

A TÁJ SZEREPVÁLTOZÁSAI PATKÓ KÁROLY FESTÉSZETÉBEN CHANGES IN THE ROLE OF THE LANDSCAPE IN KÁROLY PATKÓ'S PAINTINGS

KECSKÉS ANDRÁS

ABSZTRAKT

Az ábrázoló festészet nem mond le a látható világ vonatkoztatási rendszeréről, azokat egy adott kor elvárásai és technikai lehetőségei szerint alkalmazza a művészi kifejezés érdekében. A táji motívumok és a festői absztrakció összhangban áll az elemek képi, strukturális szerepével, ahogy az alkotó személyiségével is. Ezek elválaszthatatlanok egy jelentős művész esetében. A tájábrázolás a festészet története során számos stiláris és tartalmi lehetőséget mutatott és mutat napjainkban is. A modern festészetben a változások a 19. század végétől felgyorsultak, amelyek a magyar festőkre is hatással voltak. A 20. századi modern magyar festészet egyik kiemelkedő alakjának, Patkó Károlynak az életművén belül is végigkísérhető ezeknek a változásoknak egy szelete, ami nagyjából tíz évet ölel át. Patkó festészetében a táj megjelenítését tartalmi szempontból három szerepkörre oszthatjuk, amelyek mind térformálásukban, mind technikájukban markáns eltéréseket mutatnak, azonban az életműben, időrendben szervesen egymásból következnek. A szerepek változásával együtt a rajzi megoldások és a képek színharmónia-rendszerei is eltérőek. Mindezeket technikai változások is kísérik, amelyek visszahatnak a stílusra

és a tartalomra egyaránt. Patkó a klasszikus olajfestésről, a többéves itáliai tartózkodásának hatására a temperafestésre tér át. Ezek együttes eredménye egy oldott hangvételű, monumentális tér- és tájábrázolás lesz, amely unikálisnak tekinthető a modern magyar művészetben.

Kulcsszavak: tájábrázolás, táj mint háttér, táj mint főtéma, absztrakció, színes térformálás, monumentalitás

BEVEZETÉS

A jelen tanulmány célja megvizsgálni, hogy a modern művészi ábrázolás és a művészi invenció milyen módon mutathatja be a tájat, milyen képi szerepekkel láthatja el, amelyek által a kifejezési lehetőségek túlmutathatnak a pusztán leíró, topografikus ábrázoláson. Patkó Károly (1895-1941) festőművész több korszakból álló tartalmas életműve alkalmas arra, hogy a dolgozatom módszertánával bemutassa a táj rajzának, motívumainak, formáinak és színeinek alkalmazását a festői terek megformálásában, valamint a festő korszakainak eltérő stílusbeli változásait, és azok kifejezésre gyakorolt hatásait. Az írásom alapvetően festői szemléleten alapul, amely figyelembe veszi a művészettörténeti kereteket, amelyek minden életmű

1. ábra/Fig. 1: Az elemzett képek időrendje /
Chronological order of the analysed paintings



ABSTRACT

Representational painting does not renounce the reference systems of the visible world, but applies them in accordance with the expectations and technical possibilities of a given era for the sake of artistic expression. Landscape motifs and painterly abstraction are in harmony with the visual and structural role of the elements, as well as with the personality of the artist. These are inseparable in the case of a significant artist. Landscape painting has included numerous stylistic and thematic possibilities throughout the history of painting, and that remains true today. In modern painting, changes accelerated from the end of the 19th century, which also influenced Hungarian painters. A segment of these changes, spanning roughly a decade, can be traced in the oeuvre of Károly Patkó, one of the outstanding figures of 20th-century modern Hungarian painting. In Patkó's painting, the representation of landscape can be divided into three roles in terms of content, which show marked differences in both spatial formation and technique, but which follow organically from one another in chronological order in his oeuvre. Along with the changing roles, the drawing solutions and colour harmony systems of the paintings also differ. All of these are accompanied by technical changes, which have an impact on both style and content. Influenced by his several-year-long stay in Italy, Patkó switched from classical oil painting to tempera painting. The combined result is a relaxed tone and monumental space and landscape representation, which can be considered unique in modern Hungarian art.

Keywords: landscape representation, landscape as background, landscape as main theme, abstraction, colourful spatial formation, monumentality

INTRODUCTION

The aim of this study is to examine how modern artistic representation and artistic invention can depict the landscape, and what visual roles they can assign to it; through such processes, expressive possibilities can go beyond mere descriptive, topographical representation. The rich oeuvre of painter Károly Patkó (1895–1941), spanning several periods, is suitable for presenting, using the methodology of my thesis, the use of landscape outlines, motifs, forms and colours in the creation of pictorial spaces, as well as the stylistic changes in the painter's different periods and their effects on expression. My paper is fundamentally based on a painter's approach, which takes into account the art historical frameworks that are essential when examining any oeuvre. However, my methodology is based on my professional experience in painting and drawing education, with a focus on landscape representation.

METHODOLOGY

Károly Patkó's painting is based on visual reality, meaning that he creates his compositions using elements visible before him in the moment. These elements originate from a set of motifs including human figures and landscapes (incorporating urban landscapes), which are abstracted in a sophisticated manner for the sake of visual composition. In this study, I examine how the spatial formation of the landscape in terms of graphic and colours relates to its role in the picture and to artistic expression and content. I also examine how the changes in the painter's techniques used within his oeuvre alter the possibilities of expression, and how they affect the structure of the paintings – how the painter's gestures create space and forms. I analyse Patkó's landscape depictions chronologically (Figure 1), according to his three periods: 1. landscape as background, 2. landscape

vizsgálatakor elengedhetetlenek, de módszertanom a festőművészeti szakmai és rajzoktatási tapasztalataimból építkezik, amelynek kiemelt témája a tájábrázolás.

MÓDSZERTAN

Patkó Károly festészete látványalapú, tehát kompozícióit a mindenkori látható valóság elemeit felhasználva alkotja meg. Ezek az elemek az emberi alakok és a táj – városi tájat is beleértve – formáinak, a képi komponálás érdekében, rajzilag igényesen absztrahált motívumkészletéből származnak. A tanulmányban megvizsgálom, hogy a táj rajzi és színbeli térformálása milyen összefüggésben áll a táj képen betöltött szerepével és a művészi kifejezéssel, a festői tartalommal. Valamint megnézem, hogy az életművön belül alkalmazott festői technikák változása milyen módon változtatja meg a kifejezési lehetőségeket, hogyan hat a kép struktúrájára – a festői gesztusok hogyan alkotják meg a teret és a formákat. Patkó tájábrázolását időrend szerint (1. kép) három korszaka szerint elemzem: 1. a táj mint háttér, 2. a táj mint fő téma, 3. itáliai tájak. Mindegyik időszakból két-két jellemző festményen vezetem végig a kompozíciót felépítő rajzi formálást, a térképzést és a színhasználatot, amelyek összefüggő rendszert alkotnak.

