כלב חוצות

מאת

שמואל יוסף עגנון

ואיוריו של

אביגדור אריכא

מרדכי עומר

בית עגנון בירושלים

מוזיאון תל אביב לאמנות

הקדמה

מרדכי עומר

אחת התערוכות הראשונות שבה ביקשתי להתמודד עם הקשר המורכב שבין דימוי חזותי לבין טקסט הייתה קשורה אף היא עם עבודתו של הצייר אביגדור אריכא. בראשית 1976 הצגתי במוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון תערוכה, שנעשתה כמחווה ליום הולדתו ה־70 של סמואל בקט ובה ביקשתי לעמוד על הקשר שבין הטקסטים של בקט לבין האיורים שעשה בעקבותיהם אביגדור אריכא.[1] כהכנה לתערוכה חגיגית זאת זכיתי לפגוש את בקט בביתו בפריז, וכאשר הצגתי בפניו את השאלה על עצם אפשרות ההעברה ממדיום למדיום, מטקסט לציור, חייך והשיב: "כמו אש ומים, הם מופרדים עד הגיעם אל אזור ההתאדות".[2] התערוכה הנוכחית מבקשת לתהות על "אזור ההתאדות" שבין כלב חוצות (פרשה קטנה מתוך תמול שלשום) של שמואל יוסף עגנון לבין איוריו של אביגדור אריכא ליצירה. תמול שלשום ראה אור בשלמותו בראשית 1946,[3] אך חלקים ממנו החלו להופיע כבר משנת 1934.[4] כלב חוצות פורסם כיחידה עצמאית בפעם הראשונה ב־1950 בספריית פועלים (סדרת דורון), ובפעם השנייה ב־1960, עם האיורים של אביגדור אריכא בהוצאת ספרי תרשיש, ירושלים. הידידות בין אריכא לעגנון החלה בסוף 1951 או בראשית 1952. בביקורו הראשון של אריכא אצל עגנון נתן לו הסופר את כלב חוצות וכתב הקדשה: "כדי לא להוציא את הנייר חלק – אם לך ניחא – הנני חותם על פרשת בלק, יקירי מר אריכא". ההקדשה אינה מתוארכת, אך היא כנראה מ־1952, בשל הצעתו של אריכא לאייר את כלב חוצות, אשר התקבלה באהדה רבה הן מצד הסופר והן מצד ד"ר משה שפיצר, מו"ל הוצאת תרשיש.

בארכיון עגנון ניתן למצוא כמה מחילופי המכתבים בין עגנון לאריכא. המכתבים מעידים על יחסי החברות ביניהם כשאריכא, במושבו בפריז, עבד על האיורים לכלב חוצות. ב־11 בספטמבר 1955 כתב אריכא לעגנון בעקבות סיומו את המקבץ השני של הרישומים:

> עגנון היקר מאד,
>
> כמה שמחתי עם מכתבך הקטן אתה בודאי מדמה בנפשך, שכן אחרת לא היית כותבו. וכמה פעמים אני נתישבתי לכתוב אליך, ולבסוף השלכתי את הנייר לסל, שכן הוא לא ראוי היה... עתה אני מעביר את המלה "ראוי" מן העולם – וכותב. כותב הכל מה שיעלה בדעתי ברגעים אלו. שכן אחרת לא אכתוב אף פעם, ועד שאעלה שוב לתלפיות, מי יודע כמה זמן עוד יחלוף.
>
> בכל הארצות בהן שהיתי (ושמספר מספריך ראו עמי) אתה היית נוכח.
>
> [...] ואצלי, קשה, רע וטוב כאחד. לא יחד כמובן, אלא בזה אחר זה. כעת יש לי תערוכה

בקופנהאגן ובראשון באוקטובר תיפתח התערוכה הראשונה שלי בפריס. אחר כך אציג בלונדון. אבל אלה עניינים צדדיים, והעיקר – העבודה, שבה התקדמתי בלי שום ספק, אך עדיין רחוק ממה שביקשתי. זה קשה, ומי יודע זאת טוב ממך. הציור שלי נשתנה מאד, הוא מופשט אך פיגורטיבי. לאחר שנה וחצי של נסיונות הגעתי לשביל קטן, ומקוה שיהיה לדרך. כן ציירתי רישומים לנפשות המתות של גוגול, שיופיע בזמן הקרוב בגִילְד דֶי ליבְּרְ, בלוֹנְדוֹן. אך זה עניין של פרנסה בסופו של דבר. ציירתי את הרישומים לבלק, ושפיצר בודאי הראה לך אותם, ואני מקוה כי הם נראים לך. זה בערך הכל, מחוץ לזה שפריס יפה, ואני אוהב אותה, אך אנשים כמעט ואין בה. אסיים, בברכות לשנה החדשה, ובתקוה כי אשמע ממך אם תרצה בכך, באחד הימים.

שלך באהבה,

אביגדור

דרישת שלום חמה לרעייתך ולאמונה

במכתבים[5] שכתב עגנון לאריכא ב־1959 מירושלים הוא מודה "על ציוריך הנאים שהואלת לכבדני בהם", ושוב ניכרות המלים החמות:

1. ירושלים ת"ו [... לא מפוענח] תשי"ט

אביגדור יקירי, יושב אני אצל ידידנו ד"ר שפיצר ועל מה אנו מדברים על אביגדור אריכא ועל כישרונו הטוב בקיצור אני בא להודות לך על ציוריך הנאים שהואלת לכבדני בהם.

ראה כמה נזהר אני בתארים, בליבי רואה אני אותם נחמדים, אבל חוששני שמא אתה כבר שכחת פירושו הראשון של נחמד. מתי תחזור לירושלים?

אני כבד כתיבה לגבי מכתבים אבל לכשתבוא נדבר הרבה דברים טובים ונכבדים לעת עתה ברכה ושלום ושנה טובה [... לא מפוענח] וכל טוב

בברכה,

מוקירך ש"י עגנון

ד"ר שפיצר סיפר לי שמצאת חברה טובה בוא עמה אצלי ואראה אותה.

2. [על גבי נייר מכתבים של הוצאת ספרי תרשיש]

אריכא אהובי, ארבעה מכתבים מונחים אצלי מבין מכתבים הרבה שאני מבקש להשיב עליהם ומכולם מבקש אני לכתוב לך תחילה. אבל אתה יודע ומכיר אותי לא חלק מבקשותי מתמלא. ביום מן הימים אולי אשב ואכתוב לך או אולי אשב עם עצמי ואכתוב בלא דיו ובלא עט ובלא מלים ואולי יגיעו אותם הדברים אליך כדרך שמחשבות ליבנו מגיעות מאיש אל אחיו. לעת עתה הי' [היה] לי בריא ושלם ודע ידידי שמאד מאד אני רוצה לראות אותך בארץ, בברכת שנה טובה ובברכת כל טוב אוהבך

ש"י עגנון

לאור עושר החומר ושפע הפרשנויות לכלב חוצות ראוי להקדיש פרק נפרד לכל אחד מהיוצרים, שחברו יחדיו להוציא לאור את המהדורה המאוירת של היצירה. על כן, דברי להלן מורכבים משלושה חלקים. הפרק הראשון דן בהתייחסותו של עגנון לכלב בלק, וכן בכמה מהטיעונים העיקריים לשזירה בין מעשה יצחק קומר ובין מעשה בלק שחוברו יחדיו "לאחדות מחושבת", כדבריו של קורצוויל, ברומן תמול שלשום. הפרק השני דן באופן שבו פירש אריכא את כלב חוצות באמצעות איוריו. האיורים שיצר בשנות ה־50 מצביעים לא רק על העניין הרב שהקדיש לטקסט של עגנון, אלא הם עדות מרתקת להתפתחותה של יצירתו שעברה בתקופה זאת תהפוכות משמעותיות. הפרק השלישי והאחרון דן בהוצאת תרשיש, במיוחד במייסדה, ד"ר משה שפיצר, שהישגיו ב"מלאכת הספר" וצורתו החיצונית מעניקים לו מעמד הן כאבי הספר העברי החדש והן כאבי העיצוב הטיפוגרפי של האות העברית החדשה.

הערות

1. Mordechai Omer, *Samuel Beckett by Avigdor Arikha: A Tribute to Samuel Beckett on His 70th Birthday*, exh. cat., Victoria and Albert Museum, London 1976.
שנה קודם לכן, ב־1975, אצרתי תערוכה שהוזמנה על ידי המועצה של לונדון, שאף היא ביקשה להאיר זיקה בין טקסט לבין דימויים חזותיים, הפעם בין שיריהם של משוררים בריטים רומנטיים לבין איוריו של הצייר הבריטי הנודע, ג'וזף מאלרוד ויליאם טרנר (רישומים, אקוורלים ותחריטים)
ראו: Mordechai Omer, *Turner and the Poets*, exh. cat., Greater London Council, 1975
2. ראו לעיל הערה 1, *Samuel Beckett*, שם, עמ' 5.
3. הכרך הראשון של הספר הופיע במסגרת ספרי אשל במחצית נובמבר 1945, ואילו הכרך השני ב־1 בינואר 1946. הרומן בשלמותו הופיע ב־15 בינואר 1946. הרומן השלם הופיע ככרך התשיעי במהדורה כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון בהוצאת שוקן, מהדורת ברלין / תל אביב, 1946.
4. ראו: "תחילתו של יצחק", ספר השנה של ארץ ישראל, עורך: פ' לחובר, הוצאת שם בע"מ, תל אביב, 1934; "בלק", ספר השנה של ארץ ישראל, עורך: אשר ברש, הוצאת שם בע"מ, תל אביב, 1935; "יום אחד", דבר, 6 במרץ 1936; "עורו של בלק", קובץ, הוצאת שוקן לדברי ספרות, ירושלים ותל אביב, 1941; "בבית הצייר", לוח הארץ לשנת תש"ו.
5. מתוך ארכיון עגנון: מכתב מס' 1 – ARC. 4 1788/6; מכתב מס' 2 – ARC.4 1788/6. התמלול באדיבות אמונה ירון.

א. ש"י עגנון ו"כלב חוצות" מרדכי עומר

חובת הפענוח או תאוות הביקוש אחר האמת והעמדת הספק ביכולתנו לדעת

כמעט כל חוקרי עגנון, ובמיוחד אלה שעסקו בתמול שלשום, חזרו ודנו בפרשנות לכלב בלק. במאמרה "כלב משוגע ושגעון הביקורת" היטיבה ניצה בן־דב לתאר את מקום הכבוד שתפס בלק, "הכלב המשוגע", בתוך מכלול הביקורת שהוקדשה לתמול שלשום: "אם ביקש עגנון לפתות את מבקריו ו'לשגעם' ב'הערת שוליים' בדמות כלב חוצות, הוא הצליח בכך למעלה מן המשוער. שוב אין להפריד את הכלב מהרומן, כמעט הייתה לו פופולריות רבה יותר מאשר לגיבור הרומן. עגנון עצמו מודה: 'פעמים הרבה שאלתי את עצמי מה עניין בלק אצל יצחק. וכל אימת שביקשתי להשמיט את פרשת בלק מתוך הסיפור ראיתי בו צורך פי כמה מבראשונה'".[1] ניצה בן־דב מצטטת מתוך מכתב תשובה שכתב עגנון לקורצווייל ביום 28.1.1946, כחודשיים לאחר שתמול שלשום ראה אור.

