

Katarínu Jorda Kramolišovou lze zařadit mezi regionální primadony. Už jsme tu kategorii tady vysvětlovali, tak jen stručně: jsou to vynikající pěvkyně, které se staly miláčky domácího publika a na kterých se staví repertoár, které mají předpoklady uplatnit se i na větších a slavnějších scénách, ale z různých důvodů se k tomu odhodlají jen zřídkakdy.

Katarína Jorda Kramolišová přišla ze Slovenska do operního souboru Slezského divadla v Opavě na počátku nového tisíciletí, soubor ve svém oboru opanovala a také se ve městě zabydlela. Rodačka z Banské Bystrice na studia přesídlila do Bratislavy k profesorce Růženě Illenbergové na konzervatoř a posléze k profesorce Evě Blahové na VŠMU, posléze se tu i vdala a prožila tu osmnáct let. Kariéru však začala ve svém rodišti pod Nízkými Tatrami rolí Gildy ve Verdiho opeře Rigoletto, zpívala také Královnu noci v brněnském nastudování Mozartovy Kouzelné flétny (Jaroslav Kyzlink, Jan Kačer, 1995), pak však kvůli nevydařenému manželství na delší čas z práce vypadla. Pro pěvce je taková přestávka samozřejmě nebezpečnou překážkou v kariéře a jen silné osobnosti se dokážou vrátit. Kramolišová to zkusila na severu Moravy, mihla se ostravskou operou jako Colombina (Bohuslav Martinů: Divadlo za bránou, NDM Ostrava 2000) a po dvou letech dostala angažmá v Opavě. Hned na záskok musela za tři týdny nastudovat Norinu pro inscenaci Donizettiho Dona Pasquala (únor 2002), a uvidíme, že to byl symbolický vstup do její opavské kariéry.



Že to pro zpěvačku vůbec nebylo lehké období, dokládají i jisté pěvecké problémy, které se na počátku její české kariéry projevovaly a sem tam probleskly i později ne zcela jistou a čistou intonací. Je v té souvislosti třeba připomenout, že po vynucené pauze si v Opavě, vzdálena od své profesorky zpěvu, musela sama obnovit techniku, v tvrdém provozu regionální scény, který ji věru nešetřil.

Jak už jsme také opakovaně konstatovali, primadony to v regionálních operních podmínkách nemají lehké. Když o pěveckém osudu besedovala Katarína Jorda Kramolišová při letošním festivalu OPERA 2011, spolu se dvěma kolegyněmi Marií Kobielskou a Magdou Málkovou, notně se z odstupu zasmály a publikum pobavily veselými historkami ze zkoušek, jenže za nimi se skrývaly velmi složité a obtížné situace. Především hlasy musejí být odolné vůči střídání a překračování oborů, a právě Kramolišová v podmínkách Opavy je toho krajním případem. Sama nedávno řekla, že si odvykla členit role oborově, že nakonec nerozlišuje ani role lyrické nebo dramatické, jen při přebírání partie kontroluje rozsah hlasu. Dodal bych, že nerozlišuje ani role operní, operetní a muzikálové, což už je skoro obžaloba oblastních operních poměrů v souborech velikosti a typu Opavy.

Považte, že za osm let (2002–2010) Kramolišová odpívala v Opavě osmadvacet rolí, až na naprosté výjimky (Verdiho Gilda, 2009) je musela z gruntu nově nastudovat, v průměru zhruba čtyři za sezonu! Její repertoár se rozkročil od Mozartovy Vitelie (2010) přes Belliniho Normu (2004) a Donizettiho Lucii z Lammermooru (2008) ke Smetanově Miladě (2006) a Mařence (2003) a dále až po Kálmánovu Sylvii Varescu z Čardášové princezny (2007), ba dokonce po Dolly Leviovou z muzikálu Jerryho Hermana Hello, Dolly! (2006), abych do kontrastu postavil jen nejvyhrocenější příklady. Naposledy jmenovaná role obnáší i velké činoherní scény, které už nelze, jako třeba některé operetní, jen operně oddeklamovat! V sezoně 2003/2004 nastudovala a ve dvouměsíčních intervalech (!) premiérovala Smetanovu Mařenku z Prodané nevěsty, Idunu v burleskní operetě Paula Burkharda Ohňostroj (revuální hudba stylově místy na pokraji jazzu), Belliniho Normu a Helenu z operety Oskara Nedbala Polská krev! Pěvkyně sama v jednom rozhovoru uvedla, jak složité bylo střídat v jednom týdnu představení Normy s Ohňostrojem, tedy dramatickou podobu belcanta s revuálními songy, pro první byla nezbytná operní technika, která druhé postavě překáží.

