

# חיתוך הדיבור על הבמה

מרים ברנשטיין-כהן

כסרת העודף מעיירה גלותית, או כהד הדו של רחוב ערבי ולפרקים המשכת ההברות והארכתן כבכרך גרמני. עיוותי גולה אלה משווים נגינה מוזרה לשפתנו וקובעים גם את הקדנצה של הפסוק הנאמר.

אין להסיח את הדעת ממבטאן המשובש של אותיות מסויימות כגון ביטויה הפולני המער-לף של הלמ"ד, או ביטויה הרוסי הכבד של אותה אות. צלילה העברי הוא קל כצלילה האי-טלקי. הספרדי ומוצאו הנכון מגיעה קלה של קצה הלשון בראשית קמרונו של החף, מעל לחיניכים.

ועוד ראוי להתריע על המעוות שבבי-טויה המגורגר והלועי של הרי"ש, המקרב אותה קירבה יתרה וזרה לאותיות הגרוניות, בעוד שמוצאה הנכון הוא לשוני-חיפי. שיבוש זה מחבל בא להעמיס תוספת צלילים לועים-חפים על הדיבור העברי, העמוס כבר אותיות גרוניות לעיפה. רי"ש עברית תיווצר מהקשת קצה הלשון בקו שבין החניכים העליונים ושרשי השינים, ורק בביטוי כזה תהיה צחה וערבה לאזן. העמים השוכנים לחוף הים התיכון אינם יודעים רי"ש מגורגרת; היוונים, הספרדים, האיטלקים; המצ-רים, והבולגרים מבטאים רי"ש צחה וצלצלנית. שפתנו הנמנית עם השפות האַבראזיות, קרובה בהגייה לכל שפות הים התיכון, ואין לטרס דמר-תה על ידי בלי-צליל, הבא אליה ללא ברירה. גם טשטוש הדגש החזק הוא בעוכרי ביטויה של לשוננו. עמי הים התיכון רובם ככולם יודעים בכפלתה של אות — והוא הוא תפקידו של הדגש החזק, המחשל את הדיבור ומשמש שובר-גלים בשטף-יתד של פתחים וקמצים, (המבוטאים אף הם כפתחים במבטאנו הספרדי המשטח). יש לחזור ולהעלות מן הנשיה את ניבו של „השווא-הנע", שהוא כסגול קטן, צליל-לחואי קטן, המרכז במאד את שטף דיבורנו. חוסר הנקוד ואי-הידע בדקדוק מטשטשים את הסגור-לה החינוכית הזאת.

על תביעות פוגסיות מינימאליות אלו אין מקפידים על קרשי בימותינו, ולא כל שכן ברחר-בותינו ובשדותינו. עליה עליה ושיבושיה. השפה מכעירה והולכת מגיבובי השפעות זרות. צליל

על המלים, על המלה המדוברת, ששטת בשר מדובבות אותה מוסבים הדברים, ולא על אותו „מלל גבוה", שהוא נשמת אפיו של פייטן. — „מה אתה קורא, נסיך?" — שואל פולוניוס את המלט, והלה עונה: „מלים, מלים, מלים!"

אך מהן ועליהן (על מלים בודדות אלו) נבנה כל עולם הקסם הבדוי, ששמו „תיאטרון"; מהן זה הבהוב-החוויות, ברק-החושים וזהר-הרגשות, — כל אותה אורה רוויה, אשר „הצגה" שמה.

## מבטא

את בעיות המבטא של עמנו, הנקבע והולך, אין דור זה יכול לפתור. הרוסיפיקציה והגרמניזציה של המבטא על במותינו הקיימות גם הן אינן בנות-קיימא, כי הנה עתיד רחובו הצעיר, הצברי, גם הוא להשתלט על מבטא הבמות. ראשי התיאטראות נקראים כפעם בפעם לגרש את דיבוק הלועזיות ממבטא שחקניהם. ואכן, שומה על השחקן להיות למופת המבטא, על כל גווני הרבים והעדינים, על כל הנגינות הטמונות במקוריותו המודגשת, על הקאדנצה הדיבורית שלו ועל רב-גוניתה של ה„סלנגיות" העברית, המתהווה כדי לשקף ביווי עדות שונות הממללות עברית.

