

STRETNUTIA S FIKCIOU, UMENÍM A REALITOU

MIROSLAV MARCELLI

Zvyčajne sa fikcia stavia proti realite a pokladá sa za produkt schopnosti, ktorá sa (či už zámerne, alebo nezámerné) spreneverila požiadavke používať jazyk na konštatovanie faktov. Na túto pozíciu a na túto schopnosť nás napokon upozorňuje aj etymológia, ktorá vychádza z latinského *ingere*, t. j. vytvárať, vymýšľať, pretvárať (sa), dokonca klamať. Z tohto postavenia fikcie oproti realite sa potom môžu začať úvahy, ktoré budú vzdialenosť medzi protikladmi znižovať a schopnosti vytvárať fikcie pripíšu poznávacie funkcie. Príkladom takéhoto prístupu môžu byť skúmania vzťahov medzi fikciou, mimézis a realitou, aké vo svojich prácach rozvíja Vlastimil Zuska. Zakaždým, keď medzi týmito pojmami nájde dištanciu, začína uvažovať o jej vyplňovaní, zakaždým, keď hovorí o diskontinuite, prejde ku komplementarite. V knihe *Mimésis – fikce – distance* svoj zámer vyjadruje takto: „Diskontinuitu fikcie, mimézis a reality lze tematizovat z mnoha hledisek, každé však musí vzít v úvahu, ať už explicitně nebo implicitně, komplementárně k vymezení např. ontologického statusu fikce i koncept reality.“¹ Po prečítaní stránok, ktoré napĺňaniu svojho zámeru venoval, prijme záver tejto štúdie: „Setkání s fikcí, participace ve fiktivním světě tak umožňuje teprve skutečně ‚vidět‘ i vidět reálný svět každodenna, stvrdit jeho ontologický status, jehož nahlédnutá arbitrárnost je súčasne odkrytím možnosti svobody pobytu.“² Fikcia sa stala formou afirmácie reality, jej prítomnosť nám ukazuje, že negácia, akou sme ju spočiatku definovali, patrí k samej realite a vnáša do nej stávanie.

K tejto zvláštnej „schopnosti“ fikcie, odkrývať cez nahliadnutie arbitrárnosti možnosti v samej realite, by som chcel pristúpiť analýzou názorov, ktoré vyslovil Claude Lévi-Strauss vo svojej práci *Divé myslenie (La pensée sauvage, 1962; český preklad Myšlení přírodních národů, 1971)*. V prvej časti jeho pozoruhodnej knihy je jedným zo skúmaných predmetov tá zvláštna forma fikcie, ktorou je umelecké dielo. Lévi-Strauss si kladie otázku, v čom spočíva jeho pôsobenie.

Najskôr je však predmetom etnológovho záujmu mýtické myslenie. Podľa Lévi-Straussa postupy mýtického myslenia charakterizuje skutočnosť, že svoje výtvary, mýty, vždy vypracúva zo zvyškov predchádzajúcich súborov, ktoré slúžili niečomu inému. Tento prístup k vytváraniu štruktúr Lévi-Strauss kontrastuje s vedou, ktorá svoje východiská nepreberá, ale vytvára pre potreby konštruovaných teórií. Takto načrtnutú opozíciu mýtického a vedeckého myslenia Lévi-Strauss rozvíja na viacerých rovinách. Na jednej z nich

¹ V. Zuska, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*, Triton, Praha 2002, s. 77.

² Tamže, s. 91.

k postupom mýtického myslenia pridáva činnosť domáceho majstra, brikoléra: tento technický amatér pre svoje výtvyry tiež využíva zvyšky predchádzajúcich súborov. Lévi-Strauss môže potom povedať, že mýtické myslenie sa z tohto hľadiska javí ako akási intelektuálna brikoláž. Zároveň Lévi-Strauss na opačnú stranu, tam, kde stojí vedecké myslenie, kladie postupy inžiniera, ktorý tiež svoje východiskové prvky utvára podľa požiadaviek projektu. K rovine, kde mýtické myslenie sprevádza brikoláž a vedu inžinierske postupy, pristupuje Lévi-Strauss pomocou prvkov, s akými sa na každej z týchto strán pracuje: na jednej z nich budú predmetom konštrukcií znaky, na druhej pojmy.