RÖVID ÉLETRAJZ

Patkó Károly 1895-ben született, Budapesten. Művészeti tanulmányait a budapesti Képzőművészeti Főiskolán kezdte meg rajztanárképző szakon, 1914-ben, amelyet az első világháború félbeszakított. Így került sor első olaszországi útjára, ahova katonaként ment, és ahol a fronton meg is sebesült. A háború után, 1922-től Aba-Novák Vilmossal Olgyai Viktor grafikai osztályán folytatta a főiskolát, ahol a rézkarcolás technikáját sajátította el. A fiatal Patkó még a főiskola megkezdése előtt, 1913 és 1914 nyarán járt már Nagybányán (Zwickl 2001), ahova 1924-ben újra visszatért, majd 1925-ben Felsőbányán dolgozott (M. Heil 1971). 1923-ban a Szinyei társaság ösztöndíja révén immáron másodszor juthatott el Olaszországba, és beutazhatta az egész félszigetet. Ekkor a quattrocento mestereinek hatása nyűgözte le. A harmadik és egyben leghosszabb itáliai tartózkodása a Római Magyar Akadémia ösztöndíjának [1] volt köszönhető, 1928-1931-ig. Ettől az időszaktól a magyar tájképeket mediterrán hangulatú, tengerparti kikötők, partok és kisvárosok látképei, életképei váltották fel. A színei fénnel teli, világos tónusra változtak a korábbi súlyosabb, teltebb árnyalatokról, amely nemcsak a mediterrán éghajlat

életigenlő hatásának, hanem az olajfestést felváltó tempera technikának is tulajdonítható. A temperafestés hasonló hatásokra képes, mint a Rómában megcsodált freskók: a levegős, nagyvonalú és könnyed színkezelés a kompozíció szigorú rendjével együtt harmonikus egészzé sűrítetheti a látványt. Rézkarcaival [2] itthon és külföldön is jelentős sikereket ért el [3]. Önálló kiállítása volt 1922-ben a Belvedere-ben (Hevesy 1922), az Ernst Múzeumban pedig 1932-ben (Lázár 1932). 1924-ben és 1927-ben (Elek 1927) ugyanitt csoportos kiállításon vett részt. A Velencei Biennálén négyszer szerepelt műveivel [4]. Művészi munkája mellett 1933-tól a budapesti Mátyás Király Gimnáziumban rajztanárként dolgozott 1941-ben bekövetkezett haláláig.

A TÁJ MINT HÁTTÉR

Patkó 1920-ban festett *Tavaszi* című festményén (2. kép) nem a táj hangsúlyos, hanem a három, erős plaszticitással és finoman absztrahált részletekkel megformált akt. Mindazonáltal a tájnak igen fontos szerep jut: keretet ad egy allegorikus jelenetnek, amely a tavaszt mint az újrakezdés és a megújulás reményét mutatja. Ennek a szimbolikának, akár Patkó saját életére, akár az 1920-as évek újrealista festészeti vonulatára [5] vonatkozóan is lehet jelentése. A táj, ahogy a 17. századi idilli tájfestészetben [6] is láthatjuk, azért jelentős, mert háttérrel biztosít, kiemel egy jelenetet, ahogy egy jó díszlet teszi a színpadon, ott van, de nem tolakodóan, vállalva az alárendelt, de nélkülözhetetlen szerepet. Esetünkben azonban ez a háttér nem különálló tétel, rajzilag és színbeli megoldásaiban szinte a figurák vonalainak következetes folytatása. A tájmotívumok sokkal stilizáltabbak [7], mint az anatómiai helyes, de „Cézanne-osan” tördelt aktok. A részletek hiánya a lényeg feltárását segíti (Arnheim 2004: 90). Mind a lombtömegek, mind a fatörzsek és a dombok erős, de egyszerű kontúrokkal modelláltak azért, hogy kárpótolja maga a jelenet legyen a figyelem középpontjában, ne az egyébként önállóan is szép tájrészlet. Használhatnánk a sematizálás szót is a táj leegyszerűsítésénél, de az egyfajta tartalom nélküli megjelenítést jelentene, míg itt azt a nehéz feladatot oldotta meg Patkó, hogy az egyszerű formálás tartalmas maradt. Ha közelebbről megnézzük az erős fény-árnyék hatást alkalmazó képet, akkor láthatjuk, hogy a tömörszerű formák sötét részét világos felületekkel ellenpontoszza a festő, ezáltal egy ellenfényes derengő hatást ér el, valamint a részleteken belüli festőiséget kontúrokkal teszi sajátosan rajzossá.

as main theme, and 3. Italian landscapes. From each period I will examine two characteristic paintings, focusing on the graphical elements making up the composition, the spatial composition and the use of colours, which together form a coherent system.

