

Japonia – „reżim idealny” Rolanda Barthesa

Magdalena Marciniak

Abstract: *Empire of Signs* is a very important position in the output of semiologist Barthes. The aim of this paper is to present its significance. In his work, Barthes made the extensive and varied analysis of various fragments of an image, which he called Japan. This image is not only based on what Barthes saw and experienced during his stay in Japan. For Barthes, Japan is something more and also something less than a country. Japan is a Text read by the author of *S/Z* through the prism of his practice of reading, postulated in a given period. The peculiar approach to the issues of the sign will be shown on the example of two systems privileged semiologically by Barthes: writing and theater. When reading *Empire of Signs* one should be aware that Japan is rather a specific figure for Barthes, useful on a certain level of analyses, which are included in a more general issues of the Text.

Key words: Barthes, Japan, Sign, Text, Semiology, Theatre

W słynnej pracy *Imperium Znaków*, Roland Barthes przeprowadził szczegółowe i zróżnicowane analizy rozmaitych fragmentów specyficznego obrazu, który nazwał Japonią. Jest to obraz, który Barthes sam namalował, bazując nie tylko na tym, co sam zobaczył i czego doświadczył podczas pobytu w Japonii, ale przede wszystkim na tym, czego się domyślał, co pojawiło się w efekcie daleko idących insynuacji. Chciałoby się rzec, iż te insynuacje, te nie do końca uzasadnione przypuszczenia, brały się w dużej mierze z bardzo szczególnej dialektyki pomiędzy tym, co Barthes widział a tym, czego nie mógł zobaczyć; tym, co rozumiał a tym, co pozostawało przed nim w całości ukryte i niemożliwe do rozpoznania. Owe napięcia znalazły wyraz w pracy tylko częściowo dotyczącej Japonii będącej realnie istniejącym krajem. W dużej mierze Japonia jest dla Barthesa czymś więcej, a zarazem czymś mniej: jest Tekstem, który autor *S/Z* czyta przez pryzmat postulowanej przez siebie w danym okresie praktyki lektury. *Imperium Znaków* stanowi zarazem niezwykle istotną pozycję w dorobku Barthesa – semiologa. Celem niniejszej pracy jest pokazanie, na czym polega jej znaczenie. Swoiste zmiany w stosunku do problematyki znaku ukazane

Opublikowano online: 01.12.2010

© Czasopismo Filozoficzne

zostaną na przykładnie dwóch uprzywilejowanych przez Barthesa semiologicznie systemów: pisanie i teatru.

Aby zrozumieć rolę, jaką w semiologicznej myśli Barthesa pełni książka *Imperium Znaków*, warto przypomnieć jego wcześniejsze analizy znaku. Na tej podstawie można lepiej uchwycić znaczącą różnicę między problematyzacją określonego użycia znaku a samej znakowości. W słynnej książce *Mitologie*, opublikowanej w 1957 roku, koncentracja francuskiego badacza na rozkładzie znaku na materię (*signifiant*) i ideologię (*signifié*) doprowadziła go do prób dotarcia do przedsemiologicznego stanu języka, gdzie zamiast ideologicznego sensu kulturowo zinterpretowanych słów, liczyłby się nagi sens samych rzeczy. W teoretycznej części *Mitologii*, zatytułowanej *Mit dzisiaj*, mit określony został jako słowo: system porozumiewania się, sposób znaczenia, komunikat, wypowiedź. Oczywiście, samo słowo nie musi mieć ustnego charakteru. Podkreślając nieistnienie substancjalnych/trześciowych granic mitu, Barthes stwierdza, iż każdy przedmiot może zostać zużytkowany, zawłaszczony przez mówiące społeczeństwo, czyli przejść z obszaru niemej materii w obszar kulturowo zinterpretowany¹. Kulturowa interpretacja ma zawsze charakter historyczny, arbitralny. Możliwość semiologicznego badania kulturowych mitów bierze się z rozpoznania ich jako syntez znaczeniowych: „Postulat znaczenia to zwrot w stronę semiologii”². Sama semiologia ujmowana jest przy tym jako nauka o znaczeniach – o ideach jako formach, niezależnie od ich zawartości treściowych. Barthes dodaje, iż semiologia winna uwzględniać arbitralny stosunek między *signifiant* a *signifié*, których asocjacyjną całością jest znak. Aktywność semiologa polega na lekturze znaków, na ich odszyfrowywaniu. Mitolog winien pójść o krok dalej, ponieważ sam mit budowany jest w oparciu o gotowy łańcuch semiologiczny: *signifiant*, *signifié*, znak. Barthes zaznacza, iż znak z systemu językowego (język przedmiotowy) staje się znaczącym w systemie mitologicznym (metajęzyk). W metajęzyku mitycznym, Barthes podkreśla dwuznaczność *signifiant*, które jest zarazem sensem i formą; jest pełne i puste: „Stając się formą, sens odsuwa swoją przygodność; staje się pusty, ubogi, wyparowuje historia, a pozostaje tylko litera”³. Należy zaznaczyć, iż jedno *signifié* może mieć wiele *signifiants*.