אולי לא למותר לרמוז על כמה פרטים אופ-ייניים העשויים להתוות דרך נכונה להוראות חיתוך-הדיבור בתיאטרון ובקהל. כאן מקום לחי-זור ולהדגיש את הליקויים שהצביעו עליהם לא אחת ש. ז. גויטיין ד"ר מרים גרבלי. קודם כל ניכרת זו ההפרזה המצערת בהרמת הקול, ולא בשעת מישחק או דקלום בלבד, היינו על הבימה. הוא הדין בנאום, בדרשית, בויכוח ואפי-לו בשיחת רעים. צעקנות זו, לא זו בלבד שהיא לטורח על השומע, אלא היא גורמת להצטרדות קולו של האשם בהפרזה. צא והטה אונך לקולך תיהם הצרודים של בני הנעורים, וביחוד הללו שהם חברים לתנועות שונות. צרידות זו הפכה לדבר כרוני.

נגן או פיוזם אופיני מתלווה לעתים קרובות מאד אל דיבורם של בני עמנו: אינטונציה, שהיא

„מינוס צלילים“, או בריסוסו של משפט מדובר, בהקצבת דיבורה של הדמות הניתנת. המחזה אינו מחסן לרקוויזיט או מלתחה לתלבושות, אשר ממנו דולים לפי הצורך את החפץ הנדרש, את הבגד המתאים, על מנת להחזירו כחום ההצגה אל מקומו הקודם, עד עת מצוא. „המלה — כצפור; אם פרח ופטה, לא עוד תשיבנה!“ אין המלה נשאלת או נחכרת מתוך המחזה, היא נקצצת מלבו של השחקן. היא נולדת מחדש מדמו; על כן יובן, שאין פיו של השחקן רשאי לשמש כעין מכונה רוטציונית לטקסטים נתונים, הנפלטים מגלגליה — (לשון, לחיים, שיניים, חיך) — כדפוסים המוכנים מראש.

אין המלים דומות לשקים ובהם פגרי רגישות, שבוהגים לזרקס מעבר לסיפון, כשהם צוללים בתוהו של הבמה עוד בטרם הגיעו עד אורות הרמפה.

נאום נלהב ומהפכני כב, „מרד המתים“, הנאמר על מעלות הבמה, אל הקהל, עלול להצית ולהקים אולם שלם על רגליו, לולא היה משמש ל„ציטוט הטכסט“ גרידא, ציטוט משולל כל התלהבות, משום שהמלים גססו בו בטרם נולדו, סטניסלבסקי מודה, כי דיבורנו בחיים יש בו מן „התיפלות והבורות“, „והנה מצאתי — אומר הוא — שכך דיברתי על הבמה כל ימי נחוצות היו לי שש עשרות משנות חיי כדי להוכיח באמת זר“.

„תרגום“ המציאות למלים יוצר רק רושם. חווייתו של שחקן אינה בשום עניין ואופן תרגום למלים, היא לא נועדה ליצירת רשימה בעלמא, הרשמים עלולים גם להטעות. במדובר על-ידי השחקן יש גם הצד הסובייקטיבי, וגם הצד האובייקטיבי. השחקן מתלבט בשאלה נוקבת: „המסרתי לקהל את אשר חייתי ברגעים אלה, או לא מסרתי?“ או: „הרי אני משקר! משקר במלים אלו לעצמי ולהם גם יחד!“ ויש והרגשת המבוצע הסובייקטיבית, — העוברת, תמיד ובכל, דרך הפריזומה של הקהל, — אומרת לשחקן: „זהו! הצלחתי! מסרתי לקהל את אשר היה בדעתי למסור!“ והרי העובדה האובייקטיבית הקרה מעידה נגדו. גושי חווייתו האמנותיות שטרצפו עם זרמי הטכסט הממולל, עלו וירדו עם גאות קולו ושפלו, האמת הצרוטה נשארה במערבולת הזרמים הללו, טובעה בשטף פונם. הוא לא „הגיע“ במאמצו אל הקהל, על אף הרשם הסובייקטיבי, המטעה.

— „יש ונדמה לך — אומר סטאניסלבסקי —

העברית בפי הדור הצעיר קשה ומעציב שבעתים, שהרי בדור זה היה מקום לתקן לא מעט ממה שהושחת בדור קודם. אך ביטויה של העברית צורם את האוזן הן באיכותן והן באותה מהירות דולגת הבוללת וטורפת את הדברים. העלייה ההמונית עוד תוסיף סכנות על אלה האורבות לעברית ולביטויה, ומי יתן ויקום לנו במהרה אותו דוד גאריק עברי אשר ידע לעשות לטהור המבטא העברי ושיפורו מה שעשה אותו שחקן ובמאי אנגלי במולדתו.

