
Ilona Gumowska-Grochot
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
ORCID: 0000-0002-9229-0329

Analiza multimodalna teatru kamishibai na przykładzie kart narracyjnych pt. *Czułość* Antoine'a Guilloppégo

Wstęp

Badania nad wzajemnymi relacjami słowa i obrazu mają długą tradycję na gruncie semiotyki. W „epoce kultury multimedialnej”¹, której przypisuje się m.in. osłabienie werbocentryzmu i zwrot ikoniczny, dla uchwycenia zależności między znakami językowymi i wizualnymi istotne jest szerokie pojmowanie znaczenia, uwzględniające z jednej strony zdolności poznawcze człowieka, z drugiej zaś kontekst kulturowy i społeczny. Dlatego też coraz większe uznanie zyskuje kognitywna teoria multimodalności, którą zdaniem Jolanty Maćkiewicz rozumieć można na trzy sposoby: jako cechę komunikatów wykorzystujących różne systemy znakowe, jako metodę badawczą, a także jako odrębną teorię czy nawet dyscyplinę². Za twórców terminu i zarazem koncepcji multimodalności (ang. *multimodality*) uznaje się lingwistów Gunthera Kressa oraz Theo van Leeuwena, autorów książki *Reading images. The Grammar of Visual Design*. Zdaniem autorów znaczenie komunikatu łączącego różne systemy semiotyczne wynika z integracji znaczeń jego składników i nie jest „zastane”, ale podlega negocjacji

¹ J. Maćkiewicz, *Jak można badać przekazy multimodalne*, „Język Polski” 2016, r. XCVI, z. 2, s. 18, <https://doi.org/10.31286/JP.96.2.3>.

² Taż, *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów*, „Studia Mediodoznawcze” 2017, nr 2 (69), s. 34, <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2017.69.388>.

w procesie odbioru i rekontekstualizacji przekazu³. Obecnie badania form multimodalnych prowadzone są przede wszystkim na gruncie lingwistyki kognitywnej oraz mediolingwistyki, skupiającej się na współczesnych gatunkach medialnych⁴.

W artykule chcę przeanalizować multimodalny charakter teatru kamishibai⁵ – gatunku, którego istotą jest właśnie „twórcze połączenie” słowa i obrazu, zaś jego percepcja ma charakter performatywny, związany z teatralnymi formami sztuki⁶. Analizy tej warto dokonać nie tylko z perspektywy językoznawstwa kognitywnego, ale także edytorstwa – ze względu na swoistą formę wydawniczą⁷. Teatr kamishibai jest bowiem często wykorzystywany w praktyce przez bibliotekarzy jako forma edukacji i promocji czytelnictwa wśród młodych odbiorców, a także przez biblioterapeutów podczas psychoedukacyjnych zajęć grupowych⁸.

Jak dotąd teatr kamishibai był przedmiotem naukowych analiz m.in. w zakresie kultury i edukacji czytelniczej⁹, kształcenia kompetencji

³ Więcej o założeniach koncepcji multimodalności, a także o jej operacjonalizacji można przeczytać m.in. w pracach J. Maćkiewicz, *Jak można badać...*, s. 18–27 oraz też *Badanie mediów...*, s. 33–42, a także E. Bolek, *Schematy i kreacje. Język i obraz w plakatcie teatralnym*, Lublin 2023, s. 37–54.

⁴ Zob. m.in. B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013 oraz *Multimodalność komunikacji*, red. J. Winiarska, A. Załazińska, Kraków 2018, *Widzieć – rozumieć – komunikować*, red. J. Winiarska, A. Załazińska, Kraków 2019.

⁵ W ostatnim czasie teatr kamishibai zdaje się zyskiwać w Polsce coraz większą popularność wśród nauczycieli przedszkolnych i szkolnych, bibliotekarzy, edukatorów, animatorów kultury oraz biblioterapeutów. Istnieje pięć polskich wydawnictw, które specjalizują się w publikowaniu kart narracyjnych kamishibai: Tibum, Kreatibaj, Risprint, Art Wood oraz Kokoszka. Epizodycznie publikują je również inne wydawnictwa.

⁶ Aby szczegółowo przeanalizować performatywność i finalny kształt językowy, jaki przybiera konkretna realizacja kamishibai, należałoby zarejestrować ją w postaci nagrania audiowizualnego. Wtedy dopiero badacz uzyskałby wgląd w ostateczną formę tekstu oraz towarzyszących mu komunikatów niewerbalnych, które spontanicznie współtworzą narrator i słuchacze. Z pewnością jest to interesujący temat na odrębny artykuł, ale i kierunek badań językoznawczych, logopedycznych czy pedagogicznych.

⁷ Ze względu na ramy artykułu naukowego o ograniczonej objętości analiza edytorska uwzględniająca m.in. aspekty estetyki publikacji, typografii, poetyki ilustracji specyficzne dla kamishibai będzie stanowić temat odrębnego tekstu, który jest obecnie w opracowaniu.

⁸ Por. W. Matras-Mastalerz, *Synergia słowa i obrazu w kreatywnych formach pracy z książką*, [w:] *Kultura – sztuka – edukacja*, t. IV, red. B. Kurowska, K. Łopot-Dzierwa, Kraków 2020, s. 89–99, <http://doi.org/10.24917/9788380845541.8>.

⁹ S. Borowik, *Nieczytające dziecko – Jak temu zapobiec?*, „Nowa Biblioteka” 2014, nr 2 (15), s. 109–118; U. Lisowska-Kożuch, *Kamishibai, booktalking, storytelling...*, czyli formy pracy z młodym czytelnikiem, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2014, t. 12, s. 149–164; W. Matras-Ma-

językowych, w tym dydaktyki języków obcych¹⁰, a także metod nauczania w edukacji regionalnej¹¹. O multimodalności kamishibai, jednak w innej perspektywie – arteterapii ekspresyjnej oraz biblioterapii, pisała Wanda Matras-Mastalerz¹². Możliwości wykorzystania gatunku wydają się znacznie szersze. Warto rozważyć zatem, jaki wpływ na wszechstronność i potencjał edukacyjno-wychowawczy oraz czytelniczy „papierowego” teatru ma jego multimodalny charakter.

