

# Från novell till opera – gestaltning och berättande i *Drömmen om Thérèse*

Karin Hallgren

I dagens kulturutbud är film och TV-serier viktiga arenor för berättande. Här skildras historier av många olika slag och ofta utgår berättelserna från romaner, noveller och biografier. Denna form av adaption, alltså överföring av en berättelse från ett medium till ett annat, är dock inte någonting som kommit med film- och tv-produktionerna, tvärtom. Praxisen att använda noveller och romaner som underlag exempelvis för operalibretton har förekommit under hela operans historia (Blake 2010:187). När en berättelse övergår från att vara i skriftlig form till att bli en scenisk framställning förändras berättelsens karaktär. Den viktigaste förändringen görs genom att man går från berättande ("telling") till gestaltande ("showing"), som det vanligen beskrivs inom teateranalys. Begreppen går tillbaka på antika teorier, med begreppen "diegesis" (berättande framställning) och "mimesis" (gestaltande framställning), som de förekommer exempelvis hos Platon (Heed 2002:115).

Den stora förekomsten idag av gestaltande berättelser som utgår från litterära förlagor, både på scen och i film och TV, gör det intressant att närmare studera vad en adaption och gestaltning kan innebära. I den här artikeln står en sådan jämförelse och granskning i fokus, med operan *Drömmen om Thérèse* (tonsättning Lars Johan Werle, libretto Lars Runsten efter en novell av Émile Zola) från 1964 som exempel. Denna opera har många egenskaper som gör den lämpad för en studie: den bygger på en novell, den experimenterar med form och framställningssätt och den fick efterhand stor uppmärksamhet under 1960-talet, både inom landet och internationellt bland annat för sin iscensättning.

Syftet med studien är att beskriva och analysera hur operan *Drömmen om Thérèse* adapterats från novellen och hur berättelsen skildras i det sceniska verket. Detta görs först genom en presentation och diskussion kring övergripande frågor om vad adaptationen från novell till libretto innebär, och därefter genom exempel på hur berättelsen gestaltas i det sceniska verket.

## Tidigare forskning

Trots att adaptationer av litterära verk till musikdramatiska verk har haft en fundamental roll inom operahistorien har den teoretiska diskussionen kring adaptationer varit mycket begränsad. Några exempel på olika typer av adaption från text till film ges av McFarlane (1996:21–22), där relationer mellan ursprungstext och scenisk version anses vara av tre olika typer: vid "kopiering" är närheten mellan text och film tydlig, vid "talkning" är filmen

friare gentemot texten och för den sista typen, ”utgångspunkt, inspiration” kan skillnaden mellan text och film vara mycket stor. Andrew Blake har tagit resonemanget till operaforskningen och anser att tolkning är den vanligast förekommande typen inom opera (Blake 2010:190). Även forskning om libretton är av relativt liten omfattning. En studie är Johan Stenströms avhandling om operan *Aniara* (Stenström 1994), där övergången från Harry Martinsons versepos till libretto ägnas ett ingående studium. I en konstnärlig avhandling granskar Jonas Forssell operatexten ur fyra perspektiv: översättarens, librettistens, tonsättarens samt sångarens (Forssell 2015). En översikt över adaptationer av verk till operalibretton ges av Hanna Rochlitz i en avhandling om adaptationen av berättelsen om Billy Budd till en opera av Benjamin Britten (Rochlitz 2012).

Tidigare studier av *Drömmen om Thérèse* har genomförts av Johanna Ethnersson-Pontara (2014), som i en analys av verket främst fokuserat på musikens roll och användning utifrån narrativa och teatrala perspektiv. Joakim Tillman har studerat musiken i verket utifrån postmoderna aspekter (1999). I en populärvetenskaplig biografi om Lars Johan Werle har Ingemar von Heijne skrivit om verket och upphovspersonernas intentioner (von Heijne 2007: 57–61). Två kandidatuppsatser har skrivits om operan, med inriktning på iscensättningen (Johansson 1968) och på musiken (Jensen 1976). Just den noggranna genomgången av verket har varit av intresse för min egen analys. Den tidigare forskningen kring *Drömmen om Thérèse* har haft sin tyngdpunkt på musiken. Denna studie blir därför ett komplement till tidigare forskning, genom sitt fokus på jämförelsen mellan novell och libretto, samt på gestaltningen av operan i huvudsak utifrån andra parametrar än musiken.

## Material och metod

Operan *Drömmen om Thérèse* och librettots förlaga (novellen *Pour une nuit d'amour* av Émile Zola) står alltså i centrum i studien. Materialet består dels av en utgåva av Zolas novell på svenska, dels av ett klaverutdrag med inskrivna scenanvisningar. Novellen av Zola kom ut i Frankrike 1883 och originalspråket är franska. Den svenska översättning jag använt mig av kommer från en svensk utgåva från 1920, där uppgift om översättare saknas. Zolas novell valdes som underlag av librettisten Lars Runsten. Han omarbetade novellen till ett libretto och har skrivit om det arbetet, liksom om kontakten med tonsättaren Lars Johan Werle i en antologi utgiven i samband med Operans 200-årsjubileum (Runsten 1973: 203–204). Det verk som blev resultatet, *Drömmen om Thérèse*, hade premiär i Stockholm i maj 1964. Dirigent vid uruppförandet var den internationellt kände schweizaren Michael Gielen, som var verksam vid Stockholmsoperan under första hälften av 1960-talet.<sup>1</sup> *Drömmen om Thérèse* inledde verksamheten på Stockholmsoperans

---

<sup>1</sup> "Operan Säsongen 1964–65".

nya annexscen Rotundan (*Nutida Musik* nr 7 1963/64, s. 14).<sup>2</sup> Först blev den inte någon större framgång, men en nypremiär ägde rum 11/9 1965, med samma besättning och dirigent (*Vår Opera* nr 2 1965, s. 2). Denna gång blev operan både uppmärksammas och uppskattad. *Drömmen om Thérèse* framfördes sedan några gånger varje säsong under 60-talet. Den gavs också vid ett par internationella gästspel, till exempel i München 1969 där den blev en stor framgång och i Edinburgh 1974 (*Vår Opera*). *Drömmen om Thérèse* är i högsta grad ett tidstecken: den är en god representant för nya riktningar inom operaskapandet, för intresset att spela på andra scener än de traditionella och för önskan att sprida musiken till nya grupper. Musiken och texten till operan finns tillgänglig i klaverutdrag. En fonograminspelning (1967), en ljudinspelning från Sveriges Radio (1965) samt en ljudinspelning från en TV-version (1988) har använts som komplement vid analysen, exempelvis för detaljlyssning på vissa partier eller för jämförelser mellan olika avsnitt.

