

הקנקן ולא התור

על הקשר בין משמעות לאסתטיקה

תכונות הבולטות של הקיטש קשורות להיבט האסתטי, עיקרו בעודפות (ראו, למשל, צוקרמן, "היבטים כלליים של מושג הקיטש", חוברת זו, ר' 1978 Killy המוזכר שם). השאלה הנשאלת היא איזה סוג של עודפות יוצר את אפקט הקיטש? למשל, האם הקטע של גרטרוד סטיין (1 למטה), שיש בו חזרתיות כמעט מייגעת, ייחשב לקיטש? התשובה לכך נראית שלילית.

She was gay exactly the same way. She was never tired of being gay that way. She had learned very many little ways to use in being gay. Very many were telling about using other ways in being gay, she was always gay exactly the same way, she was always learning little things to use in being gay, she was telling about, using other ways in being gay she was telling about learning other ways in being gay, she was learning other ways in being gay, she would be using other ways in being gay, she would always be gay in the same way, ehwn Georgine Skneen was there not so long each day as when Georgine Skneen was a way. ("Miss Furr and Miss Skneen", Gertrude Stein 1922)

כדי לברר את תפקיד העודפות בבניית האסתטיקה של הקיטש, נבחן, ראשית, את היחס בין אסתטיקה למשמעות: האם לחומרים האסתטיים ביצירה השפעה על בניית המשמעות שלה? לשאלה זו ניסוחים שונים בתיאוריות שונות. ביקורת האסתטיקה חלוקה באשר לאפשרות ההפרדה בין משמעות לויז' (ברניקר, 1982), או בין תוכן לצורה (Sontag, 1965) אף על פי כן, לצורך הדיון, מבחינות גישות אלו בין תוכן לסגנון: שימוש במטפורות, אנלוגיות, דימויים, חזרות וכד', ממוינים בדיונים באסתטי (Jakobson 1960, Mukarovskiy 1978, למשל) כתחבולות סגנוניות המשרתות את האסתטיקה של היצירה. הגישות הפונקציונליסטיות, לעומת זאת, מתייחסות אל אותם חומרים כמתפקדים רק בבניית המשמעות של היצירה (Labov 1972, Reinhart 1984, למשל). תיאוריות אלו עושות הבחנה ברורה בין החומרים המהווים את התוכן, את האינפורמציה, לבין החומרים שאינם נושאים אינפורמציה מרכזית ומשמשים כרקע.

העבודה המרכזית העוסקת בהבחנה זו, בין שני סוגי החומרים בטקסט, נעשתה בתחום מבנה הסיפור. על פי לבוב (Labov, 1972) מורכב הסיפור משני סוגי פסוקים. פסוקים "סיפוריים", שסידורם בטקסט מוכתב על-ידי סדר האירועים במציאות, ופסוקים "חופשיים", שאינם כבולים לאילוץ הסדר החללי/זמני, ויכולים להופיע בכל מקום בטקסט. הפסוקים החופשיים מכילים סוגים שונים של חומרים, מן הסוג שצויין לעיל, כמו מטפורות, אנלוגיות, חזרות, ומבעים רגשיים, שאינם תורמים אינפורמציה חדשה לטקסט (משום שאינם ארוץ על רצף המאורעות), אלא מהווים מעין חזרתיות או עודפות, שהפונקציה שלה "הערכתית". תפקיד פסוקי "הערכה" הוא להעניק לסיפור את הטעם, שבזכותו הוא מסופר, את ה-*raison d'être* שלו.

