

Ruch Biblijny i Liturgiczny

NR 3

ROK XLVIII

1995

A R T Y K U Ł Y

Ks. Waldemar Rakocy CM

METODA NARRACYJNA W INTERPRETACJI TEKSTU BIBLIJNEGO

Dokument Papieskiej Komisji Biblijnej na temat interpretacji Pisma św., który został opublikowany z końcem 1993 roku,¹ wymienia w ramach analizy ilterackiej tekstu trzy nowe metody egzegetyczne: retoryczną, narracyjną i semiotyczną. Celem tego artykułu jest przedstawienie metody narracyjnej,² jej podstawowych zjawisk. Metoda narracyjna okazuje się niezwykle pożyteczna w egzegezie, ponieważ odpowiada naturze przeważającej części tekstów biblijnych. Przy jej ilustracji odwołam się nie tylko do przykładów z Pisma św., ale również z literatury.

Teoria sposobu czy sztuki narracji została rozbudowana w naszych czasach do ogromnych rozmiarów. Jej omówienie zostanie ograniczone do podstawowych zjawisk, jakie trzeba mieć na uwadze analizując tekst biblijny przy pomocy tej metody. Każdy fragment tekstu zawiera w sobie pewne „osobliwości”, które, nie będąc nawet uświadomione przez czytelnika, zmuszają go do interpretowania tekstu i w ten sposób modelują go według zamierzeń autora. Mówiąc w wielkim skrócie, analiza narracyjna, zwracając uwagę na różne sygnały w tekście, pragnie zobaczyć jak narrator prowadzi swego czytelnika poprzez tekst i do jakich wniosków. Może się jednak zdarzyć, że autor nie przewidzi pewnych możliwości interpretacyjnych, jakie drzemia

¹ *L'interprétation de la Bible dans l'Église*, Bib 74 (1993) 451—528.

² Tamże, 462—464.

w głębszych pokładach tekstu. Wówczas tekst może być odczytany w sposób odmienny od zamierzonego przez autora. Dlatego mówi się w tym przypadku o idealnym, wirtualnym czytelniku, tj. takim, którego tekst zakłada, i którego kształtuje, modeluje. Odróżnia się go od rzeczywistego czytelnika, którym jest każda osoba mająca dostęp do tekstu od czasu jego powstania do dnia dzisiejszego. Wprowadza się także rozróżnienie między autorem rzeczywistym i wewnętrznym. Pierwszym jest ten, który napisał tekst; drugim jest obraz autora, który tekst rodzi w miarę jak rozwija się narracja. Według Chatmana³ należy odróżnić go od narratora, którego głos przemawia do nas z tekstu i może propagować punkt widzenia odmienny od autora. Narrator („ja” opowiadające) nie musi bowiem podzielać punktu widzenia autora i propagować odmienne poglądy.

Formaliści rosyjscy wyodrębnili w opowiadaniu *fabułę* i *suwet*.⁴ Niektórzy w przypadku *suwetu* mówią o *intrydze*.⁵ W literaturze angielskiej używa się terminu *plot*.⁶ Fabuła i *suwet* są podstawowym zjawiskiem występującym nieuchronnie w każdym tekście narracyjnym. Fabułą określamy podstawowy schemat opowiadania, logiczne powiązanie akcji, jednym słowem bieg wydarzeń uporządkowany chronologicznie. *Suwet*em czy intrygą jest natomiast opowiadanie, tak jak zostaje opowiedziane przez autora z przemieszczeniami w czasie, cofaniem się czy wybieganiem myślą do przodu, dygresjami, opisami, czyli splotem różnych elementów.⁷ Jest to spowodowane przede wszystkim tym, że znaczna część wydarzeń biegnie równolegle w czasie, czego tekst literacki ani ustne opowiadanie nie są w stanie oddać. Z konieczności, w tekście istnieją przemieszczenia w czasie. Z fabułą utożsamiają się tzw. struktury narracyjne tekstu, pełne zaskakujących zmian, zwycięstw i porażek, zmiany biegu wypadków, itd.; natomiast ze *suwetem* struktury dyskursywne, związane z przedmiotem opowiadania (*topik*), który, po rozpoznaniu przez czytelnika, skłania go do interpretowania poszczególnych elementów opowiadania, jednym nadając duże znaczenie, inne pozostawiając nieuświadomione. W ten sposób, w opowiadaniu o prześladowaniu kościoła jerozolimskiego przez Heroda Agrypę I (Dz 12) struktury dyskursywne orientują odbiorcę

³ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma 1981.

