

## Komunizmus, normalizačná tragédia?

Soňa Šimková | Divadelný ústav | 28.11.2008

*Na námiet Juraja Kukuru pre Divadlo Aréna napísal Viliam Klimáček*

*Réžia: Martin Čičvák*

*Dramaturgia: Martin Kubran*

*Scéna: Hans Hoffer*

*Kostýmy: Nina A. Stillmark*

*Účinkujú: Zdena Studenková, Juraj Kukura, Vladimír Bartoň, Ľubomír Bukový/Juraj Loj, Milan Antol*

*Premiéra: 28. 11. 2008 v Divadle Aréna*

### Stav spracovania problému

Nevzniklo veľa významných hier o normalizácii, okrem hier Ruda Slobodu, na rozdiel od filmu, ktorý sa úspešne s nedávnou minulosťou vyrovnáva (či už český alebo najnovšie aj slovenský - Muzika). Špeciálnym subžánrom vnútri hier z predprevratového obdobia by boli drámy s tematikou spolupráce s ŠTB. Je to bolestivá ale integrálna súčasť totalitného režimu a bez jej pertraktovania sa o charaktere zriadenia, v ktorom sme žili, nepovie to podstatné.

Vedia to aj Nemci, ktorí mali STASI a o jej fungovaní vytvorili už viacero diel. Napríklad jeden z posledných skvelých filmov, Životy tých druhých, nastolil práve túto temnú stránku minulého režimu. Napokon, jedna z prvých hier na túto tému pochádza takisto z nemeckej produkcie. Hru Klausa Pohla Karate Billy sa vracia naštudoval V. Strnisko a SND inscenáciu prezentovalo aj na medzinárodnom festivale Divadelná Nitra. To bolo v roku 1995. Odvtedy uplynul dlhý čas a o praxi Štátnej bezpečnosti v minulom režime sa dozvedáme iba útržkovite zo správ o činnosti Ústavu pamäti národa, prípadne o nových prekvapujúcich odhaleniach, pokiaľ ide o evidovaných spolupracovníkov. Ako sa k praxi tajnej polície a najmä k osudom jej spolupracovníkov spomedzi radových občanov postavíme po zhliadnutí inscenácie Komunizmus v divadle Aréna, tak o tom sa zmienim na inom mieste mojej reflexie/recenzie.

Skrátka, téma fungovania tajnej polície v našom totalitnom komunistickom režime je stále otvorená a je predmetom dohadov, hypotéz a mýtov, ako každá verejne plne nerozdiskutovaná a historicky ešte celkom nevyjasnená kapitola našich dejín. Našťastie česká televízia na stanici ČT 1 práve dňom 5. januára začína vysielat' 40- dielny dokumentárny seriál o činnosti ŠTB, čo bude určite významným príspevkom k poučenosti verejnosti o fungovaní nášho štátu pred rokom 1990.

Môžeme sa pýtať, prečo si dramatik Viliam Klimáček na výskum totality vybral práve túto jej stránku. To by bola prvá z radu otázok, ktorú budeme jeho hre klásť. Nuž, v texte sa viac ráz zmieňuje o tom, že to bol režim založený na strachu a strach do veľkej miery produkovala práve táto tajná organizácia (ONA: „Komunizmus je

cudzie slovo, ktoré sa dá preložiť ako 'strach' ... s. 35). Je teda otázka týmto argumentom zodpovedaná.

O strachu, ako princípe vládnutia v totalitných systémoch, píše aj renomovaný politológovia, pochádzajúci z nášho regiónu. Napríklad István Bibó, považovaný za jedného z najdôležitejších európskych politických mysliteľov XX. storočia, v rokoch 1963 až do svojej smrti 1979 maďarský disident po tom, čo bol omilostený a z väzenia v roku 1963 predčasne prepustený (sedel za účasť v 2. vláde Imre Nagya revolučného roku 1956). Dotyčný I. Bibó o demokracii napísal: „byť demokratom, znamená byť oslobodený od strachu“. Lebo podľa jeho poznatkov, na Východe sa politiky zmocnil strach, preto si krajiny zvolili autoritárske režimy ... A tak István Bibó ponúka čítať európske dejiny ako „boj medzi logikou rozumu a logikou strachu, ktorý plodí násilie a ústi v nenávisť“. (podľa: Le Théâtre des Idées. 50 penseurs pour comprendre le XXIe siècle. Ouvrage dirigé par Nicolas Truong avec le Festival d'Avignon. Flammarion 2008, s.251).

