

JERNYEI KISS János

EMLÉKSZERŰSÉG ÉS EGYÖNTETŰSÉG

HAUSZMANN, STRÓBL, LOTZ ÉS A BUDAPESTI IGAZSÁGÜGYI PALOTA KÖZPONTI CSARNOKA

A budapesti Igazságügyi palota épületét 1896-ban a millenniumi hivatalos ünnepek részeként avatták fel az uralkodó, Ferenc József jelenlétében, és máig a főváros és az ország legjelentősebb középületei között tartjuk számon. A Hauszmann Alajos tervei nyomán az Országházzal szemközt, a Földművelés-, Ipar- és Kereskedelemügyi Minisztérium szomszédságában emelt épület a késői historizmus legnagyobb szabású emlékeinek egyike. Elsősorban a magyar királyi kúria és a budapesti királyi ítélőtábla hivatalainak adott otthont, emellett a királyi főügyészség és a koronaügyész szobái is helyet kaptak benne. Az építész a két fő intézmény helyiségeit az épület két felében egy-egy udvar körül rendezte el, az épület középső traktusába pedig a bejárat, a lépcsők és a reprezentatív terek kerültek.

Stílusa és tömegformálása tekintetében a Reichstag berlini (1884–1894) épületével való rokonságát hangsúlyozza a kutatás, amelynek alkotójával, Paul Wallottal berlini évei alatt Hauszmann baráti kapcsolatban állt.¹ Lényeges különbség a kupola elhagyásában és a középszakasz pilontornyokkal való hangsúlyozásában mutatkozik, továbbá abban, hogy a palota attikájára és párkányzatára „monumentális, az épülettel egyenrangú szoborművek”, Senyei Károly, Fadrusz János, Zala György és mások alkotásai kerültek.² A társzművészetek tervszerű bevonásáról nem csupán a szobrok bősége árulkodik, mozgalmas tömegalakítása, gazdag felületi rétegzettsége révén az architektúra is mintha plasztikaként viselkedne.

Az átadást követő évben *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönyében* maga Hauszmann foglalta össze az építkezés történetét és a mű programját, majd – és ez ugyancsak az épület jelentőségét mutatja – ez az írás Divald Károly műlapjaival, dí-

szes fóliás kiadás formájában is megjelent.³ A szövegből megtudhatjuk, hogy a palotát díszítő képzőművészeti alkotásokat Szilágyi Dezső igazságügyi miniszter rendelte meg, és készítésüket egy általa kijelölt különbizottság irányította, amelynek tagjai közé a kor neves művészei közül Benczúr Gyulát, Keleti Gusztávot, Stróbl Alajost és Zala Györgyöt hívta meg. Hauszmann a maga ösztönművészeti elképzelését azzal indokolta, hogy „az építésznek nemcsak feladata alkalmat nyújtani a testvér művészeteknek arra, hogy az épületet művészi alkotásokkal díszítsék, hanem a monumentális építészet ezt meg is kívánja, sőt annak egyik jelentékeny föltétele és eszköze is”.⁴ Ezért az Igazságügyi palota díszítésébe a festő és szobrászművészeteket is bevonta, „hogy azok karöltve járjanak az építészetrel”. A feladatokat nem pályázat útján, hanem megbízással juttatták a művészeknek. „Ezt az eljárást oly művészi munkáknál, melyek az építészetrel kapcsolatosak, helyesebbnek tartom, mint a pályázatot, mert alkalma van az építésznek befolyjni a művész működésére, irányozmát adni, felvilágosítással szolgálni... Csak így jöhet létre egyöntetű harmonikus mű, melynél minden egyes tárgynak az a szerep jut, ami megilleti és nem fogja magát az egyik a másik rovására érvényesíteni.”⁵

Hauszmann a homlokzat plasztikai díszítésének leírásában kiemeli az épület stílusához idomított részleteket, továbbá azt, hogy „ez az első oromzat nálunk, melyben a figurális rész nem cinkből, hanem az oromzat szerkezeti köveiből van idomítva”, vagyis hogy a szobrásszok mind formálás, mind anyaghasználat tekintetében az épülettel való összehangra törekedtek.

Ezt a szándékot tapasztalhatjuk a központi csarnok esetében is (1. kép). Hauszmann a tér jellegét és

funkcióját úgy írja le, hogy egyfajta műfaji megjelöléssel is szolgál írásában:

„Ennek a csarnoknak rendeltetése az, hogy központot, közlekedést létesítsen az épület összes helyiségei számára, egyszersmind a közönségnek várótermül szolgáljon. A csarnok koncepciójakor a vezető elv — egy nagy térségnek, egy *salle des pas perdu*-nek, létesítése volt, mely a mellett, hogy az összes közlekedő utakat föltüntesse, szép építészeti megoldást és érdekes távlati hatást is nyújtson.”⁶

Salle des pas perdus-nek a pályaudvarok, közintézmények, városházák, törvényszékek nagy várótermeit, várócsarnokait nevezik. Viollet-le-Duc egy városháza ideáltervének ismertetésében a földszinten kialakított, méretes előcsarnokként írja le, amely összeköttetésben áll a különböző irodákkal, a tanácstermekkel. Három oldalról galéria övezi, széles lépcsőre nyílik, amely az emeletre, a nagyterembe, az ünnepségekre, nyilvános találkozókra szánt terekbe vezet.⁷

