

# Okraj, hranice a jejich překročení

Josef Čapek mezi obrazem a textem  
(„Plynoucí do Acherontu“)

— Zuzana Stolz-Hladká —

Okraj je místo, které se nachází na začátku nebo na konci něčeho, s čím souvisí. Je to místo, které se vztahuje k nějakému středu, a spolu s ním se vzájemně vytváří. Na druhé straně se okraj od středu liší. Co je ve středu, není na okraji, a naopak. Okraj a střed jsou tedy také kategorie dialektické. Nejsou ale kategoriemi danými. Jsou kulturními výtvory a jako takové jsou zásadně pohyblivé a zaměnitelné, protože závisejí na perspektivě toho, kdo je vnímá. Pozice okraje je kromě toho prostorem přechodu a dotyku s jiným, prostorem hybridním. Okrajová literatura je proto často literaturou dynamické formy, je neobvykle plodná a tíhne jak k destabilizaci dané literární formy (žánru, postupů), tak i svého média. Okraj, hranice a jejich překročení se v ní odrážejí také tematicky.

Jinak řečeno: střed je dominantou dynamické struktury, jejíž všechny části jsou vzájemně propojeny. Text pojatý jako dynamická struktura je stále v pohybu, nejen sémantickém, ale i hodnotovém, protože je rovněž součástí struktur, které jsou vytvářeny kulturním kontextem a kulturní tradicí. S nimi je spjata jeho přechodná pozice v centru, nebo na okraji žánru, literární formy a dobové estetické normy.

Texty Josefa Čapka se nacházejí doposud na okraji kánonu české literatury. Zároveň se nacházejí na časovém okraji hlavního proudu avantgardy, který se běžně klade do dvacátých let 20. století. Text „Plynoucí do Acherontu“ z roku 1915 ze souboru *Lelio* (1917) zaujímá i v Čapkově díle pozici okrajovou, protože počáteční. Hlavní charakteristika textu spočívá v tom, že se stále pohybuje na rozhraní svého média a zvolené literární formy.

V próze „Plynoucí do Acherontu“ se Josef Čapek zabývá novým, a hlavně jiným způsobem zobrazení tématu sebevraždy utopením. Název povídky nás zavádí do kulturních tradic umění výtvarného i slovesného. Acheront je jméno řeky mrtvých z řecké mytologie. První část názvu poukazuje na osobu nebo věc, která plave na hladině této řeky. Kombinace obou pak upřesňuje, že se jedná o mrtvolu.

Vypravěč v Čapkově próze vychází ze dvou tradic – z literární a výtvarné. Tradici literární představuje citát ze stereotypní milostné povídky končící větou: „a život jejich byl nyní jako sen“ (Čapek 1997: 21), tradici výtvarného umění citát obrazu *Utonulá*, který ukazuje krásnou mrtvou ženu v bílých šatech. Vypravěč vyzdvihuje „lehounce bělavý vzhled utonulé“ (ibid.: 25). Pod vlivem tohoto obrazu si vypravěč představoval, „že smrt utopením může býti z nejsubtilnějších a že sebevrazi, vznášející se na vodě, zůstanou plavnou papířkou [chmýří; pozn. Z. S.-H.] lidského zoufalství, i když jsou vytaženi na zemi“ (ibid.: 24). Podle popisu by se mohlo jednat o obraz *Utonulá* Jakuba Schikanedera z let 1890–1895 [1].<sup>1</sup> V popředí obrazu na okraji vodní plochy leží bezvládné, sluncem růžově ozářené tělo tmavovlasé mladé dívky, která je oblečena do bílých průsvitných dlouhých šatů. Dívka leží v levém rohu obrazu na zádech s rozpráhnutou pravou rukou a její vzdušná běloba je kontrastována tmavým, velmi hmotně působícím balvanem v pravém rohu obrazu. Dívčina smrt se jeví jako ušlechtilá součást melancholie přírody na sklonku dne – její smrt nenarušuje krásu zapadajícího slunce nad vodou.