Analysmetoden som använts kan jämföras med närläsning. Med utgångspunkt i noter och text, samt med hjälp av inspelningar, innebär metoden ett växelarbete mellan lyssnande och granskning av noterna, med många turer fram och tillbaka. Under detta växelarbete görs en rad iakttagelser, som ligger till grund för den fortsatta analysen. Vid analysen är uppdelningen i olika parametrar nödvändig att göra, även om dessa parametrar alltid samverkar vid åhörandet av verket vid en föreställning. Analysen är helt inriktad på verket och frågorna som ställs är relaterade till adaptionen från novell till libretto, samt till frågor kring hur berättelsen gestaltas. De tolkningar som görs motiveras med ständiga återkopplingar till de analyserade verken.<sup>3</sup> Musiken står inte i fokus för analysen, trots att en opera är i centrum för studien. Musiken är ingående behandlad i tidigare forskning, varför den endast tas upp i mindre omfattning här. Någon uppsättnings- eller föreställningsanalys är inte heller aktuell. Det innebär att frågor kring hur operan upplevs eller hur man gestaltat den vid en viss föreställning eller uppsättning inte är relevanta. Upphovspersonernas intentioner tas inte heller upp i analysen, vare sig det gäller tonsättare, librettist eller regissör.

## Adaptionen: från novell till opera

Hur förhåller sig då novell och opera till varandra? Vilka delar är gemensamma och vilka är särskiljande? För att kunna diskutera dessa frågor behövs en jämförelse mellan novell och opera.

---

<sup>2</sup> Tillkomsten av Rotundan var en följd dels av en ombyggnad av Operahuset, dels av den diskussion om en annexscen till Operans stora scen som fördes under många år från slutet av 1950-talet och framåt. På grund av praktiska svårigheter användes Rotundan endast sporadiskt under andra hälften av 1960-talet. Se Kjellander Hellqvist & Hallgren 2019 angående Stockholmsoperan och Rotundan under denna tid.

<sup>3</sup> Jämför också Torsten Pettersson: *Dolda principer*. 2002, kapitlet "Vad är en tolkning?" (s. 29–48). Pettersson framhåller att tolkningen alltid är bunden till en viss person och en viss tid, men att den inte blir godtycklig eftersom den också ingår i ett sammanhang där flera människor kan dela tolkningen och uppfatta den som giltig.

Följande sammanställning ger en resumé av de båda verken. I den vänstra kolumnen redovisas novellen, i den högra operan, scen för scen utifrån klaverutdraget. Liknande innehåll står mitt för varandra.

Novellen	Operan
	Prolog. Torget utanför kyrkan. Gatsoperskan sopar, en Främling med gitarr kommer in.
<b>Avsnitt 1, s. 119–130</b>	
<p>En kort beskrivning av den lilla militärstaden där händelsen utspelar sig. Beskrivning av Julien Michon, i förfluten tid. Lång tid förflyter. Julien Michon har en passion för flöjtmusik och spelar själv för öppet fönster, gärna i kvällens mörker. Familjen de Marsannes palats, som ligger tvärs över torget, beskrivs utifrån Michons synvinkel. Markisen och Markisinnan har en dotter, Thérèse, som bor i en klosteskola långt hemifrån. Hemlighetsfull tystnad och dysterhet vilar över huset. Ytterligare flera år passerar på samma sätt. En kväll slås ett fönster upp och Julien ser en ung flicka och hör en kort ordväxling mellan flickan och en annan kvinna. Julien uppfattar händelsen som en uppenbarelse och den vänder upp och ner på hans lugna tillvaro.</p>	<p><b>Scen I:1. Juliens rum</b> Julien sitter på en stol och spelar flöjt. Han är blyg och tillbakadragen, han lever ett enförmigt liv. Han fantiserar om "huset mittemot" och de personer som bor där. Han ser en ung kvinna i fönstret mittemot och scenen slutar i förväntan och bävan.</p>
	<p><b>Scen I:2. Thérèses rum</b> Françoise väntar på fröken Thérèse, som ska komma hem efter en lång bortovaro. I en sång skildrar hon Thérèses "förhistoria". När Thérèse kommit hem talar hon med Françoise och avslutar med att öppna fönstret samtidigt som hon säger någonting till Françoise.</p>
	<p><b>Scen I:3 Utomhus</b> Julien stöter ihop med två unga kvinnor. De retas med Julien, han blir förlägen och börjar gråta.</p>
<b>Avsnitt 2, s. 131–146</b>	
<p>Juliens tankar kretsar kring Thérèse. Han lockar henne med sitt flöjtspel. Julien fantiserar om vad som händer i palatset. Ytterligare tid förflyter.</p>	<p><b>Scen I:4 Juliens rum</b> Julien sjunger om sina känslor för Thérèse. Hans drömmar och längtan har väckts, hans lugna tillvaro har blivit förstörd.</p>
	<p><b>Scen I:5 Thérèses rum</b> Julien sitter vid sidan om scenen och spelar på sin flöjt.</p>

	Thérèse kommer in klädd i nattdräkt, följd av Françoise, som börjar bädda sängen. Medan Françoise arbetar sjunger övriga rollpersoner om sina aktuella känslor. Scenen är central för huvudkonfliktens utarbetande.
	<b>Intermezzo 1. Torget utanför kyrkan</b> Gatsoperskan
En höstkväll öppnas fönstret och Thérèse visar sig. Hon kastar slängkyssar åt Julien och säger ”Kom!”. Julien följer med till Thérèses rum.	<b>Scen I:6 Juliens rum</b> Julien står vid fönstret och sjunger om sina känslor, sin oro. Plötsligt öppnas fönstret och Thérèse ser på Julien och säger ”Kom!”. Julien lämnar sitt rum och går för första gången upp för trappan till huset mitt emot och till Thérèses rum.
Det ligger en död man i rummet. Det är Thérèses älskare, som hon råkat knuffa så han fallit och dött. Nu ber hon Julien hjälpa henne att få bort kroppen från rummet. Om han gör det ska han få en kärleksnatt med henne. Julien säger ja.	<b>Scen I:7 Thérèses rum</b> Julien lovar att hjälpa Thérèse med vad hon vill och får därefter se den döde Colombel.
<b>Avsnitt 3, s. 147–159</b>	
Ett tillbakablickande avsnitt, som skildrar barndomsvännen Colombels relation till Thérèse. När hon kommit tillbaka från klosterekolan har de återupptagit sina vilda lekar från förr, men nu med erotiska förtecken.	<b>Scen II:1 I husets park</b> Främlingen sitter ensam på scenen och spelar gitarr. Françoise kommer gående, hon putsar på en krona (diadem) Hon sjunger en sång och mellan stroforna agerar Thérèse och Colombel. Deras förhistoria och aktuella relation gestaltas.
	<b>Scen II:2 Thérèses rum</b> Colombel ligger på sängen i skjortärmarna. Thérèse sitter på en stol med ryggen mot honom.
	<b>Intermezzo 2 Torget utanför kyrkan</b> Gatsoperskan och Främlingen
Vid ett tillfälle, när de strider mot varandra, faller Colombel så illa att han slår huvudet mot en byrå och döer. Thérèse grips av fasa för att bli upptäckt och tänker kasta ut Colombel genom fönstret. Då ser hon Julien och bestämmer sig för att utnyttja honom.	
<b>Avsnitt 4, s. 160–171</b>	
Anknyter till de avslutande händelserna i avsnitt 2 och 3. Julien är i Thérèses rum, samtidigt som det är fest i palatset. När gästerna har gått ska han gå ut med Colombels kropp. Han väntar i mörkret, fylld av ångest men också av drömmar om den stundande natten med Thérèse.	<b>Scen II:3 Thérèses rum</b> Handlingen tar vid där den slutade i I:7. Thérèse klär om inför kvällens fest och Julien ser på. <b>Scen II:4 Thérèses rum</b> Julien är ensam kvar i rummet. När tillfälle kommer bär han ut Colombels kropp.

