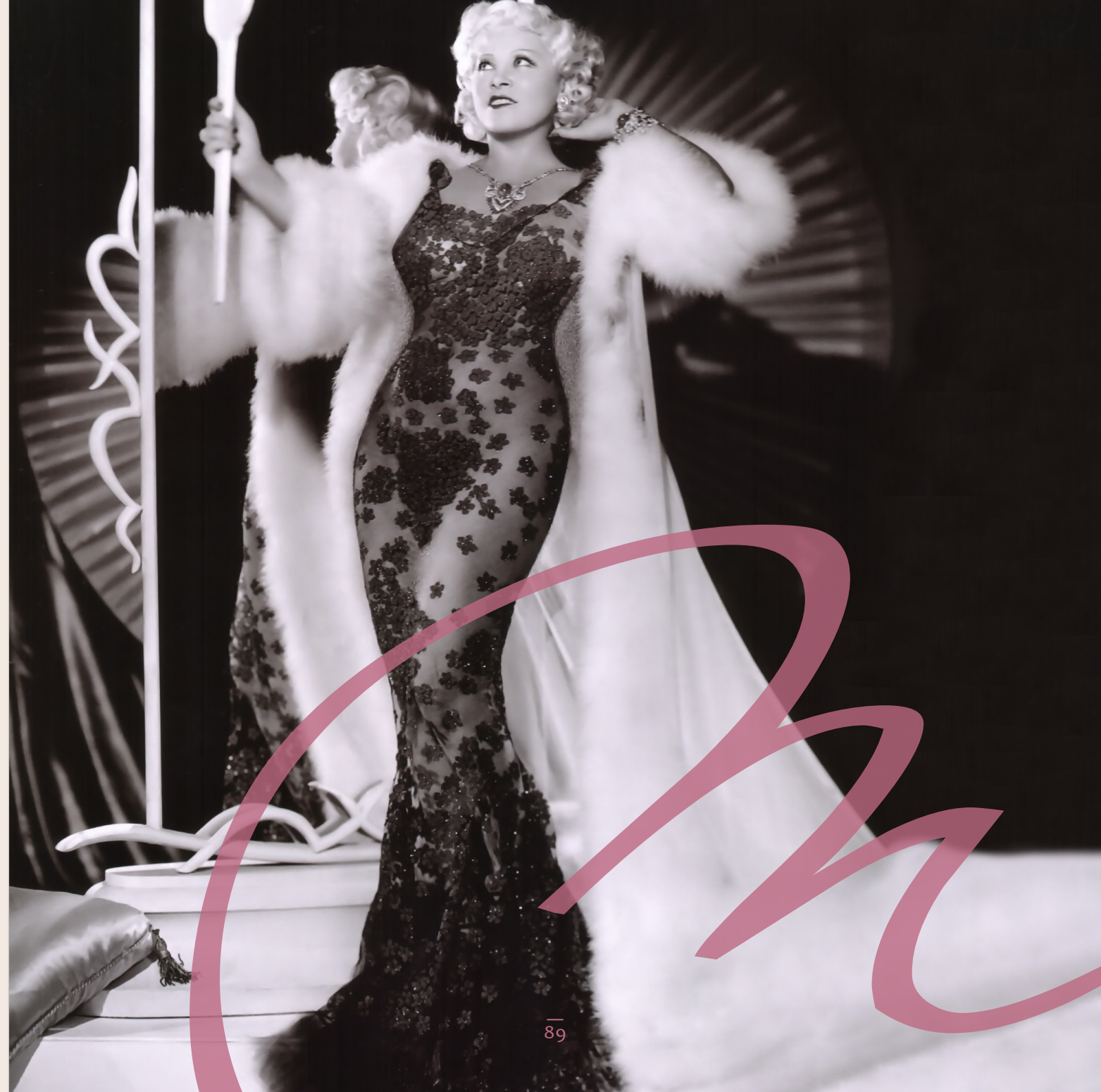


Zkraje 30. let

vystoupala k hvězd-
né slávě **Mae West**, prostořeká herečka
s blond hřívou, která se leskla podobně
jako její nesčetné šperky a třpytkami po-
šité kostýmy. Ačkoli její kariéra v Holly-
woodu trvala krátce, protože už ve druhé
polovině dekády její filmy díky cenzurním
zásahům ztratily na divácké atraktivitě, jde
o zásadní star z hlediska proměny ideální-
ho filmového těla. Mae West proslula díky
dvěma atributům – jednak tu byl její hu-
mor, plný koketerie a košilatých narážek

(„Když jsem hodná, je to fajn, když zlobím,
je to ještě lepší!“), a za druhé její křivky,
které avizovaly odklon od dosavadní štíhlé
siluety.

