

Z rozsáhlé kritické a esejistické tvorby Marie Pujmanové z dvacátých a třicátých let 20. století přetiskujeme esej *Dům všech národností*, psanou pro *Přítomnost* v roce 1925. Radí se k dalším dvaceti rozsáhlejšími textům, která vznikly za spolupráce s Peroutkovou *Přítomností* v rozmezí let 1925–1929 (1935, 1936). Esejistická tvorba Marie Pujmanové pro *Přítomnost* se částečně překrývá s intenzivní spoluprací s deníkem *Tribuna*, pro nějž Pujmanová psala literární kritiky, drobnější fejetony a divadelní referáty. Poslední ojedinělé texty pro *Přítomnost* vznikly v polovině třicátých let, jsou více politické a prozrazují její příklon k radikálnímu levicovému myšlení. V dřívějších bystrých esejích z druhé poloviny dvacátých let, inspirovaných častými cestami, se Pujmanová připojila k širokému spektru pozorovatelek a pozorovatelů, komentátorů a komentátorek, kteří v tomto listu glosovali rozmanitou skutečnost Československé republiky a Evropy

Vedle Marie Pujmanové tvář časopisu formovalo také několik dalších žen. Role Mileny Jesenské v druhé polovině třicátých let je poměrně dobře popsána, ale málo známé je působení překladatelky a esejistky Naděždy Melnikové-Papouškové, která s *Přítomností* spolupracovala od počátku do jejího zastavení, nebo mladé kritičky Olgy Srbové (Spalové), Heleny Čapkové či novinářky Zdenky Waterssonové-Foustkové.

Fejeton *Dům všech národností* tvoří vlastně součást většího konvolutu cestovních obrázků z cesty do Paříže, z nichž některé vyšly v *Tribuně* v létě roku 1924, některé se později objevily v knize *Zapsáno tužkou* pod souborným názvem *Chvilí v Paříži*, další nebyly otištěny vůbec a zachovaly se v pozůstalosti. Marie Pujmanová v nich sledovala hlavně periferii Paříže, její detaily, zachycovala okamžiky, s neobvyklou „lačností“ pozorovala tempo města a životy lidí.

*Libuše Heczková*



# Pohyb, pohled a detail. Kritika a esejistika „garsonky“<sup>1</sup> Marie Pujmanové

Libuše Heczková

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a komparatistiky  
libuse.heczkova@ff.cuni.cz

Počátky publicistiky a kritiky Marie Pujmanové jsou spjaty s časopisy *Lípa a Kmen*. Od dubna do září 1919 řídila kulturní rubriku *Národní politiky*, začala spolupracovat s deníkem *Tribuna*, kam psala až do roku 1928. Její publicistika pak byla rozeseta do *Přítomnosti*, *Lidových novin*, *Rozprav Aventina*, *U (Blok)*, *Kritického měsíčníku a Cesty*. Na počátku ji názorově formovaly blízké kontakty s F. X. Šaldou a Růženou

---

1 Pojmenování „la garçonne“, česky v překladu Jarka Nevoletého „garsonka“, pochází z románu Victora Margueritta *Garsonka* z roku 1922. Sexualita, resp. homosexualita hlavní hrdinky přispěla ke skandálnímu přijetí románu, ale také k jeho popularitě u nás, i když nikoliv tak výrazně jako ve Francii a Německu. V těchto zemích byl zakázán — u nás bylo konfiskováno první vydání (pravděpodobně proto, že je provázely zákazy v jiných zemích), ale celkově kniha nevyvolala tak velký skandál. Román byl do druhé světové války třikrát zfilmován a rovněž jako film vyvolával pozornost nejen diváků, ale také cenzury. Výraz garsonka je určitým způsobem blízký pojmenování žen ve dvacátých letech, tzv. „flappers“, do češtiny překládaného často — byť poněkud problematičtěji — jako „žabci“ (slovo žabec vyvolává silněji představu nezralosti a nezvedenosti). V Německu se garsonka stala symbolem nevázané svobodné ženy Výmarské republiky. Setkávaly se v ní různorodé dobové tendence: masová kultura (film, tanec, revue, noviny), móda, volný čas a drogy, ženské hnutí, nové sporty, nové sexuologické teorie (např. Magnuse Hirschfelda) a lékařství, hygiena, eugenika (viz kap. „Garçonne“ v knize Maršy Meskimon *We Weren't Modern Enough*; Meskimon 1999, s. 198–229). V Čechách neměla *Garsonka* tak brizantní potenciál, a tedy ani samo pojmenování se nestalo natolik výrazným symbolem; skandální sexuální chování hlavní hrdinky Moniky však i pro liberální tisk — bez ohledu na literární kvality textu — představovalo problém sexuální svobody a svobody chování vůbec. Jak to formuloval „fp“ (tj. Ferdinand Peroutka) pro první ročník *Přítomnosti*: „její problém věru není nový: dejte ženám takovou pohlavní svobodu, jako si pro sebe osobujete sami [...] žádá-li si tělo lesbické lásky, proč, u Erotu, týrati tělo odpiráním?“ (Peroutka 1924, s. 27). A dodává, že život bývá odvážnější než tento román. V Peroutkově interpretaci nejde najednou o tělesnou perversi, ale mnohem více o zdravý vztah k tělu. Pojmenovávám-li jako „garsonku“ Marii Pujmanovou, chci tak především označit určité jazykové strategie jejích fejetonů, esejí a recenzí a jejího pohledu, v němž je mnoho neregulovaného a také „neženského“, i ve smyslu sexuální, a který je takto po peroutkovsku „zdravý“.



Svobodovou. Z tohoto inspirativního okruhu bylo těžké vystoupit, stejně jako zbavit se typizujícího šaldovského ženského modelu, který byl ve své době atraktivní a moderní, osvobodivě brizantní a autoritativní. Literární historici zabývající se Marií Pujmanovou jako kritičkou často konstatovali proměnnost jejích kritických východisek, neuzavřenost a určitou nekonceptčnost;<sup>2</sup> za nejdůležitější rys ve shodě označili přehodnocování pojetí umění optikou běžného městského života, praktického života, práce a všedních starostí.<sup>3</sup> V podrobné studii věnované její kritice první poloviny dvacátých let 20. století Martin Tichý ve srovnání s Arne Novákem konstatoval: „U Pujmanové je to sama nedůvěra k literární kultuře, k (tradičnímu) literárnímu tvaru jako něčemu, co vzdaluje literaturu od člověka, od aktuálních životních obsahů [...]. Tvůrce musí přijmout odpovědnost vůči světu a životu“ (Tichý 2019, s. 180). Tichý poté cituje samu Pujmanovou: „Pokud krása nebude taková citová a mravní pomoc, jakou je třeba sérum proti diftérii, posud se literatura píše marně“ (Pujmanová 1921, s. 2). Martina Tichého zajímá právě tento vztah k životu a koncepcie kritiky, v níž jde o to,