När festen är slut går Julien ensam med den döda kroppen över torget.	<b>Scen II:5 Utomhus</b> Den blinde står på scenen och spelar fiol. Julien, med liket insvept i ett skyнке över axeln, lägger till en början inte märke till fiolspelaren. Julien sjunger om att Thérèse väntar honom.
<b>Avsnitt 5, s. 172–179</b>	
Julien bär kroppen till ån. Han stöter på flera faror på vägen, men lyckas undkomma.	<b>Scen II:6 Utomhus</b> Tre fulla officerare går över torget. Julien, med sin tunga börda, lyckas undgå att bli upptäckt av dem.
Juliens känslotillstånd beskrivs, hans tunga börda och hans rädsla.	
Julien kastar Colombel i floden och håller själv på att bli neddragen i vattnet. Han tänker på Thérèse som väntar på honom, men hans ben är förlamade och han kan inte röra sig. Hans begär till Thérèse har slocknat och han faller i ån och vågorna omsluter honom.	<b>Scen II:7 Utomhus vid floden</b> Julien har lämpat den döda kroppen i floden. Han är oförmögen att röra sig och blir kvar vid floden.
Senare finner man Colombels och Juliens döda kroppar i ån. Man tror att Julien råkat döda Colombel i ett slagsmål och sedan själv kastat sig i ån.	<b>Epilog. Torget utanför kyrkan</b> Gatsoperskan och Främlingen. Gatsoperskan berättar om Thérèses brudgum och om att man tidigare hittat kropparna efter Colombel och Julien i floden.
Tre månader senare gifter sig Thérèse med en ung greve.	

### Handlingen i novellen respektive operan

I det här avsnittet tas först händelseförloppet och viktiga händelser upp, först som de förekommer i novellen, sedan i operan. Därefter granskas sätten att göra återblickar, omigen först i novellen och sedan i operan. Novellens litterära stil har många beröringspunkter med de stildrag som litteraturforskaren Torsten Pettersson framhåller som karakteristiska för 1800-talets realistiska roman. Stilen är saklig och referentiell och upprätthåller illusionen om en självständig fiktionsvärld. Den riktar inte uppmärksamhet mot sina berättargrepp och synvinkeln i berättandet är i huvudsak i tredje person (Pettersson 2002:162–163).

Ett framträdande drag i novellen är den tydliga skillnad som görs mellan ett enformigt upprepat händelseförlopp och enskilda, utstickande händelser. Långa tidsperioder, ibland flera år, beskrivs med en eller ett par meningar. Julien lever i en tillvaro där han upprepar samma händelser gång på gång: vaknar, går till arbetet, går hem, spelar flöjt på kvällen och så vidare. Julien har ett långtråkigt liv, som bara lysas upp av enstaka händelser, som alla har en klar relation till Juliens föreställningar om Thérèse och hennes tillvaro. Dessa händelser lyfts fram i novellen genom en detaljrik skildring med tydligt fokus på det visuella, vilket gör det lätt för läsaren att se händelsen framför

sig, som på en scen. I det första avsnittet är en sådan scenbild när Julien ser Thérèse i palatsets fönster för första gången. Den blir en tydlig markering gentemot det omgivande monotona skeendet och ger också en tyngd åt den sensuella beskrivningen av det kroppsliga hos Thérèse. I avsnitt två finns ett par liknande scenbilder. I den första av dem betraktar Julien och Thérèse varandra från sina respektive fönster och Thérèse kastar slängkyssar åt Julien. Därefter säger Thérèse ”kom!” till Julien och han går över till palatset och in till Thérèses rum. Den andra scenbilden finns allra sist i avsnitt två. Thérèse drar ifrån alkovens förhängen och visar upp den döde mannen i sängen, utan att Julien ser vem det är. Denna scen har en mycket stark laddning. Tredje avsnittet fortsätter inte kronologiskt utan är en återblick. Detta påverkar också händelsen i avsnitt två, eftersom läsaren får vänta till det fjärde avsnittet innan det avslöjas vem den döde mannen är. I avsnitt tre finns inte någon scen med lika stark laddning. Det gör det inte heller i de återstående två avsnitten, även om påklädningsscenen i avsnitt fyra möjligen kan räknas hit. I det femte avsnittet är Juliens möte med officerarna och hans reaktioner när han kastat Colombels döda kropp i floden viktiga moment, även om de inte har samma sceniska effekt som händelserna i de två första avsnitten.

Handlingen i novellen har tagits över till operan utan att något viktigt i händelseförloppet har utgått, även om textmängden i operan är mindre omfattande än i novellen. Att det ändå är möjligt att skildra hela händelseförloppet beror bland annat på gestaltningens effektiva sätt att berätta (mer om det nedan) och genom musikens förmåga att direkt förmedla känslor och intryck till åhöraren. I själva huvudhandlingen i operan är likheten med novellen stor. De scener som är framträdande i novellen har också valts ut till operan. Först skildras Juliens karaktär och levnadsförhållanden och hans betraktande av Thérèse. Detta pågår i hela första akten och kulminerar i den laddade scenen I:7 när Julien äntligen får komma in i Thérèses rum. Här får man i ett fåtal talade repliker hela konflikten klarlagd, den konflikt som ska lösas i andra akten.

Händelserna i I:7, när Julien ser den döde mannen i Thérèses rum, är central både i novellen och operan. Rent tidsmässigt kommer den ungefär mitt i operan, som alltså har en uppgång till den dramatiska höjdpunkten i slutet av akt I, och därefter en tillbakagång till operans slut.

Den korta scenen I:7 innehåller enbart ett kort talat replikskifte mellan Thérèse och Julien, och det förekommer inte heller något instrumentalt ackompanjemang. Kontrasten mot övriga avsnitt blir tydlig.