Celem analizy jest ukazanie relacji i funkcji, jakie w kamishibai pełnią poszczególne kody semiotyczne: tekst, obraz oraz performatywny sposób ich prezentowania. Gatunek ten opiera się na ścisłej zależności kodu werbalnego i wizualnego, jest więc multimodalny, a ze względu na „przedstawieniowy” charakter uznaje się go za przekaz multisensoryczny. Różnicowanie funkcjonalne i pragmatyczne poszczególnych subkodów w obrębie tekstu i obrazu sugeruje, że pełnią one inne funkcje z perspektywy nadawcy i odbiorcy, którzy dodatkowo wzajemnie wpływają na siebie i na ostateczny kształt przekazu.

Aby to zaobserwować, jako metodę opisu wybrano model analizy multimodalnej, który stosuje się najczęściej w przypadku gatunków medialnych. Narzędzia wypracowywane przez mediolingwistów¹³, m.in.: dokonywanie makro- i mikroanalizy komunikatu¹⁴, rozróżnianie dyskursywnej perspektywy nadawcy, odbiorcy oraz samego przekazu, opis łączonych

stalerz, *Potencjał edukacyjny, socjalizacyjny, wychowawczy i terapeutyczny książki dziecięcej*, [w:] *Książki w życiu najmłodszych. Nauka – dydaktyka – praktyka*, red. M. Antczak, A. Walczak-Niewiadomska, Łódź 2015, s. 105–119, <https://doi.org/10.18778/7969-789-2.09>; też, *Synergia słowa i obrazu...*, s. 89–99; J. Nowacka, *Kamishibai – teatrzyk obrazkowy jako forma budowania miłości do książki*, „Gospodarka i Społeczeństwo” 2018, nr 1, s. 73–79.

¹⁰ W tym celu wykorzystywane są karty publikowane w kilku wersjach językowych, np. w języku polskim, francuskim, niemieckim i angielskim. Zob. C. Langier, *Wykorzystanie teatrzyków Kamishibai do rozwijania kompetencji językowych dzieci*, „Konteksty Pedagogiczne” 2014, t. 1, nr 2, s. 45–51, <http://doi.org/10.19265/kp.2014.1.2.54> oraz M. Piotrowska-Skrzypek, *Kamishibai na lekcjach języka obcego. Propozycje rozwijania umiejętności słuchania i mówienia na poziomach A1–B2*, „Języki Obce w Szkole” 2022, nr 1, s. 71–77, <http://doi.org/10.47050/jows.2022.1.71-77>.

¹¹ M. Kaliszewska-Henczel, *Kamishibai w edukacji regionalnej. Strategie tworzenia papierowego teatru przez przyszłych i obecnych nauczycieli*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2021, t. 16, nr 1(59), s. 67–78, <https://doi.org/10.35765/eetp.2021.1659.05>.

¹² W. Matras-Mastalerz, *Multimodalność biblioterapii w baśniowym świecie Kamishibai*, „Biblioterapeuta” 2014, nr 2, s. 22–30; też, *Multimodalność Expresive Arts Therapy w bajkowym świecie kamishibai*, [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Rzeszów 2016, s. 348–357.

¹³ Zob. zwłaszcza artykuł J. Maćkiewicz, *Jak można badać...*, s. 18–27.

¹⁴ Tamże, s. 23. Maćkiewicz w przypadku gatunków medialnych proponuje odróżnienie makroanalizy – „kiedy oglądowi poddaje się większe całości” i mikroanalizy – „kiedy analizuje się elementy bezpośrednio ze sobą powiązane”.

w jego obrębie kodów i subkodów – znajdują zastosowanie także w przypadku gatunków artystycznych i użytkowych, łączących różne systemy znakowe¹⁵. Jako podstawowe narzędzie analizy wykorzystany zostanie kognitywny mechanizm metonimii i metafory multimodalnej. Jak zauważa Maćkiewicz:

Skoro metonimia, tak jak metafora, to zjawisko z poziomu pojęciowego, jedynie wtórnie wyrażane za pomocą poziomu znakowego, oznacza to, że może się ona ujawniać nie tylko za pomocą środków werbalnych, lecz również za pomocą środków pozawerbalnych – można zatem mówić o metonimiach werbalnych (słownych), obrazowych (wizualnych), dźwiękowych, gestycznych, a także o metonimiach multimodalnych, to znaczy manifestujących się w więcej niż jednym systemie semiotycznym¹⁶.

Zdaniem lingwistki tym co łączy metonimię z metaforą, dla której stanowi podstawę poznawczą, jest „interpretowanie i doświadczanie jednego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy” dzięki podświetlaniu wybranych aspektów, a odsuwaniem na dalszy plan lub pomijaniem innych¹⁷. Autorka udowadnia, że w przekazach multimodalnych, w których jednym z kodów jest obraz, metonimia staje się niezbędna z perspektywy poznawczej do kreowania i interpretowania tych komunikatów, a jej trzy rodzaje (metonimia pojęciowa, znakowa i referencjalna) współtworzą ich globalny sens¹⁸.

Do przeanalizowania wybrano karty kamishibai pt. *Czułość Antoine’a Guilloppégo* (Wydawnictwo Tibum, Katowice 2018, tłumaczenie na

¹⁵ Jako przykład można przywołać prace Elwiry Bolek, która koncepcję multimodalności i narzędzie amalgamatów kognitywnych wykorzystuje do badania plakatów artystycznych; zob. E. Bolek, *Metodologia amalgamatów kognitywnych w interpretacji plakatów artystycznych*, [w:] *Język a media. Zjawiska językowe we współczesnych mediach*, red. B. Skowronek, E. Horyń, A. Walecka-Rynduch, Kraków 2016, s. 223–234; też, *Język i obraz w plakacie teatralnym – analizy multimodalne*, [w:] *Współczesne media – media multimodalne. Zagadnienia ogólne i teoretyczne. Multimodalność mediów drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2018, s. 165–175; też, *Schematy i kreacje...*

¹⁶ J. Maćkiewicz, *Metonimia w przekazach ikonicznych*, [w:] *Widzieć – rozumieć – komunikować...*, s. 46.