¹ Zob. R. B a r t h e s: *Mitologie*. Tłum. A. D z i a d e k. Warszawa 2008, s. 239.

² Ibidem, s. 241.

³ Ibidem, s. 249.

Podkreślając wspomniany wcześniej historyczny charakter mitycznych pojęć, Barthes zwraca uwagę na ich niestałość jako umiejętność dostosowywania się do zmiennych uwarunkowań społecznych. Samo znaczenie mitu, jako związek *signifiant* i *signifié*, oparte jest na zniekształceniu sensu językowego. W bardzo ważnym fragmencie Barthes opisuje, iż znaczenie mitu utworzone jest „[...] jakby przez nieustający ruch obrotowy, w którym na przemian ukazują się sens *signifiant* i jego forma, język-przedmiot i metajęzyk, świadomość czysto znacząca i świadomość czysto obrazująca”⁴. Na prędkość i intensywność owego ruchu obrotowego wpływa określony typ lektury mitu. Barthes wymienia trzy podstawowe typy: twórcy mitu, mitologa oraz czytelnika mitu. Oczywiście, tylko lektura mitologiczna, zorientowana na wyraźne odróżnienie sensu i formy, umożliwia burzenie znaczenia mitu, jego demistyfikację. Owa demistyfikacja winna ujawnić podstawową zasadę mitu, która polega na przekształcaniu historii w naturę, na naturalizacji pojęć. Barthes wyraźnie stwierdza, iż człowiek w społeczeństwie mieszczańskim bezustannie zanurzony jest w fałszywej Naturze, którą działalność demitologizująca winna odsłonić, ujawniając głęboką alienację „[...] pod niewinnością najbardziej naiwnych życiowych związków”⁵. Samo odsłonięcie Barthes określa mianem aktu politycznego wspartego na idei odpowiedzialności za język.

W późniejszym okresie Barthes coraz mocniej zaczął zdawać sobie sprawę z tego, że demaskacji nie powinny być poddawane jedynie mity kulturowe, ale sam znak jako związek znaczącego ze znaczymym. W miejsce demitologizacji będącej demaskatorską strategią „oczyszczania” znaku z naleciałości ideologicznych, pojawia się pytanie o charakter samej znakowości i symboliczności. Owo przekształcenie związane jest między innymi z poddaniem w wątpliwość prostego i klarownego oddzielenia znaczącego od znaczonego w znaku. Barthes zaznacza, iż sama demitologizacja stała się nowym mitem, aktywnością bazującą na uogólnieniach, powtórzeniach, stereotypach. Barthes podkreśla, iż zamiast wciąż koncentrować się na rozkładzie znaku na materię i formę, *signifiant* i *signifié*, należy pójść dalej, aż do podważenia samej idei znaku. Owo podważenie staje się podstawowym zadaniem już nie mitologa, ale semioklasty. Nowe podejście charakteryzuje się tym, iż sprawdzianem jego skuteczności winno być podważenie, rozszczepienie dyskursu zachodniego: jego

⁴ Ibidem, s. 254.

⁵ Ibidem, s. 292-293.

fundamentów oraz elementarnych form. Barthes wyraźnie podkreśla konieczność walki w obrębie zachodniej kultury i zachodnich języków z ukrytą obecnością znaczących sterujących poprawnością komunikatu (nie tylko werbalnego). Problematyzując kulturowe (nie)możliwości ustalonych reprezentacji sensu, Barthes głosi konieczność kontestacji społecznej semiosfery symboliczności. Po destrukcji znaczonego z okresu *Mitologii*, należy zrobić miejsce dla destrukcji znaku.