Zažitá realita si vyžaduje jiný způsob zobrazení, podotýká vypravěč povídky (Čapek 1997: 25). Obě východiska, literární (*šťastný život*) a výtvarné (*krásná utonulá*), jsou v povídce nejdřív rozebrána, pak částečně obrácena v opak a nakonec nově rekonstruována. Zajímavé je, že se Čapek povídkou zapojuje do výtvarné diskuse, kterou vedl nad tématem utonulé dívky už Schikaneder, který se námětově inspiroval

1 Na dešifrování Čapkovy narážky na obraz Schikanederův, které provedl Tomáš Vlček, upozorňují Jiří Opelík a Jaroslav Slavík (Slavík – Opelík 1996: 152).



[1] Jakob Schikaneder: *Utonulá*, 1890–1895 (Vlček 1985: 33)

klasickým obrazem prerafaelity Johna Everta Millaise *Ofélie* z roku 1851 (Vlček 1985: 30). Zatímco u Millaise, jako i v Shakespearově *Hamletovi*, *princi dánském* (1603), který byl nesporně literární předlohou všech následujících utonulých, lemují ušlechtilý zjev utonulé květy, je utonulá Schikanederova namalována bez příkras. Tím je při vši idealizovanosti mrtvova, která je o něco realističtější. Čapkovovo řešení je mnohem radikálnější.

První sebevrah v povídce je muž, který se vrhá do Vltavy. Sebevrahův „život nebyl jako sen“ (Čapek 1997: 21) a on není „ani trochu básníkem“ (ibid.: 30–31), nýbrž tvrdě reálným obrazem psychicky a fyzicky trpícího člověka. Utopenec, jak je poté nazván, leží po činu na dně řeky až do doby, kdy „rozkladné plyny zvětšily objem jeho těla natolik, že nadlehčená mrtvola musila se objeviti na povrchu vody“ (ibid.: 31). Popis kulminuje v hrůze diváků: „Nad řekou zavanula hrůza, živý svět v okamžiku úzkosti se zakymácel [...]“ (ibid.: 32). Prvním sebevrahem staví Čapek estetiku drsné a ošklivé skutečnosti proti literárně tradičnímu *krásnému snu a krásné spící mrtvé*. Pokud uvážíme, že autor nejen cituje ze stereotypní milostné povídky, ale citátem také konotuje barokní Calderónovu hru *Život je sen* (1636), v níž sen není snem, ale skutečností, můžeme konstatovat, že se Čapek zamýšlí nad dichotomií skutečného a neskutečného, nad opozicí a zároveň *souvislostí* dvou světů – světa živých a světa mrtvých. Nejen ve smyslu metafyzickém, který se v textu vyskytuje v popisu dvojího nebe nad a pod hladinou řeky (nebe nahoře a nebe v hloubkách, přičemž nebe nahoře

je nebem živých a nebe dole je nebem mrtvých; *ibid.*: 31), nýbrž především v kontextu znázornění skutečnosti. V textu nacházíme výpověď „skvělost světél [...] a všechna svrchovanost velkého města [...] jsou jen *předmětem vidění*. *Jedinou skutečností* bylo jeho vlastní bytí, studený pocit opuštění a hynutí“ (*ibid.*: 22). Skutečností je tedy něco jiného než to, co je vidět. Touto pasáží se ocitáme v diskusi o soudobém moderním umění. Zavrhuje se optické pojetí umění založené na vnímání, jak je pojímá impresionismus, i zkrášlení reality básnickým slovem. Skutečnost má být v umění podána taková, jaká je. Že nejde jen o výtvarné uchopení reality, dokumentuje pasáž, která v textu pokračuje v úvahách nad pražským utopencem. Najdeme zde výpovědi o použití motivu vody v literární tradici. Vyprávěč shrnuje konstatováním, že v představách básníka voda může znamenat všelicos, pro sebevraha ale je „[...] jen prostředkem, jak nejdříve dosáhnouti světa neskutečného“ (*ibid.*: 31). Návrh vlastního uměleckého řešení v Čapkově výtvarném a též ve slovesném díle této fáze najdeme v následující větě, která se vztahuje k utopencovu životu: „Cítil až příliš neodbytně svou bídu, svůj hlad, nemoc a zimu, z čeho stále beztvárněji se *slepoval* jeho šedivě hadrovitý život. Vedle této tvrdé skutečnosti se zdály všechny ostatní krásné obrazy života přeludem a snem“ (*ibid.*: 22). Bída, hlad, nemoc a zima jsou v opozici ke „krásnému obrazu života“. Ten je pouze snem, a zůstává proto neskutečným. Zažitá realita vyžaduje *jiný* způsob zobrazení, vysvětluje vyprávěč na jiném místě. Princip tvorby povídky či obrazu, který Čapek zavádí, lze popsat jako lepení či skládání úseků, zlomků a plošek (Slavík – Opelík 1996: 153). Princip skladby vytváří skutečnost novou, uměleckou, vytváří vlastní svět (Pomajzlová 2003: 54), který nechce být vyběsněnou a romantizující variací reality. Na druhé straně nemá být pouhou kopií nebo zrcadlením skutečnosti. Tvorba nové reality a vlastního světa je pro Čapka podstatou umění. Vytváří je technikou slevování a vřazování prvků ze zažité moderní velkoměstské skutečnosti.