Politológ však nezabúda dodať, že dnes máme taktiež stroje strachu. Jedným z najaktívnejších je terorizmus.

## Mimézis

Viliam Klimáček sa podujal prezentovať jeden kvázi exemplárny prípad, zasahovanie ŠTB do životov ľudí, a vyvolať tak „ducha“ z fľaše pre poučenie mladšej generácie.

Keďže jedna rovina umeleckej problematiky je mimetická, ide o vzťah medzi dielom a realitou, budeme sa po prvé venovať otázke, ako dielo zodpovedá kritériu pravdepodobnosti a vierohodnosti (zhoda diela a reality).

V súvislosti s námetom sa vie, že ho dramatik dostal od riaditeľa divadla, Juraja Kuku, ktorý sa o prípade dočítal v nejakom nemeckom denníku. Hra má teda kvázi dokumentárny základ.

Lenže o pravdivostnej rovine umeleckej výpovede existuje teória, že faktickosť prípadu, skutočnosť, že sa jednotlivý skutok naozaj stal, ešte nemusí byť zárukou vierohodnosti, presvedčivosti umeleckého artefaktu. Už podľa Aristotela „básnictvo predvádza totiž skôr všeobecné, história však jednotlivé prípady“ a básnik dáva prednosť presvedčovaniu pred historickou pravdou. Klasická teória mala definované aj to, čo je pravdepodobné. „Pravdepodobné je všetko to, čo je v zhode s mienku Publika (podľa Pavis, P.: Divadelný slovník, s. 323).

Divák skrátka na základe empirie, osobnej skúsenosti, príbeh kontroluje kritériom „reprezentatívnosti“, povedané starším pojmom, kritériom typickosti (je to štatistická pravdepodobnosť výskytu).

Použijeme teda kategóriu typickosti a primeriame ju k prezentovanému príbehu. Tu sa vynorí určitý jeho deficit. Lebo divákovi, ktorý dobu zažil na Slovensku, sa niektoré jeho komponenty nevidia byť dosť reprezentatívne, výstižné, relevantné. Ktoré to sú? Pôjde o dve zložky príbehu.

Jednak jeho historické vročenie: nešťastie hlavného hrdinu sa začalo v roku 1965, vtedy podpísal spoluprácu s ŠTB. Bolo to ale obdobie najväčšieho uvoľňovania pomerov u nás, na Slovensku, kedy ŠTB nebola taká citeľná, nevyvíjala taký tlak. Naopak, v tom čase vošla do ofenzívy KSS a začala masovú kampaň za získavanie mladých za členov Strany, na podporu obrodného procesu a novej osobnosti na čele, Alexandra Dubčeka. Toto obdobie sme prežívali euforicky, ako nástup liberalizácie, závan slobody. Pre bežného diváka, vrstovníka hlavného hrdinu hry, je trochu prekvapujúce, že práve v tej dobe mohol ktosi z mladých nátlaku ŠTB na spoluprácu podľahnúť. Dôvod nákupu lieku vo Švajčiarsku je málo silný, málo presvedčivý, lebo lieky sa vtedy dali zadovážovať aj prostredníctvom „dílerov“. (Odbočka k súkromnej empírii: sama som dílovala s knihami, v tom istom roku som kamarátovi zo zahraničia priviezla niekoľko „Bondoviek“ za vypašované koruny, ktoré som na Mexikoplazi vymenila za schillingy. Touto istou cestou sa dali zadovážiť aj lieky.)

Druhý komponent, pri ktorom divák pociťuje určité rozpaky, to je zameranie donášania rodinným príslušníkom na blízkeho člena rodiny. Totiž vzhľadom na takmer úplnú absenciu organizovaného disentu na Slovensku, sa u nás asi bežne tento variant sledovania nepraktizoval. Aspoň takto to nezakotvilo vo všeobecnom povedomí verejnosti (pozri vyššie kritérium pravdepodobnosti). Bol to údajne modus operandi v NDR, kde STASI oveľa detailnejšie prenikla do súkromí a do rodín, a údajne aj vyvinula stratégiu účelových sobášov pre potreby sledovania určitého úseku verejného života (informácia od Agneše Kalinovej). Takže máme pocit, že námet pochádzajúci z nemeckej tlače, je námet importovaný a v našom špecifickom lokálnom kontexte v istých bodoch nemá úplnú presvedčivosť (rok 1965 a rodinné špicľovanie).