W wywiadzie udzielony pismu *Les Lettres francaises* w 1970 roku, Barthes wyraźnie stwierdza, iż w książce *Imperium Znaków* opisuje „[...] system znaków, który nazwał Japonią”⁶. Jest to o tyle ważne, o ile Japonia jest dla niego symbolem szczególnej pustki znaków pozbawionych nadrzędnego *signifié*. Barthes podkreśla to, że w licznych dziedzinach japońskiego życia dostrzegł szczególny „reżim sensu” który jawił mu się jako reżim idealny. Na jego podstawie Barthes próbował stworzyć coś, co określa jako rodzaj etyki znaku i sensu. Na pytanie, jak może ową etykę zdefiniować, Barthes od razu odpowiada, iż chodzi o etykę znaku pustego. Podkreśla, że Japonia stanowi przykład cywilizacji o wyjątkowo rozwiniętej artykulacji znaków. Cywilizacji w której brak obszarów nie-oznaczonych. Z drugiej strony, owe znaki niczego nie komunikują, nie odsyłają do nadrzędnego znaczonego. Barthes podkreśla, iż jego książka o Japonii stanowi żądanie całkowitej odmienności, która mogłaby spowodować pęknięcie w zachodniej symboliczności.

W powyższym wywiadzie Barthes charakteryzuje Japonię jako „[...] system niemal w całości zanurzony w znaczącym przy jednoczesnym ciągłym sprzeciwie wobec znaczonego”⁷. Francuski autor szczególnie akcentuje fundamentalną nieobecność teologii monoteistycznej oraz tego, co określa jako jej hipostazy: Nauki, Człowieka, Rozumu. Barthes przyznaje: „Odczułem konieczność wejścia w całości w *signifiant* to znaczy oderwania się od ideologicznej instancji jaką jest *signifié*, teologia, monologiczność, prawo”⁸. *Imperium Znaków* jest dla niego owym wejściem w „galaktykę znaczących”.

W wywiadzie udzielonym także w 1970 roku dla pisma *L'Express*, Barthes przyznaje, iż jego niechęć do Zachodu budzi przede wszystkim fakt, że ten produkując znaki

⁶ R. B a r t h e s: *Sur »S/Z« et »L'Empire des signes«*. W: I d e m: *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris 1981, s. 91.

⁷ Ibidem, s. 92.

⁸ Ibidem, s. 93.

jednocześnie je odrzuca⁹. W interpretacji autora *Mitologii* związane jest to w dużej mierze z historycznym rozwojem burżuazji. Owo odrzucenie dokonuje się przez tworzenie wspomnianej wcześniej ideologii uniwersalistycznej, w której centralne miejsce przyznane jest Bogu, naturze lub nauce. Elementy te funkcjonują jako maski nałożone na znaki. Maski, które ukrywają ich historyczną przygodność. Barthes zaznacza, iż celem jego krytycznej działalności jest podważenie pozornej naturalności systemów znaczeniowych poprzez ukazanie ich arbitralności.

W niezwykle istotnym sformułowaniu Barthes przyznaje, że czyta Japonię jak tekst. Zaznacza, iż w Japonii „[...] znajduje się z ciągłej aktywności lektury”¹⁰. W interpretacji Barthesa, Japonia jako tekst składa się ze znaków pustych, które „[...] nie odsyłają do żadnego zewnętrznego znaczonego [...], do żadnych hipostaz o imieniu Bóg, nauka, rozum, prawo”¹¹. Francuski autor dodaje, iż w Japonii żadne nadrzędne znaczone nie ogranicza łańcucha znaków, co pozwala na niemal niepowstrzymany ich rozwój.

We wstępie do polskiego wydania *Imperium Znaków*, Michał Paweł Markowski podkreśla, że zachodnia cywilizacja znaku opiera się na iluzji semiotycznej naturalności, która ujawnia się w marzeniu o powrocie do Źródeł/do Początku. Jednak uświadomienie sobie tego, iż natura sama w sobie nie istnieje, gdyż zawsze stanowi obszar kulturowo-językowo zinterpretowany, prowadzi do radykalnego zakwestionowania pozornej naturalności społecznych znaków. Markowski przywołuje analizy Barthesa dzieła i tekstu zawarte w tekście *Od dzieła do tekstu*, zwracając na nie uwagę jako na dwie metafory krytyczne, będące dwiema możliwymi interpretacjami samego znaku. Z jednej strony bowiem można skupić się na dziele, które definiuje się poprzez znaczone. W tym ujęciu, jak podkreśla Markowski, znaczące jest jedynie „martwym przedsiönkiem” dzieła. Zorientowanie dzieła na sens prowadzi więc do radykalnego ograniczenia poprawnych interpretacji i usprawiedliwia hermeneutyczne deszyfracje zakodowanego sensu, nadrzędnego znaczonego. Swoistym przeciwieństwem dzieła jest koncepcja Tekstu, czyli praktyka nieskończonego odraczania

⁹ Zob. R. B a r t h e s: »L'Express« va plus loin avec...Roland Barthes. W: I d e m: *Le grain de la voix...*, s. 106.

