
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

кн. 1, 2019 (год. XXVIII), ISSN 0861-7902

Маргрета Григорова¹, Петя Цонева²

„СЪРЦЕТО НА МРАКА“ – ИДЕИ И РЕШЕНИЯ НА ПЪРВАТА БЪЛГАРСКА ПОСТАНОВКА

Margreta Grigороva, Petya Tzoneva

“HEART OF DARKNESS” ON THE BULGARIAN STAGE – CREATIVE PERSPECTIVES AND TECHNIQUES

“Heart of Darkness” is a multilayered but coherent work whose universally acclaimed appeal draws on its thematic preoccupation with the problems of initiation and cognition. The rich variety of interpretations and creative reworks of the novella vary from discussions of its importance as a sample of anticolonial fiction to the acknowledgement of its role as a precursor to contemporary fantastic literature. The first Bulgarian dramatisation of “Heart of Darkness”, screen-written and directed by Valeria Valcheva, is an insightful and successful attempt to do justice to both its contents and the suggestive power of its poetics translated into the language of drama. The performance combines the stylistic features of farce, cabaret, ritual and classical theatre, inserting fragments of Edgar Allan Poe, Vachel Lindsay, Tom Waits, Thomas Eliot and even Pushkin’s poems. Valcheva is particularly concerned with reading Conrad’s work as a “European” collective narrative where the African Other is rendered through the poetic features of mask-wearing and the symbolic “curtain” of the jungle. The performance is likewise accompanied by music that includes the “talking drums” of Congo, and its stage design was apparently borrowed from Orson Welles’s cinematic adaptations. One of the outstanding contributions of the Bulgarian performance to the earlier attempts at dramatising Conrad’s work is the use of a marionette to represent Kurtz’s self-glorified condition. The play likewise foregrounds the biographical aspect of Conrad’s work related to Conrad and Marguerite Poradowska’s correspondence.

Keywords: *Heart of Darkness, contemporary Bulgarian experimental theatre, Valeria Valcheva, stage adaptation.*

„Сърцето на мрака“ е изключително многопластова и единна творба с универсален познавателен и инициационен сюжет. Неброимите ѝ интерпретации и творчески парафрази варират между ролята ѝ на антиколониален художествен документ и предизвестие на съвременната фантастика. Първата българска постановка по сценарий и под режисурата на Валерия Вълчева успява да пресъздаде творбата така, че да предаде силата на основните ѝ послания и сугестията на нейната поетика с театрални средства. Тя съчетава стилистиката на фарса, кабарето, ритуалния театър, класическия театър, вмъква фрагменти от творби на Едгар По, Томас Елиът, Вейчъл Линдзи, Том Уейтс. В. Вълчева акцентува върху „европейския“ колективен наратив, а общуването с другостта на африканския свят включва поетиката на маската и символната завеса на джунглата. В музикалния ѝ фон са вплетени т.нар. „говорещи барабани“ на Конго. Сценографията носи препратка към сценичните конструкции на Орсън Уелс. Едно от най-оригиналните решения на спектакъла е представянето на обожествения се Курц като кукла, вплетена в играта на актьорите. Важна роля играе биографичният концепт, свързан с общуването между Конрад и Маргьорит Порадовска.

Ключови думи: *„Сърцето на мрака“, съвременен български експериментален театър, Валерия Вълчева, сценична адаптация.*

¹ **Маргрета Григорова** (Margreta Grigороva) – дн, професор в кат. „Славистика“ на Филологическия факултет на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, m.grigороva@ts.uni-vt.bg

² **Петя Цонева** (Petya Tzoneva) – д-р, доцент в кат. „Англистиката и американистиката“ на Филологическия факултет на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, p.coneva@ts.uni-vt.bg

Джоузеф Конрад задава дълбоки въпроси за същността на човешкото. Искаме да намерим образ на тези въпроси. Конрад знае, че човекът е създаден, за да задава въпроси, но е опасно да узнава отговорите.

Валерия Вълчева, Из анонса за постановката

„Сърцето на мрака“ е творба, феноменална със своята единна многопластовост, пораждаща неизброими интерпретации, вариращи от ролята ѝ на антиколониален художествен документ³ през инициационното пътуване до границите на опита⁴ и предупреждението за диктатурите на ХХ век⁵ до вдъхновение за съвременната фантастика⁶. Част от феномена ѝ са нейният резонанс, въздействията, отгласите и парафразите, които приемат, излъчват и засилват във времето и пространството нейното значение. Само тази творба на „обичания от киното“ Конрад е обект на четири киноинтерпретации, които от своя страна разширяват полето на въздействието ѝ, преди всичко версията на Франсис Копола „Апокалипсис сега“⁷, с която диалогизира и първият български театрален спектакъл по произведението (2017–2018 г.) със сценарист и режисьор Валерия Вълчева. Този спектакъл поставя на дневен ред въпроса за театралните интерпретации и театралния потенциал на творчеството на Конрад, които често остават в сянката на киното, и доказва, че свръхизследваният, подложен на не една дискусия шедьовър не спира периодически да се преражда в разнообразни форми на изкуството, а театърът със своята синкретична природа е подходяща форма за поредния му нов живот.

Настоящата аналитична презентация на спектакъла е направена след гледане на запис от постановката (Вълчева 2018), разговор и кореспонденция с режисьорката и запознаване със сценария. В центъра на вниманието са поставени основни сценаристки, режисьорски, актьорски, сценографски и музикални идеи, решения и практическо изпълнение. „Убедена съм, че с течение на времето неговото творчество все по-добре се осъзнава – сподели в разговор с нас Валерия Вълчева. – За много неща Конрад е прав. Всичко, което е написал, се доказва. Текстът е „сегашен“.

Режисьорската интерпретация на Валерия Вълчева се появи почти едновременно с вдъхновяващата постановка на Британската театрална компания *Imitating the Dog* (Следвай кучето), определяна като „визуално богата, многопластова творба, която свързва живо изпълнение с дигитална технология“ (*Imitating the Dog* 2018) и с полската постановка „Мракът“ (*Ciemności*) под режисурата на Моника Стшемпка и Павел Демирски, която удвоява образите на Марлоу и Курц и представя двама Марлоу (жена и мъж) и двама Курц – от 19 век и от нашето съвремие (срв. *Artmundus* 2018). Синхронност, която също поставя въпроси относно общия момент (явно поощрен от 160-годишнината от рождението на Конрад през 2017 г.), а също и за диалога между интерпретациите.

Това, което свързва трите постановки, е съзнанието за новата, възраждаща се актуалност на Конрадовата творба – в екзистенциалния, познавателния, политическия и визийния контекст от началото на 21 век, идеята, че тя е предупреждение за проблеми и абсурди, които се коренят в природата на човека и света. Версията на *Imitating the Dog* е в характерния за този театър експериментален и модерен стил, съчетаващ видеография, анимиран (графичен) роман и театрално действие. Полската постановка, както и българската (както ще покажем по-долу), подчертава като импулс интерпретацията на Копола (*Artmundus* 2018).

