

Lajos Vajda

Around the thirties, there lived and worked in Hungary an artist, who through his small attic window at Szentendre surveyed the whole of Europe, and breaking through the provinces of his fate, breathed the air of an evolving, agitated age. His œuvre opened a new chapter in the history of Hungarian art: isolated and unknown, he laid the foundations of a wholly new artistic approach. It is thirty years now since Lajos Vajda's career came to an end in the middle of its soaring course. His life, fulfilled even in early manhood, was sealed by its impressive closing period like Mozart's was sealed by the *Requiem*. But his puritan nature, all-registering intellect, and capacity to perceive the essential, require more subdued and accurate characterization.

The brief period of ten years in which Vajda completed his career was the period of consummation in modern European art. The three towns associated with Vajda's own artistic development were: Belgrade, Paris and Szentendre. The sacred cosmos of the Serbian icons, composed of primitive planes, which formed the basis of his artistic approach, broke into splinters or split into film squares in the prismatic refractions of Paris. Every *whole* became disintegrated into its elements; fresh sources of the age gushed forth and the new crystallization already showed the approach of the art of our century. It was on the basis of this fine intricate network that, in his quiet solitude at Szentendre, Vajda started to produce an until then unknown amalgam of vision and structure, a transparent universe of constructive surrealism. The selected works presented in this volume are the products of this decisive period in the artist's life. After his return home, his formal vocabulary stemming from Slav iconography and Hungarian and Serbian folk art evolved into an artistic vision synthesizing the impact of modern Paris trends. It was not accidental that this development in Vajda's art took place precisely in Szentendre—a small town of a special atmosphere situated on the river Danube, still preserving some popular Serbian and Hungarian traditions—for Szentendre was Vajda's true home and the principal scene of his activities.

Vajda's genius, fertilized by ancient images and affected by new currents, prompted him to start collecting folk-art motifs. He shared this work with Dezső Korniss, an artist inspired by similar aims. It was the kind of task Bartók and Kodály undertook in the field of music. Deeply engrossed, and with untiring efforts, he drew motifs of dilapidated houses, churches, gates, wells, tools, crosses and tomb-stones, or the decorations of buildings, vessels and textiles. It was at this time that the fundamental characteristics of his formal idiom and his entirely new way of space-perception developed, determining with eternal value, first certain architectonic, material relations, and later the relations prevailing in a much more sublime formal world.

"We lay stress above all on constructivity, that is on space formation in the picture," writes the artist to his wife, Júlia Vajda, in a letter dealing with the problem. "That is why we seek subjects that are in keeping with our artistic approach, namely closed, formally clear, well-rounded units. Architectonic or geometric objects with or without human figures. The landscape is unorganized, therefore, not suitable for the expression of our messages."

The next lines of the same letter already refer to the application of the collected motifs, saying: "I am now experimenting with the representation of objects collected from different environments and assembled in a single picture-plane, to see the effect they thus produce." Vajda called this method "constructive surrealist schematism".

"I am also interested in a problem tackled by Russian film theoreticians," he continues, "namely: the effect one object placed into another foreign object might produce." However, all this can be done "only with pure outlines; thus a single subject may be represented in an endless series of drawings." It was this method Vajda used in producing his compositions of interwoven motifs.

The pattern of the collected motifs seen in Vajda's drawings and drawing *collages*, assembled by quasi musical methods, already demonstrates an imaginative power fostered by modern music and film. Assimilation