בעקבות לבוב הציעה ריינהארט (Reinhart 1984) לראות את ההבחנה בין פסוק סיפורי לפסוק חופשי, כהבחנה שנעשתה בפסיכולוגיה של הגשטאלט בין "חזית" ל"רקע". במונחה של ריינהארט, הפסוקים הסיפוריים הם החזית של הסיפור (Figure), והפסוקים החופשיים, ביניהם פסוקי "הערכה", הם הרקע (Ground). ריינהארט מראה את התלות הפונקציונלית של פסוקי החזית בפסוקי הרקע, הדומה לתלות הפונקציונלית של הדמות (החזית) ברקע בציור (2) להלן:

מבדקים שעשו פסיכולוגים קוגניטיביים של הגשטאלט מראים, שהמשמעות המוענקת לדמות תלויה ברקע. אף שהדמות זהה בשני המלבנים, באחד היא

נתפשת כריבוע ובאחר כמעוקן. השוני בתפישת נובע מהשוני של המלבן שברקע. הרקע, אם כן, בנה את המשמעות של החזית (הדמות מרכז המלבן). הוא קבע את האינטרפרטציה שלה. באופן דומה בונים פסוקי ההערכה את משמעות הסיפור. הם מאפשרים לקולט/ת להבין את נושא הדיון של הסיפור, "על מה הסיפור". לטענת ריינהארט, תפקיד זה לא יכול להתבצע על-ידי הפסוקים הסיפוריים, מפני שהם נייטרליים ביחס ל"הירארכיה של החשיבות". כאירועים על ציר הזמן הם שווי-ערך.

נתבונן בדוגמא הבאה, כדי להיווכח כיצד דווקא הפסוקים שאינם מדווחים על אירועים, אלא, למשל, על תחושות, מכריעים את משמעות הסיפור:

א. נסעתי להרצאה. כשירדתי מהאוטובוס, נפלתי וקיבלתי מכה. כאב לי נורא. אך כעבור שנייה נכנסתי לאולם, כאילו לא קרה דבר.

ב. נסעתי להרצאה. כשירדתי מהאוטובוס, נפלתי וקיבלתי מכה. כאב לי נורא. נכנסתי לאולם בתחושה של כישלון, שלא אוכל להתמודד איתו.

שני הסיפורים דומים בפסוקים הסיפוריים (המדוברים), המדווחים על אירועים, ומסודרים בזה אחר זה על פי סדר התרחשותם במציאות. אף על פי כן, אלה שני סיפורים שונים בתכלית. סיפור אחד הוא סיפור על "התגברות", בעוד שהסיפור השני הוא סיפור על "כישלון". השוני שלהם נובע, אם-כן, מהשוני בפסוקי ההערכה. כלומר, המשמעות לא נקבעה בחזית אלא ברקע.

דוגמא נוספת לתפקיד של הרקע בקביעת המשמעות היא הניסוי של קולשוב (Kuleshov, 1974) על קביעת משמעות בטקסט חזותי (קולנוע). בניסוי מציג קולשוב אותו תקריב (קלוד-אפ) של פנים בשלוש סיטואציות שונות. בכל פעם מתבוננות הפנים במראה אחר (בשוט הנגדי). למרות שהבעת הפנים לא השתנתה (שהרי זו אותה תמונה בכל פעם), מדווחים הנבדקים על רגשות שונים המיוחסים לאותה הבעת הפנים ביחס לתמונות השונות המופיעות ברקע שלה (כלומר, בשוט הנגדי). המשמעות, כלומר, הרגש המובע על-ידי הפנים, הוכרעה על ידי הרקע (הדבר שעליו מסתכלים) ולא על ידי החזית (הפנים המתבוננות).

ניקח דוגמא אחרת. העיבודים השונים שעושה מדונה לשיריה מהווים דוגמא מאלפת לתפקידם של אמצעי "ההערכה", או האמצעים האסתטיים באינטרפרטציה המוענקת למלל. למשל, העיבודים השונים ל-"Like a Virgin", המעניקים משמעויות שונות למושג הבתולה, או הביצוע של שירי האהבה *Life's a Mystery*, המבאים כפולחן סגידה דתי (בתלבשות, בתנועה, בתאורה), בונה אנלוגיה בין אהבה ותשוקה (על-ידי המלים, שהן החזית) לאהבה דתית נשגבת (על-ידי הרקע, באמצעות התפאורה, הלבוש, הבימוי). השיר נקלט כשיר אהבה לישות אלוהית.

