

אוניברסיטת תל-אביב
הפקולטה לאמנויות, החוג לאמנות התיאטרון
קולוקוויום
פרופ' חנה שקולניקוב
התשס"ה, סמסטר א'

הרחק מכאן, הרחק ממה?

מסע פוליטי במרחב הדרמטי במחזה *Far Away*

034471938 יהונתן אתיאל,

החוג לאמנות התיאטרון,

תואר שני, שנה א'

23/1/2005

הרחק מכאן: הרחק ממה? / יוני אתיאל

מסע פוליטי במרחב הדרמטי במחזה *Far Away*

הבית, מקום-העבודה, העיר והמדינה הם דוגמאות למרחבים מוגדרים שבמסגרתם מנהל הפרט בחברה המערבית את שגרת-חיו. הקיום במרחב מוגדר טומן בחובו סכנה של הסתגרות מפני כל מה שנמצא מעבר לגבולותיו, כלומר ישנה סכנה של ניתוק הפרט מהקשרים פוליטיים-מוסריים רחבים יותר, המגולמים במרחב: הרחוב שנמצא מחוץ-לבית, העיר הסמוכה והמדינה ששוכנת מעבר לגבול או בצידו האחר של כדור-הארץ.

במחזה *Far Away* מעלה המחזאית, קאריל צ'רצ'יל, את שאלת ההקשר הפוליטי-מוסרי בין האדם לבין המרחבים השונים שבהם הוא מתקיים; האם הפרט לכוד בתוך המרחבים הללו, כלומר אינו מסוגל להתרומם מעל טרדות היום-יום של חיו, או שמא המרחבים הללו הם רק תירוץ נוח עבורו להתעלם מכל מה שנמצא מעבר להם, כלומר הם בגדר חול, שבו טומן הפרט את ראשו, בעת שסכנה מרחפת על ראשיהם של בני-אדם אחרים ומאימת על חייהם ועל שלומם?

המרחק הגיאוגרפי הממשי, בין פרט מסוים בחברה לבין מעשי-עוולה הנעשים אי-שם (*Far-away*), רק מחדד את הנטייה האנושית להרחיק (או אולי דווקא להדחיק) את מעשי-העוולה הללו אל האי-שם של התודעה, כדי להימנע מלתת עליהם דין וחשבון מוסרי. במאמר זה אבקש לבחון כיצד נבנית במחזה המשמעות הפוליטית-מוסרית של היחס בין הפרט למרחב באמצעות טכניקות-דרמטיות, הנוגעות ליצירת החלל התיאטרוני.

המחזה *Far Away* ראה-אור בבריטניה בשנת 2000. למחזה שלושה חלקים עיקריים; החלק הראשון מתרחש בביתה של הארפר בשעת לילה, ומציג בפנינו מפגש בין הארפר לבין אחייניתה, ג'ואן, המתוארת בפשטות כ"ילדה".¹ במהלך מפגש זה מספרת ג'ואן לדודתה על כך שיצאה מחדר השינה שלה אל הַחצר ושם גילתה סדרה של עדויות לכך, שדודה נוהגת באלימות כלפי קבוצה של אנשים, שכלואים במחסן.

החלק השני מתרחש מספר שנים מאוחר יותר בבית-מלאכה לייצור כובעים בין היום הראשון בשבוע עבודה אחד ועד ליום הראשון בשבוע העבודה שאחריו בחלק זה מוצגים בפנינו סדרה של מפגשים קצרים

¹ בהוראות הבמה מצוין: "Joan, a girl" בתוך:

בין ג'ואן, כבר בחורה צעירה,² לבין איש צעיר בשם טוד,³ בזמן שהם יוצרים כובעים בעבודת-יד. ג'ואן התקבלה זה עתה לעבודה, לאחר שסיימה את לימודיה, ואילו טוד וותיק יותר. בעוד הכובעים, שעליהם הם עובדים, הולכים ותופחים ונעשים אקסטרווגנטיים, אנו נחשפים לשיחות בין השניים על תנאי-העבודה הירודים במקום ועל מאבקו של טוד במעסיקיו במטרה לשפר את התנאים הללו. בסוף שבוע העבודה אנו עדים למצעד של נידונים למוות בדרכם האחרונה. האסירים הללו, מוכים ומושפלים, חובשים את הכובעים המוכנים. בתחילת שבוע העבודה החדש מסתבר, שג'ואן יצרה תקדים בבית-המלאכה, כשהכובע הראשון שעיצבה אי-פעם זכה בפרס. טוד, לעומתה, עומד לאבד את מקום-העבודה שלו בעקבות המאבק שניהל.

