

ŠEPTĚJ NAHLAS

Český **SHOEGAZE**
mezi Východem a Západem
MILOŠ HROCH

Paseka

Shoegaze

Šeptej nahlas

Vyšlo také v tištěné verzi

**Pa
se
ka**

Miloš Hroch

Šeptej nahlas – e-kniha

Copyright © Paseka, 2026

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

ŠEPTEJ NAHLAS
Český **SHOEGAZE**
mezi Východem a Západem
MILOŠ HROCH

Publikaci podpořil Mezinárodní visegrádský
fond (IVF) v rámci Visegrádského literárního
rezidenčního programu (VLRP)

-
- Visegrad Fund
-
-

Vydáno s laskavou podporou Ministerstva kultury
České republiky



ŠEPTEJ NAHLAS

Copyright © Miloš Hroch, 2025

Photos © Dáša Dufková (Bauerová), Madeleine Duba,
Josef Chuchma, Václav Jirásek, David Pajer a Tono Stano

ISBN v tištěné verzi 978-80-7637-531-4

ISBN e-knihy 978-80-7637-662-5 (1. zveřejnění, 2026) (epub)

ISBN e-knihy 978-80-7637-663-2 (1. zveřejnění, 2026) (mobi)

ISBN e-knihy 978-80-7637-664-9 (1. zveřejnění, 2026) (ePDF)

PŘEDMLUVA

Shoegaze pro mě dlouho byl žánr, který mě nepustil k sobě. Nemohl jsem do něj proniknout, neměl jsem se čeho chytit. Zkreslený kytarový zvuk, zastřené hlasy, rozmlžené fotky, nic víc. S výjimkou My Bloody Valentine to na mě působilo jako póza bez hlubšího smyslu. Když jsem se ale dozvěděl, že v porevoluční Praze vyrostla silná shoegazeová scéna, bylo to jiné. Scházel mi ještě návod, proč ta hudba existovala právě tady a tehdy.

Poprvé jsem se s českým shoegazem hlouběji seznámil, když jsme připravovali pořad Špína na Radiu Wave v roce 2018. S nápadem na speciální díl přišel můj kolega Petr Wagner a já během porady váhal, co má v pořadu o hardcore-punku a noiseu dělat *shoegaze bez názoru a subversivní hrany*. Ve Špíně jsem potkával lidi, kteří zatraceně dobře rozuměli tomu, o čem mluví. Každý jsme měli svoje niky, scény a zákoutí, do nichž jsme vedli ostatní – a hodně jsme si důvěřovali. Největší odměnou bylo přesvědčit toho nebo tu u mikrofonu ve studiu, pak až posluchačstvo. Neměl bych to říkat, ale spíš než pro kohokoliv jiného jsem měl pocit, že to děláme pro sebe.

Petr je spolehlivý průvodce, kterého bych mohl poslouchat hodiny vyprávět o hudbě. Po pár minutách vysílání mě dokázal nadchnout pro český shoegaze první poloviny devadesátých let a navést na správné kapely, které zněly jinak než všechno, co tady do té doby hrálo. Fascinovala mě souhra kulturních náhod a vůbec fakt,

že tu takový zvuk někdo zkoušel jenom na základě několika propašovaných desek a špatně namnožených kazet. Tohle pro mě byl výchozí bod, odkud jsem se teprve odpíchl k prozkoumávání anglického shoegazeu, protože jedno bez druhého vám nedovolí pochopit souvislosti. Postupně jsem zjišťoval, jak jsem se v žánru a jeho okolí mýlil. Objevoval jsem hutnou repetitivní psychedelickou hudbu kapel jako Loop z anglického Croydonu nebo mrazivý dream pop A.R. Kane. Někdy prostě lehce odsoudíme věci, o kterých nic moc nevíme.

Příběh českého shoegazeu zůstával stále spíš záležitostí pro několik znalců, což potvrzuje fakt, že většina desek dodneška existuje pouze ve formě bootlegů na YouTube nebo se na internetových burzách prodávají raritní vinyly za nemalé peníze. Jedni z nejznámějších představitelů téhle scény – Ecstasy of St. Theresa – pořád žijí v kolektivní paměti víc jako triphopem nasáklé duo Jana P. Muchowa a Kateřiny Winterové, které v roce 2024 odehrálo návratové turné.

Přitom první život Ecstasy je vzrušující, nejenom protože jako jedna z mála kapel z bývalého Východního bloku dostali smlouvu u londýnského vydavatelství. Jejich úspěch se v místních hudebních médiích pravidelně připomíná, ale vždycky to ve mně vyvolávalo spíš víc otázek, protože se bere jako samozřejmost. Nedostával jsem uspokojivé odpovědi. Původní sestava se vrátila na pódia pouze jednou při příležitosti pětadvacátých narozenin Radia 1 v roce 2016.

Zvědavost se stupňovala a pátračů přibývalo, když se kdysi opomíjený shoegaze pomalu vracel do kurzu a vkrádal se do rádiových playlistů. Jako znamení jsem bral, když v roce 2020 londýnské rádio vydalo mixtape „The NTS Guide to – Czech Shoegaze“. Dal jsem se do

vyšetřování na Twitteru, kdo mixtape připravil. Přišlo mi neuvěřitelné, že někdo věnoval takové úsilí, aby na okrajích internetu vyhledal nahrávky od kapel, které se řadily k výběžkům už tak pomíjivé scény. Autor mixtape se nehledal snadno, ale vypátral jsem ho. Byl to jeden z dramaturgů NTS a prý jen tak s lahví piva během lockdownu brouzдал po internetu. Mimo jiné projížděl YouTube kanál Eastern European Shoegaze a řekl si, že by materiál nejspíš vydal na celý pořad.

Rozprostíral se přede mnou polozapomenutý příběh, který nemá obdoby, a také proto stojí za vyprávění. V devadesátých letech se západní hudební média zajímala o to, co se děje u nás. Český shoegaze byl závanem kulturní globalizace po pádu železné opony a tehdejší shoegazeři na sobě pociťovali první účinky propojeného světa. Objevovaly se mosty, které spojovaly rozdělené bloky, a na krátký moment se zdálo, že logika studené války zmizela.

