A dichter bij Kierkegaard ligt dan het personage B. In welk personage de echte Kierkegaard verborgen ligt is daarom misschien niet de meest vruchtbare vraag. De vraag waarom hij een spel van personages opbouwt, is interessanter. Doorheen de thesis ontstonden hier verschillende antwoorden op.

Een eerste antwoord had te maken met de manier waarop dit werk, door de aanwezigheid van deze personages en de afwezigheid van Kierkegaard, de lezer uitnodigt om er zelf mee in interactie te treden. Er is geen winnaar van het debat, het boek heeft geen einde. De lezer moet actief de standpunten van de personages verwerken en dan een keuze maken.

In de zoektocht naar wat voor soort boek *Of/Of* eigenlijk is, kwamen inzichten tevoorschijn die de vraag waarom Kierkegaard zulke pseudoniemen inzet eveneens beantwoorden. Het werd duidelijk dat hij gebruik maakt van indirecte communicatie om de lezer aan te trekken, in zekere zin te misleiden, en hem zo tot het ware te brengen. Dat doet Kierkegaard door achter een Socratisch masker te schuilen en de lezer te lokken, te gidsen. De indirecte communicatie gebeurt via de personages en hun verhalen. De Socratische dialoog die hier ontstaat speelt een fundamentele rol om Kierkegaards doel te bereiken. Dat doel is dat de lezer initieel denkt een boek te lezen over twee mensen die een ander standpunt op het leven hebben. Achteraf bevindt hij zich, volledig onverwacht, in een diepe introspectie over zijn eigen leven. En uiteindelijk zou hij tot een besef moeten komen van wat het betekent om een authentiek bestaan te leiden en dus een religieuze mens te zijn.

Het tweede literair-kunstzinnige aspect van Kierkegaards *Of/Of* is poëzie. Hij laat de personages hier en daar refereren naar of citeren uit gedichten. Dit expliciete gebruik van poëzie heeft slechts een beperkte meerwaarde voor Kierkegaards bredere filosofische plan. De expliciet gebruikte gedichten voegen voornamelijk toe aan de lyrische aard van zijn schrijven. Wel kunnen ze een knipoog zijn naar de lezer die deze gedichten kent. Toch ligt het echt poëtische ergens anders. Dit wordt overigens bevestigd door de inhoudelijke bespreking van het poëtische en de dichtkunst. Op de



dichtkunst bieden zowel A als B een zekere mate van kritiek. Een beschouwing over het poëtische daarentegen vindt een apart plekje in de levensvisies van de twee hoofdpersonages. Het echt poëtische bevindt zich dus in Kierkegaards presentatie van de twee manieren van poëtisch leven: de esthetische en de ethische. In A's levensvisie wordt het poëtische gelinkt aan het mooier maken van de beleefde werkelijkheid. Het poëtische maakt de werkelijkheid esthetisch, en zorgt ervoor dat het individu de werkelijkheid als esthetisch kan ervaren. Bij B komt het poëtische samen met het ethische. Hierin benadrukt hij de poëtische aard van het huwelijk. Het huwelijk is op zijn beurt een essentieel onderdeel van een ethisch bestaan. Dus poëzie speelt ook een rol in Kierkegaards filosofische kader, namelijk door het belang dat het heeft in de twee levensvisies.

Het laatste literaire element dat in deze thesis werd bestudeerd is Kierkegaards gebruik van beeldspraak, en specifiek van metaforen en vergelijkingen. Hieruit blijkt dat Kierkegaard beeldspraak gebruikt om de verbeelding van zijn lezers te prikkelen. Door dit te doen zou hij hun denkproces, namelijk de introspectie die leidt tot een voorstelling van ware authenticiteit en religiositeit, voeden en stimuleren. Dit proces wordt natuurlijk door alle literaire elementen – de pseudoniemen, het poëtische en nu ook de beeldspraak – ontketend. Maar hiernaast heeft beeldspraak nog veel andere invloeden op de lezer. Het kan een sterke lichamelijke reactie oproepen die het redelijke begrip aanvult. Maar het kan ook nieuwe inzichten bieden over de personages in kwestie of datgene wat zij verkondigen.

