

"שותי התה" של יוסל ברגנר:

ניתוח אומנותי-ספרותי על רקע השואה

רחלי ברגר

מאמר זה מציע פרשנות אומנותית-ספרותית לציור "שותי התה", שצייר יוסל ברגנר. המציאות של שותי התה מתערערת ביצירה בגלל הנתק בין שני חלקיה: עיצובן הסכמטי והסטטי של הדמויות מעומת עם הסגנון האקספרסיוניסטי הדינמי של הציפורים והשמיים. הנתק, יחד עם רכיבים חידתיים נוספים, מזכיר את ההקשרים הבלתי הגיוניים המאפיינים את סגנון הסוריאליסטי. במאמר אציע ארבעה קשרים של היצירה ליצירות ספרותיות של נתן זך, אהרן אפלפלד ואהרן פרץ. מתוך ההקשרים הללו אתן פרשנות ליצירה על רקע השואה: הציור ממחיש את הפער התהומי שהפריד בין עולם המושגים של היהודים וסביבתם לבין המתרחש במחנות, עד כי האמת לא נקלטה והמציאות לא חדרה במלואה כ"ממשות מלאה ורצופה". מורכבות זו ביקש ברגנר לבטא בציורו, בדמויות הקפואות המטרימות את מותן והבוהות בנו – החיים.

מבוא

בשנת 1964 צייר יוסל ברגנר בשמן על בד את "שותי התה" (תמונה 1). זוהי עבודה חידתית, ובמרוצת השנים ניתנו לה פרשנויות אחדות (תמוז 1969, 16; שבא 2000, 3). במאמר זה אציע פרשנות ליצירה זו על רקע השואה. יוסל ברגנר אומנם עזב את פולין בשנת 1937, שנתיים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, ונסע

לאוסטרליה, אך חייו התוססים בפולין, הגעגוע יוצא הדופן שלו לעיירה, הצורך שלו לאסוף מידע על השואה ולקרב אל חוג ידידיו ניצולי שואה – כל אלו מבססים את הפרשנות של עבודותיו כתגובה לשואה ומעמידים אותו כאחד היוצרים הישראליים הראשונים שהגיבו לשואה ביצירתם (ברגר 2008, 114). אפתח את המאמר בהצגת הביוגרפיה של האומן ואתייחס בקצרה לבחינת המקורות הסגנוניים של היצירה "שותי התה" ולחידתיות הנגזרת מהם. לאחר מכן אציע ארבעה קשרים של היצירה ליצירות ספרותיות של נתן זך, אהרן אפלפלד ואהרן פרץ. בסיכום אנסה לקשור את המרכיבים ולהציע פרשנות ל"שותי התה" על רקע השואה.¹

יוסל ברגנר נולד בשנת 1920 בווינה. בהיותו בן שנה בלבד עבר להתגורר עם סבו וסבתו בעיירה קְרִדִּימָנוֹ שבפולין ובגיל שש הצטרף להוריו בוורשה. אביו, זכריה-חנא ברגנר, היה משורר שנודע בשם העט "מלך ראוויטש" ושימש כמזכיר איגוד הסופרים והעיתונאים היהודיים בוורשה בשנים 1924–1935. בשל עיסוקו של האב חווה ברגנר בעוצמה את החברה ואת התרבות היהודית הסוערת שבין שתי מלחמות העולם.² בשנת 1937, בעקבות המדיניות האנטי-יהודית של היטלר בגרמניה, נסע ברגנר בעקבות אביו לאוסטרליה. בשנת 1951 עלה ברגנר לישראל, ושלוש עשרה שנים אחר כך צייר את "שותי התה".