Pro nezávislou hudbu znamenal český shoegaze bez přehánění to, co nová vlna šedesátých let pro československý film – bylo to období rozletu a úspěchů, shoegazeové kapely vrátily Česko na mezinárodní mapu. Nemyslím, že takový příběh se bude opakovat – v tomhle totiž roli hrály dějinné události, ale také nepředstavitelná autorita britského hudebního tisku a globální televize MTV, které měly moc přimět všechny poslouchat jeden žánr.

Čas od času se vracíme k úspěchům Ecstasy of St. Theresa nebo Here v Británii, ale nikdo nikdy nemluvil s hudebními novináři, kteří o nich pro časopisy Melody Maker, NME nebo Wire psávali. Jejich pohled mi připadal jako podstatná část příběhu, i když se většinou z vyprávění vynechává. Zarazilo mě taky, jak posměšně

a ironicky se o shoegazeových skupinách vyjadřovali někteří rockoví novináři u nás, zatímco jejich britští kolegové vyzdvihovali Ecstasy jako odvážné experimentátory. Jako by tu byl zarytý odpor k jistému druhu kosmopolitního přemýšlení a fungování.

Během pandemie, kdy jsem měl potřebu utíkat přítomnosti, mi tyto ponory do devadesátkové scény poskytovaly zvláštní klid. Tady před koncem roku 2020 se začal formovat nápad, který by vydal na knihu. *Šeptej nahlas* vypráví v osmi kapitolách o osudech pěti kapel, Toyen, Ecstasy of St. Theresa, Naked Souls, Here a Sebastians, jejichž hudba v různé míře rezonovala za hranicemi země. Shoegazeři si mohli poprvé hudbu užít jako čistě estetický prožitek bez politiky. Měli dějin v jistém smyslu plné zuby – nechtěli používat slovník nastolený dřívějším režimem ve vztahu k politice a životu. Vybavovat se o politice znamenalo vyprávět o životě za komunismu, ale oni se místo toho chtěli zkouřit a utápět se v oceánech zvuku. A tak se snažím sledovat, jak zvuky, naděje a sny, významy, inspirace a emoce migrovaly mezi Londýnem a Prahou.

Z různých úhlů se dnes pokoušíme pochopit, co se po revoluci v naší zemi dělo. Dlouho platilo, že česká nezávislá hudba z mapy v pozdních devadesátých zmizela a hudební kritika o ni zavadila jen zřídka. V ten pomíjivý okamžik během první poloviny devadesátých ale bylo všechno jinak a já se chtěl v čase vrátit zpátky: pochopit tu souhru okolností spuštěnou shoegazeovou vlnou. Co novináře z Londýna na kapelách z „kafkovské Prahy“ přitahovalo a jaké představy o životě v bývalém Východním bloku promítaly?

Vedla mě ale také určitá nostalgie po době, kterou si nemůžu pamatovat. Narodil jsem se v červnu 1989,

pět měsíců před sametovou revolucí. Z raných devadesátých si pamatuji jen střípky, jako že jsem videoklipy kapel Ecstasy of St. Theresa nebo hit devadesátých let „Silversurfer“ od Sebastians vídal v televizi. Taky je pravděpodobné, že to je jen nesouvislý sen a zpětná projekce. Tuhle dobu mám v mlžném oparu, zní mi v hlavě stejně jako shoegazeové kytary, ale byla pro mě klíčová: poprvé jsem se setkal skrze zrnící televizi s populární hudbou. Do jisté míry si na následujících stránkách povídám se svým mladším já, které všem těm zvukům a hlukům z televize nerozumělo, ale měly na něj podprahově vliv. Tento zpětný pohled nebyl snadný nebo samozřejmý, a proto jsem se snažil dohledat členy kapel nebo hudební novináře, kteří tehdy hýbali scénou mezi Prahou a Londýnem. Výsledek je určitou mixtape minulosti a sleduje specifickou stopu na krátké ploše několika intenzivních let mezi 1990 a 1995.

Na psaní o hudbě mi přijdou vzrušující chvíle, kdy posloucháte něco, co vám na první poslech nesedí nebo tomu nerozumíte. Ale někde se tam skrývá detail nebo střípek, který člověku nedá spát a rozjede imaginaci. Svůj původní postoj k shoegazeu jsem bral jako výzvu, ale taky výhodu, protože jsem vůči žánru netrpěl přehnanou nostalgií. Teprve postupně jsem odhaloval, jak jsem se v shoegazeu mýlil; zakoušel jsem, jak odzbrojující, nekompromisní a inovativní může shoegazeový zvuk být, když vás hluk přenese přes práh bolesti do jiných sfér.

Shoegaze mě překvapivě zavedl i k výkladům snů a psychoanalytickým textům, do období kulturního rozletu, k meziválečné avantgardě a surrealistům, středověkým spisům o mysticismu i manuálům ke kytarovým pedálům. Signál kytarového feedbacku se mi usadil hluboko v podvědomí a já se jím nechal vést.

A tak se v knížce pokusím ponechat alespoň trochu místa pro tajemství, protože *Šeptej nahlas* zachycuje mimo jiné můj vlastní proces ztrácení se, utápění se, podvolování se zvuku. Je to příběh časových smyček a nečekaných spojů, který se odehrával někde mezi nebem a zemí.

Miloš Hroch
prosinec 2024

Ecstasy





EXTÁZE A MDLOBY

*„Soft as velvet, eyes can't see,
Bring me close to ecstasy,
High away to heaven, and I'm coming too.“*

My Bloody Valentine
„Soft As Snow (But Warm Inside)“
(z alba Isn't Anything, Creation Records, 1988)

*„Tolik trýzně spojené s takovou radostí mě
nezměrně udivovalo a nedokázala jsem pochopit,
odkud pochází.“*

Terezie z Ávily
Kniha života, kapitola XXIX.: 11

Kapli v karmelitském kostele Santa Maria della Vittoria v Římě na okamžik osvítl displeje a blesky iPhoneů. Tenhle prvek přidá do hry se světlem u sousoší *Extáze svaté Terezy* něco, s čím sochař Gian Lorenzo Bernini v sedmnáctém století nemohl počítat. Hlava španělské mystičky Terezy z Ávily je v nepřírozeném záklonu a mdlobách. Má otevřená ústa a nad ní stojí anděl s šípem namířeným k jejímu srdci. Střešním oknem se otevírá přístup proudům slunce a shora přicházející světlo vytváří nad tělem zmučeným touhou svatozář. Scéna extatického vytržení je ohromující.