¹⁷ Tamże, s. 45.

¹⁸ Tamże, s. 45–48, 55. Maćkiewicz szczegółowo omawia trzy rodzaje metonimii występujące w przekazach ikonicznych. Metonimia pojęciowa najczęściej przyjmuje w nich postać synekdochy – „część za całość” (a więc opartej na relacji całości modelu pojęciowego do jego części) i jest podstawą metaforyczności przekazu; metonimia znakowa – prymarna dla komunikacji – zasadza się na relacji środków wyrazu do znaczenia przekazu (w obrazach będą to np. kolor czy kompozycja); natomiast metonimia referencjalna, podstawowa dla komunikatów wizualnych, polega na podświetlaniu wyselekcjonowanych aspektów z całości modelu pojęciowego, do którego się odnosi.

język polski i angielski – Julian Brudzewski). Opowieść napisaną i zilustrowaną przez francuskiego twórcę wyróżnia nie tylko poziom artystyczny warstwy graficznej, ale także koncepcja utworu. Stanowi on bowiem językowo-ikoniczną metaforę tytułowego pojęcia. Pod tym względem na tle oferty polskich wydawców kart narracyjnych jest to zestaw wyjątkowy¹⁹. Pracę tę wysoko cenią pedagodzy, terapeuci i animatorzy czytelnictwa²⁰.

Teatr kamishibai

Dla ukazania multimodalnego charakteru gatunku istotne jest przywołanie najważniejszych informacji o jego formie i historii²¹. Teatr kamishibai, w języku polskim nazywany „papierowym”, obrazkowym lub teatrem ilustracji (japońskie słowa *kami* i *shibai* tłumaczy się odpowiednio jako ‘papier’ i ‘teatr, sztuka’) to azjatycka tradycja opowiadania, wywodząca się z Japonii, dokąd najprawdopodobniej dotarła z Chin, a jej korzeni doszukiwać można się nawet w XI/XII w.²² Ta forma ulicznej sztuki, w której narrator opowiadał historię zilustrowaną na papierowych kartach i prezentowaną zebranym widzom, najczęściej dzieciom, w drewnianej skrzynce zwanej *butai*, największą popularnością cieszyła się w Japonii od lat 20. do lat 50. XX w. W kontekście podejmowanego tu zagadnienia multimodalności kamishibai warto podkreślić, że pierwotnie opowieść nie była zapisywana, ale opowiadana, co włączało ją w długą tradycję literatury oralnej. Karta pełniła więc tylko rolę ilustracji. Jak pisze Magdalena Kaliszewska-Henczel, skrócony tekst historii, a właściwie szkic fabuły, zaczęto zapisywać na rewersie kart dopiero w latach 30., czego domagały się władze w celu kontrolowania prezentowanych treści. Od tego też momentu teatr kamishibai pełnił nie tylko funkcję ludyczną, ale także edukacyjną i wychowawczą²³.

¹⁹ Oferta kart narracyjnych kamishibai publikowanych przez polskich wydawców jest dość bogata. Znajdziemy w niej m.in. bajki terapeutyczne, baśnie i bajki ludowe, legendy, opowieści o tematyce religijnej i patriotycznej, o znanych postaciach, a także opowieści autorskie.

²⁰ Na podstawie *Czułości* A. Guilloppégo scenariusz zajęć dla uczniów klas III–VI opracowała m.in. Małgorzata Swędrowska, *Czy współczesnemu człowiekowi potrzebna jest czułość*, ePedagogika.pl, 19.07.2018 [on-line:] <https://epedagogika.pl/warsztaty-psychoedukacyjne/czy-wspolczesnemu-czlowiekowi-potrzebna-jest-czulosc-2584.html> – 24.11.2025.

²¹ Ze względu na ramy artykułu ograniczam się tu do niezbędnego minimum informacji o historii i formie teatru kamishibai, o którym najwięcej można dowiedzieć się z poradnika N. Matsui, *Wszystko o kamishibai. Pytania i odpowiedzi*, tłum. A. Sauvignon, Katowice 2017.

²² S. Borowik, dz. cyt., s. 111.

²³ M. Kaliszewska-Henczel, dz. cyt., s. 70.

Współcześnie wydawane karty narracyjne obejmują dwa ściśle zespolone ze sobą elementy: 1) obraz – ilustrację formatu A3 na awersie karty oraz 2) tekst opowieści na jej rewersie, gdzie znajduje się także czarno-biała miniaturka ilustracji oraz numeracja kart dla zachowania porządku fabularnego. Całość prezentuje się w drewnianej skrzynce *butai* kształtem przypominającej scenę teatralną²⁴.

Makro- i mikroanaliza multimodalna gatunku

Przejdźmy do analizy w perspektywie makro, a więc oglądu multimodalności w obrębie gatunku. W przypadku teatru kamishibai mamy do czynienia ze ścisłym związkiem kodu werbalnego (językowego) z kodem wizualnym (ikonicznym), które zespała ze sobą performatywny sposób ich prezentacji – nie statyczny, ale dynamiczny, naśladujący akcję w spektaklu teatralnym. Komunikacja za pośrednictwem kamishibai dzieje się tu i teraz, wymaga obecności aktywnego nadawcy i odbiorcy, współtwórców ostatecznego kształtu przekazu. W tym przypadku możemy mówić o podwójnym nadawcy: prymarnym – autorze/autorach tekstu i ilustracji na kartach narracyjnych, oraz o sekundarnym nadawcy zapośredniczonym, a więc osobie prezentującej karty odbiorcom. W niniejszej makroanalizie chodzi o nadawcę w tym drugim znaczeniu, pełniącego funkcję na podobieństwo reżysera i aktora teatralnego zarazem. Ranga i funkcja poszczególnych kodów semiotycznych różni się w zależności od perspektywy nadawczo-odbiorczej.