³ Както отбелязва Питър Фирхоу във „Въобразената Африка“ (*Envisioning Africa*) и до днес тя бива четена и не губи своето значение, докато публицистичните свидетелства на неговите съвременници Кейсмънт и Морел се оказват забравени (Firchow 2015: X).

⁴ За този и други прочити на творбата вж. Heydel 2011: 101–126.

⁵ Според Зджислав Бронсел трагичният опит на човека от ХХ в., свързан с войните и престъпленията на фашизма, е една от най-важните актуализации на предупрежденията в текста, който показва последиците от изкушението на свръхчовека (Bronsel 1957: 159–168).

⁶ Една от последните творби, вдъхновени от „Сърцето на мрака“, е романът на полския фантаст Яцек Дукай, който може да бъде преведен на български под същото заглавие. На полски творбата на Конрад е известна като „Jądro ciemności“ (ядро, сърцевина на тъмнината, най-гъстата ѝ част), докато тази на Дукай е нещо като нов превод на заглавието на Конрад и съдържа думата „сърце“ („Serce mroku”).

⁷ Освен филмът на Копола, другите три са: „Агире, Гневът Божи“ на Вернер Херцог (1972), едноименният филм „Сърцето на мрака“ на Никълъс Роуг (1994) с участието на Тим Рот и Джон Малкович и интерпретацията в духа на космическата фантастика на Питър Корнуел от 2011 г. Ясна препратка към Конрадовата творба има и в началото на последната екранна версия на „Кинг Конг“ на режисьора Питър Джайксън (2005).

Относно релацията с полската постановка Валерия Вълчева сподели, че ѝ е била позната техниката на мултиплициране на персонажа, но тя ѝ се сторила по-традиционна, искала е да намери свое оригинално решение на връзката Марлоу – Курц. Освен това в нейната режисьорска концепция Марлоу има и други двойници – за нея един от тях е руснакът, един от най-дискутираните образи в творбата, най-често обвързан с мотива на Арлекина (обозначен чрез многоцветната дреха, но и на поведенческо ниво). (Morgan 1933: 40–49; Gloger 2014: 7–24). Режисьорката Валерия Вълчева сподели:

Този герой, като последен подстъп към „крепостта“ Курц, неслучайно е руснак – трябвал му е знаковият, познат от руската класическа литература руски характер, чиято важна особеност е крайният, дори бих казала, религиозен (неслучайно Руснака е син на свещеник) възторг от чудото на битието, което е видял vyplътено в Курц.

Според режисьорката Конрад е надмогнал травмите от Русия, вкарал е европейското познание за нея, показал е онова нейно влияние върху европейската култура, за което пише Вирджиния Улф (вж. Rebenstein 2009), писателката, изказала и едни от най-проникновените думи за творчеството на Конрад⁸. Тези възгледи могат да събудят дискусия, като се има предвид нездравимата и предопределяща отношението му към Русия рана, която Конрад понася още в ранното си детство по време на политическото изгнание на родителите си – полски патриоти, които един след друг го оставят сирак.

Постановката на Валерия Вълчева е повод за припомняне и на предишни опити за театрално представяне на текста, при които изпъква покоряващият сетивата великолепен глас на Орсън Уелс, инициатор на първата драматично-театрална интерпретация за радиотеатър през 1938 г. (Welles 1938). Уелс е известен и с радиодраматизацията си на „Войната на световете“ на фантаста Хърбърт Уелс, писател и приятел на Конрад, а между „Войната на световете“ и „Сърцето на мрака“ са прокаравани критически паралели, показващи общността на техните светове (Vinson 2011). Трябва да отбележим, че Орсън Уелс подготвя и своя киноверсия по „Сърцето на мрака“, която за съжаление не може да се осъществи, прекъсната от Втората световна война и поради липса на средства. Валерия Вълчева е добре запозната с нейния проект и извежда от него някои от основните си сценографски решения. Можем отново да се замислим за връзките между Конрад и театъра, за театралните му проекти⁹, но също и за театралността като имплицитно измерение на Конрадовото творчество и особено на шедевъра му „Сърцето на мрака“ – качество, което мотивира режисьорката. „**Усетих, казах си**, че текстът е по-скоро театрален“ – сподели в разговорите ни тя.

Споделяйки това виждане, ние също считаме, че по ред причини творбата предразполага към театрално представяне. За разлика от типично морските творби на Конрад, които се разгръщат в любимите за автора безбрежни океански пространства на морето – приятел и враг, змиевидната речна линия на калната река е клаустрофобично пътуване за Конрад, преминаващо като по мрачен тунел през недрата на чудовищната джунгла, предизвикваща асоциация с мрачна завеса, зад която дебне Ужасът (както ще видим, едно от сценографските решения на джунглата в спектакъла). Пътуване, което се движи през концентрични кръгове до дъното на ада или до края на света, във всеки от които Марлоу се среща с пореден посредник по пътя му към Курц и научава нови неща за него), докато стигне до умиращия Курц (структура, която също, както ще покажем, е хваната в композицията на сценария и задвижена в спектакъла). Действителното пътуване на Конрад по река Конго през 1890 г., породило творбата, е било ужасно, нравствено-психологическият стрес се съчетава с маларията и вместо три години по договор, той успява да издържи шест месеца. „Сърцето на мрака“ е написано осем години по-късно, като излиза в самия край на века, през 1899 г., по поръчка на единбургското списание „Blackwood’s Magazine“, което трябвало да издаде свой хиляден брой. Две години по-рано, в списание „Cosmopolis“ излиза друга Конрадова творба, плод на ужаса му от африканското пътуване – „Преден пост на прогреса“ („The Outcast the Progress“), но тя не може да постигне ефекта на „Сърцето на мрака“. Абсурдът, в които се е почувствал въввлечен Конрад е ескалирал с голяма идейна и художествена сила именно в „Сърцето на мрака“, който е и продължава да бъде непреходен художествен документ, а неговите прозрения непокътнати оживяват в съвременната българска постановка.

⁸ Вирджиния Улф включва запомнящо се есе за Конрад в първия том сериите със свои есета „Обикновен читател“ („The Common Reader“, 1925, 1932).

⁹ За театралните проекти на Конрад върху „Още един ден“ („One day more“), „Победа“ („Victory“), „Тайният агент“ („The Secret agent“), вж. Hand 2005.

Творбата е изключително подходяща за театър и със своите ясни фарсови фигури, ситуации, диалози, създаващи сатиричен портрет на развенчаната чрез колонизацията европейска мисия на прогреса. Връзката между вътрешно и външно пространство, между действителен и символно-фантастичен свят, между мит, ритуал, реалност и иреално, фабулата на търсенето, динамиката между монолог, диалог и случка, изключително важната роля на гласа и словото, присъствието на толкова драматичен автосюжет, центриран в героя и изискващ актьор, който да може да отрази това – всичко изброено прави творбата подходяща за театър и спектакълът на Валерия Вълчева е уловил тези измерения, като им е дал решение.