החלק השלישי והאחרון מתרחש מספר שנים מאוחר יותר, בביתה של הארפר, ביום. העולם כולו נתון במלחמה, שבה מעורבים כל הלאומים, בעלי-החיים השונים וקבוצות בתוך האוכלוסייה (למשל, הילדים מתחת לגיל חמש). טוד וג'ואן הגיעו אל הדודה כדי לבקש לעצמם מקלט מן המלחמה. במהלך חלק זה טוד והארפר מנסים ליצור לעצמם תמונת-עולם ברורה של הכוחות הלוחמים, כדי לבחון כיצד הם עצמם משתלבים בה. לקראת סיום המחזה נכנסת ג'ואן ומספרת על מסע הבריחה שלה מהעיר אל בית הדודים.

Far Away הוא מחזה פוליטי בעליל. שני מרכיבים דרמטיים גלויים מאפשרים לנו ללמוד על העמדה הפוליטית שלו: הסיטואציות, שמהן הוא מורכב, המעמדות בין הפרט לבין המסגרת החברתית שבה הוא נתון (משפחה או מקום-עבודה, למשל), והדברים, שנאמרים על-ידי הדמויות. אולם העמדה הפוליטית של המחזה מובעת דרך מרכיב דרמטי נוסף, גלוי פחות, המרחב הבדיוני. צ'רצ'יל מכוונת אותנו למרכיבי המרחב כבר באמצעות כותרת-המחזה, שהתרגום המילולי שלה הוא "הרחק מכאן".

² *Ibid.*, p.16.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Hanna Scolnicov, "'Theatre space, theatrical space, and the theatrical space without" in *Themes in Drama 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), p. 11.

האביזרים, התפאורה, התאורה והפעלולים-הקוליים.⁵ שקולניקוב מבחינה בין החלל התיאטרוני שבפנים (Within), שגלוי לצופה, לבין החלל התיאטרוני שבחוץ (Without), שמשמש כהרחבה דמיונית של החלל הנגלה. שקולניקוב טוענת, שלחלל התיאטרוני שבחוץ ערך-מציאות זהה לזה של החלל התיאטרוני הפנימי במסגרת העולם הבדיוני, על אף שהיא מבחינה בין חלל-מוחשי (perceived) לבין חלל-מושגי (conceived).⁶ אני מבקש לסייג טענה זו ולהציע במקומה את הטענה, שהחלל התיאטרוני שבחוץ רק שואף לזכות בערך מציאות זהה לזה של החלל התיאטרוני שבפנים, כלומר הוא שואף למעמד ממשי, על-אף שהוא הכרתי במהותו.

צ'רצ'יל מביעה את המשמעויות השונות של הסתגרות הפרט מן ההקשר הפוליטי-מוסרי הכולל, דרך האבחנה בין החלל התיאטרוני שבחוץ לבין החלל התיאטרוני שבפנים. האירועים שמתרחשים בחלל התיאטרוני שבחוץ לעולם נוכחים בחלל התיאטרוני שבפנים דרך מתווך או מתווכים, בין אם מדובר בדמויות מתווכות ובין אם מדובר במרכיבים חזותיים או קוליים. האירוע עצמו, כתופעה או כחוויה, שוב אינו העניין, אלא הפרשנות שניתנת לו. מעשה אלים שוב איננו רק מעשה אלים, אלא נתפש כחלק ממערכת של הקשרים. הדיון עובר מן המעשה עצמו אל מערכת ההקשרים הזאת, שעלולה להצדיק אותו בדיעבד. הערך הפוליטי-מוסרי של האירוע האלים עלול להיות מתומרן כך, שייתפש כצודק וכראוי. דוגמה לתמרון כזה מופיעה בחלק הראשון של המחזה, כשהארפר מתגייסת להגן על שלמות המסגרת המשפחתית, שחלל הבית הפנימי הוא הביטוי המוחשי שלה, מפני הדופי המוסרי, שמטיל עליה הסיפור של ג'ואן, שמתרחש בחלל שמחוץ לבית. הארפר מנסה, תחילה, לנטרל את המשמעויות האלימות שמשמעות מהסיפור, על-ידי כך שהיא מעניקה לו פרשנות אלטרנטיבית. בכל פעם שג'ואן מכניסה לסיפורה נתון חדש, הארפר ממהרת לנטרל אותו דרך הפרשנות שלה. למשל, כשג'ואן מספרת שראתה שלולית של דם בחצר, טוענת הארפר שמדובר בדם של כלב, שנדרס מוקדם יותר בחצר.⁷ אולם, בסיום החלק הראשון, כשנדמה שהתמונה האלימה שמצטיירת אינה משתמעת עוד לשתי פנים (הדוד מתעלל בפליטים חסרי-ישע), יוצקת הדודה את כל הנתונים, שהעלתה ג'ואן, לכדי נראטיב שלם, המעניק מסגרת מוסרית-חיובית לתמונה הזאת, ומצליח להפיס, לְכִסּוֹף, את דעתה של ג'ואן.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁷ *Ibid.*, pp. 9-10