איור 3
אביגדור אריכא, דיוקן שמואל יוסף עגנון, 1953
עיפרון על נייר, 17x22, אוסף דניאל שפיצר, ירושלים

קורצווייל המניח, על פי מכתבו לעגנון, שבלק הוא יצור סמלי, מוטרד משאלת המשמעות שניתן לייחס ליצור הסמלי הזה, ומבקש את עזרת יוצרו. כותב קורצווייל: "זה חודשיים אני מטפל בסיפורך הנפלא. אין די מלים בפי לדבר על התענוג הגדול שגרמת לי. אבל לא בדעתי לדבר היום על עושר היצירה הגאונית הזאת. פונה אני אליך לא כמבקר אלא כקורא. אמנם זה חודש אני מהסס לכתוב את המאמר השני בגלל שכמה דברים נשארו לי בלתי ברורים. יותר נכון, עלו ספקות בי. אני קראתי את הספר בערך שלוש פעמים ועשיתי לי המון רשימות. אבל מסופקני בנוגע לבלק. אין פה סמליות אחידה. בלק הופך לכתובת לכמה וכמה נושאים ומסופקני אם שלל הנושאים עלה יפה כחטיבה אחת, אם באמת בלק מסוגל להכיל את כולם בלי שאחדות תפישתו הייתה סובלת מזה – העניין הוא פה פי אלף מסובך יותר מאשר בסיפורי ספר המעשים. [...] הייתי אסיר תודה לך לו רמזת על העניין – זאת אומרת אם לך בעצמך לא עלו ספקות באשר לרב משמעותו של הכלב הדמוני. עד כה אין בידי לתפוש אותו פתרון אחיד ודומה לי שעורו נושא יותר ממה שהוא מסוגל לנשוא".[2]

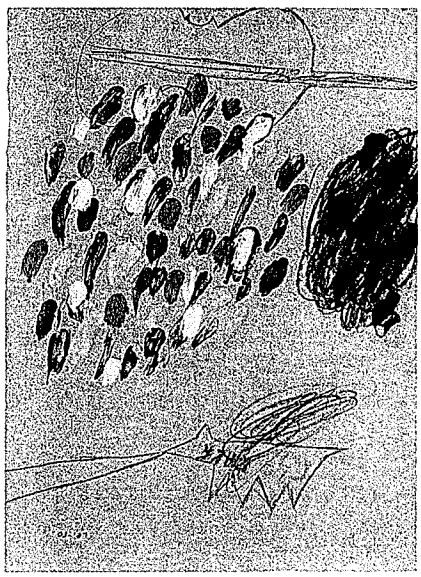
במכתבו המרתק לקורצווייל, עגנון מסתייג מכל אפשרות של פירוש סמלי או אלגורי

לכלב, אך בה בעת הוא רואה בכלב "מקצת משהו מן ההוויה המבעיתה", שנוכחת בסיפור מתוקף חוקיותה האימננטית של היצירה: "[...] אבל אומר לך את האמת, פעמים הרבה שאלתי את עצמי מה עניין בלק אצל יצחק. וכל אימת שביקשתי להשמיט את פרשת בלק מתוך הסיפור ראיתי בו צורך פי כמה מבראשונה. איני רואה בבלק לא סמליות, וכל שכן לא סמליות אחידה, אבל יודע אני שפרשת בלק מוסיפה על הסיפור מה שיצחק וכל חברינו אינם יכולים לעשות כן. אפשר שבאמת אין עורו מחזיק את כל ענייניו, מכל מקום הוא חלק בלתי נפרד מן ההוויה האיומה של חיינו מדעת או שלא מדעת. אתה יודע שאיני אוהב אלגוריות, ואף בבלק לא נתכוונתי לשום אליגוריא שבעולם, אלא שביקשתי ליתן פה על ידי בהמה וחיה מה שאין אני יכול לעשות על ידי אדם. ועיין סוטה ג' עמוד ב': 'קשורה בו ככלב'. [...] אין אני מציע לפניך לבקש לך הסברים לבלק. בינינו לבין עצמנו, אף אני איני יודע להסביר פרשה זו, ואלמלא לא סמכתי על ההרגל שאני בוחן ובודק כל דבר שאני מביא לדפוס, אפשר שהייתי מתבייש בו שהוצאתיו לאור [...]. ועוד לבלק. יודע אני שהקוראים ואפילו המבקרים הטובים נוח להם שבלק היה לחוד ויצחק היה לחוד, אבל אני שמח לראותם יחד. ואלמלא ניתן לי להסביר מה היחס שבין אדם לבהמה לא הייתי מונע עצמי מלעשות כן. כל שכן לפני אדם שכמותך. איני רואה את עצמי כאדם שנתגלו לו תעלומות החיים, אבל מקצת משהו מן ההוויה המבעיתה מתגלית לי מזמן לזמן. וכל כמה שאפשר משתדל אני להטעימה ולהמתיקה. אבל כאן לא היה בידי אלא להיות סופרה. ואפשר שיעלה בידך אם לא עכשיו אולי אחר זמן ולהסביר לך ולי".[3]

באחד הפרקים שהושמטו מתמול שלשום, "פרק שמונה־עשר: התנצלות המחבר ועוד ליצחק", מדגיש עגנון שוב ושוב עד כמה חשוב לו לראות בפרשה קטנה זאת שמתוך תמול שלשום אמת לאמיתה: "יודע אני שיש לך טרוניא עלי שעירבבתי מעשה במעשה ואדם בבהמה, שהרי לפי דעתך קורא תמים צריך הייתי להפריד בין יצחק לכלב ולעשות שני סיפורים, סיפור אחד על מעשה יצחק וסיפור אחד על מעשה הכלב. וכן אתה מתרעם עלי שאני מסיח את הכלב ונותן לו לדבר בלשון בני אדם ומהרהרו בדברים שאין כל בהמה חיה ועוף נזקקים להם חוץ מבסיפורי משלות שאינם אלא משלים. דייך המחבר אתה אומר שהטרחת שני סוסים משכני ונרוצה במעשה הכנסת כלה ונתת להם לדבר כבני אדם וכבר קיבלת עונשך, שבא מבקר שנון והוכיח שאין דרך בני אדם לקרות שמות לסוסים ואין דרכם של סוסים לדבר כבני אדם. וכשסיפרתי על תרנגול ועכבר ונתתי להם להתווכח חלק עלי המבקר והוכיח שעופות ושרצים אינם בקיאים במקרא. לפיכך רואה אני חובה לעצמי לומר לך שכל מה שנאמר כאן אמת לאמיתה. ואין האמת חסרה אם המבקרים כאותו שהזכרנו למעלה אינם יודעים אותה. האמת אמת לעצמה ואינה צריכה להסכמתם. ועכשיו נחזור אצל סיפור המעשה ונראה השתלשלות הדברים".[4]

דן לאור, בביוגרפיה שכתב, חיי עגנון, מעלה מחדש את אי הנוחות שמעורר הכלב בלק בהופעתו ובתפקידו בתמול שלשום, ובסיכום הדיון הוא שב ומצטט את קורצווייל שטרח "יותר מכולם" באותו עניין: "מה שהטריד את המבקרים הייתה נוכחותו בספר של הכלב בלק, שלא הייתה נוחה לרובם. 'פרשת בלק בספרו של עגנון תמול שלשום

אומרת דרשני', כתב יצחק יציב, 'מה ראה המחבר להעלות דמות זו לפנינו? מה הביא אותו לכך?' א"ב יפה היטיב להגדיר את הבעיה, אף ניסה להציע פתרון: 'פרשת הכלב בלק משתרעת על פני עמודים רבים, בפרקים נפרדים, ומעוררת את הרושם כאילו נכתבה לחוד ושולבה רק אחר כך לתוך הרומן. ואמנם בפרקים הראשונים המטפלים בבלק קשה להתגבר על ההרגשה, שבעצם מהווה פרשה זו מעין נטע זר בסטרוקטורה של הרומן'. אולם בהמשך משתנה ההרגשה, והקורא אכן מכיר בקשר ה'גורלי' בין יצחק לבלק – אף שאין המבקר טורח לבאר מהו קשר זה. יותר מכולם טרח בעניין ברוך קורצווייל: מאמרו השני על הספר הוקדש כל־כולו לפרשת בלק, ועל פני טורים רבים של עיתון הארץ פרס קורצווייל את טענתו כי על פני השטח ממלא הכלב תפקיד בבניין הסאטירה של עגנון – אבל בתוקף היותו מקושר בגורלו של יצחק הריהו עולה 'לדרגת סמל מחריד'. בהקשר הזה בלק הוא 'הסמל לתאווה, לעבירה, לכוחות קדומים, להשתוללות היצרים, לטירוף, לשגעון' – לכל הגורמים הנפשיים, שמנסה יצחק קומר להדחיק אל מתחת לסף התודעה, אך אלה קמים עליו לכלותו. לכן כינה את בלק בשם 'הכלב הדמוני'".[5]



איור 6
רפי לביא, כלב חוצות, 2003, אקריליק וגירי שמן על בריסטול ורוד, 25x35, אוסף פרטי

מעניין לציין כי עגנון עצמו כמו כבר חזה כי מעשה הכלב ופירושו ישפיעו גם "על החיים ועל האמנות בארץ ומחוצה לארץ", וכך הוא מתאר את התמודדותם של הציירים עם פרשת בלק: "אם לקינו ממקום זה הרווחנו ממקום אחר. כיצד, סיעה של ציירים הייתה בירושלים, נתעוררה אותה סיעה לצייר את הכלב שהכל מסיחין בו. נתייראו להעמיד לפניהם כלב לשם דוגמא, עמדו וציירו דומה לדומה. ואלמלא לא הייתי חושש משום שמץ מינות הייתי אומר שמעשיהם של אמנים גדולים ממעשי אלקינו, שהבורא יתברך פעמים שמוציא מתחת ידו בריות כעורים ומכוערים ובעלי מומים ואילו האמן עושה הכל יפה. ויכולים אנו לומר בלא חשש ופקפוק שאלמלא בלק היינו חסרים כמה דברים שבאמנות. ולא עוד אלא שניתוספו על ידו אחר כמה שנים כמה רחובות בתל אביב. שכיון שהציירים נתפרסמו קראו כמה רחובות על שמם. ולא עוד אלא שניתוספו שאר רחובות, שקראו על שמותיהם של סופרים שחיברו ספרים על ציירים".[6]