В театралната визитка на постановката¹⁰ се открояват едни от най-важните притегателни „свойства“ на творбата – целите, към които е призовала екипа на спектакъла. Вплетена е и преводна парафраза на известната Конрадова идея от първия предговор към „Негърът от екипажа на Нарцис“, приеман за негова творческа програма: “My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see. That – and no more, and it is everything” (Conrad 1914: 14).

Отговорността към интерпретацията е голяма. „Да работиш Конрад, това означава, че моралните критерии изключително нарастват“ – заявява режисьорът в пълно съзвучие с почти единодушните оценки на принципа на отговорността и верността в Конрадовото творчество.

Но преди да представим как спектакълът съживява творбата, нека отдадем дължимо внимание и на преводача, чийто преводен текст е използван в представлението.

Преводът, преводачът и театъра

Преводът на Григор Павлов е направен и публикуван за първи път в България сравнително късно (след дванадесет други негови творби, осем от които излизат преди Втората световна война) (Asparuhov, Grigorova 2013, 47–63), през 1971 г., в самостоятелна книга с предговор от преводача, а второто и издание (с малки промени) е в посоченото петтомно издание на Христо Кънев от 1985–1986 г. Тетото издание на превода излиза през 2018 г. в българското издателство Му Book.

Комунистическият режим, в рамките на който се развива България след Втората световна война, не е пречка, а напротив, благоприятна среда за тази творба на Конрад (за други негови творби, като например все още непреведената *В очите на Запада (Under Western Eyes)*, е точно обратното), тя е приета като художествен документ за разобличението на империализма и колониализма и за отговорността на личността пред колектива. Трябва да се отбележи също, че 1971, годината на първия и единствен досега превод, се оказва и една от най-плодоносните за преводите на Конрад, защото тогава излиза и преводът на „Ностромо“ също на Григор Павлов, придружен с предговор от него, а освен това са публикувани и два превода на най-плодовития му преводач Христо Кънев – *Youth* и “The Shadow Line” (всяка от творбите има по два български превода). В прегледа си А. Аспарухов отбелязва безспорните заслуги на Григор Павлов като ерудиран преводач. Отбелязва също, че в превода си на „Сърцето на мрака“, вероятно за да доближи текста до съвременния читател, някъде е разделял по-дългите изречения на кратки и е компресирал фразата (Аспарухов 2000: 338–343). Такава компресия подпомага театралния вариант, който допълнително налага компресии, олекотяване и динамизиране на текста.

Григор Павлов е значима личност в българското културно пространство, прокараваша мостове между литературата и театъра. Освен че е преподавател по английска и американска литература в столичния университет, той е един от ръководителите на секцията по художествен превод в Съюза на българските преводачи, преводач в мисията в ООН в Ню Йорк и значим преводач на драматургия. Сред преводите му са: пиесите на обичания в България американски абсурдист Едуард Олби (*Doctor Honoris Causa* по театрално изкуство в НАТФИЗ „Кръстю Сарафов“ за 2009 г.) „Кой се страхува от Вирджиния Уулф?“ (“Who’s Afraid of Virginia Woolf?”, 1972), поставена през 2006 и „Случка в зоопарка“ (“The Zoo Story”, 1959), поставена двукратно – от реж. Крикор Азарян през 1974 и от Леон Даниел през

¹⁰ Заслужава внимание анонсът за постановката, тъй като в него присъстват някои от главните опорни точки за интерпретация. Текстът на анонса е приведен като цитат в интервюто с режисьорката, поместено в настоящата книжка, с. 137–142.

2005 г.; „Дългият път на деня към нощта“ (*Long Day's Journey Into Night*, 1941) на Юджин О'Нийл, поставена през 1956 г.; пиесата „Двама на люлката“ (*Two for the Seesaw*, 1962) на Уилям Гибсън, представена многократно в България на театрална сцена и като радиотеатър. Превежда също заедно с Люба Маджарова „Балада за тъжната кръчма“ (*The Ballad of the Sad Cafe*, 1951), сборник разкази и новели на американската писателка Карсън Маккълърс (издадена през 1984 във варненското издателство „Георги Бакалов“). Както се вижда от посочените заглавия, Григор Павлов е преводач предимно на драматургия – факт, който трябва да се вземе под внимание и при мотивацията му да преведе „Сърцето на мрака“ – може би е уловил театралния потенциал на тази творба, който успява да разгърне и резонира в постановката си Валерия Вълчева.

Григор Павлов е и автор на литературно-критически текстове за творбата (статия и предговор към първото издание), които, макар и да търпят влиянието на комунистическата идеология от времето на режима чрез клишето на казуса за буржоазния индивидуализъм, съдържат ценни прозрения за посланията и художествената сила на творбата, до които най-добре се достига чрез превода. Основните от тях се отнасят до фундаменталната релация Марлоу–Курц. „Авторът веднага започва да подрежда сцената за вулканичната конфронтация между Марлоу и Курц и за развързката на драматичния конфликт – пише той. – (...) Марлоу е потресен от съзнанието, че самият той сякаш е омагьосан от личността на Курц. Това е зловещо и потайно усещане, което го свързва със съдбата на Курц. А нима и двамата не произхождат от една и съща културно-историческа среда и цивилизация?“ (Павлов 1971: 9). Това разбиране на „дуета“ Марлоу-Курц, в който е концентрирана динамиката на творбата, е особено важно и за спектакъла и, както ще видим, намира в него своето оригинално решение.

Годината на публикуване на първия български превод на „Сърцето на мрака“ 1971 се оказва ключова и за критическите интерпретации, направени от един друг български автор със световна известност. Тогава се появява френското издание на „Поетика на прозата“ (*Poétique de la prose*) на френския учен от български произход Цветан Тодоров, в която се обръща обстойно внимание на „Сърцето на мрака“. В *Поетика на прозата* на творбата е посветена отделна глава със заглавие *Познание на празното: „Сърцето на мрака“*, в която критикът защитава идеята, че доминантата на сюжета се разгръща на равнището на познанието и тълкуването, а не на прякото действие, а достигането до сърцето на мрака е достигане до непознаваемата празнота. Това измерение присъства в спектакъла, който подчертава начина, по който творбата води към познание под формата на екстремално приключение. Тя дава красноречие на текста, говори чрез текста, без да го променя.

Преводът на Григор Павлов е подложен на характерната за всеки театрален превод адаптация и обработка, в която участват и частични интервенции на актьорите (например на изпълнителя на ролята на Марлоу Явор Костов, който, както ще видим, сам е преводач на текстове за сцена). Основното, което подчерта режисьорът, е, че през цялото време е работено и с оригинала на текста. Някои от театралните решения са изисквали специално внимание към превода.