*redesignovat kritiku jako odpověď na proměny světa po světové válce: odložením odborných nástrojů i předsudků literární kultury a upřednostněním „prostého“ čtenářského zážitku jako toho, co garantuje vstup aktuálních životních obsahů do literární kritiky. Současně můžeme tento pokus vnímat jako koncept kritiky specificky ženské. Takové, která odmítá „mužskou“ odbornost ve prospěch praktického smyslu pro životní problémy, jež Pujmanová označuje jako typicky „ženskou tíhu“.<sup>4</sup> [...] Je-li ženskost v literatuře pochopena právě takto, je i projekt literární kritiky Marie Pujmanové na počátku 20. let projektem kritiky „ženské“ (Tichý 2019, s. 188).*

Dodejme, že tak to zůstává i v dalších letech. Pro porozumění jejím kritickým textům a esejům je třeba připojit ještě několik poznámek: jednak k působení F. X. Šaldy a také k onomu specifickému praktickému smyslu, který se někdy jeví jako povrchnost.

- 
- 2 Reflexí kritické činnosti Marie Pujmanové není mnoho, zůstávala v pozadí její beletristické tvorby a často je interpretována jejím prizmatem. Komplexnějšímu zhodnocení její kritiky bránily také okolnosti politické a biografické. Je třeba zaznamenat i dobovou recepci jejích kritik, která byla pozoruhodně ambivaletní, a to i pro určitou nezvedenost její řeči. Tezi o otevřenosti její kritiky formuloval záhy po jejím úmrtí sovětský badatel Alexander Bernštejn: Podle něj ve svých textech prokazuje velkou sečtělost, kultivovanost vkusu a jasnost estetického vidění, ale nelze mluvit o žádném uzavřeném estetickém systému (Bernštejn 1961, s. 32).
  - 3 Závislost na Šaldovi jako kritikovi konstatovali všichni, kteří se byť jen okrajově zmínili o typu kritiky Marie Pujmanové. Tichý podrobně sleduje tuto závislost a její překonávání na počátku dvacátých let, volí srovnání s Arne Novákem, k němuž se Pujmanová po celý svůj život různými způsoby vztahovala. Klíčová byla výměna názorů mezi Šaldou a Pujmanovou v roce 1921, v jejímž centru stojí Flaubert a jeho prozaická metoda a „otázka životní důležitosti a účinnosti umění slovesného“ (Šalda 1959, s. 240). Článek *Na téma umění a život* je reakcí na dva texty Marie Pujmanové z roku 1921 vydané v *Tribuně*, *Hra dýkami* a *Před sto lety narodil se Gustave Flaubert*.
  - 4 Tichý zde cituje článek Marie Pujmanové z roku 1923 *Ženské prósy* (Pujmanová 1923).



## PASTI KRITICKÁM. F. X. ŠALDA A HLEDÁNÍ ŽENSKÉ RACIONALITY

Šaldovo kritické působení a nástup jeho kritické generace probíhaly paralelně s modernizací ženy, její emancipací a reformulací její role v měšťanské společnosti. Součástí modernizačních procesů se stal patos odpovědnosti za svět, v němž ženy žily — jejich snahy se již nadále neměly odehrávat uvnitř uzavřeného domácího světa a měly ženský pohled prosadit mimo něj. Moderní literatura nemohla zůstat stranou těchto emancipačních tendencí, které mířily dvojím směrem: zaprvé se ženy stále více uplatňovaly v literatuře samotné jako autorky, ale i jako kritičky a posléze literární historičky, s tím, jak se jim otevíralo nutné profesní vzdělání, zadruhé se ženy chtěly prosadit jako ženy a také k tomu byly vyzývány. V těchto procesech se skrývala řada genderových pastí, jež na určitou dobu opět, i když ne vždy chtěně, uzamkly ženství a ženy do klecí očekávání, stereotypů a regulací.

Šaldova role v heterogenním a ambivalentním vývoji ženské racionality a v hledání individuálního výrazu spisovatelky v moderní literatuře je známá poměrně dobře.<sup>5</sup> Koneckonců nejdůležitější text, který Šalda věnoval ženám a umění, *Žena v poezii a literatuře*, byl včleněn do jednoho z klíčových souborů české kritiky *Boje o zítřek*. Šalda v eseji formuloval ženskou verzi Géniovy mateřštiny — požadavky na tvorbu ženy, která by měla vycházet z vlastního pochopení, z obratu k „životním ctnostem ženským“, a zkoumat sebe tak, aby bylo možné vyslovit vlastní odlišnou zkušenost erotickou, tělesnou, psychologickou, a tedy i tvůrčí. Soud, a zvláště kritický soud vyžadoval však navíc díl racionality, rozvahu, práci a odstup.

Racionalita<sup>6</sup> se tedy plně neslučovala s Šaldovým pojetím tvorby žen a předsudky vůči tomuto způsobu sebevyjádření a pojetí sebe sama tvoří součást slovního zápasu Šaldy (a jeho generace) se starší generací v tzv. bojích o Hálka, které vyvrcholily v podepsání manifestu *Česká moderna*. Mezi oponenty mladé generace měla své zasloužené místo kritička Eliška Krásnohorská, jejíž přístup ke kritice vycházel z romantických a částečně i klasicistních estetických postulátů bratří Schlegelových, G. E. Lessinga, herbartovské metody Josefa Durdíka a také, a to je pro naši rozpravu důležité, z liberálního názoru rovnosti mezi pohlavími, a to i rovnosti intelektuální, který i v našem prostředí reprezentoval hlas Johna Stuarta Milla. Soud Krásnohorské nebyl prost citovosti, byl v schlegelovském smyslu estetický, tedy zabýval se city a způsoby, jak jsou demonstrovány v literární tvorbě. Krásnohorská i z taktických důvodů — jako politička — odmítala zanesení literatury a soudů nejasnými představami o ženství, které měly restriktivní a regulativní povahu, odebíraly ženě schopnost a moc vlastního výrazu, požadovaly pasivitu, pacifikovaly. Postoj Krásnohorské se Šaldovi zdál, nebojme se to říci, odporný a vytáhl proti ní řadou provokativních až skutečně urážlivých zbraní. Ostrá rétorika bojů a polemik proti Krásnohorské v devadesátých letech dostávala osobně hulvátský, zraňující podtón. Podle Šaldy by se všechny ženy měly vyhnout „krásnohorštině“ — tedy kultuře zanedbaného srdce. Ve své podstatě nešlo tolik o urážky osobní, šlo mnohem více o střet jak pojetí kritiky, tak pojetí ženy a jejího tvůrčího osvobození.