Kod językowy w postaci tekstu współwystępuje w teatrze kamishibai w dwóch odmianach: ustnej i pisanej²⁵. Z punktu widzenia odbiorcy prymarną funkcję pełni tekst ustny, który słyszy on w formie opowieści

²⁴ Dziś sztuka ta zdaje się przeżywać swój renesans, zyskuje bowiem coraz większą popularność w Europie oraz Stanach Zjednoczonych za sprawą działalności Międzynarodowego Stowarzyszenia Kamishibai IKAJA, zob. IKAJA. The International Kamishibai Association of Japan, [on-line:] <https://www.kamishibai-ikaja.com/en/about-eng.html> – 21.05.2025.

²⁵ Językoznawcy podkreślają, że w przypadku tekstów nie mamy do czynienia z binarną opozycją: tekst ustny – tekst pisany, ale ze skalą ustności rozciągającej się między biegunami: tekst ustny – tekst literacki. Autorzy *Tekstologii* – J. Bartmiński i S. Niebrzegowska-Bartmińska, również wskazując na skalę ustności, wyznaczyli cechy tekstu ustnego: dźwiękowość (i pochodna od niej sekwencyjność), gestyczność (somatyczność), uwikłanie w kontekst sytuacyjny, jednoczesność wymawiania i odbioru oraz dialogowość, zaś w tekście pisanym wyróżnili: grafizm (i synchroniczność), brak kodu somatycznego (ale z graficznymi substytutami gestów), dekontekstualizacja (autonomia przekazu), niejednoczesność nadawania i odbioru oraz zawieszenie dialogowości. Zob. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 99–109.

narratora. Subkod pisma w przypadku odbiorcy jest wyłączony, nie odgrywa w odbiorze komunikatu żadnej roli²⁶. Z perspektywy nadawcy zaś subkody tekstu ustnego i pisanego pozostają w stosunku nadrzędno-podrzędnym. Podczas prezentacji kart powinien on bowiem opowiadać, a nie czytać. Subkod pisany pozostaje więc podrzędny, odgrywa rolę szkicu fabuły, skryptu porządkującego tok ustnej realizacji tekstu.

Ostateczny kształt kodu językowego w teatrze kamishibai jest ściśle uzależniony od performatywnego charakteru gatunku. Nie równoważy się z komunikatem zapisanym na rewersie kart. Nadawca pełni funkcję narratora, ale także reżysera i aktora interpretującego „partyturę” tekstu. Dysponuje w tym celu całą gamą środków prozodycznych mowy: akcentem, intonacją, iloczasem, tempem oraz pauzą, z których dowolnie korzysta, by wydobyć pożądaną sens. Może także dopowiadać, komentować to, co odbiorcy widzą na bieżącej ilustracji, zadawać pytania, wprowadzać dodatkowe elementy, np. humorystyczne, asocjacyjne. Podobnie aktywną postawę wobec tekstu może zajmować także odbiorca, komentując, wyrażając (werbalnie lub niewerbalnie) swoje emocje wobec komunikatu lub też zadając pytania.

Na płaszczyźnie nadawczo-odbiorczej dochodzi do zasadniczej zmiany w zakresie rangi i funkcji komunikacyjnej kodów współtworzących kamishibai. Z perspektywy odbiorcy prymarny jest bowiem kod wizualny. Widz – bo taką właściwie rolę przyjmuje odbiorca – otrzymuje obraz „kompletny” – ilustracja na awersie karty wyposażona jest w znaczące subkody przekazu ikonicznego, takie jak kolor, perspektywa czy kompozycja. W przypadku nadawcy (narratora) grafika pełni podrzędną funkcję, dlatego na rewersie karty znajduje się jedynie obraz „minimalny” – czarno-biała miniaturka ilustracji, którą obserwuje odbiorca. Subkody charakterystyczne dla komunikatów plastycznych zostają więc wyłączone. Nie znaczy to jednak, że ilustracja pełni dla nadawcy jedynie funkcję nawigującą, porządkującą kolejność kart. W czasie prezentowania narrator może bowiem odwoływać się do niej, wskazując lub pytając o jej elementy znaczące. Obraz jest więc dla niego istotną płaszczyzną odniesienia, ściśle zespoloną z tekstem, a także z aktywnym udziałem odbiorców we współtworzeniu i interpretowaniu przekazu.

W kolejnym kroku przyjrzymy się multimodalności teatru kamishibai w skali mikro, a więc temu, jak realizuje się integracja kodów językowego i ikonicznego w szczegółach na przykładzie wybranego do analizy utworu.

²⁶ Dowodzi tego chociażby fakt, że w Japonii opowieści prezentowane w formie teatru kamishibai nie były początkowo zapisywane. Zob. M. Kaliszewska-Henczel, dz. cyt., s. 70.

Rozpocznijmy od omówienia tytułu kart narracyjnych Guilloppégo, kluczowego dla interpretacji komunikatu. Tytułowa *czułość* w *Wielkim słowniku języka polskiego*²⁷ definiowana jest na kilka sposobów: 1a) ‘cecha kogoś, kto okazuje drugiej osobie dużo miłości, troski i ciepła’, np. *czułość matczyna, ojcowska, czułość żony, męża, kobiety*, 1b) ‘cecha czegoś, co świadczy o okazywaniu drugiej osobie dużo miłości, troski i ciepła’, np. *czułość gestu, spojrzenia*, 2) ‘cecha świadcząca o wrażliwości związanej z silnymi reakcjami na kogoś lub coś’, np. *czułość na piękno, na dotyk* oraz w znaczeniu technicznym 3) ‘cecha jakiejś rzeczy związana z miarą jej reakcji na bodźce lub inne zmiany w otoczeniu’, np. *czułość urządzenia, aparatury, ustawienia czułości* (WSJP – hasło *czułość*). Jest więc *czułość* cechą psychiczną przypisywaną człowiekowi, dotyczy jego charakteru, temperamentu, emocjonalnego sposobu zachowywania się, może być też jego zdolnością, umiejętnością, może odnosić się także do relacji między ludźmi, zwłaszcza bliskimi sobie. W języku dostrzegamy zatem utrwalone przekonanie o tym, że to ludzie okazują sobie *czułość* fizycznie, gestem lub spojrzeniem, wyrażając w ten sposób miłość i troskę, obdarowując się ciepłem. Jednak ostatnie ze znaczeń pokazuje, że cechę tę z człowieka przenosi się metaforycznie także na maszyny, przypisując im *czułość* oznaczającą wysoki lub niski stopień reakcji na bodźce z otoczenia.

