

БЪЛГАРСКИЯТ ТЕАТЪР И ЕФЕКТИТЕ НА ГЛОБАЛИЗАЦИЯТА

АВТОР: ВИОЛЕТА ДЕЧЕВА

Театърът като естетическа практика отразява локалния контекст. Този факт в историята на модерния театър – театър на Новото време, означава, че театърът е пряко свързан с националната култура, защото модерният театър е драматичен театър, положен е върху драмата и е мислен в сценичното си битие изцяло чрез нея. А това винаги отразява неговите функции в обществото и идеята за националното. За Хегел драмата е жанр, чрез който са способни да се изразяват само зрелите нации. За Дидро театърът е граждански институт, което за него означава, че драмата неизменно черпи сюжети, теми и характери, които представят и засягат гражданството. Казано по друг начин, в просвещенската философия за изкуството театърът се свързва с националната кауза и зрелостта на нацията, разбираана в контекста на модерната държава и гражданското общество, обединени от общи ценности и правила за обществено устройство.

Този ценностен профил на театъра се вписва от Шилеровия етически патос в един висок, универсален свод, в който театърът е третият по степен на важност институт за гражданина, заедно с правосъдието и църквата – театърът е коректив в скалата на справедливостта (юридическа и божествена). Така по кантиански естетическото и етическото се вдвояват, а вписаността на театъра в разбиранията за нацията и националната кауза се оказва стъпало към разбирането на изкуството като универсум със свои закони. Мо-

дерният театър се развива като част от националното изкуство, което от своя страна присъства в света на универсалните категории.

Политизирането на света след неговото идеологическо разделение през втората половина на ХХ в. превръща театъра в изкуство, много силно търсещо универсалните категории. Театърът се съпротивлява на идеологизацията в различните национални контексти с цел да докаже значимостта си, като преодолява националните и идеологическите различия чрез търсенето и създаването на общ универсален свод от ценности. Така в своята водеща част от полето на театъра изкуството претендира да говори от името на човека изобщо, на човечеството изобщо.

Разпадането на този свят след 1989 г. ускори процеса на икономическа глобализация и доведе до сериозни последици за изкуствата, включително и за театъра. В този смисъл казаното още през 1997 г. от Зигмунт Бауман за световните инициативи за създаване на порядък може да се отнесе в пълна мяра и към театъра: „Както и по-рано, всички инициативи за създаване на порядък се оказват локални и ориентирани към определени проблеми. Но вече няма локалност, която да е достатъчно арогантна, за да говори от името на човечеството като цяло“¹. Да, вече няма театър, театрална практика или театрално течение, което „да говори от името на човечеството като цяло“. Театърът, особено в бившите източноевропейски страни, трябваше да про-

1 Бауман, З. Глобализацията. Последиците за човска. С.: Лик, 1999, с. 82.



меня институционалния и естетическия си профил в контекста на промените в националната култура и на пазара като цяло.

От една страна, това доведе до много по-здраво обвързване на театъра с локалните процеси и промени, с локалния контекст. От друга страна обаче, процесът на културна глобализация го въведе в общ междукултурен обмен и контекст. Така промените, настъпили в националните култури в резултат на глобализацията, доведоха до сериозни промени и в театъра. В този процес трябва да се има предвид и фактът, че за късния социализъм официалната идеология усвоява много от националната реторика и символика, за да поддържа статуквото на политическата власт.² Последниците от ускорения процес на глобализация могат да се видят най-ясно именно по отношение на националните театри – онези театри, които изпълняваха във всяка бивша социалистическа култура репрезентативни функции за националната култура.

Този процес беше свързан с промяна изобщо на разбирането, устройството и функциите на националната държава, което означаваше промяна в политиките ѝ по отношение на национални институти със значимостта на Народния театър „Иван Вазов“. Означаваше също и сериозна промяна в репрезентативния режим, но няма да се спирам на последниците в процеса на гло-

бализация от гледна точка на важен проблем като културния пазар, защото това сама по себе си е отделна, голяма и сериозна тема. Ще разгледам само как промените в разбиранията за националната кауза в края на XX и началото на XXI в., произтичащите от това политики на държавата и на новия междукултурен обмен са свързани с промените в профила на Народния театър като национален институт.

Затова няма как да не започна от името и с участието на Народния театър в изкристализирането на националната кауза.

Народният театър е замислен и създаден в модернизиранията се българска култура в началото на XX в. като национален театър, като институт, който се превръща в символ на националната ни култура, на българската нация и българското име.

