



Den italienske trappe,
Charlottenborg
Det Kgl. Bibliotek, Kunstbiblioteket

Bragt i Marit Ramsing
(red.): *Med kærlig
hilsen. Kunstakademiets
250 års jubilæum*,
Charlottenborg
Udstillingsbygning,
2004

Opstigning til Akademiet

Charlottenborgs fantastiske trapper set i
udblik – et essay om trappen som fænomen

Porten til Charlottenborg siges at være den mest forblæste i byen. Det skal nok passe, da den både vender ud mod et stort torv og den i Danmark fremherskende vindretning. Vinde, hvirvler, træk eller deciderede luftånder er på spil i portrummet. Da C.F. Hansen i starten af 1800-tallet ombyggede ikke blot festsalen, men også portrummet med træbelægning, fik han mildnet den akustiske torden fra hestekøretøjer og skabt et blidt element på tærsklen mellem Akademi og hovedstad. Dette har dog ikke afholdt hærskarer af gæster og akademielever i kommende generationer fra hurtigt fra porten at søge ind i bygningen. Modtagelsessystemet byder på den første monumentaltrappe i en offentlig bygning i København – udformet i 1720 som hovedtrappen til repræsentationslokalerne i det, der oprindeligt var Ulrik Frederik Gyldenløves private palæ, palæet, der fra midten af 1700-tallet blev offentlig som Kunstakademiets bygning. Noget overdådigt udtryk for barokkens tidsalder er trappen ikke, den svenske mesterarkitekt Tessin, som var hidkaldt af kongen til andre slotsprojekter, fandt i øvrigt allerede tidligt bygningens fordelings-systemer forældede eller ulogiske, som han forefandt dem i slutningen af 1600-tallet.

Charlottenborgs hovedbygning går tilbage til 1670'erne og blev opført under medvirken af Ewert Janssen og Lambert van Haven.

Den i 1720 opførte trappe gør dog indtryk, både ved sin enorme soliditet som trækonstruktion,

sine tunge, profilerede balustre og sit dobbelte løb. Er selve trappehuset ikke spatiøst, snarere trængt af den massive trappekonstruktion, så tilbyder det en bredt udformet opstigning til festsalen, i kontrast et luftigt, højloftet rum med rigt lysindfald. De poltergejster, der konstant for den mindste brise går på vingerne i porten, forbereder til, at man i salen, i en århundredlang historie, har kunnet høre forelæsninger af Akademiets ånder blandt arkitekter, billedkunstnere og historikere.

Opstigningen ad trappen tuner sindet ind på det store udblik til europæisk åndsliv og kultur, det, som allerede franskmænd som brødrene Jardin og billedhuggeren Saly i 1750'erne bragte ind på Charlottenborg. Fra hvis port den anden vej i de følgende årtier Harsdorff, Jens Juel, Abildgaard, Wiedewelt, Eckersberg, C.F. Hansen og andre med penge fra kongens kasse, *Ad Usus Publicos*, rejste sydpå til Italien og Paris for at vinde yderligere indsigter.

Som tidens pakhuse langs havnen var omslagsplads for en tillokkende mangfoldighed af oversøiske varer, var Kunstakademiet den store central for udvekslingen med europæisk kunst og bygningskultur. Dette indebar, at Akademiets lærere i generation efter generation hørte til de mest kosmopolitiske i riget. Mindst to år havde de opholdt sig i udlandet, stipendierne sikrede dem så længe. Der var mange udlændinge iblandt, der blev dagligt talt og skrevet fransk,

tysk, sommetider engelsk. Mange stemmer lød, Charlottenborg var en lyttepost vendt mod Europa. Billedhuggeren Stanley var englænder, maleren Eckersberg kom fra Slesvig, arkitekten Hetsch fra Sydtykland. På Kunstakademiet i København studerede en tid navne i verdenskunsten som tyskerne Runge og Caspar David Friedrich, folk rejste ud og folk kom til.

Porten og trappen er som sagt de store markører i bygningens modtagelsessystem. Man siger, at trapper i bunden af en bygning, uafhængigt af i hvilken retning man bevæger sig, uvilkårligt bliver læst, som om de primært fører nedad, hvorimod trapper højere oppe, som fører de primært opad, selvom man er på vej ned. Dette er strengt taget absurd, da man jo indlysende må gå i begge retninger. Det mentale billede virker dog plausibelt. Står man i porten mod Kongens Nytorv, vil trappen til portvagten i kælderen virke rent nedadgående, hvorimod trappen ind til gangen mod festsalen overvejende virker opadgående.

Hvor barsk end turen gennem porten kan virke en vinterdag, så er selv det mest isnende vindpust en meddelelse om, at der er noget på spil. De kræfter, der udløses, før man lander på den store trappe, kan virke overraskende. Og man må tro, at det hos nogle kommende studerende har udløst en let gysen, en rislen ned ad ryggraden, før mødet med lærerkollegiet eller, uden sammenligning i øvrigt, de autoriserede gipsafstøbninger over mesterværker i kunsthistorien, som længe stod i festsalen.