Franciaországban szerencsésen fennmaradt néhány késő középkorban épült törvényszék, amelyek nagytermei hosszúkás, egyetlen hatalmas boltzóval fedett csarnokok (pl. Rouen, Échiquier de Normandie, *salle des procureurs*), és utóbb *salle des pas perdus* elnevezést és funkciót kaptak. A párizsi Palais de Justice 14. század elején épült

nagyterme méreteivel és akusztikájával a későbbi látogatókat is lenyűgözte, olyan építészeti térként tekintettek rá, amely méltó módon tükrözi a törvényszék hatalmát és szimbolikus jelentőségét.⁸ A terem egykori látványát Jacques Androuet Du Cerceau 1576–1580 körül rézmetszeten örökítette meg, és ráadásul még föl is nagyította az arányait. Mivel ez az ábrázolás a 19. században Charles Méryon 1855-ben közreadott rézkarca révén⁹ szélesebb körben is ismertté vált, nagyban befolyásolhatta az újonnan épülő, hasonló rendeltetésű csarnokokkal kapcsolatos képzeteket és elvárásokat. Az 1776-ban és 1871-ben, tűzvész során megrongálódott teret Louis Duc és Théodore Dommey tervei szerint¹⁰ újjították meg, úgy, hogy megtartották középkori eredetű, kéthajós elrendezését, de súlyos dongaboltzóval fedték, neoreneszánsz jellegű oszloprendes árkáddal tagolták, termaablakokat nyitottak a végfalain. A 19. században épített igazságügyi paloták tervezésekor főként Franciaországban és Belgiumban vitték tovább ezt a térformát, és az újonnan épített csarnokokban rendre hasonló szerkezetekkel és motívumokkal találkozhatunk. Jan-Lodewijk Baeckelmans és Frans Baeckelmans tervei alapján 1871–1874 között neoreneszánsz stílusban épült fel az antwerpeni Oud Gerechtshof Britselei a két nagy udvart körülvevő



1. Budapest, Igazságügyi palota, központi csarnok. Hauszmann Alajos, 1893–1896

tömbje, amelynek középtengelyében húzódó *salle des pas perdus*-je a boltszakaszokat elválasztó nagy hevederívek sorával és a termaablakkal nagyon hasonló látványt kínál, a kétszintes teret pedig galériás folyosó övezi (2. kép). A Skjold Neckelmann tervezte strasbourgi Palais de Justice (1894–1898)¹¹ központi csarnoka immár háromszintes, főemeletére díszes lépcsőkarok vezetnek föl, és a tekintélyes méretű teret öblös dongaboltozat fedí. Úgy tűnik, a 19. század végére a hasonló funkciójú csarnokok építészeti megoldásai kialakítottak egyfajta tradíciót, amelyre a maga verziójának elgondolásában Hauszmann támaszkodhatott.

Az építész ugyanakkor egy másik, nem kevésbé jelentős súlyú mintaképet is szem előtt tartott: mint a korábbi elemzések már megállapították, a budapesti Igazságügyi palota csarnokának dongaboltozatos tere Caracalla termáit idézi. A tér méretein és arányain túl a nagyszabású római fürdőépületekhez hasonlóan hangsúlyos elemként jelenik meg a hosszoldalakat tagoló óriás oszloprend, amely kontrasztban áll a végfalak kisebb íón oszlopaival. A pillérek előtt szabadon álló kompozit oszlopok fölött teljes párkányzat húzódik, erre támaszkodnak a pillérközöket áthidaló árkádívek és a boltozat hevederívei. A termák térképzésének sajátja az önálló támaszok által biztosított nyitottság, a helyisé-

gek közötti átláthatóság, továbbá a különféle anyagok és színek tarkasága, változatossága.

A tervezők rajzasztalain a század végén és a századfordulón egyre-másra születtek az antikvitás és kimondottan a termák ihlette fantasztikus építészeti víziók, nem egy esetben egészen szélsőséges, megalomán elképzelések. Legyen elég itt az egyik legnagyobb szabású elképzelésre utalnom: a berlini múzeum épületére 1884-ben kiírt pályázatra a Skjold Neckelmann – Franz Schmidt építészpáros egy óriási komplexum központjaként a pergamoni oltárt magába foglaló kolosszális kupolacsarnokot tervezett hatalmas, kazettás dongaívvel, termaablakkal.¹² Ha nem is a mértéktelen gigantizmus, de a méretek elemi hatásával operáló szándék mindenképpen jelentkezett Hauszmann építészeti koncepciójában, aminek megvalósulását természetesen az építészeti technológia újításai is lehetővé tették. A Rabitz-szerkezetű,¹³ 40 méter hosszú, 18 méter magas csarnok mindenesetre a főváros legnagyobb kiterjedésű belső tereinek egyike. Az eredeti szándék az volt, hogy a millenniumi nyitőünnepségek egyik színtere is legyen, ami az átadás néhány hónapos késése miatt nem valósult meg.