Принадлежността към нацията не се разбира от само себе си, тя не е природно дадена или същностно заложена. Както казва Ерик Хобсбом, един от изтъкнатите изследователи на формирането на нациите, „Присъединявайки се към [Ърнест] Гелнер, бих подчертал елемента на конструиране, на съзнателно изобретяване и социално инженерство, който участва в създаването на нациите“³. Създаването на националното, на онази „въображаема общност“ (Бенедикт Андерсън), на онова „ние“, на онази колективна

2 Еленков, И. Културният фронт. С.: Сиела, 2008; Стефанов, В., В. Дечева, Р. Попилиев, К. Тошева. Сто години Народен театър. С.: Дамян Яков, 2004.

3 Хобсбом, Е. Нации и национализъм от 1780 до днес. Програма, мит, реалност. С.: Обсидиан, 1996. с.16.

НАГРАДИТЕ „АСКЕЕР“

„Аскеер“ е българска награда за принос към театралното изкуство. Наградите се връчват от 1991 г. на 24 май – Деня на славянската писменост и култура на тържествена церемония в театър „Българска армия“. Това са единствените отличия за постижения в театъра, давани от театрали на театрали. Лауреати са актьори, режисьори, драматурзи, писатели, поети, сценографи и композитори.

„АСКЕЕР“ 2017

За цялостно творчество

Константин Илиев – драматург

За водеща мъжка роля

Свежен Младенов – постановка „Великденско вино“ – режисьор Весела Василева – автор Константин Илиев – Общински театър „Възраждане“

За водеща женска роля

Меглена Караламбова – постановка „Разговори с мама“ – режисьор Венцислав Кулев – автор Сантяго Овес/Жорди Галсеран – Театър 199

За поддържаща мъжка роля

Йордан Ръсин – постановка „Вуйчо Ваньо“ – режисьор Григор Антонов – автор Антон Павлович Чехов – Общински театър „Възраждане“

За поддържаща женска роля

Ивана Папазова – постановка „Вълци“ по „Трънски разкази“ – режисьор Диана Добрева – автор Петър Делчев – Драматичен театър „Н. О. Масалитинов“

За съвременна българска драматургия

„Пробен срок“ – автор Николай Гундеров – постановка Тея Сугарева – Театър 199



идентичност, която ни самоопределя и отделя от Другия, от останалите нации, е важна част от модерното социално съществуване на човека. По тази причина и способността за историческа саморефлексия на различните образи, митове и представи, конструиращи и въплъщаващи националното, е способност за удържане на критическа дистанция, съзнание за съвместно участие в неговото формиране, отговорност за неговото съществуване и бъдеще.

Когато театралната трупа „Сълза и смях“ и българската държава в лицето на Министерството на просвещението се ангажират със създаването на Народния театър, те добре са знаели, че полагат основите на институт, който ще символизира културното самоопределение на българите и така ще участват в утвърждаването на „името“ на българската нация. Както пише Пенчо Славейков, „В държави, където знаят какво правят, знаят и защо поддържат театър...“⁴.

Определението „народен“, устояло на ред промени и трусове в съдбата на театъра, е израз на надделящото, консенсусното разбиране за „националното“. Това е разбирането за произхода на националното от „род“ – „народ“, синоним на „българското“. В този смисъл

„народен“ (и до днес) имплицира положеност на българското във всякакви институции в една общностна иманентност, която „пътува през времето“ и олицетворява българския „род“ и неговия „дух“. Изявите на този „дух“ са винаги колективни, общностни, не граждански. Те са стъпили на „извечните добродетели“⁵ на една митологична общност. Те са „народни“.

Заедно с това значение Народният театър е въплъщавал и разбирането за „културно учреждение“⁶ (в началото застъпвано от Пенчо Славейков), което представя най-доброто от творбите на силните творчески личности на нацията и по този начин символно я представя чрез изкуството. Според това модерно разбиране въз основа на общия език и територия представителите на българския етнос създават неговия фонд от произведения, който исторически се подменя, но винаги се явява стъпало към универсалното, към пространството на универсалния свят на художествената култура. В него „ние“, българите, убедена е била тогава макар и малка част от културния елит, дори и исторически „променливи“, ще уседнем, ще намерим най-сетне своето трайно място.⁷

Скицирам тези два възгледа за националното, за-

4 Славейков, П. Национален театър. Събр. съч., т. 5. С., 1959, с. 168–199.