Um die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts lebte und wirkte ein Künstler in Ungarn, der seinen Blick aus dem engen Dachfenster seines Ateliers in Szentendre über Europa auszuweiten und aus dem Provinzialismus, den ihm sein Schicksal zugezackte hatte, auszubrechen vermochte. Er atmete die Luft seiner spannungsgeladenen, Perspektiven erschließenden Zeit. Sein Lebenswerk eröffnete ein neues Kapitel malerischen Sehens in der Geschichte der ungarischen Kunst; unbeachtet in seiner Einsamkeit, drang er zu den Grundlagen einer völlig neuen künstlerischen Anschauungsweise vor. Es sind dreißig Jahre vergangen, seit die weitausholende Bahn Lajos Vajdas in der Mitte zerbrach. Die kurzen zehn Jahre, in denen er sein Werk verwirklichte, ist das Jahrzehnt, in dem sich die moderne europäische Kunst voll entfaltet. Vajdas Kunst war in drei Städten beheimatet: in Belgrad, Paris und Szentendre. Sie kam von den aus primitiven Flächenformen aufgebauten serbischen Ikonen her, deren sakrale Welt im prismatischen Lichte von Paris zersplitterte und in Stücke wie die Bilder eines Filmstreifens zerriß. Jedes Ganze zerfiel in seine Elemente, die Quellen der Jugend brachen auf, und die neue Kristallisation, zu der er gelangte, weist bereits das Geäder der Kunst unseres Jahrhunderts auf. Auf den Spuren dieses feinen, äußerst komplizierten Adernetzes ging dann Vajda weiter, um in seiner stillen Einsamkeit in Szentendre eine bisher unbekannte Verbindung von Sicht und Struktur, eine durchsichtige Gesamtheit des konstruktiven Surrealismus zu schaffen. Die in vorliegender Mappe vereinigten Werke sind Produkte gerade dieser entscheidenden Periode. Nach seiner Heimkehr vereinigten sich die Elemente der slawischen Ikonen-Malerei sowie aus der ungarischen und serbischen Volkskunst entlehnten Formen mit den Einflüssen von Paris zu einer synthetisierenden künstlerischen Anschauung. Es ist kein Zufall, daß dieser Prozeß sich gerade hier, am hauptsächlichsten Ort seiner Tätigkeit, in seinem wirklichen Heim, in Szentendre, dieser kleinen Stadt an der Donau bei Budapest mit serbischer und ungarischer Volks-tradition, vollzog.

Von uralten Bildern befruchtet und von neuen Strömungen berührt, sah sich Vajda veranlaßt, vereint mit dem ähnlich gesinnten Dezső Korniss, sich auf eine Sammellage zu begeben, um Volkskunstmotive aufzuspüren, etwa auf die Weise, wie seinerzeit Bartók und Kodály ausgezogen waren, Volkslieder zu sammeln. Unermüdet und in voller Versenkung zeichnete er Motive von verfallenden Häusern, Kirchen, Portalen, Brunnen, Geräten, Grabsteinen und Kreuzfixen, die Ornamente von Gebäuden, Gefäßen und Geweben. In dieser Zeit reiften die Grundzüge seiner Formensprache aus und entwickelte sich jene völlig neue Raumschauung, die zunächst architektonische gegenständliche Relationen, später die Beziehungen einer bei weitem sublimierteren Formwelt ein für allemal festlegte. „Das Hauptgewicht legen wir auf die Konstruktivität, auf die Gestaltung des Bildes im Raum“, schrieb er in einem Brief an Júlia Vajda, seine Frau. „Deshalb suchen wir Themen, die unserer Anschauungsweise entgegenkommen: geschlossene, in der Form abgeklärte runde Einheiten. Architektonische, geometrische Dinge mit menschlichen Figuren oder ohne sie. Eine Landschaft ist unorganisiert und daher nicht geeignet, das auszudrücken, was wir beabsichtigen.“

Die folgenden Zeilen des Briefes beziehen sich bereits auf die Art der Anwendung der gesammelten Motive: „Ich experimentiere jetzt damit, wie verschiedene Gegenstände aus jeweils anderem Milieu herausgehoben, auf einer Bildfläche vereinigt, wirken.“ Diese Methode nannte Lajos Vajda eine konstruktive surrealistische Schematik.

Weiter heißt es: „Außerdem befasse ich mich auch damit, was bisher die russischen Filmtheoretiker behandelt haben: Wie wirkt ein Gegenstand, wenn wir ihn in ein anderes, fremdes Objekt hineinverlegen.“

All das kann man indessen „nur mit reiner Konturzeichnung erreichen, und so kann aus einem einzigen Thema eine unendliche Reihe von Zeichnungen entstehen.“

Mit dieser Methode schuf Vajda seine Strichzeich-

Pendant les années trente, vivait et travaillait en Hongrie un artiste qui, de son étroite mansarde de Szentendre, embrassait du regard l'Europe entière et qui, malgré son isolement fatal, respirait l'air pur d'une époque en pleine expansion. Son œuvre inaugure un chapitre nouveau dans l'histoire de la manière de voir de l'art hongrois et fait entrevoir, dans la solitude et l'anonymat, les principes d'un système de vision fondamentalement nouveau. Il y a trente ans que fut brisée la carrière audacieuse de Lajos Vajda, dont la dernière période, monumentale, couronne une vie jeune mais achevée, comme le *Requiem* parachève celle de Mozart. Mais la comparaison nous entraînerait loin; le puritanisme de Vajda, son intelligence avide d'impressions, sa manière d'aller toujours à l'essentiel, demandent des définitions à la fois plus modestes et plus précises.