K Mae West se ještě vrátíme, neboť na
příkladu jejího hvězdného obrazu chci uká-
zat, že téma ženských prsou na filmovém
plátně nelze vnímat jen jako sled izolova-
ných výjevů, ale vždy ve spojitosti s kon-
krétní osobností, která se tímto výrazně
femininním atributem pyšní. Pominout
nemůžeme ani širší společensko-politický
kontext, v němž jmenovaná filmová díla
vznikala. A pak se vkrádá další koncepční
otázka – pokud mluvíme o obrazu ňader
v kinematografii, chceme se zabývat
pouze odhalenými prsy, nebo v lecčem
mnohem dráždivějšími výstřihy, siluetami
a spoře zahalenými křivkami? V takovém
případě se nelze věnovat ňadrům jen jako
fyzickým atributům, ale musíme si všimnout
také toho, jak prsa tvarují, stěží zakrýva-
jí, nebo naopak zdůrazňují korzety, látky
a konkrétní střihy. Herečka se tak ve filmu
vůbec nemusí odhalit, a přece její ňadra
tvoří klíčovou součást snímku. Řeč je třeba
o oscarovém ekomelodramatu **Erin Broc-
kovich** (USA 2000, r. Steven Soderbergh),



za který získala Julia Roberts svého prvního Oscara. Aby se přiblížila skutečné Brockovichové, která pomohla vysoudit značné odškodné pro obyvatele oblasti s kontaminovanou vodou, oblékaná v ultrakrátkých sukních a těsných topech s hlubokými výstřihy, musela si hvězda pomoci speciálně tvarovaným prádlem a vycpávkami. Výsledný snímek často pohledem spočine na své hrdince oděné v průsvitných halenkách, odvážně rozepnutých kožených vestách nebo minimalistických tílkách.

„Co vás to napadlo, nakráčej tam a myslet si, že vám poskytnou cokoli si řeknete?“

„Říká se tomu kozy,“

odvětlí lakonicky filmová Erin ve scéně vyzdvihované už v traileru.

Pokud bychom se jen snažili najít moment, kdy se odhalená ňadra poprvé objevila na celuloidovém pásu, dostali bychom se až do kinematografické prehistorie. Jeden z průkopníků rozpořezované série obrazů

Eadweard Muybridge zkoušel rozfázovaný pohyb nejprve se zvířaty, později přešel k lidským subjektům. Roku 1887 britský vynálezce pořídil sérii fotografií, pojmenovanou *Žena sestupující ze schodů* – a ona titulní dáma byla docela nahá. Muybridgeovy obrazy však nenabízely erotickou podívanou, šlo o snímky vytvářené s cílem co nejdříve zachycení pohybujících se objektů, zvířat či lidí. Lechtivé filmy se však začaly objevovat už záhy po oficiálně prvním filmovém představení v Grand Café v Paříži koncem roku 1895. Francouzi drželi prim i co do filmové erotiky, neboť v následujících měsících vyrobili potenciálně rizikové, z dnešního pohledu značně cudné snímky se spoře oděnými protagonistkami. Například známý portrétní fotograf **Eugène Pirou** jako první natočil striptýz; jde o film z roku 1896 s názvem *Le Coucher de la Mariée* (Nevěsta jde spát). Svlékání bylo v rané kinematografii k vidění často, jak ve francouzských, tak amerických dílech. Scény z koupelen, šaten a buďoárů sice ještě nedovedly využít intimních detailních záběrů, ale zprostředkovaly dobovým divákům autenticky „šmírácký“ zážitek z jinak zapovězených prostor.