Z hľadiska teórie intertextovosti ide teda o prípad kreolizácie, keď sa exotický (exogénny) motív začleňuje do domáceho kontextu. Na Slovensku by asi bolo bývalo vhodnejšie vygenerovať príbeh, ktorý by viac zodpovedal geniu loci. Ako vieme, u nás sa bežne „vyťažovali“ predovšetkým pracoviská a na sledovanie boli nasadzovaní spoluobčania, nie rodinní príslušníci (informácie máme z priznaní viacerých bývalých evidovaných spolupracovníkov ŠTB - spoluobčanov).

O mode operandi slovenskej ŠTB by ale bolo určite zaujímavé uskutočniť diskusiu po predstavení Komunizmu so znalcami problematiky.

## **Umelecké pravidlá a konvencie**

Druhá rovina problematiky, to je otázka umeleckých pravidiel, konvencií žánru.

Lebo skutočnosť v umení (svet fikcie) nie je produktom odrazu, pasívneho napodobňovania, ale je dielom modelovania, konštrukcie, to znamená že je prostredníctvom istých stratégií a za účelom určitého pôsobenia na recipienta štylizovaná. Dielo chce síce zachovať status vierohodnosti, má ambíciu byť pravdivou výpoveďou o určitom úseku nášho života, ale zároveň tak činí prostriedkami daného umelecké média, ktoré si za nositeľa svojho posolstva zvolilo. Vstupuje do určitej umeleckej tradície.

Takže sa budeme venovať jednak otázke žánrového určenia hry, ako aj použitým umeleckým postupom, ako sú dramatická kompozícia a jazyk (dialóg).

Najplodnejší a najzručnejší súčasný dramatik, Viliam Klimáček, dal svojej najnovšej hre žánrové určenie „tragédia“. Je ale minimálne odvážne chcieť vytvoriť v dnešnej dobe tragédiu. Keď F. Dürrenmatt už v 50. rokoch o nej napísal, že ju v našej dobe vystriedala komédia. Aj autori ako Beckett a Ionesco dospeli k názoru, že dnes sa ľudská bieda dá vyjadriť už iba ako tragi-groteska alebo tragická fraška. V dobe po Šoa, v čase premeny individua na koliesko v súkolí Veľkého Mechanizmu, v období, keď už niet svetodejinných individuí, ale sú iba malí „úradníckovia moci“. Tragédia predpokladá existenciu hrdinu, teda človeka istého formátu a určitej ľudskej veľkosti, dôstojnosti. S ktorým sa napriek určitým jeho pochybeniam vieme identifikovať a na základe takého stotožnenia vieme pocítiť dve základné emócie, o ktoré v tragédii – aspoň podľa Aristotela - ide, a to súcitiť a strach. Trocha inak to definoval barokový klasicista Corneille, keď vytvoril svoju koncepciu tragédie ako konfliktu lásky a povinnosti: chcel, aby diváci k jeho hrdinovi pociťovali obdiv. Pre veľkosť jeho vôle k sebaobetovaniu. V Schillerovej tragédii zasa išlo o ľudskú dôstojnosť, vznešenosť a slobodu, o hodnoty, ktoré boli vyhnané na okraj spoločnosti.

Už romantik Victor Hugo, nadväzujúci na klasickú koncepciu konfliktu lásky a povinnosti ale cítil, že istí reprezentatívni hrdinovia jeho doby môžu dať vzniknúť nanajvýš ak tragédii grotesknej. A tak do vývoja dramatickej typológie prispel novou formou, grotesknou tragédiou. Príklad máme v hre Kráľ sa zabáva. Hlavný hrdina, šašo Triboulet, je napnutý medzi láskou a povinnosťou, a v tom je dedičom corneillovskej tragédie. Ale nevzbudzuje ani obdiv, a ani čistý súcitiť a strach. Lebo ako kráľov šašo a pomocník v jeho nízkych, nečestných činoch, na status tragického hrdinu nemá nárok. Jeho podlosti a kolaborácia so zhýralou mocou tomu bránia. Aj keď vlastnú dcéru miluje tou najčistejšou otcovskou láskou a na jej záchranu chce všetko urobiť. V. Hugo vedel, že takejto dráme môže dať nanajvýš žánrové určenie groteskná tragédia. Tragédia preto, že na konci jedna z hlavných postáv končí smrťou.