En skillnad mellan novell och opera gäller kronologin. Berättelsen i novellen skildras inte genomgående i en rak, kronologisk följd, utan innehåller också återblickar, som skildras i avsnitt tre. I första delen av avsnitt tre rör det sig om ett tillbakablickande på någonting som har hänt innan historien tar sin början. Thérèses bakgrund och genetiska arv skildras och det blir samtidigt en antydning om hennes framtida öde. Senare delen av avsnitt tre skildrar hur kontakten med Colombel utvecklats sedan Thérèse kommit

tillbaka från klosterekolan. Deras allt vildare lekar omtalas, Colombels död beskrivs, liksom Thérèses känslor inför det som hänt. Här knyts historien ihop med det som i avsnitt två berättats ur Juliens synvinkel. Det händelseförlopp som skildras sist i avsnitt tre har i berättelsen ägt rum samtidigt som händelseförloppet som skildrats i avsnitt två. I en skriven text finns det ingen möjlighet att samtidigt skildra två parallella händelseförlopp, utan de får beskrivas på detta sätt, ett i sänder efter varandra. Slutet av avsnitt tre har förebådats av slutet av avsnitt två, där man fått veta att Thérèse har en död man i sitt sovrum. Vem det är avslöjas dock inte förrän i avsnitt tre. Avsnitt fyra tar vid där både avsnitt två och avsnitt tre slutat och den kronologiska skildringen fortsätter utan vidare utvecklingar till novellens slut. Ett effektfullt brott i tiden görs när det framhålls att det först går en tid innan man finner de två liken i ån, och sedan ytterligare tre månader innan Thérèse gifter sig. (En poäng som inte har med tiden att göra är att det verkliga händelseförloppet aldrig blir uppkärvat.)

Återblickar som i novellen, där information ges om tidigare händelser av betydelse, är möjliga att göra i en skriven text och är vanligt i vissa genrer. De måste dock vara förankrade i berättelsen och får inte vara så långa att de fördunklar uppfattningen om det linjära händelseförloppet (Pettersson 2002: 163). Så fungerar återblickarna här i novellen. De görs vid ett tillfälle i det tredje avsnittet och skildras utifrån ett berättarperspektiv i tredje person. Återblicken är tydligt förankrad i det linjära händelseförloppet och har tydlig relevans för berättelsen. Det är i denna återblick läsaren får vetskap om Thérèses karaktär och det oundvikliga i hennes utveckling.

I en gestaltande berättelse är det inte lika lätt att göra återblickar i tiden. I operan löses det genom att upphovspersonerna har infogat en ramhandling, som inte har någon motsvarighet i novellen. Ramhandlingen består av en prolog, två intermezzon samt en epilög. Den utspelar sig hela tiden i samma miljö, torget framför kyrkan i den lilla staden och det är samma rollpersoner som medverkar i hela ramhandlingen: "Gatsoperskan", som är en talroll, samt en stum person som kallas "Främlingen", som också spelar gitarr. Gatsoperskan medverkar endast i ramhandlingen och inte i operan för övrigt, Främlingen medverkar som gitarrist i ytterligare någon scen. Ramhandlingen utspelar sig i en annan tid än huvudhandlingen. Den har en rak kronologi utan återblickar och kan uppfattas som "scenisk nutid", det vill säga som någonting som händer samtidigt som åskådarna ser det. Ramhandlingen visar att huvudhandlingen i operan återberättar ett händelseförlopp som redan skett. Den scen utanför kyrkan som inleder operan (Prolog) berättar om den avslutande scenen i huvudhandlingen. Först i allra sista scenen (Epilog) knyts ramhandling och huvudhandling ihop. Då berättas om giftermålet i kyrkan och Juliens verkliga öde uppenbaras.

I alla scener i ramhandlingen är Gatsoperskans viktigaste uppgift att berätta händelseförloppet för Främlingen. Hon kommenterar och förtydligar vad som hänt. Trots att Främlingen är stum, har han en viktig roll. Man kan



uppfatta honom som en medlem i publiken, som lyssnar på Gatsoperskans berättelse och som uttrycker sina egna stumma kommentarer kring den märkliga berättelsen. Han blir därigenom en hjälp för publiken att komma in i och förstå händelseförloppet. I ramhandlingen kan Gatsoperskan informera om sådant som lätt kan uttryckas i text men inte är lika lätt att gestalta. En rollperson som återberättar ett händelseförlopp kan tala ungefär som man skriver i en text, men sammanhanget som återberättelsen sker i måste vara förankrad i den sceniska realiteten. Här är den det genom att det är en Främling som kommer, som måste få berättelsen förklarad för sig.

Gatsoperskan står också för en tydlig vardagsrealism. Med hennes hjälp placeras händelseförloppet i en realistisk miljö, som är igenkännbar för åskådaren. Främlingen är mindre realistisk, dels genom att han inte hör hemma på platsen, dels genom att han inte talar. Han kan, enligt min mening, ses som en förmedlare mellan den realistiska världen och den psykologiserande värld som huvudhandlingen utspelar sig i. Huvudhandlingen kan sedan uppfattas antingen som en skildring av ett realistiskt händelseförlopp i en förfluten tid, eller som främlingens fantasier.

En annan motsvarighet till återblicken i novellens tredje avsnitt finns i scen I:2. Där sjunger Françoise en sång och förmedlar med den information om Thérèses tidigare liv och hennes karaktär. Françoise sjunger för sig själv medan hon väntar och berättar i sången vad Thérèse gjort tidigare. Informationen är nödvändig för förståelsen av Thérèses karaktär. Det finns många exempel på att sånger är användbara när det gäller att presentera rollpersoner (Hallgren 2000:235). Rollpersoner kan sjunga om sig själva, men det inte skulle vara möjligt för en rollperson att ha en talad monolog om sig själv på samma sätt. Sången gör yttrandet mer orealistiskt, vilket gör att publiken accepterar innehållet på ett sätt som man inte skulle göra lika lätt om det var en talad replik.

Novellens titel, "Pour une nuit d'amour" övertogs till en början ordagrant till svenska av upphovsmännen, "För en kärleksnatt". Efter en tid övergick man till att kalla verket *Drömmen om Thérèse*. Här betonades drömmen och fantasin mer än i den ursprungliga titeln, menade man. Runsten ansåg att man till och med kan tänka sig att det som skildras på scenen bara är en historia som utspelar sig i Främlingens huvud och inte i verkligheten, alltså att hela berättelsen är en dröm, en fantasi (Programhäfte: 6–8). Den starka betoningen på Juliens inre liv, hans tankar och drömmar gör att "drömmen" i titeln kan, enligt min mening, förutom att uppfattas som Juliens drömmar om Thérèse också antyda att det handlar om drömmar i en allmängiltig mening, drömmar och längtan om livet som alla människor har. I operan ges många exempel i Juliens liv på tråkig rutin, något som ses som en motsättning till de starka känslor han har. En dröm om att få utlopp för de starka känslorna finns också i operan och det är ett viktigt drag i Juliens person. Operan blir en skildring av Juliens inre, av hans känslor och önskningar, hans drömmar. Dessutom finns det, genom ramhandlingen och de ständiga återblickarna som framförs

med hjälp av ljudbanden (mer om dem nedan), en icke-realistisk, drömsk atmosfär över operan.