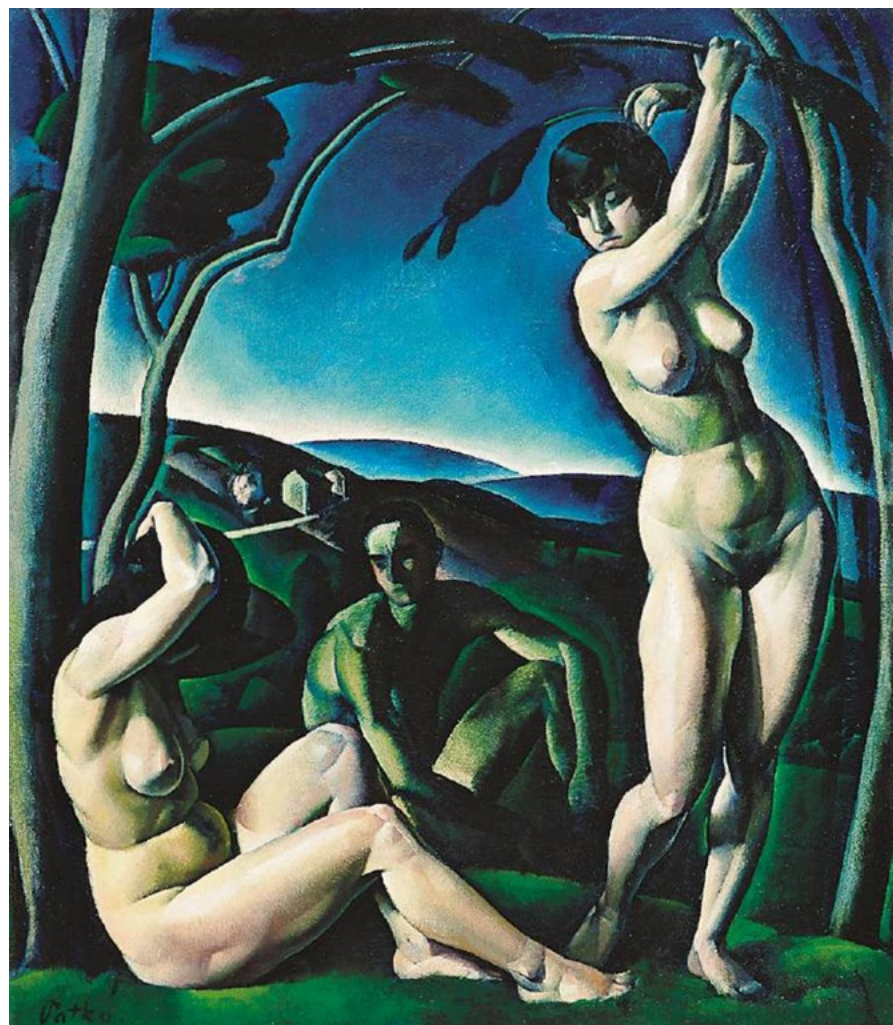
SHORT BIOGRAPHY

Károly Patkó was born in 1895 in Budapest. He began his art studies at the College of Fine Arts in Budapest in 1914, majoring in art education. However, his studies were interrupted by the First World War. This led to his first trip to Italy, where he went as a soldier and was wounded at the front. After the war, from 1922, he continued his studies at the college with Vilmos Aba-Novák in Viktor Olgyai's graphic arts class, where he mastered the technique of copperplate engraving. Even before starting college, the young Patkó had already visited Nagybánya (presently: Baia Mare) (Zwickl 2001) in the summers of 1913 and 1914, and he returned there in 1924, then went on to work in Felsőbánya (presently: Baia Sprie) in 1925 (M. Heil 1971). In 1923, thanks to a scholarship from the Szinyei Society, he had the opportunity to travel to Italy for the second time and visit the entire peninsula. At that time, he was impressed by the quattrocento masters. His third and longest stay in Italy was thanks to a scholarship from the Hungarian Academy in Rome,¹ from 1928 to 1931. From this period onwards, his Hungarian landscapes were replaced by views and genre paintings of Mediterranean-style coastal ports, seashores and small towns. His colours changed from the earlier heavier, richer shades to more pastel tones full of light, which can be attributed not only to the life-affirming effect of the Mediterranean climate, but also to the tempera technique that replaced his earlier oil painting. Tempera painting can achieve similar effects to the frescoes he admired in Rome: the airy, generous and light use of colour, combined with the strict order of the composition, can condense the scenery into a harmonious whole. His copperplate engravings² achieved considerable success both in Hungary and abroad.³ He had solo exhibitions at the Belvedere in 1922 (Hevesy 1922) and at the Ernst Museum in 1932 (Lázár 1932). In 1924 and 1927 (Elek 1927), he participated in group exhibitions at the same venue. He exhibited his works four times at the Venice Biennale.⁴ In addition to his artistic work, he worked as an art teacher at the Mátyás Király Grammar School in Budapest from 1933 until his death in 1941.

LANDSCAPE AS BACKGROUND

In Patkó's painting *'Tavaszi' (Spring)* (1920) (Figure 2), it is not the landscape that is emphasised, but the three nudes, rendered with strong plasticity and delicately abstracted details. Nevertheless, the landscape plays a very important role: it provides a framework for an allegorical scene that depicts spring as hope for new beginnings and renewal. This symbolism may refer to Patkó's own life as well as to the New Realism painting movement of the 1920s.⁵ The landscape, as we can see in the 17th-century idyllic landscape painting,⁶ is significant because it provides background, highlighting a scene, just as a good set does onstage. It is there, but is not intrusive, accepting a subordinate but indispensable role. In our case, however, this background is not a separate item, but in terms of graphic and colour use, it is almost a consistent continuation of the lines of the figures. The landscape motifs are much more stylised⁷ than the anatomically correct but 'Cézanne-esque', broken nudes. The lack of detail helps to reveal the essence (Arnheim 2004: 90). Both the foliage, the tree trunks and the hills are modelled with strong but simple contours so that the scene itself is in the focus of attention, rather than the otherwise beautiful landscape. We could use the word 'schematisation' to describe the simplification of the landscape, but that would imply a kind of content-free representation, whereas here Patkó has solved the difficult task of keeping the simple form meaningful. If we take a closer look at the painting, which uses strong light and shadow effects, we can see that the painter contrasts the dark parts of the block-like forms with light surfaces, thus achieving a backlit glimmering, effect, and uses contours to make the pictorial quality of the details uniquely graphic.

The landscape is timeless, unreal and, judging by the houses, evokes a Mediterranean region. Timelessness becomes important in creating the Arcadian atmosphere, which is reinforced by the colour scheme of the painting. Colour is also an indispensable element in Patkó's painting; indeed, his entire oeuvre demonstrates his colourist nature. In his review of Patkó's exhibition at the Belvedere (Hevesy 1922), Iván Hevesy writes in 1922 that instead of the 'impressionistic colour frenzy', Patkó has moved towards a new romantic style of painting, built on dark tones and striving for dramatic effects. This 'new romantic' painterly world was later classified by art historians as neoclassicism (Zwickl 2001: 21). This period is characterised by restrained colour, with deeper, gloomier shades



2. ábra/Fig. 2: Patkó Károly: Tavasz, 1920, olaj, vászon, 105 x 89 cm, magántulajdon / Károly Patkó: 'Tavaszi' (Spring), 1920, oil on canvas, 105 x 89 cm, private collection

FORRÁS/SOURCE: WWW.HUNG-ART.HU

3. ábra/Fig. 3: Patkó Károly: Niobé, 1923, olaj, vászon, 110 x 137 cm, magántulajdon / Károly Patkó: 'Niobé' (Niobe), 1923, oil on canvas, 110 x 137 cm, private collection

FORRÁS/SOURCE: WWW.HUNG-ART.HU

A táj időtlen és nem valóságos, és a házakból következtetve mediterrán vidéket idéz meg. Épp az Árkádiai hangulat megteremtésében válik fontossá a kortalanság, amelyet a kép színvilága is megerősít. A szín nélkülözhetetlen elem Patkó festészetében is. Színhasználata egész életművét átívelően kolorista alkatot mutat. Hevesy Iván 1922-ben, Patkó Belvedere-ben rendezett kiállításáról kritikájában (Hevesy 1922) azt írja, hogy az „impresszionista színmámor” helyett egy sötét tónusokból építkező, drámai hatásokra törekvő, új romantikus hangvételű festészet irányába indult el. Ezt az „új romantikus” festői világot a későbbi művészettörténet-írás a neoklasszicizmus (Zwickl 2001: 21) stílus kategóriájába sorolta. Visszafogott színeség jellemzi ezt az időszakot, amelyben a színek mélyebb, borongósabb árnyalatai sűrűsödnek egymás mellett és egymásba keverve a vásznon. Hevesy rövid írásában még azt is megemlíti, hogy a színek és formák tekintetében a tájak és csendéletek kevésbé naturalisztikusak, mint az aktábrázolásai. Ez rávilágít arra a problémára, amellyel egy festő szembekerül a természetelvű ábrázolás során a látvány elemeinek absztrahálásakor. Sokkal könnyebb egy táj színeit a kifejezés érdekében áthangolni, saját színrendszert létrehozni a képen, mint ugyanezt megtenni

az emberi test esetében. A *Tavaszi* című kép hideg szín-harmóniákra épül, a táj a hideg kékkel és zöldekkel segíti előtérbe a melegebb és visszafogottabb színekből építkező aktokat. Ábrázolási szempontból kitűnő megoldás az ülő férfialak színbeli átmenete a táj és a figurák terei közt. Nem pusztán színben, hanem rajzban is továbbviszi az aktok sűrűbb formarendjét az egyszerűbb rajzolatú táj felé. A táj kékes-zöldes árnyalatai az aktok árnyékában is megjelennek, ezzel is erősítve a festői felület egységét.