⁴ W języku polskim używa się francuskiego terminu (zob. M. Nowotna, *Le sujet et son identité dans le discours littéraire polonais contemporain*. Paris—Kraków 1992, który wymawia się jednak *szużet*).

⁵ Zob. przekład książki U. Eco (*Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani; 1989, 102—103), wydanej przez Państwowy Instytut Wydawniczy (*Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Warszawa 1994, 149—150).

⁶ Zob. np.: R. Scholes — R. Kellogg, *The Nature of Narrative*. Oxford 1966, 207—239; S. Bar-Efrat, *Narrative Art in the Bible*. JSOTSS 70; Sheffield 1989, 93—140.

⁷ Eco, *Lector in fabula...*, 149—150.

tekstu w kierunku interpretacji, która zostanie odrzucona na poziomie fabuły, tzn. tekst utwierdza czytelnika w przekonaniu, że Piotra spotka taki sam los, jaki spotkał Jakuba. Wzmianka o świętach Paschy, w kontekście prześladowania, kojarzy mu się jedynie ze śmiercią, a nie ze zmartwychwstaniem. Z punktu widzenia struktur narracyjnych (fabuły) krótki opis śmierci Jakuba nie ma wielkiego znaczenia. Opowiadanie funkcjonuje tak samo bez tego epizodu. Ma on jednak kolosalne znaczenie dla sujetu (struktur dyskursywnych) opowiadania, aby uruchomić topik prześladowania i śmierci. W ten sposób, kiedy zostaje z kolei pojmany Piotr, czytelnik jest prawie pewny, że czeka go podobny los. Tak można wytłumaczyć, przy pomocy metody narracyjnej, krótką wzmiankę o męczeństwie pierwszego z apostołów, gdzie studium historyczno-krytyczne od dawna zadaje sobie pytanie, dlaczego tak ważnemu wydarzeniu Łukasz poświęca tylko kilka słów, podczas gdy procesowi i męczeństwu Szczepana poświęca ponad rozdział.⁸

Czas i przestrzeń należą do podstawowych elementów każdego opowiadania, ponieważ towarzyszą nieuchronnie biegowi wydarzeń. Istnieją dwa rodzaje czasu: czas opowiadanych wydarzeń i czas opowiadania.⁹ Pierwszy jest rzeczywistym czasem trwania zdarzeń, tak jak długo trwałyby one w rzeczywistości; drugi jest pseudo-czasem, gdyż jest czasem ich trwania w opowiadaniu, w którym trzy lata życia mogą być opisane w kilku zdaniach, na których przeczytanie wystarczą sekundy. Czas trwania narracji, tj. lektury, jest całkowicie subiektywny i nie odpowiada czasowi trwania zdarzeń. W tego rodzaju przykłady obfitują Dzieje Apostolskie. W 11,26, przykładowo, całoroczna działalność apostołska Barnaby i Pawła w Antiochii jest opisana w kilku słowach.¹⁰ W literaturze współczesnej należy wspomnieć tutaj Prousta, u którego kilkanaście lat może być opisanych w kilku zdaniach, podczas gdy zdarzenia, które rozegrały się w przeciągu dwóch godzin będą opisane na ponad dwustu stronach.¹¹ W narracji może nastąpić zrównanie obu czasów, co ma często miejsce w dialogach. Mówi się wówczas o opowiadaniu scenicznym. W innych przypadkach występują tzw. efekty rytmiczne. Na przykład, w streszczeniach czas opowiadania jest zdecydowanie krótszy od czasu trwania zdarzeń, dlatego mówi się, że opowiadanie przyspiesza. Przykładem streszczeń w Dz Ap są *summaria*.¹² To przyspieszenie osiąga największą

⁸ Zob. np. G. Stählin, *Die Apostelgeschichte*. NTD 5; Göttingen 1962, 167. Conzelmann wyjaśnia ten fakt brakiem ze strony Łukasza informacji na ten temat (H. Conzelmann, *Acts of the Apostles*. Hermeneia; Philadelphia 1987, 93).

⁹ Por. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*. PBE 468; Torino 1986, 81—83.

¹⁰ Por. 18,11.

¹¹ W *poszukiwaniu utraconego czasu*.