Lévi-Strauss hovorí, že zatiaľ čo inžinier sa vzhľadom na obmedzenia, zodpovedajúce danému civilizačnému stavu, vždy „snaží prorazit si cestu vpred a dostať sa za jejich hranice“, brikolér „zúštváva chťe nechťe uvnitř této hranice“.³ Chápeme, že smerovanie za hranice charakterizuje nielen inžiniera, ale aj vedca. Chápeme i to, že brikoláž z tohto hľadiska vystupuje ako moderná pripomenka mýtického prístupu k svetu.

Skúmanie týchto rozdielov zastrešuje Lévi-Strauss pojmovou dvojicou, kde proti štruktúre stojí udalosť. Určenie odlišujúce vedca (a spolu s ním inžiniera) od brikoléra (a celého mýtického myslenia) sa potom dá vyjadriť tak, že udalosti a štruktúre dávajú opačné funkcie: „jeden vytváří události (mění svět) pomocí struktur, druhý vytváří struktury pomocí události“.⁴

Teraz môže Lévi-Strauss pristúpiť k umeniu, aby sa v tomto poli pokúsil o identifikovanie jeho miesta. Najskôr konštatuje podobnosti s jednou i druhou stranou opozície: umelec má niečo spoločné tak s vedcom, ako aj s brikolérom, pretože remeselnými prostriedkami vytvára materiálny objekt, ktorý je zároveň objektom poznania.⁵ Keď si však všimneme smer, akým pri tomto vytváraní umelec postupuje, zistujeme, že je to inverzia poznávacieho procesu: zatiaľ čo veda by vychádzala z redukcie pôvodného celku na jednotlivé časti, a až potom by sa usilovala o vytvorenie štruktúrovaného súboru, v umeleckom diele, chápanom ako zmenšený model (Lévi-Strauss si ako príklad berie jeden Clouetov obraz), poznaniu celku predchádza poznanie častí.⁶ Umelecké zobrazenie však nesmeruje k čistej schéme celku, ale k takej syntéze, kde sa schéma, štruktúra spája s udalosťou. Umelecké dielo potom možno charakterizovať ako „presne vyváženou syntézu jedné nebo několika struktur umělých i přirozených a jedné nebo několika událostí přírodních nebo společenských“.⁷ Práve zo spojenia štruktúry s udalosťou v umeleckom diele Lévi-Strauss odvodzuje jeho schopnosť vyvolávať estetický zážitok.

Pokiaľ ide o mýtus, ten postupuje tou istou cestou ako umenie, ale v opačnom smere: vychádza zo štruktúry, z ktorej konštruuje určitý súbor udalostí, akým je rozprávaný príbeh.

Nie je tu miesto na podrobnejšie sledovanie týchto úvah o mýte, vede a umení. Musíme sa uspokojiť s takýmto schematickým uvedením v nádeji, že aspoň naznačí, v čom spočíva prínos Lévi-Strausovej koncepcie umenia a estetického zážitku. Už samo umiestnenie umenia do konfigurácie, kde vystupuje spolu s vedou, inžinierstvom, mýtom a brikolážou, je nesmierne produktívne pre všetky skúmania umeleckých prejavov a ich recepcie.

³ C. Lévi-Strauss, *Myslení přírodních národů*, Československý spisovatel, Praha 1971, s. 40.

⁴ Tamže, s. 44.

⁵ Tamže.

⁶ Porovnaj tamže, s. 46.

⁷ Tamže, s. 48.

Vychádzajúc z tejto konfigurácie a osobitostí jednotlivých pozícií môžeme aspoň predbežne sformulovať odpoveď na otázku, v čom spočíva moc umenia: umelecké dielo spojením štruktúry s jedinečnou udalosťou predstavuje ozajstný experiment s objektom, ktorý sa odohráva práve tak na strane umelca, ako na strane diváka. Všimnime si, ako Lévi-Strauss opisuje proces odohrávajúc sa v myslí diváka, ktorý stojí pred umeleckým modelom objektu: „Poněvadž volba jednoho řešení vede ve srovnání s jiným k výsledku nějak pozměněnému, je tedy současně s oním speciálním řešením, které má divák před očima, virtuálně dán i úhrn všech těchto permutací, a tento fakt sám přeměňuje diváka – aniž o tom vůbec ví – v aktivního činitele.“⁸ Pri tejto nepriamej, ale dosť jasnej odpovedi, odkiaľ pramení sila umenia, však nemôžeme ostať. Kto hovorí o sile, nemal by zabudnúť na slabosť. Nedá sa povedať, že by Lévi-Strauss túto druhú stránku nevnímal.