Le court laps de temps — une dizaine d'années à peine — auquel se réduit sa carrière est l'époque de la plus haute perfection de l'art européen moderne. Son art est tributaire de l'atmosphère de trois villes: Belgrade, Paris et Szentendre. L'univers sacré des icônes serbes, construit à partir de formes planes primitives et qui est à la source de sa façon de voir, éclate en morceaux, se fend en images-films dans l'embrasement des prismes de Paris. Le tout se décompose en ses éléments, les jeunes sources de l'époque jaillissent des profondeurs et la nouvelle cristallisation laisse entrevoir les nervures de l'art de notre siècle. Puis Vajda rejoindra la solitude et le silence de Szentendre pour y créer des alliages jusque-là inédits de la vision et de la composition, l'univers transparent du surréalisme constructif. Les œuvres reproduites ici datent précisément de cette période décisive. Après sa rentrée en Hongrie, Vajda allie l'univers formel de la peinture d'icônes d'un peuple slave et de l'art populaire hongrois et serbe, à l'influence des courants modernes parisiens, pour les fondre en une conception artistique homogène. Et ce n'est pas par hasard que tout cela se produit à Szentendre, cette petite ville située sur les bords du Danube, où l'atmosphère particulière est toute marquée des traditions populaires serbes et hongroises, et qui sera le principal théâtre de son activité, son vrai foyer.

Son génie fécondé par des images primitives et touché par des courants nouveaux pousse Vajda à entreprendre, en compagnie de Dezső Korniss dont les aspirations sont les mêmes, de collectionner les motifs folkloriques, travail qui, en peinture, peut être considéré comme le pendant de l'entreprise de Bartók et de Kodály dans le domaine musical. Il s'attelle donc à la tâche de dessiner les motifs que lui offrent les maisons, les églises, les portails, les puits, les instruments, les croix et les crucifix, les pierres tombales, les ornements des édifices, des vases, des poteries et des tissus populaires. C'est en travaillant ainsi, fatigamment, que les traits fondamentaux de son langage prennent forme et que se dessine cette nouvelle conception de l'espace qui, d'abord, ordonne les relations architectoniques, entre les objets, pour définir plus tard celles d'un univers de formes beaucoup plus sublimées.

« L'accent doit être mis sur la constructivité, sur la création spatiale de l'image — écrit-il dans une lettre adressée à sa femme, Júlia Vajda, en parlant de ces problèmes —. C'est pourquoi nous cherchons des sujets qui soient conformes à notre conception: c'est-à-dire des unités fermées, décantées du point de vue de la forme, harmonieuses. Objets architectoniques, géométriques, avec ou sans figures d'hommes. Inorganique, le paysage ne se prête pas à exprimer notre pensée. »

Dans la suite de la lettre, il parle de la façon dont il entend utiliser les motifs réunis: « A présent, le but de mes expériences est de voir l'effet que peuvent produire différents objets détachés de leur milieu et ordonnés sur le même plan. » C'est cette méthode que Vajda appelle « schématisation constructive surréaliste. »

« En outre, je m'occupe aussi de ce qui a également préoccupé les théoriciens russes du film, de savoir quel est l'effet artistique d'un objet placé dans un autre objet, tout à fait différent. » Mais cela « ne pourra être réalisé qu'au moyen du dessin au trait, grâce auquel un seul thème peut faire naître

with the harmonic and dissonant elements of music, the dynamic expressiveness of filmshots, and the concision characteristic of true poetry, help Vajda in his effort to develop his own, many times transposed formal idiom. In each one of his drawings he welds the structural and empirical formulae of his blends into a single figure, and these, his products, pave the way to the fascinating formal textures of his last period.

In the collage works—composed of drawings—presented in this volume the shapes of beings and objects unfold themselves in their almost symbolic purity and simplicity, indicating the basic relations underlying life as a whole. In a peculiar way, it is precisely the concrete existence of these motifs composed into a surrealist unit that lends the pictures special moment, authenticity and force. The dilapidated house, the notched tool, the broken loaf, the worn stairsteps, or the tin figure of Christ turned black, are so many accurate representations of objects and details which even in their fragmentary, detached form radiate the essence of complete lives, continuous history and full existence. Here and there human beings, individuals who had lived among and seen the depicted objects, the most reliable eyewitnesses, also appear in these works.