For nu flere år siden fik man under rundvisninger i Hofteatret på Christiansborg (Teatermuseet) sommetider åbnet en dør til en trappe, idet rundviseren berettede, at ad denne trappe mødte H.C. Andersen som purung mand op med forhåbninger om at blive elev på Balletskolen. Trappens mørke øde blev udpeget, som genlød den af situationen og hans ængstelser. Den institutionsbetingede vaklen i knæene under trappeopstigning kan også have ramt de mange lærlinge, der kom på Charlottenborg som led i håndværkeruddannelsen, hvorfra de senere – for enkeltes vedkommende – kunne blive opdaget som talenter, for sluttelig at få en

løbebane i samfundets øvre cirkler. Arkitekters og billedkunstneres arbejdsgivere var næsten udelukkende kongehuset, godsejere eller det københavnske borgerskab. Trappen indgik som markør i bygningens symbolske orden som *rite de passage*, i initieringen til en mulig karriere. Det gælder for Bertel Thorvaldsen, der var søn af en jævn håndværker i København, det gælder for Eckersberg, der som ung malerlærling kom fra Flensborg, desuden for arkitekten C.F. Hansen – og mange andre. Det forhold, at man tog helt upolerede håndværkerknægte ind, i det øjemed at højne den almindelige æstetiske standard i landets materielle kultur, blev ofte i årtierne omkring 1800 opfattet som en plage for det egentlige Akademi, men det tillod, kan man konstatere i bakspejlet, at særligt opvakte fra den gemene hob kom ind i den akademiske verden og steg i graderne.

En venezuelansk greve ved navn de Miranda kom i 1780'erne til København, hvor han med bolig hos den russiske ambassadør nøje vurderede en række af hovedstadens institutioner. Han nød ude i Europa anerkendelse som liber-tiner, verdensborger og oplysningsmand, han kendte personligt Napoleon Bonaparte, Katarina den Store og havde boet i storbyer i Rusland, Europa og Amerika. Hans dagbogsoptegninger fra København fra en periode, hvor byen tog sig prægtig ud, før brandene i 1790'erne, er friskt ligefremme og interessante som et blik på København i europæisk perspektiv. Miranda roser musikerne i Det Kongelige Teater, de private biblioteker og kunstsamlinger, Jardins imponerende riddersal på Christiansborg – som, han skønner, er Europas største – den nyrejste Frederiksstads klarhed og *régularité*. Mens han beklager den miserable tilstand i fængslerne. Kunstakademiet på Charlottenborg finder han stort, øde og koldt, idet han dog overraskes af dets store antal indskrevne, der angives til over 400. Hvilket netop må skyldes den nævnte uddannelse af håndværkere, som Struensee havde etableret omkring 1770.

Monumentalitet og afsatser

Store trapper i monumentalbygninger inter-pellerer publikum, dels fordi borgerne opfatter dem som et ekko af samfundspyramiden, dels fordi man, idet man er inden for dørene, underlægger sig det rådende systems principper, bygningens koordinater og trappeløbets akustik af lyde, der festligt foruroligende løber sammen over flere etager. Selve gangen op ad trappen indebærer også en større motorisk anstrengelse og koncentration, som i sig selv er en minimal-eksercits påført kroppen. Man indordner sig trinene, deres rytme, indbyrdes afstand samt afsatser. Renæssancekunstneren Leon Battista Alberti skrev i sidste halvdel af 1400-tallet, at der bør være en afsats for hvert 8.-9. trin. Andrea Palladio 100 år senere, at der kan være 10-12, før man sætter ind med en afsats. Men på hans tid var trin også gennemsnitlig blevet lavere. Begge disse forfattere er i 250 år blevet læst på Kunstakademiet. På Charlottenborg er der 12-13 trin før reposen, som man siger på fransk, der, hvor man kan hvile (*repose*) sig. Afsatsens formål er netop, at benene kan finde hvile. Bevidste arkitekter har ofte indrettet det sådan, at man på afsatsen naturligt tilmed skifter fra at starte et

trinforløb med for eksempel venstre ben til at starte med højre ben, hvilket gennem afveksling balancerer kroppen.

Afsatser har naturligvis også en optisk betydning. De medfører, at man kan aflæse trinforløbenes respektive udstrækning, ligesom de gennem underdelingen tillader blikket ved addition at slutte sig til de samlede sekvensers hele udstrækning, at danne sig et indtryk af trappens reelle fysiske størrelse. Dette er eksempelvis meget vanskeligt i de overvældende trapper, der i ligeløb uden afsatser indgår i fronten på præcolumbianske templer i Mellemamerika.

En af de urban-arkitektoniske trapper, alle Akademiets tilrejsende har betragtet, studeret og beundret, er den stærkt sceniske op imod Santa Maria in Aracoeli i Rom, der starter lige ved siden af Michelangelos trappe til Capitol. Denne er skildret med en ekstrem sans for dens arkitektoniske virkning af billedkunstneren G.B. Piranesi, Nicolas-Henri Jardins og Wiedewelts gode ven i Rom. Piranesi har som kunstnerarkitekt gjort en række af Roms trapper til fast bestanddel af hukommelseslageret hos alle dannede vesterlændinge. Ligesom hans fængselstegninger (*Carceri d'Invenzione*) som tredimensionelle labyrinter rummer de mest