### חיתוך הדיבור

בתיאטרון מופיעה בעית חיתוך-הדיבור כמות שהוא, אחידה לכל השחקנים, הממללים בכל השפות שבכל העמים. זוהי אותה מלה, אשר גיתה גזר עליה להיות אבן-היסוד לכל ההתחלות שבעולם, באמרן ש„בראשית היתה המלה“. ואם נרחיק חקור, נראה, כי היא כולה, בגיבושה המילולי מהווה מנגנון של צלילים, כי ה צ ל י ל הוא יסודה הראשוני והבורא. — „אי-פעם אגל את לידתן החבויה“ — שר רמבו לאותו צליל, להגיים כולם, לפתח-אלף השחור כמפרץ צללים רודם; לסגול-אלף לבן כחודי הקרחונים הגאים, כשלוותם של האדים העולים; לחידיק-אלף, מעין הארגמן, כדם זה אשר ירקוהו או אדום כשכרון רווי התרסות; לשורוק-אלף ירוק כמערבולת ימים, כשלוות קמטים מוריקים במצחם של אישי-מדע, ולחולם-אלף הכחול, כתצוצרה עיל-אית, הפולחת תרועות כשתיקות חדרות בעול-מות נצח ובמעגל כרובי-אלוה, „אומאגה!“ — קורא רמבו — קרן סגולה של עיני עיניה!“ — הם טרם היו והתגבשו למלים, הגיים אלה, בהתגבש מוליקולה מאטומים, ותא — ממולי קולות, בכדי ליצור אחר כך רקמה — אבר-גוף, כך מתגבשת המלה — מצלילים, המשפט — ממלים, כדי ליצור ולעצב ממשפטים ומשתיקות — מחשבה ורגש, שהם הם יסודות הדמות הנוצרת. אולם, היפוכו של דבר מרביט לראות על הבמה, הרי אין לראות בטכסט הניתן על ידי הסופר, בדמויות הרוקמות את העלילה הגלויה והעלילה הנסתרת, אלא חומר גלמי המשוער לעיבודו בידי הקורא, לפדות מתוך סוגר המלה, אין בקיים במחזה גושים גלמיים של מלים המציגות לראווה זעיר פה, זעיר שם גושי חויות, מוגדרות כגון עצב, גיל, אהבה, קנאה, דלק ועידון רב טמון דוקא בקשר בלתי נראה, אשר בין מלה למלה, באתחתא דובבת; באותו