Pripomeňme, že Lévi-Strauss umelecké dielo pokladá za zmenšený model nejakej veci, ktorý zachytáva jej štruktúru a zároveň s ňou nejakú náhodnú udalosť svedčiacu o jedinečnosti momentu. Práve ono vtelenie náhodnej udalosti (ktorou na obraze môže byť odlesk oblohy, pohľad, ornament na šatách a pod.) odlišuje model, akým je umelecké dielo, od modelov vo vede, kde štruktúra náhodu vylučuje. Je zrejmé, že Clouetov portrét Alžbety Rakúskej sa pre ilustrovanie týchto syntéz štruktúry a udalosti mimoriadne hodí; napokon Lévi-Strauss sám priznáva, že ho nezvolil náhodou, že preňho reprezentuje akýsi archetyp umeleckého diela. Vnucuje sa však pochybnosť, či sa do takto vymedzených rámcov zmestia diela, ktoré rovnováhu medzi štruktúrou a náhodnosťou narúšajú a programovo sa vzdávajú poslania reprezentovať existujúce objekty. Lévi-Strauss sa pochybnostiam, ktoré do jeho koncepcie vnáša abstraktné a nefiguratívne maliarstvo nevyhýba. Sám upozorňuje, že uvedená rovnováha je veľmi vratká a ustavične ju vychylujú premeny módy, štýlu a spoločenských podmienok. K tomu dodáva: „Z tohoto hľadiska se impresionismus a kubismus nejeví ani jako dvě postupné etapy ve vývoji malířství, nýbrž spíše jako dvojí spolčené úsilí, které se sice nezrodilo v stejném okamžiku, ale nicméně bylo orientováno shodně: šlo o to zajistit určitými deformacemi, které jsou navzájem komplementární, další život jistému způsobu výrazu, jehož samotná existence byla vážně ohrožena (což dnes začalo být patrnější).“⁹ Čo nám touto poznámkou Lévi-Strauss naznačuje, čo sa dnes stalo zjavnejšie? Bezpochyby je to stav ohrozenia, v akom sa umenie nachádza. To isté umenie, ktoré je také účinné pri aktivizovaní intelektuálnych schopností diváka, je dosť bezmocné v širšom spoločenskom priestore, kde mu v súčasnosti ostávajú iba únikové a defenzívne stratégie. Pri čítaní riadkov, čo Lévi-Strauss v tejto knihe (no aj v niektorých iných prácach) venoval súčasnému umeniu, sa ťažko ubránime dojmu, že k nám hovorí pesimista, ktorému iba odpor k dramatickým výrazom bráni hovoriť o zániku. V každom prípade je z tohto hľadiska estetická a intelektuálna účinnosť umeleckého diela v príkrom rozpore z jeho schopnosťou prežiť v podmienkach modernej spoločnosti. Dodajme však, že práve táto schopnosť prežiť dovoľuje uvažovať o umení v súčasnej spoločnosti a kultúre aj trochu inak.

Ako sme videli, umiestnenie umenia medzi vedu a mýtus Lévi-Straussovi umožnilo kontrastovať osobitosti umeleckého modelu a jeho vnímania. Umelec má niečo spoločné s vedcom i brikolórom, umelcom je však práve preto, že sa od nich zároveň odlišuje.

⁸ Tamže, s. 46.

⁹ Tamže, s. 55.

Položme si otázku, či táto hra diferencií, ktorá je taká zreteľná pri príklade z klasického maliarstva, v rovnakej podobe pretrváva aj v modernom umení. Napokon sám Lévi-Strauss upozorňuje, že tam, kde umenie začína podliehať módam a spoločenským tlakom, sa pôvodná diferenciácia naruša, a uvádza v tejto súvislosti „módu koláží“, ktorá umenie zblížuje s brikolážou. To nás privádza k myšlienke, či by sme toto preskupovanie pozícií a stieranie protikladov medzi tromi formami intelektuálnych aktivít nemali chápať ako pohyb, ktorý sa neobmedzuje na módy a avantgardné prejavy, ale mení samu povahu umenia.