5 Вж. Еленков, И. Версии за българската идентичност в модерната епоха. – В: Защо сте такива? С.: Просвета, 1994.

6 Славейков, П. Национален театър. Събр. съч., т. 5. С., 1959.

7 По-подробно изследвам идеите за национална култура и национален театър на Пенчо Славейков и на Иван Андрейчин в сравнителен анализ между студията „Национален театър“ и „Книга за театъра“ – и двете издадени през 1910 г. – В: Дечева, В. Национално и универсално: Разбирането за национална култура и за национален театър на Пенчо Славейков в „Национален театър“ и на Иван Андрейчин в

щото от самото си възникване Народният театър е бил периодично разкъсван между тях в своя избор на културна политика и на собствена театрална естетика. Парадоксалното в историческото му развитие е, че колкото и да се колебае между двете разбириания за националното, никога не прави решаващ дългосрочен избор. Типичното за него като институция е, че е конституиран чрез тяхната сдвоеност в процеса на развитието си през ХХ в.

Именно напрегнатото противоречиво сплитане на двата възгледа за „българското“ е утвърдило самата „национална идея“ и тази болезнена срастналост на двете представи за националното бележи и неговите възходи, и разтърсващите му кризи.

В ситуации на криза винаги отново се е актуализирала нуждата от избор между някое от двете значения на националното. По-точно казано, трябвало е да се избира кое от двете разбириания да е водещо – колективно-митичното (традиционалисткото) или личностно-историчното (модерното). Подобно ценностно „люлеене“ е силно драматично както в началото на ХХ в. в процесите на полагане на българската културна идентичност в контекста на модерната европейска култура (европейските нации са създадени в контекста на либералната философия и разбирането за „нацията“ като „втора по полезност след световното единение“⁸), така и между двете световни войни, когато крехкото българско културно самосъзнание отново е подложено на разтерзаване и кризи (а водещите европейски нации се „затварят“ в териториалния държавен протекционизъм).

Така Народният театър се изгражда като институт, в чиято едновековна история можем да разчетем неразрешените противоречия, вписани изобщо в българското разбиране за национално изкуство.

Век след неговото съществуване въпросите днес изникват един след друг. Шанс ли е подобна противоречивост или спирачка пред развитието на Народния театър „Иван Вазов“ в процеса на глобализация? Как разбираме днес националната кауза и как тя присъства в политиката и естетиката на Народния театър? Все още ли Народният театър е национално репрезентативна институция за театралната ни култура? Къде е мястото на националните театри в националната държава днес? И имат ли изобщо специално място?

Готовността на българския театър да постави тези въпроси и да осъзнае важността им е решаваща както в контекста на промените в националната култура, така и в осъзнаването на европейската културна идентичност в процеса на глобализация.

Заедно с онези, които проблематизираха ерозията на националната държава, други апокалиптично обявяваха нейния край. Националната култура, свързана с националната държава (Улрих Бек), претърпява все по-сериозни промени, но не изчезва и едва ли ще изчезне. Трябва да се опитаме да разберем тези

промени, макар и във вече „наднационални рамки“, защото националното продължава да е сред важните „последници на модерността“ (Антъни Гидънс) – значим участник в изграждането на колективната идентичност.

Дали нашата държава, дали ние, разбирайки кризата, в която се намират националните институции в момента в България, сме в състояние да предложим отговори за развитието на българската култура?

Особено болезнено стои този въпрос по отношение на скъпо изкуство като театралното в неголяма страна като България. Макар и по съвсем различен начин, отново е важно да сме наясно дали сме сред държавите, които, както преди близо век е писал Пенчо Славейков, „знаят какво правят, знаят и защо поддържат театър“.

В страни с богата театрална култура театрите, които институционално са символизирали националната култура, като Дойчес театър – Берлин, Бургтеатър, Роял Нешгънъл Тиатър, Комеди Франсез, Московският художествен театър „А. П. Чехов“ (МХАТ), Театър драматични във Варшава и пр., изглежда ясен направеният избор. Като институти тези театри имат пълната подкрепа на държавата, но интересното е, че на сцените на националните институти на бившите източноевропейски страни като Театър драматични във Варшава се представят предимно онези имена на националната драма и театър, които вече имат статут на класици или утвърдено място в националното им пространство. Докато Дойчес театър, Бургтеатър, Роял Нешгънъл Тиатър и Комеди Франсез продължават традицията от втората половина на ХХ в. да удържат универалистката линия в театъра, в рамките на която е представен националният театър. В този смисъл те отдавна не представят само националната култура, а създават условия за нейното отваряне към другите култури.