Така е например с описанието на града гробница (с премълчаното име Брюксел), в което за спектакъла е важен евангелският подтекст, преpraщаш към Евангелие от Матей (23:27), който на английски звучи така: “Woe unto you, scribes and Pharisees, hypocrites! for ye are like unto **whited sepulchres**, which indeed appear beautiful outward, but are within full of dead men's bones, and of all uncleanness.” При Конрад имаме: “In a very few hours I arrived in a city that always makes me think of a **whited sepulchre**. Prejudice no doubt.” Григор Павлов е превел „whited“, като „бяла“, но при това в българския вариант се губи евангелският цитат, защото в българския текст на Библията гробницата не е бяла, а „варосана“ („Горко вам книжници и фарисеи, лицемери! защото приличате на **варосани гробници**, които отвън се виждат хубави, а отвътре са пълни с мъртвешки кости и с всякаква нечистота“). Затова и в спектакъла “whited sepulchre” е предадено като „варосана гробница“¹¹.

Друг случай на промяна като интервенция не само в превода, но и в оригинала, се наблюдава във фрагмента: “... but what thrilled you was just the thought of their humanity—like yours—the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. Yes, it was ugly enough...” (Conrad 1925: 76). В превода на Григор Павлов то звучи така: „Мисълта, че са човеци – като теб – те кара да изтръпваш, мисълта за далечното ти родство с тази дива и страстна врява. Грозно. Да, грозно (Конрад 1985: 322).

¹¹ За съпоставка на евангелските текстове на български и английски е ползван онлайн порталът WorldPlanet <https://www.wordplanet.org/>

Звучащото накрая „Ugly, yes, ugly” е променено в театралния текст на „Страшно. Страшно?“. Грозното и страшното кореспондират и се преливат едно в друго в творбата. За спектакъла в този случай се е оказал по-сугестивен елементът на страшното.

Режисьорът и времето

Почти 120 години след първото си издание и 46 след превода си на български творбата достига до българското си театрално поставяне от Валерия Вълчева, идеята за което, както ще видим, възниква доста по-рано – **още през 90-те**. Необходим е бил нов прочит, онзи, който наричаме „откриване“. Конрад е любим на съпруга ѝ Валентин Вълчев, днес режисьор главно на документални филми¹², с когото почти заедно завършват българска филология (но той учи и английска) във Великогърновския университет, след което избират като следващо образование театралната (тя) и кино – (той) режисура. Когато прочита *Сърцето на мрака* с нови очи, се ражда първоначалното ѝ желание да го превърне в театрален спектакъл. Величината на творбата на Конрад, определяна от нея още и като „епопейност“, я мотивира също да разпознава жанра на *Сърцето на мрака* не като новела или повест, а като роман¹³.

В немалка степен откриването на Конрад през 80-те е поощрено от филма на Копола *Апокалипсис сега*, за който може да се каже, че отваря очите на зрителите към прочит на Конрадовата творба. Разтърсени от филмовата парафраза на Копола, музиката на Доорс и Вагнер (въздействие, което не може да се случи с по-близката до текста и по-късна филмова интерпретация на Тим Рот, между двата филма се породи сравнимост, в повечето случаи в полза на филма на Копола), разбирайки, че филмът е вдъхновен от *Сърцето на мрака*, българските зрители пожелават отново или пък за първи път да прочетат творбата, а впоследствие проявяват интерес и към други творби, към личността и живота на автора. С особена сила това се случва с по-младите зрители, тогава предимно студенти, родени през 60-те. Към тях принадлежи и Валерия Вълчева. Нейният първи прочит на „Сърцето на мрака“ се осъществява от петтомника *Събрани съчинения* на Конрад, който излиза в България през 1986/7 г., а виждането на театралността в текста – от 90-те години, когато започват професионалните ѝ занимания с театър.

След години филмът на Копола се явява за нея не само като величина, а и отправна точка за разграничението и дистанцирането на театралната концепция от киноконцепциите в този и в другите филми по творбата и по този начин за по-доброто аргументиране и изясняване на театралната визия. Признавайки величието на *Апокалипсис сега*, режисьорката го определя като „голям“ и много по-силен от филма на Тим Рот, който за нея не отразява силата на творбата, а напротив, смалява я, стараяйки се да се придържа към нея. Както вече посочихме, силата на тази Конрадова творба е в резонансния ефект, в инспирацията и екстремалното въздействие. Но във филма на Копола Валерия Вълчева открива не само монументалността, а и явното „поамериканчване“ на историята, отразяващо американските комплекси, свързани с войната във Виетнам. Тя вижда в текста на Конрад универсално послание (Конрад го подчертава и анонимизира, като съзнателно пропуска името на реката Конго, града Брюксел), което театърът с неговите условност и език на въображението може по-вярно да представи. Както подчерта и в предварителните ни разговори Валерия Вълчева, „киното е много по-свързано с конкретна географска и историческа среда и тази конкретност „стеснява“ мястото и времето на действие – американското нашествие във Виетнам през 60-те години на XX в. или испанското в Перу през XVI в., както е в *Агире, Духът Божи* на Вернер Херцог. Но ситуацията, при която филмът „Апокалипсис сега“ представя частен случай на универсалното послание на творбата, го прави световно популярен, поради глобалната американизация на света в наши дни. Това е ирония, достойна за мисленето на Конрад“.

¹² Валентин Вълчев (р. 1962 г.) е автор на повече от 30 филма, сред които образователни документални филми по различни социални въпроси, документални портрети, исторически документални филми и авторски документални филми. За най-амбициозен негов проект се счита „Среща при Айфеловата кула“, построен като повторено пътуване с Марион Мишел по стъпките на нейния някогашен филм за следвоенната Европа, този път през посткомунистическата Европа. Филмът е представен на Тринадесетия София Филм Фест (Вълчев 2008).

¹³ Обобщено казано, критическите определения на жанра на творбата варират между повест, новела и роман. Самият Конрад я нарича новела (novella) в писмата си до издателя Уилям Блекууд от декември 1998 – Февруари 1899 г.

Върху отгласването ѝ от кинопостижението на *Апокалипсис сега* влияят две основни режисьорски идеи: твърдото убеждение, че текстът е подходящ по-скоро за театър, и решението, че трябва да бъде изразена ясно неговата европейска перспектива, проявена както в „сборния“ образ на Курц, така и в цялостния разказ за африканската „мисия“ на европейца. Конрад го казва ясно: „Истинският Курц е получил част от образованието си в Англия... [...] Майка му била половин англичанка, а баща му половин французин. Цяла Европа бе допринесла за създаването на Курц; и скоро научих, че съвсем подходящо „Международното дружество за потискане на дивашките обичаи“ му възложило да напише доклад, който да ръководи бъдещата дейност на дружеството. (Конрад 1985: 340).

„За мен това е една европейска история – беше категорична в нашия разговор режисьорката. Спектакълът реализира тази перспектива. Нашето намерение беше да пресъздадем *Сърцето на мрака* като европейски колективен разказ – поясни Валерия Вълчева. – Така, както сборен, колективен европейски образ е Курц. Не само Марлоу, всички лица от спектакъла разказват. Само няколко минути героят остава сам на сцената“. Тази гледна точка на режисьорката може да ни помогне и да преоткрием „ние“ – разказването в творбата, което предхожда разказа на Марлоу и често неусетно обгръща всичко онова, което изглежда негов разказ, а всъщност е общо повествование.