¹⁰ Ibidem, s. 107.

¹¹ Ibidem, s. 107.

znaczonego. W miejsce skrytej obecności nadrzędnego znaczonego pojawia się jawna, materialna aktywność gry znaczących. Swoiste „uwolnienie znaczących” dokonuje się na pewnym etapie myśli Barthesa jako następstwo praktyki pisania¹².

W kontekście niniejszych rozważań warto dodać, że już w 1963 roku w tekście *Literatura i znaczenie* Barthes zaznacza, iż pisanie może wstrząsać tym, co istnieje¹³. Ów wstrząs wywołuje eksplozja martwiejących pokładów znaturalizowanych sensów, umożliwiając tekstualny sprzeciw wobec dominujących kategorii porządkujących rzeczywistość i przykrawających ją na miarę percypującego człowieka. Uwolnienie sensu prowadzi do jego zawieszenia, do wstrzymania oddechu przed próbą wyrażenia „ostatecznej prawdy”. Barthes dodaje, iż owo zawieszenie sensu ściśle wiąże się z zatarciem kodów językowych, z atakiem na symbol rozumianym jako przykład operacji semantycznej.

W pracy *Imperium Znaków* Barthes podaje przykład japońskiej formy poetyckiej *haiku*, wskazując na występującą w nim całkowitą zgodność znaczonego i znaczącego. W jego interpretacji, w poezji *haiku* rzecz zostaje przywołana jako ledwo uchwytny, przemijające wydarzenie, a nie jako substancja charakteryzująca się trwałością. *Haiku*, istniejące na sposób graficzny, „[...] przypomina coś, co nigdy nam się nie przydarzyło; rozpoznajemy w nim powtórzenie bez przyczyny, pamięć bez osoby, słowo bez powiązań”¹⁴. W *haiku* dochodzi do uwolnienia sensu poprzez celowy zabieg czystej desygnacji, w efekcie czego wszelkie komentarze, uzupełnienia stają się bezużyteczne. *Haiku* wyczerpuje się w samym zapisie, poprzez oddanie ulotności i nietrwałości jednostkowego wrażenia, jednostkowego znaczącego.

Autor *Imperium znaków* postuluje więc taką praktykę pisania, która jest celowo wieloznaczna, co chwila zwalnia kroku, aby sens mógł się jej wymknąć w skazanej na pozorną porażkę pogoni za znaczeniem. W takim ujęciu pisarz staje się kimś, kto celowo podejmuje grę z sensem poprzez rozerwanie związku znaczącego ze znaczącym. Barthes nazywa jego działanie „techniką zwodzącego sensu”, szczególnie akcentując jej związek z uwypukleniem językowej nieprzechodności.

¹² Zob. M.P. M a r k o w s k i *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*. W: R. Barthes: *Imperium Znaków*. Tłum. A. D z i a d e k. Warszawa 2004, s. 5- 42.

¹³ Zob. R. B a r t h e s: *Literatura i znaczenie*. W: I d e m: *Mit i Znak*. Tłum. J. L a l e w i c z, Warszawa 1970, s. 296-297.

¹⁴ R. B a r t h e s: *Imperium Znaków...*, s. 150.