Nuž, aký status majú hlavné postavy Klimáčkovej hry? Hlava rodiny, On, prezývaný svojimi chleboďarcami aj zamilovaný agent, je svojím spôsobom taký Triboulet. Spolupracuje s mocou a zároveň svoju rodinu miluje (akiste) úprimnou láskou.

Pociťujeme pri ňom súcitiť a máme o neho strach? Môžeme k nemu pociťovať obdiv? Vážiť si ho, že zachraňuje vysoké povedomie o ľudskej individualite?

A vari by sme všetky tie menované emócie pociťovať mali? – tak znie kľúčová otázka.

Predpokladáme, že nie. Tak prečo potom voliť médium tragédie?

No a čo tradičný koniec tragédií, smrť? V poslednej verzii textu, ktorá sa realizuje na javisku, sa už smrť hlavného hrdinu – našťastie - nekoná. Nevolí skok zo strechy, do čoho ho jeho riadiaci agent núti, ale ostáva žiť, hoci vo vzdore. A tým pokiaľ ide o vlastný osud necháva príbeh otvorený. Kvázi bodku prináša Syn, ktorý

vstupuje do KSS – čo v danom okamihu môže pre rodinu znamenať happyend. Už vzhľadom na takýto koniec sa mohol dramatik k podtitulu vrátiť a zmeniť ho.

Dramatik svoje postavy na druhej strane obdaril nevšednou vášňou a pátosom, s akými svoju existenciu a svoju pozíciu vysvetľujú, obhajujú. Čo je znak minimálne hrdinov drámy, ak už aj nie tragických hrdinov.

Pozrime si len celú jednu pasáž, dramatický dialóg medzi On a Ona na str. 34-35:

ONA: ... (manželovi) *Začal si so mnou chodiť sám od seba, alebo na ich príkaz?*

ON: *To sa nedá...*

ONA: *Sám od seba?!*

ON: *Všimol som si ťa... predtým... samozrejme, páčila si sa mi už predtým. A nielen mne.*

ONA: *Ja ho asi zabijem. Potom ma zavrú. Zabijem agenta... dostanem doživotie. Čiže ja a ty... sme začali chodiť na príkaz... Štátnej bezpečnosti?*

ON: *Nie, nie. Chodiť nie.*

ONA: *Nie?!*

ON: *Áno. (ona sa rozplače) Ale aj nie.*

ONA: *Vtedy v máji už si mal vo vrecku podpísaný papier?*

ON: *Nie.*

ONA: *Chvalabohu.*

ON: *Papier si nechali. Na Bartolomejskej. To sa nedáva do rúk. Aby potom mohli človeka vydierať.*

ONA: *Takže si ma zbalil, lebo to chcel súdruh Dzeržinskij.*

ON: *Zbalil som ťa preto, lebo si sa mi páčila.*

ONA: *Aha. Takže si spojil príjemné s užitočným. Aj si donášal, aj si si zatrkal.*

ON: *(nežne) Ja som s tebou nikdy netrkal.*

ONA: *A čo sme robili celý máj, jún, júl, august, september, október, november, december, január, február, marec, apríl – od rána do večera, čo?!*

ON: *(nežne) Milovali sme sa.*

ONA: *(upokojí sa) To je ideálne, ak sa práca stane koníčkom.*

ON: *Všimli si, že aj ja sa tebe páčim. Chceli zistiť čo najviac o tvojom otcovi. Hodil som sa na to. Malo to byť len na pár mesiacov.*

ONA: *Prázdninová láska a zbohom. Pretiahneš, preveríš, prepustiš.*

ON: *Myslel som, že o nič nejde. Sľúbili, že potom mi už dajú pokoj a nikdy nebudú odo mňa nič chcieť.*

ONA: *Lenže.*

ON: *Lenže?*

ONA: *Lenže chceli.*

ON: Za „lenže“ môžeme my, nie oni. Nevedel som, že budeme spolu dlhšie. Že to bude s tebou také krásne, že začneme chodiť... že sa do teba zamilujem.

ONA: Zamilovaný agent. To by bol skvelý názov pre film. Ja som to vedela hneď.

ON: Čo si vedela?