### השיגרה

לפיכך כה מסוכנת השיגרה, אותו שימוש בדפוסים מחוקים שלא יצלהו. מי אינו זוכר אותה אגדה מקסימה של האחים גרים, בה אוצלת פייה טובה את ברכתה לשלוש בנות. הראשונה, הצדקת, אשר כל דרכיה אמת, מתברכת בסגולה מופלאה לפלוט מפיה מטבעות זהב עם כל מלה קדושה, שהיא מוציאה מפיה, ואילו שתי אחיותיה מתקללות בשל רשעותן, בתכונת-דופי לפלוט עם כל מלה רק צפרדעים. המלה, אשר קורצה מן האמת שבלב השחקן, יוצאת מפיו מכונפת ועושה את מעופה אל לבו של המאזין. אך אמת זו צריכה להיות תמיד אמת, בכל ראשוניותה ורעננותה, להתחדש ולהיוולד ולהיקרץ אלפי פעמים מחדש, ולא להיכנס אל מסלולה התדירי, המקשה את הרגש, ממנו קורצה בראשית היוולדה, „תקליטיות” זו של דיבור, הרגל זה, הממית את הרגש, המכסהו אבק מעמעם, — מה נוראה הסכנה הטמונה בו, מה דל חלק ההנאה של השחקן, בהשתמשו ב„הרגל” לטון או לאינטונציה! וכלי משים היה טון שכות, אינטונציה שכזו, לקבע באישיותו בכלל, — בעטיים של תפקידיו, החדגוניים פחות או יותר, וכבר אין לו כוח להשתחרר מדפוסים „פרטיים” אלה של הבעתו ובכל מחזה הוא נופל באותו פח עצמו. „התפקיד הוא כשורה — אומר סטא-ניסלבסקי — באם הוא יוצא מן הלב אל המר-כזים המניעים של הגוף, אל הקול, אל הלשון, אך באותה פעם היו תנועותיו, ובפרט המלים אשר דיברתי, — נקע, סילוף, זיוף ושקר, — דיטונאציה! לא הכרתי בצורת דיבורי את רגשי הפנימי הכן, אשר היה לי למוצא בראשית דרכי, ומתוך גישת „הרגל” כזו אל המדובר, כאל גוש „מרדד” השחקן את תפקידו, משיח ומטשטש את בעיות ה„איפה? מתי? עם מי? מדוע?” נופל בפח הסנטימנטליות הקלוקלת, מחמת היותה מזויפת, מסתבך בפתטיות מופרות, ב„כרוזיות” של דיבור, נאומי, ריטורי, ונופל בפחת ציטוטים של דברי המחבר, ולא גילוי מם. כך מיטשטשים אצלנו לפתע הגבולות וההבדלים שבין דמויות המשרתת אשר ביצירות שלום-עליכם, צ’אכוב או שכספיר; וכך רואים אנו לפתע את המאהב האמריקני והנה הוא אפיגון של אותה דמות עצמה במהדורה גולדר-פרנית עממית. וכך לפתע נדמים לך דברי אמת-לאמיתה, — שיש בהם אנחה על בדידות הנפש, כמיהה אל מלת-חיבה וכיו”ב, — כמימרה מצר

שהנך משול על הבמה לאילם המביע רחשי אהבתו לאשה”. כמה פעמים היה השחקן, בשעת הבעתו של פסוק, הרווי רגשות פנימיים, בחינת עילג, או אותו „טיגור”, החסר את ה„דו” העל-יון! ומה רבים הם המקרים, שהשחקן לא בא על סיפוקו האמנותי מחמת קולו הבלתי נכנע להבעת גוני חווייתו והבהוביה, והוא מרגיש את עצמו כפסנתרן זה שנפל בחלקו לנגן על פסנתר בלתי-מכוון.

על כן, יש לכוון את הפסנתר! יש להפוך את השחקן לשליט על הצליל ועל המלה, אראז תיחשף האמת הגדולה, ככתוב: „החיים והמוות ביד הלשון”. אראז — אז יוכל השחקן לדבר, בשעה ש„כל נשף יהגה וישח”, כדבריו של יצחק אפשטיין, בחינת „כל עצמותי תאמרנה”. קיים מדע של צליל ושל חיתוך-הדיבור, של דיבור משוחרר, פשוט ויפה, אשר בו ובאמצעותו מושגת הרמוניה מושלמת בין תווייה ודיבור, אשר בו המלה איננה עוד רק אמצעי להבעה, אלא נעשית ביאת-כוחם של הרגשות, התוכן כשהוא לעצמו.

כידוע, יחיד ואמין הוא הקשר שבין כלי-הדיבור ובין הרגש, שבעיקר חשוב בו, בכלי זה, הטון (צבע), הכרוך באינטונציה (גוון). יחידו מביעים הם את יחסו הפנימי של השחקן אל המדובר בפיו, בחינת פיו ולבו שווים, מגלים את כוח המלה, באפייניות מילולה, את אפיו של היחיד ואישיותו של המדבר, צרים את צורת הבעתו, אלה הם אותם „רחשי לבב” מתגלים, המקנים רשות וזכות לקבוע, כי אכן, „הדיבור הוא האדם”. משום-כך שואל מיכאיל צ’אכוב דוקא באחרונה שבעשר בעיותיו, בפאזה השניה, היא הפאזה האנאליטית, של עבודת השחקן על תפקידו: „כיצד הילוכי? מהו דיבורי בדמות המסוימת?”

הרי תנאי-התקופה — הזמן, המקום, הגיל, הבריאות, המין, הגזע, המעמד, וכו’ — באים בראש ובראשונה (עלידי פסוקים טבועים בחותם מסוים), לקבוע את התפקיד, התובע תמיד את החותם האישי, — התפקיד, שקורץ מרגש, שכל ורצון.