בהמשך המאמר אדון בגישתו של אביגדור אריכא לכלב חוצות, אך כאן אביא דוגמה אחת של אמן ישראלי אחר – רפי לביא – המתייחס גם הוא לכלב בלק מתוך תפיסה

אמנותית שונה מזאת של אריכא. הכלב המשוגע הינו אחד מהדימויים הסימפטומטיים לעבודתו של רפי לביא, וכבר ב־1957, באחד מרישומיו המוקדמים ביותר הוא כותב: "איור ל'כלב חוצות' – עגנון (תמול שלשום)".[7] הראשון שהתייחס לרישום זה, דוד גינתון, מציין כי "בדומה לשאר הציורים מאותה שנה עשוי הרישום כציור של ילדים, אבל השרבוט המסולסל שברגלי הכלב והזנב הוא יוצא דופן".[8] גינתון משווה את הכלב של רפי לביא לרישום של פאול קליי, חזירה מצחיקה, 1921, ולרישום של ז'אן דובופה כלב, 1949, ובשניהם, הוא טוען, לא נגלה הבדלים היררכיים בין אדם לחיה. מאוחר יותר לקראת סוף חייו, ב־2003, חזר רפי לביא אל הסופר האהוב עליו ואל כלב חוצות (איור 6). משוחרר מהדפוסים של ציורי ילדים ומהמשקעים הסמליים השייכים לתקופותיו המוקדמות, אנו מוצאים בציור זה מבעד לשרבוטים, לחותמות ולכתמים הצבעוניים את הטקסט שכתב יצחק קומר על גופו של בלק: "כלב משוגע".

במידה רבה כלב חוצות של עגנון הוא ביטוי למעשה אדם בחיה, ואולי למעשה אדם באדם – חיה בחיה, ואולי גם לעצם מעשה יצירה של האדם, אדם על כל סתירותיו וזרויותיו.

ב. אביגדור אריכא ואיוריו ל"כלב חוצות" מרדכי עומר

אביגדור אריכא עבד על האיורים לכלב חוצות של שמואל יוסף עגנון במהלך שנות ה־50 של המאה הקודמת: חמשת פיתוחי העץ הוכנו בשנת 1953; שמונת הרישומים בעט לגוף הספר – בשנת 1955; ואילו שאר האיורים – שמונה רישומים במכחול ודיו על גבול ההפשטה אשר על העטיפה, הכריכה והדפים הפותחים – בשנת 1958.[9]

נראה כי בשלוש קבוצות איורים אלה מוצה המהלך האמנותי של אריכא באותו עשור, שהחל בציור פיגורטיבי המשתית את החוויות החזותיות על "הנראה לעין", והסתיים בציור מופשט, שהבשיל תוך האזנה למקצבים ציוריים פנימיים ובמשיכות מכחול עשירות באסוציאציות. מעקב מקרוב אחרי מקבצי איורים אלה מדגיש עד כמה קרוב אריכא לעגנון ביכולתו להשתמש בגלוי ובסמוי בערבוביה, ועד כמה מצליח הסמוי לחדור ללב־לבו של הגלוי. האדם והחיה מטלטלים ומסחררים זה את זה, עד שהגלוי עצמו מופיע שעה שהוא מלא וגדוש ברמזים סמויים המותירים מאחוריהם מרחב לעולמם של הקורא והצופה.

שנות ה־50 היו לאריכא תקופה אינטנסיבית של חניכה והיכרות עם אמנות בינלאומית לדורותיה ועם אמנים, יוצרים ודמויות רבות־השפעה בעולם האמנות באירופה, וכל אלה היו משמעותיים לכיווני התפתחותו ולהצלחתו.

שנות ה־50 בחייו וביצירתו של אביגדור אריכא

אביגדור אריכא נולד בשנת 1929 בבוקובינה, רומניה, והתחיל לצייר בילדותו. הוא המשיך לצייר אף במחנות הריכוז, שמהם נחלץ בסיוע הצלב האדום במרץ 1944. הוא הגיע ארצה במסגרת עליית הנוער לקיבוץ מעלה החמישה. ב־1946 החל ללמוד בבצלאל, ירושלים. במהלך מלחמת השחרור הוא נפצע קשה.

ב־13 בספטמבר 1949 הגיע לראשונה לפריז במטרה להכיר את הציור הצרפתי, שעד כה נחשף אליו רק ברפרודוקציות. הוא הירבה ללכת לקונצרטים, להרצאות ולתערוכות, ונרשם ללימודים באקול דה־בוזאר. אם מבחינות רבות הבוזאר קפא על שמריו ועדיין לימדו בו על פי שיטותיו של מוריס דני, הרי הסטודנטים בשנים אלה שלאחר המלחמה, חיפשו כיוונים חדשים והתסיסה מצאה ביטויה בדרכים שונות: בבוז כללי לבחינות ותעודות, ביריבות אלימה בין מחנות השמאל לימין, וכן רווחה מאוד הנהייה אחר מיסטיקה הודית. אריכא קרא אז את "בהאגאווד-גיטה", מספרי היסוד של ההינדואיזם, ושקע כולו בבראהמאניזם.

בין האמנים שהשפיעו על הסטודנטים בבוזאר באותה עת היו פייר סולאז', מוריס אסטב ואדואר פיניון. בנטייתו של אריכא באמצע שנות ה־50 למופשט עם רמזים פיגורטיביים ניכרת השפעתו, בין היתר, של פיקאסו, שהתבטאה במארגים גדושי צבע. בד בבד ניכר גם קו נוסף בעבודותיו שבמידה מסוימת חב למאטיס ולאגון שילה – קו מהיר

ושופע שמילא תפקיד חשוב ביצירתו המאוחרת. יישום של הקו הזה באופן פורמליסטי ונוטה להפשטה ניכר בסדרה של 35 רישומים בדיו ובעט, איורים שיצר למשא אהבתו ומיתתו של הקורנט קריסטוף רילקה מאת ריינר מריה רילקה, עם שובו לזמן מה לירושלים ב־1951.

באביב 1950 הוא ביקר לראשונה באיטליה וראה את ציורי הקיר של ג'וטו, מאזאצ'ו ופיירו דלה פרנצ'סקה, והתעניין בתהליכי העבודה של הפרסקו. הצורך שמכתיבה טכניקת הפרסקו, לסיים קטע של ציור בעוד הגבס רטוב, השפיע על הפרקטיקה העתידית של אריכא: השלמת ציור תוך יום ולא לשוב ולתקנו עוד. אפשר מאוד שגם צדדים אחרים של הפרסקו מצאו דרך אל ציוריו המאוחרים: צבע לוקלי (שאיפיין במיוחד את פיירו) והמשקל שניתן לאזורים הלבנים בציור; ועוד, אריכא ראה את ציורי הקיר באור יום – באופן שבו הם צוירו וכך גם נועדו להיראות (רק מאוחר יותר החלו להאירם בתאורה מלאכותית), ואמנם לימים, היה האור הטבעי לעיקרון במעשה הציור של אריכא, ובהתאם גם דרש להציג את ציוריו באור טבעי כדי שצבעיהם ייראו במדויק.

בשנים 1951-1953 התגורר אריכא בירושלים, ובשנים האלה התיידד עם ד"ר משה שפיצר, המו"ל של ספרי תרשיש. בפגישתם הראשונה הראה אריכא לשפיצר את איוריו ל"קורנט" של רילקה, וב־1953 ראה אור בתרשיש התרגום לעברית של היצירה בלוויית איורים אלה. דרך שפיצר הכיר אריכא את ש"י עגנון וסופרים אחרים, ואילו שפיצר הכיר באמצעות אריכא את הדור הצעיר של הסופרים והאמנים של אותה עת, וביניהם ס' יזהר, המשורר ט' כרמי, וגם בנימין תמוז שאירגן את התערוכה הראשונה של אריכא בגלריה קטנה בתל אביב ב־1952. בשנה שלאחר מכן הציג אריכא שתי תערוכות יחיד בירושלים – בבית האמנים ובבצלאל. סדרה בת שישה רישומים של אריכא ליוותה את התרגום לעברית (1953) של הזקן והים מאת המינגוויי.

מסוף דצמבר 1953 עד מאי 1954 שהה אריכא בשטוקהולם והתקרב אל מעגל יוצרים שוודים, ביניהם המשורר אריק לינדֶגְרֶן והסופר פר לאגרקוויסט (שזכה לימים בפרס נובל). הוא הציג ב"גלריה מודרן" של סוחר האמנות לואיס פון האן, וגם פרסם סדרת ליתוגרפיות לספרו אל לאגרקוויסט, *Dvärgen*. בשיטוטיו התכופים בחנויות הספרים נתקל במחזה של סמואל בקט, מחכים לגודו, אשר הרושם המידי שהותיר בו היה עז.

משטוקהולם יצא לפריז דרך קופנהגן, גרמניה והולנד וביקר במוזיאונים ובגלריות באמסטרדם, רוטרדם והאג. בבלגיה ביקר בערים בריסל, גנט, ברוז', והתעניין במיוחד בריאליזם של ון אייק, שבו תמונת העולם דקדקנית כפני שטח מלוטשים ומבריקים, בניגוד לתיאור הכללי של החלל בציור האיטלקי שראה ב־1950. לחוויה הזאת ולתובנה שנלווית לה הייתה השלכה על שאלות של ייצוג שהעסיקו את אריכא מאז 1965.

בפריז התחדשה ידידותו עם אליקס דה רוטשילד ובעלה הברון גי דה רוטשילד. אריכא פגש את אליקס דה רוטשילד בפריז ב־1951, בהיותו סטודנט; היא התעניינה בעבודתו וסייעה לו ולאחרים שהאמינה בכשרונם. ב־1961 התחתן אריכא עם המשוררת האמריקאית אן אטיק, והקשר של בני הזוג אריכא עם אליקס דה רוטשילד היה חברי וחם.

בשנים 1955-1958 למד אריכא פילוסופיה בסורבון. הוא התעניין בפנומנולוגיה, ב"עולם היישים" של היידגר, ובין היתר השתתף בסמינר של ז'אן ואהל על הוסרל, ממשיכו של היידגר בפרייבורג. ואהל (ממוריו של סארטר) הכיר לאריכא את הסביבה האינטלקטואלית-פילוסופית, והתפתחה ביניהם חברות קרובה.

סימון קולינה, אשתו הראשונה של אנדרה ברטון, ניהלה את גלריה פירסטנברג בפריז, ובסתיו 1955 הציגה את תערוכתו הראשונה של אריכא בעיר. ב־1956 הציג אריכא בגלריה מתייסן בלונדון. הבעלים, פרנסיס מתייסן, היסטוריון של אמנות וסוחר אמנות, ראה בפוטנציאל כשרונו של אריכא ותמך בו: הוא שילם לאריכא שכר של 80 לי"שט לחודש תמורת עבודות שרק מעטות מהן נמכרו.