Három évvel később sokkal oldottabban festette *Niobé* című (3. kép), a görög mitológiából vett téma keretében a tájat. A téma az „Árkádia” festője számára tökéletes ürgy. A festői szándék aktokkal benépesíteni a képet, amiken a fény és forma viszonyát többféleképpen lehet bemutatni: felülről-oldalról jövő, erős plasztikus hatásokat kiemelő, valamint a kontúrok szerepét, illetve azokon belül a sötét felületek finom formai distinkcióit hangsúlyozó ellenfény probléma-együttesét megoldani. A háttéri táj ugyanezekkel a fényekkel modellált, de sokkal levegősebb és színesebb, mint a *Tavaszi* háttere. A lombok festői beolvadnak az ég felületébe, amit színes felületekre tagol az átszűrődő fény. A fénysávok határai a kompozicionális rajzi szerep mellett a színváltás játékát is lehetővé teszik.



concentrated side by side and mixed together on the canvas. In his short essay, Hevesy even mentions that, in terms of colours and forms, his landscapes and still lifes are less naturalistic than his nude paintings. This highlights the problem that a painter faces when abstracting the elements of a scene in the course of naturalistic representation. It is much easier to alter the colours of a landscape for expressive purposes and create one's own colour scheme in the painting than to do the same with the human body. The painting *'Tavaszi' (Spring)* is based on cold colour harmonies, as the landscape's cool blue and green colours bring the nudes, constructed from warmer and more subdued colours, to the foreground. From the point of view of representation, the colour transition between the sitting male figure and the spaces of the landscape and figures is an excellent solution. It carries the denser formal arrangement of the nudes towards the simpler drawing of the landscape not only in colour, but also in drawing. The bluish-green shades of the landscape also appear in the shadows of the nudes, thus reinforcing the unity of the surface of the painting.

Three years later he painted *'Niobé' (Niobe)* (Figure 3) in a much more relaxed manner, using the landscape as

a background for a theme taken from Greek mythology. The theme is a perfect excuse for the painter of *'Arcadia'*. The painter's intention was to populate the picture with nudes, in which the relationship between light and form could be presented in several ways: solving the problem of backlighting from above and from the side, emphasising strong plastic effects, as well as that of emphasising the role of contours and the subtle distinctions in the forms of dark surfaces within them. The background landscape is modelled with the same lights, but it is much airier and more colourful than the background of *'Tavaszi' (Spring)*. The foliage blends picturesquely into the surface of the sky, which is divided into colourful surfaces by the filtered light. In addition to their role in the composition, the boundaries of the light bands also allow for the play of colour changes. To the modern eye, the colouring of the painting appears unexceptional, but contemporary critics considered it garish (P. Szűcs 1987: 38), so the reception cannot be regarded as positive. It is true of both of the above works that the landscape as background, albeit in different ways, consistently carries the painterly abstraction of the figures, in terms of drawing and colour, further into space.

◀◀4. ábra/Fig. 4: Patkó Károly: Igal (részlet), 1927, olaj, vászon, 103 x 95,5 cm, MNG / Károly Patkó: 'Igal' (detail), 1927, oil on canvas, 103 x 95.5 cm, Hungarian National Gallery
FORRÁS: WWW.HUNG-ART.HU



A mai szemnek a kép színezése már elfogadott értékként jelenik meg, azonban a korabeli kritikák tarkaságnak tekintették (P. Szűcs 1987: 38), ami nem mondható pozitív fogadtatásnak. A fenti két mű mindegyikére igaz, hogy a táj mint háttér, más-más módon ugyan, de festői következetességgel viszi tovább a térben a figurák rajzi és színbeli festői absztrakcióját.

PAR EXCELLENCE TÁJ

A *Niobé* tájábrázolási megoldásait teljesíti ki Patkó azokon a képein, ahol a táj mint fő téma jelenik meg. A *Nagybányai részlet* (5. kép) és a *Felsőbánya* című (6. kép) képei a hagyományos perspektíva rendszerére épülnek, a motívumok méretcsökkenései, valamint a színek előtéri meleg árnyalatai a térben távolodva fokozatosan váltanak hidegebb árnyalatokba. René Berger a festői teret kettős értelműnek írja le (Berger 1984: 203), amely szerint a kép a maga kétdimenziós kiterjedésében egyfelől a térnek egy darabja, amely teret biztosít egy másik, fiktív térnek, amit az ábrázolt motívumok hoznak létre. Ezt a második teret pedig annak ellenére valóságosnak tekintjük a kép nézésekor, hogy tudjuk, az ábrázolt motívum – mint például egy táj – nem maga a „valóságos” tér, hanem csak a képe.

Amennyiben a látvány elemeit kétdimenziósként szeretnénk egy darab papíron vagy vásznon ábrázolni, meg kell tanulnunk az egy-nézőpontú reneszánsz perspektíva szabályrendszerét nemcsak elméletben, hanem gyakorlatban is. Ha már rajzban képesek vagyunk bonyolultabb forma-együttesek ábrázolására, ezek képi kompozícióvá alakítására, akkor újabb stúdiumokba kell belekezdeni a térnek színnel való leképezéséhez. Meg kell tanulni színnel, festékkel teret formálni, amely aztán tárgytól függetlenül, mint egyénre jellemző módszer alkalmazható. Ez, ha mondhatjuk, még összetettebb feladat a rajzoláshoz, mert a festésnél már a szín, az anyag, az ecset és a gesztusok együttes hatása is érvényesül a rajz mellett. Patkó Károly tradicionális eszközökkel formálta kompozícióit, ami a fenti képeknél azt jelenti, hogy olajfestékkel és ecsettel dolgozott vászon anyagú hordozóra. A Szőnyi-körre (Zwickl 2001: 21-25) a vastagon felrakott festékkezelés volt a jellemző, így Patkó is a római iskolás időszakot megelőzően, tehát 1928 előtt „pasztózus”, egymásba ágyazott, vastag színrétegeket vitt fel a vászonra, amelynek plasztikája jól látható az *Igalon* festett képének részletén (4. kép). Ezáltal súlyos, mondhatni veretes színhangzatok keletkeztek, amelyek adekvát kifejezői a kortalan árkádi hangulatnak.