Nahota nebo spoře či sugestivně zahalená těla se na filmovém plátně objevovala až do nástupu zvuku a ještě i chvíli po něm. Některé z prvních filmových hvězd si ze svůdných kostýmů udělaly jakousi poznávací značku. **Theda Bara**, jedna z prvních žen typu vamp – tedy temná, exotická a sexuálně nespoutaná krasavice, která svým partnerům přináší jen zmar a zkázu –, ve svých rolích pravidelně oblékala svršky, které jen zčásti zakrývaly její ňadra. Takto odvážné kostýmy mohli tehdejší diváci spatřit například ve filmu *Kleopatra* (USA 1917, r. J. Gordon Edwards), který se bohužel nedochoval. Propagační fotografie však ukazují bledou star s černě podmalovanými očima, oděnou jen v podprsence tvořené několika blyštivými řetízky nebo propletenými hadími těly, jejichž hlavičky „cudně“ spočívaly na hereččiných bradavkách.

Nicméně už tehdy se proti filmům bouřily různé nábožensko-mravnostní spolky, které podobné výjevy vnímaly jako na nejvyšší závadné. Ačkoliv výhrady z těchto pozic vůči kinematografii zaznívaly už od jejich prvních krůčků, teprve zkraje 30. let nabraly sebecenzurní mechanis-

my hollywoodského filmového průmyslu na síle. Horší pověst minimálně do roku 1910 v americkém kontextu provázela divadlo; naopak film, tou dobou stále ještě situovaný na východním pobřeží USA, si udržoval pověst kulturního průmyslu podporujícího rodinné hodnoty a zdravý životní styl – točilo se v plenéru, během dne a filmové podnikání nenarušovali žádní předátorští agenti nebo primadony. Jakmile se centrum filmařských aktivit přesunulo do Hollywoodu a tamní produkce vystřídala Francii na pozici globálního lídra, vše se změnilo. V průběhu 20. let se Hollywood stal dějištěm řady drogových, sexuálních a kriminálních skandálů, které v následující dekádě vedly k omezení všech potenciálně závadných výjevů.

Zastavme se však ještě u ideálu krásy, který vyznávala a zprostředkovala filmová 20. léta. Ne že by **Theda Bara** představovala toliko výjimku – nezvyklá byla spíše míra pozornosti, kterou kamera a potažmo diváci obraceli k jejímu hrudníku. Desetiletí po první světové válce přineslo značné změny v oblasti životního stylu, společenské mobility a také módy. Ženám se sice zkrátily sukně a zbavily se korzetů,

ale celková silueta byla mnohem atletičtější a dynamičtější. Starší preference vyzdvihující ženskou figuru ve tvaru přesýpacích hodin ustoupily štíhlejšímu tělu. I v tomto období jsme svědky poměrně odvážných výstřihů, které zvláště v tanečních scénách naznačovaly a odhalovaly mnohé. Mezi dobové idoly patřily například **Louise Brooks**, tanečnice s útlým tělem, na němž vynikly šaty s asymetrickými hlubokými výstřihy a tenkými ramínky, nebo **Clara Bow**, ztělesňující tzv. typ flapper. Slovo označovalo mladou, nespoutanou dívku, která se ráda baví; nejen obyčejnými rošťárkami, ale také flirtováním, klidně s vícero muži během jediného večera. Se slečnami typu flapper se rovněž pojily štíhlá postava a kostýmy připomínající noční košilky či negligé, pod nimiž už scházela další vrstva spodního prádla.

Doboví sloupkaři a novináři charakterizovali tyto hvězdy pojmem „It“ („To“), za nímž se schovával sex-appeal, který nicneřikající termín nahradil ve 30. letech. Všechny snahy definovat, co je na oněch „It Girls“ tak speciálního, se však míjely účinkem. Vágní charakteristiky popisovaly sex-appeal jako prchavou, téměř mystickou kvalitu, kterou nelze slovy přesně vystihnout, jež ale souvisí s fyzickou krásou herečky, s její bezprostředností a šarmem. Dost možná až příliš hmatatelné ztělesnění sex-appealu do tehdejší populární kultury vnesla právě **Mae West**, jejíž obraz zcela minul moderní siluetu 20. let a vrátil se zpátky k secesním křivkám. Přestože se objevovala v kostýmech s dlouhými sukněmi, její ňadra poutala pozornost díky kombinaci průsvitných látek a strategicky umístěných kruhových výšivek. Výrazně tvarovaná figura Mae West se těšila největší oblibě zkraje 30. let, během zvláště citelných dopadů hospodářské krize. Je tedy nasnadě, že tehdejšímu vkusu přestaly konvenovat ženy hubené a na jejich místo nastoupily krásky s o něco plnějšími proporcemi, slibujícími hojnost namísto nucené askeze. Výrazná ňadra a pozadí rovněž znamenala návrat ke klasickým, tudíž nadčasovým ideálům ženství – Mae West se prý těšila stejným míram jako Venuše Mélská –, naopak moderní stars 20. let představovaly pouhý módní výstřelek. Blond hvězda vnímala vlastní tělo a sexualitu s odzbrojující upřímností, tedy v kontrastu ke šroubovaným vyjádřením stran sex-appealu nebo rétorice konzervativních kruhů, pro něž jakákoliv otevřenost v tomto ohledu s sebou nesla notnou příměs zhýralosti.