דרך אליקס דה רוטשילד הכיר אריכא את באלתוס (בלתזאר קלוסובסקי), שגם בו תמכה דה רוטשילד, ודרך באלתוס הכיר את האחים דייגו ואלברטו ג'אקומטי; הסטודיו של האחרון היה למקום מפגשם הקבוע של הארבעה. אלברטו ג'אקומטי עסק באובסיביות במכניזם של העתקת הנראה – בציור ובפיסול כאחד, ובשאלה מה באמת אנו רואים, נושאים שבאותה עת היו רחוקים מענייני המופשט שאיתם התמודד אריכא. ואולם, ג'אקומטי נטע בו את זרעי הספק, והאיץ בו: "אתה לא צריך להיות מופשט. זה לא בשבילך. אתה יודע לרשום; למה שלא תרשום?"

במאי 1956 פגש אריכא את האיש שעתיד להיות בעל ההשפעה העמוקה ביותר עליו – הסופר האירי סמואל בקט. זו הייתה תחילתה של חברות שנמשכה 34 שנים, עד מותו של בקט בדצמבר 1989. מבטו החד של בקט על המצב האנושי, מבט שלא נפקד ממנו גם מקומה של איזו חמלה, זרו אור אחר שעִמעֵם לאריכא את טעמם של חייו עד אותו זמן. לימים אמר אריכא: "הוא היה המגדלור שחיפשתי ולא ציפיתי למצוא".

בקט ואריכא נהגו להאזין יחדיו למוזיקה. אריכא נטה למוזיקה פוליפונית ונהנה במיוחד מיצירותיו של היינריך שיץ. בקט העדיף את בטהובן, מוזיקה קאמרית או יצירות לפסנתר, וכן את שוברט, היידן ומוצרט, ואילו אל באך חש "שעדיין לא הגיע". הם האזינו גם למוזיקה א־טונלית של שנברג ותלמידיו אלבן ברג ווברן. הקיטוע במוזיקה של וברן עִניין את בקט במיוחד. השניים נהגו גם לקרוא יחדיו, במשך שעות, משירת דנטה, הלדרלין, גתה המאוחר וכן את שיריו של מאתיאס קלאודיוס, המשורר הגרמני בן המאה ה־18. הם הראו זה לזה את עבודותיהם, ואין ספק שלבקט הייתה השפעה מרובה על התפתחותו של אריכא. אריכא באותן שנים, 1957-1965, שקד על זיכוך הצורה בדרך אל הפשטה ספונטנית ואינטואיטיבית, לא שכלתנית. במאמרו "ציור ומבט", 1966, כתב אריכא: "את הציור יש לראות מחוץ למשמעות. [...] את הציור אין לקרוא. הוא אינו אידיאוגרמה. שום תפקיד לא הוטל עליו. הוא אינו מטריאליזציה ואינו מייצג אלא את עצמו: משטח ובו קווים, צורות וצבעים במצב של מתיחות. מישהו פעל בו ואיפשר למשטח זה, באמצעות פעולת היד, להתארגן עד לקצה גבול היכולת".[10]

על ציוריו המופשטים אמר אריכא כי הם אינם "לפי הטבע" אלא "במקביל לטבע". ברברה רוז כתבה על סוג של ציור מופשט חדש, שבו "בניגוד להפשטה הצורנית ונעדרת

האובייקט, האמנות של אריכא היא אמנות של תוכן. [...] ביצירותיו ניכרים מצב נפשי קודר ונבואות אימים. תהומות אש, קווים־סדקים חזיזיים מבקעים את המישורים, מפוגגים אותם בעשן לוהט, ומוטיב ההתלקחות הוא שחור מעורר מועקה".[11]

דנקן תומסון רואה בשימוש המרובה בגוני שחור שהופיעו כגושים המתנגשים זה בזה – או עם צורות דומות להם בצבעים צהוב ואדום עזים, את השפעת תכניו של בקט: "השימוש המרובה בשחור, המרמז על תהום שאין לה שיעור, חב, ללא ספק, משהו לבקט – זה היה הצבע האהוב עליו – אבל אריכא שחש כי זה עתה הגיע אל האור, הוא מודרני לחלוטין וחלק אמיתי מן האוונגרד. ההצלחות שבאו בעקבות שינוי כיוון זה, שבו התמיד במשך שבע שנים, חיזקו מן הסתם, לפחות בתחילה, תחושה של הישג. היו לאריכא הסכמים עם כמה סוחרי אמנות: מתייסן בלונדון, שכבר הכיר בכשרונו בעבר; קרל פלינקר בפריז (בשנים 1960-1962); ורנר רוש בקלן; ובנאדור וקרוגייר בז'נווה. התערוכה בגלריה פלינקר ב־1961 היא שזכתה להצלחה הגדולה ביותר, מסחרית וביקורתית (וגם חברתית); גרטה גרבו וז'ורז' פומפידו ביקרו בה, והמשורר האמריקאי ומבקר האמנות ג'ון אשברי, כתב עליה בארט אינטרנשיונל. אשברי ציין את 'הדחיפות שמתוכה צוירו הציורים ואת שפתם שלא ניתן לחקותה. [...] הפְשטות שחללן מורכב, רדוד וחנוק במישורים משייטים, ענני עשן והתפרצויות פתאומיות של אור שנכבה מיד. האור מנסה לחלחל מבעד לצורות הכהות או מסביבן, צורות שכמו חוסמות את הנוף, אך הן עצם הנושא'. התערוכה החשובה ביותר בגלריה ציבורית, שגם זיכתה אותו בהכרה נרחבת, הייתה תערוכת יחיד של ציורי שמן, גואש וצבע מים שאצר וילם סנדברג במוזיאון סטדליק באמסטרדם ב־1960. שנתיים אחר כך נכללו עבודותיו של אריכא בביתן הישראלי בביינאלה של ונציה".[12]

בתערוכות היחיד שהציג אריכא בארץ באותן שנים – במוזיאון ישראל ב־1966 ובמוזיאון תל אביב ב־1973 – כל הציורים היו מופשטים. תערוכות אלה היו בבחינת סגירת מעגל ופנייה מחודשת אל "הנראה לעין" ול"רישום לפי הטבע". במכתב לד"ר גמזו מ־1972 כתב אריכא: "אני מודע שכל ציור שלי, כל הבדים הגדולים שפעם ציירתי ושכנראה לא אצייר יותר (אך מי יודע?), כל הצורות הקודמות מסתתרות עתה ברישומי המכחול שלי הקטנים. אך אלה שלא ראו את תמונותי הקודמות לא יכולים לדעת מה היא אותה 'צורה פנימית' שממנה אני מנסה – ללא הצלחה יתירה – להיפטר. אם הגעתי לסוף הדרך ב'שידור' הצורה שלי, אני רק בראשיתה בדריכותי נוכח כל החי והדומם. כמובן, בתמונותי משנות ה־50 ועד אמצע ה־60, היה נושא כמוס. מין ניגון, מצבי נפש, אך במיוחד ציור שנבע מציור (כפי שצרפתית נובעת מצרפתית ועברית מעברית). לא היום, ולא מאז שבע השנים האחרונות. אם לסכם בקיצור: נולדתי אל תוך האמנות המודרנית, וזו הייתה ראשית דרכי. אני חושב שתקופה זו ננעלה, ועל כל פנים, אני יצאתי ממנה. במלים אחרות: רישומי המכחול שלי, מאז השנים האחרונות, הם פוסט־אבסטרקטיים ולא יכלו להתהוות בלא ההפשטה. אך הנושאים הכמוסים וה'גדולים' (קצת בנוסח 'מאניירה גראנדה') של תמונותי הישנות, כל אלה שייכים לעבר".[13]

איורי אריכא ל"כלב חוצות"

בשנים האחדות ששהה אריכא בארץ במהלך שנות ה־50, 1953-1951, הוא החל לאייר את כלב חוצות ויצר אז לספר רק חמישה פיתוחי עץ (קט' 1-5). לשאלתי כיצד נעשו איורים אלה, ענה: "הכלב כולו שאוב מן הדמיון שלי, בעוונותי הרבים".[14] אך התחקות אחר רישומיו ותחריטיו מאותן שנים מגלה כי הוא הירבה להתבונן בכלבים (איורים 9-12, 15-19), ואף מילא אלבומי רישום במיתוות כלבו של המשורר ט' כרמי, ידידו (איורים 9-12). אמנם, ברישומים ובתחריט הללו הכלבים נינוחים לגמרי, ואין רמז לייסורי הכלב כפי שהם מתוארים אצל עגנון ובאיורים ליצירה של אריכא עצמו. ואולם, כל אלה היו בלי ספק מאגר חשוב של פרטים ששימשו כבסיס לפיתוחי העץ ולרישומים שהכין לכלב חוצות.

בפיתוח העץ המופיע בראש הפרק הראשון של הספר (קט' 1) נראה כי אריכא צמוד מאוד לטקסט. הוא מתאר את הכלב רכון לפנים ברגליים פשוטות, והתאורה מבליטה את שתי רגליו הקדמיות, את ראשו ואת זנבו, וגופו נדחס אל בינות קו רישום דק ורציף. קידתו של הכלב עשויה להתפרש שלא כראוי, וכך מתאר עגנון את הסצינה שבה כתב יצחק קומר על גבו של הכלב: "פשט עצמו הכלב לפניו והביט במכחולו כמתוך סקרנות. ובאמת לא סקרנות הייתה כאן אלא חימוד היה כאן. הגביה עצמו משהו, וחזר והגביה עצמו משהו, עד שלא היה בינו ובין המכחול אלא מקצת מועט. התחיל המכחול מטפטף. לא נסתפג המכחול עד שהיה כתוב על עורו של הכלב כלב משוגע" (כלב חוצות, הוצאת ספרי תרשיש, 1960, עמ' 10; כל הציטוטים להלן הם ממהדורה זאת). אריכא לא מראה את הכתוב על גבו של הכלב, ובמקום זאת מסמן על ראשו מעין "אות קין" מופשט המעיד כי אכן הכלב מסומן ובכך גם נחרץ גורלו.