צ'רצ'יל ממעטת לעשות שימוש בהוראות-במה בחלק הראשון של המחזה ובחלק השלישי שלו. למשל, בפתיחת החלק הראשון היא מציינת: "ביתה של הארפר. לילה".⁸ הוראה זו אומנם מגדירה לנו את זמן ההתרחשות ביממה (לילה) ואת החלל התיאטרוני הכללי (ביתה של הארפר), אך בד-בבד מעמידה בפנינו את השאלה: מהו החלל התיאטרוני שבפנים, כלומר, היכן בדיוק נמצאות הדמויות בבית, וכיצד חלל זה נראה? שני הנתונים הממשיים היחידים, שיש לנו על המרחב הדרמטי הגלוי, הם הדמויות עצמן, ואילו ההתרחשות היחידה בין הדמויות, שעליה ניתן ללמוד מתוך הדיאלוג, היא עצם קיום הדיאלוג. על-ידי כך מבקשת צ'רצ'יל להדגיש בפנינו שתי נקודות: האחת, שהאירועים המשמעותיים מתרחשים בחלל התיאטרוני שבחוץ, והשנייה, שהעובדה שאירועים אלה מיוצגים בחלל התיאטרוני שבפנים אך ורק באמצעות השפה, הופכת את היכולות הרטוריות של הדמויות לכלי העיקרי במאבק ביניהן על שליטה בתמונת העולם. אם כך, הדיאלוג אינו רק האמצעי הדומיננטי ליצירת החלל התיאטרוני במחזה, אלא גם אמצעי ליצירת משמעות פוליטית דרך החלל הזה. הארפר כופה על אחייניתה תמונת-עולם, שמשרתת את מטרתיה, דרך המניפולציה שהיא מבצעת במשמעות המוסרית של האירועים, שג'ואן תיארה.

על רקע השימוש המועט בהוראות-במה בחלק הראשון ובחלק השלישי, בולטות במיוחד שתי הוראות-במה, הדומות זו לזו, אחת בחלק הראשון והשנייה בחלק השלישי. בראשונה מציינת הכותבת: "היא [ג'ואן, י.א.] מרימה את כף-רגלה החשופה",⁹ ובשנייה היא מציינת "הוא [טוד, י.א.] מסיר את חולצתו ומראה צלקת".¹⁰ התוצאה של שתי הפעולות הללו היא הכנסת החלל התיאטרוני שבחוץ לתוך החלל התיאטרוני שבפנים דרך חשיפת התוצאות, שהותירו התרחשויות בחלל התיאטרוני שבחוץ, על גופן של הדמויות. ג'ואן מביאה עמה את שרידי טיפות-הדם, שניגבה מכף רגלה, לאחר שדרכה בתוך שלולית של דם בחצר. טוד מציג צלקת, שהיא שריד מפציעה, שנגרמה בעת מפגש אלים עם דב. דרך הגוף האנושי, הסמוי בדרך כלל מן העין ומוסתר באמצעות הבגדים, נחשפת בפנינו המציאות שמעבר לגבולות החלל הפנימי (הבית).