Popis druhé mrtvoly je pokračováním v zavedené estetice. Mrtvá, tentokrát je to žena, je zde pravým opakem Schikanederovy *Utonulé* v bílých šatech, jejichž průsvitnost působila na diváka jako lehkost a netělesnost utonulé.<sup>2</sup> Jinou a skutečnou utonulou spatřil vyprávěč při svých procházkách v Paříži na břehu Seiny u mostu Pont des Arts (Čapek 1997: 25). Pařížská utonulá je stará a temná, s obličejem, který

2 Na protiklad vlastního vidění a konvenčního zobrazení v Schikanederově obraze upozorňuje Tomáš Vlček (1985a: 276).

je v textu přirovnán k masce, je oděna do černých šatů s „ohavnými záhyby“ (ibid.) lepících se na tuhé údy zemřelé, které vypravěč přirovnává k nepoddajným, těžkým, nemotorným pákám zničeného stroje. Popis jejího těla-stroje končí závěrem, že „tato žena byla ze všeho nejtěžší“ (ibid.). Lehká je zde leda řeka. Vypravěč končí popis připomínkou, že diváci reagují na mrtvý svět a jeho kamennou cizotu nepřátelsky a se strachem. Důvodem je odlišnost obou světů. Mrtvý svět je živému cizí. Přirovnání mrtvé a jejích údů ke zničenému stroji a jeho pákám je zao-krouhleno obrazem kamenné tvrdosti a cizosti. Jeho tvrdost není oce-lová, ale je kamenná, a tím i mrtvá. Kámen ze Schikanederova obrazu se tedy zcela nevytratil. Čapek ho přejímá, slučuje ho ale s utonulou, aby ukázal skutečnou váhu těžké a ošklivé mrtvoly. Těžké tělo mrtvé nepoukazuje jen k Schikanederovu obrazu. Vlastnostmi ocele a stroje odkazuje k mechanické stránce futurismu. V roce 1909 byl v pařížských novinách *Le Figaro* uveřejněn manifest futurismu a některé poznatky z něj Čapek přebíral, například figuru-stroj, i když manifest pro jeho nelidskost zavrhl a mnohé postuláty ve svých fejetonech zesměšnil.<sup>3</sup> Výtvarné zpracování těla-stroje najdeme třeba v ilustracích pozdějšího Čapkova ironického eseje „Umělý člověk“ (Čapek 1997a) či „Homo artefactus“ z roku 1924 [2]. Avšak nemá ani hrozivost strojové tíhy pařížské mrtvoly, ani nelidskost manifestu futurismu – Čapkova varianta těla-stroje je hravá. Ilustrace „Homo artefactus“ se nachází na začátku textu „Umělý člověk“ a ukazuje člověka-stroj, který je smontován z různých plechových pák a částí.