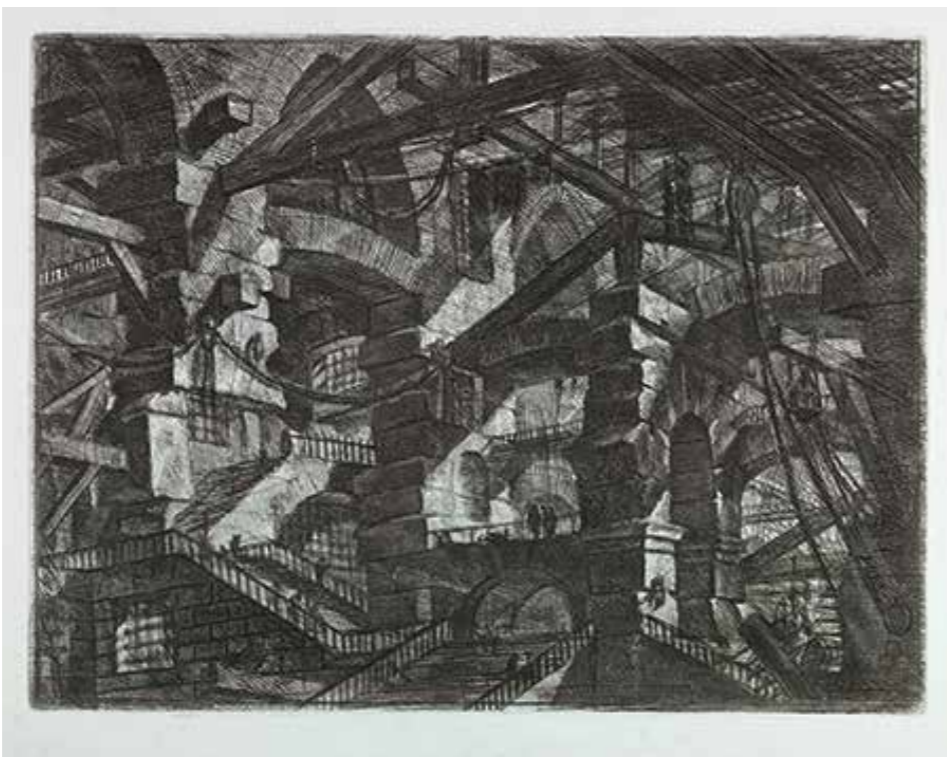
Giovanni Battista Piranesi
The Capitol and the steps of S. Maria in Aracoeli (Veduta del Romano Campidoglio con scalinata che va alla chiesa d'Araceli)
1775
Ætsetryk på papir – 40 × 56 cm
The Metropolitan Museum of Art

Trappen til Santa Maria in Aracoeli (tv.) og trappen til Piazza Campidoglio (th.). Et par af den urbane arkitekturs mest teatraliske storladne mobiliseringer af pladser og bygningsværker gennem elevering. De etapevise tilsynkomster står i grandios balance med trappen som autonom scene.



Giovanni Battista Piranesi
Imaginary Prison (Carcere XIV)
1760
Ætsetryk på papir – 41,5 × 54,3 cm
Warsaw University Library

I Piranesis serie af tegninger og stik over fængselsfantasier ser beskueren sig indskrevet i et mægtigt arkitektonisk rum af trapper, stiger, ramper, broer ... en tredimensionel labyrint, man aldrig synes at kunne slippe ud af. Repetitionen af arkitektoniske motiver angiver det frugtesløse i forehavendet. Trappernes samhörighed med billedets diagonaler antyder en grundlæggende mobilitet, som brydes af bastante skygger og de trinvis formindskelser af alle motiver.



fabuløse fantasier over trapper, ramper, buer og broer i billedkunsten overhovedet. Piranesis skildring af trapperne til Capitol og Santa Maria in Aracoeli (fra Vedute di Roma) angiver præcist afsatsernes optiske funktion af at ledde og for øjet opmåle det monumentale i anlægget.

Endnu for nogle år siden kunne man undertiden se ældre kvinder fra Syditalien kravle hele vejen op på bare knæ for syndsforladelse. Trappen synes på det symbolske plan både at tilbyde skærsild, renselse og himmelsk opløftelse, hvad da også kirkens navn Aracoeli, himlens bue, peger på. Dette metafysiske himmelstræbende aspekt ved trapper vil jeg straks vende tilbage til.

Trappen som brydningsfelt

Trapper i 1800-tallets offentlige bygninger er ofte så brede, at man ikke kan kontrollere både deres højre og venstre side. Gelændere forekommer at være så svære, at man ikke kan fatte

om dem, de virker som suverænt faldende, kontinuære blokke i poleret marmor. Opstigningen kan derved indstifte et mindre limbo, hvor man selv i oprejst position bøjer nakken.

De største autoriteter i det sociale hierarki befinder sig i reglen på *piano nobile*, den etage, som fodres af de prægtigste trapper, ofte i et fysisk krævende ligeløb. Denne etage vil også på verdens mest prestigøse kunstmuseer rumme de højest vurderede værker. Under opstigningen er man en anelse splittet mellem at søge mod siden eller holde sig på løberen, som dækker midterbanen, spændt ind af metalstænger i jern eller messing. En fælles rædselserindring forbinder sig med opstigningens usikkerhed, kroppens erindring om fald og barnealderens tidlige problemer med at holde sig oprejst, fastholde lodlinjen i kroppen. Trappen anslår i sin sociale og psykologiske dimension en række mulige tryk eller fataliteter. Visse bude og handlende ("trappeartister") blev tidligere henvist til bagtrappen. Trapper kan sortere såvel som intimidere.

Trappen udgør uden sammenligning det mest dramatiske bygningselement. Denne spænding flyder blandt andet af dens funktion som passage mellem halvoffentlige og private zoner. Man hører nogle, der går og slår med døren. Andre prøver gennem kighullets glas at se ind fra afsatser til entreen. Der kimes dørklokker.