The lessons we can draw from Vajda's art are manifold. His perception created a world of his own, he saw united the things that belonged together, and rendered blind walls and massive bodies translucent. The epic of the motifs arranged side-by-side gave place to a more dramatic manner of representation in his work. The shapes that have become transparent attract our glance to inner layers. The transparency of the bodies discloses their concealed life, permitting insight into their secret realities. Dense or loose networks of lines conjure before us the invisible processes of existence, the forgotten structures of reality. Thus, beyond representing objects and their relationship, each picture has a deeper formal meaning: tempered by the cross-fire of emotional and intellectual radiations, the concrete object becomes a symbol. Releasing the traditional ties between time and space,

Lajos Vajda is the first to show us "the internal", a sight quite different from the usual, so that advancing in his wake, we may explore our own inner selves. It appears from what has been said that the structural principles that governed Vajda's pictorial world were incompatible with the traditional concepts of space, discarded by the artist from the very beginning. After his early revolutionary photomontages and subsequent still-lives of cubist inspiration, followed by constructivist drawings assembled by collage, the artist reached his "icon period", in which he raised the human figure to an imaginary plane. From here a direct path led him to the space-perception characteristic of his last period, in which he united constructive space creation and imaginary space conception in a kind of composition which absorbed and dissolved the infinity of time and space in a formal world of polyphonic structure and overpowering intensity. Penetrating from layer to layer, the transilluminating power of simultaneous representation and contrast effects unfolds the very core of the phenomena.

To remember—to evoke and represent traversing sections of our existence—this is the basic motive of Vajda's constructive surrealism. In the light of recollections, every surviving experience of the past takes shape, so that it becomes part of the present, while things of the present become timeless and carry us towards the future. The drama of our existence lies therefore in the conflict between the temporary and the permanent; this interpretation constitutes the starting-point of modern art.

The transformation of form into thought, and thought into form, in other words, the inner substantiation of the visible world and the projection of the inner picture thus formed, represent the process of Vajda's art.

Vajda's small houses—whether with motifs of willows, tools or lambs drawn over them, or with microcosms or compositions of floating figures above them—are true homes, true worlds, truer than in reality; they are habitable in the same way as the thoughts that give lasting refuge to the man resigned to the

nungen aus ineinander montierten Motiven. In diesen Zeichnungen und Zeichnungsmontagen sind bereits die mit musikalischer Methode zusammengesetzten Gewebe der ersuchten und gesammelten Motive zu erkennen, die Tätigkeit einer Phantasie, die sich von der modernen Musik und dem modernen Film anregen ließ. Die Assimilation der Harmonien und Disharmonien der Musik, der dynamischen Expressivität des Filmfotos und schließlich der für die große Dichtung charakteristischen Kunst der Komprimierung halfen Vajda bei der Entwicklung seiner mehrfach transponierten Formsprache. Auf allen seinen Zeichnungen gestaltet er die Formel aus der Struktur und der Erfahrung seiner Welt zu einer Figur, und diese Figuren bereiten den Weg zu den überwältigenden Formgeflechten seiner letzten Periode.

Auf den hier reproduzierten Zeichnungsmontagen sind die Formen jener Wesen und Objekte im Entstehen, die in ihrer schlichten Wirklichkeit und der fast schon symbolhaften Einfachheit die grundlegenden Zusammenhänge des ganzen Lebens aufdecken. Eine besondere Bedeutung, Authentizität und Kraft erhalten all diese zu einer surrealistischen Einheit vereinigten Motive sondersamerweise gerade durch ihre konkrete Existenz. Das baufällige Haus, das schadhafte Werkzeug, das angeschnittene Brot, die krummgetretene Treppe, der schwarzgewordene blecherne Christus sind alle genaue Fixierungen von Gegenständen und Details, die selbst in ihrem fragmentarischen, herausgerissenen Zustand ein ganzes Leben, eine kontinuierliche Historie verbreiten. Ab und zu erscheint auch der Mensch, jener zuverlässigste Augenzeuge, der im Bereich der Gegenstände gelebt und sie gesehen hat.