Zažitá realita vyžaduje *jiný* způsob zobrazení, vysvětloval vypravěč. Jak by tento způsob mohl vypadat, se dozvídáme v popisu třetí mrtvé. Jedná se o mladou pražskou dívku, která se vrhla do Vltavy z nešťastné lásky. Leží na dně řeky, a protože je noc, tak se bojí. Po břehu se procházejí anglický vrah Jack Rozparovač a francouzský gangster Fantomas. Utonulá se probouzí až deštěm, který ji hudbou kapek vede z vody na břeh. Zde se potácí modrou nocí „kalužemi ulic, jako by byla živoucí“ (Čapek 1997: 28). V následující větě se ožilá utonulá mění v prostitutku, která stojí v hustém dešti na Václavském náměstí ve svých promočených a neslušivých růžových šatech. K ránu se vrátí do Vltavy, aby se znovu stala mrtvou. Jedné neděle ji řeka vydá jako mrtvolu, vrátí ji mezi živé a vystavuje ji jejich pohledům. Je sice „méně

3 Stroj, který zastupuje živého člověka, se objevuje už v povídce „Opilec“, která byla inspirována tímto manifestem, a nikoli teprv výstavou futuristických obrazů v Praze v roce 1914. V „Opilci“, který v *Leliovi* následuje „Plynoucí do Acherontu“, si inženýr vyrobí automat-dvojníka, který ho má zastupovat v pronásledování vyhlédnuté dívky na promenádě.



[2] Josef Čapek: *Homo artefactus*, 1924 (Čapek 1997a: 171)

sličná“ (ibid.: 29), jak je řečeno v textu, znetvořená „nebožskou působností rozkladu“ (ibid.), ale stále ještě vábí a okouzluje rozpuštěnými vlasy, růžovými šaty a stuhou podvazku mezi záhyby šatů.

Čapek přejímá téma utonulé z literární a výtvarné tradice a přenáší ho do vlastní skutečnosti. Z moře se stává Vltava a z umělé lživé krásy skutečnost těžkého, mrtvého těla v rozkladu. Estetiku ošklivosti a surovosti Čapek sice připouští, ale relativizuje a redimenzuje ze stroje/hmoty na člověka. Mrtvá je sice ve stadiu rozkladu, ale stále ještě je obdařena krásou ženského těla a typickými ženskými atributy (stuha, podvazky, růžové šaty, dlouhé vlasy). Vypravěč ji dokonce nazývá „rusalkou“. Přesto neoživne, zůstává skutečnou mrtvou. Je „plavný praporeček lidského zoufalství“ (ibid.), jak říká poslední věta popisu.

Postava pražské mrtvé je slepena ze dvou žen – ze sebevraždkyně a prostitutky. Obě jsou bledé, pohledné, obě pojí téma lásky (nešťastné a prodejné), obě mají růžové šaty a překračují hranici mezi živými a mrtvými, kterou znázorňuje voda. Obě splývají v jednu utonulou a jsou doplněny ještě ženou třetí – rusalkou čili vodní vílou. Obdobně je to s prostorem, ve kterém se děj odehrává a který je složen ze tří, ne-li ze čtyř světů. Děj se odehrává v Praze, pražský prostor je ale pomocí paralelních konstrukcí, jakými jsou procházky vypravěče a Fantomase s Rozparovačem, prolomen Londýnem a Paříží. Dalo by se také