דוגמא בולטת עוד יותר היא הביצוע של הקונצ'רטו של ברהמס על-ידי נייגל קנדי. קנדי עומד יחף על הבמה. המוסיקה (החזית), בביצועה הקלאסי, מתעשרת על-ידי משמעויות מתקתקות ומסעירות לסירוגין, המוענקות אליה מן הרקע – מתמונות הנוף השונות המוקרנות על המסכים הרבים שבפאתי הבמה, מן התזמורת, שחלקה מוצב על במה מסתובבת, ומן התאורה המחליפה צבעים עזים. המשמעות, אם כן, נבנית לא רק מן האינפורמציה – התוכן המוסיקלי במקרה זה – אלא בעיקר על-ידי מה שמכונה "אמצעי הערכה", או אמצעים אסתטיים.

הקשר בין

האפקט של הקיטש לאמצעים האסתטיים

לאור ההבחנה בין חזית לרקע, או בין תוכן לאסתטיקה, אטען שהאפקט של הקיטש נוצר לא על-ידי

התכנים של היצירה, אלא על-ידי האמצעים האסתטיים. בניגוד לקולקה (1982, 1991), אטען שהקיטש מתאפיין בגודש, כלומר, בעודפות של האמצעים האסתטיים, המאפילים על התוכן.

כדי לאשש את הטענה הקושרת את האפקט של הקיטש לריבוי האמצעים האסתטיים ברקע – ערסתי ניסוי. בניסוי הוצגו לנבדקים שלושה טקסטים, שהם שלוש גרסאות של אותו טקסט. הגרסאות דמו א לא רק בפסוקים הסיפוריים (בחזית), אך נבדלו א מאז ב"אמצעי ההערכה" (בתחבולות האסתטיות). אחד (א4) הכליל את הפסוקים הסיפוריים ושפע של פסוקי הערכה, שיש להם אפקט של מתיקות, רך ואופטימיות. האחר (א4) הכליל גם הוא את הרצף הסיפורי, אך פסוקי ההערכה שלו נשא אופי קשה יותר, של צרימה ומועקה. הטקסט השלישי (א4) הכליל רק פסוקים סיפוריים, ללא פסוקי הערכה כלל:

א4. קולט איוושה. צעדים. קלים. רכים. בשדה החיטה מהלכים. באפרכסות אוזני מאושים. חותרים. מתקרבים. נערה עדינה מאוד באה. כמעט ילדה. נשימתה רכה. מושכת אחריה לידה. נושאת בזרועותיה תינוק. ממללת מלים. מתרוממת על בהונותיה במין מחול. ערפל אדום מתערסל. סביב. עלי קטיפה רוטטים. שמים חכמה מעגלים. ומין תולעי אור נפלאות נוזלות. ועוד מיני ברואים זוהרים. וקולה נשמע רחוק. עדיין לא שיחרר את הרוחות הנושבות בה. פתאום נושרות לה הקליפות. נעצרת. מניחה את התינוק על האדמה. מאזינה. משהו נפלא יוצא לה מן האדמה.

אדמה מקמטת מצח בחריש עמוק. והעפר. אינו מיילל מתחת לכפות רגליה. מוציא צחוק חרישי.

ינוקא. ינוקא. צחוק צהוב רך. עף. על עפעף מלען נח. הנערה מתפשטת. מעורטלת. ואין לה מאומה על גופה. ואין לה גבולות. ואין לה חולשה.

צוחקת. רוקדת.

המלענים שולחים לשון. מלטפים. מדדגים פטמות שדיה.

ואל קרסוליה מרחקים מביטים. מושכים. מביאים שדה רחוק ואחר. שדה חיטה. דגניות כחולות מתנועעות. אל מרחבים כחולים. דגניות שולחות ידי תינוקות.