Výjev zachycuje jedno z pověstných vidění, při nichž svatá Terezie ztrácela vědomí i vládu nad sebou samou. Poháněla ji spalující vášeň poznat Boha a měla se mu zcela odevzdat. Francouzský filozof Gilles Deleuze psal o významu změněných stavů vědomí a tvrdil, že mdloby a závratě jsou zásadní momenty prožívání v barokním umění. Barokní hrdinky jako Tereza z Ávily jsou omámeny „malými percepceci neustále uskutečňují přítomnost v iluzi, v mdlobě, v závratí, nebo proměňující iluzi v přítomnost“. Své extatické zážitky Tereza často zapisovala a její knihy čítají téměř desítku svazků.

Sochu *Extáze svaté Terezy* navrhl Bernini podle pasáže jedné z knih, kde mimo jiné světice zmiňuje intimní vztah s výrazně starší ženou. „Někdy je vznět tak prudký, že nelze opravdu nic dělat: tělo zůstane jako mrtvé, nelze pohnout rukama ani nohama, stojí-li, cítí se, jako by ji přenesli jinam; nemá ani sílu dýchat,“ líčí Tereza z Ávily setkání s andělem. „Přes rty se jí prodere jen pár slabých zasténání, protože na víc se nezmůže, prožitek je to ale obrovský.“ Svatá Tereza u toho zažívá protichůdné pocity, kde se setkává utrpení s blažeností: „Když začíná trýzeň, o které mluvím, zdá se, že Pán hned uchvátí

duši a ponoří ji do extáze, kde přetéká radost a kde není žádná bolest ani možnost trpět.“

Samozřejmě to vyvolávalo vášnivé dohady o tom, co se to ve skutečnosti se svatou Terezou děje. Jacques Lacan měl jasno. „K podstatné výpovědi mystiček patří, že něco zažívají, ale neumí to vysvětlit,“ tvrdí v sérii přednášek, které v roce 1973 vyšly knižně pod názvem *Semináře*. „Musíte se vydat do Říma a vidět Berniniho sochu, abyste pochopili, že svatá Tereza má orgasmus. Není o tom nejmenších pochyb,“ konstatuje psychoanalytik Lacan o *Extázi svaté Terezy*.

V přednášce rozebírá svůj pojem *jouissance*, který se podle jeho pokynů nemá z francouzštiny překládat. *Jouissance* představuje stav absolutní blaženosti: je to erotická extáze přesahující Freudův princip slasti. Berniniho socha je pro Lacana důkazem o existenci ženské *jouissance* a staví ji na úroveň mystického zážitku. Ve srovnání s podvratnou, rozvratnou a povznášející slastí, *jouissance*, může podle Lacana mít prostší a přízemnější rozkoš, *plaisir*, světskou až spotřební povahu. *Plaisir* je jednoduše sprostší a lze jí dosáhnout především prostřednictvím sexuálního styku. Oproti tomu k dosažení ženské *jouissance* existují vedle sexu spirituální cesty, přičemž může jít o jejich kombinaci a zakoušení několika rozkoší najednou. Ženská *jouissance* označuje něco mimosvětsky intenzivního a mužům jsou takové nadpozemské zážitky zapovězené.

Pohled na Berniniho sochu v Římě a ponor do její symboliky může mnohé spojení se shoegazem ozřejmit, i když je to spojitost čistě náhodná. Ecstasy of St. Theresa příznačně tvořila v kulisách střeoevropského baroka v porevolučním Československu a hlásila se k žánru shoegaze, který – podobně jako barokní

umění milovalo hru se světlem nebo zrcadly – rozmlžoval jasné meze mezi hmotným a nehmotným světem ve zvuku. Na kytary Ecstasy hráli, jako by se ani nedotýkali strun, a hudba díky pečlivě vystavěným zvukovým iluzím skýtala dojem impozantních prostorů.

Zároveň kombinovali hřmotnou intenzitu a hlukové stěny z kytar s něžnými a mimosvětskými vokály, které nořili v hluku, až se zdálo, že *šeptají nahlas*. Pozoruhodným způsobem se jim tak podařilo usmířit protichůdné emoce, ale také protichůdné síly v rockové hudbě. Maskulinní energii, která utlačuje, drtí kosti a spouští krev z ušních bubínků, propojovali se ženským elementem, který posluchačstvo unáší. V uvěznění zvukem bylo až cosi erotického a propisovalo se to taky do recenzí v hudebních časopisech, kde se elektrifikující kytarový feedback přibližoval větami jako: „na pódiu se orgasticky vazbilo“.

„Naší ambicí bylo rozpustit kytarový zvuk do co největší abstrakce a imaginace,“ tvrdí kytarista a zakladatel kapely Jan P. Muchow: „Svatá Tereza taky prožívala nehmotný zážitek, který nemohla vysvětlit, a podobné je to s hudbou.“ V rozhovoru pro stanici MTV z března 1993 zpěvačka Irna Libowitz komentovala název takto: „(Svatá Tereza) chtěla mít sexuální styk s Bohem, a proto prožívá tuhle extázi. Tohle nás hodně zajímá.“ Napojení se pražské kapely na barokní sochu sice fungovalo na úrovni emocí a volných metafor, ale je pro pochopení jejich hudby překvapivě vypovídající.

Během pozdního socialismu byli teenageři v Československu buď metalisti, nebo disco. Z diskoték se následně větvily temnější frakce černých vran, tedy fanoušků Depeche Mode. V Praze se ovšem formoval ještě okrajový tábor kolem gotického post-punku The Cure, který se postupně rozšiřoval k dalším kytarovým kapelám z anglo-irsko-skotské scény a kruhům kolem nezávislých labelů 4AD, Creation Records nebo Mute. V otevřenější druhé polovině osmdesátých let sem ekonomické reformy ze Sovětského svazu, známé pod označením *perestrojka* a *glasnost*, přivály éterický dream pop Cocteau Twins nebo neo-psychedelii The Jesus and Mary Chain.

Desky se pouštěly třeba během poslechových večerů, které moderovalo pár osvícených hudebních novinářů v kulturních domech na okrajích Prahy a jinde. Byly to trhliny v pozdně socialistické realitě: proudily skrze ně sny o západě, jiném životě, jiném umění. Zasněný zvuk vydavatelství 4AD měl moc přesahovat hranice a hudba skotské skupiny Cocteau Twins s kombinací zefektované kytary Robina Guthrieho a něžných zásvětních vokálů Elizabeth Fraser působila duchařským dojmem. Jejich písně zněly, jako by vycházely ze zatopených komnat zámku, který existuje jen v posluchačově představivosti.