הדפס העץ השני (קט' 2) אף הוא צמוד לטקסט ומתאר את הבְּעתה שעורר הכלב באנשים. קו אופקי ורציף מסמן את החיץ בין הכלב ובין תושבי מאה שערים: "נזדעזעה כל מאה שערים כולה, וכל מהלכי שתיים, אנשים, נשים ותינוקות התחילו רצים בבהלה" (עמ' 12). אריכא אינו מוותר על ה"תינוקות", ובדיוק על קו החיץ צייר תינוקת רצה "בבהלה" יחד עם כל בני הקהילה. מנגד, הכלב אינו רץ, אלא כפי שמתאר עגנון: "נמלך להמתין עד שתתיישב דעתן של בריות ויחזור וישאל. בתוך כך פער את פיו עד לעיניו, כאילו לעשותו חבר לראייה" (עמ' 13). בהמשך הסצינה עגנון מתאר את סקילת הכלב: "התחילו החנוונים מסקלין אותו באונקיות של ברזל ובליטראות של אבנים. הבין מדעתו ששלח בית דין צדק לבדוק את המשקלות" (שם). אריכא צמוד בדרכו לתיאור גם בעניין זה, ופיזר סביב הכלב סימנים למטחי הסקילה. כמו כן, הוסיף בחלק העליון של האיור מעין מלבנים סגורים כמבקש לרמוז על המשפט: "עִם שהוא צועק נתחבאו כל האנשים והנשים והתינוקות בתוך בתיהם ונעלו את דלתותיהם" (שם).

הרגע שבו הצטרפו לסקילה כל אנשי מאה שערים הוא נושאו של פיתוח העץ השלישי (קט' 3). "עד שנמלך לעשות יצאה כל מאה שערים בכלי עץ ובכלי אבן ובכלי

חרס ובכלי זכוכית, בקדירות ובפכים, בקנקנים ובכדים, בפחים של נפט ובתנורים של טיט, בקני מנורה פסולים, במרגליות של זכוכית ובנזמים שעשויים כקדירה מלמטה וכעדשה מלמעלה והתחילו מסקלים אותו" (עמ' 16). באיור זה, גופו של הכלב מתוח אלכסונית לכל רוחב קדמת הפורמט, כאילו נתארכו איבריו, ומיד "הגביה את עצמו בילדה והתחיל רץ, להיכן רץ ולהיכן לא רץ" (שם). הניגוד החריף בין גופו המואר יחסית של הכלב לבין קווי המיתאר הדקיקים על רקע שחור המציירים את אנשי הקהילה, מעצים את הנתק בין התוקפים לבין החיה שנלכדה.

פיתוח העץ הרביעי (קט' 4) נותן ביטוי לסצינה הבאה: "הרהר שמא כדאי לחזור כלעומת שבא ולילך למאה שערים ביום אחר. בלק שלא היה מאותם שעושים את מחשבותיהם פלסתר הפך מיד ראשו לאחוריו. בא זנבו והלך לפניו. נטל בלק עצמו והלך אחר זנבו. בא ראשו וחזר לאחוריו. הקיצור מה נאריך, כל הטיותיו של בלק באותה שעה על דעת עצמו היו, כאילו איבריו שולטים בו ואין הוא שולט בהם. הביט עליהם קשות אבל לא נבח. הרגישו איבריו בכעסו ונתפשרו זה עם זה, וחזרו והלכו ..." (עמ' 29-30).

הסצינה החמישית, האחרונה שנעשתה במדיום של פיתוח עץ (קט' 5), לקוחה מתוך הפרשות האחרונות בסיפורו של בלק – דרשתו של רבי גרונם: "נבעת הכלב ונזדעזע וצעק הב הב, וצעק ר' גרונם כנגדו, ונתערבה צעקתו של זה בצעקתו של זה, והייתה הצעקה בוקעת והולכת. עד שהכיר הציבור שהכלב עומד ביניהם, ירדה בהלה לציבור, שכמותה לא הייתה ואחריה לא תהיה" (עמ' 79). אריכא מתעכב על הרגע שבו הכלב מגיב אל בהלת הציבור: "ומאחר שלא הגביהו עליו רגל ולא הרימו עליו מקל נתחזקה דעתו שהכל מתייראין ממנו. זקף את ראשו ומתח את זנבו והביט בעיניים רמות. לבסוף הגביה את קולו. וכיוון שנשמע קולו של בלק נזדעזעו כל הרגליים ונשמטו כל המקלות ונעקרו הכל ממקומם והתחילו בורחים" (עמ' 80).

אריכא שלט בטכניקות השונות של שפת ההדפס עוד מתקופת לימודיו בבצלאל – פיתוח עץ וחיתוך עץ, תחריט ותצריב, ליתוגרפיה והדפס אבן. בין מוריו בבצלאל היו יצחק אשהיים, יעקב שטיינהרדט ומרדכי ארדון.[15] רבים מהעותקים המוקדמים של הדפסיו בוצעו על ידי האמן עצמו, כולל אלה של כלב חוצות, ושנים רבות היה המכבש חלק בלתי נפרד מהסטודיו של אריכא בפריז (איור 8).

באמצע שנות ה־50 חזר אריכא לעבוד על האיורים לכלב חוצות. בשלב זה הוסיף שמונה רישומי עט בקו דק, רציף ואחיד. הדימויים המופיעים במרכז המצע ששוליו פתוחים, ממוקדים ישירות בסצינה המתוארת, ללא פרטים נוספים. למרות ההימנעות מהצללה או מעיבוי של הקו, הזרימה והמקצב של הרישום מעניקים תחושה של עומק ותלת מימד. שולי הדף הפתוחים מזכירים את 35 האיורים בעט שצייר אריכא למשא אהבתו ומיתתו של קפטן כריסטוף רילקה (כאמור, ב־1951, וראו אור בהוצאת ספרי תרשיש ב־1953), ובעבורם זכה במדליית זהב בטריינאלה של מילאנו ב־1954.

האיור הראשון בעט מוקם על ידי ד"ר שפיצר כדף פותח לטקסט כולו (קט' 6). הוא מעין היכרות ראשונה עם הכלב ברוח התיאור של עגנון: "נזדמן לו [ליצחק קומר] כלב

חוצות, שאוזניו קצרות וחוטמו חד וזנבו דלול [...]" (עמ' 9). לצד הכלב נוכל להבחין בשני מְכלים עגולים, ספק קדירות הצַבעים שנתקל בהם בבריחתו מפני יצחק (עמ' 11), ספק פחי האשפה שביניהם מצא את משכנו. בדומה לאיור הראשון בטכניקת פיתוח העץ (קט' 1), נוכל להבחין על מצחו של הכלב, בין עיניו, בצורה כמעט עגולה, מעין "אות קין" – ממלא מקום סמלי ומופשט למלים שכתב יצחק קומר הצַבע על גב הכלב.

רישום העט השני (קט' 7) אף הוא מקביל לפיתוח העץ השני (קט' 2), ומתאר את הבריחה הבהולה של הציבור מפני הכלב. גם פה מוטעמת בריחת התינוקת, שעקֵבה השמאלי משיק לקצה אפו של הכלב, וגם פה לא שכח אריכא לסמן בפינה השמאלית העליונה דלת נעולה.

גם הרישום השלישי (קט' 8) חוזר לסצינה שכבר תוארה בפיתוח עץ (קט' 3). הרישום בנוי כתקריב ומכניס את הצופה אל תוך סצינת הסקילה ומתמקד בפניהם המשולהבות של המכים. אך כאן הוסיף אריכא מימד קונטמפלטיבי: אל מול הכלב (בפינה השמאלית התחתונה של הרישום) שלא הספיק "לתת דין וחשבון לעצמו מכל מה שראו עיניו ושמעו אוזניו עד שנזרקה בו אבן" (עמ' 16), העמיד אריכא (בפינה הימנית התחתונה) דיוקן מעודן של נערה המשעינה את ראשה על כפות ידיה ועיניה מביטות הרחק – לא אל מרכז הסצינה אלא הרחק אל מעבר לה. הניגוד בין הנערה המהרהרת לבין הזקן המשתלח כמו מצביע אל המשפט שמיטלטל בין חלום למציאות: "יפה שינה בלילה, כל שכן למי שנרדף ביום" (עמ' 15).

הבהלה והבלבול שקמו ב"בית הספרים אוצר המדע" הם נקודת מוצא לרישום הרביעי (קט' 9): "עם שהם יושבים איש על מקומו, החוכמה עטרה לראשו והמדע הדומו, נגלה עליהם בריה שפלה, הכלב אשר ברח מתוך הבהלה. נשמטו קולמוסיהם מידיהם ולא קמה בהם רוח, ואף הם נשמטה נשמתם וברחו לכל רוח, ולא הספיקו להזכיר את הספרים, שהעתיקו מהם דברים. ואף הכלב ברח. ולא משום חרם קדמונים שיש על בית הספרים, אלא משום שנתיירא שלא יהיו הספרים קברו" (עמ' 23). תוך כדי בריחתו מבית הספרים הגיע הכלב לבית הספר כל ישראל חברים, ובעודו מתבונן ומקנא באחוות הידידות שבין הבריות שם, שיחזר והבין כי ייסוריו באו לו מרגע "שנתגלגל לשכונת הבוכרים ונזדמן לו אותו כלי לח שנוטף כמין להלוחית צוננת [...] (עמ' 24). ראה הכלב את מנהל בית הספר "ופשט עצמו כעם הארץ שפושט איגרת לפני הבקי לשמוע מה כתוב שם" (עמ' 25). מתגובת המנהל למד כי כתוב על גבו גינוי, וכי "אותו ריקא", הצבַּע, "עשה בי סימן" (שם). האופן שציבורים שונים מתייחסים לכלב הוא נושאו המרכזי של הפרק החמישי, שכותרתו "דברי העיתונים וזעקתם". כאמור לעיל, עגנון אינו פוסח גם על "סיעה של ציירים", ומתארם ספק בהערכה רבה ספק בציניות לא קטנה (לעיל עמ' 16). בין היתר אומר שם עגנון כי הציירים "עמדו וציירו דומה לדומה". הדבר יכול לשמש נקודת מוצא לרישום החמישי בעט של אריכא. מתואר בו הכלב המרחרח כלב אחר פנים אל פנים (קט' 10). המעגל האובאלי, הסוגר את שני הכלבים יחדיו, מרמז על עולם ומלואו סגור לעצמו, אשר הילד הקטן מנסה בתמימותו להסתפח אליו ומתקרב אל הכלבים.

הפרק העשירי של כלב חוצות נקרא "רוחות" והאיור המופיע בו הוא של "לילית אחת זקנה" – תנשמת (או עוף דורס אחר). הלילית שעונה על רגליה החזקות, ועיניה, האחת קרובה והאחת רחוקה, ממוקדות בפניו של הצופה במבט נוקב (קט' 11). רישום חסכני זה הוא מהקומפקטיים ביותר בסדרת האיורים. הלילית מקרינה חוכמה ותעוזה, ומיקומה הממלא את הדף כולו, מעניק לה מימד החוצה מקום וזמן, מעין סמל או אמבלמה.