¹² 2,42—47; 4,32—37; 5,12—16.

prędkość, kiedy pewna ilość zdarzeń zostaje pominięta przez autora i nazywa się to zjawisko *elipsą*. Jeżeli jest sygnalizowana w tekście („Dwa lata później...”) nazywa się wyraźną; jeżeli wynika tylko z kontekstu, nazywa się domyślną. W Dz Ap czytamy przykładowo: „Po pewnym czasie powiedział Paweł do Barnaby...” (15,36), czy „Po trzech miesiącach odpłynęliśmy (z Malty)...” (28,11). Pewne wydarzenia zostają pominięte przez autora, a tym samym uznane za nie istotne dla biegu narracji. Odwrotnym zjawiskiem jest zwalnianie opowiadania względem czasu zdarzeń. Czas opowiadania może nawet całkowicie zatrzymać się (np. w opisach). Mamy wówczas do czynienia z tzw. *pauzą*, której nie odpowiada żaden rozwój akcji. Przykłady możemy znaleźć w literaturze polskiej, jak opisy przyrody w *Nad Niemnem* E. Orzeszkowej. Struktury czasowe i przestrzenne pomagają w ustaleniu punktu kulminacyjnego opowiadania. W Dz 12 czas od bardzo ogólnego („W tamtym czasie...”: w. 1), poprzez formy pośrednie („Były to dni Przaśników”: w. 3; „... po święcie Paschy...”: w. 4), zostaje dokładnie określony w momencie, kiedy ma nastąpić interwencja anioła Pańskiego („Owej nocy...”: w. 6). Podobnie jest uściślona przestrzeń od Judei (11,29—30), poprzez lokalizację w Jerozolimie (ww. 3—4), po więzienie (ww. 4—5), w którym znajduje się Piotr, aby ostatecznie wprowadzić czytelnika do wnętrza więzienia (ww. 7nn.), tak że staje się naocznym świadkiem zdarzenia. Zatem, struktury czasowe i przestrzenne dowodzą, że punktem kulminacyjnym opowiadania jest opis epifanii i uwolnienia Piotra z więzienia za sprawą nieba, a nie prześladowanie wspólnoty jerozolimskiej, które jest tylko punktem wyjścia w opowiadaniu.

Z omówionymi dotychczas zjawiskami wiąże się porządek czasowy narracji, który odbiega w opowiadaniu od porządku rzeczywistego, tzn. zdarzenia są najczęściej opisane w innej kolejności (nie chronologicznej), niż miałyby to miejsce w rzeczywistości. Już starożytni pisarze byli świadomi tego zjawiska i mówili o *ordo naturalis* i *ordo artificialis*. Wszelkie odchylenia od rzeczywistego, czasowego następstwa zdarzeń określa się za Genettem *anachroniami*,¹³ które dzieli się na *analessę* i *prolessę*. Anachronie należą do tzw. drugiego opowiadania względem czasu samej narracji, momentu narracyjnego (pierwsze opowiadanie). Mamy wówczas do czynienia z opowiadaniem w opowiadaniu. Zjawisko sięga początków narracji epickiej. W *Odyseji*, na przykład, pieśni od dziewiątej do dwunastej włącznie są poświęcone opowiadaniu Uliksesa, wobec zgromadzenia Feaków, o wcześniejszych przygodach. Z *analessą* mamy do czynienia, kiedy jakiś epizod opowiadania jest umieszczony w czasie poprzedzającym czas samej narracji (np. „Pięć lat temu...”). *Prolessa* jest zjawiskiem odwrotnym i ma miejsce, kiedy wybiega się myślą do przodu, antycypując zdarzenia.¹⁴

¹³ *Figure III...*, 83—96.