Karty narracyjne przygotowane przez Guilloppégo stanowią językowo-ikoniczną metaforę tytułowego pojęcia, ujawniającą się na styku tytułu, tekstu i obrazu, a opartą na mechanizmie metonimii. *Czułość* – cecha psychiczna przypisywana człowiekowi, została przez autora przeniesiona na zwierzęta, których poszczególne gatunki gestami okazują sobie bliskość fizyczną i emocjonalną. Ich wizerunki pojawiają się tylko w kodzie wizualnym, są zupełnie nieobecne w kodzie werbalnym. Funkcja, którą pełnią, najczęściej sprowadza się do konkretyzacji oraz wizualizacji symbolicznej znaczenia zawartego w tekście zamieszczonym na odwrocie karty. Dla odczytania metafory istotne jest więc ściśle zespolenie kodu ikonicznego i językowego.

Całość przekazu²⁸ oparta została na metonimii GEST ZA UCZUCIE oraz ELEMENT KATEGORII ZA KATEGORIĘ. Na zdecydowanej większości ilustracji (na 17 z 18) przedstawiono parę lub większą grupę zwierząt okazujących sobie bliskość fizyczną, z którą wiąże się miłość, troska rodzicielska, ciepło i poczucie bezpieczeństwa. Nazwy gestów pojawiają się

²⁷ *Czułość* [hasło], [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, [on-line:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/52302/czulosc> – 22.05.2025.

²⁸ Na karcie tytułowej powielono jedną z ilustracji. Wszystkich kart jest zatem 19, a ilustracji – 18.

także w kodzie językowym: *pocałunek*, *uścisk*, *przytulanie* i ogólna nazwa *pieszczoty*. Mamy więc do czynienia z metonimią wizualną oraz metonimią werbalną. Oba zespolone w ten sposób kody nawiązują bezpośrednio do tytułu jako nadrzędnego elementu i sensu komunikatu.

Część kart zyskuje dodatkową motywację znaczeniową dzięki odwołaniu do cech konotowanych przez przedstawione zwierzęta. Nawiązują one m.in. do ich fizycznego wyglądu, trybu i miejsca życia lub czasu, w którym żyły, czy sposobu zachowania. Na przykład na karcie nr 7 przedstawiono na pierwszym planie dwie owce, które zdają się zachwycać padającym śniegiem, mają zamknięte oczy, wyglądają na spokojne. Tekst dołączony do tej ilustracji brzmi: „Padają pieszczotliwe płatki jak tysiące bawełnianych całusków”. Cechą konotowaną przez zwierzęta jest biel i miękkość owczej wełny zestawionej z płatkami śniegu i bawełnianym włóknem. Czułość wiąże się więc ze zmysłem dotyku i wzroku – czułe jest to co miękkie i białe, czyste. Miękkie, a więc delikatne, są też pocałunki – gesty wyrażające czułość.



Ilustracja 1. A. Guilloppé, *Czułość*, Katowice 2018, karta nr 7

Z kolei na karcie nr 4 widzimy dwie sowy, małą i dużą (a więc metonimicznie: dziecko i rodzica), siedzące blisko siebie w dziupli drzewa, w tle – rozgwieżdżone granatowe niebo i garb księżyca. Tekst do ilustracji brzmi: „Wieczorem, nim czarna noc nastanie, opowiedz mi jakąś bajkę”. Cechą konotowaną przez sowy jest oczywiście noc ze względu na porę ich aktywności, ukazaną także przez wprowadzenie metonimii znakowej wykorzystującej subkod koloru (granatowego), ale także elementy ilustracji pozostające w tle. Czasem okazywania czułości jest więc wieczór i noc, a sposobem – opowieść budująca bliską relację między opowiadającym i słuchaczem.



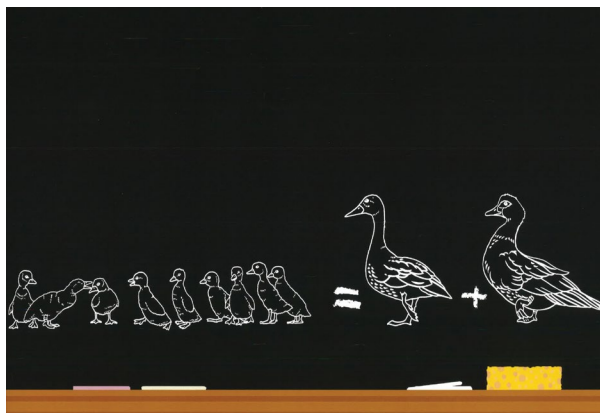
Ilustracja 2. A. Guilloppé, *Czułość*, Katowice 2018, karta nr 4

Kolejny przykład multimodalnej metonimii Guilloppégo to karta nr 3: ilustracja przedstawia dwa mamuty, dużego i małego (ponownie więc widzimy metonimię czułości rodzicielskiej), które okazują sobie uczucie przez dotyk ciosami. W tle widzimy wulkan, który niedawno wybuchł, a całość sceny obserwujemy z wnętrza jaskini, w której na jednej ze ścian widać odciski różnej wielkości ludzkich dłoni. W tym przypadku uchwycenie sensu wydaje się łatwiejsze: zarówno mamuty, jak i wulkan oraz ślady pozostawione w jaskini przez człowieka odsyłają widza do prehistorii, co możemy odczytać: czułość okazujemy sobie już od początków istnienia. Ten sens właściwie powiela tekst odpowiadający ilustracji: „Jest to sztuka, którą przekazujemy sobie od zarania dziejów”. Dodatkową informacją zawartą w kodzie językowym jest – niejako na kształt definicji – ustalenie *genus proximum* czułości – to sztuka, a więc umiejętność, której się uczymy.