הרישום השביעי בעט (קט' 12) מתייחס לרגע שבו רבי גרונם נושא דרשה בפני קהל מרותק, שבראשיתה איש אינו ער לכלב: "אותה שעה עמד רבי גרונם על מעלות היכל הישיבה וכמה מניינים מקיפים אותו מכל צדדיו, חוץ מנשים שעמדו על פתחי החנויות ודחקו לשמוע. ודבריו מעופפים כחיצים ופניו בוערות כלפידים וקולו הולך מסוף מאה שערים ועד סופה, וכל פעם יוצאת מפיו אנחה או גניחה או יבבה או יללה וכן מלבם של שומעים, והוא זורק גופו אילך ואילך ועוצם עיניו ופותחן וזורק ידיו ומחזירן ומכה על לבו" (עמ' 76). מעגל האנשים המקיפים את רבי גרונם ברישום זה מסודר כך שאת אלה שבקדמת הפורמט אנו רואים מצד הגב, את אלה שמימין אנו רואים בפרופיל, ובחלקו העליון של הרישום נראים האנשים חזיתית, פניהם כלפי הצופה. במרכז המעגל נמצא רבי גרונם, ואילו מימינו הוסיף אריכא עוד מוקד של עניין: ילד בצדודית הבוהה אל פניו של הדרשן המשולהב. מבטו של הילד תמים או תלוש, ודמותו מנוגדת לתשומת לבם של אנשי הקהילה המרוכזת ברבי גרונם (בדומה לנער בציורו של גוסטב קורבה, הסטודיו של הצייר, 1855, שאף הוא שייך ולא שייך לסצינה המתוארת שם).

רישום העט האחרון (קט' 13) נוגע באחד הרגעים הנוקבים ביותר בפרשת הכלב: "נענע בלק ראשו כשהוא מהרהר בלבו, הולך הוא לו, ואני – אני נשאר כאן בזוי ורמוס ומשוסה. נשתרבבה לשונו עד שעמדה להישמט וליפול. ביקש להחזיר אותה למקומה ולא היה יכול להחזירה. התחיל חלחול מתוק מחלחל בין שיניו. נשתקעו כל מיחושיו וכמין כמיהה התחילה מפכה בו כמעיין עד למעלה משיניו. נזקפו שיניו וכל גופו נזדקר. לא הספיק יצחק לילך עד שקפץ עליו הכלב ותקע בו שיניו ונשכו. וכיון שנשכו נטל רגליו וברח" (עמ' 86-87). האיור לסצינה הזאת הוא המקוטע ביותר בסדרה: במרכזו נראה ראשו של הכלב הנועץ את שיניו בשוקו של יצחק; לבד ממעשה הנשיכה הדף ריק. אין רמז למקום, לסביבה, שבהם מתרחש המפגש הגורלי-מקרי הזה בין האדם לחיה.

באמצע שנות ה־50 הופיע דימוי של כלב בעוד כמה איורים חשובים של אריכא. באיוריו לספיח של חיים נחמן ביאליק (1955, מוסד ביאליק, ירושלים), מופיעה ליתוגרפיה המתארת שלושה בעלי חיים הדומים לכלב או לזאב, והיא משמשת איור לסלמנדרה, "בריה זו שלפי הקבלה שבידי אחדים מחברי בחדר, תולדתה מן האור" (ספיח, שם, עמ' 36) (איור 13). שנה מאוחר יותר, ב־1956, ראו אור ציורים של אריכא למשלים נבחרים מאת ז'אן דה לה פונטיין בהוצאת ש"ל גורדון, תל אביב (איור 14). האינטראקציה בין "הזאב לכלב" מתוארת על ידי אריכא כקונגלומרט של חיות. האוזניים הקצרות, ובמיוחד החוטם, מחזירים אותנו לאיורי כלב חוצות – לכלב שראשיתו כנראה כלבו של ט' כרמי.

בסוף שנות ה־50 רשם אריכא סדרת איורים מופשטים לכלב חוצות (ראו להלן). אך קודם לכן, מעניין לציין כי בבד בבד לרישומים אלה המעוגנים בעיקר בדמיון והם "במקביל לטבע", רשם אריכא מאות רישומים שבהם ביקש להיצמד לטבע ולצייר על פיו. "לרשום", אמר אריכא לרוברט יוז, "פירושו ללכוד ולאחוז. זה דורש את הנרגש. לעומת זאת, הידיעה הופכת לבדיון – לפיקציה; עץ הנראה מבעד לזיכרון אינו עץ".[16] וכך בביקורו של אריכא בירושלים בנובמבר 1966 הוא חוזר ורושם סדרה של כלבים על פי מראה עיניים, הפעם של ידידו הפרופ' חיים בלנק, שאיבד את מאור עיניו במלחמת העצמאות ב־1948 (איור 15). פרופ' בלנק היה מומחה נודע לניבים בדווים ואריכא נהג לבלות שעות רבות במחציתו הן בירושלים והן בפריז שעה שהכלב היה לצדם.

בשנים 1977-1979 חזר אריכא וצייר כלבים, בטכניקות שונות. לרישום בגרפיט על נייר ארוג (איור 16) מצא לנכון לציין כי זאת "כלבה רעת מזג הנכונה לנשוך בכל רגע! הפחד פן תתעורר משנתה לפני השלמת הרישום, היה גורם מדרבן".[17] כמו כן, רשם קבוצה של מיתוות במכחול ודיות על נייר (איור 18) ובעיפרון על נייר (איור 19) של כלב לברדור שחור וגדול ממדים, שבהתייחס אליו אמר: "כלב לברדור שחור, בתנועה מתמדת – דוגמן לא פשוט כלל ועיקר".[18] בהקדמה לספר הראשון של רישומי אריכא – 1966, כתב סמואל בקט ארבעה משפטים, שכמו חזו מראש את דרכו של אריכא במאבקו עם הנראה: "מצור מחודש על החיצון החתום. יד ועין דלוקות בצמאון אל הלא־אני. בלי הרף תשנה היד את העין ובו בזמן בלי הרף תשנה העין את היד. המבט לא ירפה מן האינו־ניתן־לראייה אלא על מנת להסתער על האינו־ניתן־לעשייה, ובורק חוזר־חלילה. שביתת רצוא־ושוב ועקבות של מה משמע להיות ולהיות אל מול. עקבות עמוקים".[19]

קבוצת האיורים האחרונה לכלב חוצות נעשתה ב־1958, והיא נועדה לעטיפת הנייר של הספר, מלפנים ומאחור (קט' 14-15), לכריכה הקשה מלפנים ומאחור (קט' 16-17), לדפי הפתיחה של הספר (קט' 18-21). שלושה איורים נוספים המוצגים בתערוכה (קט' 22-24), נעשו כנראה גם הם באותה תקופה, אך לא נמצא להם שימוש. סוף שנות ה־50 היו לאריכא שנים שבהן היה שקוע רובו ככולו בשכלול ההפשטה בציוריו. במשיכות המכחול המהירות והכעין אוטומטיות של איורים אלה ניכר הד לדימויים הפיגורטיביים המוקדמים יותר, אך עם זאת בולטת בהם יכולתו של אריכא לשטח את הדימוי ולטפל בו כדגם מופשט. "מבחינה זו", טוענת ברברה רוז במאמרה האיקוני על רישומיו של אריכא מאותה תקופה, "השחור אינו יוצר חורים או קעורים; ואשר ללבן, אין הוא יוצר נפחים וקמורים. להיפך, ניגודי השחור-לבן משמשים יותר ליצירת 'מדגם' של פני השטח מאשר לעיצובו. יחסו של אריכא אל הקומפוזיציה הוא יחס של כלאחר־יד. הוא מתייחס לגליון הנייר כשווה לכר הפעולה: שום ניסיון ליצור הרמוניות מלאכותיות, או לחתור לשיווי משקל קלסי, אלא לגילוי הלב של חזון תמים. מובן שחזונו אינו כליל התמימות: מאחורי ביצוע הרישומים השוטף וחסר המאמץ כביכול, קיימות שנות אימון ותרגול של קומפוזיציה מופשטת. בדומה לאמנים הסינים והיפנים הקדומים, שחזרו ורשמו באורך רוח בכדי לסכם את נסיונם ברגע יחיד של ספונטניות, כך מתמיד אריכא לרשום – ולמעשה רשם כל חייו".[20]

ג. ד"ר משה שפיצר והוצאת תרשיש מרדכי עומר

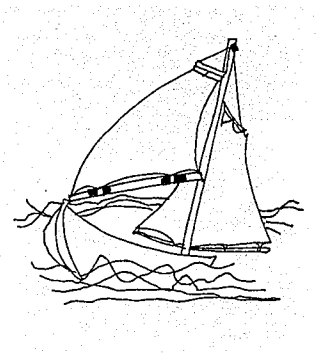
כשמונה שנים (1952-1960) עסק ד"ר משה שפיצר בהוצאה לאור של כלב חוצות מאת ש"י עגנון. היו אלה שנים רבות חשיבות לא רק בתחום של הספרות והאמנות שנוצרו בארץ, אלא אף בתחום עיצוב הספר העברי החדש, שלהישגיו תרם רבות מפעלו של שפיצר. ב־1939 השתקע שפיצר בירושלים, ושנה אחר כך, ב־1940, ייסד את הוצאת הספרים תרשיש. על השם שבחר להוצאה אמר: "חיפשתי שם שיהיה זהה בעברית ובשפות אחרות ושלא יהיה טעון תרגום. כמו כן, קסמו לי פסוקי התנ"ך על אוניות תרשיש, שהביאו מטענים יקרי ערך לעם ישראל".[21] סמל בית ההוצאה – אונייה – צויר בתחילה בידי עמנואל גראו, ולאחר מכן בידי ירחמיאל שכטר (1950), אך באמצע שנות ה־50 העניק אביגדור אריכא מראה חדש לסימן ההוצאה (איור 24).