Ve chvíli, kdy se kapela My Bloody Valentine rozhodla spojit éteričnost Cocteau Twins s kytarovým vazbením The Jesus and Mary Chain a noiseovým popem amerických kapel jako Dinosaur Jr. nebo Sonic Youth, zrodil se shoegaze. Stalo se to rok před sametovou revolucí.

Souvislost mezi dream popem a shoegazem nemusí být na první poslech tak zřejmá. Ukazuje ji kompilace *Still In A Dream: A Story of Shoegaze 1988–1995* nebo *Cherry Stars Collide: Dream Pop, Shoegaze & Ethereal Rock 1986–1995*,

ale indicií je víc. Dream pop byl jako jemné pohlazení, které vám mohlo přivodit husí kůži, ale shoegaze současně nadnášel a zničehonic topil posluchače v hutném kytarového noiseu.

Rozmlžený zvuk kytar vnímaly české shoegazeové kapely jako znak světovosti. Lidé okolo dvacítky se už nemuseli ohlížet do minulosti nebo poslouchat hudbu se zpožděním kvůli izolaci a cenzuře, ale napojili se na současné dění. Kdyby tou dobou byl v kurzu jiný žánr, mohlo být všechno jinak. O shoegazeu ale mohli číst v britském tisku v pražské pobočce organizace British Council, mohli ladit BBC Radio 1 i pražské Radio 1, sledovat televizní kanál MTV Europe.

Na britských ostrovech tehdy hrály kapely jako Slowdive, Ride, Lush, Moose, Cranes, Swervedriver nebo Chapterhouse, které zformovaly novou scénu nezávislého rocku, zatímco popovým hitparádám dominovala hudba, co nenadchne a neurazí. Phil Collins nebo Sting, v lepších chvílkách svítili třpytkami ve tmě Madonna a Prince. Kapelám z Londýna a okolí se říkalo různými jmény, někdy jednoduše *scéna* nebo *indie*. Nehráli v rockových klubech, ale po univerzitních kampusech; scházeli se na stejných místech a semkli se proti korporátnímu rocku. Snili o tom, že si zachovají nezávislost; že bez zájmu o čísla a prodeje budou prohlubovat svoji uměleckou a hudební vizi.

Pojem shoegaze původně inspiroval hudební kritik Allan Brown, když pro časopis NME v březnu 1991 recenzoval koncert kapel Chapterhouse a Moose. V textu se pozastavoval nad tím, jak se skupiny pohybují na pódiu; tedy spíše nepohybují. „Jsou vůbec naživu?“ zeptal se Browna prý někdo z publika a on se v recenzi podivuje: „A co to pořád mají ti kluci s těmi botami?“

Jiný kritik z časopisu Sounds – Andy Hurt – Brownův postřeh využil a v recenzi koncertu Moose v kampusu Londýnské univerzity o pár měsíců později už o scéně psal jako o „shoegazers“.

Jako žánr se ale shoegaze etabloval na stránkách NME, i když se časopis původně pojmu vysmíval. Kritizoval, že shoegazers nedělají věci tak, jak se dělat mají. Hrají ve vytahaných mikínách zády k publiku, stydlivě se vyhýbají pohledům pod pódium, tváře jim zakrývají dlouhé vlasy.

Shoegaze přinesl generaci (anti)rockových hrdinů, kteří se nezajímali o show, ale raději prozkoumávali textury zvuku. Se skloněnou hlavou manipulovali špičkami bot kytarové efekty a pedály a snažili se zorientovat v labyrintu kabelů, které vedly signál jejich elektrických kytar přes zesilovače do lidí. Prodlužovali a „přebuzovali“ ho. Budovali hradby hluku ze zpětné vazby a zkreslovali si kytary. Spíš než riffy vytvářeli zvukové textury – bez refrénů, srozumitelných textů a melodií tak popírali všechna pravidla toho, jak by měla komerčně úspěšná písnička vypadat.

Přitom v jejich vystupování hrála roli plachost i snaha o rovnostářství. Postavy se při koncertech ztrácely v mlze a před publikem nestály osobnosti, ale spíš těleso. Nikdo nesměl vyčnívat; nikdo se neměl předvádět, jako to dělaly rockové kapely se svými testosteronovými kytarovými sóly nebo excentrickými frontmany. Sestavy navíc měly – na přelomu osmdesátých a devadesátých let to ještě bylo neobvyklé – výrazný podíl žen. V Lush zpívala Mika Berenyi, ve Slowdive zase Rachel Goswell a My Bloody Valentine by nezněli tak, jak zněli, bez baskytaristky Debbie Googe a zpěvačky-kytaristky Bilindy Butcher.

Jiný pojem razil konkurenční časopis Melody Maker, který novou scénu opatrně podporoval. V roce 1991 použil Steve Sutherland pojem „The Scene That Celebrates Itself“ a popisoval, jak sláva kapel roste už jen tím, že koncertují společně na takzvaném „londýnském okruhu“: v klubech Underworld, Powerhouse, Borderline nebo Syndrome.

Čas rozhodl: shoegaze se uchytil.

Technická stránka se všemi krabičkami a pedály, stejně tak zvukové inženýrství byly u shoegazeu důležitější více než kdy jindy. Kapely se musely naučit rozumět *materialitě* zvuku a tomu, jak se šíří prostorem, také studovaly možnosti studiové práce a o nástrojích i prostorech přemýšlely konceptuálně. Nesnažily se s alby vytvořit nic menšího než *celý svět*, kde se šlo ztrácet a zase objevovat; dnes to můžeme pojmenovat jako world-building.

Žánr čerpal zvukově z psychedelických a revolučních šedesátých let, kdy kontinenty spojil zvuk elektrické kytary. Změnu zvěstoval Bob Dylan, když ohromil publikum na folkovém festivalu v Newportu elektrickým soundem, o čtyři roky později nástup nové éry stvrdil Jimi Hendrix na Woodstocku. Pomocí zkreslení Hendrix pokoušel možnosti nástroje a elektrická kytara – stejně jako do jisté míry všechny nástroje podpořené zesilovačem – umožnila rozmlžit jednotlivé noty, prodloužit je, deformovat k nepoznání.