מתנועעות אל מעבר לשנים. (מתוך כתונת אור, חיה אסתר).

ב. נערה באה. נושאת בזרועותיה תינוק. פתאום נעצרת. מניחה את התינוק על האדמה. מאזינה. משהו יוצא לה מן האדמה.

הנערה מתפשטת. צוחקת. רוקדת.

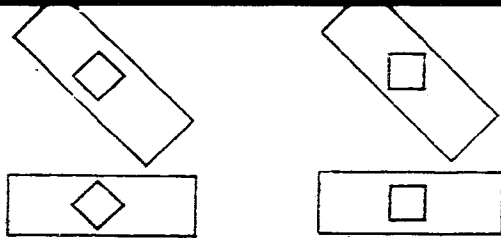
ג. קולט חריקת רגליים. צורמת. קשה. בין פחי הזבל נערה שחופה מאוד באה. רעבה. נשימתה כבדה. מושכת אחריה לידה. נושאת בזרועותיה תינוק. פולטת מלים. חודפת בהונותיה בכאב. ערפל עשן סביב. רוח בין הפחים. ומין תולעי אור נוזלות מחלונות הבתים ומשחירות על המדרכה הרטובה. פתאום נושרות לה הקליפות. נעצרת. מניחה את התינוק על האספלט. מאזינה. משהו עכור יוצא לה מן האדמה.

אספלט מגיח שחור כעשן עמוק ואין לה גבולות. ואין לה חולשה.

צוחקת. רוקדת.

המלענים שולחים לשון. צובטים פטמות שדיה.

שולחים לשונות קרות ועוטפים את התינוק.



מבחן נשאלים: השפעת הרקע על הדמות
Gestalt Test: The influence of the background on figure

הנבדקים, סטודנטים לקולנוע, התחלקו לשתי קבוצות. קבוצה אחת מנתה 31 נבדקים. הם נשאלו איזה קטע הוא דוגמא טובה יותר של קיטש. ההשוואה היא בין א' לב', בין ג' לב' ובין א' לג' (למעלה). א' נבחר כדוגמא הטובה ביותר לקיטש על-ידי 21 מתוך 31 הנבדקים (68%). ב' היה הדוגמא הפחות מועדפת, כלומר לא נבחר כדוגמא לקיטש. כאשר נבדק ביחס לא, נבחר רק על-ידי נבדק אחד (8%), וכאשר הושווה עם ג' נבחר על-ידי 4 נבדקים (13%). בהשוואה לב', הועדף ג' על-ידי 69% מהנשאלים. אך בהשוואה בין א' לג' שוב הועדף א' על ידי 92% מהנשאלים, ואילו ג' לא נתפס כדוגמא לקיטש. בחר בו רק נבדק אחד.

בקבוצה השנייה היו 27 נבדקים. גם הם נשאלו איזה קטע הוא דוגמא טובה יותר לקיטש. אך הפעם היו רק שתי השוואות, בין א' לג' ובין ב' לג'. בין א' לג', הועדף א' על-ידי 18% נבדקים (67%) וג' על-ידי 3 נבדקים (11%). 6 נבדקים לא בחרו באף אחד מן הטקסטים כדוגמא טובה לקיטש (22%). בין ב' לג' העדיפו 12 נשאלים את ג' (44%), רק 4 בחרו ב' (15%), ו-11 לא העדיפו אף קטע (41%).

המסקנה מניסוי זה היא, שהאפקט של הקיטש הוא פונקציה של השימוש באמצעים האסתטיים (ההבדל בין א' לב') הנעימים (ההבדל בין א' לג'). הקיטש הוא אסתטיציזיה מוגזמת, משיכת תשומת הלב אל הצורה ולא אל התוכן או המהות. אל האסתטיזם ולא אל המסר. האפקט הכללי הוא של העצמת האמנותיות, המלאכותיות, בהדגשת ההיבט המלביב, הנעים, החושני, המתקתק ובדחיית המאזע, או המעורר רגשות שליליים.