Dem, der bor øverst i en ejendom, har mindre gangstøj fra trappen end dem, der bor længere nede. Man kan dog udmærket råbe ukvemsord efter naboen eller underboerne. Værter antaster lejere med huslejerestance. Børn, der overvejer at gå hjemmefra, sidder en stund med samlede knæ på trappen. Avisbude går som en hvirvel gennem trappeskakten. Mange ulykker er sket på trapper, frivillige og ufrivillige styrt. Kriminalfilm har en udtalt forkærlighed for trappens faretruende begivenheder, håndgemæng med fald ud over brækkende rækværk, slagsmål med døden til følge, hvor den ene part pludselig rutsjer ned og ligger bevidstløs på afsatsen med blodet flydende ud af hovedets åbninger.

De daglige ankomster til skadestuer, fald ned i undergrundsbaner påmindrer om trappens overrumplende risici. Trappen er da også et sindbillede på tilværelsens kontingens, uforudsigelige trinstørrelser, balanceakter, der viser sig umulige, hændelige uheld. På den samme måde som trappen af indlysende grunde kan referere til himmelsfæren, kan den være symbolsk imprægneret af regioner under jordens overflade: kælderen, gravkammeret, undergrunden, det underjordiske.

Affekter på trappen

Kriminalfilmen trækker på den kollektive hukommelse om faldets mulighed, men også på den visuelle spænding i trapperummenes tredimensionelle ekspressivitet. At kameraets indre koordinatsystemer har samme forkærlighed for de mange dramatiske vinkler op igennem trapperum, blev tidligt et udtømmeligt reservoir for fotografiet og filmen, ligesom de drastiske skyggedannelser i trappernes zigzaglinjer bliver en modernistisk rutine.

Kriminalfilmen viser fluemennesker kravlende på lejdere i kraners mægtige stålkonstruktioner under skarpt projektørlys i handlingens *show down*, eller personer, der med dødsforagt søger flugten ad de ydre brandtrapper i New York. Hos Hitchcock optræder i filmen *Psycho* en ung mand (Anthony Perkins), der i et skrækeligt langt trappeforløb mod kælderen endelig afsløres i sin personlighedsspaltede omgang med modernens mumie. Et andet af Hitchcocks suggestive motiver, svimmelhed, demonstreres af James Stewart i *Vertigo*, hvor han i et kirketårns indre trappe, med smittende højdeskræk, udsættes for pinefulde trængsler. Klassisk er også scenen mod moderen hos Sergei Eisenstein i *Panserkrydseren Potemkin*: I højspændt staccato krydsklipning med soldaternes taktfaste march, fra oven, med skudsalver og opplantede bajonetter, drives folk, mor og barnevogn ad den samme kæmpetrappe i Odessa nedad, nedad mod katastrofen.

Det gamle Charlottenborgs trapper tilhører ikke i udtalt grad gruppen af *grand staircases*, som de indfinder sig sent i 1600-tallets hovedstæder for barokken for i stort antal at udfolde sig i storbyens museer, operahuse, udstillingsbygninger og stormagasiner i 1800-tallets anden halvdel. Tessin havde måske ret i, at fordelingsystemet på Charlottenborg ikke er særlig indlysende. Dog er den "italienske" trappe ved porten i sydfløjen vellykket i konstellationen af det åbne rum op igennem etagerne og det afstemte, dynamiske forhold mellem ligeløb og landinger. I kraft af det spatiøse arrangement, henholdsvis det rigelige dagslys, vil man under opstigningen glæde sig over den arkitektoniske *durchsicht*, samt trappen som objekt, som tredimensionel konstruktion i rummet. Bygningens anatomi åbner sig intetsteds i stærkere snit end her. Vi ser også her trappen som det bygnings-element overhovedet, der er mest tilpasset kroppens anatomi forstået som lemmernes grundlæggende bevægelsesradius, idet vi samtidig forstår den siden renaissance populære sammenligning mellem en bygnings trappekonstruktion og *spina*, den menneskelige rygsøjle. Hvis funktion i kroppen, ud over at virke som fortættet opstabling og danne et centralt



Nicolai Abraham Abildgaard
Templum Fortunae
 1785
 Olie på zink – 180 × 150 × 17 cm
 Det Nationalhistoriske Museum
 på Frederiksborg Slot

konstruktivt element, består i at være hovedvej for kommunikation mellem forskellige niveauer i kroppens opbygning. Trappen vil desuden ofte i sin figurlighed virke som en bygnings inderste signatur.

Maleriet *Lykkens tempel* – a magical Mystery Tour

Der findes ikke mange skildringer af trapper i dansk kunst, et af dem er i flere henseender ekstraordinært og kan være udført på Charlottenborg. Maleren og arkitekten Nicolai Abildgaard, der i en længere periode boede i en af professorboligerne på Charlottenborg, malede i 1785 et sælsomt billede på en kakkellovns-skærm, der i dag befinder sig på Frederiksborgmuseet. Titlen er *Lykkens tempel*. Den refererer til en kort historie af digteren Johannes Ewald, hvori han beskriver et landskab med forskellige templer for diverse menneskelige lidenskaber, blandt andet den at søge lykken gennem rigdom, ægteskabskontrakter, berømmelse eller beruselse, altså forestillinger om opfyldelse – menneskelige bevæggrunde. Abildgaards allegoriske gennemspilning af dette tema er ejendommelig, besættende og besidder en drømmeagtig evidens.