כל רגש, אפילו הקל ביותר, אם נגלה ואם נסתר, יוצר תנועה בדיבור. „הד זעזוע שבנפש”. ואין לך דבר אינדיבידואלי יותר מהדי זעזועים אלה.

אוֹנִיל כשביקש למלא את מקום האתנחתות שבטכסט, בפירושו, הנובע מתוך החווייה, הוא ניסה דבר זה במחזהו „משחקי־ביניים מזור“, אשר בו הוגה כל שחקן בדיבור־פה גם את אשר הוא הוגה בלבו ולא רק את אשר הוא מתכוון לומר. עליידי טכסיס זה נוצרות „הקומותיים“ של הטכסט, שהכבידו מאד על ממדי המחזה וניפחו את מסגרתו.

אחת האתנחתות הבימתיות הרוויות ביותר אתה מוצא — לדעתי — במחזה „כתר דוד“, בהצגת דיקי ב„הבימה“, בסצנה שבינו לבינה. באתנחתא זו ועל ידה נגדשת האוירה הפנימית עד כדי שיא של מתח טראגי וגורלי. אתנחתא תיאטרלית למופת היה יוצר פריץ קורטנר בתפקידו של שילוק, לאחר שתובל מביא לו את בשורת טיבוען של אניות אנטוניו. הפאזזה היתה תלויה באוירו של האולם כהתראת נקמה כבדה, מדכאה, והוא היה מסיימה בטכניקה מושלמת של נשימת הדיאפראגמה, עליידי לחישה מעובה, החודרת עד לירכתי האולם, עד לצפור נפשם של שומעיה, ומסתער כרעם — רעם שבלחש! — באמרו: ברוך השם!

והנה אחד המקרים הנפרצים: יש ופחד־פתאום חוקף את השחקן מפני ההפוגה, המער־טלת אותו, המציגתו עירום ובלתי מוגן ברג־שותיו הסבוכים, הסתומים ומופלאים לו לעצמו, — או המזויפים, או הריקים מראשיתם! — או אז אין לו אלא תקנה אחת, שהוא חוטפה כחטוף טובע את קנה הקש: למלא את ההפסקה האיזומה הזאת במלל רהוט, בטרטור מלים מעוצבן, בהבהוב תנועות ופלבול תגובות חסרות־שחר, ואופן דיבור חטוף זה, המשול לדרדורה של מכונת־יריה, יוצר לו מג־כנב ארעי, — הסתרתות מפני הקהל... ומפני עצמו.

אכן, לא לשוא אמרו: איזהו שחקן אמנן? השולט על האתנחתא שלו.

### הטכסט

יש ונוטים להטיל מסען מופרז על הטכסט הכתוב, כשכל מלה ומלה משוה לה ערך ותוכן רב יותר משיש ביכלתה לכלול ולהביע. עליידי „לחץ“ כזה — אומר סטאניסלבסקי — היא מצטבה ומתנפחת, התוכן אינו נספג בה, אינו מוצא לו מקום, וזה הופך את הדיבור לחסר־תוכן ומכביד עליו, ולא ניפוח בלבד יש בו: משול הוא למעשה אונס בדיבור, בנשימה. הקול נהפך אז לעמום וצרור, היקפו (דיאפאזון) מסתגר

טסת מתוך הטכסט הכתוב, וכל כך למה? משום שהם חסרים את רטט הראשוניות הבלתי־יודאית, אותו היסוס שבנפש. ב„ריסוסו“ של קצב המדובר, באתנחתת־נשימה של היסוס באמירת הפסיק — אפשר היה להגיע לידי אמת, שנחצבה מלב השחקן, ולא באה כציטאטה מטכסט המחבר, הנשמעת לאוזן כמימרה סטאטית, גושית, מכוונת ומשוננת־מראש.