הציור מחולק לשני חלקים שווים: בחלק התחתון מוצגות חמש דמויות חיוורות, לבושות בחגיגות יושבות מסביב לשולחן, שעליו פרושה מפה לבנה ושסביבו כיסאות מהודרים. על גבי השולחן מונח סמובר. בחלקו העליון של הציור נראות שבע ציפורים גדולות ומאיימות המכסות את השמיים. התמונה מבוססת על ניגוד חריף בין שני החלקים, ניגוד המתבטא הן בקומפוזיציה הן בסגנון. בחלק התחתון הדמויות פונות לחזית, קווי מתאר תוחמים את פניהן והן מעוצבות כדומות זו לזו. האף הוא קו צר המחלק את הפנים לשני חלקים שווים וסימטריים. עיני הדמויות פקוחות לרווחה במבט ישיר, והביגוד דקורטיבי. עיצוב

¹ המאמר מסתמך על החיבור לשם קבלת תואר מוסמך (ברגר 2003, 10–19) והחיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה (ברגר 2008, 85–114) שכתבתי. צילומי העבודות של יוסל ברגנר – באדיבות משה אביר.

² על הפעילות הספרותית שם, ראו: כהן 2003, 43–47, 51.

זה מזכיר את עיצוב הדמויות באומנות הביזנטית, כמו ביצירה "המדונה בין קדושים", שצוירה בקונסטנטינופוליס במאה השישית, ובה נראה סגנון דומה: הדמויות קפואות, עיצובן סכמטי, סימטרי, חזיתי, דקורטיבי, עניינהן פקוחות ומבטן ישיר (תמונה 2). הסגנון הביזנטי מציג את ממד הקדושה של הדמויות, המנותקות מהקיום הארצי וקשורות בסיפור קדוש, ואילו ברגר משתמש בסגנון הביזנטי כדי לנתק את הדמויות מסביבתן ולרוקן אותן מחיות.



תמונה 1: יוסל ברגר, שותי התה, 1964, שמן על בד, 60x81 ס"מ



תמונה 2: המדונה בין קדושים, המאה השישית. התמונה באדיבות The Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai

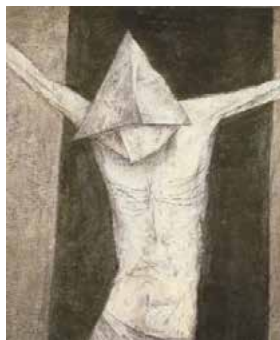
עיצוב הדמויות בחלק התחתון של יצירתו של ברגר מנוגד לסגנון האקספרסיוניסטי³ שבחלק העליון של היצירה. השמיים והציפורים צוירו במשיכות מכחול עבות ובצבעים קודרים בגוני שחור, אפור וכחול. הציפורים צוירו בתנועה אלכסונית חדה. צבען אפור ועכור, ועיניהן חלולות. מבעד לגופן נראים השמיים השחורים. הפעילות של הדמויות – שתיית התה – לקוחה מהמציאות, אך המציאות הזו מתערערת בגלל הנתק בין שני חלקי היצירה. עיצובן הסכמטי והסטטי של הדמויות מעומת עם הסגנון האקספרסיוניסטי הדינמי של הציפורים והשמיים. עימות זה יוצר תחושת איום, חוסר יציבות ואי שקט ביצירה. הנתק, יחד עם רכיבים חידתיים נוספים כמו צבע הפנים הלבן הלא טבעי וכובע הנייר המחודד של הילד, מזכיר את ההקשרים הבלתי הגיוניים המאפיינים את הסגנון הסוריאליסטי. בהמשך אבקש להציע הסברים אפשריים להקשרים בלתי הגיוניים אלה.

³ "אקספרסיוניזם" פרושו הבעה והחצנה של הרגש. זהו סגנון אומנותי המופיע בתקופות שונות ובארצות שונות, השואף להדגשה רגשית באמצעות עיוותים של צבע, צורה וחלל, ראו: יקיר 1981, 4-1.

