

Hoofstuk Drie
NARRATIEF-KRITIESE
BENADERING



NARRATIEF-KRITIESE BENADERING

1. NARRATIEF

“The narratives of the world are numberless. Narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting ..., stained glass windows, cinema, comics, news items, conversation” (Barthes 1977:79). O’Neill (1994:31) stel voor dat mens die lys sou kon uitbrei om drome en dagdrome, grappe en advertensies, psigo-analitiese sessies, weerberigte en sterfbed belydenisse in te sluit. Narratiewe kan verbaal of nie-verbaal wees, waar of vals, realisties of onrealisties, fiksie of non-fiksie, literêr of nie-literêr. Barthes gaan voort deur te sê: “Moreover, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society; it begins with the very history of mankind, and there nowhere is or has been a people without narrative ... Narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there like life itself” (1977:79).

Die primêre fokus van dié studie is op die literêre narratief, wat tot uitdrukking kom in `n **teks** wat deur die narratiewe kritiek as `n geheel ondersoek word. Dié teks het `n bepaalde literêre konteks, die **genre**, wat vir die narratiewe benadering belangrik is. Die narratief maak gebruik van **simbool** en **metafoor** as literêre elemente en bestaan in die opbou daarvan uit **storie** en **diskoers** – aspekte wat in hierdie hoofstuk bespreek sal word.

2. GENRE

Die narratief-kritiese benadering behels `n omvattende analise van en omgang met die teks, wat `n sensitiwiteit insluit vir die gebruik van spesifieke genres (Bailey1995:211). “Literary criticism deals with the interpretation and evaluation of a literary work through the careful examination and analysis of the work itself on the basis of both internal factors (e.g, **genre**...) and external factors (e.g., historical setting, social setting, psychological information) (Aune 1987:19). Dit is vir die

narratiewe benadering belangrik om te weet met watter soort teks gewerk word, vanweë die teksgesentreerdheid van die benadering. Woorde kan immers verskillende dinge in verskillende kontekste beteken en taal kan dubbelsinnig wees. “The importance of recognizing the proper genre of a text is acknowledged by literary critics” (Tuckett 1987:76).

’n Behoorlike interpretasie van woorde en sinne is dus ten minste gedeeltelik afhanklik van die soort van teks waarin dit voorkom. Daar is egter ook tekste wat vir die interpretasie daarvan volledig afhanklik is van ’n verstaan van die genre. Dit is toe te skryf daaraan dat elke genre sy eie karakter het, asook sy eie beperkinge en doelwitte. Die leser kom na die teks toe met bepaalde verwagtings en besef dat sekere vrae net sinvol aan sekere tekste gevra kan word. So byvoorbeeld kan ’n gebrekkige verstaan van die apokaliptiese genre ernstige misverstaan tot gevolg hê. Indien die interpreteerder byvoorbeeld glo dat die apokaliptiese genre slegs toekomstige gebeure wil voorspel, kan die eintlike waarde van die teks heeltemal verpas word. “It has been cogently argued that the essence of apocalypse is really not integrally related to the future: apocalypse is the revealing of heavenly mysteries in the present” (Tuckett 1987:74). Hoewel dit nie vir alle apokaliptiese geskifte geld nie en sommige wel net gemoeid is met die toekoms, maak dit die leser bedag daarop dat van die visioene in Openbaring moontlike insig wil gee in die hede eerder as om die toekoms te voorspel.

As ons aanvaar dat Johannes hoofsaaklik oor die hede skryf, maar die leser se vooropgestelde idee is dat die apokaliptiese genre oor die toekoms handel, kan dit gebeur dat die leser nie die kragvolle uitwerking van die teks ervaar nie. So kan die eintlike boodskap van die teks heeltemal verkeerd interpreteer word en daarom blyk dit noodsaaklik te wees vir die interpreteerder om die genre van die teks te verstaan.

’n Genre ontstaan oor ’n lang tyd, selfs oor eeue heen, “‘crystalizing’ specific ways a culture comes to ‘see’ its experiences and history (Bailey 1995:202). Bakhtin, in sy *Theory of Genres* (1981:280), verwys daarom na genre as ’n “organ of memory”. Dit is op grond van die feit dat genres die herinneringe van die verlede dra, dat ’n genre self potensiële betekenis oordra. “Genres accumulate forms of seeing and interpreting particular aspects of the world” (Bakhtin 1981:288). Bakhtin gebruik ter illustrasie Jesus se verhaal in Markus 12:1-12, wat handel oor God se wingerd.

Hierdie verhaal roep Jesaja 5:1-7 in herinnering en moes daarom sterk emosie in die hoorder gewek het, wat bekend was met die lied in Jesaja 5 wat deel is van die liefdeslied genre. Op grond van die verbintenis tot Jesaja 5 kon die storie in Markus 12 die huidige ervaring van die lesers beïnvloed deurdat hulle die ervaringe van Israel in die verlede in herinnering kon roep.

In langer literêre tekste, byvoorbeeld Openbaring en The Lord of the Rings, is dit moontlik dat ons met meer as een genre te doen het. So onderskei ons in die boek Openbaring ten minste drie prominente genres, naamlik dié van apokaliptiek, brief en profesie. Hierbinne sou ons ook kleiner, of sub-genres, kon identifiseer. So verwys James L Bailey byvoorbeeld na die oorwinningslied genre in Op 5:9, 10, 12, 13b (Bailey 1995:199).

Uit Bailey se poging tot 'n definisie van genre blyk dit duidelik dat genre meer behels as slegs die literêre konteks van die teks, of die soort teks wat ter sprake is. "Genres are the conventional and repeatable patterns of oral and written speech, which facilitate interaction among people in specific social situations" (Bailey 1995:200). Die sukses van dié fasilitering en die impak wat bereik word deur van 'n spesifieke genre gebruik te maak, hang af van die manier waarop die genres en patroon aangewend word en die sosiale ruimte waarbinne dit gebruik word. "Each genre is a specific way of visualizing a given part of reality" (Bakhtin 1981:275). As dit waar is dat elke genre 'n manier van kyk na 'n spesifieke aspek van realiteit behels, dan moet ons daaruit aflei dat een genre nie net oorgedra kan word na 'n ander genre nie. 'n Gelykenis van Jesus kan nie net verander word na 'n verduideliking van wat die storie beteken, sonder dat dit 'n ernstige verlies van betekenis en impak tot gevolg het nie. Dit is dus duidelik dat 'n outeur sy/haar genre kies, gebaseer op sy/haar keuse vir een bepaalde uitgangspunt en téén 'n ander.

Hoewel 'n teks se genre baie belangrik is vir die interpretasie van die teks, is genres nietemin nie vasgestelde entiteite wat met 'n stel reëls funksioneer waarbinne elke geskrewe werk moet inpas as dit van die spesifieke genre gebruik maak nie. Dit stel ook nie vaste grense nie. F Kermode help ons met sy beskrywing van genre as hy daarna verwys as 'n "concept of expectation" (Kermode 1979:162) waarvolgens die genre die verwysingsraamwerk voorsien wat nodig is vir die interpretasie van die

teks. Dit beteken dus nie dat elke teks binne `n bepaalde genre al die karaktertrekke van die spesifieke genre moet toon nie.

In die twee verhaalanalises wat in die volgende hoofstuk volg, sal veral aandag gegee word aan die spesifieke genres van apokaliptiek, eskatologie, profesie en fantasie, wat ek beskou as die hoofgenres van die twee verhale.

3. SIMBOOL

Die narratiewe twee groot literêre elemente, soos blyk uit ons twee verhale, is simbole en metafore.

Elke gemeenskap het sy eie simbole. Simbole is deel van ons bestaan, is `n wesenlike bestanddeel van die wêreld waarin ons leef, van ons werklikheid, van dit wat ons wêreld betekenisvol uitdruk en van ons omgang met ander. Simbole behoort tot ons alledaagse begrip en verstaan van ons wêreld en ons omgewing.

Die twee narratiewe waaroor hierdie studie begaan is, is albei grotendeels simbolies. Beale verwys na die “predominant symbolic genre of Revelation” (Beale 1999:52) en gaan voort deur te sê: “we are told in the book’s introduction that the majority of the material in it is revelatory symbolism” (Beale 1999:52). Dit is dus belangrik dat ons aandag gee aan die simbool as taalverskynsel.

3.1 Die doel van simbole

Narratiewe kan verandering bewerk¹. Soms wil die implisiete outeur van `n verhaal die implisiete leser motiveer om bepaalde oortuigings of interpretasies te verwerp en nuwes te aanvaar of ten minste te oorweeg. Hiervoor maak die narratiewe gebruik van simbole en metafore wat as retoriese tegnieke baie effektief verandering bewerkstellig. “Symbolism (and irony) are useful rhetorical devices for accomplishing this purpose” (Powell 1990:27). Die vermoë tot verandering is geleë daarin dat die

¹ Sien die gedeelte in Hoofstuk 1 wat handel oor die vermoë van die narratiewe om verandering te bewerk.

simbool `n 'nuwe' wêreld skep waarin die leser ingetrek word. "We have already noticed its capacity to create a symbolic world which its readers can enter and thereby have their perception of the world in which they live transformed" (Bauckham (i) 1993:17). Tolkien (1966:10), die outeur van *The Lord of the Rings*, glo dat die narratief (spesifiek fantasie verhale) en simbool die potensiaal het om ons te verander omdat dit vir ons dinge vertel oor onself en ons wêreld wat ons op geen ander manier sal ontdek nie – dinge wat vir ons lewensbelangrik is. Tillich skryf: "Religious symbols are a representation of that which is unconditionally beyond the conceptual sphere. The main function of the symbol is therefore the opening up of levels of reality which otherwise are hidden" (Tillich 1961:303).