Az épület középtengelyének térsorában a főbejárat egy előcsarnokba (*vestibulum*) nyílik, innen széles lépcső vezet a magasabban fekvő kisebb csar-



2. Antwerpen, Oud Gerechtshof Britselei, *salle des pas perdus*. Jan-Lodewijk és Frans Baeckelmans, 1871–1874

Művészettörténeti Értesítő 71 (2022)



3. Stróbl Alajos: *Justitia*, 1896. Mai őrzési helye: Budapest, Legfelsőbb Bíróság, aula

Művészettörténeti Értesítő 71 (2022)

nokba (*foyer*), majd újabb lépcsőfokok után nyílik a központi nagycsarnok.¹⁴ Ennek rövidebb oldalain, szimmetrikusan kétfelé ágazó lépcsők vezetnek föl az első emeletre, itt a sarkok négyszögű terei a főhomlokzat felőli oldalon a Kúria dísztermének várócsarnokát határolják, a túoldalán pedig a felső emeletre vezető lépcsőhöz vezetnek. Ez utóbbi – Hauszmann szavaival – „kombinált kétkarú lépcső” (azaz kétfelől induló, majd a középtengely pihenője után ellenkező irányban ismét szétváló karokkal kialakított lépcső) „loggiaszerűen” nyitott hosszoldala révén a csarnok teréhez kapcsolódik.

Az építészeti formák leginkább e térben mutatják architektúra és plasztika egyfajta összeolvadását, főként a bonyolult lépcsőalakzatok, amelyek néhol szinte szobrászati formát öltenek. Előképpül részben a barokk kastélyok lépcsői szolgálhattak, olyanok, mint amilyen az Althann család számára pompás rezidenciává átalakított vranovi (Vranov nad Dyjí, Morvaország) vár¹⁵ U alakú tömbjének szárnyhomlokzatát díszíti: az Anton Erhard Martinelli terve szerint megépített díszlépcső karjai többször megtörve, nagy méretű kettős volutában végződő korláttal fordulnak a közeledő felé. Hauszmann csarnokában a

földszint fehér márvány lépcsőfokai ugyanakkor mintegy szoborszerűen a lefelé ömlő víz vagy láva-folyam képét is idézik, és ez elgondolásában sokat köszönhet a firenzei Laurenziana-könyvtár Michelangelo tervezte előcsarnokának, amelyben a lépcső formája hasonlóképpen természeti formákat idéz. A súlyos volutákkal díszített korlátról is a hömpölygő vízre asszociálhatunk, ami pedig az itáliai manierista villák *catena d'aquá*-inak (Caprarola, Palazzo Farnese, Casino, 1558–1573; Bagnaia, Villa Lante, Fontana dei Giganti, 1574–1578) vagy egyes barokk kastélykertek kaszkádjainak (pl. Saint-Cloud kastélya, Antoine Le Pautre, 1660–1665) bizarr formáira emlékeztet.

A szabadon álló támaszok révén a térrészek egybenyílnak, a szinteket összekötő lépcsők bábos korlátai a földszinti lépcsőkarok folytatását alkotva látványosan kigyóznak fölfelé, hogy azután a legfelső szintet elérve a ión oszlopsor párkányát koronázó balusztrád alakjában ismét visszatérjenek a központi térbe (1. és 6. kép). A megoldást a barokk attraktív lépcsőcsarnokai ihlették – példaként leginkább a pommersfeldeni Weißenstein-kastély lépcsőházát (1715–1720) említhetjük, de az Igazság-



4. Bécs, Igazságügyi palota, központi csarnok. Alexander Wielemans von Monteforte, 1875–1881.
Justitia szobra: Emanuel Pendl, 1881 (forrás: Wikipédia, Tudoi61)



5. Dea Roma, 3. századi Minerva-szoborból átalakítva, 1589.
Róma, Piazza del Campidoglio

Művészettörténeti Értesítő 71 (2022)