איור 22
אביגדור אריכא, **דיוקן ד"ר שפיצר**, 1966
דיו על נייר, 19x29.5, אוסף דניאל שפיצר, ירושלים

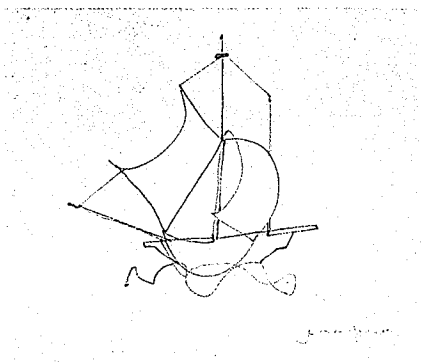
שפיצר היה איש ספר רב ניסיון במו"לות, שרכשו בעיקר בעבודתו בהוצאת הספרים שוקן בברלין. מרטין בובר, שהיה עמוד התווך של ההוצאה, ביקש מזלמן שוקן עוזר, ובחודש מאי 1932 נשכר ד"ר משה שפיצר על ידי זלמן שוקן לשמש עוזר מדעי לבובר, שישב בהפנהיים ואחר כך בבֶּנסהיים. שפיצר סייע בידו בתרגום המקרא לגרמנית, מפעל שבובר התחיל שנים רבות קודם לכן יחד עם פרנץ רוזנצוויג (שנפטר בשנת 1929), ובטיפול – כלקטור – בכתבי היד שהיו אמורים להופיע בהוצאת הספרים שהקים שוקן ב־1931. ב־1934 עבר שפיצר להתגורר באופן קבוע בברלין ועבד בהוצאה לצדו של למברט שניידר שהיה מנהלה. עם הזמן נעשתה חלוקת התפקידים בהוצאה בין שני האישים ברורה יותר ויותר, כפי שהסביר זלמן שוקן לאחד מידידיו, ארתור רופין: "מר שניידר מופקד על כל הנושאים הטכניים והעסקיים, וד"ר שפיצר – על העניינים האינטלקטואליים".[22] לאחר מותו של שפיצר (16.11.1982) תיאר אריכא את אופיו האינטלקטואלי המיוחד: "לא היה דבר שלא עניין אותו. הגות או אמנות. נייר או יין. חיי פלוני או תולדותיה של אבן. הכול הלהיב ובכול העמיק. עד תום. אט אט. מעמיק ונהנה. עמו הזמן עמד מלכת. פלאים מתפרסים ותמציתם של דברים בהשגת היד. שכן יריעת ידיעותיו הייתה פרוסה ממזרח עד מערב. רוב תרבויות העולם. אך לא היה לו קרדום לחפור בו. רק התרגשות נוכח צמיחתה של יצירה או תבניתה של אות. הוא המשיך ללמוד

כל חייו. אף שנטש את דרכו הראשונה כחוקר. את הדוקטורטים שם בסוגריים והוציא ספרים. היפים ביותר בארץ בעיצובם. מדפיס ונהנה מדפיס ומפסיד כסף. אין כמעט אמן אמת בארץ שלא שאב ממנו עידוד. ואין אדם שפגש בו שלא יכול היה ללמוד ממנו. כל האנושות מכל הדורות גלומה בנפשו של ילד. כך היה עד הסוף. שכמותו לא נראה עוד".[23]

על הקשר ההדוק עם האמנים הישראלים כתב שפיצר: "עליתי ארצה בראשית שנת



איור 23
אביגדור אריכא, **מיתווה לסמל תרשיש**, 1955
דיו על נייר, 22x17, אוסף דניאל שפיצר, ירושלים

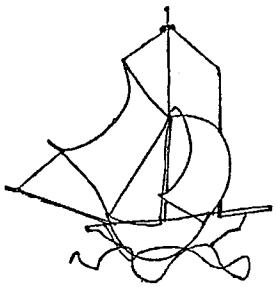


איור 24
אביגדור אריכא, **מיתווה לסמל תרשיש**, 1955
דיו על נייר, 22x17, אוסף דניאל שפיצר, ירושלים

1939 והשתכנתי בירושלים. זמן לא רב אחר בואי פגשתי את קרקואר שהכרתיו עוד בווינה, ובחודשים הראשונים, כשידי עוד השיגה, הצלחתי לרכוש כמה רישומים שלו. אחר כך הכרתי גם את ארדון, שמוכה הפנה אותי אליו עוד בברלין. יותר מאוחר פגשתי גם את אשהיים, מכרי החביב מברלין. זאת הייתה ראשית התערבותי בחיי האמנות בארץ. פרצה המלחמה והתחילה תקופה של קשיים, של מצוקה כספית וחיפושי דרך. מתוך ייאוש, בחוסר כל אמצעים, ייסדתי את הוצאת ספרי תרשיש (בעזרתו של ידידי המנוח יצחק שנהר). ההוצאה לא הוסיפה לפרנסתי, ובכל זאת הפכה לי עוגן הצלה. בספריהָ רכשתי לעצמי שם כמעצב ספרים והוזמנתי לעשות ספרים לאחרים בשכר, ולבסוף, בשנת 1945 הוזמנתי להקים את הוצאת הספרים של הסוכנות היהודית ולנהלה. ואז, בראשית שנת 1951, כשניתנו כבר בידי מקצת אפשרויות, הייתה הפגישה הגורלית עם אביגדור אריכא, שחזר זה עתה מפריז. נקשרתי אליו ואל אמנותו מיד בכל לבי. התחילה תקופה של קירבה אישית יתירה ושל שיתוף פעולה, שנמשכה עד שעבר לגור בפריז בסוף 1953, ואולי מותר לי להשלות את עצמי שהיא נמשכת עד היום הזה, עד כמה שהריחוק בינינו נותן. יצירותיו הרבות מאוד של אריכא אשר באוספי הן מכל הסוגים ומכל הזמנים, ורובן ככולן מתת ידו הנדיבה, זהו היסוד המוצק, כבד המשקל והחביב של האוסף שלי. התהלכי עם אביגדור אריכא פתח לפני, ישירות או בעקיפין, גם את הכניסה אל תוך חוג יוצרים

ישראלים. הכרתי את האיש המופלא – את הפסל רודי להמן המנוח, את אבי הציור הישראלי החדיש יוסף זריצקי, את אנה טיכו, את אריה ארוך, את אביגדור סטמצקי, את יוסל ברגנר, את אביבה אורי ורבים אחרים, ועם רובם נקשרו יחסי ידידות אמיצים. ומכאן הגעתי גם לקשירת ידידות, לעתים חמה ביותר, עם כמה אמנים צעירים יותר, ובראשם מיכאל גרוס, משה קופפרמן, ליליאן קלאפיש ותמרה ריקמן".[24]

משה (מוריץ) שפיצר נולד בצ'כיה ב־8 ביולי 1900. על ראשית דרכו אל עולם האמנות



שמואל יוסף עגנון: כלב חוצות

הוצאת ספרי תרשיש ירושליס

איור 25

אביגדור אריכא, **סמל תרשיש**, 1955

הודפס בספר: ש"י עגנון, **כלב חוצות**, 1960, הוצאת תרשיש, ירושלים

הוא כתב: "ראשית קירבָתי לאמנות המודרנית נעוצה בימי בחרותי, ימי מלחמת העולם הראשונה. גדלתי בעיירת מחוז צ'כית קטנה, שבני הקהילה היהודית הזעירה שבה נבדלו מכלל האוכלוסין גם בשינוי הלשון שבפיהם, הלשון הגרמנית. רוב השנים הייתי היהודי היחיד בכיתה של בית הספר התיכון המקומי, שלשון לימודיו הייתה צ'כית. על אף ידידותי עם כמה מחברי הכיתה הרגשתי את עצמי מבודד מבחינה תרבותית. את שערי העולם הגדול, שאליו שאפתי, ניסיתי לפתוח לפנַי במינוי על שני כתבי עת: האחד, ירחונו של מרטין בובר, *Der Jude* (היהודי), שהדריך אותי כיהודי וכציוני ופתח לפני אופקים תרבותיים ומחשבתיים נרחבים, דבר שעליו אני מכיר לו טובה עד היום הזה; והאחר, כתב־עת רדיקלי, אנטי־מלחמתי, אחד מכתבי העת הראשיים של התנועה האקספרסיוניסטית הגרמנית, *Die Aktion* (הפעולה). דיון גלוי בענייני דיומא היה מנוע מכתב עת זה מחמת הצנזורה, לכן היה נתון רובו לשירה רדיקלית, לאמנות מיליטנטית ולפרקי מסה מהפכניים 'קלסיים' מזמנים עברו. כל חוברת הייתה משופעת ביצירות גרפיקה, על פי רוב חיתוכי עץ מקוריים. זוכר אני במיוחד שאוטו פרוינדליך, שנספה אחר כך בשואה ואשר פֶּסל בעל עוצמה שלו נמצא בגן הפסלים של מוזיאון ישראל, היה משתתף ברוב החוברות בחיתוך עץ אחד לפחות, וכמוהו כן רבים מראשי האמנים המהפכנים שדגלו אז כולם בסגנון האקספרסיוניסטי. עם תום המלחמה, אחרי תקופה סוערת של פעילות ציבורית וציונית

ושל הכשרה חקלאית, החילותי את לימודי האקדמיים בווינה. עשיתי הכרה עם האמנות המוזיאלית הגדולה והתקרבתי ליצירתו האמנותית של אגון שילה שהרשימה אותי. את לימודי המשכתי עד הגמר בקיל שבצפון גרמניה [דוקטור באינדולוגיה]. שם נוצר קשר עמוק אל עולמו האמנותי של נולדה. היה לי שם חבר ללימודים מבני המקום שנעשה לידיד, ובביתו אוסף גדול מאוד של יצירות נולדה שהיה ידידו: דפי גרפיקה ואף תמונות שמן לא מעטות. יפה נפש היה האיש ובעל כשרונות לא רגילים והוא נפטר עול ימים עוד בטרם גמרנו את לימודינו. אחר כך התיידדתי עם חבר המורים בבית הספר המקומי לאמנות, וכך נפתחה לי לראשונה גישה אל סדנאות של אמנים. הדבר היה בימי האינפלציה הדוהרת בגרמניה והצלחתי לרכוש פה ושם יצירה אמנותית כלשהי, אך כל אלה אבדו ואינן".[25]

שפיצר כתב את מכתבו הראשון למרטין בובר בהיות בן 16, וזאת מתוך בעירה פנימית "לעשות" למען עמו, ובלי לדעת לאן יובילו ערגותיו אלה. כאמור, הוא החל לעבוד במחציתו של בובר רק במאי 1932, כאשר זלמן שוקן נטל על עצמו לממן את מפעל התרגום של בובר, לרבות את עלותו של שפיצר כעוזרו. שוקן פגש את שפיצר אישית לראשונה לאחר שמונה לעורך המוסף לנוער *Jüdische Rundschau* (השקפת עולם יהודית). וכך כתב שפיצר לשוקן: "צריכים להגיש חומר מרתק, תמציתי ורהוט, באורח לא־פדנטי ככל האפשר. [...] למשוך אל כתב העת אינטלקטואלים צעירים יצירתיים. כדי ליצור מערכת יחסים עם הקוראים, על התוכן להיות עשיר וחי, עם מנה נדיבה של אמנות וספרות".[26]

הוצאת תרשיש הגישה לקוראיה "חומר מרתק", שראה אור בעיצוב ובהדפסה שהיו למופת לכל שוחרי אמנות הספר והדפוס. בהקדמה לקטלוג התערוכה לכבודו של ד"ר שפיצר בהגיעו לגבורות (1981) כתב מלאכי בית־אריה, אז מנהל בית הספרים הלאומי האוניברסיטאי: "מפעלו ופועליו החלוציים והמהפכניים של ד"ר משה שפיצר בתחום עיצוב הספר העברי החדש, איכות ההדפסה והתפתחות אותיות הדפוס העברי מקנים לו מקום נכבד בין גדולי המדפיסים העבריים שהטביעו את חותמם על תולדות הספר העברי בחמש מאות שנות הדפוס העברי. ד"ר שפיצר ניחן בסגולות שרק לעתים נדירות חוברות יחדיו: מומחיות במלאכת ההדפסה ותהליכי ייצור הספר, בקיאות בתולדות הספר ובסגנונות הכתב העברי בימים קדומים, בכתבי היד של ימי־הביניים ובעידן הדפוס, רוחב דעת, שאר רוח והשכלה רבגונית, ידיעת התרבות היהודית, התרבות המערבית והמזרחית, רגישות לאמנות הפלסטית, טוב טעם ותפיסה אסתטית מעודנת. מיזוג סגולות אלה של אומן, אמן ותלמיד חכם באו לידי ביטוי בספרים שד"ר שפיצר עיצב, הדפיס והפיק. ספרי תרשיש וספרים שונים שעוצבו בידיו להוצאות אחרות הם הספרים היפים ביותר שנוצרו בארץ ישראל".[27]

בעבור כלב חוצות של עגנון, עם איוריו של אביגדור אריכא, בחר שפיצר בשני סוגי אותיות שבפיתוחם היה מעורב מראשית יצירתם. לטקסט השתמש באות "דוד", ישרה ונטויה, אות שעיצב איתמר דוד (זה הספר הראשון שנסדר באות זו), ולכותרות השתמש באות "הצבי חלול" שפותחה מאותיות שעיצב צבי האוזמן, שהלך לעולמו בגיל צעיר לפני שהסתיימה הכנת הגודל הראשון, והאות נקראה על שמו "הצבי". בבית היציקה לאותיות

שהקים בירושלים, השלים שפיצר את הסדרה של האות "הצבי" ועיצב לה חיתוכים חצי שמנים, חלולים וכפולים, שנמצאים בשימוש עד היום.