◀◀5. ábra/Fig. 5: Patkó Károly: Nagybányai részlet, 1924, olaj, vászon, 50,5 x 60 cm, magántulajdon / Károly Patkó: 'Nagybányai részlet' (Detail of Baia Mare), 1924, oil on canvas, 50.5 x 60 cm, private collection
FORRÁS: WWW.HUNG-ART.HU



6. ábra/Fig. 6: Patkó Károly: Felsőbánya, 1925, olaj, vászon, 79,5 x 89,5 cm, magántulajdon / Károly Patkó: 'Felsőbánya' (Baia Sprie), 1925, oil on canvas, 79.5 x 89.5 cm, private collection
FORRÁS/SOURCE: WWW.HUNG-ART.HU

LANDSCAPE PAR EXCELLENCE

In addition to the landscape elements in paintings such as 'Niobé', Patkó also painted works in which the landscape appears as the main theme. His paintings '*Nagybányai részlet*' (Detail of Baia Mare) (Figure 5) and '*Felsőbánya*' (Baia Sprie) (Figure 6) are based on the traditional perspective system, with the motifs decreasing in size and the warm shades of colours in the foreground gradually changing to colder shades as they recede into the distance. René Berger describes the painterly space as having a double meaning (Berger 1984: 203), according to which the painting, in its two-dimensional extension, provides room for another, fictional space created by the depicted motifs. We perceive this second space as real when looking at the picture, even though we know that the depicted motif – such as a landscape – is not the 'real' space itself, but only its image. If we want to depict the elements of the scene in two dimensions on a piece of paper or canvas, we have to learn the principles of one-point Renaissance perspective not only in theory but also in practice. Once we are able to depict more complex combinations of forms and transform them into pictorial compositions by drawing, we have to embark on further

studies to learn how to represent space with colour. We have to learn to create space with colours and paint, which then can be applied independently of the object, as a method specific to the individual. This is, if we may say so, an even more complex task than drawing, because in painting, the combined effect of colours, materials, brushes and gestures comes into play alongside drawing. Károly Patkó formed his compositions using traditional tools, which means in the case of the above pictures that he worked with oil paint and brush on canvas. The Szőnyi Circle (Zwickl 2001: 21-25) was characterised by thickly applied paint use, so Patkó, prior to his Roman school period, i.e. before 1928, applied impasto, i.e. thick, interlocking layers of paint to the canvas, the plasticity of which is clearly visible in the detail of his painting '*Igal*' (Figure 4). This created heavy, almost weighty colour tones, which adequately express the timeless Arcadian atmosphere.

The horizon of the painting '*Nagybányai részlet*' (Detail of Baia Mare) coincides with the eye level of the figure crossing the bridge. The rhythmic lines of the village rooftops are thus slightly in bottom-view. The architecture is broken up by masses of foliage,



7. ábra/Fig. 7: Patkó Károly: Lerici-öböl, 1929, tempera, farostlemez, 120 x 100 cm, magántulajdon / Károly Patkó: 'Lerici-öböl' (Bay of Lerici), 1929, tempera on fibreboard, 120 x 100 cm, private collection

FORRÁS: WWW.HUNG-ART.HU

8. ábra/Fig. 8: A Lerici-öböl felülnézete / Aerial view of the Bay of Lerici

FORRÁS/SOURCE: GOOGLE EARTH

9. ábra/Fig. 9: Lerici-öböl korabeli látképe / Contemporary view of the Bay of Lerici

FORRÁS/SOURCE: [HTTPS://WWW.EBAY.COM/](https://www.ebay.com/itm/187616578252)

ITM/187616578252

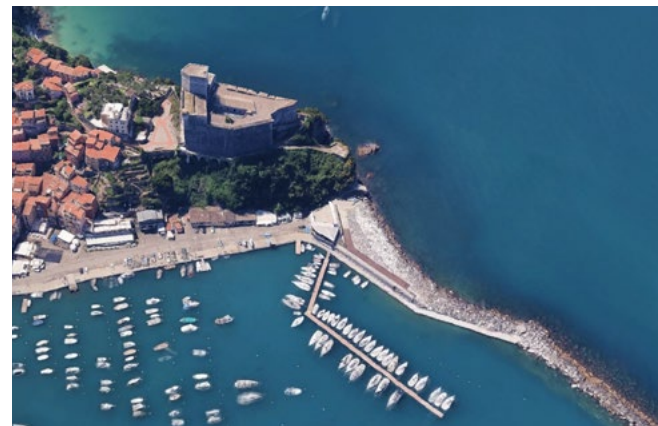
A *Nagybányai részlet* horizontja a hídon átkelő alak szemmagasságával egyezik meg. A falusi háztetők ritmizáló vonalai így enyhe alulnézetbe kerülnek. Az architektúrákat lombtömegek tagolják, ellenpontosva a kis házak élesebben fogalmazott sötét-világos felületeit. A termélységet a színhőmérséklet fokozatos csökkentésével hozza létre a festő. A meleg sárgás-zöldek színeitől az ég hűvös kékjéig érzékelhetjük a színhatásokat. Az előteret és az eget szellemesen kapcsolja össze a pataokban tükröződő kék vízfelület. A lombtömegek határozott kontúrokkal vannak lezárva, míg a belső formák puha ecsetvonásokkal olvadnak egymásba úgy, hogy a színezetek még jól megkülönböztethetőek legyenek. A formákon belül, de a kép felületén vibráló fényhatásokat hoz létre a gesztusok és színek összefüggő rendszere.

A *Felsőbánya* című kép perspektivikus iránypontja szinte tökéletesen megtalálható: a kép jobb oldalán, az ösvény és a behajló fák közti, függőlegesen felfutó egyenes és a felső háztetőgerincek vonalának metszéspontjában. A horizontvonal alatti házak enyhe rálátásban helyezkednek el a képen, így érzékeltetve, hogy magasról, egy dombról szemléljük a tájat. Azonban, mivel a szempont magassága reális tapasztalatainknak megfelelő, a tájban benne

érezzük magunkat, részesei vagyunk annak az élménynek, amelyet a festő is látott és érzett. Joachim Ritter német filozófus szerint a természeti környezet akkor válik valaki számára tájjá, ha elmegy oda, és célja a természetben való gyönyörködés és szemlélődés (Ritter 1974). Patkó tájfestésze kontemplatív, a táj számára ürügy személyes belső világának láthatóvá tételéhez, amelyen keresztül mi is részesei lehetünk az élménynek. A szemlélődés képességéhez segíthet hozzá a művész lényeglátó képessége. Nem valószínű, hogy például térbeli tömegekként látnánk a fák lombzatát anélkül, hogy valaki erre vizuális eszközökkel felhívna a figyelmünket, vagy a fény-árnyék plasztikai játékát esztétikai kategóriaként értelmeznénk a táj szemlélésakor. Ezek teoretikus alapjait Leonardo írta le traktatusában (Leonardo 1973), amelyek évszázadokra meghatározták a festői szemléletet. Patkó a tájképein a növények téri viszonyrendszerét, és a lombtömeg rész-egész problematikáját, valamint a fény irányáról szóló klasszikus tanokat a modernitás új vívmányaival ötvözi.