Je príznačné, ako sa v 20. storočí pri nástupe modernej architektúry umenie začalo zblížovať s inžinierskymi postupmi, aby sa vtelilo do konštrukcií, ktoré sú práve tak účelné, ako krásne. Jeden zo zakladateľov modernej architektúry a urbanizmu, Le Corbusier, na začiatku svojej práce *Za novú architektúru* hovorí o estetike inžiniera a dospieva pritom k diagnóze prítomnej doby: „Inženyři dělají architekturu, protože provádějí výpočet odvozený z přírodních zákonů. Cítíme, že v jejich dílech je harmonie. Existuje tedy estetika inženýra, protože ve výpočtu musí být stanoveny členy rovnice a sem zasahuje vkus. Takže při práci na výpočtu je člověk ve stavu čistého ducha a v tomto stavu ducha se vkus ubírá jistými cestami.“¹⁰ Podľa tohto chápania inžinierske postupy dosahujú vo svojich výpočtoch spolu s technickým kvalitami aj kvality estetické. Priemyselné stavby, ktoré z tohto spojenia vzišli, pokladá Le Corbusier za krásne a ich obrazy vo svojej knihe umiestňuje vedľa obrazov antických a stredovekých pamiatok. Moderné inžinierstvo podľa jeho názoru preberá odkaz, akým sa k človeku obracala veľká tradícia, a zo spojenia estetických kritérií s novými technickými prostriedkami čerpá energiu na uskutočňovanie programu prestavby sveta.

Le Corbusier sa vo svojich výzvach obracia aj na maliarov a sochárov, aby sa do tohto programu zaradili, našli svoje nové miesto vedľa inžinierov a spolu s nimi prispievali k zrodu nových miest. Ak chceme pochopiť zmysel a zámer inžinierskej estetiky, ktorú takto Le Corbusier vo svojich teoretických prácach zvestuje (aby ju zároveň naplnil aktivitami architekta, urbanistu a výtvarníka), nemôžeme ju obmedziť na úžitkové funkcie, prijatím ktorých sa umenie dostáva do sveta obyčajných ľudí, spríjemňuje im každodenný život a kultivuje ich estetické cítenie. Estetickú hodnotu vnáša do moderných projektov ten istý kalkul, ktorý určuje mechanické vlastnosti a vzťahy. Le Corbusier jasne hovorí, že harmónia je výsledkom kalkulu. Krása moderných objektov nie je potom pridaná hodnota, ktorá by bola akýmsi ornamentom na funkčných vlastnostiach konštruktu; je to výsledok jeho utvárania podľa zákonov prírody.

Vieme, že Le Corbusierova inžinierska estetika napriek svojmu nespornému vplyvu nebola ani v radoch stúpcov modernej architektúry a urbanizmu prijímaná bez výhrad. Napríklad Karel Teige, ktorý presadzoval striktný konštruktivizmus „stroja na bývanie“, k nej zaujímal kritické stanovisko. Zdá sa mi však, že práve Le Corbusierova inžinierska estetika nám ukazuje transformáciu, ktorá umeleckú tvorbu priviedla k inžinierskemu postupu a postavila ich na spoločný základ kalkulu. V dobe, keď sa tento proces odohrával, zachytil Lévi-Strauss v premenách umenia predovšetkým znaky ohrozenia a ústupu. Táto charakteristika má svoje oprávnenie, pokiaľ budeme trvať na tej osobitosti umeleckej aktivity, ktorá umenie ako zvláštnu rovnováhu štruktúry a udalosti oddeľuje od inžinierskych

¹⁰ Le Corbusier – Saugnier, *Za novou architekturu*, Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2004, s. 7.

konštrukcií. Ak však pripustíme, že tieto konštrukcie môžu mať aj estetický charakter, bude prijatie takýchto postupov svedectvom flexibility umenia.

Schopnosť presúvať sa na nové pozície a prijímať ich postupy prejavilo umenie aj vo vzťahu k tomu vrcholu trojuholníka, kam Lévi-Strauss umiestnil mýtické myslenie a brikoláž. Spomenuli sme, že sám Lévi-Strauss v súvislosti s kolážou uvažoval o pohybe, ktorý umenie približuje k postupom brikoléra. V jeho chápaní je to však iba „módny“ prejav, ktorý sa zaraďuje medzi reakcie na ohrozenie, akému je umenie vystavené v modernej spoločnosti. Tento pohyb však môžeme chápať aj v trochu širších súvislostiach, kde už nejde iba o koláž a módne poryvy na hladine umenia.