Ve stejné dekádě se začíná víc mluvit o práci studiového producenta, který do té doby zůstával spíš v pozadí. Už netahá za nitky v pozadí, ale spoluvytváří zvuk a řídí

proces nahrávání. Je to alchymista poměřující sonické ingredience, šílenec surfující na vlnách frekvencí.

Tuto představu doslova naplňoval producent Phil Spector – mimochodem také sexuální násilník a vrah – se svým všepohlcujícím a panoramatickým zvukem. Do dějin jeho metoda vešla jako „wall of sound“. Spector si chtěl posluchače podmanit a jeho „wall of sound“ měla moc zaplavit smysly šiky dechů, smyčců a tympánů, které nedají vydechnout. Jeho zvuk byl vpravdě brutální: stačí si poslechnout refrén „Baby, I Love You“ nebo hit „Be My Baby“ od dívčího tria The Ronettes evokuje na jednu stranu prostor, ale navozuje i klaustrofobii jako ve zvukotěsné místnosti.

Spector pracoval s ženskými hlasy, ale deformoval je a vrstvil. Bral je jako další stavební prvek „zvukové stěny“ a často je ve složité hudební architektuře zcela pohřbil do základů. V popu, který považoval hlas za největší hodnotu, to bylo neobvyklé a odvážné. O několik desetiletí později s vokály podobně manipuloval shoegaze a celý žánr vybudoval na myšlence, že hlas není prostředek vyprávění, ale další hudební nástroj.

Shoegaze se k šedesátým letům odkazoval. Na jednu stranu čerpal z rockové historie a na druhou se – ve snaze ji přepsat – proti rocku vymezoval. Odmítal rozmáchlá maskulinní gesta. Okázalou agresivitu. Kapely s groupies. Koncerty připomínající spíš sportovní utkání i tu kytarovou gymnastiku jako důkaz zručnosti a virtuozity.

Kevin Shields uměl skloubit kytarové inovátorství se zvukovými stěnami a studiovou alchymíí. Kolem přelomového EP *You Made Me Realise* z roku 1988 s My Bloody Valentine prozkoumával možnosti zvuku

a testoval limity dostupných technologií. Skok mezi EP *Ecstasy* z listopadu 1987 a *You Made Me Realise*, které se natáčelo v lednu následujícího roku, je pozoruhodný a nápadný. Na *Ecstasy* ještě My Bloody Valentine připomínají Velvet Underground, ale na následující nahrávce se už dostávají do těžko zařaditelných kategorií a emocí. Nástroje se nedají jeden od druhého rozeznat a dezorientuje to, jako by přenesli kytarový noise přes práh bolesti do nadpozemské krásy.

Sice My Bloody Valentine čerpali z hudby anglických snivců Cocteau Twins z okruhu vydavatelství 4AD, ale pravděpodobně by nikdy nenahráli sérii zásadních EP, kdyby neslyšeli Sonic Youth. Newyorští punkoví intelektuálové se zálibou v avantgardě i konceptuálním umění, kteří si strkali pod struny šroubováky a preparovali kytaru, Shields se inspirovali k pokoušení možností svého nástroje.

Shields by taky jen těžko našel odvahu k proměně zvuku, kdyby začátkem roku 1987 v Londýně neviděl koncert americké indie-rockové kapely Dinosaur Jr. k desce *You're Living All Over Me*. Kapelník a kytarista J Mascis měl auru zhuleného zvukového vědátora a hlukové limity své kytary testoval ve sklepě s leteckými protihlukovými klapkami: když „nastartoval“ svou aparaturu, jeho spoluhráči museli ze zkušebny utíkat s hrůzou v očích.

Hudební kritik Jon Savage hodnotil transformaci My Bloody Valentine v článku „Feedback to the Future“ v létě 1991 pro časopis 20/20: „My Bloody Valentine vytvořili soubor práce, který testuje naše vnímání hudby a světa kolem nás s takovou nespoutanou experimentální radostí, kterou lze mimo nejextrémnější house nebo techno hudbu slyšet zřídkakdy.“ V Melody Makeru

se psalo, že kapela „vynalezla nový soukromý lexikon zvuku a efektů – beztvarych vln, shlukování, propastí, virů, přízraků a detonací“.

Ve studiu se My Bloody Valentine často museli dostat na pokraj nervového zhroucení a každou jejich nahrávku doprovázelo velké vypětí. „Je to vyčerpávající. Člověk nespí, nebo nespí moc. Jste fyzicky unavení a mentálně na dně, protože vás to pohltí na 18 až 20 hodin denně,“ přiznal Shields v rozhovoru.

Zpěvačka Bilinda Butcher potom objasnila, odkud se v hudbě My Bloody Valentine bere ten snový opar obestírající všechny jejich desky: „Často jsme vokály nahrávali o půl osmé ráno. Usnula jsem, ale oni mě zničehonic vzbudili a postavili k mikrofonu. Možná proto to zní tak malátně.“ Šéfa labelu Creation Records Alana McGee, kde My Bloody Valentine vydávali, nahrávání alba *Loveless* mezi lety 1990 a 1991 málem zruinovalo a nahrávání zabralo kolem dvě stě padesáti hodin studiové práce.

Například na pasáži s tamburínou ve skladbě „To Here Knows When“ z *Loveless* pracovali celý týden. Ve zmiňované písni vytváří tamburína se samplem bicích pravidelně vrtníci beat a při poslechu má člověk pocit, že jde o podprahově taneční track, který se svítáním vyprovází z ospalého klubu. Je to jako být na dojezdu, aniž by si člověk musel cokoli dát. Možná právě tento cit pro detail způsobil, že deska z roku 1991 dodnes kraluje žebříčku nejzásadnějších alb devadesátých let, který sestavuje vlivný server Pitchfork.

Na otázku časopisu *Melody Maker*, k jakému tělesnému zážitku by přirovnala hudbu My Bloody Valentine, zpěvačka a kytaristka Bilinda Butcher odpověděla

následovně: „Porod. Stalo se mi to na dálnici, když jsem uvízla ve sněhové vánici. Rodila jsem za volantem. Jaké to bylo? Děsivé, ale zároveň extatické.“

Porevoluční Československo zažívalo první roky demokracie a v lednu 1993 se mělo rozdělit na dva státy. K politickým zlomům – alespoň pro část dvacátníků hlavně z Prahy – neodmyslitelně patří výjev několika stovek lidí, kteří stojí v blaženém úžasu a mdlobách. Zažívají vlastní transformaci, když se setkávají s nebeskými melodiemi a robustními kytarovými vazbami Ecstasy of St. Theresa. Ti usilovali o rozpuštění tradiční písňové formy, zpívali anglicky, ale jejich zpěvy – pohřbené pod nánosy noiseu – zněly mimosvětsky. Hlas byl jen další nástroj vedle kytary. Především v Praze tou dobou působila malá, ale živá scéna kytarových snivců a vedle Ecstasy tu byli Naked Souls, Sebastians, Toyen a Here.