## 9. Conclusie

Nu, om terug te keren naar de vraag die deze thesis inleidde: hebben deze literaire elementen een storende invloed op Kierkegaards filosofie? Mogen we hem nog in alle eerlijkheid een filosoof noemen? Ja, absoluut. De literaire technieken die hij gebruikt hebben allemaal een essentiële functie binnen zijn filosofie. De kritieken die stellen dat Kierkegaard hiermee zijn verantwoordelijkheid niet opneemt, of zijn filosofische gedachtegang onhelder maakt, zijn onterecht. Het is net vanuit een filosofische overtuiging dat deze hele constructie tot stand kon komen. De pseudoniemen, de poëzie, de beeldspraak en de Socratische dialoog scheppen een ruimte waarbinnen de lezer op een existentieel niveau wordt uitgedaagd om zichzelf en de wereld rondom hem in vraag te stellen. Die ruimte moet de lezer zelf betreden, en in deze ruimte moet

er twijfel ontstaan. Die twijfel vindt zijn einde in de keuze. Dit is wat het individu ervaart als zijnde zijn nieuwe inzicht op wat het betekent om authentiek te leven. Het literaire is in *Of/Of* dus een doorgang naar het filosofische.

Deze casus, met name Kierkegaard en zijn meesterwerk, toont dus dat literatuur en filosofie samen, in hun vereniging, een nieuwe kracht kunnen voortbrengen. Dat deze twee disciplines niets met elkaar te maken (zouden moeten) hebben is een betreurenswaardig en niet onproblematisch idee. Het zorgt er namelijk voor dat filosofen het literaire domein niet durven betreden, maar ook de literaire schrijvers de deur wijzen. Het idee dat literatuur enkel het emotionele kan aanspreken en filosofie enkel het rationele, is een hardnekkige illusie. Kierkegaard spreekt het individu in zijn geheel aan, dat wil zeggen, de voelende, levende, belichaamde mens. Kennis, inzicht en ook filosofie zijn enkel subjectief en niet objectief. Deze thesis is dus niet enkel een literaire analyse van Kierkegaards *Enten-Eller*, maar ook een pleidooi voor de grensoverschrijding.

Wat de filosofen over de werkelijkheid zeggen is vaak even misleidend als wanneer men bij een uitdrager op een bordje ziet staan: Hier mangelt men. Zou je met je goed aankomen om het te laten mangelen, dan was je gefopt; want dat bordje staat alleen maar te koop.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Kierkegaard 2019, 59

## Slotwoord

Het was een uitdaging. Niet om *Of/Of* te lezen, dat heb ik met heel veel plezier gedaan. Maar om iets waardevol te schrijven over dit straffe boek zonder de kern ervan te verdraaien. Kierkegaard heeft zelf uitdrukkelijk geschreven dat *Of/Of* niet aan hem moet worden gekoppeld, maar aan Victor Eremita. Deze vraag heb ik serieus genomen, en waar mogelijk proberen respecteren. Daardoor werd Kierkegaard nog een groter mysterie. Hij werd een figuur waar ik nooit volledig bij kon. Door steeds meer te ontdekken over zijn werk besepte ik dat ik slechts aan het begin van de ontdekkingstocht sta. Ik heb zin om verder te gaan, dieper te duiken en meer te leren. Wat me vooral raakte is het spel van de filosoof. Hoe Kierkegaard kan spelen met de taal, met het gesprek, met de lezer. Hoe hij mij in zijn spelen wist te betrekken.

En me deed twijfelen.

En me deed zoeken.

Maar me bovenal deed lachen.

## Bibliografie

### **Becker 2014**

Becker, H. (2014). Gadfly. Kierkegaard's Relation to Socrates. In K. Nun & J. Steward (Red.), *Kierkegaard Research: Sources, Reception, Resources* (pp. 259-277). Ashgate Publishing.

### **Boodts 2008**

Boodts, E. (2008). *Kwaliteitsoordelen in metaliteraire teksten*. [Scriptie] Universiteit Gent.

### **De Martelaere 2000**

De Martelaere, P. (2000). *Verrassingen* (derde druk). Meulenhoff.

### **Ebelendu & Onwuatuegwu 2020**

Ebelendu, J. & Onwuatuegwu, I. (2020). A Critical Presentation of the Three Kierkegaardian Spheres of Human Existence. *International Journal of Social Science And Human Research*, 3(10), 207-210. DOI: 10.47191/ijsshr/v3-i10-05

### **Evans 2009**

Evans, S. (2009). *Kierkegaard, An Introduction*. Cambridge University Press.

### **Fondelli & Rucińska 2022**

Fondelli, T. & Rucińska, Z. (2022). *Enacting Metaphors in Systemic Collaborative Therapy*. *Frontiers in Psychology: Psychology for Clinical Settings*. DOI: 10.3389/fpsyg.2022.867235

### **Hadot 1995**

Hadot, P. (1995). *Philosophy as a Way of Life, Spiritual exercises from Socrates to Foucault*. Blackwell.