א. מצנפת השוטים

אחת הדמויות החידתיות ביצירה היא הדמות החובשת כובע משולש. דמות זו נבדלת משאר הדמויות באמצעות שני מרכיבים, המפרים את האיזון ביצירה: האחד – ישיבתה של הדמות על הדשא, בניגוד לשאר הדמויות; השני – התעלמותה מהאיום באופן מובהק, בהסתתרות מתחת לכובע. הכובע מזכיר את כובע השוטים בזיכרון של נתן זך מהוריו שברחו מגרמניה: "בצילום מברלין המונח כעת לפניי, בנשף מסכות, מלבושי אמידים. בצילום, אבי חובש לראשו מצנפת שוטים מחודדת [...] שנים רבות לאחר מכן אני מוצא בארכיון ממלכתי מסודר למופת בברלין את המסמך המציין כי אחד, נורברט זייטלבך, אשתו ובנו התייצבו בקונסוליה הנאצית בפאריס להודיע על שינוי כתובתם, כראוי וכנדרש מאזרחים הגונים. וזאת, חודש אחרי מנוסתם מברלין. חודש לאחר שנודע לאבי המשפחה כי גזר דין מוות תלוי על ראשו. אכן, מצנפת השוטים הלמה את האיש האומלל, חייל בצבא הקייזר במלחמת העולם הראשונה [...] 'גרמניה גרמניה מעל לכל'." (זך 1997, 95).

ברגנר חוזר שוב ושוב לדמות זו ולמצנפת השוטים, ואף מייחד לה יצירות שלמות. באחת מיצירות אלו, גוף הדמות ממלא את רוב שטח היצירה, רזה ושדופה, ורואים את צלעותיה (1958, תמונה 3). ידיה מורמות כלפי מעלה, עיניה מוסתרות בכובע המשולש, ופניה מחוקות. היצירה מבוססת על דמותו של ישו הצלב כסמל ליהודי הסובל. ביצירה זו מצטרף ברגנר למגמה שהחלה בסוף המאה ה-19 בקרב אומנים יהודים, שבחרו לתאר את היהודי הסובל בדמותו של ישו (עמישי-מייזלש 1990, 39).



תמונה 3 : יוסל ברגנר, **ליצן קטן**, 1958, שמן על בד, 71x61 ס"מ

ב. ציפורי טרף ו"ציפורי נפשנו"

עיניהן של הציפורים חלולות וגדולות, מקוריהן חדים, והן נוטות בתקיפות לעבר הדמויות. הציפורים מבטאות הוויה זרה ואכזרית המצפה למוות. הן מזכירות את הציפור שיצייר ברגנר בשנת 1988 כאיור לסיפור "העיט" שכתב פרנץ קפקא, ובו עיט מסוכן ההורג אדם (תמונה 4).



תמונה 4 : יוסל ברגנר, העיט, 1988, שמן על בד, 81x100 ס"מ

ניתן למצוא הקבלה מעניינת בין ציפורי הטרף של ברגנר לציפורי הטרף בסיפורים של הסופר ניצול השואה, אהרן אפלפלד. בשני סיפורים משנת 1971 דימה אפלפלד את הנאצים לציפורי טרף הצדות את היהודים הפליטים. בסיפור "הגילוי האחרון" הסגירו העופות את הפליט לידי רודפיו (אפלפלד 1971, 96), ויש קשר ברור בין הופעתם של העופות לבין הופעתו של מצב של מחלה והתפוררות, בדומה לחיורון החולני של הדמויות הברגנריות.

בסיפור אחר של אפלפלד – "העופות" – תוארה בריחה של פליטי מלחמה להרים. עופות טרף גדולים ומאיימים מלווים את הפליטים במסע ומתוארים כך: "פורשים היו כנפיהם, צוללים כמטילים עוגן... חגים היו סביבנו במעוף צפוף" (אפלפלד 1971, 77). הסיפור יכול להתפרש כאלגוריה על המוות האורב ליהודי הנמלט, ו'העופות' ממחישים את המוות (ברזל 1974, 142). בעבודה של ברגנר בולט הדבר בעיניהן החלולות של הציפורים.