Ilustracja 3. A. Guilloppé, *Czułość*, Katowice 2018, karta nr 3

Do tego komponentu znaczeniowego ‘czułość to umiejętność’ autor powrócił na karcie nr 16, szczególnie interesującej w kontekście metonimii i metafory multimodalnej. Odwróćmy kolejność opisu kodów – tekst dołączony do tego obrazu brzmi: „I oto raptem jak w szkole, uczymy się czułości”. Na ilustracji widzimy ekwiwalent szkoły – czarną tablicę (także kredę i gąbkę do jej wycierania), a na niej rysunek wykonany białą kredą przedstawiający rodzinę kaczek. Całość ujęto w formę matematycznego równania, na co wskazują znaki + oraz =. Wynika z niego jednak, że 1 (tata kaczor) dodać 1 (mama kaczka) równa się nie 2, ale 9 (piskląt). Nie może to więc być lekcja matematyki, ale czułości właśnie. Dodatkowo jedno z piskląt dziobem skubie drugie, mniejsze, przypuszczalnie w geście bez troskiej zabawy lub wsparcia, a może prowokacyjnie. W przypadku tej ilustracji widzimy więc przykład zastosowania metonimii, w której tablica przedstawiona w kodzie ikonicznym stanowi ekwiwalent szkoły pojawiającej się w kodzie językowym. Całość odsyła nas do schematu pojęciowego nauki – ‘czułości musimy się uczyć’. Z owej lekcji wynika jednak, że naturalną przestrzenią do okazywania sobie uczuć jest rodzina. Karta ta stanowi wyjątkowy przykład zespolenia kodów werbalnego i wizualnego, które tworzą złożoną multimodalną metaforę czułości.



Ilustracja 4. A. Guilloppé, *Czułość*, Katowice 2018, karta nr 16

Metafora ta staje się jeszcze bardziej czytelna, kiedy docieramy do ostatniej, a więc znaczącej, bo podsumowującej karty nr 19. To jedyna ilustracja, na której nie ma zwierząt, jest za to metonimicznie ukazany człowiek dorosły i dzieci. Na obrazie o mocnym kontraście – pomarańczowe tło, a na nim czarne figury, widzimy profil twarzy²⁹ osoby dorosłej oraz jej

²⁹ Jest to jedna z najpowszechniejszych metonimii: TWARZ ZA CZŁOWIEKA, por. J. Maćkiewicz, *Metonimia w przekazach...*, s. 47.

otwartą dłoń, po której biegnie i podskakuje beztrząsco siedmioro radosnych dzieci. Niosą one plecaki i torby, więc być może idą do szkoły lub z niej wracają. Nie wiemy, czy dorosły jest ich rodzicem, czy może nauczycielem, opiekunem. Widzimy, że jego usta układają się tak, jakby dmuchał delikatnie na dzieci, co może oznaczać, że daje im powietrze, jest źródłem ich energii, siły, odwagi, pewności siebie. Elementem znaczącym obrazu wydaje się także przerwa, jaka powstaje pomiędzy wyciągniętą, otwartą dłonią opiekuna a miejscem, na które dzieci wskakują. Zdaje się, że zupełnie nie boją się, że mogą spaść, są pewne co do swojego bezpieczeństwa. To wszystko widzimy na ilustracji. Tekst, który z nią połączono, nie nawiązuje zupełnie do treści obrazu: „Delikatne czy łagodne, mocne czy lekkie, uściski przez cały rok są bezcenne”. Nie odnosi się więc on do kodu ikoniznego, ale do całości komunikatu, pełni funkcję jego podsumowania. Pojawiające się w tekście słowo *uściski* jest werbalną metonimią GEST ZA UCZUCIE i odnosi się do tytułowej czułości.

Za klamrę kompozycyjną spajającą wszystkie pojedyncze karty można uznać cykl pór roku – opowieść rozpoczyna się od zimy i kończy jej nadejściem. Wprowadzonym w kodzie werbalnym nazwom *zima*, *wiosna*, *lato*, *jesień* odpowiadają ich metonimie wizualne: śnieg, deszcz, kwitnące kwiaty, spadające liście. Porządek ten w kontekście okazywania sobie tytułowej czułości zostaje zwerbalizowany w tekście ostatniej karty – „[...] uściski przez cały rok są bezcenne”.



Ilustracja 5. A. Guilloppé, *Czułość*, Katowice 2018, karta nr 19

Na zakończenie analizy trzeba jeszcze choć ogólnie scharakteryzować zastosowane subkody od strony formalnej. W tekście zapisanym na odwrocie kart mamy do czynienia ze stylizacją zbliżającą komunikat do mowy potocznej, prostej, oszczędnej w stosowaniu artystycznych ozdóbników,

ale zarazem najbliższej słuchaczom, dla których stanowi język „pierwszy”³⁰. Dowartościowano więc styl, którym posługujemy się na co dzień i w którym najłatwiej jest nam wyrażać uczucia. Co może nieco zaskakiwać w kontekście tytułowej czułości – w opowieści nie wprowadza się właściwie sygnałów emocjonalności i ekspresywności, takich jak zdrobnienia i spieszczenia (poza jednym – *całuski*), użyto tylko jednego zdania pytającego i dwóch wykrzykników. Mamy więc do czynienia z przekazem, w którym prosta forma językowa staje się niezwykle silnym i skutecznym bodźcem do rozmowy o sensach w niej ukrytych.