Hur kan adaptationen av *Drömmen om Thérèse* från novell till opera bäst beskrivas? Utifrån McFarlanes tre förhållningssätt i fråga om adaptationer, ”kopiering”, ”tolkning” samt ”utgångspunkt och inspiration” (McFarlane 1996:21–22) anser jag att ”tolkning” är det rimligaste alternativet. Visserligen följer operan novellen nära med avseende på händelseförlopp, rollpersoner och struktur, så även ”kopiering” skulle vara möjligt. Men den tillagda ramhandlingens medför att operan kommer längre ifrån novellen och motiverar att man ser den som en ”tolkning”. När man sedan också beaktar gestaltningen blir skillnaderna mellan novell och opera ännu större och det blir tydligt att operans handling måste ses som en tolkning av novellens.

Den övergripande formen i operan uppvisar egna drag, även om novellens grundstruktur övertagits i operan. En skillnad mellan novell och libretto är att strukturen i librettot har en symmetrisk form, man kan närmast tala om en bågform. Den byggs upp av de olika scenerna, som var och en är ett tydligt avgränsat avsnitt. Första hälften av operan, scenerna I:1-I:5 leder fram till I:6 och I:7, där den centrala scenen med mötet mellan Thérèse och Julien skildras. Därifrån leder handlingen vidare, med konsekvenserna av mötet, i en stegvis nedtrappning från II:3 och framåt mot slutet. Operan har lika många scener, 7 stycken, i båda akterna, omramade av respektive prolog och epilog. Det finns ett intermezzo i varje akt, det första är placerat omedelbart före de två sista scenerna i första akten, det andra efter de två första scenerna i andra akten. Även fiolspelarens medverkan passar in i detta ”spegelvända” mönster. Han medverkar vid två tillfällen, först i tredje scenen från början, därefter i tredje scenen från slutet. Strukturen i operan som helhet framträder förmodligen inte direkt vid upplevelsen av operan, men vid ett närmare studium av verket framgår storformens intressanta struktur.

Det ”spegelvända” mönstret stämmer även textligt när det gäller den första och den sista scenen. I:1 och II:7 innehåller delvis samma text. Man kan se det som att det är en cirkel som sluts, något som antyder en ständig upprepning, ett monotont pågående skeende. Även inom en scen förekommer att den börjar och slutar likadant. I:1 inleds och avslutas med texten ”dag efter dag” i något som kan ses som en cirkelform, som ger en upplevelse av en upprepning av ett förlopp som pågått under en lång tid.

### Gestaltningen: att visa i stället för att berätta

Granskningen av adaptationen visade nära likheter i händelseförlopp och struktur mellan novell och opera, men också en del skillnader. I följande avsnitt är olika sätt att berätta genom gestaltning i fokus och det är genomgående skillnaderna mellan novell och opera som är av intresse. Det är viktigt att framhålla att det rör sig om några utvalda exempel och inte om en fullständig genomgång av hela operan. De sätt som ska tas upp är: Gestaltning

i monologer och inspelningar, gestaltning i ensembler samt gestaltning i simultana händelseförlopp

### **Gestaltning i monologer och inspelningar - soloscener**

Fyra personer förekommer både i novell och opera: huvudkaraktärerna Thérèse och Julien, samt de två birollerna Colombel och Françoise. Thérèses karaktär gör att hon oundvikligt dras mot det onda, men hon går inte under själv utan drar istället Colombel och Julien i döden. Julien har ingen möjlighet att stå emot Thérèses kraft. Man kan diskutera vem som är novellens huvudperson. Julien står otvivelaktigt i centrum, men Thérèse är den som har störst betydelse för händelseutvecklingen. Hon är en person som drivs av sin egen lust till att göra vad som helst oavsett vilka konsekvenser det får för andra. Hennes kraft skildras som någonting hotfullt. Det är hennes ondskefulla natur som leder till Colombels död och till slut också till Juliens död. Alla omkring Thérèse drabbas av henne, som av en kraft som är omöjlig att stoppa. Thérèse måste ses som en viktig rollperson både i novellen och i operan, men det är Juliens dröm om kvinnan som är i fokus, varför han måste ses som verkets huvudperson.

Att Julien är huvudpersonen märks ännu tydligare i operan än i novellen. En väsentlig skillnad i skildringen av rollpersonerna i novell respektive opera är vilka möjligheter rollpersonerna har att agera och uttrycka tankar och åsikter. I novellen förekommer endast ett fåtal repliker, för övrigt berättas det hela tiden om personerna. Men i ett sceniskt verk kan rollpersonerna agera på ett direkt sätt, vilket har stor betydelse för gestaltningen. Det ska visas här genom en närmare granskning av Juliens roll. Juliens känslor, tankar och drömmar är ett genomgående tema i hela operan. Han deltar i ett stort antal av operans scener och är också den enda som har monologer (I:1, I:4, I:6). Form och innehåll går inte att separera i ett musikedramatiskt verk. En karaktär som Juliens passar ihop med formtypen ”monologer”, eftersom enslingen Julien talar mest för sig själv eller ägnar sig åt sina minnen. Någon direkt kontakt med andra har han inte, med undantag för I:7 då han för första och enda gången talar med Thérèse.

Juliens karaktär fastslås redan i I:1. Där beskriver han sin tillvaro så som den varit fram till att han ser Thérèse för första gången. Han växlar mellan tal och sång. Dessutom spelar hans inspelade röst på band en mycket viktig roll genom att på ett entonigt sätt skildra hur han levt sitt enformiga liv, med textfraser som ”enformigheten är djup”, ”går hem genom sovande gator, ensam, lycklig, lugn”, ”kärlek, förbjudet begär”. Julien beskriver huset mittemot, ”mörka klostermurar”, ”aldrig syns någon bakom de tunga gardenerna”. Melodiska och textliga motiv från scen I:1 återkommer genom hela operan och bidrar till att skapa en kontinuitet i operans känsloläge.

I den andra monologen (I:4) sjunger Julien om sina känslor för Thérèse. Han ångrar att han någonsin fått syn på henne, att hans drömmar och längtan har väckts. Scenen kulminerar en kort stund före slutet och slutar med ett

stilla, sorgset konstaterande av Julien att han inte såg Thérèses ögon. I sången upprepas ett flertal gånger de centrala orden ”se henne”, samtidigt som han konstaterar att ”ögonen såg jag inte”. Den tredje monologen (I:6) uttrycker den ovisshet och oro som Julien känner, både genom Juliens repliker och sång, och genom ett expansivt orkesterackompanjemang. Monologen slutar dramatiskt med att Thérèse plötsligt ser på Julien och säger ”Kom”, och för första gången går Julien in genom dörren till huset mittemot.