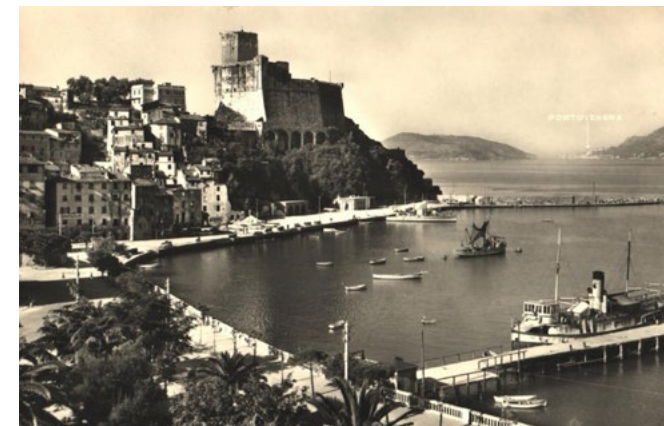
TÁJ MINT LEVEGŐ ÉS TÉR

1928-ban Patkó római ösztöndíjasként három éven keresztül Olaszországban dolgozott, és ekkor tért át a hatásában



counterbalancing the sharply defined dark and light surfaces of the small houses. The painter creates spatial depth by gradually reducing the colour temperature. We can perceive the colour effects from the warm yellowish-green colours to the cool blue of the sky. The blue water surface reflected in the stream ingeniously connects the foreground and the sky. The foliage is enclosed by distinct contours, while the inner forms melt into each other with soft brushstrokes so that the colours remain clearly distinguishable. Within the forms, but on the surface of the painting, the coherent system of gestures and colours creates vibrant light effects.

The perspective point of the painting entitled '*Felsőbánya*' (Baia Sprie) is almost perfectly located: on the right side of the painting, at the intersection of the vertical straight line between the path and the trees and the line of the upper roof ridges. The houses below the horizon line are viewed from slightly above in the painting, giving the impression that we are viewing the landscape from a hilltop. However, as the eye level corresponds to our real-life experience, we feel immersed in the landscape and part of the experience that the painter saw and felt. According to the German philosopher Joachim Ritter, the natural environment becomes a landscape for someone when they go there with the aim of enjoying and contemplating nature (Ritter 1974). Patkó's landscape painting is contemplative, using the landscape as a pretext to reveal his personal inner world, through which we can also share in the experience. The artist's ability to see the essence can help us to contemplate. It is unlikely that we would see the foliage of trees as spatial masses without someone drawing our attention to it with visual tools, or that we would interpret the plastic interplay of light and shade as an aesthetic category when contemplating the landscape. The theoretical foundations for this were laid

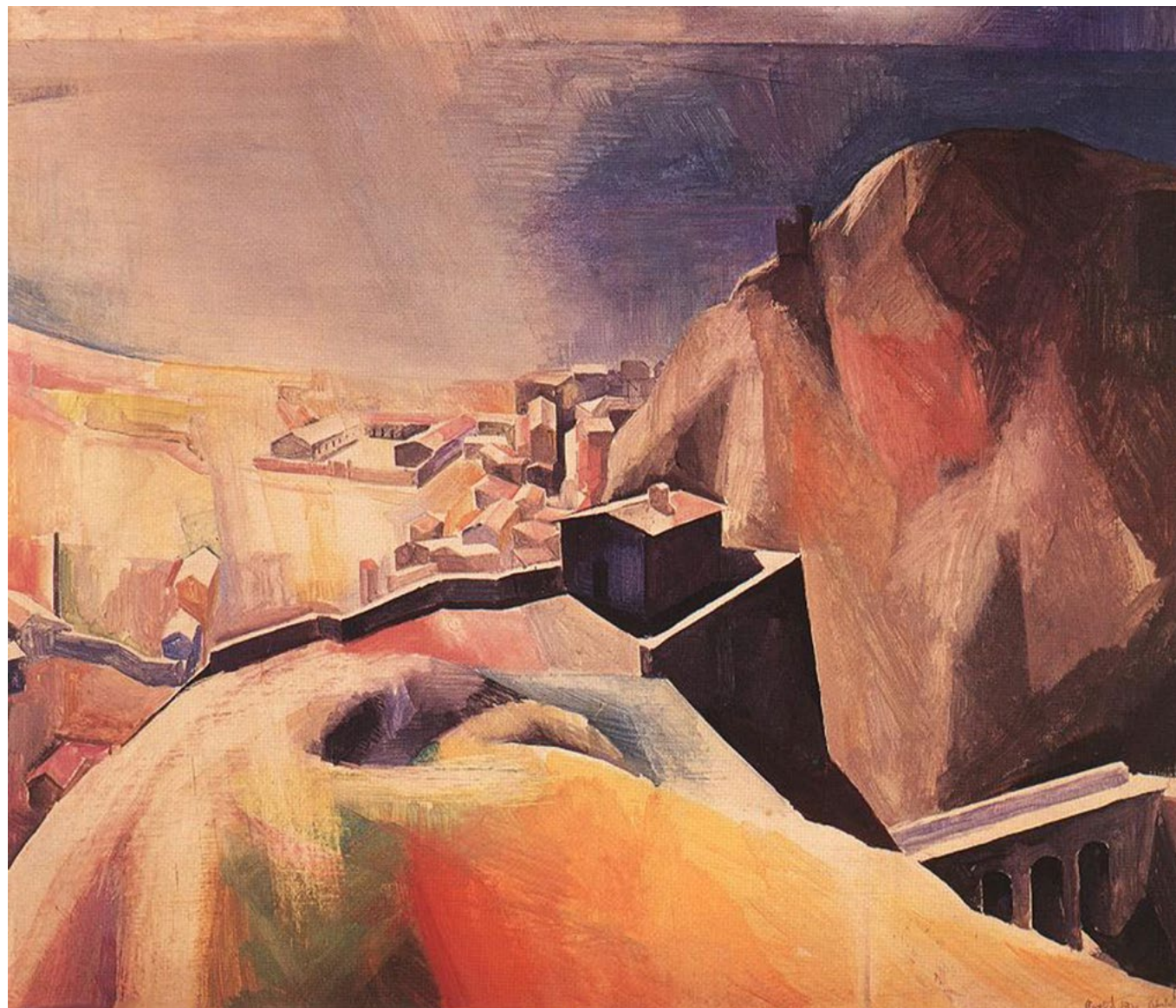


down by Leonardo in his treatise (Leonardo 1973), which defined the painter's approach for centuries. In his landscape paintings, Patkó combines the spatial relationships of plants and the problem of the part-whole relationship of foliage with classical teachings on the direction of light and the new achievements of modernity.

LANDSCAPE AS AIR AND SPACE

In 1928, Patkó went to Italy to work for three years as a scholarship holder in Rome, where he switched to 'weightless' colours and quick-drying tempera technique reminiscent of frescoes at that time. This also resulted in a change in his artistic gestures. The quick drying leaves brush marks, and if the painter does not want to work the surface into a homogeneous whole, the form-following gestures create a clearly visible 'texture' that has aesthetic value in itself. Heinrich Wölfflin essentially classifies methods of artistic representation into two types: linear and painterly (Wölfflin 1969). The linear approach emphasises the plasticity and separation of forms, while the painterly approach dissolves and connects them, focusing on the overall appearance and atmosphere. I believe, as can be seen, that the method of representation changed in Károly Patkó's oeuvre in accordance with the above two categories, namely from linear to painterly, in line with Wölfflin's direction of development. As a counterpoint to his earlier oil paintings, let us examine two significant works from the tempera paintings he created during his stay in Italy.