5 Srov. Pachmanová 2002; Urban 2002; Heczková 2009.

6 Následující řádky ve stručnosti odkazují k rozsáhlejšímu popisu této situace, viz Heczková 2009.



Do Šaldových úvah o ženě vstupoval nepřehlédnutelně nový vědní obor — psychologie. Tato nová psychologie se až obsesivně zajímala o diferenci mezi mužem a ženou: odlišnost pohlavní, čistě fyziologickou, přenesla na rovinu sexuální, erotic-kou, psychickou, a posléze pochopitelně i na rovinu poznávací a myšlenkovou. Radikální vyjádření některých soudobých psychologů a psychopatologů o fyziologické slaboduchosti ženy však byla Šaldovi cizí. Zajímala jej ovšem difference, rozdílnost, ženství jako korektiv nesnesitelné mužské sebestřednosti a duchovní odcizenosti od života, neschopnosti „zapomínat“ na neplodné dědictví silácké nadřazenosti.

*Nebylo by úkolem umění ženského přinést korektiv [...] umění mužskému, ne silně-mu, nýbrž jen (pozor na toto rozlišení!) brutálnimu, surovému, siláckému? Nebylo by úkolem umění ženského, aby v první řadě pracovalo na očištění slova a pojmu Sentimentaliteté? Na stvoření nové Něhy? Něhy, která jest duchovou silou a jednou ze sil největších, poněvadž se nedá mysliti síla bez jemnosti. Netvrdím tím a nemyslím, že jemnocit jest vlastností výhradně ženskou nebo převážně ženskou. Nikoliv: jemnocit jest inspirací dob silných, silných geniů mužských (Šalda 1951, s. 179).*

Žena je podle něj svou podstatou ponořena v životě, může být múzou, ale to není vše, co by měla žena dělat, je tu i její vlastní úkol najít svoji psychickou mateřštinu, která by se stala výrazem jejího v ledasčem zdravějšího erotického vztahu ke světu. Šalda tak adaptoval impulzy vycházející z Nietzscheovy filozofie a z literatury. Ženskost ženství nemá čistě fyziologickou povahu, jde o genderovou konstrukci, a proto označoval některé své oblíbené autory za ženské, například Dostojevského. Tím zdůrazňoval schopnost zůstat při zkušenosti života a pochopit ji nejen racionálně, ale z hloubi esteticky, a znovu musím užít to slovo, eroticky — tak, aby život sám zůstal jedinečný, aby zůstal žitý, a ne popisovaný, a takto musí působit i na čtenáře. Umění má dionýskou a extatickou povahu jako život sám a precizované apollinské gesto formy dává možnost tuto jeho povahu vyjádřit. Šalda jako kritik v tomto smyslu přišel s „erotic-kým“ nárokem na tvůrčí ženu. Tento nárok se však neodvíjel jen z jeho interpretací mužů-filozofů, ale také z objevování potencialit žen a rozhovorů s nimi. Formoval jej též dlouholetý vztah s Růženou Svobodovou. Korespondence Růženy Svobodové a F. X. Šaldy je rozhovorem dvou milenců, dvou hledačů pravdy a života, dvou nestejnorodých erotických „mocností“, jak napsal filozof, který se do tohoto vztahu vepsal právě svým pojetím ženy a lásky v aforismu *Vita femina*:

*Chci říci, že svět je pln krásných věcí, a přece je chudý, velice chudý na krásné okamžiky a na odhalení těchto věcí. Ale možná je právě v tom nejsilnější kouzlo života: spočívá na něm zlatem protkaný závoj krásných možností, mnohoslubný, vzdorný, ostýchavý, výsměšný, soucitný, svůdný. Ano, života je žena! (Nietzsche 1992, s. 200).*

Ve vrcholném období, secesním ornamentálně impresionistickým stylem — jehož femininita nevězela jen v realismu psychologie postav a v tématech, ale hlavně v rafinovaném jazykovém ornamentu ženských tanečních křivek, vlasů, vln moře, jež jsou samy symbolickými reprezentacemi věčnosti života a vizuálními a rytmickými, zvukově barvitými secesními postuláty — z nějž se Šaldovy nároky na druhou stranu



i odvozovaly. Postulát bezprostředního vztahu k životu a empatie ke světu se spojil v koncepci génia citu, kterým má být žena jako taková.<sup>7</sup>

Tyto požadavky stylové, filozoficko-estetické a psychologické, tyto nároky na propojenost ženy s životem zatarasily cestu k analytickému ženskému myšlení a tradici estetické kritiky, jasného a precizního argumentování, kritiky přísně racionální, ironické a náročné (a v tomto smyslu i neempatické). Ve své pokleslé podobě vytvořily past citu, či mnohem spíše duchamorného sentimentu. Bylo třeba jej razatně mýtit. Jak napsala Marie Pujmanová ve třicátých letech nad dílem Boženy Benešové, která se učila stejně jako

*celá prozatérská generace vedená Šaldou, metodě nepřímého realismu u Flauberta [...]. Benešová — v tom jest od začátku její příznačný rys v dobrém slova smyslu ne-ženský — není zamilována do svých ženských postav a nešetří jich. Kdež mučednice nebo hrdinky! [...] Žádný narcismus; ale demaskování sebe. Někdy se křiví v grotesku, jindy ústí do tragiky (Pujmanová 1935, s. 5).*

Před ženami prozatérkami — a o to více kritičkami — stála bariéra „sentimentální výchovy“ — bylo třeba „demaskovat“ a zbavit ženského mučednictví a zároveň iluzivního mesiášství.