אמצעי נוסף ליצירת המשמעות הפוליטית הוא תמרון הפרספקטיבה של הצופה על ההתרחשות. החלק השני במחזה מורכב, כאמור, משישה חלקי-משנה והוא מתרחש ברובו בבית-מלאכה לייצור כובעים, שבו עובדים ג'ואן וטוד. הוראות-הבמה, החל מחלק-המשנה השני ועד לחמישי, מציינות, שבין כל חלק-משנה

⁸ Caryl Churchill, *Far Away* [London: Nick Hern Books, 2000] p. 3.

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

חולפת יממה, פרט לחלק השישי שמתרחש בתחילת שבוע-עבודה חדש. מהוראות אלה ניתן להקיש, שהחלק הראשון נפתח ביום הראשון של שבוע-עבודה כלשהו ומסתיים ביום הראשון לשבוע העבודה שאחריו. אנו עדים, למעשה, לאופן שבו מתנהלים חיי-השגרה של הדמויות: מחזור עבודה שבועי לייצור כובעים.

בארבעת חלקי-המשנה הראשונים אנו למדים, שטוד אינו שבע-רצון מתנאי-העבודה בבית-המלאכה ומחליט להיאבק על שיפורם מול מעסיקיו. הרושם שנוצר כתוצאה מכך, הוא שהחלק השני של המחזה עוסק בזכויות העובדים ובזכותם להיאבק על תנאי-עבודתם. אולם בחלק-המשנה החמישי נכנסת לבמה תהלוכה של חבורת אסירים מרופטים ומוכים, הקשורים זה לזה בשלשלאות ונמצאים בדרכם אל ההוצאה-להורג. האסירים הללו חובשים את הכובעים, שהכינו ג'ואן וטוד במהלך ארבעת חלקי-המשנה הקודמים.

עד לנקודה זו הקורא חולק עם הדמויות את נקודת המבט הצרה שלהן, כיוון שהוא חשוף למסגרת המרחבית המצומצמת של בית-המלאכה בלבד. בחלק-המשנה החמישי נכנס ההקשר הפוליטי-מוסרי הרחב לחלל התיאטרוני שבפנים באמצעות תהלוכת הנידונים למוות. בחלק-המשנה השישי, כשהחלל התיאטרוני שבפנים מצטמצם בחזרה למרחב של בית-המלאכה, תהלוכת הנידונים למוות ממשיכה להתקיים עבורנו בחלל התיאטרוני שבחוץ, כלומר היא כבר חלק בלתי-נפרד מהאופן שבו אנו תופשים את המרחב התיאטרוני כולו. כעת נתפש המאבק הפוליטי-מוסרי של טוד על רקע התעלמותו מהמשמעות הפוליטית-מוסרית של עבודתו בכללה. בעצם ייצור הכובעים טוד וג'ואן משתפים פעולה, גם אם באופן הזניח ביותר, עם מעשי-הזוועה של המשטר.

בחלק זה של המחזה יוצרת צ'רצ'יל את החלל התיאטרוני שבפנים בעיקר באמצעות חפצים, שהיא ממקמת בחלל. החלל התיאטרוני שבפנים מוגדר כ"בית-מלאכה לייצור כובעים" ובו "ספסל-עבודה", שעליו יושבים ג'ואן וטוד ומכינים כובעים.¹¹ לאורך החלק השני השינוי העיקרי, שמתרחש בחלל התיאטרוני שבפנים, הוא האופי האקסטרווגנטי, שהכובעים הללו הולכים ומקבלים, הן בגודלם העצום עד כדי גיחוך, והן בצבעים הבהירים שבהם הם מקושטים. רק לאחר שנחשף תפקידם של הכובעים הללו במסגרת העולם הבדיוני, אנו מבינים את תפקידם כמוטיב במחזה: ייצוג האלימות הממסדית, שמתרחשת

¹¹ *Ibid.*, p.16.

בחלל התיאטרוני שבחוץ. הנוכחות ההולכת וגדלה שלהם במרחב התיאטרוני שבפנים היא בגדר דגל שחור שמתנוסס מעל לראשיהם של טוד וג'ואן בשעה שהם עוסקים בטרדות הקטנות של חייהם הנוחים והבטוחים.