The painting '*Lerici-öböl*' (Bay of Lerici) (Figure 7) from 1929 presents a monumental spatial effect consisting of three sections, each of which can be broken down into further elements. This hierarchical representation of space was a fundamental principle of painting from the Renaissance to the avant-garde, for which great skill was



10. ábra/Fig. 10: Patkó Károly: Cefalù, 1930, tempera, farostlemez, 90 x 105 cm, magántulajdon / Károly Patkó: 'Cefalù', 1930, tempera, fibre-board, 90 x 105 cm, private collection
FORRÁS/SOURCE: WWW.HUNG-ART.HU

11. ábra/Fig. 11: Cefalù látképe hasonló nézőpontból / View of Cefalù from a similar viewpoint
FORRÁS/SOURCE: SZERZŐ ARCHÍVUMA / AUTHOR'S ARCHIVE

12. ábra/Fig. 12: Cefalù nézete a tenger felől / View of Cefalù from the sea

FORRÁS/SOURCE: [HTTPS://WWW.IDEALISTA.IT/EN/NEWS/LIFESTYLE-IN-ITALY/2024/05/30/181066-LIVING-IN-CEFALU-THE-WONDERFUL-SEASIDE-VILLAGE-70-KM-FROM-PALERMO](https://www.idealista.it/en/news/lifestyle-in-italy/2024/05/30/181066-LIVING-IN-CEFALU-THE-WONDERFUL-SEASIDE-VILLAGE-70-KM-FROM-PALERMO)

indispensable. The parabolic curve of the shoreline in the foreground draws the eye to the centre of the picture, where the detailed motifs dissolve in the warm, harmonious light that pervades the entire scene. The present-day aerial view of the Bay of Lerici (Figure 8) and the contemporary image (Figure 9) show that the space of the painting expresses the – in reality fragmented – shoreline as a single dynamic arc, which is a typical example of how the topographical details of reality can be altered for the sake of visual expression.

The ships, painted with strong contours, are visual focal points at the bottom of the painting, and together with the monumental perspective, they freeze the moment and make it eternal. The abstraction of the trees and mountains is similar to the solutions of earlier works. However, the forms consist of light colours with little contrast here. This makes the block-like painting style light and airy. The third layer of space is the softly, airily painted mountain range in the background and the colourful sky. Receding into the distance, the contrast between light and shade draws out the details more and more delicately. Through his own perception, Patkó transposes the visible space into a timeless, serene world, making the unique universal.

'Cefalù',⁸ painted in 1930 (Figure 10), offers an even broader view of the landscape. It is a bold, sweeping panorama with an endless horizon, which forms the top horizontal band of the painting with precise proportions. From our point of view, we can see everything, even the mountains and the sea. A photo taken from a similar location (Figure 11) does not at all convey the same spatial effect as Patkó's painting. The painter chose a higher mountain further away from the village as his point of view (Figure 12), from which the intention of monumental spatial formation can be realised. This is not the worldview of a struggling, melancholy artist trying to break away from the traditions of Nagybánya and reality. Here, a change has already taken place in Patkó's painting, in the form of a kind of liberation, a breath or sigh of relief. The picture is dominated by larger surfaces: the two mountains, the sea and the coast. The houses of the coastal

village appear as a concentration point in the centre of the painting, in front of which, in the foreground, on the mountain, a solitary house picked out in very strongly contrasting light and shade can be seen. This element is dominant, placing the buildings of the village, which appear small due to the distance, into the background of the painting and connecting the viewer with the space of the painting. The broad brushstrokes reveal the dynamic formation of shapes, and the layers of tempera paint overlap each other in a transparent manner, filling the shapes with inner light.

SUMMARY

In the history of painting, landscape depiction has played different roles in paintings. Despite his short life, Károly Patkó created a substantial and significant oeuvre by European standards, in which landscape plays a prominent role. Examining the role of landscape within his oeuvre and analysing his painterly approaches, which changed along with these roles, contributes to the exploration of his oeuvre. The complexity of the eternal and constant elements, such as drawing, colours, forms, space and the materials interacting with them always serves artistic expression. One of the significant problems of our time is that image creation is increasingly becoming image production, and this process lacks genuine artistic content. Thus, the analysis of Károly Patkó's landscapes can serve as a kind of guideline in the question of what makes the painterly representation of landscape valuable art. In his oeuvre, landscape first appears as a framework for a theme, then as the main theme, while the monumental, airy spaces of his third period can be classified among the high-quality landscape paintings of the Novecento Italiano movement. ©



This work is licensed under Creative Commons 4.0 standard licenc: CC-BY-NC-ND-4.0.

a freskóra emlékeztető, „fénytelen” színű, gyorsan száradó tempera technikára. Ez festői gesztusaiban is változást eredményezett művészetében. A gyors száradás meghagyja az ecsetnyomokat, és ha a festő nem szeretné homogén felületté egybedolgozni, akkor a formakövető gesztusok jól látható „szövetet” hoznak létre, ami önmagában is esztétikai értékkel bír. Heinrich Wölfflin a művészi ábrázolás módjait alapvetően két típusba sorolja: lineárisra és festőire (Wölfflin 1969). A lineáris látásmód a formák plaszticitását, elkülönülését hangsúlyozza, míg a festői inkább feloldja és összekapcsolja azokat, a látvány egészére, atmoszférájára koncentrálván. Azt gondolom, ahogy látható is, hogy Patkó Károly életművén belül a formálás-mód a fenti két kategóriának megfelelően változott, mégpedig a Wölfflin szerinti fejlődési iránynak megfelelően a lineárisból a festőibe. A korábbi időszak olajfestményeinek ellenpontjaként vizsgáljunk meg az itáliai tartózkodása alatt, temperával festett képei közül két jelentős művet.

A *Lerici-öböl* (7. kép) 1929-ből monumentális térhatást jelenít meg, amely három tételből áll; ezek mindegyike további elemekre bontható. A tér ilyen módon való hierarchikus megjelenítése a reneszánsztól egészen az avantgárd tendenciákig a festészet alapvetése volt, amely nélkülözhetetlen képességet igényelt. Az elötér parabolisztikus partvonal íve a kép középteréig viszi a tekintetet, ahol már feloldódnak a részletmotívumok a mindent átszövő meleg színharmoniajú fényekben. A *Lerici-öböl* mai felülnézeti képén (8. kép) és a korabeli képen (9. kép) is látható, hogy a festmény tere a valóságban tagolt partvonalat egyetlen dinamikus ívvel fejezi ki, ami jellemző példa arra, hogy a valóság topográfiai részleteit a képi kifejezés érdekében meg lehet változtatni.

Az erős kontúrokkal festett hajók vizuális súlypontok a kép alsó részén, és a monumentális perspektívával együtt megállítják és örökkévalóvá merevítik a pillanatot. A fák és a hegy absztrakciója hasonló a korábbi időszak megoldásaihoz, azonban itt a formák világos és kis kontrasztokat mutató színértékekből állnak. Ezáltal a tömbszerű festésmód könnyeddé és levegőssé válik. A harmadik térréteg a háttér puhán levegősen festett hegyvonulata és a színes égbolt. A térben távolodva a fény-árnyék kontraszt egyre finomabban rajzolja a részleteket. Patkó saját érzékelésén keresztül időtlen, derűs világba transzponálja a látható teret, univerzálissá téve az egyedit.