3.2 Karakter van simbole

1. Die krag van die simbool om transformasie te bewerk is geleë in die emosionele verbintenis wat simbole tot die leser het. Simbole kan dus beskryf word as **emosioneel-gelaaide beelde**, wat mense konfronteer met `n onbekende werklikheid of met hul eie werklikheid, maar op `n 'nuwe' manier. Bauckham beklemtoon: "It should be clear that the images of Revelation are symbols with evocative power, inviting imaginative participation in the book's symbolic world" (Bauckham 1993:18). Volgens Oelkers en Wegenast (1991:185) is die simbool meer as enige ander narratiewe element daartoe in staat om die emosionele effek te bewerk. `n Mens word gekonfronteer met sy/haar eie (vir hom/haar onbekende) realiteit. Dit is dikwels `n moontlike realiteit, maar wat nog nie gerealiseer het nie of deur die individu raakgesien is nie. Simbole kan dit doen omdat die leser emosioneel daaraan verbind word, byvoorbeeld `n huis, `n deur, die woestyn, die goeie herder, kleure, plekke, ensovoorts. `n Huis kan simbool wees van geborgenheid of ingesperdheid. `n Woestyn kan simbool wees van versoeking of versorging. Beide spraak- en handelingsimbole is eng met emosionele belewenisse verbind.

2. Simbole is **heenwysend na die werklikheid**. Oelkers en Wegenast verwys na die "Hinweis-Character, indem sie über sich hinaus auf eine Wirklichkeit verweisen ..." (Oelkers&Wegenast 1991:17), wat soms nie op `n ander manier toeganklik is nie. In dié heenwysing is simbole `n **brug van verstaan** ("*Das Symbol-*

Brücke des Verstehens”, Oelkers&Wegenast 1991:17) en wel `n brug wat (i) *gister en vandag en die toekoms*, en (ii) *lewenservaring en geloofservaring*, verbind.

(i) Simbole wat veranker is in die geskiedenis ontleen daar hul waarheid en betekenis en word dikwels herhaal in vandag, of verwys na die toekoms en verbind dit so aan mekaar, byvoorbeeld die Eksodusgebeure en die kruisgebeure. Aangesien dié simbole help om ervarings vandag verstaanbaar te maak, byvoorbeeld lyding en dood, kry dit ook vir vandag betekenis en dien dit dus as `n brug tussen die verlede en die hede (gister + vandag).

(ii) Wanneer ons vanuit ons geloofservaring en geloofsverstaan van bepaalde simbole, gehelp word om huidige lewenservaringe van byvoorbeeld angste en lyding te verstaan, lei simbole ook tot interpretasie van ons huidige geloofs- en lewensamehang. "Authentisch ist für Tillich ein Symbol dann wenn es Widerfahrnisse und Erlebnisse so zu deuten vermag, daß sie als lebendige religiöse Erfahrungen angeeignet und verstanden werden können" (Oelkers&Wegenast 1991:18). Dit is egter met behulp van die hermeneutiese handeling wat geloofs- en lewenservaring in verhouding tot mekaar gebring kan word.

Tillich sluit aan by die voorafgaande wanneer hy skryf: "symbols thus provides a preconceptual bridge between the human psyche and what is symbolized" (Tillich 1964:56). Hy glo dat elke simbool twee kante het. "It opens up reality, and it opens up the soul. It opens up hidden depths of our own being" (Tillich 1964:56). Tillich maak dit duidelik dat simbole op die dieper vlak van die mens se psige funksioneer. Thiselton skryf dat die simbool meer as die intellek, emosie en verbeelding betrek en verwys na Rolo May wat daarop aandring dat die mag van simbole in pastoraat begryp moet word en dat gebruik gemaak moet word van simbole in pastorale teologie (Thiselton 1992:579).

Maria Kassel skryf ook oor die psigologiese effek van simbole en gebruik die begrip 'tiefen psychologischen' om die effek van simbole te probeer beskryf (Oelkers&Wegenast 1991:19). Volgens haar het die simbool `n uitwerking op die diep-onbewuste ervaringswerklikheid van die mens. Sy onderskei drie komponente: (i) *beeld*, in dié geval `n droombeeld; (ii) die *onbekende* en (iii) *psigiese energie* wat deur die beeld veroorsaak word. Die religieuse spraaksimbole wat aan ons oorgelewer is deur middel van onder andere die Bybelse narratief, het baie dikwels

sy oorsprong in drome, "Traumsprache" (of "diep-onbewuste"). Dié droombegrip as middel van Goddelike openbaring laat ons onmiddellik by die aanhoor daarvan effens skepties luister, omdat dié konsep vreemd is vir die Westerse Christendom. Tog is die meeste openbaringe in die Bybel toegeskryf aan só 'n openbaring. (i) *Droombeelde* het 'n verrassende effek op die ontvanger. 'n Dialoog vind plaas wat wil aanleiding gee tot handeling. Die ontvanger (dromer) kan nou óf handel óf die nuwe wete verdring. Belangrik is dat die droombeeld (diep-onbewuste-ervaringsimbool) soos 'n spieël is wat dit sigbaar maak wat nie in sy alledaagse sigbaar word nie. Dit is altyd 'n konfrontasie met die eie onbekende psigiese realiteit. Dit bring ons by die tweede komponent, (ii) die *onbekende*, wat 'n paradoks is omdat dit die eie realiteit van die mens is waarmee hy/sy gekonfronteer word. Die onbekende veroorsaak dat verskillende emosies van byvoorbeeld angs of opgewondenheid in die ontvanger ontketen word. Dié emosies laat die derde komponent, (iii) *psigiese energie*, vry wat hopelik verandering of verdere ontwikkeling sal bewerk.

Beale (1999:39) sluit hierby aan wanneer hy skryf dat Openbaring 'n *teologiese psigologie* is wat bedoel is om mense se gedrag en optrede te verander en Tolkien glo dat literatuur vir ons maniere gee van kyk na 'n situasie en ons omstandighede wat ons help om dit uitmekaar te haal en weer bymekaar te voeg op maniere wat sin maak, sodat ons dit emosioneel en psigies kan hanteer (Helms 1976:58).

3. Simbole is ook **verteenwoordigend**. Dit verteenwoordig die "ander werklikheid", die werklikheid wat nie toeganklik is nie, maar deur die simbool werklik en teenwoordig gemaak kan word. So kan ons byvoorbeeld oor God nét in simbole dink en praat. Dit is die enigste manier waarop ons dié groot, oorweldigende werklikheid kan begin begryp. Du Rand sê met reg: "symbolism is an attempt to present the divine communication in an understandable way" (Du Rand 1994:250). Thiselton sluit hierby aan met sy woorde: "symbols are used by the author because he is writing about subject matter which is very hard to express in human language. He is writing about the evil forces which opposes the light and try to destroy the good works of God" (Thiselton1992:10). Thiselton verwys na Jung wat glo dat simbole en narratiewe genesend is omdat dit ons help om die 'diepte van God' te ontdek, en

volgens hom voorveronderstel figuurlike taal die onvermoë van gewone beskrywende taal om dié effek op die leser te hê (Thiselton 1992:577).

4. Simbole is volgens Oelkers en Wegenast ook 'n "**Vor-bild**" (Oelkers&Wegenast 1991:129). Ter verduideliking is dit nodig om te onderskei tussen tekens en simbole. Die teken wat ons kry by 'n voettoegang of verkeersteken is tekens van dit wat ons ken en begryp. As ons dit sien weet ons onmiddellik wat om te verwag, omdat dit reeds aan ons bekend is. Simbole in dié sin van 'vor-bild', is ook afbeeldings of uitbeeldings, maar van dit wat nog nie bekend is nie. Die doel van die simbool in hierdie geval is dat dit juis 'verstaan' wil skep.

3.3 Verstaansproblematiek

"One of the greatest difficulties presented by reading and interpreting the Apocalypse is the way in which the author used a wealth of symbolic language ... To penetrate the world of the Apocalypse is to enter into a fantastic universe in which symbols are linked or clash, without ever giving the reader a break. It is almost like a twentieth century video-clip" (Prévost 1993:25). Klaus Koch (Koch 1982:71) sluit hierby aan wanneer hy skryf: "... the picture language of the apocalypse is so noticeable and so curious that it stands out clearly from the normal framework of the literature of the time and suggests a particular linguistic training ... it can be said of Revelations that it contains unusual and fantastic symbols".