Какъв театрален път е извървял режисьорът до момента, в който реализира незабравения през годините проект?

След седем години работа в държавната театрална система В. Вълчева се утвърждава като представител на така наречения независим театър, към който принадлежи и сдружението „Театър Вятър“, на което тя е съосновател. Има филологическо и театрално образование, завършила е българска филология през 1986 г. във Великотърновския университет и театрална режисура през 1997 г. в НАТФИЗ. Има в биографията си повече от 30 постановки по български и световни автори (със специално внимание към Шекспир, Чехов, Кафка), а също и с фолклорни мотиви. Още ранният път на режисьора показва стремеж към извеждането на театъра от стандартното театрално пространство и разполагането му в нетипични, но много по-инспиративни пространства – галерия, музей, парк, които освобождават душата на театъра и вкарват повече въображение в процеса на преобразяване на действителността под влияние на самото театрално действие и обратно, черпене на инспирации от самото пространство при създаването на театралната метареалност. Това е и един от отличителните белези на създавания от нея театър. През последните години тя работи по международния проект „Театър в музея“ в сътрудничество със Софийския музей за съвременно изкуство (Софийски арсенал Музей за съвременно изкуство – САМСИ). В сградата на музея и в пространството пред нея са представени и първите 7 представления на „Сърцето на мрака“, като следващите две са в Червената къща за култура и дебат и Ателие „Панарет 9“ в София.

В поканата за творческа среща в рамките на проекта „Театърът и пространството“ четем за нея и нейните постановки: „След няколко успешни спектакъла в държавния театър, тя започна да създава екипи, с които да търси мястото на театъра в други пространства. Появиха се творби, инспирирани от пространството си като 200 000 години по Чехов в сграда на бившия Музей на революционното движение, Дълбоко Високо по Рембо и Метерлинк в зала „Параκληса“ на НХГ; както и спектакли, тръгнаха от текста и открили след търсене своето пространство: „Хамлет“ в скулптурно ателие №40 на НХА (съвместно с режисьора М. Росен), „Сънища в четири сезона“ по Шекспир в Борисовата градина и в „Софийски Арсенал“. Пространството на Музея за съвременно изкуство – „Софийски Арсенал“ – с архитектура от началото на ХХ век, с ремонтиран първи етаж и „оголени“ стени на втория и третия, с оберлихт на върха на този „вертикал“ и нова стъклена стълба, опасваща сградата до върха, с обширна поляна отвън, населена със скулптури, предлага интересни интериорни и екстериорни провокации за театрално мислене“ (САМСИ 2016).

Театърът на Валерия Вълчева има и своя концепция за време. Не са случайни датите на изпълнение на спектаклите. В синхрон със следвания от нея ритуален и свещен театър тя често избира дати, представляващи ключови точки от обредния календар, обвързващи езически и християнски религиозни практики, като например лятното слънцестоене („Сън в нощта срещу Еньовден“ по „Сън в лятна нощ“, изигран на 23-и срещу 24-и юни, който прераства в „Сънища в четири сезона“ – варианти, изиграни в други ритуални дати от слънчевия календар и съответно от житието на Йоан Кръстител), „12-та нощ“ с представление на 6 януари Богоявление 2019 г. – в нощта, на която Шекспир посвещава пиесата си.

В своята театрална практика Валерия Вълчева съчетава различни видове театър по начин, който зависи от самата постановка и желания ефект. Освен че изследва и прилага ритуален и свещен

театър, тя посяга към езика на реалистично-психологическия театър, на символистичния, ползва принципи и техники на Брехт, на кукления театър и музикално-театралните жанрове. Съчетава ги и в *Сърцето на мрака*.

Достигане до спектакъла и екипа

В така очертаня (макар и семпло) контекст на театралния ѝ път Валерия Вълчева достига до кристализацията и поставянето на спектакъла. Режисьорката споделя, че по принцип при нея спектаклите зреят дълго, 20 години са били необходими за „узряването“ на „Кафка квартет“, а за Конрад – дори повече. Необходима е дългогодишна еволюция, достигане до точния момент, в който всичко необходимо е налице и във връзка помежду си, с ясна концепция и вдъхновяваща визия, подходящ екип от актьори, сценограф и музиканти, които не само са в симбиоза, но могат да координират по няколко роли. Всеки от тях е „намерен“ от режисьорката и без него спектакълът не би могъл да се случи.

Намирането започва от решаващата „поява на Марлоу“. Явор Костов, актьорът, който по мнението на режисьорката е най-добрият изпълнител на Бекет в България, неслучайно се оказва най-добрият избор за Марлоу. Трябва да отбележим, че Явор Костов превежда 2 пиеси на Бекет – последната му творба (писана в края на живота му) „Други стъпки“ („Stirrings still“) и „Въображението мъртво си представете“ („Imagination Dead Imagine“), които играе многократно (под режисурата на Янко Велков – Янец). Пиесите първо са поставяни поотделно и после са свързани в обща композиция. Подобно на Марлоу героят в „Други стъпки“ е разказвач и алтер его на самия автор, който извършва екстремално познавателно пътуване до края и отвъд края. Както ни уведомява анонсът, „говорейки за себе си в трето лице, той предприема последно пътуване отвъд отчаянието и стига до самия предел на разказване, където отказът от самия себе си го довежда до предчувствието за космическото слово... Разказвачът, „нулев актьор“, превежда публиката през стъпките на това пътуване, в крайно ограничено пространство с безкрайни възможности, преживени тук и сега“ (Сфумато 2014). В анонса за общата постановка на двете пиеси четем: „Въображението мъртво си представете“ е енигма на едно творческо съзнание, херметичен синтез на слово и образ, герой и автор, миг и вечност, мъж и жена. Аскетичен и същевременно многоизмерен, плашещ и същевременно близък, той поставя въпрос без отговор – какво е бъдещето на човека: „... дали все още лежат там под натиска на тази буря...или в черния мрак завинаги, или в неизменна огромна белота и, ако не, какво правят“? Като отговор се появява „Други стъпки“ – пътуването отвъд предела на разказваемото, чуване на нечуваемото, виждане на невидимото, последният разказ на Бекет“ (Костов 2016).

Очевидни са релациите на близост между „Сърцето на мрака“, тези и други творби на Бекет, които са „пренесени“ върху избора на актьора, а после и върху изпълнението на ролята на Марлоу. Това е и един от начините, по които спектакълът осъществява връзка между Конрадовия творчески свят и друг автор в полза на театралната интерпретация. Още повече, че точно тази релация е в полза на театралността на „Сърцето“, в извеждането на нейния потенциал, тъй като става дума за Бекет.

Решаваща е и симбиозата със сценографа Мартиан Табаков, който е скулптор по образование, и творбите от дипломната му изложба са причина Валерия Вълчева да го покани да създаде куклата Курц. Той изработва и основните сценични конструкции и маските, а освен това участва като актьор в спектакъла, пее и свири на контрабас и на направени от самия него авторски ударни инструменти. Пее и самият Марлоу, както и други от артистите – те заедно образуват бандата „Сърцето на мрака“. Артистичният екип е подбран измежду изяви творци на свободната сцена в България, които се извяват в драматичния, кукления и танцовия театър. В създаваната на живо музика участва и професионалният перкусионист Бранко Вълчев (понастоящем студент в Университета по изкуствата в Ротердам) Петима от седемте участници в спектакъла се срещат в предишни постановки на режисьора.