ניתן לפרש את הציפורים של ברגנר גם באופן אחר, לא כתוקפות אלא דווקא כקורבנות. פרשנות זו מבוססת על עניינה המחוררות, על עיצובן כשלדים ועל תנועתן מלמעלה כלפי מטה. דמויות ציפורים אלו מופיעות בשנת 1961 בציור של ברגנר "קדושים" (תמונה 5), ובו הן מועלות לממד של קדושה, כשהן מציצות עם חלקי דמויות אחרות מהחלונות שבקיר. אפשר לראות בציפורים את נשמות היהודים, המנסות להזהיר את הדמויות היושבות מפני הסכנה, ומבטאות את האסון הקרב.

פרשנות זו מתאימה לכמה מיצירות של אפלפלד: בסיפור "המצוד", אפלפלד משתמש בלהקת העופות כדימוי ליהודים הנרדפים, שסופם שיוטל בהם סכיננו של הצייד (אפלפלד 1971, 176-178). בשיר "רבון הסערות", אפלפלד משתמש בדימוי "ציפורי נפשנו" כדי לאפיין את הקול הפנימי של האדם. בורא עולם שותק, ובכך מבשר את הפורענות הקרובה, והדמויות מתחננות בשתיקה על נפשן: "רבון הסערות שָׁנְתָן לָנוּ אֶת הַדְּמָמָה הַזֹּאת / לְעֵנוּיִים / בָּהּ צִפְרֵי נִפְשֵׁנוּ מְתַדְּפָקִים / וּמְצִיִּצִים שְׁתִּיקָה" (אפלפלד 1956, 575).



תמונה 5: יוסל ברגנר, קדושים, 1961, שמן על בד, 113x97 ס"מ

ג. הפסטיבל בבאדנהיים

אחת היצירות המשמעותיות ביותר להבנה כוללת של "שותי התה" היא הנובלה "באדנהיים, עיר נופש" שכתב ב-1979 אהרן אפלפלד. דרור בורשטיין עמד על כך במאמרו על ברגר:

המשותף העקרוני לשני היוצרים הוא המחויבות העקרונית להצגת העולם היהודי שחרב כנמצא, שוב ושוב, תמיד על סף הכליה. זהו הרגע שבו הם מעוניינים: אצל אפלפלד, שחושב במונחים היסטוריים, השנה המכריעה היא 1938. אצל ברגר, המספר '1938' מיתרגם לשורת ציורי סף, ובראשם "שותי התה". העולם שעל הסף, אצל שניהם, הוא עולם מושלם באמת, בועה צבעונית שאינה חשה עד כמה דק הוא קרומה, נתונה לחסדי מקורה של כל ציפור מזדמנת (בורשטיין 2001, 94).

באדנהיים תוארה כעיירת קיט שה"מחלקה הסניטרית" פולשת אליה ומצרה את צעדי הנופשים בה, אך הנופשים מתעלמים באופן בלתי נתפס מטבעת המוות המתהדקת סביבם. באדנהיים אינה מקום גאוגרפי מוגדר. לפי ניתוחה של חוקרת הספרות חנה יעוז, הרי שברובד הנרמז "באדנהיים היא אירופה על יהודיה החיים בשלווה ובבטחה באווירה תרבותית, ואינם חשים כיצד מתחוללים ה'הסגר', ה'מצור', ה'מעקב' וה'שילוח'. הם עולים לקרונות עם בקבוק לימונדה ופיסת שוקולד. 'החיים המתוקים' והרמייה העצמית נמשכו בחלקים מסוימים של יהדות אירופה עד לרגע השילוח." (יעוז 1979). "המחלקה הסניטרית" היא מטפורה לנאציזם, ומשמעות הנובלה מבוססת על "הפער שבין ידיעתו ההיסטורית המובלעת של הקורא ואי-ידיעתם של הגיבורים" (שחם 1997, 192).⁴ עיון בנובלה מראה שאמצעי העיצוב הספרותיים של אפלפלד דומים לאמצעי העיצוב החזותיים של ברגר. כך למשל החיזורון הלא טבעי של שותי התה מזכיר את החיזורון החרוג שמאפיין את הנופשים: "למוחרת הופיעו הנופשים הראשונים [...] הם נראים לי חיוורים מאד" (אפלפלד 1979, 8), אומרת אשתו של מרתין, וגם מרתין עם חלוף הזמן "התחיל להבחין על פניהם של האנשים כתמי חיוורון" (שם, 11, 16, 88).