Ek het egter in die voorafgaande daarna verwys dat simbole verstaan wil bewerk. Tog blyk dit uit die twee aanhalings dat die gebruik van simbole dit juis moeilik maak om die teks te verstaan. Dit is omdat simbole funksioneer binne 'n bepaalde **sfeer van konsensus** (Van der Watt 2000:2), wat beteken dat 'n simbool dikwels net binne 'n bepaalde gemeenskap en konteks betekenis het, en dan ook net indien 'n groot groep mense of 'n gemeenskap die simbool aanvaar en met die betekenis daarvan saamstem. Oelkers en Wegenast noem hierdie neiging van simbole 'Privatsprache' (Oelkers&Wegenast :34). Die simbool met sy veelvuldige betekenis moet dus in 'n gemeenskap geïntegreer word. "Sie werden geboren und sterben auch wieder, zum Beispiel wenn sie nicht mehr durch Erfahrungen des

Einzelnen oder einer Gemeinschaft gedeckt sind. Zu Symbol werden sie eigentlich nur, wenn sie von einer Gemeinschaft akzeptiert werden und integriert werden" (Oelkers&Wegenast 1991:17). Van der Watt (2000:3) verwys na dié proses as 'conventionalized', maar wanneer die simbool nie gebruik word nie kan so 'n simbool sterf en kan dit vir latere groepe mense of individue feitlik onmoontlik wees om weer die betekenis daarvan vas te stel. "As soon as one moves outside that sphere of consensus, the symbol will no longer communicate as symbol (e.g. an uninitiated person will not understand the symbols of a strange religious cult – these will have to be explained)" (Van der Watt 2000:2). Powell (1990:29) verwys na vier soorte simbole: 1) "*archetypal symbols*" wat hul betekenis in 'n feitlik universele konteks het, bv lig en donkerte, 2) "*symbols of ancestral vitality*" waarvan die betekenis in vroeër bronne gevind word, 3) simbole geskep deur die *implied author*, wat net binne die konteks van die spesifieke narratief verstaan kan word, en 4) "*symbols of cultural range*" waarvan die betekenis gevind word in die sosiale en historiese konteks van die werklike outeur en die eerste lesers. Dit is oor laasgenoemde wat Van der Watt (2000:2) skryf dat mens buite die konsensusfeer beweeg het, en wat as 'Privatsprache' beskou kan word. Die volgende voorbeeld kan as illustrasie dien: in 'n land waar 'n vark as 'n onrein dier beskou word, sal die mense baie bly wees om te hoor dat Jesus demone in die varke gejaag het, sodat hulle hulself oor die krans gestort het. In 'n land waar die vark egter as 'n heilige dier beskou word sal dit waarskynlik die teenoorgestelde reaksie by baie ontstelde toehoorders wek.

Bauckham sê dus tereg na aanleiding van die voorafgaande problematiek: "Thus it would be a serious mistake to understand the images of Revelation as timeless symbols. Their character conforms to the untextuality of Revelation" (Bauckham 1993:19).

Dit is dus belangrik om te verstaan dat simbole in 'n bepaalde kulturele, politiese en ekonomiese konteks ingebed is, uit die aard van die saak met gepaardgaande emosies. Simbole in antieke dokumente gaan dus nie dieselfde emosionele veranderingseffek hê op huidige lesers nie. Selfs word die betekenis daarvan geopenbaar, het huidige lesers nie die emosionele verbintenis tot die betrokke simbole nie en sal dieselfde effek dus nie verkry word nie. Oelkers en Wegenast maak egter 'n stelling wat veral vir hierdie studie baie belangrik is: "Es geht in der

Glaubensverkündigung darum, ständig neue lebensbezogene Symbole zu finden, die unter Zeitgenossen Bedeutsamheit und Virulenz haben" (Oelkers&Wegenast 1991:42).

Vir `n geloofsgemeenskap is dit dus noodsaaklik om geloofsimbole wat slegs nog tradisie is en nie meer lewende emosionele lewenservaring oproep nie, krities en nuut te oordink en moontlik na 'nuwe' simbole te soek wat op die lewens van mense betrekking het - daar waar ons angs en pyn, lyding en verlange beleef. Die studie wil egter bewys dat daar reeds kontemporêre simbole bestaan wat dieselfde doel wil bereik in die lewens van die *implied reader* en wat daarom as parallele simbole kan dien.

4. METAFOOR

4.1 Inleidende opmerkings

Dit is nie die doel van hierdie studie om die talle teorieë oor die metafoor te bespreek, om nog `n definisie voor te stel of om die groot verskeidenheid van verstaansmoontlikhede te bespreek nie. Ek wil slegs kortliks aandag gee aan die metafoor soos wat dit aangewend word in die narratief, die doel daarvan en hoe dit funksioneer, omdat die metafoor `n belangrike funksie het in albei narratiewe waarmee die studie besig is.

Gunton herinner ons aan hoe belangrik metafore is: "We must treasure our metaphors, particularly those which have, over the centuries, commended themselves as especially illuminating in the human quest **to come to terms with the meaning of our universe and of our life in it**" (Gunton 1988:39). In hierdie opmerking word dit reeds duidelik dat metafore `n baie belangrike rol in die narratief speel en onder andere die funksie het om ons te help om ons wêreld en ons bestaan in die wêreld te verstaan of om ten minste daarmee om te gaan. Hierdie stelling alleen, en die feit dat dit geld vir beide Openbaring en The Lord of the Rings, regverdig die aandag wat ons kortliks aan die metafoor gee.

Die betekenis en doel van metafore word duidelik uit die oorsprong van die woord, *meta-pherein*, wat beteken, ‘*transfer*’. Dit kan ook vertaal word met ‘bringing near’. Ricoeur sê, “(the metaphor) bears meaning from afar and makes it intelligible or near” (Vanhoozer 1990:12). Miskien sou ons kon sê dat dit die essensie is van die metafoor: ‘*naby bring*’/ ‘*seeing together*’ van dinge wat aanvanklik onversoenbaar voorkom. Dit kan byvoorbeeld ook behels om in ‘n moeilike situasie ‘n nuwe perspektief of sienswyse ‘nader te bring’, waar die leser nie in staat was om dit self te sien of die assosiasie te maak nie, vanweë sy/haar objektiewe belewenis van sy/haar realiteit. In die proses van ‘bringing near’ vertel die metafoor dus vir ons iets nuuts aangaande ons realiteit.

Metafore is funksioneel en wil iets kommunikeer, “because they are an essential and creative part of the forming of meaning” (Van der Watt 2000:5).

4.2 Die vorming van ‘n metafoor

Van der Watt verwys na Miller se beskrywing: “two lexical items of disparate meanings are linked on the basis of comparison” (Van der Watt 2000:6), die twee woorde word gekombineer om ‘n nuwe woord te vorm, terwyl die individuele betekenis van albei behou word. Die nuwe betekenis is die metafoor. Die effek hiervan is nie die betekenis van die een of die ander, of net ‘n kombinasie van die twee nie, maar ‘n derde betekenis wat op geen ander manier uitgedruk kan word nie. “In a sense metaphor is a new word ...” (Van der Watt 2000:6).

“The ‘transference of meaning’ takes place when what is said can be linked to what is meant through some kind of identification and comparison” (Van der Watt 2000:7). ‘n Metafoor word geskep wanneer die letterlike betekenis in ‘n woord absurd, irrelevant of onwaar is, terwyl die sin nietemin ‘n betekenisvolle inhoud het. “Incongruency therefore plays an important role in identifying metaphors” (Van der Watt 2000:7). Metaforiese betekenis word nie gevind in die konvensionele nie, maar in die onkonvensionele. Die plaasvervanging van woorde help in die verstaan van

die metafoer, want so kan `n metafoer dikwels net vervang word met sy letterlike ekwivalent om verstaan te word.

Wanneer `n tweede element met `n eerste verbind word ontstaan `n **analogie**. `n Analogie is “to fix something by means of language so that it may be recognised, described, examined, investigated, etc: it is to use a word to stand for something” (Gunton 1988:43). Op grond van analogie kan die stelling gemaak word: old age is the evening of life. Daar is `n analogie tussen die woorde. Die metafoer help dus om iets op `n nuwe manier te sê. “Metaphor makes new connections through the use of creative imagination” (Black 1962:75).

4.3 Funksie van metafore

4.3.1 Metafore open die weg vir nuwe visie

“In Rhet.1410b Aristotle says that ordinary words used literally only convey what we know already, but through metaphors one can obtain fresh insight” (Van der Watt 2000:9). In die inleidende opmerkings het ek verwys na Gunton se aanhaling waarvolgens metafore ten doel het om ons te help om ons wêreld en ons bestaan daarin beter te verstaan. Die metafoer wil egter méér as dit. Die metafoer wil ons help om ons nuut te oriënteer ten opsigte van ons bestaan en ons realiteit. “Metaphores not only yield new insights into reality, but also suggests new ways of orienting oneself in the world” (Macky 1990:28). Hierdie stelling word gesteun deur Mary Gerhart en Allen Russell wat saam met Ricoeur die aandag daarop vestig dat die metafoer die leser nuut wil oriënteer, en wel deur middel van die skep van “nuwe visie en nuwe idees” wat daartoe aanleiding gee dat ons op `n nuwe manier na die wêreld kyk (Gerhart 1979:51). “Metaphors and narratives create possible ways of seeing or understanding the world and human life” (Thiselton 1992:351).

4.3.2 Metafore kan ons denke, én sodoende ons wêreld, verander

“The metaphor enlarges our vision of the world, by expanding the real to include the 'possible'” (Van Hoozer 1990:70). Wat hiertoe aanleiding gee, is die feit dat die

metafoor vir die leser `n visie of `n blik gee op wat kán wees. `n Illustratiewe voorbeeld is die *kruis* wat as `n *oorwinning* beskryf word. Om die kruis `n metafoor van oorwinning te maak, “is to use a metaphor in a bold way” (Gunton 1988:77). Dit is wat Ricoeur na verwys as “a category mistake **that clears the way to a new vision**” (Ricoeur 1976:230). “[This] means that the cross is metaphorically but really a victory, and a victory whose significance is to be expressed in several ways. First, it ‘clears the way to a new vision’ because it is revelatory of human life on earth. To be victorious does not mean butchering your opponent with weapons, but refusing to exercise power demonically in order to overcome evil with good” (Gunton 1988:77). Metafore maak dus die pad oop na `n nuwe visie omdat dit iets openbaar van die mens se lewe op aarde – iets wat beide die outeurs van Openbaring en The Lord of the Rings in slaag. Die metafoor het dus `n openbarende funksie omdat dit mense wat vasgevang is in `n leuen en nie meer kan onderskei tussen goed en kwaad, waarheid en leuen nie, help om nuwe insig/visie te kry. So ontstaan `n ‘possibility of truth’ (Gunton 1988:78). `n Pad word dus oopgemaak vir nuwe visie en verstaansmoontlikhede. Die dieperliggende betekeniswaardes waarbinne die gedagte wat die metafoor aanraak, ingebed is, word verlig. Uiteindelik verander dit nie net ons denke nie, maar dit verander ons wêreld!