De tre monologerna förhöjer dramatiken stegvis. Julien närmar sig Thérèse något mer i tanken för varje tillfälle, för att till sist få träffa henne i I:7.

I den andra akten deltar Julien i samtliga scener utom de två första (II:3, II:4, II:5, II:6, II:7). Till skillnad från i den första akten är han nu inte ensam på scenen någon gång. Anmärkningsvärt är dock att de personer han kommer i kontakt med inte på något sätt uppmärksammar honom. Hans ensamhet är lika stor som i första akten.

I II:3 och II:4 håller Julien sig gömd i Thérèses rum. När Julien lämnat huset med sin börda går han över torget (II:5). En blind man som spelar fiol sitter på torget. Julien får syn på honom i slutet av scenen och blir rädd, fast han inser att den blinde inte kan se honom. En kort stund senare kommer tre fulla officerare över torget (II:6). Nu ligger det i Juliens intresse att inte bli sedd och han lyckas gömma sig i en gränd.

I den avslutande scenen (II:7) vid floden återknyter Julien i text och musik till den första scenen (I:1). Han sjunger om att ”gå hem genom sovande gator, ensam, lugn” precis som i I:1, men denna gång är fortsättningen en annan: ”Ensam? En kvinna väntar, vita armar väntar. Hon väntar som en brud på bröllopsnatten, aldrig har en kvinna väntat mig förr”. Julien märker att han inte kan resa sig och tror att Colombel fjättrat hans fötter. Stämningen förändras och Julien viskar: ”Hennes ansikte? Jag minns ej hennes ansikte. Men jag minns liklukten”. Steg för steg har Juliens minne av Thérèse bleknat. Först minns han inte hennes ögon, sedan minns han inte hennes ansikte. På samma sätt som han i första akten närmat sig henne steg för steg fjärfar han sig nu från henne. Slutligen upptäcker han att han inte kan röra sig för att gå till henne.

Operans handling kretsar hela tiden kring Juliens perspektiv och hans tankar och känslor är ett genomgående tema i operan. Julien är ett tydligt subjekt och det finns inte någon motsvarighet till det när det gäller Thérèses roll. Istället får Julien mer utrymme och genom monologerna får publiken en inblick i hans inre. Gestaltningen av Juliens känslor görs av sångaren förstås, men också av den uttrycksfulla orkestersatsen. För åskådaren ger gestaltningen en möjlighet att både förstå och leva sig in i Juliens situation. Musiken har en unik förmåga att gestalta och kommunicera känslor på ett direkt sätt, någonting som verkligen kommer till uttryck i samband med Juliens monologer.

Ett framträdande drag i novellen är, som nämnts, den tydliga skillnad som görs mellan ett enformigt upprepat händelseförlopp och enskilda, utstickande händelser. I operan är ett sätt att få fram det långdragna, monotona händelseförloppet att göra många återblickar, både mellan scener och inom scenerna. Ett exempel på återblickar mellan scenerna har visats ovan, där II:7 och I:1 an knyter till varandra. Vid ett par tillfällen i Juliens scener förekommer tillbakablickar som han själv gör, exempelvis när han minns vad Thérèse sa första gången hon hörde hans flöjt i I:6 (Klaverutdrag:78–79).

### **Gestaltning i ensembler**

Utöver de nämnda fyra rollerna har operan ytterligare åtta rollpersoner:

Två fabriksflickor - sopraner  
Tre fulla officerare – tenor, baryton, bas  
En gatsoperska – talroll  
En främling – stum roll, gitarrist  
En blind – stum roll, violinist

Gatsoperskan och Främlingen deltar i ramhandlingen. Dessutom deltar Främlingen i II:1, där han ackompanjerar Françoises sång på gitarr. Två fabriksflickor och tre officerare deltar i varsin scen (I:3 och II:6). Den blinde fiolspelaren, som precis som Främlingen är en stum roll, medverkar i två scener (I:3 och II:5, med koppling till de båda ensemblerna.)

Ensembler där flera röster talar samtidigt är omöjliga att skildra i en skriven text. Men i en opera är det fullt möjligt och i *Drömmen om Thérèse* fyller två ensembler viktiga funktioner i berättandet, som följande genomgång ska visa.

I I:3 stöter Julien utomhus ihop med två unga fabriksflickor. De ackompanjeras av den blinde fiolspelaren, som understödjer och kommenterar deras ordväxling med uttrycksfulla melodier. I omväxlande talade och sjungna repliker pratar och skrattar de tillsammans. De berättar om unga män de träffat och om fröken Thérèse som kommit hem och hur vacker hon är. När de får syn på Julien försöker de få kontakt med honom genom att retas litet. Men Julien förstår inte det spel han förväntas spela och i sin förvirring börjar han gråta och flickorna lämnar honom (Klaverutdrag :35). Scenen ger en bakgrund till Juliens karaktär och till det fortsatta händelseförloppet. Att det är en viktig scen framgår också av att Julien återkommer till denna händelse i slutet av andra akten, när han minns hur de retat honom och hur utanför han har känt sig (II:5). Vid detta tillfälle hörs flickornas röster inspelade på band. Genom att använda högtalarröster när det gäller flickorna markeras att det inte rör sig om realistiskt tal i nuet utan just om minnen. De uppfattas som Juliens inre röst, som påminner honom om blygsel och tidigare tillkortakommanden.

I novellen förekommer fabriksarbeterskorna endast vid ett enda tillfälle (s. 123), de har inga egna repliker utan omtalas bara. På liknande sätt förekommer de tre officerarna endast en gång i novellen. Julien hör dem och tänker att de nog har firat någon kamrats befordran och ”försenat sig vid glasen” (s. 174). Inte heller officerarna har några egna repliker utan det omnämns att Julien hör deras röster och taktfasta steg, samt skramlet av deras värjor. I operan har denna händelse växt ut till en hel scen, II:6. Julien går med Colombels kropp från torget in i en mörk gränd, när han möter de tre fulla officerarna på hemväg. Han håller sig undan dem. De tre männen sjunger en marsch där de går och både musiken och texten ger militära associationer. Officerarna marscherar också med eftertryck, samtidigt som de sjunger en text där de dels beskriver sig själva som militärer och hur de går mot döden med ära, dels sjunger om kvinnorna som väntar dem hemma (klaverutdrag: 121). Musikstilen skiljer sig markant från stilen i övriga operan genom att den är skriven som en traditionell marsch och sången ackompanjeras av blåsare och slagverk. I ensemblen finns också ett humoristiskt inslag, i en kort sekvens när det tycks som om de tre officerarna har gått vilse och måste hjälpa varandra för att hitta hem. Marschen hör tydligt hemma i en manlig gemenskap och det är uppenbart att Julien står utanför denna.