Man ser standspersoner med parykker og ordensbånd, præster i ornat, henholdsvis almindelige mennesker træde frem i døren på afsatsen til en scenisk trappe. En trappe på hvilken beslægtede tændstikmennesker optræder statuarisk og frontalt som til portrætter, nogle stærkt udhalede i højden, inderliggende trapperummets prekære lodlinje, mens andre falder på hovedet, for fra fortovet via sokkelzonens runde oculihuller at blive draget tilbage i bygningens mørke – hovedkulds bjergede fra et eller andet. En grotesk cirkulation af præsentation og repræsentation, som var den største trussel en *horror vacui* eller uheldssvanger eksponering i det skære lys uden for den arkitektonisk understøttede symbolske orden. Noget tåler ikke dagens lys. Risikoen for at stivne under Medusahovedet i templets fronton synes nærværende eller allerede afgjort. Billedet virker så

meget desto voldsommere, som dets moment af satire over temaet blændværk, forfængelighed og forgængelighed muntert underspilles. Pointen i hundrede sædekomedier fortættes i et kort tableau. Som alle klassiske stykker rummer optrinnet en ekspositionsdel, et katastrofisk punkt og en afvikling.

Vejen ad hvilken kører på trappen til lykkens tempel i et summarisk, ubønhørligt loop. Tiden komprimeres, livsløb fortættes. Drengen ser den voksne mand falde med strittende lemmer i en forudsigelig pludselighed, som symmetrisk følges op i paniske aktiviteter ved hullerne i billedets forgrund. Huller, der stereoskopisk virker som genpartner for det øjenpar hos billedets beskuer, der ved billedkanten nærmer sig maleriets sceniske illusion. Abildgaards skæmt-somme skærm kan da også, på et andet plan, betragtes som en refleksion over maleriets karakter af projektiionsflade for tolkninger, begær, flydende betydning og magisk iværksættelse. (Et tema, han på anden vis har anslået i sin tegning *Kunstnerens skæbne* fra 1786).

De fleste vellykkede malerier veksler mellem indtrykket af, at nogen lige bag billedets flade stabler en illusionær betydning op, som det ene øjeblik virker total og besættende, for det næste, hos den samme beskuer, at styrte sammen i observeringen af billedets ”maskineri”, isolerende motiver, penselstrøg, farvepigmenter, lærredets struktur eller andre, mere simple kendsgerninger.

Perciperingen af et maleri pulserer i reglen mellem hengivelse og mere nøgterne, kølige observationer. Allegorien, der forløber i Abildgaards sløjfe af en teatralisk sceneopstilling, er ikke blot tørt knirkende i den henseende, at den som alle allegorier synes at læse, ja at pege på sin egen kode, den virker også som en refleksion over maleriets natur, dets forførelser forstået som bestanddel af illusionernes metafysik i videre forstand. Ud over en satire over social status og påpegning af tilværelsens kontingens, faldets mulighed, synes skærmen også at rumme en refleksion over det illusionistiske i kunstnerisk repræsentation. Under alle omstændigheder: Skærmbilledets teaterkup er dets sceniske

intensitet og tidssløjfen. Dets øjeblikkelige psykologiske cliffhanger består i sammenkoblingen af trappen og faldet. Dets diskrete skønhed i den stilfærdige demonstration af, at menneskekroppen sjældent når en større statuarisk effektfuldhed, end når den stilles frem i lyset på en trappe.

På trappen er man altid på kanten, scenen er skrå.

Abildgaards billede har i dag måske fundet tilnærmelsesvis autoriserede udlægninger, men ingen udrydder dilemmaet mellem figurernes status som marionetter for en tilrettelagt allergi og den hemmelighedsfuldhed, billedet beholder for sig selv.

Trappen forener den oprejste menneskekrop, *homo erectus*, stor eller lille, tyk eller tynd, med en suggestiv værdighed. Vi eleveres på den brede monumentaltrappe og bliver en slags engle. Den ophøjede, tableauagtige monumentalitet i dette arrangement fremgår ikke blot af betydelige lærreder i billedkunsten (Rafael, Leonardo, Veronese ...), men også i en uforglemmelig scene i russeren Tarkovskijs film *Nostalghia* – mennesker stående spredt på den vide trappe på bagsiden af de capitolinske museer – tillige af en række frapperende, næsten vertikalt scenograferede trapper af teatermanden Robert Wilson og ikke at forglemme performancegruppen Hotel Pro Forma (forestillingen *Orfeus*), hvor en danseakrobat målte tiden op ved i slowmotion at slange sig ned ad den i scenens udstrækning monumentalt terrasserede trappevæg.

På beslægtet vis har de grafiske kunstarter fra Piranesi til Escher og Palle Nielsen i særlig grad været stimuleret af de geometriske, rytmiske eller skalamæssige udfordringer i trappen set i samspil med kroppen.

Der findes en stribe skulpturgrupper/arrangementer, der væver trappen ind i helheden, eksempelvis fontænen på Piazza del Popolo i Rom. Men i reglen okkuperer statuer et piedestalløftet punkt. Statuers plint, deres sokkel, yder en nobilitering af figuren gennem det privilegerede punkt, der afsættes, parret med opløftelsen.

Trappen kan give tilsvarende effekter, men i en serie af principielle forskydninger. Figuren på trappen eksisterer under latensen af

positionsskift, henholdsvis tyngdekraftens træk i det skrånende plan, som den har til fælles med teaterscenen.