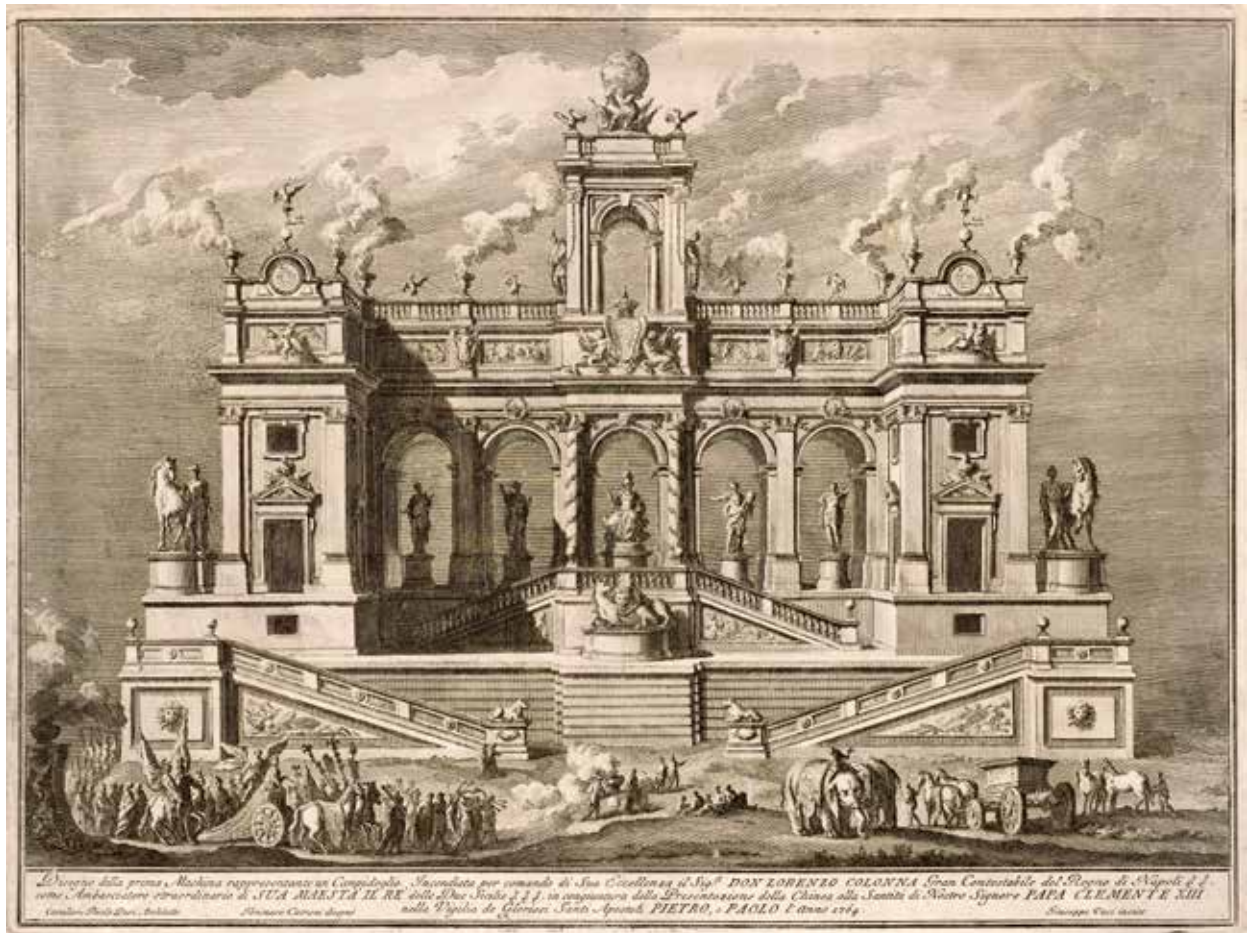
6. Budapest, Igazságügyi palota, központi csarnok Stróbl Alajos Justitia-szobrával.
Számítógépes rekonstrukció (forrás: Steindl Imre Program)

ügyi palotában a térrészeket összekapcsoló lépcsők és korlátok vonalainak olyan túlradó játékaival találkozhatunk, amihez hasonló a barokk is inkább csak külső terekben, a kertépítészetben valósított meg (pl. Collodi di Pescia, Villa Garzoni, 1650 k., illetve 1771–1786). Hauszmann a maga térkompozíciójával persze a kortárs historizmus lépcsőterekkel egybenyitott csarnokaival is versengett, amely ezen a téren gyakran pazar és meghökkenítő megoldásokkal állt elő, elég a müncheni Justizpalast központi csarnokának néhány évvel korábban (1891–1897) Friedrich von Thiersch által megtervezett, ugyancsak a barokk lépcsőkompozíciók világából kiinduló architektúrájára utalni.¹⁶

A csarnok középső árkádníválásába Stróbl Alajos Justitia-szobra (3. kép) került, amelyet a magas talapzat tövében Senyei Károly mellékalakjai, Jus és Lex perszónifikációi kísérnek, ezek lábai az alsó szint márványablakja fölé került címeres oromzatát érintik.¹⁷ A Stróbl-szobor jó ideje nincs a helyén, 1950-ben eltávolították. Egy ideig a Károlyi-palota kertjében állt, majd a Pest Megyei Bíróság épülete elé került, és 1983-ban állították fel a Legfelsőbb Bíróság Markó utcai épületének előcsarnokában. 2013-ban molinóra felnagyított fotón jelképesen újra elfoglalja helyét az épületben, ahová hamarosan

visszaviszik.¹⁸ A teret uraló szoboralak elhelyezésének gondolatát talán Alexander Wielemans von Monteforte architektúrája, a bécsi 1875–1881 között felépült Justizpalast¹⁹ központi csarnoka ihlette, egy neoreneszánsz, háromszintes, árkádos, üvegtetővel fedett udvar, amelyben a bejáratnál szemközt oldalon gazdagon díszített fülkében kolosszális Justitia-szobor trónol (4. kép). Alkotója Emanuel Pendl,²⁰ a Ringstrasse épületeinek termékeny szobrásza, a bécsi akadémián Caspar Zumbusch neveltje volt, akárcsak Stróbl. A szobor építészeti térben való ünnepléses inszenálásában olyan gigantikus kultuszszobrokkal felszerelt antik templombelső példája hathatott, mint Venus és Róma temploma, az ókori Róma legnagyobb szentélye, amelynek számos alaposan kidolgozott rekonstrukciós rajza állt az építészek és szobrászok rendelkezésére a 19. század folyamán.²¹ Mind a bécsi, mind a budapesti csarnok valóságos Justitia-szentély képét ölti magára, ami mintegy szakrális aurát kölcsönöz az igazságszolgáltatás székházának.