כשבודקים את הטקסט שבנה קילי, הנראה כדוגמא מובהקת לטקסט קיטשי (ראו מאמרו של צוקרמן, חוברת זו), מתגלה אותה תכונה: גודש של אמצעים פיוטיים התורם ליצירת "אווירה פיוטית" של מתיקות. דוגמאות מובהקות נוספות של יצירות קיטש מקיימות אותה תכונה: עוגת כלה (לעומת שוקולד או דבש), גני ורסאי (לעומת גן פראי), השיר של מרילין מונרו "Diamonds are a girl's best friends" בסרט נברים מעדיפים בלונדיניות.

הדוגמא האחרונה מעניינת במיוחד. הרקע שופע עורפות: מונרו לבושה בשמלה ורודה זוהרת. כל רקדניות הרקע לבושות באופן דומה. התפאורה גם היא ורודה-אדומה. מונרו בלונדינית זוהרת, הגברים לבושים בהידור שחור, וברקע נברשות ענק עשויות מנשים כפותות בבגדים אירוטיים שחורים. האפקט העיקרי של הקיטש – השימוש המוגזם באמצעים אסתטיים – הוא artifice – אמנותיות יתר, מלאכותיות (ראו גם Sontag, 1964). כאן הכל מגוייס לשם יצירת האפקט החיצוני. גם נשים הפכו חפץ – אמצעי ולא מטרה.

המרכיבים המבניים של הקיטש

מהם הגורמים היוצרים את האפקט של האמנותיות וחוסר הטבעיות? ננסה לעמוד על המרכיבים המבניים של הקיטש, לאור הדוגמאות שנבדקו לעיל:

א5. גודש של אמצעים אסתטיים. כאמור, הגזמה באמצעים אסתטיים יוצרת אפקט של אמנותיות יתר, של אסתטיציזיה. האמצעים האסתטיים מכונים את הקשב אל החיצוניות. הגודש בחיצוניות ממקד את תשומת הלב במושא ההתבוננות כחפץ, שמטרתו עינוג חושני (ראו קטע 3א, לדוגמא). אמצעים אסתטיים נעימים יתרמו לאפקט הקיטשיות יותר מאמצעים אסתטיים לא נעימים.

ב5. שטחיות התוכן. כדי להיות מסוגל למשוך את הקשב אל הצורה או האסתטיקה, על אובייקט ההתבוננות (יצירת ספרות, אמנות פלסטית, קולנוע, מוסיקה) להיות בעל תוכן רדוד, שקליטתו אינה דורשת השקעה גדולה או מאמץ קוגניטיבי בעיבודו. הקיטש

המעצים את האסתטיקה יכול לעשות זאת ביתר הצלחה כאשר התוכן קליט. יצירות הקיטש אינן מתעניינות במסרים, התכנים אינם חשובים, אינם חדשניים, חתרניים או מוליטיים. יצירת הקיטש היא אמוסרית וא-פוליטית. הרגש שהיא מעוררת אינו דורש הזדהות. הקיטש אינו מבטא רגש עמוק או מורכב, אלא נוטה לכיוון הרגשני (ראו שירה של מרילין מונרו). (קולקה 1982, 1991 טוען להיפך).

ג5. חוסר מקוריות. יצירת הקיטש אינה חותרת לשיחזור של חוויה מקורית וחד-פעמית. גם הרגשות שמובעים באמצעותה אינם מקוריים לב פראי של לינץ', לדוגמא).