Autorky se musely vydávat na cestu, která by mnohem více odpovídala reálným ženským životním situacím. Benešová a později Malířová, Majerová a Pujmanová překračovaly bariéry intelektuální šaldovské ženskosti dvojím způsobem — na straně jedné zesílenou naléhavostí sociálních otázek, na straně druhé odmítnutím nefunkčního modelu přílišné citovosti a nadbytečné psychologizace, nevědomé vegetativnosti a ornamentálnosti uměleckého výrazu: „Ženské spisovatelství je dnes věc umění, ale také věc sociální, jak prozrazuje již samo sdružení dvou slov, označujících literární tvůrce nikoliv podle jejich úsilí o tvar, ale podle jejich příslušnosti k ženské polovině lidstva“ (Majerová 2011, s. 341). Ze secesního modelu génia citu, ženy jako emblému života v jeho nekonečnosti, cykličnosti a erotičnosti, se rodí sociální kritičnost z perspektivy „drhnuté podlahy“, je pro ni charakteristická zvýšená citlivost k detailu žitého ohroženého moderního života obyčejných lidí.<sup>8</sup> Analýza a tvar nemohla zůstat stranou, emocionalita a estetičnost stylu se napřímila, z ornamentu se tyto autorky posunuly ke geometrii polyperspektivnosti. Racionalita se stala předpokladem sebereflexe i reflexe. Řád tvaru a řád společnosti byl znovu jen jeden. Ženskost se stala mnohem více sociálním problémem.<sup>9</sup>

7 Na konci století ji formulovala populární švédská pedagožka Ellen Key a její pedagogika obrácená k mateřství a dítěti dala mnohé impulzy reformní pedagogice celého 20. století — právě důrazem na skutečnou propojenost dítěte se světem, povinnost rozvinout jeho životní „mocnost“.

8 Toto pojmenování v *Tribuně* užila Pujmanová v jedné ze svých kritik. Kritikám Marie Pujmanové v porovnání s Arne Novákem v raných dvacátých letech se věnoval Martin Tichý (2019).

9 Při tom všem je nutné připomenout, že se Pujmanová jako publicistka intenzivně zabývala ženskou otázkou, přednášela na mnoha místech a měla osobní kontakty nejen s komunistickým hnutím, ale i s hnutím liberálním. Její zájem o ženy byl soustavný a angažovaný. Tato angažovanost tematicky proniká do všech jejích románových a novelistických prací. V ru-



Tematizování rozdílnosti není zaznamenávání nějaké esenciální difference, ale zvýšená citlivost k sociálním rozdílům a životním osudům a realitě, tak jak se jeví. V horizontu rovnosti jsou na spisovatele a spisovatelky kladeny stejné požadavky. Jako určité krédo to formulovala Marie Majerová:

*Postupem času však poznali spisovatelky i jejich kritikové, že umění má jeden řád pro muže i ženy, a skutečnost dokázala v české literatuře, že v díle žen najdete více prvků takzvaných mužských než v díle mužů [...]. Budoucnost i bez mužských pseudonymů dospěje k rovnosti mužů a žen před uměním a přísnou kázní i požadavky (Majerová 2011, s. 342).*

Tuto přísnost a kázeň autorky, které vyšly od Růženy Svobodové, přiznávaly ale jednoznačně i své předchůdkyni jako dědictví: „Naučila mne naprosté poctivosti řemesla [...]. Růžena Svobodová svedla jistě velkou laboratorní práci na českém románu, z které dodnes žijí dnešní prozaikové“ (Pujmanová, Přípravné materiály). Na cestě k jedinému řádu se neustále vrací zkušenostní obtíže a povinnost se s nimi vyrovnat. Pro kritičku Marii Pujmanovou je realita základem uvažování a mírou věcí:

*Kritici a referenti chybují, že jsou příliš svědomití... diagnostikují, ale měli by mluvit o pracovní disciplíně... Básníci své knihy milují jako hypochondr nemoc. [...] Nejmladší české věci trpí tím, čemu bych řekla nedostatek impregnace, orientují se v současnosti, ale na zcela labilních předpokladech [...] je za nimi nedostatek nejen osobní, ale všeobecné národní zkušenosti života, psychologické, fyziologické a společenské [...] (Pujmanová 1924, s. 7).*

Jedině tak je možné, aby literatura zůstala silná ve svých výpovědích. V kritikách nebo širších úvahách se z potřeby nezakreslování, z odvahy rodila řeč, která byla živočišná, životná a dost často také ironická. I psaní žen, které Pujmanová jako spisovatelky oceňovala, popsala jako spíše mužné, virilní, neženské — sebereflexivní, disciplinované, jednoduché, přímé. Fascinovala ji přímost pojmenování a přímost pohledu:

*Machar, Gellner, Neumann, to byli muži v literatuře, kteří nás přitahovali a jejichž posměchu jsme se bály, aniž jsme to, to se ví, doznaly. Neboť jsme byly slečinky. Jak by se asi Gellner řehtal, že o jeho verších píše ženská. Dodnes mám trému z Gellnera. To nejsilnější z Gellnerových veršů je muž za tím. Je meta, ale žije v nich pořád, bez fráze. Ne, že by to byly nesmrtelné verše. Ale že je za nimi tak smrtelný Člověk (Pujmanová 1926b, s. 8).*

Pujmanová změnila vztah ženského jazyka k realitě, aby získala nový jazyk, také vlastní ženský, jazyk poněkud skandalózní, dravý a svobodný jazyk ženy poválečného „jazzového“ věku, ženy, která se „dívá“.

---

kopise zůstaly fragmenty románu *Sedm žen v kavárně*, jehož záměrem bylo vytvořit sedm vzájemně propletených narativů pražských žen, které se pravidelně setkávají v kavárně. Román bohužel zůstal v náčrtcích — i přesto jde o bystré portréty prvorepublikových žen různých povolání a typů emancipace. Pujmanová se také angažovala v předválečném hnutí proti válce a rovněž tyto její projevy se vyznačují nepochybnou feministickou rétorikou.



## DÍVATI SE A HÝBATI

Aby bylo možno vepsat zkušenost do textů, je zapotřebí filtrace, disciplinace tvarem, „impregnace“ realitou a tradicemi. K tomu byly vhodné experimenty, jak zachytit právě tuto realitu ve spisovatelské „laboratoři“, jíž se stávalo město. Jedním ze základních postupů byl pohled bez zábran, pohled pronikající i do intimního světa, pohled, jenž byl odtabuizovaný a bezprostřední, nevyhýbavý.

Namísto tělesnosti stylu a převahy smyslů, které spojujeme spíše s nevědomím, hmatem, sluchem, povrchem těla, čichem ve vegetativním tanečním stylu Růženy Svobodové, v kritikách, esejích, povídkách, novelách i románech Marie Pujmanové nastupuje pohled. Dívání se kolonizuje realitu, pohled nepřestává, nelze mu uniknout, je nejen racionalitou, ale i obsesí.