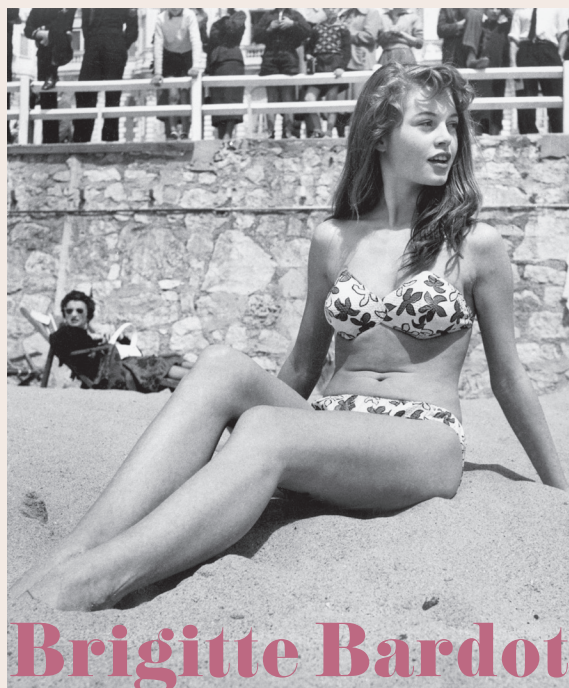
*Nad filmy s postavami vydržovaných milenek, gangsterů a sexuálně aktivních a atraktivních žen se však začalo rychle smrákat. Právě v době největších úspěchů Mae West vstoupil v platnost **Produkční kodex** (zvaný též Haysův, podle předsedy sdružení amerických filmových výrobců a distributorů Willa Haysa), který jasně vytyčil etické standardy týkající se zobrazování zločinu, sexu, násilí a dalších sporných výjevů. Soubor těchto opatření začalo sdružení striktně dodržovat nejpozději kolem roku 1933 a jejich vliv přetrval minimálně do 50. let. Kodex byl sice v řadě ohledů nesmírně represivní, ale šlo o specifickou a důležitou formu autocenzury, která americký filmový průmysl chránila před mnohem restriktivnější cenzurou na státní úrovni.*

Evropskou kinematografii podobně pruderní nároky zdaleka tolik nesužovaly. Například exotická tanečnice **Joséphine Baker** natočila ve Francii několik snímků, které jako hlavní vizuální atrakci nabízely její torzo. Ve statických pěveckých scénách ji tvůrci často zasazovali do propracovaných dekorací, v nichž vynikla její sošná krása – v muzikálu *Zuzu* (Zouzou, Francie, r. Marc Allégret) z roku 1935 seděla v obří kleci, chycená jako vzácný pták zpívající dokola jedinou písničku; ňadra přikrytá pouze několika pírky. A pro slavné tituly s kontroverzní nahotou nemusíme chodit daleko, neboť v roce 1932 natočil Gustav Machatý snímek *Extase*, intimní drama mladé ženy Evy nešťastné v manželství a hledající lásku a vášeň v náručí milence Adama. Film proslulý hlavně pro několik záběrů odhalené **Hedy Lamarr** (tehdy ještě Kieslerové) rovněž postihly cenzurní zákazy, například v Itálii či USA, kde došlo kokamžitěmu zničení kopie záhy poschvalovací projekci. V jiných zemích však odhalená prsa a klín herečky nezbudily veřejné pohoršení – zrovna československý tisk Machatého kritizoval za stylově zastaralé pojetí snímku, ale erotický obsah a inkriminované obrazy nechaly místní novináře chladnými. Promítači naopak okénka s nahou Hedy Lamarr vystříhovali coby suvenýry a budoucím restaurátorům tak notně zkomplikovali proces rekonstrukce tohoto zásadního díla tuzemské kinematografie.