Navzájem si vypomáhali, půjčovali nástroje, produkovali desky, navštěvovali stejné kluby. Naplňovali tak označení „The Scene That Celebrates Itself“ a zároveň měli chuť vycestovat ven. Patřili mezi první, kteří se mohli napojit na západní svět. Zvěstovaný konec dějin prožívaly země z bývalého východního bloku intenzivněji a po pádu železné opony se tu lidem otevřely obzory. Kapely jako Ecstasy patřily k těm několika málo z postkomunistických zemí, které „udělaly kariéru“ na Západě: jejich hudba promlouvala univerzálním jazykem.

Krátké období po listopadu 1989 bylo jejich novým začátkem. Byl to rok nula. Vymezovali se proti všemu, co bylo vůči nim esteticky vyšší i nižší. Když si v článku o české scéně „indies“ dovolil hudební redaktor časopisu Rock & Pop naznačit kontinuitu Ecstasy a Sebastians s předrevoluční novou vlnou, Jan P. Muchow a Jan Čechtický se ohradili v dopisové rubrice.

Redaktor Petr Korál v článku psal: „Kdyby nebylo Jasně páky, Garáže, Mámy Bubo, Precedensu, Josefa Vondráška, Miroslava Wanka, Petra Váši a dalších novovlňáků, nebylo by dnes možná Tiché dohody, Toyen, Ecstasy of St. Theresa, Sebastians.“ Hudebníci z Ecstasy a Sebastians mu odpověděli: „Tato slova, nás níže podepsané, hrubě uráží a mohou Vaše čtenáře hrubě dezinformovat o procesu utváření našeho hudebního a životního vkusu. Rozhodně nikdo z nás se necítí a nikdy nebyl ovlivněn nikým z Vámi jmenovaných hvězd českého undergroundu a nové vlny. Hudební produkce a životní styl těchto skupin a osobností v nás vzbuzují přinejmenším odpor a soudíme, že se podepsaly na nevkusu současné české posluchačské ‚opce‘.“

Toužili být nezávislí a anti-mainstreamoví jako jejich vzory z Thames Valley – oblasti kolem Londýna, Readingu, Oxfordu, odkud pocházeli Ride nebo Slowdive –, ale pojmy jako mainstream nebo majors se u nás teprve definovaly.

Státy bývalého východního bloku se staly laboratoří neoliberalismu – a uváděla se zde do pohybu opatření vedoucí k deindustrializaci, hromadnému propouštění z továren a postupnému rozkladu sociálního státu, která znaly anglické kapely v průběhu osmdesátých let za éry Margaret Thatcher. Ministr financí a pozdější premiér Václav Klaus u nás zarputile prosazoval a obhajoval „trh bez přívlasků“, jenž odmění každého dle jeho schopností, stejně jako jeho hrdinka Thatcher.

Divoká devadesátá mají tak dvojí význam. Neoznačují jen volnomyšlenkářství, idealismus a nekonečnou party, ale taky neregulovaný trh, kde se otvíraly příležitosti pro obchod s prostitucí, překladiště drog nebo průsečíky východoevropských a západoevropských mafií.

Filozof Karel Kosík v souboru esejů *Předpotopní úvahy* psal o tom, jak místo zkrachované instituce strany nastupuje jiná instance: „Touto instancí je TRH, který sám sebe považuje za *nejvyšší* a rozhodující realitu. Podobně jako v minulosti STRANA, osobuje si dnes TRH monopolní postavení, které vedle sebe, a zejména nad sebou, nestrpí nic jiného, odlišného: všechno netržní – svobodné, vznešené, poetické – dříve či později pohltí a zapojí do *svého* mechanismu.“ Kosík mluvil o „eldorádu trhovců“ a Československo, později samostatná Česká republika se ocitly v prostoru mezi Marxem a Coca-Colou.

Shoegazeové kapely, které sleduje tahle kniha, se ale porevoluční podnikatelské horečky přímo neúčastnily: není to příběh o drancování, kapitalismus je pro něj spíš kulisou. Žily ve svých bublinách mimo ekonomické struktury nebo pochybný byznys. Když braly drogy, nezadaly si s narkomafií – a látky nakupovaly od známých z hudební scény, kterým věřili. Jejich hudba odpovídala pocitům pádícího světa, ale oni sami tyhle změny prožívali zavření ve studiu a sonických světech.

Snový hluk shoegazeových kapel v Anglii byl podle hudebního novináře Simona Reynoldse druhem eskapismu; pravým účelem dream popu podle něj bylo „odsnít“ se z přítomnosti a teleportovat se co nejdál od reality. Kapely z britských ostrovů se snažily utéct chmurné atmosféře, kterou vytvořila premiérka Margaret Thatcher: mladým lidem neslibovala sociální jistoty ani žádnou budoucnost. Vytvářelo to zdání hibernace a bezútěšnosti.

Snovost nesignalizovala jen otevřené obzory, ale nesla současně smutek z toho, že se jejich sny nikdy neuskuteční. Zatímco v Anglii byl shoegaze a dream pop hudbou ztracených snů a bezčasí, u nás šlo o hudbu přítomného

okamžiku. Kruhy kolem Ecstasy of St. Theresa zažívaly opravdový „flashback do budoucnosti“.

Anglické i české kapely přitom sdílely určitou touhu po ahistoričnosti a z odlišných důvodů chtěly žít mimo dějiny. Jedni utíkali ze zoufalství, protože jim angažování se v politickém životě nenabízelo žádnou nadějí; druzí ujížděli na dobovém optimismu a nechtěli o politice ani slyšet. Bavit se o politice totiž znamenalo pro české shoegazery vzpomínat na komunismus a minulost, ale oni už nechtěli řešit vůbec nic. Konečně se mohli jen tak nechat unášet oceány zvuku.