Szigorú kifejezés, mereven előretékintő szemek jellemzik a Stróbl-szobor naturalisztikusan formált arcát. A feszes tartás, az egyenes gerincű ülő pozíció hieratikus karakterével az antik Róma trónoló Minerva- és Dea Roma-szobraira emlékeztet, így a



7. Giuseppe Vasi: Disegno della prima Machina rappresentante Magnifico Arco Trionfale inalzato frà i due Vulcani Etna, e Vessuvio (az 1764. évi Chinae-ünnepség első napi dekorációja a Campidoglión), 1764. Rézmetszet. National Gallery of Art, Washington, ltsz. 2016.121.37

római piazza del Campidoglio Minerva-alakból át- alakított Dea Roma-szobrára (5. kép).²² Talapzatán a művész „Strobl fecit” felirattal szignálta művét, ami azért érdemel említést, mert a latin formulát egyetlen más alkotásán sem alkalmazta. Stróbl nő- alakja egyik vállán rögzített, a másikat szabadon hagyó kithónt visel, ráncainak sűrűségével, az anyag könnyedségének érzékeltetésével a szobrász a hellenisztikus drapériastílust utánozza. A római istennők szobrain gyakran a derékon körültekert köpeny, *palla* vagy *himation* is megjelenik, amely egyik oldalt a combon átvetve lelóg.²³ Stróbl Justitiáján ez a lepel súlyos, a figura bal oldalán leomló palásttá változik, és ölébe visszahajtvá mély öblökkel szabdalt, festői drapériává alakul. Ez a hangsúlyos részlet a virtuóz, az anyagot legyőző, a „kő ellenében” dolgozó szobrászat ideájával írható le,²⁴ amely a kora újkori szobrászat történetében paradigmátikus módon Bernini művészetében teljesedett ki elsőként. Az antik és a barokk Róma szobrászati formuláinak és formanyelvének társítása tehát az épület közpon-

ti szoborművének megalkotásában is meghatározó törekvésként jelentkezett.

A capitoliumi Dea Roma-szobor a Nílus és a Tiberis folyamisteneinek társaságában a szenátorok palotájához kapcsolódó díszlépcső és kút együttesébe foglalva 1589-ben került mai helyére. A Campidoglio a díszlépcső alkalmi díszlettel való felékesítésével gyakran volt helyszíne annak az évente megrendezett ünnepségnek, amellyel a nápolyi király a szent- szék előtt tisztelgett látványos tűzijátékok kíséretében. Hauszmann talán látta Giuseppe Vasi metszeteit, amelyeken a pazar alkalmi dekorációkat meg- örökítette (7. kép).²⁵ Annyi mindenképpen bizonyos, hogy azokhoz hasonlóan az Igazságügyi palota csarnokában az oszloprendes árkád méltóságteljes architektúrájába foglalt Justitia-szobrot ívek, egy- nesek, ferdék kiszámított rendszere övezi és a tekintet vezetésével teszi egyben fókuszpontba (6. kép), tanulva abból, ahogyan a barokk komponálásmód teremt hierarchiát a motívumokban gazdag efemer dekorációk világában.



8. Edmond Paulin: Diocletianus termáinak rekonstrukciója, 1890



9. Budapest, Igazságügyi palota, a központi csarnok boltozata Lotz Károly Justitia diadala című mennyezetképével, 1895

Művészettörténeti Értesítő 71 (2022)

A dekoratív összefüggés még egy fontos tartalmi vonatkozást is hordoz. Az oszlopok sötétjétől, a gazdag aranyozás és festés színes felületeitől határozottan elválik a carrarai márványból faragott szoboralak hófehérje. Ezt a színbeli megkülönböztetést a barokk szakrális terekben is gyakran alkalmazták: a szent alakokat megjelenítő szobrok fehérsége a menny színe, amely magasan az építészeti tagozatok tarka „földi” szférája fölött lebeg.²⁶

A római termák tereinek, falainak és boltozatainak bőséges mozaik- és szobordíszítéséről alkotott elképzeléseket a 19. században szemléletes rekonstrukciós rajzokon lehetett tanulmányozni. Edmond Paulin 1890-ben igen látványos képtáblákkal, köztük kromolitográfiaként sokszorosított színes ábrákkal illusztrált kötetben adta közre Diocletius termáinak rekonstrukcióját.²⁷ Akár a fürdő Paulin által keresztmetszetből ábrázolt perspektivikus képe (8. kép), akár más, ehhez hasonló egykorú ábrázolások²⁸ termékenyítően hathattak Hauszmann fantáziájára, és ösztönözhatték a felületek színezésének, aranyozásának, a mennyezet festészeti dekorációjának elgondolására.