For nogle år siden kunne man på varme sommerdage, i Thorvaldsens gamle atelier, til venstre for buen under kuppelsalen, se den amerikanske arkitekt Daniel Libeskind diskutere en ganske radikal skulptur med en kreds af unge kunstnere og arkitekter. Disse arbejdede i fællesskab på en skulptur, der på kryptologisk vis vævedes sammen af Søren Kierkegaards mange pseudonymer og hans vifte af skiftende adresser i København. Ved en sådan lejlighed kunne man høre den på én gang sværmeriske og inspirerende Libeskind udstøde et paradoks, der umiddelbart var svært at greje. I anknytning til den store svenske englebesatte digter Swedenborg fra 1700-tallet foreslog Libeskind: ”Vi må have mere tomt rum, fylde rummet med engle!”. Hvad han mente, er ikke blevet mig ganske klart, Swedenborg var en visionær, som personligt havde talt med engle, flyvende og faldne, himlens såvel som helvedes, hvide og sorte. Den skulptur, Libeskind i Thorvaldsens gamle atelier på Charlottenborg var involveret i, udmærkede sig blandt andet ved gennem at forskyde punktet til et felt. Blandt andet ved gennem et antal stænger at slå op fra gulvet og rejse sig i sit gulmalede, brudfyldte volumen som vejviser mellem himmel og jord, et netværk af konstellationer. Hvad Libeskind mente, var sandsynligvis, at engle skaber en talende tomhed, en vibration i rummet.

Engle repræsenterer selve opstigningen ved at bevæge sig mellem himmel og jord. Som himlens egentlige trafikanter repræsenterer de opstigningen til det uåndgribelige, det ubeskriveligt store. Formodningen hos Libeskind og venezianske arkitekturteoretikere i 1980'erne bestod da blandt andet i, at engle kan opfattes som et symbol på intethed, på fravær.

Charlottenborg Udstillingsbygning

Med Charlottenborg Udstillingsbygning fra 1880, tegnet af Alfred Jensen og Akademiets førstemand, Ferdinand Meldahl, fik komplekset

en typisk 1800-tals stortrappe beregnet på, at borgerskabet kunne ankomme i anstændig mundering, se andre gæster i en passende ramme og selv blive set. Paradeeksemplet på en sådan trindelt præsenterbakke var Charles Garniers Grande Opera i Paris opført omkring 1870, en ekstravagance i højpolerede, polykrome marmorsorter tilsat andre splendide dekorationer. Operaens trappehus er så vidtstrakt i højde og i dybden, at det beslaglægger samme volumen som operaens tilskuerrum, der var verdens største. Andre af samtidens arkitekter stillede spørgsmålet, om bygningen var bygget til musikdramatik eller til repræsentation på trappen. Trappen, der i sine neobarokke løb og forgreninger vælter ned i ankomsthallen som lava, er differentieret som den spanske trappe i Rom, men er udstyret med omkringløbende gallerier og loger, hvorfra man iagttager andre dele af publikum ankomme eller

spille sig ud i København, fik mindre trapper efter denne model i blandt andet stormagasiner, museer, teatre fra anden halvdel af 1800-tallet. Placeringen af udstillingsbygningens indgang som afslutning på Charlottenborgs hovedakse fra Kongens Nytorv kulminerede i den store trappes betoning af bygningens betydning som tempel for den højeste kunst. Trappen tænkes også her at orkestrere en forventning om transcendens igennem de kunstneriske udtryk. Gangen på den morer, skaber et fyrværkeri af krydsende blikke, modtager med storm, idet publikum eksponeres. Trappen er i sig selv en begivenhed, en stivnet koreografi, noget at tage i øjesyn og bevæge. Hvad der hos nogle bevirker en oplevelse af spidsrod, udløser hos andre en lille narcissistisk krusning. Den monumentale stenkalkon over indgangen (ved det nye modtagelsessystem sat ud af brug) lod dele af publikum kigge tilbage ned

Édouard Detaille
Inauguration of the Paris Opera
1875
Gouache – 66,5 × 50,7 cm
Collections of the Château of
Versailles

Pariseroperaens grand staircase.
Publikum som husets egen sensation.
Modtagelsessystemet elaboreres som
en lava af marmor, der falder i
halvdelen af rummets højde, bivanet
fra loger.



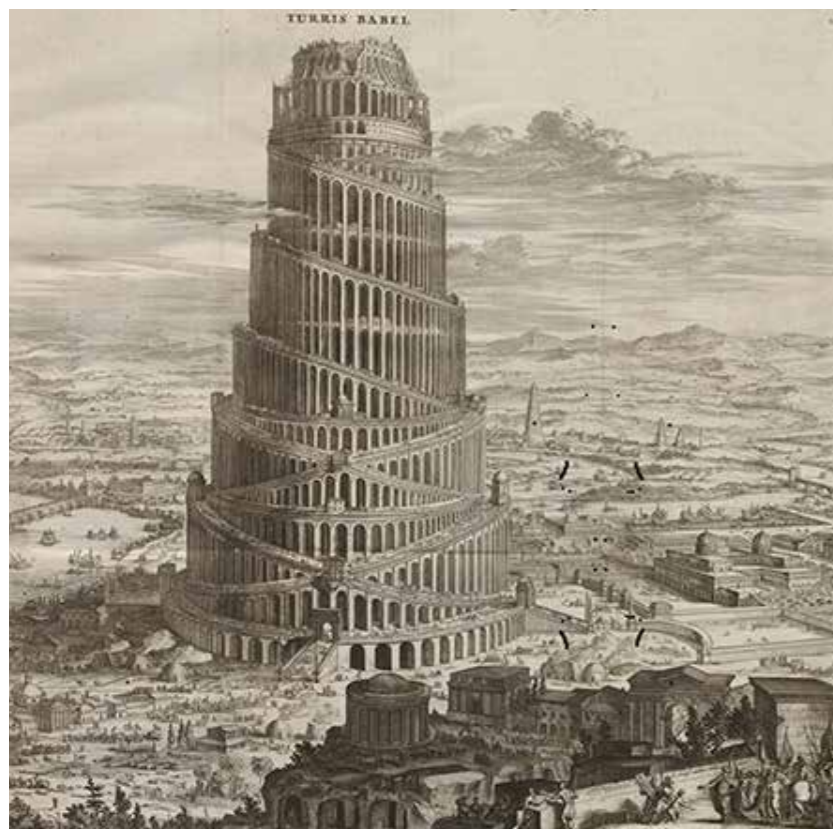
i gården mod kuppelfløjen, hvorved ankomsten kører i loop. Publikum fejrer i de gensidige blikkes begejstring åbningsdage, cirkulation, reception.