### **Harrits 2010**

Harrits, F. (2010). On Kierkegaard's Literary Will. *Kierkegaard Studies Yearbook*, 253-266. DOI: 10.1515/9783110223026.253

### **Herrmann 2008**

Herrmann, A.F. (2008). Kierkegaard and Dialogue: The Communication of Capability. *Communication Theory*, 18, 71-92. DOI: 10.1111/j.1468-2885.2007.00314.x

### **Howland 2017**

Howland, J. (2017). The explosive maieutics of Kierkegaard's Either/Or. *The Review of Metaphysics*, 107(35), 107-135.

### **Jensen 2015**

Jensen, J. (2015). Kierkegaard and the Self-Conscious Literary Tradition: An Interpretation of the Ludic Aspects of Kierkegaard's Pseudonymous Authorship from a

Literary-Historical Perspective. *Kierkegaard Studies Yearbook*, 169-190.  
<https://doi.org/10.1515/kierke-2015-0110>

### **Kaplan 2017**

Kaplan, E.L. (2017). *Kierkegaard and The Funny*. [Scriptie] University of California, Berkeley.

### **Kierkegaard 2019**

Kierkegaard, S. (2019) *Of/Of, Een levensfragment uitgegeven door Victor Eremita*. Boom.

### **KLA 2018**

Ziolkowski, E. (2018). *Kierkegaard, Literature, and the Arts*. Northwestern University Press.

### **Lenssen 2012**

Lenssen, L. (2012). *Metafoor voor metafoor*. [Essay] Koninklijke Academie voor Schone Kunsten Gent.

### **Lisi 2013**

Lisi, L. (2013). Kierkegaard and Modern European Literature. In G. Pattison & J. Lippitt (Red.), *The Oxford Handbook of Kierkegaard* (pp. 542-561). Oxford University Press.

### **McCarthy 2015**

McCarthy, V. (2015). *Kierkegaard as Psychologist* (eerste druk). Northwestern University Press.

### **McKinnon 1969**

McKinnon, A. (1969). Kierkegaard's Pseudonyms: A New Hierarchy. *American Philosophical Quarterly*, 6(2), 116-126.

### **McKinnon 1984**

McKinnon, A. (1984). Kierkegaard's interpretation of his 'authorship': Some statistical evidence. *Inquiry*, 27(1-4), 225-233. DOI: 10.1080/00201748408602021

### **Muench 2006**

Muench, P. (2009). *Kierkegaard's Socratic Task*. [Doctoraatsthesis] University of Pittsburgh.

### **Patel 2014**

Patel, C. M. (2014). Imagery and Figurative Language in Wordsworth's Poem's "The World is too much with us" and "My Heart Leaps up". *International Journal of Research*, 1(6), 650-654. ISSN 2348-6848

### **Pinnoo 2013**

Pinnoo, H. (2013). *Grip op het Spel van Metaforen. Een analyse van de metaforen in het proza van Stephan Enter*. [Scriptie] Universiteit Gent.

**Plato 1992**

Plato. (1992). *The Trial and Death of Socrates, Four Dialogues*. Dover.

**Polet 1991**

Polet, S. (1991). *Søren Kierkegaard, Dagboeken*, 1-24. De Arbeiderspers.

**Stack 1969**

Stack, G. (1969). Kierkegaard's Ironic Stage of Existence. *Laval théologique et philosophique*, 25(2), 192-207. <https://doi.org/10.7202/1020143ar>

**Søltoft 1996**

Søltoft, P. (1996). The Unhappy Lover of Subjectivity: Is the Pseudonym Johannes Climacus an Unequivocal Figure? *Kierkegaard Studies Yearbook*.  
<https://doi.org/10.1515/9783110243987.255>

**Stewart & Nun I 2016**

Stewart, J. & Nun, K. (2016). *Kierkegaard's Literary Figures and Motives, Tome I: Agamemnon to Guadalquivir*. Routledge.

**Stewart & Nun II 2016**

Stewart, J. & Nun, K. (2016). *Kierkegaard's Literary Figures and Motives, Tome II: Gulliver to Zerlinda*. Routledge.

**Taylor 1976**

Taylor, M.C. (1976). Book Review: The Kierkegaard Indices. *Computers and the Humanities*, 10(6), 367-369. <http://www.jstor.org/stable/30204286>

**Visser n.d.**

*Kierkegaard Vandaag*. (n.d.).

<https://www.kierkegaardvandaag.nl/kierkegaardvandaag/home.html>

**Vos 2002**

Vos, P.H. (2002). *De troost van het ogenblik, Kierkegaard over God en het lijden*. [Scriptie] Theologische Universiteit van de Gereformeerde Kerken Kempen.

**Walsch 1998**

Walsch, S. (1998). Kierkegaard the Poet. *Enrahonar*, 29, 153-156.

**Waugh 2001**

Waugh, P. (2001). *Metafiction*. Routledge.