За целта на спектакъла е извършено старателно проучване на много извори за живота и творчеството на Конрад, негови интерпретации, максимум информация за самата творба, за историята на нейното написване, за дискусиите около нея, за Африка и Конго, разглеждан е снимков и филмов материал. Всички членове на екипа са запознати задълбочено с творбата, за да могат да я съпреживеят.

От снимките на фара Чапман на Темза, за който се говори в началото на творбата, и на възстановката на корабчето на Марлоу, направена за неосъществения филм на Орсън Уелс по „Сърцето на мрака“, тръгва да се развива идеята за основната конструкция на сценографията. Тя представлява

двуетажно дървено построение, отначало покрито цялото с черги в кални цветове, което се разиграва условно като река, кула, колиба, а в един момент, освободено от чергите, които „текат“ надолу по него, „тръгва по вода“ в ролята на параходчето на Марлоу. Знакът за европейското пространство е бяла завеса с дантела, а за „черната“ (в текста на Конрад) джунгла – черна завеса с отвори в нея, през които виждаме части от тела, движещи се глави, маски, „потоци“ африкански басми и други знаци на африканския свят.

Проучена е и връзката на писателя с вдовицата на неговия братовчед, белгийската писателка Маргьорит Порадовска, към която е изпитвал дълбоко приятелство и нежни чувства. В „Сърцето на мрака“ тя присъства като едва скициран силует, като наивна и мечтателна душа, обвързана с критично представения от Конрад свят на жените (режисьорката приема това за част от европейски патриархалната гледна точка). В интерпретацията на В. Вълчева тя засилва ролята си и е въведена по биографичен път. Наричана е, не „леля“, както най-често се е обръщал към нея Конрад в писмата си, а „братовчедката“. Части от разказа на Марлоу за Конго са представяни във формата на писма, които тя чете.

Сценичен интертекст

Проучени са и връзките на Конрад с други автори, текстове от които влизат в мозайката на спектакъла, засилвайки определени негови сугестии и послания. Така е със стиховете на Едгар Алън По, Вейчъл Линдзи, Том Уейтс, Томас Елиът и дори Пушкин, някои от които оживяват в песенния пласт на спектакъла. Спектакълът интерпретира техните творчески гласове в синхрон с театрализираната поетика на Конрадовата творба, с нейната атмосфера и композиция. В този синхрон влизат фрагменти от „Гарванът“ и „Елдорадо“ на По, поемата „Конго“ на Линдзи, „I'll be gone“ и „Temptation“ на Том Уейтс, „Поема за кухите хора“ на Елиът (в края на спектакъла). Атмосферата на мистиката и кошмара задейства тригласа По – Конрад – Линдзи¹⁴, вплетен във въвеждащата атмосфера на кабарето. След танц на Гарвана звучат стиховете за потропването на „закъснелият гост“ през нощта, след което в обявеното кабаре таен клуб се вмъква гротескова Дама от Дружеството за потискане на дивашките обичаи (изиграна от мъж с брада), която настоява да изпълни своя „номер“ с цел „благодарителност“ и тогава прозвучава откъс от поемата „Конго“ на американския поет, предвестник на битниците, Вейчъл Линдзи. Фатализмът, който според Линдзи е уловен от Конрад като част от визията на Африка¹⁵, пулсиращият ритъм на римите и рефрените, който поетът изгражда като съзнателен ефект на своята парафраза на Конрад, много точно се вписват в ритъма и атмосферата на спектакъла, въвеждайки и образите на реката, ада (в който ври самият белгийски крал Леополд). Питър Мейлиъс подчертава, че в поемата си Линдзи е уловил и засилил видение на представения от Конрад фантастичен, атавистичен и гневен африкански свят (Mallios 2010: 188).

Музиката в спектакъла прелива между песни по стихове на посочените поети в различен стил (отразяващи и създаващи зловещи, фарсови или мистично-просветляващи моменти) и „музиката на джунглата“, с примес на екзотичен говор и барабани мотиви. „Много ценен за нас се оказа записът на етнографския материал“. Режисьорката споделя:

„Говорещите барабани на Конго“ (“Talking drums of Upper Congo”)¹⁶, който беше разучен от нашия перкусионист и преподаван по време на репетициите, благодарение на което актьорите „негри“ си служат с автентични конгоански ритмическо-говорни съобщения в представлението“. (Писмо от В. Вълчева до авторките на тази публикация)

Контрастният преход от един към друг звуково-музикален образ създава допълнителни ефекти. Така е например в сцената с кервана, в песента „Елдорадо“ по едноименното стихотворение на Едгар

¹⁴ Този триглас съответства на забелязани от критиката взаимодействия между Конрад и другите двама творци. Така например Джефри Мейърс вижда Конрад като един от последователите на По в поетиката на мистериозното и ужасното (Meysers 2000: 292–293). Поемата „Конго“ на поета от Чингагската школа Вейчъл Линдзи е един многобройните отгласи на творбата на Конрад и на залегналия в основата ѝ скандален случай.

¹⁵ В писмо, публикувано в Boston Evening Transcript (6 февруари 1915 г.), той обяснява: „Надявах се, че ще мога да предам фаталистичната атмосфера на Джоузеф Конрад от „Сърцето на мрака“. Тя е наситена със спиритическа африканска треска, която е сигурна смърт за душата. В такива фрази като „Мамбо Джамбо ще ви улови“ аз често съм имал това в предвид“ (цит. по Mallios 2010: 187).

¹⁶ Вж. “Talking Drums of the Upper Congo”, 2015.

По, а английската детска песничка „Pop Goes the Weasel“ е лайтмотив, който прозвучава в различни варианти. Един от тях е фарсовата маршировка, внезапно преминаваща в хаотичния „глас на джунглата“.

Всеки елемент от сценичния разказ е пресъздаден така, че да може да се изживее от всеки, а екзистенциалната самота се превръща в колективна участ. С акцент прозвучава една от най-екзистенциалните мисли на Конрад в творбата: „Ние живеем, както и сънуваме – сами...“ (Конрад 1985: 311). Неслучайно тя е произнесена от братовчедката – като съкровена истина, идваща не от разума, а от душата.