“Man’s being is constituted less by his works (actuality) than by the new possibility given by God. Eberhard Jüngel’s point is that faith is about the “more than actuality” – the possibilities – that come to speech in non-literal language. To take metaphor seriously means that we demand ‘a realism capable of embracing the ontological force of possibility” (Vanhoozer 1990:70).

Daarom is die metafoor saam met die simbool die mees geskikte literêre vorm vir die oordra van `n eskatologiese visioen en verstaan van die wêreld. Ricoeur & Jüngel (1974:70) verwys daarna dat dit die metafoor se hoofdoel is, om die manier waarop ons na ons wêreld kyk, te verander.

4.3.3 Metafore affekteer die leser se optrede

Die metafoor het `n affektiewe funksie wat letterlike taal nie het nie, wat die leser se gedrag en optrede beïnvloed, waarna Aristoteles verwys het as die psigologiese

karakter van metafore. Volgens hom het metafore drie retoriese voordele: “*lively*”, “*appetent*” en “*pleasure*”. “*Lively*” verwys na die skielike en verrassende uitwerking wat die metafoor kan hê, “*appetent*” verwys na die vermoë van metafoor om die leser te motiveer of aan te moedig om te reageer. Metafore kan baie oortuigend wees. Macky (1990) verwys ook na die funksie van die metafoor, waarna hy verwys as affektiewe funksie, en verduidelik dat dit die leser sover bring om hom-/haarself te verbind om God se kinders te word. “*Pleasure*” verwys na die gevoel van verwondering oor nuwe insig wat die metafoor verleen.

Thiselton sê: “metaphor produces new possibilities of imagination and vision” (Thiselton 1992:351).

4.3.4 Metafore en spreke oor God

Die metafoor wil ons in staat stel en toerus om oor groter werklikhede te praat en te besin, byvoorbeeld oor God, die bose en verlossing, en die metafoor doen dit deur die weg te open vir nuwe visie op die lewe en die wêreld. Dit wil ons denke verander oor onself en gevolglik ook oor ons wêreld. En dit stel God aan die woord. “Metaphors enlarges our vision of the world, by expanding the real to include the ‘possible’ ... For this reason alone we could infer that metaphorical discourse is perhaps the most appropriate language with which to express an eschatological vision of the world”, for it is precisely the ‘more than actuality’ which is the object of our hope” (Vanhoozer 1990:71). Dit is dus te danke aan die metafoor dat ons visioene en voorstellings kan hê van wat kan wees.

Metafore werk met die skep van `n analogie. Met gebruik van teologiese taal ontstaan die vraag: hoe verwys ons na God? Watse analogie word geskep? Woorde wat tradisioneel vir iets anders gebruik word, word gebruik om na God se aksies te verwys, byvoorbeeld *offer* wat gewoonlik verwys na die slagting van `n dier op `n altaar. `n Voorbeeld uit Openbaring is die Lam wat die merke van die slagting dra – `n duidelike analogie tot die gekruisigde en opgestane Jesus (Op 5:5). Metafore stel ons dus in staat, soos ook oor simbole gesê is, om oor God (en ander groothede, byvoorbeeld die bose) te praat. “The (metaphors) therefore enable the Christian community to speak of God as he is found in concrete personal relationship with human beings and their world” (Gunton 1988:46). Ek het verwys Ricoeur se stelling:

“... (it) clears the way to a new vision” (Ricoeur 1976:230). Gunton sluit hierby aan deur te sê dat die sentrale gedagte in die skep van `n pad na `n nuwe visie, die feit is dat die metafoor ons in staat stel om oor God te praat én “ **... to bring God to speech**” (Gunton 1988:80). Hier verwys hy spesifiek na die oorwinningsmetafoor en sê verder dat dié metafoor een van die maniere is “by which God is enabled to come to human speech as a *saving* God” (Gunton 1988:80).

“The necessity for this type of metaphorical language, therefore, lies in the distinction of divine reality” (Van der Watt 2000:22). Een rede waarom metafoor effektief kommunikeer ten opsigte van spreke oor God en oor Goddelike realiteite is omdat dit tegelyk kan beskryf én kan skep. “To a certain extent metaphors referring to the transcendent world both describe and create” (Van der Watt 2000:23). Van der Watt gebruik die voorbeeld van die arm van God. Om na God se arm te verwys stem moontlik nie ooreen met die letterlike realiteit nie, maar deur die metafoor word `n arm as’t ware geskep vir God “due to the limitation of accessibility of the transcendental reality by humans” (Van der Watt 2000:23). Die funksie wat dus met `n mens se arm geassosieer word, word nou metafories met God geassosieer, maar dit is ook beskrywend van `n karaktertrek van God. Caird onderskei twee tipes metafore ten opsigte van `n beskrywing van die handeling van God: *anthropomorphism*, wat fisiese beweging en liggaamsdele aan God toeskryf, en *anthropopathism*, wat menslike emosies en reaksies aan God toeskryf (Caird 1980:144)

4.3.5 Metafore en ‘demoniese’ taal

Wat maak ons met ‘demoniese’ taal en metafore? Hoe verstaan ons as 21ste eeuse Westerse Christene dié metaforiese taal? Die metafore wil nie letterlik verstaan word nie, maar is figuurlike spraak (Janet Soskice 1985:49). “The texts presents us not with superhuman hypostases trotting about the world, but with the metaphorical characterisation of moral and cosmic realities which would otherwise defy expression. The New Testament metaphors are not, therefore, ... merely ‘perspectives’ of the primitive mind on the world. The writers mean us to understand the demonic realistically, but in an appropriate indirect manner” (Gunton 1988:66).

In die narratiewe analises van onderskeidelik Openbaring en The Lord of the Rings, bespreek ek Johannes (1ste eeu) en Tolkien (20ste eeu) se hantering van die Bose en is dit opvallend hoe verskillend Johannes en Tolkien se metafore vir die Bose is, maar ook hoe ooreenstemmend dít waarna verwys word.

4.4 Verstaan van metafore

Vir die identifisering en analisering van metafore is dit belangrik om in gedagte te hou dat die konteks altyd baie belangrik is. Busse sê: “Die vertextete Metapher ... ist nun bewusst in einen Kontext eingebettet, um aus ihm heraus verstanden zu werden” (Busse 1990:133). Die metafoor is ‘n ‘woord in konteks’ en vanuit die konteks moet die verstaan gedetermineer word. Van der Watt (2000:11) maak die stelling dat ‘n metafoor slegs funksioneer as metafoor binne in sy konteks. Saam met die onmiddellike konteks van die teks, is ook die sosio-historiese raamwerk waarbinne die metafoor oorspronklik gefunksioneer het, belangrik vir die voortgaande kognitiewe en affektiewe uitwerking / invloed van die metafoor.

As voorbeeld neem Van der Watt (2000:12) die metafoor: *‘Ek is die brood’*. Hy argumenteer dat as die metafoor gelees word in ‘n gemeenskap waar brood nie bekend is nie, of in ‘n ryk, moderne gemeenskap waar brood ‘n onbelangrike deel van die daaglikse dieet is, sal hierdie metafoor sy betekenis verloor. As mens egter beseft dat in die antieke Mediterreense samelewing omtrent 80 persent van die mense nie elke dag brood kon bekostig nie en dat brood die stapelvoedsel was wat die verskil kon maak tussen lewe en sterwe, “then the full dimension of this metaphor becomes apparent” (Van der Watt 2000:13).

5. NARRATIEF-KRITIESE BENADERING

In die eerste hoofstuk van hierdie studie wat handel oor die hermeneutiese verantwoording, het ek in detail aandag gegee aan die ontwikkeling van dié benadering, aan die baie belangrike saak van die effek wat die literêre narratief kan bewerk, en aan narratief en openbaring.

Powell verwys daarna dat die narratief-kritiese benadering wat tans beoefen word in Nuwe Testamentiese studies, nie `n uitsluitende nie maar `n eklektiese dissipline is wat leen van verskeie areas, insluitend die retoriese kritiek, strukturalisme en leser-respons kritiek. "The method is still undergoing development, but some widely-accepted principles can be identified" (Green 1995:240), waarna Powell verwys as kriteria, in sy boek, *What is Narrative Criticism?* (1990), en waarvan ek gebruik maak in my analise van die twee narratiewe.

5.1 Kort oorsig oor die funksie / effek van die narratief

In die volgende paragraaf wil ek slegs die leser herinner aan dit wat in hoofstuk een reeds in detail bespreek is². Ek herhaal dit hier baie kortliks en oorsigtelik, ten einde onnodige herhaling te voorkom, maar omdat dit hier ook tuishoort.