Vajdas Zeugenaussage ist eine vielfache. Mit seinem Blick formte er die Welt, sah synoptisch das Zusammengehörende, durchleuchtete die blinden Steinmauern und die kompakte Masse der Körper. Die Epik nebeneinander erscheinender Motive wird von einer dramatischeren Darstellungsweise abgelöst, die durchscheinend gewordenen Formen leiten unseren Blick zu tiefer liegenden Schichten. Die Transparenz der Körper läßt ihr geheimes Leben erkennen, gewährt einen Einblick in ihre verborgene Wirklichkeit. Liengewebe, die sich bald verdichten, bald verdünnen, vergegenwärtigen uns die unsichtbaren Prozesse der Existenz, die verhüllte Struktur der Wirklichkeit. So wird jede Zeichnung, über ihren gegenständlichen Inhalt und ihre Zusammenhänge hinausweisend, Trägerin tieferer formaler Bedeutung: im Kreuzfeuer der gefühls- und vernunftsmäßigen Strahlungen wachsen die konkreten Erscheinungen zu Symbolen auf. Indem Vajda die traditionellen Bindungen von Zeit und Raum auflöst, stellt er uns als erster ein von dem gewohntes so völlig abweichendes Bild vor, daß wir nunmehr — seiner Spur folgend — zu einer Entdeckungsfahrt in unser Inneres aufbrechen können.

Wie aus all dem ersichtlich, bedeuten die Konstruktionsprinzipien in Vajdas Bilderwelt schon von Anfang an eine Abkehr von der traditionellen Raumkonzeption. Nach den frühen revolutionären Photomontagen, nach den kubistisch angeregten Stilleben und konstruktivistischen Zeichnungsmontagen setzte er in seiner sogenannten Ikonenperiode die menschliche Gestalt in einen imaginären Raum, von dem aus schon ein direkter Weg zur Raumsicht seiner letzten Periode führt. In dieser letzten Periode vereinen sich konstruktive Raumstruktur und imaginäre Raumauffassung zu einer Kompositionsweise, die die Unendlichkeit von Raum und Zeit in einer polyphon konstruierten und erschütternden intensiven Formwelt einfängt und auflöst. Die Kontrastwirkungen, die durchleuchtende Kraft der gleichzeitigen Darstellung lösen hier schon, von Schicht zu Schicht fortschreitend, den Kern der Erscheinungen heraus.

Erinnerungen zu erwecken, die einander überschneidenden Schichten unserer Existenz heraufzubeschwören und darzustellen — darin besteht der wichtigste Zug von Vajdas konstruktivem Surrealismus. Bei solchen Erinnerungen zeichnet sich alles ab, was bleibend aus der Vergangenheit, was gegenwärtig ist. Und andererseits, was von der Gegenwart bereits in das Zeitlose übergeht, das heißt: der Zukunft entgegenführt. Das Drama unserer

une série infinie de dessins. » C'est avec cette méthode qu'il exécute ses dessins linéaires construits à partir de montages de motifs.

Le tissu de ces motifs, observés et recueillis, tissu composé selon la méthode musicale, témoigne déjà d'une imagination formée par la musique et le film modernes. C'est l'assimilation des harmonies et des dissonances de la musique ; de l'expressivité dynamique de la photographie filmique ; et, enfin, du geste, caractéristique de la grande poésie, à l'aide duquel celle-ci condense l'idée dans l'image ; c'est cette assimilation qui aide Vajda dans son effort pour élaborer sa propre forme d'expression à transpositions multiples. Dans toutes ses peintures, il fonde la formule structurale et empirique de son univers en une seule image et ce sont ces images qui préparent le chemin qui le conduira aux constructions fascinantes de la dernière période.

Sur les montages de dessins que nous reproduisons ici, nous voyons des formes d'êtres et d'objets qui, par leur seule existence et la simplicité qui les réduit presque à des signes purs, renvoient aux connexions fondamentales de la vie. Tous ces motifs, condensés en une unité surréaliste, puisent curieusement leur importance, leur authenticité et leur force dans leur existence concrète même. La maison à demi écroulée, l'outil ébréché, le crucifix en tôle noirci sont tous la représentation artistique d'objets et de détails qui, par leur caractère fragmentaire et leur gratuité, respirent la plénitude de la vie, la marche ininterrompue de l'histoire. Et, ci et là, apparaît aussi l'homme qui a vécu parmi ces objets, qui les a vus, le témoin oculaire le plus fidèle.