Az utóbbi esetében a római barokk freskófestészet tanulságai ugyancsak szerephez jutottak. A Justitia diadalát megfestő Lotz Károly – amint azt már monográfiája, Ybl Ervin megállapította – az illuzionisztikus mennyezetfestészet paradigmátikus művének, Andrea del Pozzo Szent Ignác megdicsőülését ábrázoló freskóképeinek látszatarchitektúráját vette alapul a boltozat képeinek felépítésében (9. kép).²⁹ A római Szent Ignác-templom hosszházának dongaboltozatára Pozzo alulnézetű, égre nyíló építményt festett, Lotz ebből a rövidebb oldalak oszlopos-íves keretezésű nagy nyílásait utánozta némi redukcióval. A képmező hosszoldalai közül a főnézetet adó felületre lépcsőzetesen magasodó, talpazatszerű architektúrát festett, ami színpadtérül szolgál az alakoknak: a középpontba Justitia került, akit itt diadalmas ítélkezőként láthatunk, jobbra az Igazság és a Béke, balra a Bűn és a Megtorlás csoportjai. A túloldalon szerényebb kiképzésű platon a Rend, a Bőség és a Dicsőség perszonifikációi sorakoznak, az égen harsonás génuszok lebegnek.³⁰ A boltozatba vájt négyszögű nyílás barokk receptúra szerint egy másik világba nyújt bepillantást, de azzal, hogy a festő a látszatarchitektúra íveit a csarnok valódi hevederíveivel hasonló kazettákkal töltötte ki, vagy hogy a főcsoport piedesztálját mintegy a középső hevederpárra támaszkodva festette meg, a tér illuzionisztikus kiterjesztésének, a valódi és a virtuális tér látszólagos egybeolvadásának fogásával is élt. Láthatóan törekedett arra, hogy a festett architektúra súlypontjai egybeessenek a keretező tagozatok és ornamentika elhelyezkedésével, és a figurák nagyobb csoportjait is a hevederívek vonalában, mintegy alulról „megtámasztva” rendezte el.

Hauszmann építészeti programjának sarkalatos eleme volt a szándékolt monumentális hatás, a palota emlékszerű jellegére való hivatkozás többször is visszatér a szövegében. Amint fentebb már szó volt róla, a képzőművészeti alkotásokat a monumentális építészet „jelentékeny föltételének és eszközének” tekintette, és ez a törekvés mindenekelőtt a központi csarnok kialakításában tudott érvényre jutni, ahol lehetőség nyílt az építészet, a szobrászat és a festészet együttes szereplésére. A három művészeti ág egyesítése az összművészeti törekvés egyik kulcsmozzanata, azóta, hogy az európai művészeti irodalomban ez a szempont legelőször felmerült. Filippo Baldinucci 1682-ben megjelent, Berniniről írott életrajzában jelenik meg a *bel composto*, a szép egység, szép elrendezés kifejezés: „általános vélekedés, hogy Bernini volt az első, aki megpróbálkozott az építészet, szobrászat, festészet egyesítésével, úgy, hogy azok szép egységet alkossanak”.³¹ Hauszmann szövegében az antik szellemben felhasznált római barokk stílust jelölte meg tudatosan választott formanyelvként.³² Mivel programjában az emlékszerűség mellett éppolyan nyomatékos az „egyöntetű harmonikus mű” létrehozásának szándéka, világos, hogy részéről nem csupán stílusigazodásról van szó, hanem arról, hogy a római barokkra összművészeti törekvéseinek szempontjából is mintaként tekintett. A barokk terekben megfigyelhette, hogy a vizuális művészetek hogyan kapcsolódnak össze, hogyan haladják meg önmön határaikat, és áramlanak egymásba, illetve, hogy a határvonalak és határvonalak hogyan választják szét és egyben kötik össze a téregységek vagy a médiumok, építészeti tagozatok, szobrok és képek szféráját. A terem díszítésére kiválasztott művészek, Stróbl és Lotz alkalmazkodtak ehhez az irányadó elképzeléshez, és mind a szobrász, mind a festő esetében érzékelhető a római előképekhez való idomulás, a terem formanyelvéhez és dimenzióihoz igazodó tervszerű grandiozitás.

JEGYZETEK

¹ *Elek Artúr*: Hauszmann Alajos (1847–1926). Nyugat 19. 1926, 311–312. ugyanakkor hangsúlyozza, hogy „Wallott épp az ellenkezője volt Hauszmannnak: a világot egy tömegnek látó és a tömegeket nagyszabású arány-

érzékkel egyensúlyozó építő. Ilyennek mutatja berlini parlamenti épülete is. Holott Hauszmann palotája monumentalitás nélkül való kellemes és izléses épület. Hauszmannnak bizonyára a legharmóniásabb alkotása”.

² *Sisa József*: A Kúria. In: *Uó szerk.: A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet (A magyarországi művészet története 5/1.)* Budapest 2013, 619–621: 621.

³ *Hauszmann Alajos*: A budapesti igazságügyi palota. *A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye* 31. 1897, 56–68; *Uó*: A budapesti igazságügyi palota. Budapest 1901. További irodalom: *Ybl Ervin*: A Magyar Nemzeti Galéria palotája. (Műemlékeink) Budapest 1960; *Gerle János* vál., szerk.: *Hauszmann Alajos*. Budapest 2002, 284–285.