W kodzie wizualnym dominującym środkiem wyrazu jest kontur i linia oraz kontrastowe zestawianie kolorów, które służą uwypukleniu wybranych znaczących elementów kompozycji. Linearnie wykonane ilustracje cechuje minimalizm, bez ukazywania szczegółów przedstawianych figur.

Nadrzędną wartością obu kodów – werbalnego i wizualnego, wydaje się zatem być szlachetna prostota.

Podsumowanie

Teatr kamishibai to nietypowa forma wydawnicza, składającą się z: ilustrowanych kart narracyjnych, zbliżających ją do książki obrazkowej przeznaczonej dla młodego czytelnika, oraz drewnianej skrzynki *butai*, stanowiącej ich oprawę w znaczeniu dosłownym i przenośnym – symbolizuje ona bowiem scenę teatralną. Jest więc to gatunek multimodalny i multisensoryczny zarazem, łączy kod językowy i ikoniczny z performatywnym sposobem prezentacji.

W przypadku teatru kamishibai możemy mówić o multimodalności dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, jest ona wpisana w istotę samego gatunku, w którego strukturze i performatywnej formie obserwujemy ściśle współlistnienie kodów wizualnego i werbalnego, jednak ich funkcja i ranga różnią się z perspektywy nadawcy i odbiorcy. Po drugie, multimodalność ujawnia się na poziomie sensu konkretnej opowieści, w której przekaz wynika z relacji obrazu i tekstu odnoszących się do znaczenia tytułu jako nadrzędnego elementu komunikatu. Metonimia obrazowa i werbalna

³⁰ Chodzi tu o lingwistyczne ujęcie stylu potocznego, w którym Jerzy Bartmiński widział „centrum systemu stylowego języka” pozwalające dotrzeć do „potocznego obrazu świata”. Autor wskazywał także, że jedną z trzech najważniejszych opozycji typowych dla stylistycznego zróżnicowania języków jest opozycja potoczność a poetyckość, którą uważał za uniwersalną, a zarazem najstarszą i nieredukowalną. Zob. J. Bartmiński, *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 115–134.

okazuje się precyzyjnym narzędziem konstruowania sensu, daje możliwość budowania i odczytywania metafory pojęciowej zawartej w utworze.

Potencjał teatru kamishibai może inspirować specjalistów różnych profesji, jednak przede wszystkim powinny z niego korzystać dzieci. Dlatego cenne poznawczo byłyby rozważania zmierzające do ustalenia jak ta forma koresponduje z kompetencjami poznawczymi odbiorców w różnym wieku, z celem komunikacji (np. psychoedukacja, terapia, nauczanie języków obcych), a także jak realizuje się w niej symbioza kodu ikonicznego i językowego, tak istotna w książce dla młodego czytelnika. Dlatego też w kolejnych krokach warto dokonać analizy funkcjonalnej, skupiającej się na edytorskich rozwiązaniach w obrębie tego gatunku, a także przeanalizować jak performatywny charakter wpływa na ostateczny kształt przekazu podczas jego realizacji na żywo.

Bibliografia

- Bartmiński J., *Styl potoczny*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 115–134.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Bolek E., *Język i obraz w plakacie teatralnym – analizy multimodalne*, [w:] *Współczesne media – media multimodalne. Zagadnienia ogólne i teoretyczne. Multimodalność mediów drukowanych*, red. I. Hofman, D. Kępa-Figura, Lublin 2018, s. 165–175.
- Bolek E., *Metodologia amalgamatów kognitywnych w interpretacji plakatów artystycznych*, [w:] *Język a media. Zjawiska językowe we współczesnych mediach*, red. B. Skowronek, E. Horyń, A. Walecka-Rynduch, Kraków 2016, s. 223–234.
- Bolek E., *Schematy i kreacje. Język i obraz w plakacie teatralnym*, Lublin 2023.
- Borowik S., *Nieczytające dziecko – Jak temu zapobiec?*, „Nowa Biblioteka” 2014, nr 2 (15), s. 109–118.
- Guilloppé A., *Czułość*, tłum. J. Brudzewski, Katowice 2018.
- IKAJA. The International Kamishibai Association of Japan, [on-line:] <https://www.kamishibai-ikaja.com/en/about-eng.html> – 21.05.2025.
- Kaliszewska-Henczel M., *Kamishibai w edukacji regionalnej. Strategie tworzenia papierowego teatru przez przyszłych i obecnych nauczycieli*, „Edukacja Elementarna w Teorii i Praktyce” 2021, t. 16, nr 1 (59), s. 67–78, <https://doi.org/10.35765/eetp.2021.1659.05>.
- Langier C., *Wykorzystanie teatryków Kamishibai do rozwijania kompetencji językowych dzieci*, „Konteksty Pedagogiczne” 2014, t. 1, nr 2, s. 45–51, <http://doi.org/10.19265/kp.2014.1.2.54>.
- Lisowska-Kożuch U., *Kamishibai, booktalking, storytelling...*, czyli formy pracy z młodym czytelnikiem, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2014, t. 12, s. 149–164.