עד כה מניתי שלוש דרכים שבאמצעותן יוצרת צ'רצ'יל את החלל התיאטרוני: הדיאלוג, הגוף של הדמויות והפרספקטיבה המרחבית של הצופה. כעת אבקש לבחון כיצד המסעות במרחב ובזמן, שקיימים במחזה, תורמים להבנת המשמעות הפוליטית שלו. חנה נוה בספרה נוסעים ונוסעות מבחינה בין שני סוגי מסעות:

"במשמעותו המיידית והמילולית הוא ציון של תנועה מוגדרת ממקום למקום בזמן הריאלי ובמרחב הפיזי, המדיני והתרבותי, וניתן לשרטטו על גבי מפת שטח גיאוגרפית, למדוד את ממדיו (זמן, מרחק) ולכמת את היקפו." "...במשמעותו המושאלת המסע הוא ציון של שינוי במרחב המנטאלי והפסיכי, שינוי מצב ודיספוזיציה, גם אם לא כלולה בו תזוזה פיסית כלשהי."¹²

המסע, בשני מובניו, קיים במחזה במספר אופנים: ראשית, ניתן לראות את המחזה כולו כמסע התבגרות של הגיבורה, ג'ואן, שהופכת לנגד עינינו מילדה לאישה. לפי נוה, המסע, במשמעותו הראשונה, מחייב העתקת מקום ממשית ויש בו נקודת-מוצא, תחנה או תחנות ביניים ותחנת-סיום. לעומתו, המסע, במשמעותו המושאלת, דורש שינוי בעמדה ההכרתית או התודעתית.¹³ נקודת-המוצא של ג'ואן היא במובנה הפשוט, בית הדודים בכפר, ובמובנה המושאל, הילדות המאוחרת. הגילויים שעוברים עליה במהלך הלילה והעובדה שהיא דורשת עליהם הסבר מדודתה, מביאים את הדודה להעביר אותה מעין טקס חניכה כפוי, שלאחריו היא כבר אינה משתייכת לעולם ילדי א-פוליטי, אלא משתייכת לעולם המבוגרים, שהוא עולם פוליטי בעליל. הארפר מציגה בפני ג'ואן תמונת-עולם פוליטית שבה יש שני צדדים, הטובים והרעים, והיא דורשת ממנה לבחור צד.¹⁴

נוה מציגה את 'היציאה החוצה' כתנאי הכרחי ליצירת שינוי הן במובן הפיסי והן במובן ההכרתי-תודעתי. לדבריה, דרושה חריגה מן המקום ההתחלתי, בכל מובן שהוא, ודרוש מרחק ממנו, כדי לראות בו

¹² חנה נוה, נוסעים ונוסעות [תל-אביב: משהב"ט והאוניברסיטה המשודרת, 2002] ע' 7.

¹³ שם, ע' 8.

¹⁴ Caryl Churchill, Far Away [London: Nick Hern books, 2000] pp. 14-15.

דברים, שלא ניתן היה לראות לפני היציאה החוצה.¹⁵ בחלק הראשון של המחזה ג'ואן מחליטה לשבור את המסגרת המרחבית, שבה היא נמצאת, ולצאת מן הבית אל החוץ. היא עושה זאת בשעה לא שגרתית עבודה (לילה) ובאופן לא שגרתי (דרך החלון). לאור שני הנתונים הללו נשאלת השאלה: מה מביא את ג'ואן להסתכן כך ולצאת החוצה? כשהארפר חוקרת את ג'ואן על הסיבה שהביאה אותה לצאת, היא משיבה, ששמעה צרחה של בן-אדם.¹⁶ נוה טוענת שהתנועה החוצה דורשת אנרגיה פיסית ונראטיבית,¹⁷ אולם השאלה, מדוע קול הצרחה האנושית הביא את ג'ואן להסתכן במסע לילי, אינה נענית במחזה. האם הייתה זו סקרנות אנושית-ילדית גרידא, או שמא היה זה מצפונה האנושי, שלא אפשר לה להמשיך לישון, בשעה שבני-אדם אחרים סובלים בקרבת-מקום?