Obok praktyki pisania, także teatr jest uprzywilejowanym miejscem ukazywania arbitralności dominujących i pozornie naturalnych systemów znaczeniowych. Konsekwencją uświadomienia sobie owej arbitralności jest nie tylko sproblematyzowanie związku pomiędzy znaczącym a znaczoną teatralnych znaków, ale także samej znakowości. W pracy *Imperium Znaków*, opisując japoński teatr lalek *Bunraku*, Barthes zwraca uwagę na trzy odrębne gesty, które określa jako rodzaje pisma, podsuwane do jednoczesnej lektury: emotywny gest odgrywany (marionetka), przechodni gest rzeczywisty (animator) i gest wokalny (recytator)¹⁵. Sam gest wokalny nie wyraża uczuć, ani innych stanów podmiotowych, ale wskazuje na samego siebie. Możliwość ujmowania powyższych gestów w kategoriach pisma powodowana jest tym, iż dają się czytać. Z drugiej strony, dostrzegając w spektaklu *Bunraku* wszechobecność cytatu, francuski autor podkreśla: „Jak w nowoczesnym tekście, splot kodów, odniesień, oderwanych stwierdzeń, antologijnych gestów pomnaża napisaną linijkę nie poprzez jakieś odwołanie metafizyczne, lecz poprzez grę kombinacji, która otwiera się na całą przestrzeń teatru; to, co jeden rozpocznie, drugi prowadzi dalej bez wytchnienia”¹⁶. W powyższym cytacie niezwykle ważne jest zaznaczenie braku odwołania metafizycznego, które mogłoby funkcjonować jako teleologiczna przestrzeń nadrzędnego znaczonego. Ścisła kodyfikacja znaczących nie zamyka się na określone znaczone, które pozostaje pustym miejscem.

Analizując kodyfikację przedstawienia *Bunraku*, Barthes podkreśla, że improwizacja jest z zasady wykluczona. W bardzo ważnym stwierdzeniu wyjaśnia, iż improwizacja jako pozorna ekspresja spontaniczności jest w rzeczywistości wyrazem najbardziej zakorzenionych stereotypów, z których zbudowana jest rzekoma „głębina” jednostki. Dodam, iż moim zdaniem przemyślenie powyższego sformułowania winno sproblematyzować i poddać w wątpliwość teatralne poszukiwania scenicznej autentyczności tak charakterystyczne dla okresu Drugiej Reformy. W momencie, kiedy spontaniczność to nie ekspresja jednostkowej autentyczności, wymykającej się kulturowej interpretacji, ale rezerwuar kulturowych schematów, w teatrze radykalnej przemianie winien ulec dominujący odbiór określonego typu scenicznych działań.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 108-109.

¹⁶ *Ibidem*, s. 116-117.

Porównując koncepcję aktorstwa *Bunraku* z aktorstwem zachodnim, Barthes podkreśla między innymi odmienny użytek czyniony z materii ożywionej. Zauważa, iż ciało aktora zachodniego podkreśla własną fizjologiczność w taki sposób, iż staje się gwarantem źródłowości oraz całości/spójności, niepodzielności doświadczenia. Barthes zaznacza, iż „[...] postulowana całość bierze za wzór jedność organiczną: spektakl zachodni jest antropomorficzny [...], jedność ruchu i głosu wytwarza *tego*, kto gra; inaczej mówiąc, to właśnie w tej jedności konstytuuje się »osoba« osobowości, tzn. aktor”¹⁷. W przeciwieństwie do tego, *Bunraku* dąży nie tyle do naśladowania ciała, co raczej jego zmysłowej abstrakcji. Owa abstrakcyjność umożliwia dopiero transformację dokonywaną przez aktora ciała jako fetysz. Warto podkreślić, iż zachodni ucieleśniony aktor odgrywa działania przede wszystkim na tradycyjnej scenie pudełkowej, którą Barthes określa mianem teleologicznej przestrzeni kłamstwa oraz winy, wystawionej na podgląd biernego widza. Wina¹⁸ związana jest z przypisywaniem oglądającej publiczności roli zbiorowego sumienia, które osądza sceniczne ujawnianie tego, co uchodzi za tajemnicę: uczucia, sytuacje, konflikty. Kłamstwo natomiast polega na „[...] całkowitym ukryciu sztuczności samego ujawniania (maszyneria, malarstwo, szminka, źródła światła)”¹⁹. Widać wyraźnie, iż iluzja rzeczywistości wytwarza się jako efekt ukrywania pracy tworzących ją mechanizmów: scenicznej ramy. Barthes zauważa, iż spektakl *Bunraku* ani nie manifestuje, ani przesadnie nie ukrywa swojego mechanizmu. Odnotowuje: „Wraz z *Bunraku* źródła teatru wystawione są w pustce. Ze sceny wygrano histerię, tzn. sam teatr; a tym, co umieszczono zamiast niej, jest działanie niezbędne do wytworzenia spektaklu: praca zastępuje wnętrze”²⁰. Praca, którą możemy postrzegać jako aktywność teatralnych znaczących, przy wspomnianej już nieobecności znaczonego. Barthes widzi w tym ogromną różnicę nie tylko w stosunku do zachodniego teatru, ale także klasycznych koncepcji podmiotowości, które „wnętrze” przypisują kierowniczą rolę wobec zewnątrz. Francuski autor zaznacza, że przypadek *Bunraku* pokazuje radykalne zniesienie metafizycznej więzi między duszą a ciałem. Eliminacja głębi prowadzi do rehabilitacji powierzchni, która staje się jedyną uprawnioną sceną możliwego działania, możliwej aktywności znaczących. Aktywności, która nie tyle poddaje nadrzędny sens ostatecznej destrukcji, co raczej uwalnia i ujawnia skrywane dotąd mechanizmy jego konstrukcji. Jednocześnie owa aktywność