Kramolišová samozřejmě nastudovala řadu položek „tradičního“ sopránového oboru, které v našich operních divadlech nemohou chybět: Micaela z Carmen (2003), Julie z Jakobína (2003), Dvořákova Rusalka (2004), Mozartova Donna Anna z Dona Giovanniho (2006), Leonora z Verdiho Trubadúra (2007), Pucciniho Mimi (2010), když zůstaneme jen u rolí operních. K tomu některé méně obvyklé: Pucciniho Suor Angelica (2008), Lehárova Giuditta (2010), opereta hraničící s operou, Dorotka v opeře Jaromíra Weinbergera Švanda dudák (2006). Jediná v polistopadové době u nás nastudovala velmi dramatickou a technicky obtížnou Halku Stanislava Moniuszka. Obdiv zaslouží také nastudování hlavní ženské postavy Cú v moderní japonské opeře Júzuru (Ikuma Dan, 2007) v jazykovém originále – soubor svou práci předvedl dokonce přímo v Japonsku a z tamních ohlasů lze vyčíst, že japonské publikum svému jazyku rozumělo.

Katarína Jorda Kramolišová prostě podává výkony hodné pěveckého stachanovce! Není to v žádném případě výsledek promyšlené volby, ale důsledek způsobu, jakým se ve Slezském divadle sestavuje, premiéruje a reprízuje repertoár opřený o sotva několik sólistů. Alespoň jednu velkou úlevu v tak velkých oborových výkyvech opavské divadlo poskytuje, a sice velmi komorní, akusticky příjemný prostor domovské scény, na níž není třeba přepínat hlas ani ve vypjatých rolích či pasážích. Pro Kramolišovou o to důležitější, že její nosný průrazný hlas není neobjemnější, a pak – pěvkyně není zvyklá a zřejmě nehodlá svůj hlas přepínat – velmi chvályhodné a vzhledem k uvedeným poměrům jediné možné, pokud nechce o hlas rychle přijít. Kramolišová si také a jen zdánlivě kupodivu nejen nestěžuje na poměry, které si její kolegyně v operně civilizovaných zemích sotva umějí alespoň představit, naopak si pochvaluje, že jinde a za jiných okolností by se nedostala k tak různorodému repertoáru, k tolika operním postavám a jejich osudům.

Kramolišová vládne velmi barevným tmavším sopránem, který se ve výškách projasňuje a ve středních polohách má sametový příděch. Pěvkyně přitom nestaví na odívání ani hlas, ani techniku, své kreace začíná od charakteru postavy, od jejích osudů, do kterých si promítá i osudy své a lidí, které zná. Tedy zajímají ji lidské příběhy – z těch, které ještě nezpívala, by proto logicky měla zásluh na Verdiho Lady Macbeth nebo Violettu, což se jí, myslím, jistě splní. Jinak řečeno, Kramolišová patří k těm, které nevyrábějí hudbu, ale ztělesňují „živé“ postavy. Vciťuje se do nich. Klíčový význam pro takové vytváření postav má samozřejmě pěvecký výraz a smysl pro zpívané slovo v dramatické situaci.



Lze to názorně doložit na roli, která jí vynesla zatím největší vnější úspěch – Belliniho Norma, za níž získala vedle Libušky při festivalu OPERA 2005 také Cenu Thálie za rok 2004. Asi už nebude možné nesrovnávat zpěvačky v této roli s Editou Gruberovou, která má roli pevně zafixovanou pěvecky i herecky do technických detailů, fascinuje strojovou přesností provedení, až nelidskou dokonalostí, s níž předvádí antickou hrdinku, která jakoby ani nebyla z tohoto světa. Kramolišová naopak v postavě našla obyčejnou ženu, která se ze zrady manžela pomátla tak, že chce zabít jejich děti. Prostě se nedokáže vyrovnat s nespravedlností, které se na ní dopustil člověk jí nejbližší. Jinak řečeno, Kramolišová šla na roli z jaksí interní, psychologické strany, jen okrajově ji zajímaly společenské a politické konsekvence role a příběhu, a už vůbec nic jí neříkal patos antické tragédie. Ve zpěvu nedominovala technika, ale prožitek, koncentrovaný přirozeně do klíčové scény, v níž se nad spícími dětmi hrdinka potácí mezi mateřským citem a touhou krutě se pomstít, třeba na nevinných dětech. Jak už jsme napsali, Kramolišová do této role jistě sotva mohla nepromítnout své nevydařené manželství, na druhé straně postava (a vůbec všechny její postavy), nejsou jen přímočaře autobiografické, pěvkyně si jen pomáhá příměry, které zná, a především pocity, které sama prožila nebo poznala u jiných. Výsledek je prakticky opačný, než k jakému dospěla Gruberová, Kramolišová interpretuje Normu neokázale, skoro jako by se styděla za planoucí vášně, jako by je v sobě dusila a skrývala a ony coby sopečné výbuchy občas pronikly na povrch. Dokonce v této roli, alespoň při pražském provedení na festivalu OPERA 2005, měla dílčí intonační potíže, které však nejen běžní diváci, ale i emeritní sólisté Národního divadla v celkovém gestu postavy nevnímali nebo nebrali v potaz – výsledkem byly ony ceny. Z hlediska ryze technicky pěveckého jde o nedostatek, z hlediska divadelního, z hlediska vytvoření postavy jako živé bytosti, která vyzařuje emoce a do níž mohou diváci projektovat i svoje životní pocity a zkušenosti, drobné intonační prohřešky nevadí, protože postavu svým způsobem nakonec ozvláštňují, zlidšťují.



Hudební rozhledy - Josef Herman