Dnes sice známe shoegaze všech možných zeměpisných šířek, na začátku devadesátých let to byla především záležitost britských ostrovů. Ve vzduchu visí otázka, proč se shoegaze usídlil tak rychle zrovna v Praze? Při průzkumu archivního kanálu *Eastern European Shoegaze* na YouTube člověk narazí spíš na jednotlivé kapely – jako na Röövel Ööbik z estonského Tallinnu nebo ruskou skupinu Velvet and Velvet Dolls, která první EP nahrála už v roce 1988, ale české kapely bezkonkurenčně převažují.

Ovlivnila to spousta okolností. Sametová revoluce naměřovala všechnu pozornost médií k městu a podávat reportáže o životě v „rozmrzajícím“ městě patřilo nějakou dobu do zpravodajství, což ovlivnilo, o čem psala a točila hudební média. Poloha Prahy byla výhodná: ze zemí bývalého východního bloku ležela nejbliž Berlínu a západní Evropě. Televize MTV krátce před revolucí svoji evropskou pobočku, čímž rozproudila kulturní globalizaci. Nahrál tomu i vznik klubů jako Bunkr, do

kterého se podívaly kapely spojené se shoegazeovou vlnou, třeba Cranes.

Vedle racionálních důvodů tu jsou ještě domněnky a jistá *tušení*. Místo reálné geografie se nyní dostáváme do terénu pocitových map. Praha byla městem na pomezí, ulice lemují barokní sochy a na každém kroku vás tu provází alchymisté, astrologové a svatí. Nedalo a nedá se zde žít bez historie.

Francouzský surrealista André Breton považoval Prahu za metropoli magického umění. Je to město výstředních nálad a „příznivě nakloněné horoskopům, metafyzickým šaškům, závanům iracionálna, náhodným setkáním, shodám okolností, komplicitám mezi protichůdnými jevy“, přisazuje si italský bohemista Angelo Maria Ripellino ve svém esejistickém cestopisu *Magická Praha* z roku 1973.

Baroko „se zálibou v divadelnosti a zrakových efektech“ je v pražských ulicích přítomné stále. Když Ecstasy of St. Theresa dělají na Karlově mostě rozhovor pro pořad *120 Minutes* na MTV, na záda jim dýchají sochy od Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa.

Podle historika Zdeňka Kalisty baroko charakterizuje touha po klamu a pokřívování skutečnosti. Ona „dvojlomnost“ se projevuje znázorňováním člověka na hranicích světa vezdejšího a nadpřirozeného, jako v okamžicích smrti: „Snaha postihnout za viditelným světem, přístupným smyslům, *druhý svět*, jiný život, jinou prostorovost, jinou atmosféru,“ píše Kalista v knize *Tvář baroka*. Kdybychom četli jeho slova na stránkách hudebního časopisu v článku o shoegazeu, nemohlo by nás to překvapit – jen stěží najdeme výstižnější popis estetiky, o kterou kapely usilovaly.

Kapely přitahovaly přesahové symboly, hledaly inspiraci v minulých stoletích. Některá alba zdobily výjevy barokních soch (jako na desce *Wings of Joy* od Cranes), skupiny odkazovaly dokonce v samotných názvech na všechny svaté (jako The Pale Saints). Chapterhouse byli fascinováni architekturou katedrál a klášterů, taky proto název skupiny v překladu znamená „kapitula“; k tomu přirozeně na coverech alb jako *Blood Music* rádi vystavovali vitráže kostelů. Elizabeth Fraser z Cocteau Twins zas na některých koncertech vystupovala v mnišské kutně.

Poslouchat shoegaze skrze baroko může pomoci některé detaily vyostřit, aby k nám kapely jako Ecstasy of St. Theresa mohly jasněji promluvit. Jejich zpěvačka Irna Libowitz zpívala v mdlobách a Ecstasy uvrhali publikum do závratí, tedy podobných stavů, jaké zažívá svatá Tereza na Berniniho soše a jaké filozofové přisuzovali barokním hrdinkám. Praha ten zvuk přitahovala skrze éter a signál zesilovalo pražské Radio 1, které mezi prvními referovalo o něčem jako pražské *indie* scéně a všechny shoegazeové kapely hrálo od prvních singlů.

Bylo to závratné bezčasí: nešlo žít bez minulosti, ale všichni prožívali šok z budoucnosti, která ale ještě neměla jasné kontury, přitom přítomnost byla naléhavá a protékala rychle mezi prsty. Praha na rozdíl od Berlína nepřála modernismu; na podloží sedimentů historie se mu dařilo špatně. Minulosti ve městě nelze uniknout, a shoegaze umožnil setkání historismu s modernismem a způsobil vykojení času.

„Byl jsem naživu a čekal jsem na tuhle chvíli / Právě tady, právě teď / Nechci být nikde jinde / Než právě tady, právě teď / Sledovat, jak se svět probouzí z historie,“ zpívali do tanečního kytarového beatu britští Jesus Jones v hitu „Right Here Right Now“. Za zpěvákem Mikem Edwardsem se promítá mapa střední Evropy, kde je vyznačené Československo, Polsko, Maďarsko a Sovětský svaz.

Sedí v pohodlí obývacího pokoje a sleduje zahraniční zpravodajství. Není přímo na místě, ale dobře ví, že se dějiny daly na pochod, a z písňě sálá dobový optimismus. Parafrázuje slavný citát Jamese Joyce z *Odyssey*, že: „historie je noční můra, z níž se snažím procitnout“. Pokud bylo jedno město, kde svět procítal z dějin, byla to Praha.

V uměleckých kruzích měla dobrou pověst, protože se tu dramatik a disident stal prezidentem, mezi jeho přátele patřili mimo jiné Velvet Underground a „velvet“ byla i revoluce, o kterou se zasadil. Praha zaměstnávala také imaginaci britského spisovatele Toma McCarthyho a v roce 1991 se hitu „Right Here Right Now“ nemohl vyhnout. Zvedl se z gauče a do Prahy přijel ještě v létě roku 1991, dávno předtím, než ho proslavily knihy jako *C* nebo *Remainder*.

Po nějaké době se nechal spolubydlící zlákat na koncert. Tvrдила mu: „Zpěvačka vypadá jako svatá Tereza v tranzu.“ Z kraje roku 1992 se tak ocitl na jednom z koncertů Ecstasy of St. Theresa, kteří zrovna vydali svoje debutové EP *Pigment*. Okamžitě se z čtyřpísňové nahrávky stala senzace. McCarthyho nakonec ale nejvíc přesvědčila představa zpěvačky jako od Berniniho.