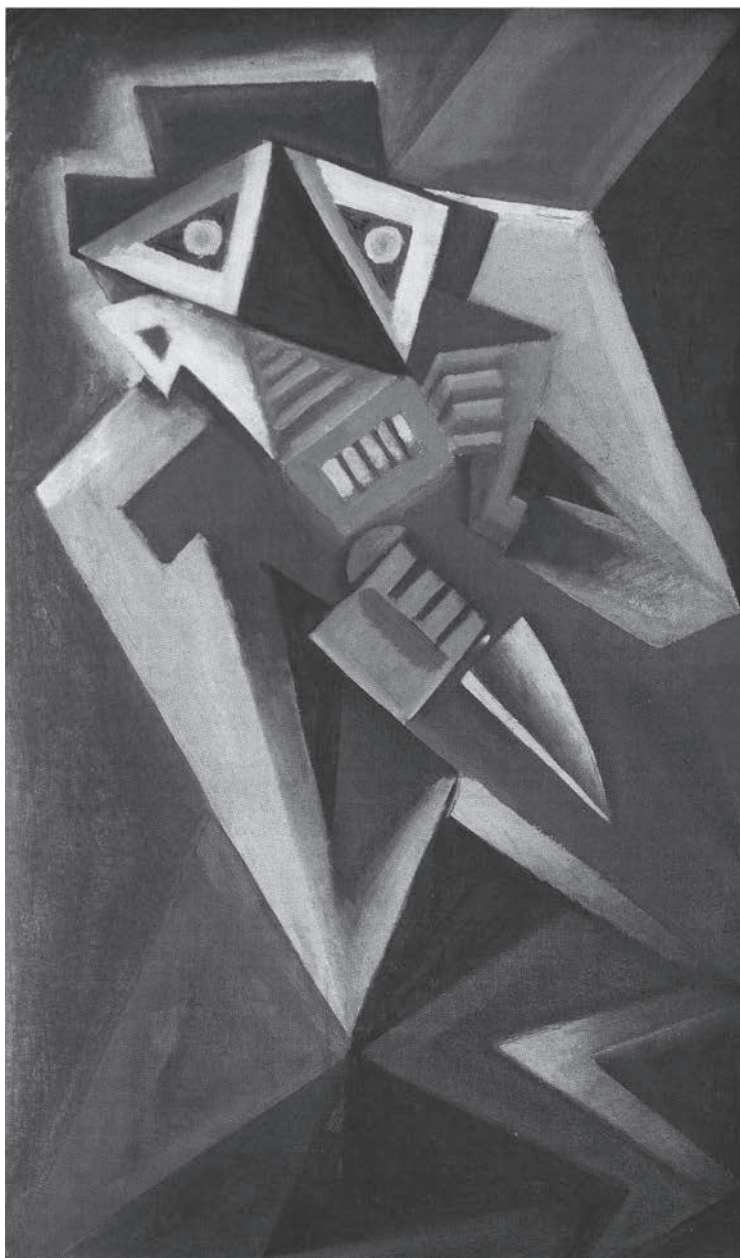


[3] Josef Čapek: *Jack Rozparovač*, 1917 (Slavík – Opelík 1996: 213)

uvažovat o mytickém prostoru, který je nastolen rusalkou a zásvětnou mocí, které utonulou volají zpět z Václavského náměstí do Vltavy. Jednotlivé prvky jsou zmnoženy a na způsob montáže postaveny fragmentárně vedle sebe. Místy se prostupují a vytvářejí zlomkový celek. Uvedu dva příklady.

V povídce se vyskytují dva kriminální živly: Fantomas a Jack Rozparovač. Oba jsou postavy existující také vně povídky. Fantomas je postavou z francouzského rodokapsu (1911–1913) autorů Pierra Souvestra a Marcela Allaina a ze stejnojmenného němekého filmu režiséra Louise Feuillada (1913). Fantomas je postrachem Paříže, objevuje se nečekaně a nemá identitu – je maskou. Čapek znal jak romány, které četl během pobytu v Paříži, tak film.<sup>4</sup> Jack Rozparovač je historická postava vraha s fiktivním jménem. Rádil v Londýně v roce 1888 a měl na svědomí několik vražd prostitutek. Obě postavy vystupují v povídce vedle sebe, ale jsou jmenovány takřka jedním dechem. Že se jedná o jednu a tutéž postavu, potvrzuje Čapkova malba – v názvu obrazu autor používá jejich jména jako synonyma [3, 4]. Gangstera, v textu pouze zdvojeného,

4 Četbu Fantomase jako inspirační zdroj pro umělce avantgardy uvádí Alena Pomajzlová (2003: 158). Zájem bratří Čapků během jejich pařížského pobytu dokumentuje V. V. Štech (1970: 38).



[4] Josef Čapek: *Fantomas (zločinec z kina)*, 1918 (Pomajzlová 2003: 173)





[5] Josef Čapek: *Holkyně*, 1917 (Slavík – Opelík 1996: 213)

Čapek-malíř ve výtvarném zpracování zmnožuje. V každém „zobrazení“ se soustřeďuje na jiný aspekt, který rozpracovává a zároveň redukuje. V jednom je to redukce postavy na jeden nebo dva atributy (klobouk, maska, tmavá barva), v druhém na její vlastnost (např. nebezpečnost, kterou znázorňuje pomocí ostrých linií, hran, špičatých úhlů a jedovatě zelené barvy), ve třetím na její pohyb (znázorněn dynamizací šikmou linií).