Сюжетен модел на сценария

По сценарий текстът е организиран в общо 12 сцени, от които първите 3 са увертюрни (предхождащи пътуването и подготвящи за него). Началната сцена е „Таен клуб-кабаре „Сърцето на мрака“, където след въвеждащите песни по Едгар По и Линдзи присъстващите са подготвени да чуят „невероятната страшна история за приключението на капитан Чарли Марлоу сред черните негри (защото има и бели негри) по реката Конго някъде в края на 19 век и за срещата му с невероятния, изумителния, гениалния, дългия Курц“. Следва сцената „Светска вечер“ в дома на Братовчедката“ (Марлоу разказва на фона на картата на Африка за детския си интерес към нейното неизследвано сърце, братовчедката, вярваща в мисията на прогреса, решава, че има връзки, за да му издейства работа там). Звучи оперната „Наздравица“ от „Травиата“ на Верди като пародийна „ода на радостта“ от предприетото решение. Третата сцена е „Варосаната гробница“ – тук като демоничен ритуал присъства сцената с жените, предящи черната вълна и оплитачи с нея сценичното пространство и Марлоу, както и фарсово представеният преглед на лекаря, който го изпраща към абсурдното пътуване. Двете жени, въведени от Конрад пред символизираната порта към ада – вратата на европейската търговска компания, освен конкретните персонажи, продължават по време на целия спектакъл да изразяват архетипно-символни и душевни съдържания.

Следва преместване на действието, а също и на публиката, в друга част от сценичното пространство. Следващите 9 сцени са фазите на осъщественото пътуване на Марлоу, наречени 9 кръга по аналогия с кръговете на ада и съответстващи на сюжетното развитие на творбата. В сценария те носят съответно заглавията: „Път към сърцето на земята“, „Гората на смъртта“, „Външният лагер“, „Керванът“, „Централният лагер“, „Път към сътворението на света“, „Викът“, „Лагерът на Курц“, а последната, наречена „Глас от сърцето на мрака“, пресъздава прочутия разговор между Курц и Марлоу.

Маска и кукла

Началото, въвеждането в сценичната история е конструирано под влияние на европейското кабаре от началото на XX век. Кабарето като топос на европейската култура функционира в интерпретацията на Вълчева и като субверсивен знак на колониалните практики. Според кабаретната традиция от началото на XX в. Африка и африканецът присъстват като т.нар. *black face* – боядисано в черно лице (въпреки възможността да се вземат негри актьори!) – начало на поредицата от маски, чрез които е въведен другият свят на местната култура, но също и маски на съдби и преживявания. *Black face* носи перкусионистът, свързан с ключовата роля на барабаните в спектакъла, които по-късно ще възпроизведат гласа на джунглата, зад чиято завеса се провижда местният, африкански свят. Тогава африканските маски започват отново да се мяркат, движени от актьорите, в процепите на джунглата, представена като тъмна завеса. Те са трагични и изразяват страдание тогава, когато Марлоу разказва за срещата си с умиращите в гората негри. В този и „Викът“, както режисьорката е озаглавила в сценария един от своите т.нар. „кръгове“, също е маска, експресионистична маска символ на „ужаса“ (емблематизирана в известната картина на Мунк). Бяла африканска маска носи и изпълнителят на ролята на кормчията по време на сценичното плаване на корабчето на Марлоу, а рулят, който върти в ръцете си, представлява бяло-черна спирала с черно ядро.

Театралното решение на джунглата е постигнато на няколко нива – образът ѝ е звуков и символно-визуален, изграден чрез музиката, сценографията и хореографско-пластичните елементи. Важно за образа на джунглата е това, че тя е изведена от текста като психологическо пространство, представящо чужд, тъмен, първичен и разграждащ свят, нещо като черна дупка, в чийто мрак може да се потъне,

така, както е потънал Курц, заедно с факела на прогреса и цивилизацията, които се оказват лъжа, прикриваща болезнена алчност и жажда за власт и притежание.

„Любовният танц“ на Курц с джунглата, която го обсебва, има своето талантливо решение в хореографското изпълнение на актрисата, играеща образа на африканската годеница на Курц, която също танцува с маска, наподобяваща череп на слон с бивни, сменяйки нейната позиция. Тази хореографска сцена е и великолепно съответствие на описанието на демоничната африканска любовница на Курц на финала на творбата:

Пристъпваше гордо, а варварските ѝ украшения проблясваха и леко подрънкваха. Държеше главата си високо изправена, косата ѝ бе навита като шлем, до коленете си носеше медни пръстени, а до лактите — ръкавици от медна тел. На кафявите ѝ страни блестяха алени петна и неизброими огърлици от стъклени мъниста опасваха врата ѝ. Странни предмети, талисмани и подаръци от магьосници висяха по нея, блясваха и трептяха при всяка нейна стъпка. Вероятно на себе си имаше кост от няколко слонски зъба. Тя бе дива и дивна, с неукротими очи и великолепна. В преднамерения ѝ ход имаше нещо зловещо и тържествено. (Конрад 1985: 354)

Хореографската сцена е и прелюдия към срещата с Курц, около когото завършва танцът, с жест на любовна милувка. Същата актриса изиграва и в контрастен план европейската годеница на Курц.

Изборът да театрализира играта с маската не само активира драматичния потенциал на творбата на Конрад, но и изразява ориентацията на писателя в изграждането на многопластови идентичности извън културно идентифицираните категории. Маската е незаменим инструмент в разказа на Марлоу, който засилва мястото си в театралната артикулация, без да губи от очи постоянната, умножавана до безкрай лайтмотивна игра наменящите местата си черен и бял цвят в „Сърцето на мрака“. Маската помага и да се релативизира концептуалната дистанция между имперска Англия и колониално Конго в множество перспективи, включително и вербална. Историята на Марлоу е буквално обгърната от тъмнината, която в текста на Конрада пада над Темза, а етническата „белота“ на Курц, както и „белият“ идеализъм, който той прегръща, са постоянно компрометирани от проникващата тъмнина на неговите практики, самата тъмнина е въведение в амбивалентното, неясното и липсата на ориентация. Тази транспозиция на творбата отразява разколебането на някои имперски и колониални концептуални структури, които може да се изкушим да видим в текста на Конрад. Прочетена през призмата на предложението от Франц Фанън модел на самоопределение в „Черна кожа – Бели маски“ (*Black Skin – White Masks*), където „белотата“ е желанието на черния субект да играе в бяло. Разказът на Конрад се отнася с подозрение както към „бялата“, така и към „черната“ фасада на човешкото същество и вместо това ги използва като маски, които разкриват или прикриват проблемни идентичности. (Fanon 1986, 2008).

Най-горещата точка както от словесния, така и от сценичния разказ е екстремалното изпитание на срещата на Марлоу с Курц като среща със собствената сянка, с демоничния двойник в тази двойствена вселена. „Образът на Курц е изключително възискателен, това е труден казус“ – подчерта режисьорката, отговаряйки на едни от най-важните въпроси: как е представила Курц. В разбирането ѝ този образ е от такова естество, че не може да бъде изпълняван от актьор. Затова и решението е да бъде „кукла“, движена неумовно, сякаш от атмосферата на творбата, от останалите персонажи, след като дълго време е бил „призрак“, герой, за когото само се говори. Неговата пластична „материализация“ изисква съобразяване с физическото описание, той е много висок, повече от 2 метра, и много слаб, с хлътнали гърди. Куклата на Марлоу наподобява типа възжена кукла, свързваща дълъг скелет от дърво с голяма глава с изпъкнал череп – чертите ѝ напомнят актьора, играещ Марлоу. Но като тъмен двойник на Марлоу, той получава глас в театралния си дует, благодарение на него. В решаващия диалог между тях актьорът, изпълняващ Марлоу, крепи куклата на Курц и говори вместо него, като единствено неговите реплики са произнесени непреведени, на английски, с друг – променен, хрипящ глас.