V jednom ze svých cestopisných esejů v *Tribuně* Pujmanová napsala:

*Když člověk jezdí, jaká je to neuvěřitelná žravost, práce, námaha, přinucení, neřest dívati se. A jde to pořád a nepřestává nikdy. Že se neoslepne z dívání. Že se oči neopotřebují, že nedojdou [...] Nepřestává to nikdy a nepomíjí, ale je spousta stupňů dívání se; nedá se to také říci, dalo by se to kreslit jako křivka svěžesti, úpadku a degenerace nervů na každý den. Nejdříve se člověk dívá tak, že je řekněme mladý, má nestydatě dobrý žaludek dvanáctiletých kluků, kteří snědí fantastické spousty a nic jim po tom není a mají pořád hlad... (Pujmanová 1925a, s. 1).*

Druhý stupeň dívání podle Pujmanové je už skoro nemocí nebo závislostí:

*Člověk se už nechce dívat, rozhodne se jít domů a potřebuje zavřít oči, ale nohy pod ním chodí, nebo ho něco vozí po ulici nebo v lokále nebo čeká na nádraží a dívá se a dívá, a je to už jako morfium (tamtéž).*

Toto obsesivní dívání stojí za zastavení. Soustavné pozorování, detailní registrace, postřehování „drobností“ cíleně skládají celek, který je pak jiný než povšechný. Pujmanové pohled nepsychologizuje — registruje, řeže, jím přichází realita ke spisovateli a „impregnuje“ jej, a také jej koriguje, aby nevytvořil „karikatury a hluché grotesky“. Vlastně je zřejmé, že se stále dívá žena, ale něco se tu odehrává. Toto „něco“ začnou popisovat teoreticky mnohem později. Pujmanová sama často „dívání se“ tematizovala. V tomto dívání se proluly skepse k ženě a ironie vůči její domnělé citové superioritě s objektivací erotického bez ohledu na pohlaví a osobní svobodná ženskost: „u Erota, nač týrati tělo odpíráním“ (Peroutka 1924, s. 27). Vědomé potlačení žádané ztajené ženské erotičnosti a zjemnělé citovosti ji posunovalo k „mužskému“ voyeurskému převlastňujcímu a agresivnímu „dívání se“, jemuž se dostávalo stejné ironie.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Srov. např.: „A právě to, že láska pro ně není jediná důležitá věc na světě, ženy nikterak neodpouštějí mužům (i když dvacetkrát chápou, ale to se nevyklučuje) a za to muži musejí platit penězi, manželstvím a scénami. Myslím, že se přečnuje vyjádřený mateřský instinkt u ženy, než má děti, a že se podceňují vlastnosti, které z něho vyplývají, i když nemá děti: ono prodloužení lásky do fantazie a citového života dohromady se zjištěností a potřebou sociální satisfakce“ (Pujmanová 1926a, s. 139).



V jednom z netištěných esejů Pujmanová popsala svoji oblíbenou lascivní tvář předměstské Paříže jako běžnost s její odvrácenou, nijak exotickou, naopak velmi obyčejnou tvář:

*Holky jsou tu krásné jako knížata, tlustší a živější než na bulvárech, namalované jako divoši, a selštější, nežli získávají všeobecný unaveně erotický výraz vnímané gonorrhoy, jež vedle dokonale staré rasy způsobuje, že jsou si všechny podobny tam dole. Také pisoáry za každým rohem, polepené inzeráty ochranných prostředků, léčiv, léčebných metod a lékařů... (Pujmanová, Paříž II).*

Ještě dále zašla v publikovaném „obrázku“ z pařížské cesty, který Přítomnost publikovala roku 1925 pod názvem *Dům všech národností*:

*V zrcadlovém sále, osvětleném plným elektrickým světlem, stojí němě v řadě dvacet nejkrásnějších nahých dívek, opakovaných zrcadly ze stran, zezadu. Nesou svá živá tuhá prsa a dívají se na vás svými obličejí prostitutek. To otrokyňské velice působí. Odstíny teple bílého, růžového, slabě čajového, olivového, masového masa. Jedna nezbytná, jako všude v Paříži, černoška, jedna tlustá, jedna s dlouhými vlasy; ty tři jaksi dětinsky naráz se odrážejí od ostatních. Nesmějí dělat nezpůsoby ani legrace, když jsou představovány, musejí stát. Je to strašně regulované. Říkáme věcem jmény. Myslíme v slovech. Lokálu s paní za pultem, a kde holky, pomalu se usmívající, berou svými orgány franky se stolu, řeknete bordel. Tady se vám pořád vtírá slovo lupanarium. [...]*

*Tady vysílají na ženu tytéž erotické pohledy jako na muže. Žena tu bývá klient stejně jako muž. Nejsm muž ani ostrovně naladěná žena. Dívám se na jejich pleť, svaly, pérující při chůzi prsa, jemně vykroužené zadky s jakousi nelidskou objektivností jako na mapu. Ale nemohu necítiti, když jdou kolem, se svým[a] široce rozestavenýma očima nevěstek, odlišnostmi bradavek v pučení a zbarvení, jak jinak tajemné stvoření je každá žena, hodná prozkoumání, jak každá má jinou chuť a jinou dispozici ve své anonymnosti, a jak nestoudnost, pokud je v rovnováze s krásou, zdravím, mládím a obratností, není nic jiného než tělesné sebevědomí jako všechna jiná sebevědomí na světě, když se zakládají na něčem skutečném. Stud je daleko více otázka lítostné marivosti a osobní prestiže, než by se zdálo (Pujmanová 1925b, s. 469–470).*

Pohled ženy spisovatelky není jiný než pohled muže, je stejně obsesivní, voyeurský, dráždivý. Spisovatelka navíc o této fascinaci mluví, popisuje se, hledá pro ni slova, sám voyeurský pohled tímto způsobem zbavuje erotického. Lačný, chtivý sexuální pohled, který sama pociťuje, se stává banálním, je všední, jako je všední prostituce. Spisovatelce tato strategie umožňuje o prostituci mluvit jako o něčem běžném, co se týká všech. Mužů i žen.

V první větším prozaickém textu po desetiletí intenzivní kritické praxe, *Pacientka doktora Hegla*, který je studii obyčejného ženského života, je tento postup plodný pro integraci dobově běžného, a přece brizantního tématu — potratu. Potrat není ani tabu, ani revoluční politické téma — je tu jako něco tak normálního, až mrazí. Žena v pohledu Pujmanové zevšední a přestává být fetišem. Získává však vlastní narativ.