- Maćkiewicz J., *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów*, „Studia Medioznawcze” 2017, nr 2 (69), s. 33–42, <https://doi.org/10.33077/uw.24511617.ms.2017.69.388>.
- Maćkiewicz J., *Jak można badać przekazy multimodalne*, „Język Polski” 2016, r. XCVI, z. 2, s. 18–27, <https://doi.org/10.31286/Jp.96.2.3>.
- Maćkiewicz J., *Metonimia w przekazach ikonicznych*, [w:] *Widzieć – rozumieć – komunikować*, red. J. Winiarska, A. Załazińska, Kraków 2019, s. 45–56.
- Matras-Mastalerz W., *Multimodalność biblioterapii w baśniowym świecie Kamishibai*, „Biblioterapeuta” 2014, nr 2, s. 22–30.
- Matras-Mastalerz W., *Multimodalność Expressive Arts Therapy w bajkowym świecie kamishibai*, [w:] *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołęb, U. Kopeć, Rzeszów 2016, s. 348–357.
- Matras-Mastalerz W., *Potencjał edukacyjny, socjalizacyjny, wychowawczy i terapeutyczny książki dziecięcej*, [w:] *Książki w życiu najmłodszych. Nauka – dydaktyka – praktyka*, red. M. Antczak, A. Walczak-Niewiadomska, Łódź 2015, s. 105–119, <https://doi.org/10.18778/7969-789-2.09>.
- Matras-Mastalerz W., *Synergia słowa i obrazu w kreatywnych formach pracy z książką*, [w:] *Kultura – sztuka – edukacja*, t. IV, red. B. Kurowska, K. Łopot-Dzierwa, Kraków 2020, s. 89–99, <http://doi.org/10.24917/9788380845541.8>.
- Matsui N., *Wszystko o kamishibai. Pytania i odpowiedzi*, tłum. A. Sauvignon, Katowice 2017.
- Multimodalność komunikacji*, red. J. Winiarska, A. Załazińska, Kraków 2018.
- Nowacka J., *Kamishibai – teatrzyk obrazkowy jako forma budowania miłości do książki*, „Gospodarka i Społeczeństwo” 2018, nr 1, s. 73–79.
- Piotrowska-Skrzypek M., *Kamishibai na lekcjach języka obcego. Propozycje rozwijania umiejętności słuchania i mówienia na poziomach A1–B2*, „Języki Obce w Szkole” 2022, nr 1, s. 71–77, <http://doi.org/10.47050/jows.2022.1.71-77>.
- Skowronek B., *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013.
- Swędrowska M., *Czy współczesnemu człowiekowi potrzebna jest czułość*, ePedagogika.pl, 19.07.2018, [on-line:] <https://epedagogika.pl/warsztaty-psychoedukacyjne/czy-wspolczesnemu-czlowiekowi-potrzebna-jest-czulosc-2584.html> – 24.11.2025.
- Widzieć – rozumieć – komunikować*, red. J. Winiarska, A. Załazińska, Kraków 2019.
- Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, [on-line:] <https://wsjp.pl> – 22.05.2025.

Streszczenie

Teza/cele: Teatr kamishibai jest przykładem nietypowej formy wydawniczej, multimodalnej ze względu na ścisłe zespolenie kodów werbalnego i wizualnego oraz multisensorycznej z perspektywy jej odbioru. Celem analizy jest ukazanie relacji i funkcji, jakie w teatrze kamishibai pełnią poszczególne kody semiotyczne:

tekst, obraz oraz performatywny sposób ich prezentowania. Do przeanalizowania wybrano karty kamishibai pt. *Czułość* A. Guilloppé (Wydawnictwo Tibum, Katowice 2018).

Metody badań: Badanie przeprowadzono w oparciu o model analizy multimodalnej, jaki stosuje się najczęściej w przypadku gatunków medialnych. Polega on na przeprowadzeniu makro- i mikroanalizy komunikatu, rozróżnieniu dyskursywnej perspektyw nadawcy, odbiorcy oraz samego komunikatu oraz opisie łączonych w obrębie przekazu kodów i subkodów. Jako podstawowe narzędzie analizy wykorzystano kognitywny mechanizm metonimii i metafory multimodalnej.

Wyniki: W przypadku teatru kamishibai mamy do czynienia ze ścisłym związkiem kodu językowego z kodem ikonicznym, które zespała ze sobą performatywny sposób ich prezentacji – nie statyczny, ale dynamiczny, naśladujący akcję w spektaklu teatralnym. Metonimia obrazowa i werbalna okazuje się precyzyjnym narzędziem konstruowania sensu, daje możliwość budowania i odczytywania metafory pojęciowej zawartej w komunikacie.

Wnioski: W przypadku teatru kamishibai możemy mówić o multimodalności dwójakiego rodzaju. Po pierwsze, multimodalność dotyczy samego gatunku, w którego strukturę i formę wpisane jest ścisłe współistnienie kodów wizualnego i werbalnego. Jednak funkcja i ranga kodów jest inna z perspektywy nadawcy i odbiorcy. Po drugie, multimodalność ujawnia się na poziomie sensu konkretnej opowieści, w której przekaz wynika z relacji obrazu i tekstu odnoszących się do znaczenia nadrzędnego elementu, jakim jest tytuł „książki” kamishibai.

Słowa kluczowe: teatr kamishibai, multimodalność, tekst a obraz

A multimodal analysis of kamishibai theatre as exemplified by the narrative cards „Tenderness” by Antoine Guilloppé

Abstract

Thesis/aim: Kamishibai theatre represents an unconventional, multimodal form of publishing due to its close integration of verbal and visual codes, as well as its multisensory nature from the audience's perspective. The aim of this analysis is to explore the relationships and functions of various semiotic codes in kamishibai theatre: the text, the image, and the performative manner of their presentation. The material analyzed consists of kamishibai story cards entitled *Tenderness* by A. Guilloppé (Tibum Publishing, Katowice 2018).

Research methods: The study is based on a model of multimodal analysis commonly used in media genre research. This model involves macro- and micro-level analysis of the communicative act, distinguishing the discursive perspectives of the sender, the receiver, and the message itself, as well as describing the integration of codes and subcodes within the message. The primary analytical tools employed are the cognitive mechanisms of metonymy and multimodal metaphor.

Results: In kamishibai theatre, there is a close interconnection between the linguistic and visual codes, unified through a performative mode of presentation that is dynamic rather than static—mimicking the action of a stage performance. Visual and verbal metonymy proves to be a precise tool for meaning construction,

enabling both the creation and interpretation of conceptual metaphors embedded in the message.

Conclusions: Kamishibai theatre exhibits two types of multimodality. First, it is inherent in the genre itself, in which the structural and formal coexistence of visual and verbal codes is essential. However, the function and significance of these codes differ from the perspective of the sender and the receiver. Second, multimodality operates at the level of the meaning of the specific story, where the message arises from the interaction between image and text, both referring to a higher-order element – the title of the kamishibai “book.”

Keywords: kamishibai theatre, multimodality, text and image