⁴ על המחזה "באדנהיים, עיר נופש", ראו: רב-אחא 1998, 182; בורשטיין 2001, 97.

הצמחייה העוטפת את שותי התה מזכירה את צמיחתם הפרועה של המטפסים שזוחלים פנימה אל הבתים בבאדנהיים: "הבתים הלכו ונתמלאו דממה. המטפסים הצנומים גדלו פרא" (שם, 60). "הקונדיטוריה נסגרה, והמטפסים השתרגו באין מפריע על התריסים הירוקים" (שם, 62, 103), "המטפסים הדשנים זוחלים עתה פנימה וממלאים את המרפסת" (שם, 85).

הצרימה בין הדגמים הצבעוניים בלבוש של הדמויות, המציגים עושר ונינוחות ורצון לייפות את המציאות, לבין הציפורים המאיימות מעליהן מזכירה את הצרימה שבין הפסטיבל הצבעוני של באדנהיים עם הנגנים, העוגות והבונבוניירות לבין סימני החולי, הריקבון והמחלקה הסניטרית שסוגרת עליהם, עד נסיעתם המרומזת אל המוות, כאשר בעלותם על הקרון המזוהם הם נספגים "בקלות כגרעיני חיטה אל תוך המשפך" (שם, 119).

הנופשים בבאדנהיים ושותי התה של ברגנר הם אפוא מטפורה ליהודי אירופה ערב מלחמת העולם השנייה: הם ניזונים מחרושת שמועות על הרג המוני אך לא קולטים את הבלתי אפשרי בעיניהם; הם רדופים בתחושה שאין מוצא, ובשל כך שרויים באדישות ובחוסר מעש. הדמויות מצויות על סף האימה, שבה הציפורים מאיימות והצמחייה סוגרת עליהן. אצל אפלפלד לכאורה הדמויות לא מודעות למתרחש, ואילו אצל ברגנר נדמה שחיותן כבר נלקחה מהן. הסמובר שעל השולחן נראה חי יותר מהדמויות עצמן, גם ב"שותי התה" וגם, שנה לפני כן, ב-1963, כשברגנר ייחד עבודה שלמה לסמובר (תמונה 6). דווקא הכלי הדומם, המשמש לחימום מים ומזכיר את השבת, מוצג בכל אנושיותו – "הדומם החי" – ומעצים את הניגוד בינו לבין הדמויות שמבטן וחיוורונן ממחישים את מותן הקרב.



תמונה 6 : יוסל ברגנר, סמובר, 1963, שמן על בד, 46x37 ס"מ

ד. שותי התה בארץ

ב-1971 אייר ברגנר את ספרו של ידידו, ניצול השואה, אהרן פרץ (1989-1910). פרץ, יליד בוטרימאניס שבליטא, נכלא באוגוסט 1941 עם אשתו ועם בנם היחיד בגטו קובנה. הוא היה רופא ידוע בקובנה, ועבד בגטו כרופא נשים וכפועל בכפייה. עם חיסול הגטו ב-1944, הועבר למחנה שטוטהוף ולמחנות ריכוז אחרים ושחרר לבסוף בדכאו. לאחר שנה של חיפושים נפגש בארץ עם בנו ואשתו. במשפט אייכמן היה פרץ אחד מהעדים (האוזנר 1974, עדויות א, 367-378).