Pujmanová byla jako spisovatelka a esejistka fascinována městem, životy jeho obyvatel, detaily jejich životů, které se otiskují do ulic a domů, nároží, parků, továren. Zařadila se tak k ženám, které se začaly „toulat po ulicích“, zažívaly dobrodružství města. Janet Wolff v roce 1985 v dnes již klasické esejí *Neviditelná flâneuse* (Wolff 2007) upozornila na vyloučení ženy v modernismu tím, že se vlastně nemůže volně pohybovat po městě a dívat se. Pujmanová však patřila k novým ženám meziválečné éry, které zažívaly novou svobodu, součástí této svobody byla svoboda dívat se a jaksi „bezzájmově“ pobývat ve veřejném prostoru, nechat se uhranout ulicemi městem, tak jak to popsala Virginia Woolf v esejí *Street Haunting: A London Adventure* v roce 1930: „Oko není horník ani potápěč ani hledač hluboko ukrytého pokladu. Plavně nás unáší po proudu. Když se oko dívá, mozek odpočívá, má přestávku, možná i spí“ (Woolf 2008, s. 177).<sup>11</sup>

Žena se dívá a nechává na sebe dívat. Vystavuje se pohledu, přijímá jej a neskrývá svoji existenci, a přitom není považována za prostitutku. Město je i její město. Tuto ženu lze pojmenovat „flâneuse“.<sup>12</sup> Jejími druhy na cestách jsou Charles Baudelaire, Walter Benjamin a mnozí další, kteří se potulovali po městě a dívali se, měli čas pozorovat druhé, vidět sebe jako pozorovatele.

Esej *Dům všech národností* tematizuje pohled, propojuje vášnivý chtivý pohled, jenž je až drogou, a na druhé straně pohled dívající se ženy, zachycující s odstupem lačnost, lascivitu pohledu a vytvářející si od něj odstup. V esejí se, pokud užijeme dnešní pojmy, zachycuje pohled ženy, jež přijala voyeurický mužský „gaze“.<sup>13</sup> Oba se mísí s vědomím, že je sama ve středu pohledů, tyto pohledy všední a stávají se banálními, poklesnou na jeden z obyčejných typických rysů velkoměsta. Ztráta atraktivitu pohledu jde ruku v ruce se znovuobjevením se sociálního citění. O takovém pohledu říká Laura Elkin, autorka knihy *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*, v rozhovoru s Arnav Adhikari, že pohled žen ve městě je mnohem více angažovaným soucítícím pohledem: „Pro ženy být a procházet se po městě znamená určitou formu extrémního nedostatku odstupu, kdy jste emocionálně připoutávána vším, co se ve vašem okolí děje“<sup>14</sup> (Adhikari 2017). Myslím, že tento po-

11 „The eye is not a miner, not a diver, not a seeker after buried treasure. It floats us smoothly down a stream; resting, pausing, the brain sleeps perhaps as it looks.“

12 Na Janet Wolff navázala řada dalších studií, které diskutují jeden z jejích základních postulátů, proč se žena nemohla stát flâneusem; srov. D'Souza — McDonough 2006; Parsons 2000; Wilson 1992.

13 Výraz „gaze“ má původ v teorii filmové kritičky Laury Mulvey, srov. její soubor esejů *Visual and Other Pleasures* ze sedmdesátých let 20. století (srov. Hanáková 2007, též rozhovor s Laurou Mulvey: Hanáková — Heczková 2011). Mulvey navazuje na Freudův koncept skopofilie, pojmenovává pohled sexuální chuti a potěšení, fetišitaci ženy ve filmu, vizuálním umění a literatuře. Tento pohled v hypertrofované podobě s důrazem na jeho obsesivnost užil Fritz Lang ve svém filmu *Metropolis* (1927) v sekvenci tance děvky babylónské, představované tehdejší kultovní tanečnicí Anitou Berber. Srov. též esej Siegfrieda Kracauera *Ornament masy* z roku 1927, kde analyzuje na záznamech tance Tiller Girls pohled flâneura, který přes všechnu atraktivitu podívané zůstává v odstupu, pasivitě (Kracauer 2008).

14 „For women, perhaps being in the city and walking is a form of extreme un-detachment, being emotionally bound up in everything that's happening in your environment.“

střeh lze do jisté míry uplatnit i na Marii Pujmanovou: její pohled je směsicí různých pozic a rolí — přijímá mužský pohled, mužskou modernitu, ale nikdy nepřestává být ženou, stále angažovanou na tom, na co se dívá, i když nastupuje únava a mozek vlastně odpočívá. Stylizace autorky jako svého druhu garsonky je autentická — je Martinem Tichým zmiňovanou „ženskou tíhou“ — spoluúčastí, aktivní spoluúčastí, a nikoliv vzdálenou soustrastí s městem.

## RYCHLOST

V žánru fejetonu, který v československém tisku meziválečné éry hojně pěstovaly i ženy, se rychlost může jevit tím nejprůraznějším rysem moderního života. Rychlá doba vyžaduje rychlost:

*Lidstvo dnes existuje v pohybu, tančíc, cvičíc, kopajíc, boxujíc, jezdíc a lítajíc. Lidstvo běží. Ženy ustříhly vlasy, sukně, zahodily šněrovačky, předešly dětem, zbavily se každé tíhy, co překáží v pohybu, a běží. Muži odhodili bříška, lýtka, řetízky od hodinek, tkaničky od podvlékaček, deštníky a důstojnost, a běží (Pujmanová 1928, s. 799).*

Rychlost, spěch nedovoluje koncentraci, řeč klouzá po povrchu, slova zachycují pěnu dní — je „tolik šťastné živé látky“. Rychlost, určitá náhlost a bezprostřednost, smyslová přehlčenost patří typicky k esejům Pujmanové. Pujmanová rychlost vnímala jako příznak doby: „Působit je vašeň moderního literáta. Vyhledává co možná nejširší formu: jeviště, noviny. Pohotovost k denní události, rychlost reakce. Kritická esej se přežila a zrychlila v časověji a lehčeji reagující referát“ (Pujmanová 1929, s. 110).