ONA: Keď som ochutnala tvoje sliny, vedela som, že s týmto chlapom chcem mať dieťa. A on... (rozplače sa)

ON: Celé je to pavučina, ktorú nedokážem rozmotáť. Lebo som zbabelec, mám strach. A bojím sa. Som pavúk.

ONA: Hajzlový pavúk! Prečo si neprestal? Nemohol si prestať?! Prečo si to neprestal robiť?

ON: Ja som prestal, ale oni nie. Nevedel som, že mi dajú pokoj len na chvíľu. Že začnú, keď sa im to bude hodiť. Zamiloval som sa do teba, začali sme chodiť a v poslednom ročníku som si ťa zobral. Vyhýbal som sa im, ale to sa dlho nedá. Nájdu si ťa. Vždy. Vyhrabú ťa aj spod zeme. Vždy dostanú, čo chcú.

ONA: Je mi ťa úprimne ľúto.

Aj v tejto ukážke vidno, že hra nastoľuje vyššie existenciálne, nielen pragmatické otázky. Tu konkrétne „osudový“ konflikt lásky s „povinnosťou“. Na iných miestach sa z dravého slovného sporu občas vynoria aj hlbšie postoje postáv, ktoré svedčia, že ich trápia morálne otázky, otázky svedomia, rodičovskej/rodinnej zodpovednosti a tak pod.

V. Klimáček napísal skrátka rodinnú drámu, a to drámu z viacerých hľadísk vydarenú.

## Kompozícia, dialóg

Hra je koncentrovaná, má zručne vybudovanú dramatickú krivku, odohráva sa v krátkom časovom úseku, iba v niekoľko málo interiéroch (aj strecha je svojou funkciou kvázi interiér), dejovo je sústredená okolo jediného problému sledovania, pričom vo výstavbe efektne pracuje s prekvapujúcim divadelným zvratom – coup de théâtre, keď sa v 2. časti ukáže, že sledovaný občan je sám agent sledovania. Má silnú pasáž anagorízy, odhalenia pravdy pred manželkou, ktorá je svojím spôsobom pre hlavného hrdinu aj katarziou.

A celý ten dramatický „stroj“ pracuje len prostredníctvom priamej slovnej výmeny, dialógu.

Cítíme dokonca, že sa dramatický dialóg stal hlavným hrdinom a že po sto rokoch premien sa znova ozval s plnou vehemenciou a sebavedomím. Pružný, dynamický, interaktívny, úsporný a vecný, plný irónie a sarkazmu, hovorový až miestami slangový, inokedy tvorivo obrazný (pomenovania mužského sexuálneho aktu). Pri čítaní plynie hladko ako voda ...

Hru by sme mohli zaradiť do kategórie well made play, ktorá sa najčastejšie uplatňuje v komerčnom divadle, keďže je to forma klasická, až tradičná. A je preto divácky ústretová.

Hry zo súčasnosti, situované do domácnosti, venované každodenným banálnym otázkam a pracujúce technikou ping-pongového dialógu, sa dnes objavujú tiež v televízii ako žáner sit-com. Niečo zo sitcomovej rétoriky - v prvej časti - má aj Klimáčkova hra, to sa nedá poprieť.

Pokiaľ ide o charakter súčasnej hry z kategórie novej drámy, tak pre tú je skôr príznačné, že hľadá menej tradičné spôsoby komunikácie, v rámci čoho často frekventuje monológ a kvázi monológ. Aj taká komerčne úspešná dramatická, akou je Yasmina Reza, sa bez kombinácie dialógov s monológmi nezaobíde.

Čisté dialogizovanie je znakom konzervatívnej techniky, aj keď ona môže byť brilantná, čo je Klimáčkov prípad. Lenže poznajúc jeho uplynulú dráhu, nepodozrievame ho, že by inak než systémom well made play písať nedokázal. Práve naopak – dokázal.

Je to tak, že pre túto retro hru si zvolil aj retro- formu?

## Inscenácia v Divadle Aréna

Inscenátori viedli s predlohou dialóg, to je zrejme okrem iného aj z niekoľkých textových zmien, ku ktorým v priebehu skúšok došlo. Napríklad zmeny v závere: On neumrie, neskočí zo strechy, ale ostáva žiť. V Čičvákovom a Kukurovom videní ostáva stáť na streche v grotesknom skrútení a s karnevalovou gumenou násadkou – jeleními parohmi - na hlave. V realizácii postava otca celkovo získala viac groteskných čŕt a v závere priam v grotesknej podobe akoby „zamrzla“. Brnkajúc si na parožie a prihlúplo sa škeriac reaguje na Synovu správu, že sa práve rozhodol vstúpiť do KSS a rodinu chrániť. Takto si divák Kukurovu postavu aj zapamätá, ako tragigroteskného klauna. Tým sa polemický vzťah inscenátorov k žánrovému označeniu hry zviditeľnil.