In die gedeelte verwys ek na bepaalde eienskappe van die narratief. Wanneer ek daarna verwys in algemene of absolute terme, beteken dit enersyds nie dat alle narratiewe dié spesifieke eienskappe openbaar nie, en andersyds nie dat dit die enigste eienskappe van narratiewe is nie, maar ek gee aandag aan dié spesifieke eienskappe omdat dit verband hou met die openbarende funksie van narratiewe, wat van toepassing is op albei verhale wat bestudeer word.

1. Stories maak die toekoms oop vir nuwe moontlikhede, en daarom is daar in stories altyd `n element van hoop. Die narratief skep nuwe moontlikhede om na die wêreld te kyk en die wêreld te verstaan, en die mens in die wêreld te sien. Die narratief bewerk dié moontlikheid om nuut in die wêreld te bestaan deur lewensaspekte in die wêreld en die lewe wat chaoties voorkom, te herorden en te herrangskik in `n nuwe sinvolle geheel.
2. Stories open nie net die wêreld vir nuwe toekoms moontlikhede nie, maar open ten diepste `n 'nuwe' wêreld, en hierdie nuwe moontlike wêreld het die vermoë

² Hierdie gedagtes word uitvoerig bespreek in hoofstuk 1 (4.1.6), waar die vraag hanteer word, hoe dit moontlik is dat tekste `n openbarende funksie kan hê.

om ons te verander of om ons perspektief te verander, deur die verbeelding te stimuleer.

3. Stories en beelde her-beskryf die werklikheid en skep sodoende `n fiktiewe ervaring wat 'nog nie' (*'not yet'*) is nie, maar wel moontlik is.

Die narratief 'skep' dus `n wêreld wat deur die leser betree kan word en wanneer die leser dié wêreld betree het kan hy/sy gekonfronteer word met, of blootgestel word aan nuwe moontlikhede.

4. Uiteindelik verander stories nie net ons wêreld nie, maar dit verander ons. Narratiewe het die mag om verandering te bewerkstellig in die lewe van die leser. Dit is egter nie beperk tot individue nie, en kan ook gemeenskappe en groepe mense verander, omdat dit ook op sosiale vlak funksioneer – veral dié narratiewe wat geskryf is met `n bepaalde groep in gedagte.

5. Stories maak ons 'readers of our lives', sodat ons kan begin verstaan wie ons is en hoekom ons dit is.

5.2 Kort uiteensetting van kriteria

Terminologie en vertalings wat gebruik gaan word:

Implied author = implisiete outeur

Implied reader = implisiete leser

Point of view = point of view

Sense = *sense*

Significance = *significance*

Reference = verwysing

Discourse = diskoers of verteltekste (volgens die vertaling van André P Brink)

Setting = ruimte

Events = gebeure

Causal links = oorsaak en gevolg

Oorsig oor kriteria:

Iemand (**outeur**) skryf iets (**teks**) aan iemand (**leser**). Die teks in hierdie geval is `n narratief en `n narratief bestaan uit twee hoofelemente: **storie** en **diskoers**. Die storie verwys na die inhoud van die verhaal: iets gebeur (**gebeure**) met iemand (**karakter(s)**), op `n sekere tyd en plek of in sekere omstandighede (**ruimte**) (Brink 1987:39). Die interaksie van die elemente van gebeure, karakters en ruimte vorm die **plot**. Diskoers verwys na die manier waarop die storie vertel word, en sluit in die **genre** wat gebruik word, die **point of view** van die outeur, **simboliek** en **ironie** en **narratiewe elemente** soos herhaling, ensovoorts.

5.2.1 Outeur

In `n verhaal is daar altyd `n **outeur** (die een wat die verhaal skryf) waarna Brink verwys as die reële outeur, en `n **leser** (die een wat die verhaal lees of vir wie die verhaal bedoel is) waarna hy verwys as die reële leser, en dié komplementêre paar vind hulleself *buite* die verhaal (Brink 1987:46). Dan vind ons in die teks self die 'duiding' van `n outeur en leser en die tweede komplementêre paar is die implisiete outeur en implisiete leser (Brink 1987:47), soos wat Powell ook na hulle verwys.

Die leser kry `n bepaalde indruk oor die outeur deur die lees van die storie en rekonstrueer as't ware `n outeur na aanleiding van die narratief, en dit is die implisiete outeur (Powell 1990:5). Tolmie (1999:6) verwys hierna as "the idea of the author that is formed in the mind of the reader as s/he reads the narrative text". Die narratiewe kritiek glo "the story itself conveys a sense of the author's values and worldview" (Powell 1990:5). Die uitgangspunt is dus dat die implisiete outeur aan die leser die perspektief (*point of view*) van waaruit die werk geskryf is kommunikeer, en dié perspektief moet gerekonstrueer word deur die leser op grond van dit wat hy/sy in die teks self vind (Powell 1995:240). Booth (1983:71) formuleer die gedagte as volg: "The 'implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary created version of the real man; he is the sum of his own choices". Chatman definieer die implisiete outeur as die een wat

verantwoordelik is vir die totale tekstuele samestelling en dat hy/sy die leser rig of stuur deur die ontwerp en opbou van die teks (Chatman 1978:260).

André P Brink verwys na die 'duiding' van die outeur in die teks self (Brink 1987:47). Die narratief-kritiese benadering glo dat dié point of view van die implisiete outeur afgelei kan word uit die teks self en sosio-historiese inligting is nie nodig om dit te ontdek nie. Ek is egter van mening dat in beide *The Lord of the Rings* en *Openbaring*, die sosiale en historiese agtergrond van die outeur wel van belang is, omdat dit aanleiding gegee het onder andere tot die skryf van die verhale³.

Dit is belangrik om daarop te let dat, in die geval van Bybelse narratiewe (en die studie sal aandui dat dit ook geld vir die boek *The Lord of the Rings*), "the overall textual strategy of the implied author usually has a very specific ideological thrust (it could also be called a theological thrust) in the sense that this strategy is usually aimed as persuading the implied reader to accept a certain evaluative perspective" (Tolmie 1999:7).

Vir die narratief-kritiese benadering is die historiese outeur insigself nie belangrik nie, op grond van die argument dat 'n literêre werk betekenis het in tye en plekke wat nooit eers deur die historiese outeur gevisualiseer is nie (Powell 1995:241), en daarom moet die outeur se oorspronklike agenda nie belangrik wees in die lees van die storie nie. Vir narratiewe kritici is die vraag na die outeur van byvoorbeeld Lukas nie belangrik vir die verstaan en waardering van die Evangelie nie, "(because) that must in any case be interpreted from the perspective of its implied author" (Powell 1995:241).

5.2.2 Leser

Dieselfde uitgangspunt wat geld vir die outeur geld ook vir die leser: "The implied reader is presupposed by and constructed from the text itself" (Powell:15). Willem Vorster se definisie kan dien as 'n goeie beskrywing:

³ Ek motiveer dit in die analise van die outeur en leser wat volg.

“The reader in the text is a literary construct, an image of a reader which is selected by the text. It is implied by the text ... It is an image that is created by the author which has to be constructed by the real reader through the reading process in order to attribute meaning to the text, that is to actualize the text. The construction of the reader in the text is central to the establishment of the meaning of a narrative” (Vorster 1989:27).

Die implisiete leser stem ooreen met die modelleser van Umberto Eco (1979:112). Tolmie (1999:8) verstaan die implisiete leser as “an intertextual literary construct, functioning as a counterpart of the implied author”.

Die narratiewe kritiek wil vasstel wat die verwagte uitwerking van verhale is op die implisiete leser. “The implied reader is one who actualizes the potential for meaning in a text, who responds to it in ways consistent with the expectations that we may ascribe to its implied author” (Powell 1995:241). Hierdie konsep is belangrik omdat die narratief-kritiese benadering glo dat dit die subjektiewe benadering tot die teks beperk, want daar kan onderskei word tussen jou eie reaksie op `n narratief en die reaksie wat dit wil voorkom asof die teks dit wil bewerk. Dus, “we are able to identify how the implied reader would respond even though our own responses as actual readers may be different” (Powell 1995:242). Die narratiewe kritici glo dat die effek wat die verhaal op die implisiete leser wil hê in die teks self te vind is, want `n narratief is geadresseer aan iemand, “and therefore always has a particular thrust or appeal, aims at a particular effect, desires a particular response” (O’Neill 1994:73).

Die manier hoe die leser met die teks omgaan is vervolgens belangrik. “Reading is not merely a matter of perception but also of production. The reader does not discover so much as create meaning” (Vanhoozer 1995:301). Vir `n motivering van hierdie stelling kan terug verwys word na die eerste hoofstuk waar die ontwikkeling van hermeneutiek ter sprake is en daarna verwys word dat ons tekste nie objektief benader nie, maar altyd subjektief. “Recognition of the creative input of the reader has relativized the objective status of the text, especially in post-modern thought” (Lategan 1992:153). Die vraag wat egter onvermydelik ontstaan, is, *Hoe vry is die leser van die teks en van die outeur se bedoeling met die teks?* Daar kan twee pole onderskei word ten opsigte van die vraag: die van hermeneutiese realisme, en die

van hermeneutiese anti-realisme. By die hermeneutiese realisme bestaan “the notion that there is something that proceeds reading to which reading must correspond” (Vanhoozer 1995:302). Dit impliseer dat daar in die teks tog iets is wat aanspraak maak op die leser se verstaan van die teks. Die hermeneutiese anti-realisme “insists that there are many equally valid sets of interpretive categories with which to process texts and produce meaning” (Vanhoozer 1995:302). So skryf Ronald Barthes in sy artikel, *The Death of the Author*, “the birth of the reader must be at the cost of the death of the author” (Barthes 1986:53-55). Die implikasie van hierdie denke is dat die leser absolute vryheid het in sy/haar omgang met die teks. Die leser kan dus enigiets in die teks lees en selfs ínlees, vry van die *sense* en die *significance* van die outeur. Stanley Fish perk die vryheid wel in deur te sê dat die leser tog deel is van `n interpretatiewe gemeenskap (Fish 1980:293). Barthes en Fish maak deel uit van die radikale leser-respons benadering (hermeneutiese anti-realisme).