„Ten hluk byl extrémní. Styl byl očividně ovlivněný anglo-irskými kapelami jako My Bloody Valentine,“

vybavoval si McCarthy, který žil v Praze do roku 1993. „Zdálo se mi, že tato hudba nese tíhu historie, na rozdíl od shoegazeových kapel na ostrovech.“

Po koncertu Ecstasy ho probudilo, jak na BBC hrají Ecstasy of St. Theresa. Veřejnoprávní rozhlas ladil přes BBC World Service zajišťující vysílání z Londýna do zahraničí. „Pomyslel jsem si: tohle není sen.“ Chvíli nato přepnul na Radio 1, kde taky hráli Ecstasy a už hlásili, že John Peel zrovna hrál jejich skladbu na BBC. Na vlastní kůži pocítil první efekty propojenosti mezi Západem a Východem. Vkusem Johna Peela se řídila celá Evropa a jeho vliv na nezávislou scénu byl obrovský. Pouštěl skladbu „Honeyrain“. Ve stejný moment jako McCarthy poslouchal taky hudební novinář Simon Price a nacházel se zhruba 640 mil od Prahy. Jeho kariéra v hudebním časopise Melody Maker se rozjízďela.

Přestože už existovala hudební televize MTV, rozhlas byl pořád nenahraditelným kanálem pro novou hudbu – médium dokázalo objevovat nové obzory, ale také posluchače situovat v čase a překonávat kulturní dálky. „Byl to jeden z těch momentů, kdy přestanete dělat cokoli, co vás právě zaměstnává, sednete si na zadek a posloucháte,“ vybavuje si Price. Díky Peelově vysílání se najednou dalo něco do pohybu na několika místech a způsobí, že si českou shoegazeovou scénu budou lidi ve Velké Británii i jinde pamatovat, možná víc než doma.

V březnu 1993 přijel do Prahy štáb MTV Europe natáčet epizodu *120 Minutes* a na pódiu pražského klubu Bunkr se vystřídaly vedle Ecstasy, Naked Souls nebo Sebastians, jejichž videoklipy už běžně rotovaly na stanici. Téhož roku nahráli Naked Souls debutové EP *Two and One* u Lost Records v Curychu a následně se vypravili na turné po Švýcarsku s anglickou kapelou

Stereolab. Mezi tím vydali Here debutovou desku *Swirl* a ta zaujala Johna Peela natolik, že je pozval na Peel Session v prosinci 1993. Here chtěli, aby jejich hudba zněla jako „tady a teď“ a scéna zažívala svůj vrchol.

O patnáct let později zážitky inspirovaly McCarthyho ke knize *Men in Space*. Sleduje v ní mnohovrstevnatý příběh pašeráků s uměním motajících se kolem pražské shoegaze scény 90. let. V knize vystupuje jedna povědomě známá kapela, hraje na bytových koncertech a pouštějí ji na Radiu 1 – Martyrdom of St. Sebastian: „Je to takový amalgám kapel Ecstasy of St. Theresa a Sebastians.“

Shoegaze znamenal svobodu a Praha byla tehdy tím, čím Berlín v osmdesátých letech. Jestliže techno rozléhající se opuštěnými halami po pádu Berlínské zdi představovalo hudbu znovusjednoceného Německa, u nás soundtrack k revoluci a transformaci zprostředkoval shoegaze. Město v tento moment znamenalo nepopsaný list papíru a všechno se dávalo do pohybu, dokonce i jména ulic se měnila. Ze dne na den bylo možné probudit se v novém státě nebo s klipem na MTV. Mohlo se tu tak stát něco, co dodneška udivuje: nic, čemu by se dalo říkat shoegazeová scéna, se po roce 1989 totiž nezrodilo v žádném jiném městě bývalého východního bloku.

TOYEN





JSME ODKÁZANÍ SNÍT

*„It's out of our hands,
The dream we're bound to dream.“*

This Mortal Coil
„Acid, Bitter, and Sad“
(z kompilace *Lonely Is an Eyesore*, 1987, 4AD)

Pavilon číslo 19 stojí od jídelny bohnické léčebny nějakých sto metrů přes park, ale v tomto stavu je to pro něj nadlidský výkon. Trasa by mu zabrala ani ne deset minut, čas si ale měřil jinak. Rutina však pomáhala: naložil na dvoukolák jídlo pro celé oddělení a dovezl je sestřám. Denní služby byly součástí léčby a dávaly mu pocit užitečnosti; když se přemohl a odhodlal, znamenalo to pro něj malé vítězství. Život se mu ve dvaceti letech obrátil vzhůru nohama. Přitom zdánlivě šlo všechno podle plánu.

Přepadaly ho záchvaty úzkostí, třeba cestou tramvají po Praze na hodiny bicích. Srdce se mu rozbušilo, začal se potit a ztratil ponětí, kde se nachází. Dostal strach, že zemře. Prosil lidi na ulici, ať mu pomůžou; nemohl najít cestu domů. Psychiatrička na poliklinice pro vysoškoškoláky mu doporučila pobyt ve Výzkumném ústavu psychiatrickém, ten tehdy platil za experimentální pracoviště, kde se testovaly nové metody psychoterapie. Kvůli léčbě musel přerušit studia práv. „Výzkumák“ se nacházel v prostorách bohnické léčebny, ale oficiálně pod ni nespadal, takže to technicky nebyl „blázinec“. Jiří Šimeček byl jedním z mnoha mladých lidí, na které toho bylo v normalizačním Československu prostě moc a nešlo to unést.

Během rozvážení jídla ho napadaly různé věci, nejčastěji ale myslel na hudbu. Jeho hrdina Marc Bolan z glamrockové kapely T. Rex se jen před pár měsíci – na podzim roku 1977 – zabil při autonehodě. Šimeček mu psával fanouškovské dopisy do Velké Británie a jeho vytrvalost neskomírala, ani když se mu listy vracely s poznámkou „adresát neznámý“. Už v prvním ročníku na gymnáziu Budějovická si se spolužáky o přestávkách půjčovali úlovky z ilegálních víkendových vinylových burz a kouřili u toho na záchodcích cigarety.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy Šeptej nahlas.
Pokud se Vám ukáзка líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.