⁴ *Hauszmann* i. m. 1897 (lásd 3. jegyzet) 60.

⁵ Uo. 62.

⁶ Uo. 58.

⁷ „Au rez-de-chaussée, une salle des pas-perdus, large vestibule communiquant aux divers bureaux, aux salles de conseil, s’ouvrant sur un degré relativement ample et facile, conduisant au premier étage, à la grande salle, destinée aux fêtes, aux réunions publiques... La salle des pas-perdus s’ouvre largement sur la voie publique. Elle donne accès aux services municipaux et au grand escalier qui conduit à la grande salle du premier étage. Les ailes destinées aux bureaux sont entre-solées et possèdent leurs escaliers de services spéciaux. Les pièces de l’entresol sont mises en communication par une galerie qui enveloppe la salle des pas-perdus sur trois côtés et qui est, elle-même, desservie par le grand escalier.” *Eugène Viollet-le-Duc*: *Entretiens sur l’architecture*. Paris 1872, 2. kötet, 122–123.

⁸ *Adrien Pitor*: Du Palais au palais de justice: visiter l’enclos judiciaire de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles. In *Situ. Revue des patrimoines* 46. 2022, 5. <http://journals.openedition.org/insitu/33692> (letöltés: 2022. május 18.); a tér reprezentatív szerepéről és ceremoniális jelentőségéről: *Katherine FischerTaylor*: *The Festival of Justice*: Paris, 1849. In: *Costas Douzinas, Lynda Nead* eds.: *Law and the Image: The Authority of Art and the Aesthetics of Law*. Chicago 1999, 137–177: 164.

⁹ Lásd a New York-i Metropolitan Museum példányát: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376821>.

¹⁰ *Nicolas Courtin*: Le fonds des dessins d’architecture du palais de justice aux Archives de Paris. In *Situ. Revue des patrimoines* 46. 2022, <http://journals.openedition.org/insitu/33908> (letöltés: 2022. május 18.).

¹¹ *Philippe Grandvoininnet – Raphaël Labrunye*: „Fiat justitia”: le palais de justice de Strasbourg (1892–1898). *Livraisons d’histoire de l’architecture et des arts qui s’y rattachent* 27. 2014, 51–61.

¹² *Stephan Waetzoldt*: Pläne und Wettbewerbe für Bauten auf der Berliner Museumsinsel 1873–1896. *Jahrbuch der Berliner Museen N.F.* 35. 1993, Beiheft, 16; továbbá: *Nikolaus Bernau, Hans-Dieter Nägelke, Bénédicte Savoy* hrsg.: *Museumsvisionen: der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84.* (Schriften des Architekturmuseums der Technischen Universität Berlin, 5.) Kiel 2015, 11–31. A terveket lásd: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/CBO/index.php?I=34> (letöltés: 2022. május 18.).

¹³ *Komor Marcell*: *Hauszmann Alajos. Művészet* 13. 1914, 241–253: 248. kiemeli, hogy ez a szerkezeti újítás

húsz évvel azelőtt jelent meg az épületben, hogy „a rábitz kezdett nálunk az építőszerkezetek sorában polgárjogot nyerni”.

¹⁴ *Hauszmann* i. m. 1897 (lásd 3. jegyzet) 58.

¹⁵ *Hans Aurenhammer*: J. B. Fischer von Erlach. London 1973, 42.

¹⁶ *Erika Falkenhagen*: 100 Jahre Justizpalast München, 1897–1997. *Architekt Friedrich von Thiersch*. München 2004, 42.

¹⁷ *Szuchy Tibor*: Liptóújvári Stróbl Alajos 1856–1926. Budapest 1941, 26; *Stróbl Mihály*: A gránitoroszlán. Egy szobrász élete a magyar-osztrák monarchiában. Stróbl Alajos életútja. Kézirat. Rákosliget 1972, 57; *Henszlmann Lilla*: *Stróbl Alajos*. (Magyar mesterek) Budapest 1955, 41.

¹⁸ A szobor molinóra applikált fényképének avatására 2013. április 5-én a Kúria által szervezett „Bírósági épületek egykor és ma” című konferencia keretében került sor. *Bódiné Beliznai Kinga*: 120 éves az Igazságügyi Palota. *Jogtörténeti szemle* 2017/1–2, 71–87: 85/2. jegyzet.

¹⁹ Átadását követően megjelent építészeti rajzokkal gazdagon illusztrált leírása: *Hans Auer*: *Der K.K. Justizpalast in Wien von A. von Wielemans*. Wien 1885.

²⁰ *Walter Krause*: *Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900. (Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche, 9/3. Plastik)* Wiesbaden 1980, 106.

²¹ Lásd például: *Léon Vaudoyer*: *Temple de Vénus et de Rome*, 1830, akvarell színezett tintarajz, amelyről több reprodukció is készült: *Georges Seure*: *Monuments antiques: relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l’Académie de France à Rome (2): Monuments antiques de Rome*. Paris 1912, Pl. 93–95.