Hierteenoor is Ricoeur met sy gedagtes dat die teks `n wêreld skep wat deur die leser binnegetree moet word. Dit bly dus belangrik dat die teks `n bepaalde ‘textual meaning’ het wat deur die leser ontdek moet word (Ricoeur 1991:494). “What the reader receives according to Ricoeur is not the author’s intention but the “world of the text” – that is, a proposed way of being-in-the-world. Reading is the process by which the world of the text intersects with the world of the reader. Interpretation is fulfilled only when the “world” is appropriated through the words. The act of reading is thus a war of the wills: “reading is, first and foremost, a struggle with the text”” (Vanhoozer 1995:309).

Vanhoozer kom tot die slotsom dat die leser balans moet vind tussen die twee ekstreme: om aan die een kant te glo dat elke teks net een korrekte interpretasie moontlikheid het, en om aan die ander kant onself in die teks in te projekteer. “Perhaps we should say that a text is an infinite space of interpretation: there is not just one interpretation, but, on the other hand, there is not an infinite number of them” (Vanhoozer 1995:309). Die geheim is dus om gebalanseerd met die teks om te gaan. Die teks beperk die leser dus nie net tot een enkele interpretasie nie, maar daar is ook nie onbeperkte interpretasie moontlikhede nie.

In hierdie stadium van die studie met al die voorafgaande in gedagte, verstaan ek die interaksie wat plaasvind tussen die teks en die leser, as volg: Die leser moet aandag aan die teks gee en die teks ernstig neem as 'n wêreld wat geskep is vir die leser om binne te tree. Die leser wil eerstens vasstel wat die teks vir die implisiete leser wil sê, maar ek glo dat 'n leser meer kan verstaan of ontdek uit die teks as wat die outeur of implisiete outeur bedoel het of hoegenaamd in gedagte gehad het. Sodra die teks uit die hande van die outeur is, het dit amper 'n 'eie lewe' (nie meer beperk tot wat die outeur wou sê nie), maar steeds binne die ruimte van die teks se *sense*. Thiselton sluit hierby aan wanneer hy skryf, "The task is 'to understand the text at first as well as, and then even better than, its author. The task is infinite'" (Barton 1998:109).

5.2.3 Teks

Lategan (1992:153) verwys daarna dat die teks tegelykertyd die einde is van die proses van teksproduksie en die begin is van die proses van interpretasie. Tussen die outeur en die leser lê die teks met 'n eie teks'wêreld', 'n eie sosiologie, 'n eie point of view, verteenwoordigend van "a set of beliefs" (Lategan 1992:153). Die teks verwys egter nie net na sy eie 'wêreld' nie. Dit verwys onvermydelik na 'n wêreld **agter** die teks, na die verlede en toekoms van die teks, en uiteindelik verwys die teks na die wêreld **voor** die teks (Plett 1975:132).

As die storie antwoord gee op die vraag, *Wat gebeur volgende?*, gee die teks antwoord op die vraag, *Hoe gaan die vertelling oor wat volgende gebeur gerangskik word?* Die teks funksioneer volgens O'Neill (1994:24) as die ruimte vir die interaksie tussen outeur en leser.

Na aanleiding van die standpunt oor die implisiete outeur sou mens kon sê dat die point of view van die outeur en dit waarna die outeur wil verwys (*reference*), met ander woorde dit wat die outeur aan die leser wil kommunikeer en die uitwerking wat hy/sy wil hê op die leser, in die teks gevind kan word. Dieselfde geld vir die implisiete leser, want uit die teks lei ons heelwat af van die leser wat die outeur in gedagte gehad het in die skryf van die teks.

Uiteindelik bied die teks 'n alternatiewe manier om na die realiteit te kyk, “a proposed world, a world which we may inhabit” (Ricoeur 1976:97). Die leser se self-verstaan word uitgedaag en 'n kreatiewe spanning ontstaan tussen die horison van die teks en dié van die leser wat die status quo van die leser wil bevestig of die leser roep tot openheid om 'n nuwe self-verstaan te aanvaar.

5.2.4 Storie en diskoers

Ek het reeds daarna verwys dat die narratief twee hoofelemente het: *storie* en *diskoers*. **Storie** verwys na die inhoud van die verhaal, dit waaroor dit handel. 'n Storie bestaan uit *gebeure*, *karakters* en *ruimte*, en die interaksie van hierdie elemente vorm die **plot**: iets gebeur met iemand op 'n sekere tyd en plek / in sekere omstandighede (Brink 1987:39). **Diskoers** verwys na die retoriek van die narratief, dit wil sê die manier waarop die storie vertel is (Brink 1987:39), of die “narrative presentation” (O'Neill 1994:3). “Narrative discourse is merely a matter of saying who did what, and when, where, and why they did it” (O'Neill 1994:3).

Die narratiewe kritiek is geïnteresseerd in die storie en hoe dit vertel is, waarna Chatman (1978:15-40) verwys as “story-as-discoursed”. 'n Sentrale vraag vir die narratiewe kritiek is, *Hoe lei die implisiete outeur die implisiete leser om die storie te verstaan?* Om die vraag te probeer beantwoord kyk hulle na point of view, vertelproses, simboliek en ironie en narratiewe patrone.

5.2.4.1 Diskoers

Genre

Genre verwys na die soort teks wat gebruik word. Vir 'n volledige bespreking van die genre, sien die begin van hierdie hoofstuk.

Point of view

“Broadly speaking, the concept ‘point of view’ is normally linked to the various perspectives from which a narrative may be told” (Brooks & Warren 1943:251). 'n Narratief het 'n *evaluative* point of view, wat die hele werk oorheers. “Point of view is a pervasive narrative technique, in that the story is always being presented or told

from some perspective which has an evaluative consequence” (Stamps 1997:231). Point of view verwys volgens Powell na die “norms, values, and general worldview that the implied author established as operative for the story” (Powell 1990:24). Mens sou dit ook anders kon formuleer, “evaluative point of view may be defined as the standards of judgment by which readers are led to evaluate the events, characters, and settings that comprise the story” (Powell 1990:24). Kingsbury (1984:34) maak die stelling dat God se *evaluative* point of view normatief is vir al die Bybelse narratiewe. Dit beteken dat God as `n figuur of karakter in die storie-wêreld beskou moet word en God se perspektief moet gedefinieer word in terme van hoe die implisiete outeur dit uitbeeld. Soms praat God direk en tree Hy herkenbaar en duidelik op. Ander kere is Hy teenwoordig in engele of profete en tree Hy op deur middel van drome en gebeure wat andersins nie verklaar sou kon word nie.

In die Bybelse narratief, en spesifiek in Openbaring, is daar ook `n ander perspektief naamlik die *evaluative* point of view van Satan. Hierdie perspektief is ook normatief, maar slegs daarin dat dit uitdrukking gee aan wat verkeerd en onwaar is.

Vertelproses

Die implisiete outeur kan die leser begelei met die hulp van `n narrator (verteller) wat die storie vertel. So byvoorbeeld is daar eerste persoon narrators wat self ook karakters kan wees in die verhaal, soos in die geval van Openbaring met Johannes as narrator. In die geval van `n verteller word die implisiete leser aangemoedig om die verteller te vertrou. Die funksie van die verteller verskil van storie tot storie. Die narrator is nie vir dié studie van belang nie, want hoewel dit van toepassing is vir die verhaal van Openbaring dra dit nie by tot die vergelykende studie nie.

Simboliek⁴ en ironie

Soms moedig die implisiete outeur van `n literêre werk die leser aan om sekere interpretasies te verwerp en om alternatiewe te aanvaar of ten minste te oorweeg. Om die doel te bereik kan simbool en ironie baie sinvol as retoriese tegnieke aangewend word (Powell 1990:27).

Simboliek

⁴ Sien hoofstuk wat handel oor Simboliek.

’n Meer gedetailleerde bespreking oor simbole en metafore kom voor onder besprekingspunte 3.Simbool en 4.Metafoor, van hierdie hoofstuk. Wat hierdie taalkonvensies (simbole, metafore, beeldspraak, ens.) in gemeen het is dat hulle gebruik word om gemeenskap te probeer skep tussen die implisiete leser en die implisiete outeur deurdat die implisiete leser gelei word tot ’n spesifieke verstaan van die narratief (Powell 1990:28-29). Culpepper (1983:181) dui aan dat die implisiete outeur deur middel van simboliek indirekte kommentaar lewer en rigtinggewende tekens voorsien. Die doel van die narratiewe kritiek moet wees “to uncover the meaning intended by the implied author, a meaning that is not esoteric but that the implied reader is expected to grasp” (Powell:29). Powell (1990:29) verwys na Philip Wheelright se vier kategorieë van simbole:

1. *Argetipiese simbole* verkry hulle betekenis van kontekste wat feitlik universeel is, soos byvoorbeeld die basiese teenstelling van lig en duisternis.
2. *Simbole van ‘ancestral vitality’* verkry hulle betekenis van vroeëre bronne. In ons Evangelies sluit dit Ou Testamentiese beelde in, byvoorbeeld die woestyn as ’n plek van beproewing, die syfer 12 suggererend van Israel, ensovoorts.
3. Simbole wat deur die implisiete outeur geskep is kan alleen verstaan word binne die konteks van die spesifieke narratief. Die leser van die Markus evangelie kan byvoorbeeld gelei word om die verlepte vyeboom (11:12-24) te beskou as ’n simbool van Israel se uitgediende tempelkultus.
4. Simbole *‘of cultural range’* verkry hulle betekenis van die sosio-historiese konteks van die werklike outeur en sy/haar gemeenskap.