Zmnožení gangsterů má obdobu v hlavní hrdince povídky. Utonulá se zde vyskytuje v jedné výtvarné předloze, ve třech podobách ženských a jedné mužské. Ač literární předloha existovala před malbou,<sup>5</sup> je to především malba, která pomáhá při uchopení literárních postupů v próze „Plynoucí do Acherontu“. Ve výtvarném projevu nacházíme *zmnožení ústřední postavy* jako *tematický cyklus* v různých obrazech, grafických listech a kresbách.<sup>6</sup> Najdeme jej dokonce i ve ztvárnění „jediném“: v kresbě tuší s názvem *Holkyně* (1917) se postava zdvojuje ve dvě prakticky identické postavy, které jsou částečně zasunuty za sebe a připomínají sériové výrobky [5].

5 Jako první popsal předběžnost literárního ztvárnění před výtvarným, tzv. Čapkův „genetický vzorec“, Jiří Opelík (1980: 115).

6 Srov. řadu zločinců a detektivů a přípravných obrazů s názvem *Muž s kloboukem*, ale také variace na téma nevěstka v Čapkově výtvarném díle.

Postup *skládání (lepení)* se objevuje v kubistické malbě (srov. obraz *Fantomas, zločinec z kina*, 1918), kde je zachycen pohled na postavu-objekt z několika perspektiv zároveň, postup *redukce* v soustředění na ústřední postavy zločinců a nevěstek, ale příznačný je i výběr několika málo (stejných) atributů postav (klobouk pro nevěstky a pro zločince). V textu se kubistický pohled vyskytuje ve skládání fragmentů, v nesouvislosti dílů a v jejich volném řazení do útvaru povídky. Jednotlivé části jsou propojeny jedním syžetem, a i když jsou poskládány do textového celku, působí jako samostatné fragmenty. Společné téma těchto textových dílů tvoří smrt utopením. Zmnožení ústřední postavy spoluvytváří zvláštní charakter prózy, typický pro všechny texty *Lelia*. Děje se tak na úkor individuálnosti postav. Postavy nemají jméno (jsou označovány jako dívka, utonulá, nevěstka), nebo je jméno zaměnitelné (Jack Rozparovač, Fantomas).

Čapkovy literární texty jsou nesporně propojeny s jeho malbou. Dotyk s jiným médiem, které autorovi poskytuje výtvarné umění, vede k překročení hranic a rozšíření možností literárního ztvárnění. Autor uplatňuje postupy vizuálního média v médiu verbálním. Texty *Lelia* jsou spíše *psané obrazy* než texty, působí staticky a jsou takřka bez děje. Nacházejí se v prostoru mediálního přechodu, který je hybridní. V textu zaznamenáme také dotyk s dalším médiem, které Čapka fascinovalo. Sériové řazení a množení ve výtvarném a literárním projevu poukazuje k fimovým technikám. V eseji „Film“ (1918–1920) se Čapek zamýšlí nad uměleckými možnostmi nového média (Čapek 1997b: 57–63). Vyzdvihuje „mnohostranný pohled“ (ibid.: 61), který film umožňuje, aby postava nebo děj dostaly maximum plastičnosti. Takové možnosti propojení prostoru a času ho přitahují: „Okamžik je tu možno rozložití a fixovati ve více dramatických momentech a pohledech, vzdálené okamžiky i místa lze podati v současných, bezprostředně spojených obrazech, je možno docela tvárně a plasticky a svobodně pracovati s prostorem a časem“ (ibid.: 60). Princip překročení hranic prostoru a času, který Čapek tematizuje v úvahách o filmu, zahrnuje tvárné postupy skládání a množení. Jejich realizaci Čapek předvedl v textech *Lelia*, obzvláště v próze „Plynoucí do Acherontu“. Pohyb přes hranice je v textu znázorněn různě, například pohybem přes hranice centra českého prostoru (Praha) do centra prostoru francouzského (Paříž) či anglického (Londýn) a také pohybem do minulosti (téma smrti z řecké mytologie v antice, téma utonulé v malbě 19. století, literární zpracování skutečnosti a snu Calderónem v 17. století). Také volba řeky Acheront do názvu textu není náhodná, nýbrž je metaforou pro poetologický program