ברגנר קיים ידידות ארוכת שנים עם פרץ. בתערוכה הראשונה של ברגנר, בגלריה כ"ץ, ראה פרץ את הציורים על יהודי ורשה שהביא ברגנר מאוסטרליה, הזדעזע ותמה: "אבל איך ידעת? כאילו היית שם" (ברגנר 1996, 122), וסיפר לברגנר על מה שעבר עליו בשואה. פרץ כיהן כמנהל המחלקה הגינקולוגית בבית החולים רמב"ם בחיפה ויילד ב-1954 את אודרי, אשתו של ברגנר. הוא כתב שני ספרים אוטוביוגרפיים: ב-1960 כתב את הספר "במחנות לא בכו: רשימות של רופא", על זיכרונותיו עד ימי השחרור, וב-1971 – את ספרו "שלושה שהגיעו", המגולל את סיפורו מרגע השחרור בדכאו ועד העלייה לארץ ובכלל. בספרו זה, שאוּר על ידי ברגנר, תיאר פרץ את ימיו הראשונים בארץ, והוא חולה זור, ועדיין אינו יודע מה עלה בגורל אשתו ובנו:

פתאום ראיתי תמונה משונה, שנראתה כתמונה בספר שקראתי לפני אלף שנה. באחד הבתים שחלפו ליד האוטובוס יושבים יהודי ואשתו על המרפסת ושותים תה. היהודי שהיה בגיל העמידה, היה חבוש כיפה ובעל זקנקן מחודד. אשתו הייתה יהודייה שמנה, רחבת אחוריים ובעלת פנים עגולים ואדומים. על השולחן עמד מֶחֶס, ושניהם ישבו לשותות תה. הינה כך, שאננים, שבעים ומרוצים, יושבים יהודים על מרפסת ביתם ושותים תה. התמונה חתכה כה עמוק בליבי עד כי התעוותי. פתאום חשתי את פער הזמן העמוק, אשר נח ביני ובין שותי התה על המרפסת (פרץ 1971, 123).



תמונה 7: יוסל ברגנר, **שותי התה**, 1971, רישום

בין שותי התה הנינוחים ומלאי החיות בישראל (תמונה 7) לבין שותי התה המשוכפלים והחיוורים באירופה (תמונה 1) נוצר מרחק עצום, גאוגרפית ורגשית. הראשונים מאופיינים בשלווה, בחמימות ובשביעות רצון, ולעומתם, האחרונים, המאופיינים בקיפאון ובאיום, הם דמויות המטרימות את מותן ובוהות בנו – החיים.

סיכום

מחקרים על גורל היהודים ברחבי אירופה מראים כי זרימת המידע הייתה איטית (מכמן 1987, 165). מבצע הרצח של היהודים בשואה היה אפוף מעטה של סודיות והטעיה (מכמן 1985, 114-119), ורק אנשים ספורים, שנמלטו ממקום הרצח, הצליחו לספר על המתרחש. נוסף על קשיים בהעברת המידע המהימן, ניכר כמעט בכל מקום כי אנשים התקשו להאמין בו (מכמן 1987, 165). החוקר ישראל גוטמן, שבעצמו היה חבר במחתרת בוורשה, כתב על כך:

נכון הוא, כי בתום שבועות אחדים אחרי הגירוש [באוגוסט 1942] נמסרו מפה לאוזן דברים על המתרחש בטרבלינקה. אולם הידיעה הזאת לא הפכה כנראה בשום שלב לחלק אינטגרלי של התודעה. הפער שהפריד בין עולם המושגים והיסודות של הקורבנות וסביבתם, לבין המתרחש בטרבלינקה, היה מופלג כל כך, תהומי כל כך, עד כי האמת לא נקלטה ולא חדרה במלואה, והיא נותרה בחזקת סיוט, אשר כנגדו התקוממו ההיגיון, הרגש, הציפיה מהזולת. וכך ה"ידיעה" לא נספגה בהכרתם של הבריות, ובהיקלטה היא נצטיירה להם במידה מסוימת בדמות חלום רע, סיוט שעתיד לחלוף, שמוכרח בנקודה כלשהי להיפסק. מחסומים אלה וחוסר יכולת לתפוס ולהכליל את המתרחש, מבחינה שכלית ורגשית, היו מנת חלקם של משכילים ואנשי ציבור, וכל שכן פשוטי העם (גוטמן 1977, 245-246).