Le témoignage que nous offre Vajda est varié. Son regard donne sa forme à son univers, il a une vue synoptique de ce qui constitue un tout, il éclaire de l'intérieur les murs aveugles, la masse des corps. La description épique des motifs juxtaposés cède la place à une figuration plus dramatique ; les formes devenues transparentes attirent le regard vers des couches toujours plus profondes, plus intimes. La transparence des choses nous révèle leur vie secrète, laisse entrevoir leur être caché. Des réseaux de lignes de plus en plus serrées, ou de plus en plus

espacées, évoquent les invisibles processus de l'existence, la structure cachée de la réalité. Ainsi, au-delà de sa signification et de ses connexions objectives, chaque dessin est porteur d'une signification plus profonde sur le plan de la forme : le phénomène concret grandit et devient symbole sous le feu croisé des rayonnements affectifs et intellectuels. Défaissant les liens traditionnels du temps et de l'espace, Vajda est le premier à nous révéler le spectacle intérieur si différent de l'habituel, pour nous permettre d'entreprendre avec lui un voyage d'exploration dans les profondeurs de notre être.

De tout cela, il ressort que les principes qui président à la structure de la peinture de Vajda constituent l'abandon de la conception traditionnelle de l'espace. Arrivé, après les photomontages révolutionnaires du début, puis les natures mortes d'inspiration cubiste et les montages de dessins constructivistes, à sa période dite des icônes, il élève la figure humaine dans un espace imaginaire d'où le chemin conduira directement vers la conception de l'espace, caractéristique de sa dernière période. Dans cette dernière période, la construction spatiale et la conception imaginaire de l'espace s'allient l'une avec l'autre dans une composition qui absorbe et dissout l'infini du temps et de l'espace dans un univers formel construit selon les règles de la polyphonie, d'une intensité bouleversante.

La simultanéité, les effets de contraste et la transparence de la représentation simultanée dégagent, par une pénétration de plus en plus profonde, l'essence même des phénomènes.

Se souvenir — évoquer et faire voir le chevauchement des coupes diverses de notre existence — telle est l'attitude fondamentale du surréalisme constructif de Vajda. C'est à la lumière du souvenir que s'éclaire et prend forme tout ce qui, dans le passé, est durable, c'est-à-dire, ce qui revient comme présent, et qui, du présent, est entraîné vers l'intemporel ; en d'autres termes, ce qui nous lance vers l'avenir. Le drame de notre existence est donc, dans la conception de Vajda, le combat du changeant et de l'immuable ; c'est là le point crucial de l'art moderne.

loss of his perishing property.

The universal significance of Lajos Vajda's art was already manifest in this early period, representing the great overture to the master's opus. A succession of pencil drawings and a few pictures in tempera quickly revealed Vajda's complex pictorial world whose increasingly intricate strata were to unfold themselves from the uniquely quiet and sensitive system of lines these pieces were composed of. At an early date they bore evidence of the artist's efforts at creating style, and desire to place his art in the focus of historic trends, the twin focus of time and space.

Vajda's principal aim was to become connected in a circuit of tradition apt to rouse the present and induce the future. His œuvre unfolded itself in the co-ordinate system of the concurrence of tradition and revival in a soaring curve: by reliving ancient motions, and translating them into modern formal vocabulary, he created a formal idiom of his own. His stylistic innovations, destined to form the future, prove that his recourse to the past was far from being a romantic gesture: on the contrary, it was a conscious action that formed part of his research, and constituted one of the main sources of his style-creating work. Vajda's collection of ethnologic and architectonic motifs, and its influence on him, found sublimation in the large black charcoal drawings of his last period, in the same way as Bartók's folk-song collection did in the monumentality of the composer's later works. They became literally transformed through Vajda's "icon period", which formed the pivot of his art.

Vajda's other conscious effort, namely to concentrate his present existence into a confluence of trends, not only in time, but also in space, constituted another focal point of his work. "Our main purpose is to develop a characteristic Mid-Eastern European art," stated the artist in a letter. "Hungary's geographic situation in Europe predestines her to form a connecting link between East and West. We want to unite, into a single entity, all that represents the cultural (artistic) expression of the two types of men existing at these two poles. We want to be bridge-builders! Hungary should form a bridge between East and West, North and South."

Vajda's art is indeed inflamed by the spirit of East and West. This is perhaps nowhere as strongly evident as in his icons, executed simultaneously with or at some time after his pencil drawings. In them, the consequences of twentieth-century Western-European artistic tendencies fuse with the universal rules of the Eastern-European portrayal of man, an art that has recourse to archaic sources. Having discovered the fundamental principles of portrayal, Vajda created a new type of human figure, unique in the art of the age; an essential being, a face which both in structure and expression becomes the exceptional bearer of our modern reality.