²² *Giuseppe Scarfone*: La statua della dea Roma nella nicchia del palazzo Senatorio. *Alma Roma* 30. 1989, 44–48.

²³ Lásd a párizsi Louvre 2. századi bronz-fekete márvány Minerva-szobrát, ltsz. Ma 1056.

²⁴ E szavakkal Rodin anyagot meghazudtoló virtuozitását jellemzi: *Popper Leó*: *A szobrászat, Rodin és Maillol*. In: *Uó*: *Esszék és kritikák*. Budapest 1983, 96–106: 103.

²⁵ *Mario Gori Sassoli* ed.: *Della ‘china’ e di altre „mavchine di gioia”: apparati architettonici per fuochi d’artificio a Roma nel Settecento*. Milano 1994, 138.

²⁶ Az építészeti tagozatok és szobrok színeinek Bernini szakrális tereiben betöltött szerepéről: *Giovanni Careri*: *Bernini. Flights of Love, the Art of Devotion*. Chicago–London 1995, 24.

²⁷ *Edmond Paulin*: *Thermes de Dioclétien (Rome) restauration executée en 1879. (Restaurations des monuments antiques par les architectes de l’Académie de France à Rome)* Paris 1890.

²⁸ Az ókori Róma épületeinek korabeli ábrázolásairól és rekonstrukcióiról: *Roberto Cassanelli – Massimiliano David*: *Ruins of Ancient Rome: The Drawings of French Architects Who Won the Prix De Rome, 1796–1924*. Los Angeles 2002.

²⁹ *Ybl Ervin*: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest 1938, 337–338.

³⁰ *Ikonográfiájáról bővebben*: Uo. 340–344.

³¹ *Filippo Baldinucci*: *Vita del cav. Gio. Lorenzo Bernino*. Firenze 1682, 67.

³² *Hauszmann* i. m. 1897 (lásd 3. jegyzet) 60.

MONUMENTALNESS AND HOMOGENEITY
HAUSZMANN, STRÓBL, LOTZ AND THE CENTRAL HALL OF THE
BUDAPEST PALACE OF JUSTICE

The Palace of Justice opened in 1896 is among the country's most important public buildings; its central hall is one of the most grandiose spaces of late historicism in size and decoration. A year after its inauguration Alajos Hauszmann, the architect, summed up the construction history and programme of the building, and the work appeared in ornate folio edition in 1901. The architect designed the central hall in the style of Rome's baroque architecture reviving the spirit of antiquity, and also drew on the tradition of the space type of *salles des pas perdus*. As regards space forms and structures, its relatives are the halls of the palaces of justice in Paris, Antwerp and Strasbourg.

The placing of the Justitia statue dominating the space was probably inspired by the central hall of Vienna's Justizpalast and is permeated with the memory of antique temple interiors abounding in giant cultic statues. With its hieratic character, Stróbl's statue reminds us of classical Rome's enthroned Minerva and Dea Roma statues, the modelling of the dress and mantle imitating the Hellenistic and Roman baroque drapery styles.

The 19th century reconstructions of the rich mosaic and sculptural decorations of the spaces, walls and vaults of the Roman baths must have fertilized Hauszmann's imagination and inspired him to envision the colouring and gilding of the surfaces and painted decoration of the ceiling, although the latter was also influenced by Roman baroque fresco painting. Károly Lotz designed the illu-

sory architecture of the ceiling painting after Andrea del Pozzo by taking care to align the painted architectonic details with the framing mouldings and ornaments.

A cardinal element of the architectural program was the deliberately monumental effect and "homogeneity" of which – in Hauszmann's view – fine arts were the "precondition and the instruments". He himself chose the painter and sculptor for the decoration of the hall, because he deemed it important to give them "direction" and "enlightenment" through his personal influence to achieve a "homogeneously harmonious creation". As a result, both the sculptor's and the painter's adaptation to Roman models and to the grandiosity of the formal idiom and dimensions of the hall can be perceived.

JERNYEI KISS János, PPKE BTK, Művészettörténeti Tanszék, Magyarország / Pázmány Péter Catholic University, Department of Art History, H/1088 Budapest, Mikszáth tér 1., Hungary – jernyei@btk.ppke.hu

Beérkezett: 2022. október 10. / *Elfogadva:* 2022. október 25.

Kulcsszavak: Hauszmann Alajos, Stróbl Alajos, Lotz Károly, historizmus, *salle des pas perdus*, összművészeti törekvések / *Keywords:* Alajos Hauszmann, Alajos Stróbl, Károly Lotz, historicism, *salle des pas perdus*, unity of the visual arts

Open Access. A cikk a Creative Commons Attribution 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>) feltételei szerint publikált Open Access közlemény, melynek szellemében a cikk bármilyen médiumban szabadon felhasználható, megosztható és újraközölhető, feltéve, hogy az eredeti szerző és a közlés helye, illetve a CC License linkje és az esetlegesen végrehajtott módosítások feltüntetésre kerülnek. A jelen cikkben szereplő képek felhasználása és terjesztése nem megengedett. (SID_1)

Művészettörténeti Értesítő 71 (2022)