Omedelbart innan officerarna kommer in på torget har Julien (II:5) återkallat händelser i minnet samt glatt sig åt att Thérèse väntar honom. Han minns de retsamma flickorna och i samband med det ljuder deras röster inspelade på band. I den här scenen har också den blinde fiolspelaren en stor roll. Hans solomelodier bidrar till stämningsskildringen samtidigt som han är en viktig rollperson i scenen. Julien ser honom och blir rädd att bli avslöjad, trots att han inser att den blinde inte kan se honom. Genom den blinde fiolspelarens närvaro får Julien möjlighet att uttrycka sin oro, som alltså också blir tydlig för publiken. I scenen återkommer också några av de viktiga musikaliska motiven, som har förekommit redan i operans början.

De båda ensemblescenerna ger stor möjlighet för Julien att gestalta sina minnen och förväntningar. Med ensemblernas hjälp ges åskådaren ytterligare en upplevelse av Juliens utanförskap samtidigt som ensemblerna balanserar händelseförloppet både dramatiskt och tempomässigt. Det som i novellen bara är ett par korta meningar blir i operan två hela scener, som fördjupar skildringen av Julien och bidrar till att göra honom till en levande person för publiken. De mindre rollerna i operan (fabriksflickorna, officerarna och fiolspelaren) bidrar genom sitt agerande och sina yttranden till skildringen av Juliens karaktär. Hans blygsel och främlingskap blir tydligt genom hur han förhåller sig till de övriga.

### **Gestaltning i simultana händelseförlopp**

I en gestaltning finns möjlighet att skildra parallella, simultana händelseförlopp, någonting som är omöjligt i en skriven text. Ett exempel på det är

början av andra akten (II:1), som enligt scenanvisningarna utspelas ”i husets park”.

Françoise sjunger en strofisk visa till ackompanjemang av Främlingen som spelar gitarr. Visan har en tydlig anspelning på folkvisemelodik, det vill säga en melodi med övervägande stegvis rörelse, tonal harmonik (G-dur/moll), regelbunden taktart (6/8) och strofisk form. Stilen skiljer den från övrig musik i operan, både harmoniskt och melodiskt. Genom att sätta balladens mer traditionella musikaliska stildrag mot operans övriga stil bidrar den till att gestalta en scen som står utanför den kontinuerliga handlingen. Även sångtexten bidrar till detta. Sången har sex strofer, med omkväde i samtliga strofer. Omkvädet, som alltså har samma text varje gång det förekommer, ger associationer till folkliga visor. Texten handlar om prinsessan som vandrar i rosengården och väntar på sin älskade. Från att ha börjat i en troskyldig ton tättnar handlingen allt eftersom och antydningar görs om att prinsessan kan ha farit illa, men att ingen kan veta vad som hänt.

Samtidigt som Françoise sjunger visan putsar hon på en brudkrona, som antyder både att ett giftermål är nära förestående och att den blivande bruden är en oskuldsfull och ärbar kvinna. Hennes sång står utanför handlingen och mellan stroferna agerar Colombel och Thérèse på scenen. De har talade repliker men inga sånginslag och deras aktion ackompanjeras av orkestern. Efter att först ha varit ute tillsammans på en lugn promenad övergår de snart till att jaga varandra. Leken övergår till en maktkamp med tydliga erotiska inslag. Scenen avslutas på följande sätt: ”Thérèse ligger på rygg, stödd på armbågarna. Ser med en underlig blick upp på Colombel som står framför henne, lugn och småleende.” Colombel säger: ”Blev ni rädd, Thérèse? Det var min tur nu, min tur att rida” (Klaverutdrag: 89). Relationen mellan Françoises sång och händelseutvecklingen mellan Thérèse och Colombel, som slutar i en våldtäkt, blir mycket effektiv. Den sceniska gestaltningen bidrar till karakteriseringen av de båda rollkaraktärerna, utan att särskilt många repliker har bytts mellan dem. Sången fördjupar skildringen av det som sker. Texten om flickan i rosengården kan ses som att den står i motsatt ställning till operans handling, där den rena kärleken får en helt annan gestaltning i agerandet mellan Thérèse och Colombel. Publiken får därigenom ett dubbelt budskap av gestaltningen och sången, ett budskap, som antyder att den ljuva kärleken som skildras i sången inte är den sortens kärlek som utövas av Thérèse och Colombel. Men särskilt i sångens senare stroferna är det möjligt att också se sången som en skildring i ord av det som sker mellan Colombel och Thérèse på scenen. I båda fallen blir den sjungna texten en kommentar till handlingen, en kommentar som sker simultant med sången. I denna scen får orkesterackompanjemanget också en stor betydelse för gestaltningen genom en dramatisk och känsloladdad orkestersats.

### Ljussättning och ljudeffekter

Utöver de exempel på gestaltande parametrar i operan som har visats i analysen, finns flera medel för att gestalta händelserna. Ljussättning och ljudeffekter är två viktiga faktorer. De är så betydelsefulla att de skulle kunna vara huvudområden i en analys. Här finns inte möjlighet att uppmärksamma dem i någon större omfattning, men några exempel ska ändå ges. Rotundan var ursprungligen en repetitionslokal för Operan, men byggdes alltså om för att fungera som den extra scen man länge uttryckt behov av. Lokalen var rund, med scenen i mitten och publiken placerad runt om. Lokalen var inte särskilt stor och det fanns bara fyra bänkrader runt om scenen, vilket innebar att alla i publiken satt nära scenen. Den praktiska utformningen av scen och salong samverkade med samtida estetiska ideal, som i mycket var ett ifrågasättande av den stora scenoperan till förmån för en mer intim operakonst. Just närheten framhölls av tonsättaren som någonting positivt, både för publiken och för den intima spel- och sångstil som den medförde (Programhäfte:6–8). När man ska skildra rumsliga perspektiv på en scen som saknar kulisser och ridå, som scenen i Rotundan, blir ljus- och ljudeffekter av största vikt. Genom en viss ljussättning visades var de olika fönstren fanns, till exempel det stora kyrkfönstret. Tillsammans med inspelad orgelmusik från en viss högtalare kunde man åskådliggöra kyrkans plats och musiken bidrog därmed till utformningen av det visuella rummet (Johansson 1968:86f.).

Skådespelarna gjorde entré på två olika ställen, genom två enkla broar som ledde in på scenen. Orkestern bestod av 28 musiker: violiner, träblås, bleckblås, harpa, 3 pianon samt slagverk i en relativt framträdande roll. Den var utplacerad på flera olika ställen runt om scenen (Jensen 1976: 29–30). Trots att orkestern är jämförelsevis stor för att vara i ett kammarmusiksammanhang ger den ett rätt återhållet intryck. Den är mestadels uppdelad i olika grupper. Som en nyhet för denna opera användes, som redan nämnts i analysen, också inspelad musik och ljud på högtalare. Redan i *Aniara* (1959) hade man visserligen använt ljudband, men då som begränsade avsnitt. Här skulle ”elektrofonin” vara helt integrerad i förloppet och också delvis ha en scenografisk funktion (Runsten 1973: 209).