Domácí kulturní prostředí z kraje 30. let odhaleným ňadrům docela přivyklo. Ženská prsa byla k vidění nejen ve formě vkusných aktů na stěnách řady zaopatřených domácností, ale postupně se propracovala také na divadelní jeviště – ať už šlo o avantgardní inscenace, nebo oblíbené operetní produkce. S výjimkou *Extase* však domácí kinematografie stran nahoty zůstávala pozadu. Na plátně se od pasu nahoru do konce druhé světové války svlékly jen dvě domácí hvězdy – **Hana Vítová** v melodramatickém příběhu padlé guvernantky Marty Dekasové *Noční motýl* (1941, r. František Čáp) a **Adina Mandlová** jako vydržovaná prodavačka Helena Truxová ve snímku *Šťastnou cestu* (1943, r. Otakar Vávra). Krátké odhalení jejich ňader však hrdinkám zdaleka nedodávalo na sex-appealu nebo sebevědomí, právě naopak. Šlo o scény, které komunikovaly zranitelnost obou hrdinek a do jisté míry předznamenávaly jejich tragickou smrt.



Hedy Lamarr



Zatímco se česká kinematografie po válce a hlavně po nástupu komunistického režimu v roce 1948 stala v mnoha ohledech prudérnější, v Evropě a za oceánem začínala minimálně celá dekáda sex-symbolů. Ženské stars s hyperfemininními figurami, tedy s výraznými nadry a boky v kombinaci s úzkým pasem, se objevily v každém větším filmovém průmyslu – **Sophia Loren** v Itálii, **Diana Dors** ve Velké Británii, **Brigitte Bardot** ve Francii; v Americe pak **Jane Russell**, **Jayne Mansfield**, **Lana Turner** a samozřejmě **Marilyn Monroe**. Za masivním vzestupem takto tvarovaných hollywoodských hvězd stála široká obliba tzv. pin-up girls kresliře **Alberta Vargase**. V časopise *Esquire* se pravidelně objevovaly jeho ilustrace žen se štíhlými těly, ale pevnými, skoro výhrůžně trčícími prsy, které si američtí vojáci malovali na trupy svých stíhacích letounů. Tato silueta se po válce přetavila v typ

tzv. sweater girl, dívky ve svetru. Úplet sice nevzbuzuje zrovna sexy asociace, ale spolu se špičatou podprsenkou, která nádrům dodávala vystouplý a nepřehlédnutelný tvar, se jednalo o masivně napodobovaný styl. Inspirace pramenila také z filmového plátna – jižanské kriminální drama *They Won't Forget* z roku 1937 (r. Mervyn LeRoy) si dodnes připomínáme hlavně díky Laně Turner, která v prvních minutách filmu spěchá po rušné ulici s pohupujícími se prsy obtaženými jen tenkým svetříkem.



Poválečné sexbomby doslova ztělesňovaly komplexní pocitové klima konce 40. a 50. let. Na jednu stranu se v jejich kariérách (jak v typech rolí, tak v jejich veřejné sebe prezentaci) odráželo pozvolné uvolňování stran sexuality, cenzury a třídní mobility, na stranu druhou ideál, který veřejnosti předkládaly, byl velmi úzký a pro řadu žen téměř nedosažitelný. Každá z těchto ikon v některém ze svých snímků dostala k dobru scénu, jejíž vizuální kvality stály a padaly s hereččinými vlnami. **Sophia Loren** se v historické komedii *Dvě noci s Kleopatrou* (Due notti con Cleopatra, Itálie 1953, r. Mario Mattoli) koupe v lázni nahoře bez, nadra pouze decentně schovaná pod hladinou; **Jane Russell** se na propagačních fotografiích ke svému debutu *Psanec* (The Outlaw, 1941, r. Howard Hughes) objevila v halence s hlubokým výstřihem a padajícími rukávy – látka držela téměř silou vůle jen na hereččiných vystouplých nadrech.