В настоящия текст се опитахме да обхванем някои от заслужаващите внимание страни на спектакъла, който успява да събере и Конрадово общество сред публиката и печели признанието и високата оценка на доста ценители измежду зрителите. Благодарение на всички творчески решения и талантливата игра на актьорите, които са също и певци, танцьори и музиканти, текстът оживява с пълната си сила, а спектакълът се осъществява като форма на неговото максимално красноречие, на което служи всичко до последния детайл.

ЛИТЕРАТУРА

- Аспарухов 2000:** Аспарухов, А. Джоузеф Конрад (1957–1924). // *Преводна рецепция на европейска литература в България в 8 тома. Английска литература*. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 338–343. // **Asparuhov 2000:** Asparuhov, A. Joseph Conrad (1957–1924). // *Prevodna receptsia na evropeyskata literatura Balgaria v 8 toma. Angliyska literatura*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 338–343.
- Вълчев 2008:** Вълчев, В. *Срещи при Айфеловата кула*. // **Valchev 2008:** Valchev, V. See You at the Eiffel Tower – <http://2009.siff.bg/bg/2009/bg/movie.php@movieSid=1144.html>
- Вълчева 2017:** Вълчева, В. *Сърцето на мрака* (анонс за представленията на 1., 2. и 5.11.2017 г.). – <http://sofiaarsenal-mca.org/bg/events/srseto-na-mraka>. // **Valcheva 2017:** V. Valcheva, *Sartseto na mraka* (anons za predstavleniyata na 1., 2., 5.11.2017 g.)
- Вълчева 2018:** Вълчева, В. *Сърцето на мрака – спектакъл по Джоузеф Конрад*, видеозапис, <https://www.youtube.com/watch?v=XSSarVgOIqk>, 31.03. 2018. // **Valcheva 2018:** Valcheva, V. *Sartseto na mraka – spektakal po Joseph Conrad Korzeniowski*, videozapis.
- Конрад 1985:** Конрад, Дж. *Сърцето на мрака*. // Конрад, Дж. *Съчинения в 5 тома. Т. 1. Разкази и новели*, Варна: Г. Бакалов, 1986, 280–376. // **Conrad 1985:** Conrad, J. *Heart of Darkness*. // Conrad, J. *Sachinenia v 5 toma. T. 1. Razkazi i noveli*. Varna: G. Bakalov, 1986, 280–376.
- Костов 2016:** Костов, Я. *Бекет x 2* – <http://www.atelie-plastelin.com/2016/04/2.html>, 2.04.2016 // **Kostov 2016:** Kostov, Ja. *Becket x 2*.
- Павлов 1971:** Павлов, Г. „Ужас! Ужас!“, предговор към: Конрад, Дж. *Сърцето на мрака*, София: Народна младеж, 1971. // **Pavlov 1971:** Pavlov, G. “*The Horror! The Horror!*”, predgovor kum *Joseph Conrad. Heart of Darkness*, prevel Grigor Pavlov, Sofia: Narodna mladezh, 1971.
- САМСИ 2016:** Театърът и пространството. // **SAMSI 2016:** SAMSI *Teatarat i prostranstvoto*, <http://sofiaarsenal-mca.org/bg/events/teatr-i-prostranstvoto>, 30.03.2016
- Сфумато 2014:** Програма „Малък сезон“ 2014 в театрална работилница „Сфумато“. // **Sfumato 2014:** *Programa “Malak sezon 2014” v teatralna rabotilnitsa Sfumato* – http://theatre.art.bg/novina.php?news_id=3246&city=20, 23.06.2014
- Artmundus 2018:** *Artmundus, Premiera „Ciemności- Paweł Demirski i Monika Strzepka w Teatrze IMKA* – <http://artmundus.pl/2018/01/16/premiera-ciemnosci-monika-strzepka-i-pawel-demirski-w-teatrze-imka/>
- Asparuhov, Grigorova 2013:** Asparuhov, A., Grigorova, M. Under Bulgarian Eyes: The Reception of Joseph Conrad in Bulgaria. // *Yearbook of Conrad Studies* (Poland), vol. VIII 2013, 47–63.
- Conrad 1914:** Conrad, J. *The Nigger of the Narcissus: a Tale of the Sea*. Doubleday, 1914, Harvard College Library (digitized by Google and uploaded to the Internet Archive).
- Fanon 1986, 2008:** Fanon, Fr. *Black Skin, White Masks*, transl. by Charles L. Markmann, Pluto Press, 1986, 2008.
- Firchow 2015:** Firchow, P. *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad’s Heart of Darkness*, University Press of Kentucky, 2015.
- Hand 2005:** Hand, R. J. *Ōhe Theatre of Joseph Conrad: Reconstructed Fictions*, Palgraf Maximilian, 2005.
- Heydel 2011:** Heydel, M. Do kresu doświadczenia. O czytaniu „Jądra ciemności“. // *Joseph Conrad, Jądro ciemności*. Kraków: Znak, 2011, 101–126.
- Gloger 2014:** Gloger, M. O nierozpoznanym motywie w “Jądrze ciemności” i o Rosji Josepha Conrada (Prolegomena do kultury rosyjskiej). // *Pamiętnik literacki*, 2014/1, 7–24.
- Imitating the Dog 2017:** *Imitating the Dog, Heart of Darkness. Touring Theatre Show* (theatrical announcement) <http://www.imitatingthedog.co.uk/heart-of-darkness/>, 10.03.2019
- Welles 1938:** Welles, O. *Heart of Darkness* – https://www.youtube.com/watch?v=_QBjopm-GMQ 22.06.2015
- Mallios 2010:** Mallios, P. *Constituting American Modernity*, Stanford University Press, 2010.
- Meyers 2000:** Meyers, J. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. Cooper Square Press, 2000, 292–293.
- Morgan 1933:** Morgan, J. *Harlequin in Hell: Marlow and the Russian Sailor in Conrad’s Heart of Darkness*, *Conradiana* 33/1, 40–49.
- Rubenstein 2009:** Rubenstein, R. *Virginia Woolf and the Russian Point of View*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Talking Drums of the Upper Congo 2015:** Talking Drums of the Upper Congo, from: Hugh Tracey, *FOREST MUSIC: NORTHERN BELGIAN CONGO 1952*, 2000, SWP Records – <https://www.youtube.com/watch?v=7Dl0qcKOkKI>, 25.01.2015
- Vinson 2011:** Vinson, A. H. *The Time Machine and Heart of Darkness: HG Wells, Joseph Conrad and the Fin de Siecle*, Scholar Commons, Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida – <https://scholarcommons.usf.edu/etd/3396/>, 31.03.2011