Fejetony se staly běžnou součástí deníkových příloh pro ženy a pěstovala je řada bystrých pozorovatelek, jako např. Milena Jesenská, Marta Rusová (Ma-ru), Marie Fantová (MAFA), Zdenka Waterssonová-Foustková a další, které bavily a poučovaly novou silnou vrstvou čtenářstva. Fejetony Marie Pujmanové, hlavně z období její spolupráce s *Přítomností*, byly do jisté míry podobné. Byly „ženské“ — svou rychlostí, povrchností a lehkostí. Lišily se jen částečně od jejích kritik a od její beletrie v *Tribuně*, které přece jen směřovaly k hlubšímu pochopení skutečností životních a literárních, přičemž si zachovávaly barvitost a mihotavost, hýřivost.<sup>15</sup> Její kritiky jsou i přes svou rychlost, přímočarost a „bujarost výrazové finesy“ (Sezima 1927, s. 56) analytické, soustředí se na analyzovaný problém. Ezejistika mnohem zřetelněji prozrazuje talent barvitého svižného popisu, sugesce a rytmu — vlastnosti, kterých si všimli již první kritici jejích raných próz, které Pujmanová vědomě pěstovala a pro něž byla oblíbená: „vypravuje nám vyzkoušeným esejistickým slohem, prokládaným svěžímí impresemi i rychlým zamyšlením, o svých poznacích, lidských i spisovatelských“. Tato „vyzkou-

15 Karel Krejčí v *Knize o Praze* v kapitole Praha očima Marie Pujmanové považuje mihotavost a neonové světlo ozařující noční Prahu vedle sociálních obrazů za základní motiv beletristického obrazu Prahy, její životnosti a rychlosti: „neonové světlo bylo přímo symbolem onoho prchajícího okamžiku, který se snažili zachytit lidé nového velkoměsta a vnútit mu maximum životních dojmů“ (Krejčí 1961, s. 184). Intimita a zastavení, ticho jsou v těchto extenzivních virálních obrazech skryté, ale jsou přítomné.



šenost“ měla svoje úskalí a postupně také zmrtvěla a vyprázdnila se, svědčila spíše, jak napsal Václav Černý, už jen o „nepatrné námaze myšlenkové“ (Černý 1948, s. 98).

Její esejistický styl byl jaksi nezvedený, měl svěží neomalenost a rozmarnost i sílu genderově nestabilizovaného pohledu, pohledu garsonky. Marie Pujmanová sama dala některým svým raným kritikám přídomek klukovské a „drzé z rozpaků“ (Pujmanová 1940, s. 98). Tuto ambivalentní drzost si jako nástroj podržovala po mnoho let. Jen jeden příklad za všechny z krátkého souhrnného přehledu o stavu soudobé literatury, který napsala pro *Český svět* v roce 1928: „Spolek komunistických básníků Devětsil vyseděli St. K. Neumann a Fr. Šrámek v *Kmeni* a pak se mladí udělali pro sebe“ (Pujmanová 1929, s. 110). Za klukovinu označila v nekrologu Arneho Nováka ne jednu ze svých kritik. (Sám Novák vnímal tento specifický styl jako jednu z jejích charakteristik. O *Lidech na křižovatce* napsal: „musí sama až násilně tlumiti senzitivnost lyricky výbojnou dusítkem kritičnosti, poráží ji to v její bohaté, odstíněné, obrazné a zase buřičské, prostořeké, barokně odvážné expresi slohové“ [Novák 1937, s. 9]).

Pujmanové „referáty“, jak by sama řekla, byly zároveň také prozaiččinou laboratoř a náčrtky románů, novel, povídek dochované v archivu jsou velmi podobné esejistice pro *Tribunu* a *Přítomnost*. Zároveň právě na těchto náčrtcích je patrná říznost a neústupnost jejího kritického uvažování nad vlastní tvorbou. Pujmanová nepromýšlela jen příběh, paralelně experimentovala s jazykem a se způsoby vyprávění.<sup>16</sup> Ve svých četných kritikách sledovala možnosti evropského románu, různé typy moderního vyprávění, stopovala moderní výrazivo románu, který by se měl stát léčbou skutečnosti nebo alespoň skutečností samou.

Její prozaická tvorba, která před druhou světovou válkou vlastně nebyla příliš rozsáhlá, se tak zrodila z různých typů řečí. Některé lze „diskurzivně“ nazvat ženské. Možná právě zde leží důvod, proč se její novela *Pacientka doktora Hegla*, kterou Pujmanová napsala až po své mnohaleté kritické řeholi, vymyká příběhům červené knihovny, i když sám její příběh se od komerční produkce své doby — i s potraty, svobodným mateřstvím atd. — až zas tolik neliší. Zmnožuje různé ženské a neženské, klukovské, mužské role, vytrhuje z banálních vztahů, vystavuje intimitu veřejnému pohledu a zase připomíná její běžnost, sociální obyčejnost. Tato polyfoničnost vědomě protíná stereotypy mužského a ženského a obecně lidského. Ironicky si pohrává s tím, co je považováno za ženské, a tím, co za ženské sama považuje.

Vnímala-li se angažovanost ženy ve věcech veřejných jako prodloužení rodinné péče, žena jaksi zůstávala ve veřejném světě vlastně jen jako v prodlouženém světě domácím. Pujmanová podstupuje opačný proces. Rodina a intimita je věc veřejná. Intimní není skryté, uzavřené, v intimitě se rozehrává moderní nový život, nepo-

<sup>16</sup> Srov. charakteristiku vrcholných prozaických textů Marie Pujmanové od Bedřicha Václavka: „Hotové houštiny a podvědomí dějstvují tu před námi, řízeny intelektem k básnickému záměru autorčinu. Moudrost je v základu tohoto díla, látkou je život ve vší své bezprostřednosti. Jazyk Marie Pujmanové nemá již oné mladické přebujelosti jako v její prvotině, ale ani té rozháranosti jako v dalších knihách. Je krystalově čistý a svědčí nejen o svědomité práci autorčině, nýbrž i o vnitřní zákonitosti její práce. Vyrůstá z jazyka hovorového, ale v pohnutých partiích se vznáší k sugestivnímu jazyku básnickému [...]. Tu a tam se vyskytující vybočení z hovorového i literárního normálu jazykového ukazuje jen, že Pujmanová jazykově neustále přemýšlí, hledá a někdy i experimentuje“ (Václavek 1940, s. 75).



kojný a sociálně vyhrocený, zrychlený.<sup>17</sup> Je v tom mnoho nebezpečí a také tvůrčí odvahy a genderové neustálenosti. V esejích Marie Pujmanové vládne lehkost a rychlost, v kritice „klukovina“, v prózách mnohost, různotvárnost organizovaná přísností a přesností skladby a za vším neustávající starost a účast, pohled abych tak řekla od drhnuté podlahy.<sup>18</sup> To vše, aby se jí František Gellner nesmál?