Дойчес театър например през сезона 2003–2004 г. представя „Майка Кураж и нейните деца“ на Бертолт Брехт, поставена от Петер Цадек, но и „Смъртта на търговския пътник“ на Артър Милър, поставена от Димитър Гочев. В същото време там се поставяше на камерна сцена и пиеса на Мартин Макдона. Именно от „Бараките“ на Дойчес театър започна в началото на 90-те Томас Остермайер – днешният интендат на театър „Шаубюне“ на Ленинер Платц. Ако се вгледаме по-сериозно в афиша през този сезон, ще видим всъщност доста ясни политики: Брехт отдавна е немска класика, а Цадек е сред най-изявените немски режисьори на 70-те и 80-те, с доказано място в немския театър. Димитър Гочев обаче е българин, завършил в Германия, който през 90-те се връща там и става едно от водещите режисьорски имена на немския театър. Колкото до новата английска драма, нейното бързо възприемане на сцената на Дойчес Театър – Берлин продължава най-добрите и силни традиции на нем-

„Книга за театъра“. С.: НБУ, 2011.

ския театър, за когото е типичен както култът към драмата и автора, така и обменът между националните драматургии.

Всъщност общото между изброените имена е театралният изказ (в който има различни стилове). В продължение на десетина години от най-официозния, национално представителен театър на бившата Източна Германия, Дойчес Театър се превърна в една от най-интересните сцени на Германия. В политиката си театърът търси както новите театрални имена в Германия, така и тяхното участие в межкултурния обмен на европейския и глобалния пазар. В репертоара също се търси представителство както на най-добрите театрални традиции на немската култура с нейната универсалистка отвореност, така и актуалния сценичен израз на немската театрална класика. През сезоните например 2006–2007/2007–2008 театърът има солидна „антична програма“. Това са „Перси“ и „Орестия“ на Есхил, поставени от Димитър Гочев и Михаел Талхаймер. Но и „класическа“ програма, състояща се от „Фауст“ на Гьоте (режисьор Михаел Талхаймер), съвременна немска драма („Германия. Смърт в Берлин“ от Хайнер Мюлер, режисьор Димитър Гочев), а също и нова европейска драма като „Порнография“ на Саймън Симънс.

Тези режисьори представят театрално изкуство, което запазва своето място, своята „марка“ в полето на „високата култура“, „високия модернизъм“ в смисъла, който влага Фредерик Джеймсън. В този смисъл по-младите режисьори, които биват канени да поставят в тези национални театри, колкото и да са привлекли вниманието заради своята „нетрадиционност“, всъщност се утвърждават на сцените им в рамките на „високия модернизъм“. Така водещото, или по-точно казано универсализиращото „националната“ програма е един хипермодерен „висок“ изказ.

Националното представителство в европейския театър довежда докрай представата за национален театър като част от световния театър (Weltliteratur), от универсума на изкуството. Поддържа се едно общо транснационално театрално пространство на отделните култури, в което важното не са толкова националните автори и националната принадлежност на режисьорите, колкото възпроизвеждането на един нов, „висок“ европейски модерен театрален стил.

В това пространство между отделните страни може да се пътува, но то представлява имагинерен ред на модерно изкуство, което тъкмо в този си статут е обозначено като важно за онези държави, които го „поддържат“. В развитието на театъра на всяка една от тези страни подобен изказ има своето място и в този смисъл всяка от театралните култури възпроизвежда един своя същностен пласт, наследен от миналото, и преработва своето наследство.

Това не означава, че има специален държавно-финансов национален „кордон“ около тези театри. Те са изцяло на пазара в глобалния межкултурен обмен и

трябва да доказват ефективността на своя изказ именно в него. Казано другояче, бившите национални театри са само една институционално представителна сцена. Типът изказ, за който стана дума, е характерен и за други театри, така че разграничителните маркери често се размиват. В този смисъл „националното“ представителство в театъра вече има напълно дифузни характеристики. То обаче остава водещо предимно в локален контекст, което означава по отношение на конститутивната за театралното изкуство обвързаност с обществения контекст.