Det signorile blik

Trappen forstået som opstigning til *beletagen*, til en åben *loggia* eller stenbalkon er i en lang europæisk tradition nært forbundet med det *signorile* blik fra oven. Herren, *il signore*, kiggede allerede tidligt i den europæiske historie fra sin borgmur ned på det jævne folk fra sin højt hævede position, som det var tilfældet i middelalderen, ja videre ind i de følgende århundreders paladsarkitektur. Europæiske fyrster modtager stadig folkets hyldest stående på en balkon og med hånden løftet til venlig hilsen. Det *signorile* blik oppefra og ned er nært forbundet med the *grand staircase*. Idet denne i sine ophobninger af trapper, balustre og afsatser arbejder sig i højden, forbinder den de fine etager med

himmelhvælvet, det kan være ved, at et stort glasloft trækker himlen ned eller gennem *trompe l'oeil*-malerier af engle og Olympens guder. Barokkens loftsmalerier over store trapperum, som vi kender dem fra Tiepolo, kan forekomme at fortsætte disse. Billederne er selv udstyret med udsnit af storartede trapper og afsatser med mytologiske figurer, kombineret med små engle, der udstyret med kridhvide, stoflige småvinger sætter foden på en gesims eller malet sky for at lave volter i luftrummet over trappen, pege opad, modtage, vise entusiasme og nysgerrighed.

De græske guder antoges at bo på et bjerg, ligesom den hellige høj i de oldgræske byer, Akropolis, var løftet over den øvrige by. Det samme gælder netop for Roms akropol Capitol og for Palatinerhøjen, der rummede de kejserlige residenser.



Conrad Decker
The Tower of Babel
1679
Ætsetryk på papir – 56 × 45 × 4,5 cm
Privateje

Bjergene som Babelstønnen og himmelstige: det forjættede mål i centrum af en terrasseret labyrint. Opstigningens apoteose i et privilegeret topografisk punkt, svøbt i skyer og mættet af lys.

Trappens nærmeste familiemedlemmer

Men udblik såvel som overblik er ifølge sagens natur en elementær belønning for opstigning. De ældre (før flyvningen) menneskeskabte indretninger til opstigning er stigen, trappen og rampen.

Kombinationer af ramper og trapper forekommer i en række af oldtidens tempelanlæg, Ur, Babylon, Ægypten, videre fra Priene til renæssancens forestillinger om Babelstønnen hos malere som Bruegel. Rampen strækker sig i sin lange arkitekturhistorie frem til eksempelvis Le Corbusiers epokegørende Villa Savoye uden for Paris, hans Villa La Roche eller Frank Lloyd Wrights Guggenheim Museum i New York for at nævne et andet berømt eksempel. I nutiden optræder desuden et stort udsædelt system af krydsende trapper og ramper i Bernard Tschumis studenterhus (Lerner House) på Columbia-universitetet i New York, en struktur, der set indefra op imod den udstrakte glasfacade mod campus danner et stort røntgenapparat for opstigningens arkitektoniske anatomi. Disse trafiklinjer spændt op i luften udgør på sæt og vis en hypermoderne ”piranesisk” videreudvikling af Arne Jacobsens lette, fint tegnede trapper til Rødovre Rådhus og Novo Nordisk, der er rene trapeznumre i forsøget på konstruktivt at lette gangen, suspendere tyngdekraften.

Det kan man ikke påstå om Charlottenborgs nye trappe fra 1970’erne, der til gengæld kan bære den betydelige tilstrømning af mennesker ved udstillingsåbninger, men ikke besidder noget islæt af show. Kroppen inviteres af denne trappe primært i sin egenskab af rugbrødsmaskine. Opfattelsen i 1970’ernes arkitektur var den nøgterne, at man i en kunstbygning må undgå for megen teatertorden.

Et andet meget tidligt medlem af trappefamilien udgør stigen.

Stigen er en let, relativt fritstående struktur for mediering mellem niveauer i det udtalt lodrette plan, for det at kravle op og ned med arme og ben. Dens rette linjeføring røber interessen i at komme hurtigt fra A til B. Nogle stiger er imidlertid uden jordforbindelse,

filigranagtige, æteriske, således de lette dinglende stiger, som artister, akrobater og linedansere anvender i cirkus, frit hængende i rummet, svøbt i en lyskegle, kun båret af trommehvirvler. Luftakrobaternes stiger er syet ind i flyvefantasier, som artisten bekræfter med sine volter og afsluttende udstrakte arm under publikums applaus.