## LITERATURA

- Adhikari, Arnav:** *The Case for the Flâneuse. The Atlantic*, 2. 3. 2017 <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/reclaiming-the-cityscape-for-women/517629/>> [29. 9. 2019].
- Bernštejn, Alexander:** *Tvorčej puť Marii Pujmanovoj*. Izdatelstvo akademii nauk SSSR, Moskva 1961.
- Černý, Václav:** Marie Pujmanová, Slovanský zápisník. *Kritický měsíčník* 9, 1948, č. 3, s. 97–98.
- D'Souza, Aruna — McDonough, Tom:** *Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture of Nineteenth-Century Paris*. Manchester University Press, Manchester 2006.
- Elkin, Laura:** *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux, New York 2017.
- Hanáková, Petra:** *Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu?*. Academia, Praha 2007.
- Hanáková, Petra — Heczková, Libuše:** Za vše může strach ze psaní: Rozhovor s Laurou Mulveyovou. *Slovo a smysl* 8, 2011, č. 15, s. 191–201.
- Heczková, Libuše:** *Píšíci Minervy. Kapitoly z dějin české literární kritiky*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2009.
- Kracauer, Sigfried:** *Ornament masy*, přel. Milan Váňa. Academia, Praha 2007.
- Krejčí, Karel:** *Kniha o Praze*. Orbis, Praha 1961.
- Majerová, Marie:** Spisovatelky dnes. In Dana Nývltová: *Femme fatale české avantgardy. Marie Majerová — česká komunistka ve víru feminismu*. Akropolis, Praha 2011, s. 341–350.
- Meskimon, Marsha:** *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. University of California Press, Berkeley — Los Angeles 1999.
- Nietzsche, Friedrich:** *Radostná věda*, přel. Věra Koubová. Československý spisovatel, Praha 1992.
- Novák, Arne:** Sociální román Marie Pujmanové. *Lidové noviny* 45, 1937, č. 307, 20. 6., s. 9. Podepsáno A.N.
- Pachmanová, Martina:** „Géniova mateřština.“ Ke konstrukci maskulinity v českém umění 20. století. In: Lenka Bydžovská — Karel Srp (eds.): *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*. Scriptorium, Praha 2002, s. 217–230.
- Parsons, Deborah:** *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford University Press, Oxford 2000.
- Peroutka, Ferdinand:** Garsonka. *Přítomnost* 1, 1924, č. 2, 24. 2., s. 27.
- Pujmanová, Marie:** Hra dýkami. *Tribuna* 3, 1921, č. 250, 23. 10., s. 2.
- Pujmanová, Marie:** Před sto lety narodil se Gustave Flaubert. *Tribuna* 3, 1921, č. 292, 13. 12., s. 3.

17 Rychlý rytmus jazzové kompozice je symptomatický pro *Pacientku dr. Hegla* (srov. k tomu Tax 1972).

18 Další poloha spisovatelky Pujmanové, její intimní lyrika, není příliš zdařilá — je vlastně příliš „ženská“. Možná lze říci, že v ní Pujmanová zůstává věrna modernistickému esenciálnímu šaldovskému modelu ženy, který jinde překročila. Zvláště je to patrné v jejích mateřských verších.



- Pujmanová, Marie:** Ženské prósy. *Tribuna* 5, 1923, č. 28, 4. 2., s. 8.
- Pujmanová-Hennerová, Marie:** Pracovní disciplína II. *Tribuna* 6, 1924, č. 117, 18. 5., s. 7.
- Pujmanová, Marie:** Dívati se a hýbati. *Tribuna* 7, 1925a, č. 145, 21. 6., s. 1.
- Pujmanová, Marie:** Dům všech národností. *Přítomnost* 2, 1925b, č. 30, 6. 8., s. 469–470.
- Pujmanová, Marie:** Co soudí ženy o mužích. *Přítomnost* 3, 1926a, č. 9, 11. 3., s. 139.
- Pujmanová, Marie:** Spisy Františka Gellnera. *Tribuna* 8, 1926b, č. 169, 11. 7., s. 6
- Pujmanová, Marie:** Rychle, rychle!. *Přítomnost* 5, 1928, č. 2, 19. 1., s. 799–800.
- Pujmanová-Hennerová, Marie:** Úspěchy. *Český svět* 25, 1929, č. 5., 25. 10., s. 110.
- Pujmanová, Marie:** *Božena Benešová*. Borový, Praha 1935.
- Pujmanová, Marie:** Kritik a spisovatel. Památce Arne Nováka. *Kritický měsíčník* 3, 1940, s. 97–99.
- Pujmanová, Marie:** Paříž II, rukopis. PNP, Fond Marie Pujmanová, kart. 4, p. č. 80.
- Pujmanová, Marie:** Přípravné materiály k přednášce o Růženě Svobodové, rukopis. PNP, Fond Marie Pujmanová, kart. 8, p. č. 115.
- Sezima, Karel:** Ještě ke kapitole o kritické pozornosti. *Lumír* 54, 1927, č. 1, 24. 2., s. 56.
- Šalda, F. X.:** Slovíčko o ženském umění. *Ženská revue* 3, 1907, příloha. Přetištěno in týž: *Kritické projevy* 6. *Soubor díla F. X. Šaldy* 16. Melantrich, Praha 1951, s. 176–183.
- Šalda, F. X.:** Na téma umění život. *Tribuna* 3, 1921, č. 297, 18. 12., s. 3–4. Vybrané části přetištěny in týž: *Kritické projevy* 11. *Soubor díla F. X. Šaldy* 20. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 240–247.
- Tax, Jaroslav:** *Marie Pujmanová. Tvůrčí drama (1909–1937)*. Universita Karlova, Praha 1972.
- Tichý, Martin:** „Těžko lze utříďovat“. Marie Pujmanová a Arne Novák jako novinoví referenti na počátku 20. let. In Tomáš Kubíček — Jan Wiendl (eds.): *Obrazy kultury a společnosti v období první republiky. Periodický tisk v letech 1918–1938*. Moravská zemská knihovna, Brno 2019, s. 178–191.
- Urban, Otto M.:** Tragédie ženy v mužském mozku. In: Lenka Bydžovská — Karel Srp (eds.): *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlichy*. Scriptorium, Praha 2002, s. 201–216.
- Václavek, Bedřich:** Kritická studie o Marii Pujmanové. *Kritický měsíčník* 3, 1940, č. 3, s. 65–75.
- Wilson, Elisabeth:** *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. University of California Press, Berkeley 1992.
- Wolff, Janet:** Neviditelná flâneuse. In Martina Pachmanová (ed.): *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*, přel. Martina Pachmanová a Lucie Vidmar. One Woman Press, Praha 2007.
- Woolf, Virginia:** Street Haunting: A London Adventure. In táž: *Selected Essays*. Oxford University Press, Oxford 2008, s. 177–187. Též na <<http://s.spachman.tripod.com/Woolf/streethaunting.htm>> [29. 9. 2019].