אותו פער תהומי שהפריד בין עולם המושגים והיסודות של הקורבנות ושל סביבתם, לבין המתרחש במחנות, עד כי האמת לא נקלטה ולא חדרה במלואה, הוא העומד במרכז היצירה "שותי התה". המציאות לא נקלטה כ"ממשות מלאה ורצופה" (שם, שם), ואת המורכבות הזו ניסו אומנים שונים לבטא ביצירותיהם: מצנפת שוטים אצל נתן זך; הפסטיבל בבאדנהיים אצל אהרן אפלפלד; ו"שותי התה" אצל יוסל ברגר.

ביבליוגרפיה

אפלפלד, א' (1956). רבון הסערות. **מולד, יד**, 575.

אפלפלד, א' (1971). **אדני הנהר**. תל אביב.

אפלפלד א' (1979). **באדנהיים, עיר נופש**. תל אביב.

בורשטיין, ד' (2001). לתרגם את ה'בוא, בוא' למלים אחרות, מסה ליוסל ברגר. **מקרב, 7**, 86–101.

ברגר, ר' (2003). **שפת הדימויים של הציירים יוסל ברגר ושמואל בק על רקע השואה וחווית הפליטות**, חיבור לשם קבלת תואר מוסמך. אוניברסיטת בר אילן.

ברגר, ר' (2008). **השפעת השואה על האומנות החזותית הישראלית של 'הדור הראשון'**. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה. אוניברסיטת בר-אילן.

ברזל, ה' (1974). **סיפורת עברית מטא-ריאליסטית**. רמת גן.

גוטמן, י' (1977). **יהודי וארשה 1939-1943: גיטו-מחתרת-מרד**. ירושלים ותל אביב.

האוזנר, ג' (1974). **היועץ המשפטי לממשלה נגד אדולף אייכמן**. תל אביב.

ורמן, נ', עמישי-מייזלש, ז' ופריצקי נ' (1981). **סוריאליזם** (אומנות בעידן הטכנולוגי, יחידה 10). תל אביב.

זך, נ' (1997). **מות אמי**. תל אביב.

יקיר, נ' (1981). **הגישה הסובייקטיבית: פוביזם ואקספרסיוניזם גרמני** (אומנות בעידן הטכנולוגי, יחידה 7). תל אביב.

יעוז, ח' (1979). דרכי הצפנה בסיפורת השואה. **עיתון 77: לספרות ולתרבות, 18**, 8–13. נדלה:

<http://www.amalnet.k12.il/meida/sifrut/sifshoa/maamarim/ssi00014.htm>

כהן, נ' (2003). **ספר, סופר ועיתון: מרכז התרבות היהודית בוורשה, 1918-1942**. ירושלים.

מכמן, ד' (1985). **רצח היהודים: הוגיו מבצעיו, שלביו** (בימי שואה ופקודה, יחידה 7). תל אביב.

מכמן, ד' (1987). **ההנהגה היהודית** (בימי שואה ופקודה, יחידה 10). תל אביב.

עמישי-מייזלש, ז' (1990). **השואה: ממד מרכזי באומנות המאה העשרים, סטודיו, 17**, 38–39.

פרץ, א' (1971). **שלושה שהגיעו** (רישומים יוסל ברגנר). תל אביב.

רב-אחא, ד' (1998). **יסודות מיתיים בכתבי אהרן אפלפלד**. חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה. אוניברסיטת בר-אילן.

שבא, ש' (2000). **הציונים** (אוצרת ד' לוי). הרצליה.

שחם, ח' (1997). **מוות בעיר קיט**. בתוך י' בן מרדכי וא' פרוש (עורכים), **בין כפור לעשן** (עמ' 181–193). באר שבע.

תמוז, ב' (1969, 7 במרץ). **המצוד הפרטי של יוסל ברגנר** – אחר הפער שבזמן. **הארץ**, בתוך תיק ברגנר, ארכיון מוזאון תל אביב.