The physiognomy of the Vajda-icons radiate awareness of the historic moment: their dramatic muteness and architectonic stability convey simultaneously both the tragic in man's existence and the will to exist that confronts it.

Existenz besteht also im Konflikt zwischen dem Wandelbaren und dem Unwandelbaren, und das ist letztlich der springende Punkt der modernen Kunst. Will man die Bewegung andeuten, die sich in Vajdas Bildern vollzieht, könnte man sagen, daß sich die Form in Gedanken und der Gedanke in Form verwandelt, mit anderen Worten: die sichtbare Welt zur inneren sublimiert, und das innere Bild nach außen projiziert wird.

Vajdas Häuschen mit den über sie gezeichneten Weidenbäumen, Geräten, Rädern und Lämmern oder dem über sie komponierten Mikrokosmos, den phantastisch schwebenden Figuren stellen ein Heim dar, das heimischer als das wirkliche ist, eine Welt, wahrhaftiger als unsere Welt. Darin kann man wohnen, so, wie der Gedanke für den Menschen, der auf seinen zugrundegehenden Besitz bereits verzichtet hat, eine bleibendere Wohnung ist. Die umfassende Bedeutung von Lajos Vajdas Kunst offenbart sich bereits in ihrer Anfangsperiode, in der großen Ouvertüre seines Œuvres. Die einander folgenden Bleistiftzeichnungen und einige Temperas erschließen mit einem Schlag die komplexe Welt, deren fortgesetzt komplizierter werdende Schichten sich dereinst aus diesem ungewöhnlich leisen, empfindlichen Liniensystem entfalten sollten. Schon hier ist das Bestreben des Stilschöpfers zu erkennen, der seine Kunst in den Doppelfokus der historischen Vorgänge von Zeit und Raum einfügen will. Vajdas Hauptbestreben war, sich an die Tradition anzuschließen, die in der Gegenwart beibehalten und in der Zukunft weitergeführt werden kann. Sein Werk von gewaltiger Spannweite ist in das Koordinatensystem von Tradition und Erneuerung gefaßt. Seine eigene Formwelt ist durch das Wiedererleben uralter Gebärden und deren Verpflanzung in eine moderne Formsprache gestaltet. Seine zukunftsweisenden Stilneuerungen beweisen, daß seine Wendung zur Vergangenheit hin keineswegs eine romantische Geste war, sondern ein bewußtes Moment der Forschung, eine Hauptquelle seiner stil-schöpferischen Tätigkeit. Aus den ethnologisch-architektonischen Motivsammlungen Vajdas entstanden die schwarzen Kohlekompositionen seiner letzten Periode, die die gleiche sublimierte Monumentalität aufweisen wie die späten Werke Bartóks in ihrer Beziehung zu den frühen Volksliedsammlungen. Sie machen im wahrsten Sinn des Wortes eine Transfiguration durch, und dieser Vorgang geht namentlich über die Ikonenperiode, die den Schlüsselsteinpunkt in Vajdas Werk bildet.

Ein anderes bewußtes und ebenfalls um einen Knotenpunkt konzentriertes Bestreben Vajdas besteht darin, gleichermaßen in Zeit und Raum, im Schnittpunkt der Strömungen zu stehen. „Unser Bestreben ist darauf gerichtet“, schreibt er in einem Brief, „eine bodenständige mittel-osteuropäische Kunst zu entwickeln... Ungarns geographische Lage in Europa ist eine solche, die es dazu prädestiniert, ein Bindeglied zwischen West und Ost zu sein. Wir wollen verschmelzen, was in der Kultur, in der Kunst die Selbstoffenbarung zweier Menschentypen an zwei Polen darstellt, wir wollen Brückenbauer sein. Ungarn ist eine Brücke zwischen Ost und West, Nord und Süd...“