Az 1930-ban festett Cefalú⁸ (10. kép) még nagyobb rálátást nyit a tájra. Merész, nagy ívű látkép, végtelenbe

vesző horizonttal, amely pontos arányérzékkel a kép legfelső vízszintes sávját alkotja. Nézőpontunkból mindenre rálátunk, még a hegyekre és a tengerre is. Egy hasonló helyről készült fotó (11. kép) egyáltalán nem mutat ilyen térhatást, mint Patkó képe. A festő egy a falutól távolabb fekvő, magasabb hegyet választott nézőpontja helyszínének, (12. kép) amelyről a monumentális térformálás szándéka megvalósítható. Ez nem egy vergődő, melankolikus művész világlátása, amely megpróbál elrugaszkodni a nagybányai hagyományoktól és a valóságtól. Itt már megtörtént a váltás Patkó festészetében, egyfajta felszabadulás, fellélegzés formájában. A képen a nagyobb felületek uralkodnak: a két hegy, a tenger és a part. Sűrűsödési pontként a kép centrumában a part menti falu házai jelennek meg; ezek előtt a kép előterében, a hegyen egy nagyon erős fény-árnyék kontrasztos, magányos ház látható. Ez az elem hangsúlyos, térben maga mögé rendeli a távolság miatt kicsinek tűnő falu épületeit, és összekapcsolja a nézőt a kép terével. A széles ecsetnyomokból kiolvasható a lendületes formaképzés, valamint az egymásra került temperafesték rétegei transzparens módon átszűrődnek egymáson, belső fénnel ellátva a formákat.

ÖSSZEFOGLALÁS

A festészet történetében a tájábrázolás más-más szerepet kapott a képen. Patkó Károly rövid életéhez képest európai mércével is tartalmas és jelentős életművet alkotott, amelyben a táj kiemelt jelentőségű. A táj szerepének életművön belüli vizsgálata és a szerepekkel együtt módosuló festői megközelítéseinek az elemzése hozzájárul az életmű feltárásához. Az örök-állandó elemek, mint a rajz, szín, forma, tér és az ezekkel kölcsönhatásban lévő anyag komplexitása mindig a művészi kifejezést szolgálja. Korunk egyik hangsúlyos problémája, hogy a képalkotás egyre inkább képgyártássá válik, és ez a folyamat nélkülözi a valódi művészi tartalmakat. Így Patkó Károly tájainak elemzése egyféle iránymutatás lehet abban a kérdésben, hogy mitől válhat értékes művészetté a tájábrázolás festői módja. Az életműben a táj először egy téma keretként, majd fő témaként jelenik meg, míg a harmadik periódus monumentális, levegős terei a kor novecento irányzatának magas minőségű tájképei közé sorolhatók. ☉

JEGYZETEK/NOTES

- 1 A magyar művészettörténet ezt az időszakot Római Iskolának nevezte el, melyet P. Szűcs Julianna dolgozott fel. / *Hungarian art history has named this period the Roman School, which was studied by Julianna P. Szűcs.*
- 2 Képeit természetutáni stúdiumok, rajzok előzték meg, tudatos alkotásmódja annyira gondos volt, hogy olykor még rézkarchan is elkészítette a később megfestett kompozíciót. / *His paintings were preceded by studies and drawings from nature, and his conscious creative method was so meticulous that he sometimes even made copperplate engravings of the compositions he later painted.*
- 3 1927-ben a Firenzei Nemzetközi Grafikai kiállítás aranyérme. 1929-ben a barcelonai kiállításon bronzérmert kapott. / *In 1927, he won a gold medal at the International Graphic Exhibition in Florence. In 1929, he received a bronze medal at the exhibition in Barcelona.*
- 4 1930, 1932, 1938, 1940 / *1930, 1932, 1938, 1940*
- 5 Az avantgárd irányzatai után Picasso neoklasszicista periódusa fordult újra realista megközelítés felé, az olasz festészetben Carlo Carrá, de Chirico és Gino Severini hozható példaként. / *After the avant-garde trends, Picasso's neoclassical period turned towards a realistic approach again, with Carlo Carrá, de Chirico and Gino Severini as examples of this trend in Italian painting*
- 6 Lásd Claude Lorrain és Nicolas Poussin ideális tájfestészete / *See Claude Lorrain's and Nicolas Poussin's ideal landscape painting*
- 7 A stilizálás az absztrakció első lépése, egy motívum formai tulajdonságainak egyszerűsítése. Ez azonban művészi értelemben tartalommal bír, és nem üres formalizmus. / *Stylisation is the first step of abstraction, a simplification of the formal characteristics of a motif. However, in an artistic sense, it has content and is not empty formalism.*
- 8 Cefalù nevét először Kr. e. 396-ban említik feljegyzésekben. Fontos helyzete, úgy tűnik, mindig is kedvező fekvéséből fakadt. A város görög neve Kephaloïdion: a görög „kefalé” (jelentése: hegyfok) szóból ered. <https://hu.wikipedia.org/wiki/Cefalu> / *Cefalù is first mentioned in records in 396 BC. Its important position seems to have always been due to its favourable location. The Greek name of the city is Kephaloïdion, derived from the Greek word 'kefalé' (meaning 'cape').* <https://hu.wikipedia.org/wiki/Cefalu>

IRODALOM/BIBLIOGRAPHY

- Arnheim, R. (2004). *A vizuális élmény.* Aldus Kiadó, Budapest.
- Berger, R. (1984). *A festészet felfedezése – A látás művészete.* Gondolat, Budapest.
- Dr. Lázár, B. (1932). Patkó Károly festőművész gyűjteményes kiállítása. *Kiállítási katalógus.* Ernst Múzeum, Budapest.
- Elek, A. (1927). Patkó Károly, Aba-Novák Vilmos és társaik. *Nyugat, Képzőművészeti figyelő,* 1927, (5).
- Hevesy, I. (1927). Patkó Károly és Schönbauer Henrik kiállítása. *Nyugat, Figyelő* 1922,(5).
- M. Heil, O. (Ed.) (1971). Patkó Károly emlékkiállítása. *Katalógus.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- Leonardo da Vinci, (1973). *A festészetről.* Corvina Kiadó, Budapest.
- P. Szűcs, J. (1987). *A római iskola.* Corvina, Budapest.
- Ritter, J. (1974). Nádori, L. (transl.) *A táj, Landschaft.* Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft Subjektivität. Sechs Aufsätze, Shurkamp Frankfurt. 141-190
- Szűcs, Gy., Zwickl, A. & Zsákovics, F. (Eds.) (2001). *Árkádia tájain-Szőnyi István és köre 1918-1928.* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- Wölfflin, H. (1969). *Művészettörténeti alapfogalmak.* Corvina, Budapest.