Himmelstigen – søjlen af lys

Et mere umærkeligt parallelmotiv til stigen i lyset, det immaterielle og illuminationen, udgør de religiøse forestillinger om stiger til himlen. I Mosebøgerne fortælles om Jacobs drøm i byen Betel: ”I drømme så han en stige, der stod på jorden, den nåede helt op til himlen, og Guds engle gik op og gik ned ad stigen. Med et stod Herren foran ham og sagde: ’Jeg er Herren, din far Abrahams og Isaks Gud. Den jord, du ligger på, vil jeg give til dig og dine efterkommere’”. [...] ”Da Jacob vågnede, sagde han: ’Herren er i sandhed på dette sted, og jeg vidste det ikke!’. Og han blev grebet af frygt og sagde: ’Hvor er dette sted frygtindgydende Det er jo selve Guds hus, det er himlens port’”.

Stigen danner her en kanal af lys med en intens semiotisk trafik, bestemmende for jødefolkets fremtid. Denne forestilling om en passage til himlen går igen i de fleste religioner. Stigen knytter sig billedligt til hierarkier, etapevise fremskridt og opstigning mod perfektion, det sublime overblik, den ultimative sanktionering. Den er som vehikel for himmelsk kraft en blandt flere lodrette markører. Der gives det, religionsforskeren M. Eliade kalder hierofanier, steder af en særlig religiøs intensitet, steder, hvor verden er allermest til.

Blandt et bestemt folkeslag, han nævner, udpeges dette gennem en pæl, folkets verdensakse, *axis mundi*, som forbinder himlen og jorden. Det nævnte naturfolk samles om denne pæl (en afbarket træstamme). Da den vælter eller opløses, indtræder total rædselsblandet forvirring blandt stammens medlemmer, som ikke ved, hvem de selv er, hvor verden begynder,

og hvor den ophører. Folket går til grunde med verdensaksens vælten. En kristen mystiker ved navn Ramon Lull beskriver i middelalderen selve skabelsen som en stige for op- og nedstigning. I bunden er den livløse masse af sten, lidt højere planter og blomsterverden, over denne dyrenes fauna, over disse menneskearten, derefter på videre trin firmamentet, engle og endelig Gudsriget. I forskellige varianter er stigen som billede blevet anvendt i senere evolutionsteorier, historiens udvikling i niveauspring og -forskydninger mod stadig større udvikling, overblik med videre. Den engelske multikunstner Peter Greenaway opstillede i 1980'erne i forskellige europæiske storbyer trapper, for enden af hvilke man igennem en lille ramme (*frame*) kunne iagttage særlige udsnit af bybilledet. Greenaway har gjort opmærksom på den fælles rod for ordet *stairs* (trapper) og ordet *to stare* (at stirre eller kigge). Trappen er sådan set et sted, hvorfra vi stirrer, glor, kigger ud. Trappen er knyttet til en række visuelle regimer, hvilket som allerede vist arkitekturen, fotografiet og filmkunsten bekræfter.

En anden nu ofte angivet sproglig forbindelse hersker mellem ordet at spejle sig og at spejle. Spejle gør man i reglen fra et højt punkt, fra overblikkets og eftertankens domæne. Ordet spejl hedder på latin *speculum*, hvoraf vi også har ordet spekulere, spekulation, hvilket falder meget godt i tråd med den positur af tankefuldhed i et blik rettet uendelig, man ser hos folk, der har bestegit en bakke, et bjerg, eller som står på toppen af Rådhusårnet, Peterskirkens kuppel og så videre. Det flade land ligger dernede som noget, man uvægerligt må vende tilbage til.

I Rom ved den exceptionelt storslåede trappe til Santa Maria in Aracoeli mindes man endnu om landskabets oprindelige topografi, de stejle skråninger. I en fjern fortid må bevægelsen op ad bjerget have haft karakter af de trin, man slider ind i bakken, fodfæste, som vindes ved at sætte foden i den slidte jord over en blottet trærod eller uregelmæssige indhak i klippen. Sådan er trappens historiske urformer. Sporet i den stejlt stigende, bearbejdede sti er alle trappers historiske udspring. I et utal af græske og italienske

byer, som falder mod havet eller beliggende i bjergegne, finder man trappegader, der fordeler til huse oppe på byens skrænter, trappegader, der startede som stier, æselveje og så videre.

Ankommet

Trappen bærer på en lang hukommelse af møje og besvær, selv i dag, hvor den er blevet et forfinet artefakt, genlyder den af en lang stønnen. Denne er i reglen iblandet fornøjelsen ved at arrive, nå til vejs ende.

Freud mente, at man ofte kunne fortolke drømme om færdens på trapper som knyttet til fantasier om den seksuelle akt, om kopulation: det taktfaste arbejde med kroppens bøjninger, lemmernes iværksættelse, sved, stigningen mod klimaks og den bløde ”landing” under turen ned. Så meget er sikkert: Trappen dramatiserer poler af noget meget jordisk, kødeligt på den ene side og opløftelse, udfrielse, apoteose på den anden side.

Trappemetaforer indgår i utallige varianter af sproget og den filosofiske tradition. I sine historiske, religiøse og dagligdags perspektiver melder trappen om fysisk anstrengelse, det frygtelige, visheden om, at vi ikke er engle, men oven i dette om festivitas, verdslig magt, prestige, arkitektonisk intelligens, menneskets åndelige aspirationer og materiens navnløse genstridighed. Sådan som trapperne har gjort på Det Kongelige Danske Kunstakademi i 250 år.