### הצליל

מה רב קטרוגו של סטאניסלבסקי על קולות „צלצלניים“, סואנים בחוקם, מושענים במתכוון על הסרעפת (דיאפראגמה) ופונטיים מתוך כוונת תחילה של אפקט קולי! מה רבה קובלנתו על אותם חיקויי האמת הדיבורית, המזדקרים בזייד פנותם, עליידי דיבור יבש ומרוסק, עליידי „מונטונויות המלאה הוד נבוב“, עליידי קיצוב מוכני של טכסט שירי, בצורות יאמב או אנא־פסט; עליידי עליות וירידות כרומאטיות של הקול, המדמות את הדיבור לתרגילי צליל ומלל, עליידי אותן „קפיצות לטרציה וקווינסה“, עליידי הורדתם או בליעתם של סוף פסוק או סוף שורה, ולעומת זאת — ולא פחות מזאת — קובל הוא על דיבור בימתי המצטיין בדיוקן הקפדני, המודגש, הקצוץ, היבש, מה שקורין בעברית דקדוקי עניות, הפועלים על המאזין כדוקרניים וחודדיים. (יש אצלנו גם בראדיו דיבור אשר כזה!) הברורים „עד כדי טרדנות“, שאין לשאתם אלא רגעים מועטים ביותר. אכס־הביציוניזם מילולי, ר"ל.

### ההפוגה

מכאן — אל האתנחתא, פאזזה בלע"ז, — זו מלאכת ההבעה הבימתית, שהיא חר־מר פלאסטי לא פחות מצליל מדובב. הפסקה, הפוגה, שתיקה, טעונות חזויות המתרגשות לבוא, שלא נולדו עדיין, גדושות מלים, שטרם נאמרו — ואולי גם לא תאמרנה! מה רב יתרונה על הפסקת שוא ריקה, קצובה במסגרת הזמן הפור־טאלי! יש ומלה שלא נאמרה תלויה ומפרפרת במלל־האויר, חיה וקיימת בשתיקה, קושרת בין הדובר ושומעיה ועושה אותם בשיאה האמנר־תי! — שותפים לשתיקה עילאית זו, שתיקה של ח"ל! יש — ואצלנו לעתים קרובות — והמלה שנאמרה גורעת בפתחי פיו של השחקן בטרם תולד והיתה כלא היתה. נסיון מעניין ומרחיק־לכת היה זה ליוגין

טון גורמאלי בלבד אינו אלא בחינת אבני־שיש מלוטשות, שעדיין לא צורפו לבניין. נשמתן כהן לא ניעורה עדיין. יש להעמידן כך שיוכלו לצוד צורות, ובאמצעותן של צורות אלו להביע את נשמתן. זהו השיא — הטון האידיאלי, חיתוך־הדיבור האידיאלי, כיסוד אמנותי.

ואם בצירוף לכך, קיימים גם רעיונות ברזי, רים, — אבל ברורים באמת, ולא „בערך“! — לכל דמות, אם ישנו ציור פנימי, נכון וברור, ומאחורי כל החומר הרוחני העצום הזה, שיקר בו כל פרט, כל מלה, כל תג וכל תו, — קם ומתנוסס היכל של מחשבה ושל רגש — מופיעים גם צלילי הקול כחוליות שהושחל בהן אותו חוט רוחני מלכה, וכל מודולאציה קולית, וכל הפסקה של צליל, הריתמית והמסוגרת והמיוסדת על קצב נכון, משמשות או ליצירת דמות אמנותית מושלמת.

„מה רבים האפקים“ — קורא סטאניסלבסקי בהתלהבות, — „מה מזהירות האפשרויות התדירות, שפותח לפנינו דיבור בימתי נכון ומצלצל!“

ומצטמצם לפתע על־ידי התווים בלבד; כוחו ההבעתי סר ממנו. הקול מתחיל לדפוק, לאבד משירתיותו ונהפך לפאתוס שחקני מזויף. במפתיע מתגלות בו קאדנצות בלתי רצויות, שתגרנות וסלסולים מוזרים. הצליל הכבד נופל ומקיש כעץ, משולל כל רטט, אפילו בחלל הבמה! יש והשחקן עצמו נבהל מקולו ונוקט במקומו — ולפתע! — דיבור שקט, מפני שבזה יש פחות סכנת־זיוף, ובדרך זה מתגלגל אפילו עד ללחש חסר כל הבעה, המטשטש גם את הציור הפנימי של הדמות הנתונה.

#### האילוף

שיטות שונות רבות לאמנות הדיבור. אמני הדיבור הבימתי דורשים להכניע את הטון לדרישת האסתטיות, כדי שיהיה לכלי־מבטא בשביל ייצוב אמנותי. הטון הטבעי מצוי אצל כל אדם. שליטה על הטון הטבעי מביאה לידי יצובו של טון גורמאלי, יסוד, אשר אליו נשא שנים כה רבות את נפשו סטאניסלבסקי. אך