K obrysom tohto širšieho kontextu nás priblížia slová výtvarníka Rudolfa Filu: „Všetky druhy umenia, azda okrem výtvarného, používajú bez ostychu princíp variácie na cudziu tému alebo rôzne spôsoby citovania.“ Nasleduje výpočet modalít, v akých sa tento prístup uplatňuje: „Tieto princípy – dnes už klasické montáže, koláže, frotáže, asambláže, fotomontáže a mnohé ďalšie áže, ku ktorým by som ešte rád pridal možnosti adaptácie, integrácie, koprodukcie, preparácie, intervencie, parafrázovania, apokryfov, glosovania – poskytujú závratné možnosti na uplatnenie vtípu a irónie. Teda najkorenistejších komunikačných prostriedkov ľudského dorozumenia.“ Fila vzápätí hovorí, čo mu tento prístup poskytuje: „Do mojich dialógov s klasikmi (citujem ich buď doslovne, alebo citát transponujem) sa dostáva celá škála postojov od úcty až po grotesku. Na živý kontakt takéhoto vzťahu chcem napojiť aj diváka.“ Pridajme ešte Filove záverečné slová: „Podstatné je výsledné vyznenie celej štruktúry. Lebo až ona odovzdáva celé posolstvo.“¹¹

Fila týmito výpoveďami svoje umelecké úsilie začlenil do rozsiahleho poľa súčasných umeleckých prejavov. Spoločným znakom postupov, ktoré sa v ňom odohrávajú, je prisvojenie si nejakého predchádzajúceho diela a jeho pretvorenie do nového tvaru. Veľmi to pripomína základné charakteristiky, akými Lévi-Strauss definoval brikoláž (vrátane intelektuálnej brikoláže, ktorou je mýtické myslenie). Po konštatovaní tejto príbuznosti postupov azda nebude neoprávnené, keď pristúpime k pomenovaniu spoločného znaku týchto procedúr výrazom „apropriácia“. Naozaj, tak brikolér, ako aj umelec toho druhu, o akom hovorí R. Fila, si appropriujú, prisvojujú predchádzajúce diela, aby z nich urobili materiál pre ďalšiu tvorbu.

Uplatnenie pojmu appropriácie nie je celkom novým objavom. Nie je však ani starou záležitosťou. Ako upozorňuje teoretik výtvarného umenia Robert S. Nelson, aplikácia appropriácie „na umenie a históriu umenia je relatívne nedávna a týka sa preberania už existujúcich prvkov umeleckým dielom. Takéto postupy sa menej šťastne opisovali ako ‚výpožičky‘, akoby to, čo sa prevezme, sa vždy aj vracalo, alebo ako ‚vplyvy‘ – onen nepostihnuteľný faktor, ktorým niekto alebo niečo pôsobí, inšpiruje, vyprovokuje alebo vedie tvorbu či vnímanie umeleckého diela“.¹² Nelson nás presviedča, že povahu týchto postupov nezachytáva ani pojem výpožičky, ani pojem vplyvu. Pri pokuse pozitívne určiť pojem appropriácie, sa Nelson odvoláva na Rolanda Barthesa: „To, čo Barthes nazýva *mýtus*, chcem premenovať na *apropriáciu*...“¹³ Za týmto premenovaním sa skrýva

¹¹ R. Fila, Všetky druhy umenia, in: Geržová, J., *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2006, s. 354.

¹² R. S. Nelson, Appropriácia, in: R. S. Nelson, R. Shiff, *Kritické pojmy dejín umenia*, Nadácia – Centrum súčasného umenia, SLOVART, Bratislava 2004, s. 199.

¹³ Tamže, s. 200.

konceptia apropriacie ako semiotického posunu, pri ktorom sa (podobne ako pri mýtických rozšíreniach) nad primárnym, denotatívnym systémom signifikácie vytvára systém sekundárny, ktorý ho pomocou ďalšieho významu amplifikuje.