Кризата днес е осезаема на фона на промените в социалната структура, на високата мобилност, на глобализиращите се стилове, комуникации, популярна култура и активизиране на локалните проблеми. Мислен в този контекст, Народният театър „Иван Вазов“ има нужда от много сериозен ресурс и поддръжката на българската държава, за да положи усилие в удържането на подобен модерен висок стил, като се опита да се включи в глобалния обмен. Разбира се, ако има реални възможности естетически да го удържи. Има нужда от ясни политики за развитие.

Добре е отново обаче да си дадем сметка, че подобно отстояване е ангажимент и към актуалното разбиране за националната култура, т.е. да осъзнаем, че отново трябва да анализираме онова амбивалентно разбиране на националния театър като израз на колективно-митологичното, на мита за великия „български дух“, и заедно с това на историческите постижения на модерното българско театрално изкуство, с което започнах този анализ.

Владимир Василев е твърдял, че Народният театър не може да е „дивизен театър“, не бива да следва определен стил, че той трябва да е еkleктичен.⁹ Тъкмо със своята естетическа еkleктика българският театър е трябвало да възплъщава сценичните си прояви с всички последици от този избор за своето развитие. В този смисъл Народният театър, за разлика от други национални театрални институти, се е самонатоварил и с отговорността да концентрира различни прояви на театъра, различни театрални изкази на територията на българското изкуство. Затова до средата на миналия век Народният театър се оформя като модел за възникващите театри в страната. Те са негови копия, по думите на Кристина Тошева.

Организацията на театралната инфраструктура чрез опозицията „център–периферия“ е трансформирана в комунистическата държава в йерархията на „пирамидата“. В нея Народният театър е изведен на върха. Изборът е категоричен и театърът следва ясна представа за националното, в която комунитарните нагласи и митологизираните образи на „извечните български добродетели“ са въведени в класово-партийния разказ. Театърът като средновековен град е ограден с невидима стена от останалите театри не в идеологически смисъл. Неговото разбиране за „националното“ се реализира в една доста чиста, театрална иконография,

9 Василев, В. Драматическата школа при Народния театър. – В: Златорог, 1927, с. 433.

която запечатва сценичните фигури и патетичната игра като знаци на „високото“ национално театрално изкуство.

Тук не е мястото да се спираме подробно на превъплъщенията на разбиранията за националното в историята на Народния театър (това е огромна тема), маркираме ги дотолкова, доколкото определят и типа криза, в която той изпадна след разпадането на комунистическата държава.

Ситуацията през 90-те, подобно на тази след 1918 г., бе белязана от категоричното отрицание на миналото и проектирането на свърхнадежди за бъдещето, които, загубвайки социалната си определеност, отново ранимираха старите травми на „българското“ в символката на Възраждането.

В тази ситуация стените, ограждащи официозния Народен театър, паднаха и изборът бе направен – в него влязоха и намериха по сцените му своето театрално пространство най-доказаните, но също и недопусканите на негова сцена, театрални творци. Заедно с онези, които искаха тепърва да се докажат. Народният театър фактически направи избор, като въплъти личностно-историчното представителство на националната ни култура. И трябва да се добави, в някакъв смисъл, както никога дотогава. Този избор беше принципно важен.

Това обаче не означаваше непременно въвеждане на утвърдения в българския театър от втората половина на XX в. модерен театрален изказ, дори не и на пост-

модерния. Театърът отново бе изместен в центъра на българската театрална територия и концентрира може би най-доброто в неговото изкуство. В средата на 90-те „високото модерно“ (доколкото бе реализирано чрез уникални авторски стилове) бе атакувано в рамките на самия театър – отвътре. То бе измествано и подривано от карнавалния устрем на Александър Морфов, докато той самият към края на десетилетието започна да търси по-спокойния и консервативен театрален израз, носталгирайки по едно вече опразнено място – това на загубеното „високо изкуство“. Така в края на 90-те театърът отново се оказа в тежка криза.

Този път обаче неговата криза беше сиптом и за други, локални проблеми. За кризата на българския театър като цяло. За неосъзнатите ефекти от процеса на глобализация.