Silné a plodné napätie s hrou vytvoril aj scénograf.

Namiesto žánru televízneho realizmu prišiel so štylizujúcim scénografickým konceptom. Prvý obraz zovrel oponou do malého proscéniového výseku, v ktorom dominoval kuchynský stôl (bol to zmenšený model typického sitcomového prostredia), pre druhú časť otvoril celú plochu javiska a dal jej výraznú konšpiračnú atmosféru (expresionistická hra križujúcich sa reflektorov na pozadí bližšie neidentifikovateľných objektov) a napokon v tretej časti sa textu do cesty postavil tým, že na javisko priniesol kompaktný obrovský objekt, akýsi profil ležiacej hlavy, na ktorom herci dialógy hovorili. Profil hlavy tak trocha evokoval pochovaného Stalina v podzemí Bratislavského hradu.

V tretej časti hra týmto stratila svoj mimetický charakter a premenila sa na alegóriu. Hranie na oblinách a šikminách hercov inšpiratívne zneisťovalo a provokovalo k vnútornému napätiu, dodávalo mu určitú novú kvalitu. Podoba scény okrem toho viedla k metaforickým akciám: napríklad On v tejto časti často kefoval profil hlavy, na ktorom kľačal. Táto aktivita sa v rámci alegorického kódu dala interpretovať ako usilovné čistenie tváre režimu.

Otec v záverečnom obraze vďaka takejto scénografii pôsobil zväčša ako plaz, kým Syn po oznámení zámeru vstúpiť do Strany odkráčal z javiska po visutom rebríku nahor, pôsobil teda ako šplh. Plaz a šplh, Otec a Syn.

Scénografická koncepcia Hansa Hoffera sa do významovej výstavby inscenácie funkčne zapojila, ba aj udávala poetike inscenácie ráz. Už po druhý raz, po inscenácii India Song, sa tak tento rakúsky scénograf ukázal ako tvorivý spoluautor scénického diela.

Inak sme pociťovali hudobnú zložku. Výber a zapájanie hudby do akcie umocňovali to slabšie, melodramatické v príbehu a emocionalitu inscenácie tak jednostranne preklápali nežiadúcim, larmoyantným smerom. Najprv, v scéne vyšetrovania, zaznievala Pucciniho Turandot, v ďalšom vývoji udalostí sa ozval pochod Mŕtvych revolucionárov a v treťom obraze citová hudba Erica Satieho. Očakávali sme skôr niečo kontrapunktické, napríklad hudbu, ktorá by udalosti hry priamo ironizovala.

Herecky M. Čičvák zostavil vyrovnaný tím. Dokonca aj málo vídaný, takmer zabudnutý Milan Antol dal postave vyšetrovateľa (Muž) vierohodnosť a primeranú scénickú intenzitu. Tvaroval postavu skôr civilne, neakcentoval v nej nič démonické, dôrazom na ľudský rozmer prisúdil postave tvár moderného, to znamená obyčajného, každodenného zla. V. Bartoň ako Sused a M. Loj ako Syn hrali takisto civilne a presvedčivo, nijakými falošnými tónmi či výkyvmi v expresii ráz svojich postáv nerušili.

Protagonisti, Juraj Kukura a Zdena Studenková, sa v postavách manželov naopak mali možnosť vyhrať zo svojej dramatickej náruživosti. Pri tomto type dramatiky sa samozrejme najviac aktivizuje reč, a tak kto je majstrom techniky reči, vyhráva. Zdena Studenková znova potvrdila, že je zdatná spíkerka, oprela sa o text a bezpečne „jazdila“ na jeho vlnách, dunách. Repliky sa jej prirodzene a akusticky korektne rinuli z úst. U Kukuru bola vášeň občas prekážkou korektnosti výslovnosti, reč u neho niekedy trpela menšou zrozumiteľnosťou. V nasadzovaní energie išiel zväčša na doraz, ba miestami až cez okraj.