Obie anachronie posiadają swój zakres, tj. oddalenie czasowe od czasu akcji opowiadania, oraz rozciągłość, czyli czas ich trwania. Te anachronie, które nigdy nie zbiegają się z czasem akcji opowiadania są nazywane zewnętrznymi. Tak na przykład wersy 394—466 w dziewiętnastej pieśni *Odysei*, w których wspomina się ranę odniesioną przez Ulissea, kiedy ten był młodzieńcem, zakres analessy sięga czasów sprzed dziesiątek lat, a rozciągłość dotyczy kilku dni. Te anachronie, których zakres nie wyprzedza początku pierwszego opowiadania, nazywają się wewnętrznymi. Występują bardzo często w opowiadaniu, a ich celem jest uzupełnienie niezbędnych dla czytelnika informacji, które zostały wcześniej pominięte. Większych trudności nastroczają anachronie mieszane, których zakres czasowy zaczyna się wcześniej niż początek pierwszego opowiadania, ale później go wyprzedza i dochodzi aż do momentu narracji. Częstym zjawiskiem w literaturze jest istnienie jednych anachronii w ramach innych. W takim przypadku, anachronię, w której istnieje inna uważa się za pierwsze opowiadanie względem tej drugiej (drugie opowiadanie). W związku z greckim czasem warto wspomnieć rozróżnienie, jakiego dokonał Weinrich,¹⁵ dzieląc czasy w opowiadaniu na omawiające i opowiadające albo narracyjne. Te ostatnie (imperfekt, aoryst, zaprzeszyły) wydzielają według niego w opowiadaniu pierwszy plan i tło. Przy opisie zdarzeń pierwszoplanowych używa się zasadniczo aorystu; przy opisie drugoplanowych (tło) imperfektu. Istnieją jednak przypadki, w których ta pozornie stała relacja, między czasem pierwszego planu i czasem tła, może być odwrócona.¹⁶

W metodologii Genette'a istotną rolę odgrywa kategoria sposobu. Dotyczy ona stopni przedstawienia narracyjnego, które zależą od *perspektywy* i *dystansu* opowiadania.¹⁷ Są to dwa podstawowe aspekty sposobu opowiadania. Perspektywa jest zasadniczo punktem widzenia narratora.¹⁸ Jeżeli narrator wie i mówi nam więcej niż jakikolwiek bohater opowiadania, mamy do czynienia z *fokalizacją zerową*. Jeżeli natomiast wie i mówi mniej, tzn. nie ma dostępu do myśli i uczuć bohatera, mówimy o *fokalizacji zewnętrznej*. W przypadku, kiedy ustala się równowaga między tym, co wie i mówi nam narrator i bohater, mamy do czynienia z *fokalizacją wewnętrzną*, tzn. wówczas,

¹⁴ Trudno tu o dobry przykład z Pisma św. (por. Dz 19,21: „Potem, gdy się tam dostanę (do Jerozolimy) — mówi Paweł — muszę i Rzym zobaczyć”).

¹⁵ H. Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Kohlhammer; Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz 1985, 290.

¹⁶ W Dz 12,22, na oznaczenie czynności pierwszoplanowej, jest użyty czasownik *epiphōneō* w imperfekcie. Autor daje do zrozumienia, że bluźniercze pochlebstwa trwały dłuższy czas. Tym samym, ich akceptacja ze strony Heroda Agryppy I była w pełni świadoma.

¹⁷ *Figure III...*, 208—209.

¹⁸ *Tamże*, 233—242.

kiedy narrator przyjmuje punkt widzenia bohatera. Dwie ostatnie fokalizacje są zawężeniem pola widzenia względem opowiadania klasycznego (fokaliz. zerowa), w którym narrator jest wszechwiedzący i wszechobecny, patrząc na wszystko okiem Boga. Doskonałym przykładem fokalizacji zerowej są pierwsze dwa rozdziały Księgi Hioba.¹⁹ Hiob nie wie nic na temat zakładu, do jakiego doszło w niebie, i że jego nieszczęścia są wystawieniem go na próbę. Narrator natomiast wtajemnicza w to swego czytelnika, który, bogatszy o tę wiadomość, może czasami mieć pretensje do Hioba (podobnie jak trzej przyjaciele), że buntuje się przeciwko Bogu. Z punktu widzenia Hioba przyjęcie nieszczęść jest o wiele trudniejsze niż ze strony czytelnika, który winien być bardziej wyrozumiały. Czasami, kiedy w opowiadaniu mają miejsce przerwy, narrator zajmuje wówczas całą przestrzeń narracyjną, wykładając wyraźniej swój ideologiczny, historyczny czy moralny punkt widzenia. Narrator może również powierzyć bohaterowi przedstawienie szczególnie autorytatywnego punktu widzenia, co nazywa się *transferem*. Transfer ma niezwykłą moc perswazyjną względem czytelnika. Piotr, który powątpiewał o swym uwolnieniu z więzienia (Dz 12,9), ostatecznie wyznaje w uroczysty sposób, że dokonał się to za sprawą nieba (w. 11). Czytelnik wirtualny, który dotychczas nie zgadzał się z punktem widzenia apostoła, zostaje jeszcze mocniej utwierdzony w swych przekonaniach przez podobne rozpoznanie prawdziwego charakteru zdarzenia przez głównego bohatera. Perspektywa może doznać dwóch rodzajów alternacji: *parallissi*, kiedy narrator daje mniej informacji, niż tego wymaga opowiadanie, utrudniając jego interpretację (przeskoki, luki), i *parallelissi*, kiedy daje więcej informacji, niż jest to konieczne. Wówczas tekst staje się ciężki, męczący.