Zatímco ve filmu *Slaměný vdovec* (The Seven Year Itch, USA 1955, r. Billy Wilder) **Marilyn Monroe** ve slavné scéně nad větrací šachtou předvedla své nohy, převleková komedie *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot, USA 1959, r. Billy Wilder) hvězdě dopřála výjev mnohem smyslnější než její akt v historicky prvním čísle časopisu *Playboy*. Jako zpěvačka Sugar Kane zpívá v doprovodu orchestru písničku „I Wanna Be Loved By You“ (Chci, abys mě miloval), oděná v odvážných koktejlových šatech. Kostým navržený hollywoodským veteránem Orrym-Kellym opět kombinoval průsvitnou matérii tělové barvy se strategicky

umístěnými třpytivými aplikacemi. Hudební číslo tak rozehrávalo iluzi, že je herečka od pasu nahoru nahá. K tomuto efektu dopomáhalo strategicky umístěné bodové osvětlení, které se zaměřovalo jen na tvář zpívající Sugar, zatímco sugestivně třpytivá ňadra zůstávala v přitmě pod ostrým světelným kotoučem. „Orry-Kelly byl génius, což dokládá *Někdo to rád horké* – prostě nemůžete odtrhnout oči od prsou Marilyn Monroe,“ říká Jane Fonda v dokumentu o výtvarníkovi, a po zmínce o Marilyniných ňadrech dodává, že at’jste muž, nebo žena, máte sto chutí mezi ně zabořit obličej.



V roce 1952 Nejvyšší soud USA rozhodl, že striktní filmová cenzura je v rozporu s ústavou. Uvedené scény a osobnosti tak spolu s celkovou liberalizací přispěly k tomu, že američtí filmaři začali do svých filmů nahotu zařazovat stále častěji. Zpočátku takové výjevy nadále provázely nádech skandálu. Například komedie *Promises! Promises!* (USA 1963, r. King Donovan) s další ze série blond sexbomb **Jayne Mansfield** zcela otevřeně ukázala její nahá prsa a pozadí, čímž si vysloužila nejen lokální zákaz promítání, ale totální distribuční distanc jako v případě už zmíněného westernu *Psanec* se již neopakoval. Na konci dekády se Produkční kodex proměnil v ratingový systém, který známe dodnes. Jednotlivá hodnocení udílí MPAA, americká filmová asociace: pokud snímek obsahuje potenciálně závadné nebo rizikové výjevy včetně ženské nahoty, zvedne se věková hranice, od níž je možno titul zhlédnout.

Zatímco evropské umělecké snímky nahotu koncipovaly jako důležitou součást poetiky některých autorů (jako milovníka velkých ňader si dodnes připomínáme Federica Felliniho) či autentický prvek podtrhující realistickou stylizaci, v Ho-



Jayne Mansfield

llywoodu se svlečená těla dlouho pojila s pokleslejšími, okrajovými žánry. Nahé či alespoň polonahé protagonistky si běžně asociujeme s hororovými snímky 70. a 80. let, kdy sexuální nevázanost dívek signalizovaná odhalenými ňadry avizuje jejich blízkou smrt – pro diváky tak zna-

menají jak důležitou příběhovou indicii, tak zdroj vizuální slasti. ňadra ve formě specificky ženských zbraní figurovala také v akčních a dobrodružných filmech. Zdaleka se nemusíme omezovat jen na Bond girls, i když obraz **Ursuly Andress** vystupující z mořských vln jen v bílých bikinách patří k často recyklovaným popkulturním výjevům. Vlna tzv. blaxploitation filmů ze 70. let uvedla hrdinky v podání **Pam Grier** či **Tamary Dobson**, sošných krásek, jejichž ňadra fungovala jako zdroj (vlastní) rozkoše i strategický nástroj pro likvidaci padouchů. Ačkoliv se dnes tato díla mohou jevit jako poněkud zastaralá, šlo o důležitou rekonfiguraci afroamerického ženského těla na filmovém plátně. Starší snímky ukazovaly Afroameričanky primárně v područí jiných osob či postav, naopak Coffy, Foxy nebo Cleopatra (hrdinky stejnojmenných filmů) se odhalovaly zcela dobrovolně a následovaly vlastní motivace a touhy.

Nejpozději v 90. letech se ženská prsa stala běžnou a nezávadnou součástí kinematografie. Ani přední herečky se nebojí odhalit, pokud takovou scénu příběh vyžaduje k lepší charakterizaci postavy. Svlékání už nepředstavuje toliko problém cenzurní a přesouvá se do oblasti pracovní-právní, kdy jednotlivé celebrity ukotvují rozsah a povahu takových scén ve svých kontraktech. Odhalená ňadra se tak stala záležitostí všudypřítomnou a možná trochu banální, na rozdíl od dřívějších riskantních a potenciálně problematických výjevů.