De enskilda scenerna är tydligt avgränsade från varandra. Ljusanvändningen medverkar i hög grad till den tydliga struktur som avgränsningen ger. Det är möjligt att se den som inspirerad av ett vanligt förekommande sätt i film att växla mellan olika scener genom att släcka ned ljuset mellan dem. I den första akten markeras varje scenväxling med att scenen läggs i mörker, med undantag för växlingen mellan I:3 och I:4, och för växlingen mellan Intermezzo 1 – I:6, och I:6 – I:7. När nedsläckning inte förekommer är det för att händelseförloppet i de båda scenerna hänger nära ihop. I den andra akten läggs scenen i mörker i samtliga scenväxlingar utom II:5 – II:6. Vid detta tillfälle används istället ljudeffekter för att visa riktning och avstånd. När officerarna gör entré ljuder musiken svagt för att efterhand bli starkare och när de sorti sjunger de marschen i en bortdöende nyans



för att visa att de förflyttar sig på ett stort avstånd. Efter II:6 görs en mindre släckning i samband med övergången till II:7, som fortfarande utspelas utomhus med Julien som huvudperson. Här hänger händelseförloppet visserligen ihop mellan II:6 och II:7, men nedsläckningen har förmodligen varit nödvändig av praktiska skäl. När II:7 börjar har Julien redan förflyttat sig till flodstranden och slängt sin börda i floden, något som knappast varit möjligt att skildra sceniskt på den lilla scenen mitt i publiken.

## Sammanfattning

Analysen av *Drömmen om Thérèse* har velat ge exempel på vad som kan hända när man flyttar en berättelse från ett medium till ett annat. Adaptionen från novell till opera har visat att strukturen och handlingen till stora delar övertagits från novell till opera, men också anpassats till mediet genom tillägg av en ramhandling för att möjliggöra tillbakablickar i kronologin. Flera exempel på gestaltning har visat hur rollpersoner och relationer kunnat utvecklas när också den sceniska gestaltningen och inte bara det skrivna ordet har använts.

I analysen har operan delats upp i mindre delar, som studerats ur olika aspekter, för att kunna ge underlag för jämförelser och tolkningar. Men det är viktigt att framhålla att de olika parametrarna i ett musikdramatiskt verk som regel fyller flera funktioner samtidigt. Olika sätt att gestalta en händelse har betydelse för intensiteten och det dramatiska förloppet till exempel. Scener med olika karaktär kan fungera som omväxling till varandra, det gäller till exempel ensemblerna i I:3 och II:6, och samtidigt kan de ge publiken en möjlighet att uppleva en särskild stämning. De ger variation både när det gäller stämning och dramatisk intensitet, liksom i musikaliskt hänseende. Likaså finns det en koppling mellan gestaltning och operans dramaturgi. Hur de olika händelserna och rollpersonerna gestaltas har en nära koppling till händelseförloppet och spänningskurvan i operan. Det framgår i någon mån i redogörelsen för Juliens monologer. Att gå närmare in på hur olika delar samverkar har dock inte varit möjligt inom ramen för den här studien.

Genom att ingående studera delar av *Drömmen om Thérèse* har det både varit möjligt att se specifika detaljer för just det här verket, men också diskutera generella frågor kring det viktiga området adaption och gestaltning.

## Referenser

### Källmaterial

- Programhäfte *Drömmen om Thérèse*, Kungl. Teatrarnas arkiv  
”Operan Säsongen 1964–65”, program, Uppsala universitetsbibliotek Sv per I 60  
Vår Opera, tidskrift  
Werle, Lars Johan & Runsten, Lars, *Drömmen om Thérèse*, Klaverutdrag.  
Zola, Emile (1920), *Zolas samlade berättelser, noveller och skisser I*. Stockholm:  
T. Wahledow.

### Inspelningar

- Fonograminspelning från 1967 (Swedish Society SLT 33177), 1967  
Ljudinspelning från Sveriges Radio, 30 april 1965  
TV-version (SR 1988-03-07, ALB ljudband L 6212, L6213)

### Opublicerade uppsatser

- Jensen, Geir Hasse (1976), *Kungliga Teaterns svenska repertoar 1947–1971 med genomgång av Blomdahl; Sisyfos och Werle: Drömmen om Thérèse*. Stockholms universitet: Musikvetenskap [kandidatuppsats].  
Johansson, Stefan (1968), *Drömmen om Thérèse och dess iscensättning på Kungliga Teaterns arenascen 1964*. Stockholm: Teater & filmvetenskap, [kandidatuppsats].

### Litteratur

- Blake, Andrew (2010), ”’Wort oder Ton’? Reading the Libretto in Contemporary Opera”, *Contemporary Music Review*, 29:2, 187–199.  
Ethnersson-Pontara, Johanna (2014), ”Narrative and Performative Modalities in the Swedish opera-in-the-round *Drömmen om Thérèse*”, *Svensk tidskrift för musikforskning* vol. 96, nr 2, s. 1–21.  
Forssell, Jonas (2015), *Textens transfigurationer*. Stockholm: Stockholms konstnärliga högskola.  
Hallgren, Karin (2000), *Borgerlighetens teater: Om verksamhet, musiker och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842–63*. Uppsala: Musikvetenskap, Diss.  
Heed, Sven Åke (2002), *Teaterns tecken*. Lund: Studentlitteratur.  
von Heijne, Ingemar (2007), *Lars Johan Werle*. Stockholm: Atlantis.  
Kjellander Hellqvist, Eva & Hallgren, Karin (2019), ”Kultur och kommersialism: några exempel från svenskt 1970-tal” *HumaNetten*. (42), 180–201.  
Pettersson, Torsten (2002), *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*. Lund: Studentlitteratur.  
Ralf, Klas (red.) (1973), *Jubelboken. Operan 200 år*. Stockholm: Prisma.  
Rochlitz, Hanna (2015), *Sea-changes Melville - Forster - Britten : the story of Billy Budd and its operatic adaptation*. Universitätsverlag Göttingen.  
Runsten, Lars (1973), ”Skaffa en tonsättare, så får vi se... Något om ’Drömmen om Thérèse’ och ’Resan’.” i Klas Ralf (red.), *Jubelboken. Operan 200 år*. Stockholm: Prisma, s. 203–211.  
Stenström, Johan (1994), *Aniara: från versepos till opera*. Malmö: Corona.

Tillman, Joakim (1999), "Postmoderna pionjärer i svensk konstmusik", *Nutida musik* årgång 42 nr 4, s. 8–24.