Drugim ważnym zjawiskiem, związanym ze sposobem opowiadania, jest dystans opowiadania.²⁰ Jest to sposób, dzięki któremu narracja reguluje przepływ informacji, raz zbliżając się, raz oddalając od biegu wydarzeń. Im więcej szczegółów, elementów w opowiadaniu, tym bardziej skraca się dystans, który z kolei będzie duży w streszczeniach. Największy dystans jest wówczas, kiedy dominuje głos narratora, który opowiada. W tekstach skoncentrowanych na słownych wypowiedziach mamy największy dystans, gdy narrator streszcza słowa bohatera. Poprzez pośrednie formy cytowania słów bohatera czy naśladowania go przez narratora, które zmniejszają dystans, dochodzi się do formy najmniej odległej, w której narrator oddaje głos bohaterowi (znika wówczas w opowiadaniu narrator). Z punktu widzenia perspektywy jest to transfer. Za przykład mogą posłużyć pierwsze wiersze Dz: „Ukazywał się im przez czterdzieści dni i mówił o kró-

¹⁹ Zob. także Dz 12,18—19a.

²⁰ Genette, *Figure III...*, 209—211; por. A. Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Mondadori; Milano 1983, 164—168.

lestwie Bożym. A podczas wspólnego posiłku kazał im nie odchodzić z Jeruzolimy, ale oczekiwać obietnicy Ojca. Mówił: słyszeliście o niej ode Mnie. Jan chrzczył wołą ale wy wkrótce zostaniecie ochrzczeni Duchem Św..." (1,3b—5). Od streszczenia słów Jezusa narrator przechodzi do oddania Mu głosu. Sam Jezus przemawia w pierwszej osobie. W ten sposób punkt ciężkości zostaje przesunięty z pouczeń Jezusa na obietnicę udzielenia Ducha Św. Pouczenia Jezusa odnośnie królestwa Bożego odnoszą się do tego, czego apostołowie nie zrozumieli podczas Jego ziemskiej działalności ani nawet w świetle zmartwychwstania (pytają się o odnowienie ziemskiego królestwa Izraela: w. 6). Pouczenia Jezusa odnoszą się do wcześniejszych wydarzeń, będąc ich dopełnieniem, i nie stanowią pierwszego planu w opowiadaniu. Stąd są streszczone przez narratora, który całą uwagę czytelnika kieruje na obietnicę udzielenia Ducha Św. i misję aż po krańce ziemi, co jest głównym tematem Dz. Tu oddaje głos Jezusowi, który sam, w pierwszej osobie, zapowiada powszechność głoszenia słowa Bożego.

Innym ważnym zjawiskiem w analizie narracyjnej jest tzw. *dysjunkcja prawdopodobieństwa*.²¹ Ma ona miejsce w momencie, gdy czytelnik wirtualny zaczyna wysuwać przypuszczenia co do dalszego biegu wydarzeń. Są to punkty węzłowe opowiadania, w których jawią się alternatywy, a czytelnik dokonuje wyboru. Dysjunkcję, prawdę mówiąc, występują bardzo często w każdym tekście narracyjnym. Dlatego, aby wyłowić z opowiadania te najważniejsze dla biegu narracji, każdy tekst wprowadza do opowiadania różnego rodzaju sygnały w celu podkreślenia, że mająca nastąpić dysjunkcja jest ważna. Takim sygnałem jest *suspence*, która wprowadza czytelnika w stan oczekiwania, sprawiając narastanie u niego emocji z tym związanych.²² Im dłuższa *suspence*, tym ważniejsza dysjunkcja, która ma nastąpić. Czytelnik, oczekując na rozwiązanie, tworzy hipotezy, które opowiadanie w dalszej części potwierdzi mu lub każe odrzucić. Tworzy sobie w umyśle tzw. *możliwe czy prawdopodobne światy*,²³ z których tylko jeden jest prawidłowy. W Dz 12 długa *suspence*, opisująca beznadziejną sytuację Piotra (ww. 4b—6), zmusza czytelnika czy słuchacza do przewidywania biegu wydarzeń (śmierć/nie śmierć, a zatem może uwolnienie?). Nie jest wykluczone, że wspomniane wyżej struktury dyskursywne będą go orientowały w kierunku błędnych rozwiązań, które na końcu zostaną odrzucone na poziomie struktur narracyjnych. Suwet przygotowuje bowiem na poziomie struktur dyskursywnych oczekiwania czytelnika na poziomie fabuły, tj. struktur narracyjnych. Poszukiwanie coraz głębszych struktur prowadzi do