Dit is duidelik uit die definisie van die laaste kategorie dat, ten einde kultureel ingebedde simbole te verstaan, die histories-kulturele konteks verstaan moet word, en daarom is dit nodig om vir verstaan die hulp in te roep van die historiese kritiek.

Ironie

Die implisiete outeur maak ook van verskeie vorme van ironie gebruik om die bedoelde betekenis van die teks oor te dra.

“Irony implies that the true interpretation is actually contrary to the apparent meaning” (Powell 1990:30). Myers (1993:96) skryf dat ironie daarin bestaan dat een ding gesê word terwyl die teenoorgestelde bedoel word. “It is usually a sort of humor,

ridicule, or light sarcasm both in tone and intent” (Bullinger 1968:423). `n Voorbeeld van ironie is in Joh 11:49-52, waar Pilatus verklaar dat Jesus sterf ‘vir die mense’. Nog `n voorbeeld is die van Stamps (1997:232) wat hy neem uit die einde van Markus se evangelie, wanneer die vrouens die leë graf sien, maar niks sê nie omdat hulle bang is. “The implied reader recognizes this as a testimony to the triumphant and saving effect of Jesus’ death, though of course the character of Caiaphas does not intend for his words to be interpreted in this way” (Powell 1990:30).

Narratiewe patrone

Die implisiete outeur maak gebruik van verskeie narratiewe patrone soos *herhaling*, *kontras*, *vergelykings*, *oorsake*, *klimaks*, *doelstellings*, *opsommings* of *samevattinge*, *chiasme*, en ander. Ek sal in my analise van die verhaal na enkele van hierdie patrone verwys, maar dit is vir die studie nie so belangrik nie.

5.2.4.2 Storie

’n Storie bestaan uit gebeure, karakters, en ruimte. Die spesifieke samestelling en ordening van die gebeure vorm die **plot** van die verhaal.

Gebeure

“An event depicts some sort of physical or mental activity, an occurrence in time (an action performed by or upon a human agent) or a state of existing in time (such as thinking, feeling, being or having)” (Cohan & Shires 1988:53). Gebeure word op `n bepaalde manier georden en hierdie “interpretative ordering of events” is die plot van die verhaal (Brooks 1984:25). Binne die logika van die plot van die verhaal is daar `n hiërargie tussen gebeure wat in aanmerking geneem moet word in die analise van die plot. Ek gebruik Chatman se onderskeid tussen kerngebeure (*kernel events*) en satelliet (*satellite*) gebeure (Chatman 1978:53), wat onderskeidelik verwys na gebeure van essensiële belang wat as dit weggelaat word die verloop van die storie vernietig, en gebeure wat weggelaat kan word sonder om die plot te verander, hoewel iets van die effektiwiteit verlore kan gaan. “... their omission will impoverish the narrative in other ways” (Tolmie 1999:65).

Belangrike elemente in die ondersoek na gebeure is die volgorde van gebeure, die tydsduur van gebeure en die frekwensie van gebeure.

Die **volgorde** is belangrik, omdat elke nuwe gebeure in die lig van die voorafgaande beskou en verstaan moet word. Terugflitse en vooruitskouings is 'buite-ordelike' gebeure wat 'n eie effek wil skep. "Events may be ordered chronologically or topically, by using prediction or foreshadowing or flashback" (Stamps 1997:230).

Die **tydsduur** en **ruimte** wat afgestaan word aan die beskrywing van 'n spesifieke gebeure het 'n invloed op die lees en ervaring van die gebeure. So kan 'n narratief baie kort en oorsigtelik kyk na gebeure wat in werklikheid oor 'n lang tyd plaasgevind het, terwyl in detail gekyk kan word na 'n gebeure wat binne minute of ure afspeel. "Duration refers to the amount of "ink" an incident is given over other incidents" (Stamps 1997:230). Gebeure waaraan heelwat tyd afgestaan word, is gewoonlik 'n belangrike gebeure wat die outeur wil beklemtoon.

Ons onderskei tussen storie-tyd (erzählte Zeit / verteltyd wat gemeet word aan minute, ure, dae, maande, jare (Genette 1988:45)) en diskoers-tyd (Erzählzeit / vertelde tyd, wat gemeet word aan woorde, lyne, bladsye). Storie-tyd is die tyd wat die gebeure in beslag geneem het om plaas te vind, en diskoerstyid is die tyd wat in beslag geneem word om 'n storie te vertel (Tolmie 1999:87). Hierdie elemente kan gebruik word om bepaalde effek te skep. "... dramatic effects can be achieved by any of these manipulations of story-time" (O'Neill 1994:44).

Frekwensie verwys na die hoeveelheid kere wat 'n bepaalde gebeure voorkom of herhaal en het ook ten doel om die gebeure te beklemtoon.

Plot

Gebeure word op 'n bepaalde manier georden om die **plot** van die verhaal te skep. Die element van **oorsaak-en-gevolg (causality)** wat gebeure aan mekaar verbind en waar een gebeure aanleiding gee tot volgende gebeure of volgende gebeure moontlik maak, waarna Brink verwys as die groepering van gebeure, is belangrik. Dit is 'n manier om gebeure wat op een of ander manier met mekaar te doen het (wat soms nie ooglopend is nie) aan mekaar te verbind om nuwe betekenis aan die verhaal te gee. Die belangrike vraag wat gevra moet word is, *Wat beteken dit vir die*

verhaal dat gebeur so gegroep word? Met ander woorde, watter effek wil die implisiete outeur verkry? (Brink 1987:63). “When no explicit cause is given to an event, it is the element of plot which suggests that a reader implicitly seeks a connective link between events” (Stamps 1997:230).

Gebeure moet ook verstaan word in terme van **konflikanalise** (Perrine 1974:44). Konflik kom voor op verskillende vlakke: tussen karakters, tussen karakters en ruimte, dit wil sê tussen mense en hul omgewing, tussen karakters en die samelewing of met hul ‘lot’, en konflik in die karakter self. Daar is ook die voortdurende konflik tussen goed en kwaad, waar en vals teen die agtergrond van die verhaal. Konflik kom voor in feitlik elke narratief en bepaal in `n groot mate die plot van die verhaal en betrek die leser. “The manner in which these conflicts are developed and resolved has a significant effect on the reader’s experience of the story” (O’Neill 1994:51). Onopgeloste konflik het `n direkte uitwerking op die leser omdat dit die leser laat met `n besluit oor wat hulle sal doen as dit hulle verantwoordelikheid was.

Karakters

Tolmie maak die stelling: “If variety is the spice of life, character can be regarded as the spice of narrative” (1999:39). Stamps sluit hierby aan wanneer hy skryf, “characters are generally crucial to the development of the story” (1997:231), en Powell verwys na karakters as akteurs in `n storie, “the ones who carry out the various activities that comprise the plot” (1990:51). Binne die narratiewe verstaan van karakters, skep die outeur elke karakter met `n spesifieke doel om `n rol in die storie te vervul. Die manier waarop karakters uitgebeeld word is belangrik omdat dit help om die effek vas te stel wat die narratief op die implisiete leser wil hê.

Ons het verwys na die *evaluative* point of view van die implisiete outeur, maar ons kan ook praat van die *evaluative* point of view van die karakter of karakter-groep, waar die term verwys na die norme, waardes en algemene wêreldbeskouing wat die karakter se manier van kyk na die lewe en sy/haar oordeel bepaal (Uspensky 1973:8). By karaktertrekke onderskei Forster (1963:103) tussen ‘ronde’ en ‘plat’ karakters, “...round characters, who possess a variety of potentially conflicting traits, and flat characters, whose traits are all consistent and predictable”. André P Brink

hou nie van die onderskeid nie, maar gee toe dat – in soverre die onderskeidings die verhaal meer ‘hanteerbaar’ kan maak - dit nie sonder nut is nie. Hy beskou dit egter as `n twyfelagtige onderskeid, omdat komplekse karakters nie noodwendig hoef te ontwikkel nie, terwyl enkelvoudige karakters nie staties hoef te bly nie (Brink 1987:76). Adele Berlin (1983:23) vervang die klassifikasie van Forster met `n drievoudige klassifikasie wat `n beter raamwerk skep vir die ontleding van karakters: *full-fledged* karakters (wat ooreenstem met Forster se ronde karakters): hulle is kompleks, met veelvuldige eienskappe en kom voor as ‘regte’ mense; *types* (wat ooreenstem met Forster se plat karakters): hulle word gevorm rondom `n enkele eienskap; *agents*: karakters wat slegs funksioneel is en geensins gekarakteriseer word nie.