Der Geist des Ostens und der Geist des Westens entzündeten sich tatsächlich aneinander in Vajdas Kunst, und dies ist vielleicht nirgends so klar wahrnehmbar wie auf seinen teils zugleich mit den Zeichnungen, teils etwas später gemalten Ikonenbildern. Denn in diesen verbinden sich die Folgerungen aus der westeuropäischen Sicht des 20. Jahrhunderts mit den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der osteuropäischen Menschendarstellung. Nachdem Vajda auf den Grund der Bildnisschöpfung gestoßen war, schuf er den in der Kunst der Zeit allein stehenden Menschentyp, jenes vom Wesentlichen erfüllten Wesen, jenes Gesicht, das in seiner Struktur und Expression gleichermaßen zu einem exceptionellen Träger der modernen Wirklichkeit wurde. Die Physiognomien der Vajda-Ikone atmen das Bewußtsein des historischen Augenblicks: Mit ihrer erschütternden Stummheit und ihrer architektonischen Stabilität stellen sie das Tragische und den existenzformenden Willen — der sich gegen das Tragische wendet — zugleich dar.

Le « mouvement » de l'image chez Vajda n'est autre que le changement de la forme en idée, et de l'idée en forme — en d'autres termes, la transformation du monde visible en un monde intérieur et la projection du monde intérieur.

Les maisonnettes de Vajda — avec leurs motifs de saules, d'outils divers, de roues, d'agneaux, etc., leurs microcosmes et les figures fantastiques, flottant entre ciel et terre qu'il leur superpose — sont des demeures humaines plus vraies que les véritables, plus vraies que le monde réel ; comme la pensée, elle-même, est aussi la demeure durable de l'homme qui a renoncé à son domaine en perdition. La signification universelle de l'art de Vajda apparaît dès cette période qui est comme l'ouverture de son œuvre. Les crayons qui se succèdent et les quelques tempéras révèlent d'un seul coup cet univers pictural complexe dont les couches de plus en plus compliquées prendront bientôt tout leur sens à partir de ce système de lignes extrêmement sensible et fin. Dès ces œuvres, on distingue sa volonté de créer un style lui permettant de mettre son art au point focal des courants historiques, au foyer du temps et de l'espace.

L'objectif principal de Vajda est de se brancher sur le circuit d'une tradition qui éveille le présent et induit le futur. Il développe son œuvre qui forme un arc audacieux dans le système de coordonnées des points d'intersection de la tradition et du renouveau ; c'est en revivant des gestes primitifs, en les greffant sur le mode d'expression moderne qu'il élabore l'univers de ses formes. Ses innovations stylistiques tournées vers le futur prouvent que son intérêt pour le passé n'est point un geste romantique, mais une phase consciente de la recherche, c'est-à-dire une des principales sources de ses préoccupations stylistiques. Les motifs ethnologiques et architectoniques recueillis par Vajda et les résultats qu'il en a tirés se subliment dans les grandes compositions au fusain de sa dernière période, tout comme les chansons populaires recueillies par Bartók, dans la monumentalité, tout à fait différente, des œuvres tardives du compositeur. On assiste ici à une sorte de transsubstantiation, à travers la période des icônes, qui représente la clef de son art.

L'autre objectif essentiel, pleinement conscient, de Vajda constitue, lui aussi, un geste-clé : non seulement dans le temps, mais dans l'espace également, il essaie de condenser sa présence pour en faire le point de rencontre de courants. « Nos aspirations tendent — écrit-il dans une de ses lettres — à créer un art spécifiquement centre-est-européen... La position géographique de la Hongrie en Europe est telle que ce pays est prédestiné à devenir un lien entre l'Est et l'Ouest ; nous entendons souder ce qui, à ces deux pôles, représente dans la civilisation (à savoir l'art) l'expression de deux types d'hommes ; nous voulons être des constructeurs de pont ! La Hongrie constitue un pont entre l'Est et l'Ouest, le Nord et le Sud... »

Et, en effet, le génie de l'Est et de l'Ouest s'enflamment mutuellement dans l'art de Vajda ; cela n'est nulle part aussi visible que sur ses tableaux peints en partie à la même époque que ces dessins, en partie, après eux. Ici, les enseignements tirés de la conception de l'Occident du XX^e siècle s'allient aux lois universelles, nourries aux sources archaïques, de la représentation de l'homme dans l'art est-européen. Ayant découvert les lois fondamentales de la figuration, Vajda crée la forme humaine unique dans l'art de l'époque, l'être essentiel, le visage, porteurs exceptionnels de notre réalité moderne dans leur structure aussi bien que dans leur expression. La physiognomie des « icônes » de Vajda respire la conscience du moment historique : leur mutisme bouleversant et leur fermeté architectonique signifient à la fois le tragique et la volonté qui donne sa forme à l'existence et qui se dresse contre le tragique.