Pripomeňme, že Barthes vo svojich analýzach mytológií súčasnosti konštruuje schému, kde nad jazykovým systémom stojí mýtické prevýšenie prenášajúce primárne kompozitum signifikant-signifikát na rovinu, kde sa ho zmocňuje nová signifikácia. Tento posun Barthes nazýva „ultrasignifikáciou“, „amplifikáciou primárneho systému“, no aj naturalizáciou historického a „krádežou reči“. Na otázku, aká je charakteristická vlastnosť mýtu, si Barthes odpovedá: „Přeměňovat smysl na formu. Jinak řečeno, mýtus je vždy krádeží reči.“¹⁴

Nasledujúci citát nám priblíži, ako ďaleko je Nelson ochotný Barthesa nasledovať: „Ako mýtus podľa Barthesa, aj apropriacia je deformáciou, nie negáciou predchádzajúceho semiotického zoskupenia. Ak je úspešná, udržia, ale aj posúva predchádzajúce významy, aby vytvorila nový znak, čo dosahuje nepriamo tým, že sa proces javí ako obyčajný alebo prirodzený.“¹⁵

Apropriacia sa zhoduje s mýtizáciou aj v tom, že predmetom jej deformácií môže byť čokoľvek. Pri prijímaní materiálu do procesu transformácie primárnych signifikácií prejavuje apropriacia rovnakú všezrivosť, ako procesy mýtizácie: obidve prijímajú všetko, od kanonizovaných diel klasikov až po útržky z každodenných prejavov. Neohraničenosť surovínových zdrojov však neznamená, že apropriované prvky už neviažu nijaké kontextuálne väzby. Práve naopak, tieto väzby sú konštitutívne pre samu existenciu prvkov.

V čom po všetkých týchto exkurzoch budeme hľadať povahu umeleckej fikcie? V schopnosti umenia zaujať ľudí nebudeme vidieť nejakú stálu dispozíciu charakterizovanú špecifickou, v priebehu dejín ustavične obnovovanou modalitou reprezentácie sveta, ale zameriame sa na trasu premiestnení, aké umenie privádzajú raz k inžinierskej estetike a inokedy k mýtickým apropriaciam, aby sme z týchto pohybov vyvodili, že jeho osobitosť tak z hľadiska tvorcu, ako aj z hľadiska recipienta spočíva práve v tejto polymorfности a nestálosti. Táto odpoveď má pri všetkých nedostatkoch jednu prednosť: dovoľuje bez predsudkov a apriórnych postojov – nezáleží, či odmietavých alebo prijímajúcich – prísť k tomu útvaru, akým je súčasné umenie. Na rozdiel od nostalgických duší, čo pred jeho súčasnými podobami vzdychajú, že umenie už nie je tým, čím bolo, tento prístup hovorí: umenie je umením práve preto, že už nie je tým, čím bolo.

LITERATÚRA

Barthes, R., *Mytologie*, Dokořán, Praha 2004.

Fila, R., Všetky druhy umenia, in: Geržová, J., *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2006.

Le Corbusier – Saugnier, *Za novou architekturu*, Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2004.

Lévi-Strauss, C., *Myšlení přírodních národů*, Československý spisovatel, Praha 1971.

Nelson, R. S., Apropriacia, in: R. S. Nelson, R. Shiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Nadácia – Centrum súčasného umenia, SLOVART, Bratislava 2004.

Zuska, V., *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*, Triton, Praha 2002.

¹⁴ R. Barthes, *Mytologie*, Dokořán, Praha 2004, s. 130.

¹⁵ R. S. Nelson, Apropriacia, pozri vyššie, s. 200.

ENCOUNTERS WITH FICTION, ART, AND REALITY

Summary

This is an essay about the relationships between reality and fiction against the background of Claude Lévi-Strauss's distinction between art, myth, and science and the 'Engineer's Aesthetic' of Le Corbusier. The author first traces Lévi-Strauss's conception of the relationship between art, the bricolage of mythical thought, and scientific structuralism and draws our attention to Lévi-Strauss's scepticism about the future development of art, which corresponds to the decline of the element of the event in art and the growth of its structural organization. The author then casts doubt upon this scepticism with reference to Le Corbusier's view of the new possibilities of art in technical and scientific society. He concludes that polymorphism is a fundamental feature of artistic fiction. Artistic fiction moves between the poles of the engineering aesthetic and mythic appropriation. That enables one to be broadminded about contemporary art as well.