Wat betref karakterontleding, help Chatman (1978:146) ons met `n prosedure wat gebaseer is op `n definisie van karakters in terme van `n paradigma van karaktereieskappe. Hiervolgens open die implisiete leser `n paradigma van karaktereieskappe elke keer wanneer hy/sy met `n nuwe karakter in die teks gekonfronteer word. Sodra die implisiete leser die karakter weer ontmoet sorteer hy/sy deur die paradigma wat reeds met die spesifieke karakter geassosieer word. As die nuwe inligting nog nie voorkom in die paradigma nie, sal die nuwe eienskap bygevoeg word, of `n bestaande eienskap sal herformuleer of weggeneem word. “Thus, if we want to analyze the process of characterization narratologically we have not only to reconstruct the paradigm of traits associated with each character, but we should also indicate the process whereby these traits are revealed by the implied author to the implied reader” (Chatman 1978:146).

Ten opsigte van die wyse waarop eienskappe openbaar word, is daar twee prosesse: direkte (eksplisiete) en indirekte (implisiete) karakteruitbeelding.

Direkte karakteruitbeelding: karaktertrekke word direk genoem, byvoorbeeld, hy was `n goeie man. Inligting oor die karakter word op verskeie eksplisiete maniere gekommunikeer: deur wat die outeur oor die karakter meedeel, deur wat medekarakters oor die karakter sê of dink en deur wat `n karakter oor hom/haarself sê, en deur hoe die karakter funksioneer in die plot (Stamp 1997:231). Daar moet ook in gedagte gehou word deur wie die karakter uitgebeeld word. Indien dit deur die narrator is kan die uitbeelding waarskynlik aanvaar word, maar deur die ander

karakters is dit nie altyd geloofwaardig nie, veral natuurlik in die geval van `n vyandige karakter. Nog `n faktor wat in gedagte gehou moet word in die uitbeelding van karakters, is ironie, byvoorbeeld die Samaritaanse vrou wat Jesus karakteriseer as iemand wat sekerlik nie groter kan wees as die voorvader Jakob nie (Joh 4:12), `n onakkurate uitbeelding van die karakter Jesus, maar gelaai met ironie (Tolmie 1999:44). In *The Lord of the Rings* is die manier waarop Wormtongue vir Gandalf karakteriseer as die draer van slegte nuus, ook `n voorbeeld van ironie.

Indirekte karakteruitbeelding: wanneer informasie implisiet gekommunikeer word deur die karakter se optrede waaruit die leser eie afleidings oor die karakter kan maak (Brink 1987:78). Tolmie (1999:45) illustreer die gedagte deur Abraham as voorbeeld te neem, wat dadelik gaan toe God hom stuur. Ons sou ook na Jona kan verwys wat wegvlug wanneer God hom stuur, of na Daniël se keuse van `n alternatiewe leefstyl. Volgens Rimmon-Kenan (1983:61) kry die leser verdere implisiete informasie uit gesprekke, uit `n beskrywing van die karakter se voorkoms, en `n voorstelling van die karakter se omgewing. Brink skryf dat die ruimte waarbinne `n karakter voorgestel word, die leser se persepsie oor die karakter kan bepaal (Brink 1987:86). `n Karakter kan ook uitgebeeld word in kontras tot `n ander karakter (O'Neill 1994:51).

As `n goeie voorbeeld van karakterontleding, haal ek die volgende aan uit die skrywe van Tolmie (1999:50).

Ruth: Paradigm of traits

- Socially: foreigner
- Self-sacrificing loyalty (to Naomi)
- Socially: impoverished widow>>worthy woman>>a wife of a man of substance
- Determination / ability to take initiative
- Relatively young
- Ancestress of king David

(the arrows indicate development or new phases of characterization).

Ruimte

Ruimte verwys na die waar en wanneer van die narratiewe gebeure, “the spatial, temporal and social locations” (Stamps 1997:232). Verskillende ruimtes het `n implikasie vir die plot en die retoriek van die narratief (Stamps 1997:232). Net soos `n verhaal nie kan bestaan sonder karakters of gebeure nie, so ook nie sonder `n ruimte (*setting*) nie. Ruimte verskaf die konteks vir die aksies van die karakters. Hoewel dit moontlik is dat die ruimte nooit genoem word of beskryf word nie, “nevertheless the implied reader will attempt to create some sort of mental image of the setting – even though it may be vague” (Tolmie 1999:105).

Ruimte kan hul eie ‘karakter’ hê, byvoorbeeld die see wat boos is. Die ruimte het simboliese en ironiese moontlikhede, dit kan help om die karakters te openbaar, kan konflik determineer of struktuur gee aan die storie (Powell 1990:70). Ruimte kan verwys na ligging en sluit in die fisiese omgewing, maar ook “‘props’ and furniture that make up that environment” (Powell:70). Sosiale ruimtes verwys na sosiale omstandighede wat insluit politieke instansies, klassesisteme, ekonomiese sisteme, ensovoorts. So byvoorbeeld kan `n fees die sosiale ruimte wees vir `n gebeure.

Volgens Chatman is die belangrikste funksie van ruimte ‘to contribute to the mood of the narrative’ (Chatman:138). O’Neill sluit hierby aan en voeg by dat dit nie net atmosfeer skep nie, maar die leser ook aanmoedig om dit te deel (O’Neill 1994:47). Die leser se reaksie kan dus beïnvloed word deur die ruimte wat gekies word en die manier waarop dit uitgebeeld word. Powell (1995:247) bevestig dat die ruimte wat gekies word (hetsy temporeel, sosiaal of ligging) belangrik is in terme van die leser se reaksie – `n leser kan verskillend reageer op `n verhaal as die storie op `n berg of in `n boot, op die strand of in die woestyn, op `n sabbat of in die aand, in stilte of in `n gehoor plaasvind. Brink gaan verder deur te sê dat nie net die atmosfeer van `n spesifieke ruimte belangrik is nie, maar inderdaad die hele ‘narratiewe klimaat’ rondom `n bepaalde gebeure (Brink 1987:108).

Die ruimte het meestal ten doel om informasie te verskaf, met ander woorde dit kan ook baie groter betekeniswaarde hê. Tolmie (1999:106) is van mening dat die volgende vrae die leser kan help om te verstaan wat die implisiete outeur met behulp van die ruimte wou kommunikeer: “Is the setting relevant to the rest of the narrative?”

Can any symbolic connotations be attached to the setting? Are any positive or negative feelings associated with a particular setting?

In my analise van die twee boeke, Openbaring en The Lord of the Rings, wat volg in hoofstukke 4 en 5, gaan ek die voorafgaande kriteria as volg gebruik :

1. Outeur
 - 1.1 Aangaande die outeur
 - 1.2 Boodskap van die outeur
2. Sosiale analise van die eerste lesers
3. Diskoers
 - 3.1 Genre
 - 3.2 Point of view / teologiese uitgangspunte
 - 3.3 Simboliek en ironie
 - 3.4 Narratiewe elemente
4. Storie
 - 4.1 Karakters
 - 4.2 Gebeure
 - Volgorde, tydsduur en frekwensie
 - Oorsaak-en-gevolg
 - Konflikanalise
 - 4.3 Ruimte
5. Plot

6. ANALOGIE

Die doel van die twee verhaalanalises is om uiteindelik `n vergelykende studie te kan doen van die twee verhale, Openbaring en The Lord of the Rings, soos deurlopend in die studie gemotiveer. Die twee verhale word met mekaar vergelyk op grond van die beginsel van analogie. "The principle of analogy (Hebr. *g^ezerah sawah*, lit. "similar decision") states that when the same word or phrase is found in two passages of the Old Testament, one can be used to illumine the other" (Martin 1977:247). Dit beteken dat een teks gebruik kan word om `n ander teks waarin

ooreenkomste voorkom te verhelder. Ons kan die beginsel wat Martin hier van toepassing maak op die Ou Testament, ook toepas op ander tekste, omdat die beginsel van analogie dieselfde bly.

Richard N Soulen (1976:15) definieer analogie as volg: “Analogy (Greek, *ana loga*: proportion, correspondence). To “draw an analogy” is to make a comparison between the similar features or attributes of two otherwise dissimilar things, so that the unknown, or less well known, is clarified by the known. Strictly speaking, an analogy is predicated on the similarity of relationships which two things have”. Ook hierdie definisie verwys na die karakter van analogie waarvolgens twee sake op grond van die ooreenkomste wat hulle toon, met mekaar vergelyk word, en die minder bekende deur die bekende verhelder word.

Die hipotese van die studie is gebaseer op dié gedagte, dat die verhaal van Openbaring, wat weens verskeie redes minder toeganklik geword het (soos gemotiveer in Hoofstuk 2) en `n teks is met onbekende, antieke simbole, verhelder word deur `n meer bekende verhaal met kontemporêre en verstaanbare simbole. Dit kan egter volgens die analogie beginsel slegs gebeur indien daar voldoende ooreenstemming in die verhale is om dit op so manier te kan gebruik. Die Encyclopedia Britannica skryf in die verband dat *ana loga* beteken: ““according to ratio”, a similarity in proportional relationships” (www.britannica.com/search).

Ek wil graag in die vergelykende studie probeer aantoon dat daar wel voldoende ooreenkomste in die twee verhale bestaan en dat die verhaal wat werk met bekende simbole en `n bekender wêreldbeeld (The Lord of the Rings), inderdaad die ander verhaal wat minder toeganklik is (Openbaring), sodanig kan verhelder dat dit meer toeganklik word. Vir die spesifieke teologiese studie is dit belangrik dat die verhale ooreenkomste toon ten opsigte van spesifieke sake, naamlik die doel, die teologiese uitgangspunte, die karakters en die plot. Die rede waarom die karakters ooreenstemming moet toon, is omdat die karakters in beide verhale meer is as net karakters. Hulle is simbool van iets groter en dit is hierdie ‘iets groter’ wat vir die studie belangrik is.