ד5. החיקוי. הזיוף והחיקוי נחשבו תמיד לתכונות של הקיטש. באמנות הפוסט-מודרניסטית, זוהי תכונה בולטת. החיקוי, או כמו שהוא נקרא היום "הציטוט", אינו בלתי מכובד, אלא הוא איפיון מרכזי באמנות העכשווית. החיקוי מתקשר אל הקיטש לאו דווקא מפאת היותו זיוף, ובשל כך לא מוסרי, או מפאת היותו העתק פחות טוב מן המקור, אלא מפאת היותו לא מקורי. כזכור, הקיטש אינו מתעסק במהות, באותנטיות או במקורי, אלא בחיצוניות, בציפוי, ובמיוחד אם הוא דקורטיבי. שוב מודגש היסוד של הלא-טבעי על-ידי החיקוי של המלאכותי, של הצורניות. כירק צורניות אפשר לחקות, מהויות איראפשר לשכפל.

ה5. הקשר מלאכותי. כפי שראינו, להקשר (רקע) תפקיד חשוב בבניית המשמעות. הקשר מלאכותי יכול להעניק אפקט של קיטש לדברים שמיקומם הטבעי לא היה מייצר אפקט כזה: למשל, שימוש בציטוטים מן האמנות בפרסומות הופך את היצירה המצוטטת לקיטש (Eco, 1984). תמונה של רמבראנדט במעלית של מיליונר הופכת קיטשית (Calinescu, 1977) או הכנסת אלמוג צבעוני לסלון האירעיר-בורגני הופכת אותו לאובייקט קיטשי. ההקשר הלא-טבעי, ביחס לסביבתו הטבעית של האובייקט, מבליט את ההיבט המלאכותי שלו. הבלטת המלאכותי (הנעים) בעצמים טבעיים, באמצעות הקשר לא-טבעי, מחפצנת אותם, הופכת אותם ל-artifice. הסביבה הטבעית של הקיטש היא, אם כן, העיר. הקיטש הוא אורבני. הוא שייך לתרבות עירונית, ולא לטבע או לכפר.

ו5. הניגודיות. במיוחד ב"קמפ" (יצירה נחשבת קמפ, באשר היא מתענגת על ההיבט החושני. לקמפ, לעומת הקיטש, יש קונוטציות חיוביות), שהוא קרוב מאוד לקיטש, מדגישים חוקרים שונים (קמינר 1987, בעקבות Sontag, 1964) את הניגודיות כיוצרת אפקט של קיטש. הניגודיות כשלעצמה אינה, לפי דעתי, מאפיין של הקיטש, אלא במידה שהיא תורמת לחיפצון, למלאכותיות של מושא ההתבוננות. הקמפ, למשל, נתפס כתרבות הומוסקסואלית, כשהדגש הוא על האייפונים הנשיים המתלוצצים אל ההומוסקסואל. גם נשים כמרלן דיטריך או גרטה גרבו הן דמויות קמפיות, בשל התכונות הגבריות שיש להן. האנדרוגניות בכלל היא מוטיב קמפי, אך כל אלה נכנסים כאייפונים של הקיטש והקמפ, לדעתי, רק בשל אפקט המלאכותיות, הלא-טבעיות שהם יוצרים (כאן, כמובן, בניגוד לסטריאוטיפים ה"טבעיים" של גבר ואשה). חוסר הטבעיות נוצר כאשר מוכנס אלמנט זר (נשיות לגבר, גבריות לאשה, נעורים לזקן) לאיפיון של אובייקט ההתבוננות.

ז5. מיסחור האסתטי. מעבר למה שנאמר על המיסחור של האסתטי במאמרים של צוקרמן (חוברת זו), יש לראות נטייה זו בהקשר של האסתטיקה של הפוסט-מודרניזם. הצצה אל הפואטיקה הפוסט-מודרניסטית תגלה, שההתעניינות הגדלה והולכת היום בקיטש אינה מקרית.