חשיפת ההתרחשויות האלימות, שמתרחשות בחלל התיאטרוני שבחוץ, מעוררת אצלנו ציפייה לשינוי הנסיבות, שהביאו להתרחשותם, ולו מכורח החשיפה עצמה. אולם ההישג של ג'ואן, בעצם שבירת המסגרת המרחבית והתודעתית של חייה, מועם בסיום החלק הראשון, כשהארפר מביאה אותה לאמץ עמדה כוזבת ביחס לתמונת-העולם שחשפה. בחלק השלישי של המחזה מנסים הארפר וטוד למפות את מערך-הכוחות הלוחמים. אולם, ככל שהנתונים הולכים ומצטברים, כך הופכת תמונת-המצב כאוטית וסתומה. המושגים הפוליטיים, שרכשו לעצמן הדמויות, שוב אינם מסייעים להן לשלוט בעולמן ולו במובן התודעתי של המילה.

המונולוג של ג'ואן בסיום המחזה, שבו היא משתפת את טוד והארפר בתלאות המסע שעברה מן העיר אל בית הדודים בכפר,¹⁸ הוא למעשה הניסיון שלה למצוא את פשר המסע הזה. הפעם המסע אינו מוצג כאמצעי לשינוי נסיבות החיים, אלא כפעולה חסרת-משמעות לחלוטין ונואשת. האופן חסר-הפשר והסתום שבו בוחרת צ'רצ'יל להעביר לנו את חוויית המסע הזה, נראה שווה-ערך לחוסר הפשר ולאי-התוחלת של המסע עצמו כאקט פוליטי. שאלת הערך המוסרי שלו נותרת פתוחה.

לאורך המסע ביצירה נקודת-המבט שלנו על העולם הבדיוני הולכת ומתרחבת: מהבית בכפר, דרך מקום-העבודה בעיר ועד המדינה והעולם. בכל אחת מהתחנות אנו חווים ניסיון לשנות את נסיבות החיים

¹⁵ חנה נוה, נוסעים ונוסעות [תל-אביב: משהב"ט והאוניברסיטה המשודרת, 2002] ע' 8.

¹⁶ Caryl Churchill, Far Away [London: Nick Hern books, 2000] p. 6.

¹⁷ חנה נוה, נוסעים ונוסעות [תל-אביב: משהב"ט והאוניברסיטה המשודרת, 2002] ע' 8.

¹⁸ Caryl Churchill, Far Away [London: Nick Hern books, 2000] pp. 37-38.

באמצעות הרחבת התודעה הפוליטית, אולם ניסיונות אלה מוכתרים בכישלון. אם בשני החלקים הראשונים נדמה שהפוטנציאל לשינוי הנסיבות הוא בהישג-יד, הרי שהחלק השלישי בא ומראה לנו את חוסר-האונים המוחלט שבו שרריות הדמויות למול המערכת הפוליטית העולמית. לפרט שוב אין את הכלים ליצור את תמונת-העולם, שבו הוא מתקיים. נדמה שהוא שבוי בתוך נסיבות חיון, שעליהם אין לו שליטה.

בכותרת המאמר הצגתי את השאלה: "הרחק מכאן, הרחק ממה?". המחזה מציג שתי תשובות במקביל, שמזמינות אותנו להציע את ההסבר שיקשור ביניהן. מצד אחד, היכולת לשנות את המסגרת הפוליטית הכוללת, שבתוכה מתקיימות הדמויות במחזה, הולכת ומתרחקת מהישג ידן, ובמובן הזה היא "הרחק מכאן". מצד שני, החובה לשאת באחריות מוסרית כלפי האחר, שלעולם יימצא "הרחק מכאן", עומדת בעינה. נראה, שעבור הדמויות במחזה, כשמעשי-העוולה מתרחשים רחוק מן העין הם מתרחשים גם רחוק מן הלב ובוודאי שגם הרחק ממוסר-הכליות.

ביבליוגרפיה:

מקורות ראשוניים:

Caryl Churchill, Far Away [London: Nick Hern Books, 2000].

מקורות משניים:

חנה נוה, נוסעים ונוסעות [תל-אביב: משהב"ט ההוצאה לאור והאוניברסיטה המשודרת, 2002].

Hanna Scolnicov, "Theatre space, theatrical space, and the theatrical space without" in Themes in Drama 9 [Cambridge: Cambridge University Press, 1979] pp. 11-26.