pohybu přes hranice. Tato řeka mrtvých byla už v řecké mytologii hranicí odlišných světů. V Čapkově textu je řeka zároveň hranicí i prostorem přechodu do bezhraničného – je zrcadlem, které zároveň dělí a pojí. Okraj jednoho světa se v řece dotýká okraje světa druhého. Prostor odražený ve vodě se v ní zdvojnásobuje tak, že se chodci procházejí „mezi dvojí oblohou“ (ibid.: 24). Svět pod hladinou řeky je nazván „světem mrtvých“ a svět nad ní „světem živých“ (ibid.: 25). Na druhé straně je možno, jak se dovídáme v textu, představit si krajinu podél řeky „[...] jako vzdušnou chodbu bezhraničného“ (ibid.: 24). Pohyb přes hranice je v textu nejen tematizován, ale také různými postupy předveden.

Na mediální úrovni jsou odlišnými světy různá média, jako jsou obraz a text. Jsou jimi ale také aktuální svět (svět živý) a jeho umělecké ztvárnění (svět mrtvý). Voda řeky v textu znázorňuje i tuto hranici a touhu po jejím překročení (Čapkova utonulá se za deště vrací z vody mezi živé). O pohyb mezi světy (prostor Prahy – prostor Paříže/Londýna, minulost–současnost, text–obraz, skutečnost–umění, smrt–život, vysoké umění / Ofélie – periferní umění / nevěstka), který může být také pohybem kontrastu (v případě Ofélie a nevěstky), se Čapek pokouší pomocí různých uměleckých postupů. Všechny jsou součástí pokusu o propojení dynamiky moderního života s uměním, jak ho proklamovala avantgarda. Vydáme-li se po Čapkově textu a jeho okrajích, odvede nás pohyb na okraji do samého středu evropské avantgardy.

## **Prameny**

ČAPEK, Josef

1997 *Lelio. Pro Delfina*. Z díla Josefa Čapka 1, eds. Dagmar Magincová, Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1917, 1923]

1997a *Ledacos. Umělý člověk*. Z díla Josefa Čapka 4, eds. Dagmar Magincová, Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1928, 1924]

1997b *Nejskromnější umění*. Z díla Josefa Čapka 2, eds. Dagmar Magincová, Čestmír Pelikán (Praha: Dauphin) [1920]

## **Literatura**

OPELÍK, Jiří

1980 *Josef Čapek* (Praha: Melantrich)

POMAJZLOVÁ, Alena

2003 *Josef Čapek. Nejskromnější umění* (Praha: Obecní dům)

SLAVÍK, Jaroslav – OPELÍK, Jiří  
1996 *Josef Čapek* (Praha: Torst)

ŠTECH, Václav Vilém  
1970 *Za plotem domova. Druhý díl vzpomínek* (Praha: Československý spisovatel)

VLČEK, Tomáš  
1985 *Jakub Schikaneder* (Praha: Odeon)  
1985a „Doslov“, in Josef Čapek: *Rodné krajiny* (Praha: Mladá fronta), s. 269–281

### **The margin and border and their crossing: Josef Čapek between image and text (based on “Acheron”)**

When discussing *margins* in literature, we have to assume that there is a centre to which *the margin* refers to by forming a structure of relations. The position on *the margins* or in *the centre* is not constant. It is subject to changes and depends on the perspective and other elements. Above all it is a cross-over area which is in touch with all that which lies beyond. Literature on *the margins* is a literature with a dynamic form which often destabilizes the traditional kind (with its genre and literary procedures) and even transgresses its own medium. *Margins, limits* and their *transgression* are often also its subject. *Literature on the margins* or *literature of the small forms* by Josef Čapek seems to be especially innovative. Being at the same time an author and painter, Čapek tries to compound both media. He links literary procedures with those of visual arts and thereby widens the possibilities of literary expression. In this way *literature on the margins* moves into *the centre* of literary innovation. Its connection between narrative and visual procedures places Čapek’s so-called “peripheral” texts in the very centre of the European avant-garde.

### **Keywords**

hybrid area, picture–image–text (between image and text), intermediary movement, margin–centre, Josef Čapek