היא תולדה של החוויה בה אנו חיים. הפוסט-מודרניזם על פי גיימסון (1984), למשל, מתאפיין בביטול ההבחנה בין אמנות גבוהה לנמוכה. הוא תוצר של הכללת הקפיטליסטית המאוחרת, שהמרכיב המרכזי שלה הוא מיסחור. מבחינתו של גיימסון הניבויים של אדורס התממשו: יצירות האמנות משתלבות בייצור הסחורות הכללי.

האמנות הפוסט-מודרניסטית מבליטה את יסוד השיעקות. בניגוד לידוע לנו על אמנות בכלל, ועל אסתט מודרנית בפרט, האמנות הפוסט-מודרניסטית אינה טהה אחר המקורי, האינדיווידואלי. "משיכת המכחל האסתטי והייחודית" אינה ממטרותיה. להיפך, מה שחל על סחורות בכלל חל גם על הסחורה האמנותית. היא בעיקרה תוצר של שיעתוק מכני (וורהול, למשל) ומציינת, על פי גיימסון, את "קץ הסגנון" ואת "מותו של הסובייקט". הפוסט-מודרניזם משחרר את יצירת האמנות מאסתטיקה במרכזיות של האינדיווידואל, ורואה בעבר את מקור השראתה. האמנות בת זמננו אינה אלא 'חיקוי של סגנונות מתים, דיבור מבעד לכל המסכות והקולות, שנאגרו במוזיאון הדמיוני של התרבות, שכעת היא עולמית" (עמ' 107).

המרכיבים שנמנו לעיל (א5-ז5) ממלאים תפקיד בבניית הקליטה של האובייקט האסתטי כאובייקט קיטשי. הם יוצרים את אפקט אמנותיות היתר. ככל שהאובייקט מקיים יותר מן האייפונים האלה, כך עולה ההסתברות שהוא יירשם בתודעתנו כאובייקט קיטשי. ■

1. בשביל Eco (1985), למשל, העמדת הפנים של יצירת הקיטש, כאלו היא מעניקה לצופה בה חוויה אמנותית, בעוד היא משדרת רק אפקט. היא הומו-העיקרית של הקיטש.
2. מראי מקום
3. אסתר. זיה. 1987. כחנות אור. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
4. ברינקר, מנתם. 1982. אסתטיקה כחנות הביקורת. גל' צה"ל: אוניברסיטה משודרת.
5. גיימסון, פרידריק. 1990. פוסט-מודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר. קו. 10: 119-101.
6. קולקה, חוסס. 1982. קיטש מהו? עיון ל"א אב: 101-88.
7. קולקה, חוסס. 1991. מה רע בקיטש? עיון מ: 186-173.
8. קמינר, אמיר. 1987. "יש לנו את האמנות שלנו". סרטים: 3: 54-63.

Calinescu Matei, *Faces of Modernity*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Eco Umberto, "The structure of bad taste," *The Open Work*. Mass.: Harvard University Press 1988, P.P. 180-216.

Jakobson Roman, "Closing statement: Linguistics and poetics." In Th. A. Seboek ed. *Style in Language*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1960, P.P. 350-377.

Walther, *Deutscher Kitsch*. Gottingen, 1978.

Kuleshov Lev, *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*, University of California Press, 1974.

Labov William, *Language in the inner City*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

Mukarovsky Jan, "On poetic Language", *Slovo a Slovenost* 6 1940/1976, P.P.

Reinhart Tanya, "Principles of gestalt perception in the temporal organization of narrative texts," *Linguistics* 22, 1984, P.P. 779-809.

Sontag Susan, "Notes on camp," *Against Interpretation*. New York: Laurel 1964, P.P. 277-293.

Sontag Susan, "On style," *Against Interpretation*. New York: Laurel, 1965, P.P. 24-45.

Steen Gertruds, "Miss Furr and Miss Skeene." In Susan Cahil ed. 1975. *Women and Fiction*. New York: Mentor P.P. 42-48.

ד"ר רחל יגור היא בלשנית ומלמדת בחוכנית הקוגניטיבית ובחוג לתאור באוניברסיטת תל-אביב.