לפני כלב חוצות עיצב שפיצר והפיק שני ספרים עם איוריו של אביגדור אריכא, כפי שהוזכר לעיל: שלושים וחמישה איורים יצר אריכא למהדורה השנייה של יצירת ריינר מריה רילקה, משא אהבתו ומיתתו של הקורנט כריסטוף רילקה (התרגום לעברית מאת יצחק שנהר), ספרי תרשיש תשי"ג/1952 (מהדורה ראשונה, ללא האיורים, הופיעה בשנת תש"ב/1942); כמו כן, אריכא יצר חמש־עשרה ליתוגרפיות ושבעה־עשר רישומים לספיח מאת חיים נחמן ביאליק, מוסד ביאליק, ירושלים, 1955. ב־1961, שנה לאחר ההוצאה לאור של כלב חוצות, הוציא שפיצר בתרשיש את ספרו של ט' כרמי, נחש הנחושת: שירים, עם שישה רישומים מעשה ידי אביגדור אריכא. אריכא צייר את הכריכות ואת העטיפות לספריו של סמואל בקט שראו אור בהוצאת תרשיש: ימים טובים: מחזה בשתי מערכות, עברית: מתי מגד (תשכ"ז/1967, מהדורה שנייה: תשל"ו/1976), וכן, מחכים לגודו: מחזה בשתי מערכות, עברית: משה שמיר, (תשכ"ח/1968, מהדורה שנייה: תשל"ו/1976). לשני הספרים צייר אריכא את דיוקנו של סמואל בקט. וכאמור, סמואל בקט הקדים מבוא לספר, אביגדור אריכא, רישומים מהשנים 1965-1966 (ראה אור במהדורה עברית ובמהדורה אנגלית), 1967, הוצאה משותפת של ספרי תרשיש ודביר.

בראשית 1978 החליט שפיצר להעניק למוזיאון ישראל חלק נכבד מאוספיו, לרבות כל ההדפסים והרישומים שצייר אריכא לכלב חוצות. אין ספק כי שפיצר כיוון למקבץ עבודות מעין אלה כשהעיר ב־1978: "אני גאה לומר שאוסף האמנות הישראלית שלי מורכב רובו ככולו מיצירותיהם של אמנים שעמם קושרת אותי ידידות אישית, ידידות יקרה שנוצרה על פי רוב מכוח יחס חם אל יצירותיהם. ועוד: חלק גדול של יצירותיהם הגיע אלי כמתנת ידם, ואני שמח שניתנה לי עתה הזדמנות להראות מבחר מן היצירות בתערוכה במקום מכובד כל כך. זאת גם הזדמנות לומר לאמנים תודה על ידידותם ועל נדיבותם".[28]

לאחר פטירתו של שפיצר הפיקה לזכרו הוצאת מוסד ביאליק בירושלים מהדורה ביבליופילית של הטייפ האחרון של קראפ מאת סמואל בקט בתרגומה של הלית ישורון. בהערה בסופו של הספר נכתב: "קונטרס זה מוקדש לזכרו של ד"ר משה שפיצר, תר"ס-תשמ"ג (1900-1982), איש אשכולות עתיר הסגולות בהוראה ובתרגום, רב־אמן בעיצוב דמות הספר העברי, לאות הוקרה על תרומתו הברוכה למוסד ביאליק. נדפס בירושלים בחודש אדר תשמ"ג (מרץ 1983) בשלוש מאות ושלושים טפסים, מהם תשעים ושישה טפסים, מסומנים מא' עד צ"ו, כוללים תחריט מקורי של אביגדור אריכא [דיוקן סמואל בקט, מתוארך: 82.5.21 [כך!]], שהודפס בסדנת ברסטון בירושלים. יתר הטפסים מצוינים ממספר 97 ועד מספר 330". מול עמוד השער מופיע דיוקן ד"ר שפיצר, רישום בעיפרון מאת אביגדור אריכא, 1980 (מתוארך: 5.IV.80).

אביגדור אריכא תרם שני רישומים, לסיפורים "כלב חוצות" ו"מזל דגים" המופיעים בספר יוֹבֵל שי: מאמרים לכבוד שמואל יוסף עגנון בהגיעו לשיבה ביום ט'

באב תשי"ח, שנערך בידי ברוך קורצווייל, הוצאת אוניברסיטת בר אילן, רמת גן, תשי"ח (רישומי אריכא מופיעים אחרי עמ' 12). בהקדמה לספר מודה פרופ' קורצווייל לד"ר משה שפיצר על "עזרתו הרבה ועל נכונותו להיות לי ליועץ נאמן", דבר המרמז שוב על שיתוף הפעולה של שפיצר עם אריכא בכל הנוגע לש"י עגנון (גם יוסל ברגנר תרם לספר שני רישומים – ל"סיפור פשוט", המופיעים אחרי עמ' 96).

הערות לפרקים א'-ג'

1. ניצה בן־דב, "כלב משוגע ושגעון הביקורת", אהבות לא מאושרות, תסכול ארוטי: אמנות ומוות ביצירת עגנון, ספריית אופקים, הוצאת עם עובד, 1997, עמ' 377.
2. מתוך קורצווייל-עגנון-אצ"ג: חילופי איגרות, הקדמות והערות מאת ליליאן צבי-גורי, אוניברסיטת בר אילן, 1987, עמ' 19-20.
3. שם.
4. ש"י עגנון: מחקרים ותעודות, עורכים: גרשון שקד ורפאל וייזר, מוסד ביאליק, ירושלים, 1978, עמ' 189.
5. דן לאור, חיי עגנון, ביוגרפיה, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, 1998, עמ' 374.
6. ש"י עגנון, כלב חוצות, הוצאת תרשיש, 1960, עמ' 43.
7. שרית שפירא, זה לא צבר זה גרניום, רפי לביא: עבודות מ־1950 עד 2003, קט' תערוכה, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2003, עמ' 39.
8. דוד גינתון, "לידת ראש: דיוקנו של רפי כצייר צעיר", רפי: הציורים המוקדמים 1957-1961, קט' תערוכה, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1993, עמ' 21-22.
9. בעזבון ד"ר משה שפיצר נמצאו עוד שלוש עבודות במכחול ודיו, שכנראה נועדו גם הן לאייר את כלב חוצות, אך לא הוכנסו לספר (קט' 23-24).
10. אביגדור אריכא, "ציור ומבט", לה לטר נובל, מאי-יוני 1966.
11. Barbara Rose, "Review," *New York Magazine*, 1.1.1973.
12. Duncan Thomson, *Arikha*, Phaidon, London, 1994, p. 35.
13. מצוטט אצל חיים גמזו, "אביגדור אריכא בציוריו משנות 1957-1965; 1968", אביגדור אריכא, קט' תערוכה, מוזיאון תל אביב, 1973, עמ' 4.
14. אביגדור אריכא במכתב למחבר, 28.7.2009.
15. ראו: אביגדור אריכא: הדפסים 1950-1985, קט' תערוכה, אוצר: מרדכי עומר, הגלריה האוניברסיטאית, אוניברסיטת תל אביב , 1986.
16. רוברט יוז, "אביגדור אריכא", שם, עמ' 27.
17. אביגדור אריכא: רישומים, קט' תערוכה, אוצר: מרדכי עומר, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998, עמ' 75.
18. שם, עמ' 81.
19. סמואל בקט, "לאביגדור אריכא", אביגדור אריכא: רישומים מהשנים 1965-1966, הוצאת ספרי תרשיש ודביר, ירושלים ותל אביב, 1967, עמ' 6.
20. ברברה רוז: "הרישומים של אביגדור אריכא", קט' תערוכה, לעיל הערה 15, שם, עמ' 17. המאמר הופיע לראשונה בקטלוג התערוכה: אריכא: רישומים, 1965-1970, "המרכז הלאומי לאמנות זמננו", פריז, 1970. התרגום לעברית הופיע בקו, כתב עת לאמנות, מס' 12, סתיו 1970, בעריכת יונה פישר ורחל שפירא, ירושלים.
21. משה שפיצר בשיחה עם ישראל סופר, "עבודתו החלוצית של משה שפיצר", ד"ר משה שפיצר: ספרים, אותיות, עיצוב, קט' תערוכה לכבוד הגיעו לגבורות של שפיצר, בית הספרים הלאומי האונברסיטאי, ניסן תשמ"א, 1981, ידידי הספר, ירושלים, עמ' 11.
22. מובא אצל: אנתוני דיד, ספר המעשים – חיי זלמן שוקן, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, תשס"ו, עמ' 245-246.

23. אביגדור אריכא, "ד"ר משה שפיצר", חדרים: כתב עת לשירה, חורף 1982/3, הוצאת גלריה גורדון, תל אביב, עמ' 51.
24. משה שפיצר, מאוסף ד"ר משה שפיצר, ירושלים, קט' תערוכה (דפדפת), מוזיאון ישראל, ירושלים, מרץ 1978.
25. שפיצר, שם.
26. ארכיון שוקן 536/25. מובא אצל: אנתוני דיד (לעיל הערה 22), שם, עמ' 223.
27. מלאכי בית־אריה, "הקדמה", ד"ר משה שפיצר: ספרים, אותיות, עיצוב (לעיל הערה 21), שם, עמ' 7.
28. שפיצר, לעיל הערה 24, שם.