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 121.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 124.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 125.

problematyzuje środki teatralne, rozmaite techniki, sceniczne rozwiązania uznawane za „naturalne”. Skoro bowiem natura to nic innego jak kulturowa amnezja historycznych źródeł, to „przywrócenie historii naturze” nieodłącznie wiąże się z podważeniem samej kategorii „naturalności” jako tego, co stałe, uniwersalne, ponadczasowe. Wielokrotnie podkreślanej przez Barthesa ludzkiej tendencji do niedostrzegania historycznego wymiaru teraźniejszości, powinien przeciwstawić się właśnie teatr, między innymi poprzez wyeksponowanie arbitralności rozmaitych systemów znaczeniowych. Systemów, które zbyt pochopnie uznajemy za naturalne, wytyczające obszar tego, czemu przysługuje powszechnie obowiązujące miano rzeczywistości.

Powracając do *Imperium Znaków* warto podkreślić, iż w przekonaniu Barthesa systemy znaków w danym społeczeństwie są częścią wielkiej struktury mentalnej. Barthes przyznaje, iż sam nie znając języka japońskiego ma do owej struktury ograniczony dostęp, bowiem „[...] to poprzez język możemy zbliżyć się najbardziej bezpośrednio do struktur mentalnych Japonii”²¹. Sformułowanie to wydaje się kluczowe dla zrozumienia tego, czym była i mogła być dla Barthesa Japonia. Dostrzegając w niej Tekst, będący zarazem utopią pustki sensu, francuski autor opierał się na wspomnianym we wstępie obrazie Japonii, który on sam współtworzył. Czytając *Imperium Znaków* należy mieć świadomość, że Japonia jest dla Barthesa raczej określoną Figurą – użyteczną na pewnym poziomie analiz, które wchodziły w zakres bardziej ogólnej problematyki Tekstu (pisanego w wielu jego pismach z dużej litery). Wydaje się, iż książkę Barthesa o Japonii należy czytać przez pryzmat tych jego pism, w których przedstawione są charakterystyki Tekstu przeciwstawionego zamkniętemu Dziełu.

Związana z krytyką pojęcia znaku koncepcja otwartego Tekstu, przychodzącego na miejsce zamkniętego Dzieła, sproblematyzowała możliwość uaktywnienia materialnego kodowania i dekodowania określonych znaczących: przekazów/sensów. Poststrukturalistyczna krytyka pojęcia znaku ściśle związana jest z wyciągnięciem radykalnych konsekwencji z arbitralności związku znaczący-znaczoney. Po dokonaniu semiologicznego „cięcia”, znaczące uwolniły się od przymusu bycia materialnymi nośnikami ustalonych sensów. Mnogość znaczących, ich cyrkulacja w otwartej przestrzeni Tekstu

²¹ R. B a r t h e s: »L'Express« *va plus loin avec... Roland Barthes...*, s. 110.

przeciwstawia się statycznemu semiologicznemu paradygmatowi opartemu na systemie „reprezentacji” i aktywności hermeneutycznej, deszyfrującej. Rezygnacja ze statycznej koncepcji systemu znaków otworzyła zarówno przed teoretykami, praktykami, jak i odbiorcami przestrzeń zupełnie innych niż tradycyjne, możliwych doświadczeń. Doświadczeń, które zamiast koncentrować się na deszyfracji zamkniętego sensu, włączyły się do gry ze znaczącymi cyrkulującymi po nowych przestrzeniach, wśród których istotne miejsce zajmuje energia, zintensyfikowana sensualność.