²¹ Zob. Eco, *Lector in fabula...*, 162—165; por. także T. A. van Dijk, *Testo e contesto. Semantica e pragmatica del discorso*. Il Mulino; Bologna 1980, 100—105.

²² Jest to typowe zjawisko dla kryminałów.

²³ Eco, *Lector in fabula...*, 165—171.

tw. *struktur aktancjalnych i ideologicznych*. Odkrycie głębszych pokładów znaczeniowych tekstu dokonuje się w późniejszym momencie lektury, jest jej końcowym rezultatem. Nie jest możliwe odkrycie głębszych pokładów tekstu, jeżeli czytamy go tylko jako sekwencję liniową. Stąd struktury aktancjalne uwidaczniają w tekście cały system przeciwieństw; natomiast struktury ideologiczne system wzajemnych relacji.²⁴ Struktury ideologiczne nie dotyczą intencji odbiorcy (tego, czego oczekuje), ale tego, co tekst zawiera w sobie i ukazuje. Zdarza się, że czytelnik wirtualny nie jest tym, którego zamierzył autor, ale tym, którego sam tekst postuluje. Czytelnik może zatem odkryć w tekście takie pokłady znaczeniowe, o których autor nie myślał. Na gruncie naszej literatury może posłużyć zdarzenie z życia Żeromskiego, ostra krytyka, jaka wywiązała się po napisaniu przez niego *Przedwiośnia*. Końcowa scena marszu na Belweder, w której bierze udział Cezary Baryka, została odczytana przez niektóre kręgi jako wezwanie do rewolucji, czemu autor stanowczo zaprzeczał, twierdząc, że jego zamiarem było tylko danie przestrogi. Zatem, końcowym zadaniem odbiorcy każdego utworu byłoby odkrycie „ideologii”, którą tekst faktycznie postuluje. W przypadku *Pana Tadeusza* nie wystarczy tylko wychwycić wątek miłosny między Tadeuszem i Zosią, konflikty między Soplicami i Horeszkami czy konspiracyjną działalność księdza Robaka. Czytelnik wirtualny winien zrozumieć sytuację, w jakiej rozgrywa się poemat, na co wyraźnie wskazuje podtytuł utworu. Poematowi towarzyszy powszechny entuzjazm i wiara w powodzenie wojny Napoleona z Rosją. Tym samym poemat ukazuje atmosferę rozbudzonych nadziei na odzyskanie niepodległości, a w późniejszych pokoleniach podtrzymywał wiarę w przyszłe wyzwolenie. Podobnie, w przypadku *Dz 12* główna idea nie dotyczy bezpośrednio uwolnienia Piotra i ukarania Heroda. Główna idea opowiadania łączy ze sobą oba epizody i jest związana z tym, co obie interwencje nieba powodują, tzn. z usunięciem przeszkód na drodze Ewangelii i z nie dającym się powstrzymać rozwojem słowa Bożego. W opowiadaniu nie chodzi w pierwszym rzędzie o prześladowanie Kościoła i bluźnierczą postawę króla Heroda, ale o ukazanie stałego rozwoju Dobrej Nowiny. Taką interpretację podpowiada summaryum w w. 24.

Na zakończenie należy się jeszcze wyjaśnienie, że pewna część powyższych zjawisk nie występuje w literaturze biblijnej, która w swej formie jest o wiele prostsza od literatury współczesnej. Narracyjne podejście do tekstu musi także iść w parze ze studium historyczno-krytycznym, ponieważ analiza narracyjna jest metodą o aspekcie wybitnie synchronicznym, zajmując się tekstem tylko w jego obecnym kształcie, a słowo Boże jest słowem objawionym w historii.