Българският театър в своята естетическа територия започна силно да се свива в няколко съвсем отчетливи стилистични направления, обозначени от няколко режисьорски имена. С малки изключения всички те поставяха на сцената на Народният театър. Към тях трябва да добавим пътуващите извън страната режисьори и актьори, които работят в различни формации (фестивали, държавни и частни, „проектни“ театри и пр.) и които в повечето случаи са част от един межкултурен обмен, явяващ се нормален ефект от глобализацията. Липсва обаче каквато и да е политика относно функциите на театъра в България и неговото развитие. В този смисъл Народният театър не е, както

НАГРАДИТЕ „ИКАР“

Националните награди „Икар“ по традиция се връчват на 27 март – Световния ден на театъра. Съюзът на артистите в България (САБ) отличава най-добрите постижения на родната сцена. Тази година церемонията по връчването на наградите ще се състои в цирк „Балкански“, а не в Народния театър „Иван Вазов“. Победителите ще си тръгнат и със статуетки с нов дизайн.

„ИКАР“ 2017

За цялостен принос към българското театрално изкуство

Руси Чанев – актьор

За чест и достойнство

Гинка Станчева – актриса

За цялостен принос към преподавателската дейност

Цветана Манева – актриса и преподавател

За водеща мъжка роля

Филип Аврамов и Валери

Йорданов – постановка „Ничия земя“ – режисьор Стоян Радев – по филмовия сценарий на Данис Танович, сценична адаптация Стоян Радев – Народен театър „Иван Вазов“
За водеща женска роля

Албена Чобанова – постановка „Вампир“ – режисьор Маргарита Мачева – автор Антон Страшимиров – Драматичен театър „Никола Й. Вапцаров“ – Благоевград
За поддържаща мъжка роля

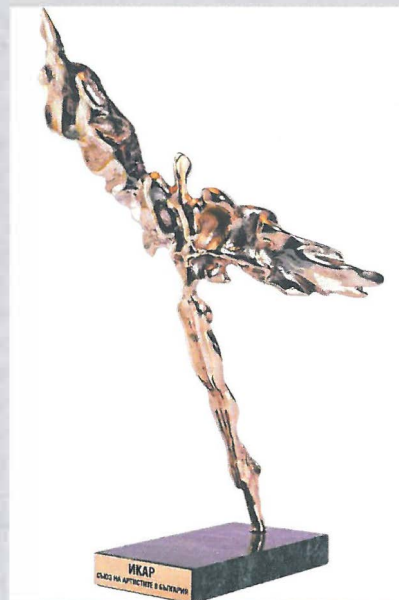
Ивайло Христов – постановка „Иванов“ – режисьор Стефан Мавродиев – автор Антон П. Чехов – Младежки театър „Николай Бинев“

За поддържаща женска роля

Гергана Плетнџова – постановка „Тартюф“ – режисьор Красимир Спасов – автор Жан-Батист Молиер – Театър „Българска армия“
За дебют

Александра Петрова – за ре-

жисурата – постановка „Хамелин“ – автор Хуан Майорга – Сатиричен театър „Алеко Константинов“





е бил между двете световни войни, модел за другите театри.

Неговото представителство, погледнато от тази точка, няма как да се изразява единствено чрез „високия модернизъм“ или чрез някакъв тип изказ, за който говорих по-горе. Народният театър отдавна не показва изказ като символ на националното, вписано във „високото“, световното театрално пространство, а е вече просто метонимично явяващ се като българския театър, т.е. като основна негова фигура, а не символно представящ го. Не случайно битките в него и за него се възприемат драматично от цялата театрална общост. Или „ходенето на театър“ се свежда до „ходенето в Народния театър“ за повечето от хората в България.

Казано другояче, този път заедно със старите проблеми, Народният театър е изправен и пред съвсем нови. Отговорите могат да са различни, но въпросите напират да бъдат дискутирани. Няма нужда да се драматизира, но сегашната криза на Народния театър ми изглежда по-сериозна отвсякога.

Вероятността в процеса на глобализация да се активира индивидуалното интегриране на отделни режисьорски фигури в различни видове театрални търсения извън страната, а тук да се „заземи“ само битово-националното, оставено на автопилот, е дос-

та голяма. Не по-малка е и вероятността глобалното експандиране на популярната/медийната култура да намери своя театрален еквивалент в един лек, интелигентен сценичен стил с прости послания на сцената на Народния театър. Впрочем доста видими са и двата варианта. На този фон Народния театър ще остане един просто по-голям и исторически по-обременен театър от другите театри.

Ако от друга страна обаче избере да стане мястото, където се съхранява ценното в българския театър, давайки си сметка за неговия реален потенциал, това означава Народния театър да си изработи стратегия за „ценното“ в България и неговото развитие да получи друг статус и това да доведе до реструктуриране на цялата театрална мрежа в България.



THE SAME MATERIAL IN ENGLISH P. 111