

Mira Muhoberac

Ivica Boban i Mavro Vetranović u Dubrovniku

Kao dramaturginja dubrovačkoga teatra pa ravnateljica Kazališta Marina Držića u Dubrovniku pozvala sam svoju nekadašnju profesoricu scenskoga pokreta na ADU-u u Zagrebu Ivicu Boban da režira dvije drame Mavra Vetranovića (koje sam pročitala kao drame kazaliteta i tako ih postavila na repertoar): *Suzanu čistu* na velikoj pozornici, a *Orfea* na maloj sceni KMD-a, u Teatru Bursa, kao svojevrsnu duopredstavu.

Suzana čista

Suzana čista, napisana u prvoj polovici 16. stoljeća, a tiskana tek 1872. u Zagrebu, počiva na dramatizaciji biblijske legende o starcima rabijima Ilijakinu i Izaku koji pokušavaju zavesti čistu Suzanu. S prethodnicom u Marulićevoj pjesmi o Suzani (Vetranović se više udaljuje od *Biblije*) i dramskim nasljedateljima u dramici *Il gudizio di Daniele*, nije samo tekst o kleveti na štetu nevine Suzane. Svojom je zgusnutom strukturom i snažnim ustrojem dramskih osoba te smanjenjem didaktične očiglednosti (ipak – teza: „zlouporaba moćnih bit će kažnjena“), pobožnosti i utilitarnosti više biblijska drama, a usmjerenošću na političku aktualizaciju drama pravde ili sudska drama nego prikazanje. Sudište i suđenje u središtu događanja u trećem i četvrtom *skazanju*, organizirano kao proces vođen prema proceduri onoga doba, povezuju je i s hrvatskim tzv. dramskim robinjama, s Nalješkovićevom *Komedijom drugom* i *Komedijom trećom*, ali i s Lucićevom *Robinjom*.

Vetranovićeva drama *Suzana čista* nije dotad, pola tisućljeća, bila izvedena u dubrovačkoj sredini, u kojoj je nastala!

U razgovoru s Ivicom Boban o bitnosti praiizvedbe toga teksta u suvremenom hrvatskom kazalištu uputila sam je i na činjenicu da je u Vetranovićevo vrijeme u Dubrovniku *Suzana čista* bila namijenjena prikazivanju, o čemu svjedoče scenski precizne didaskalije te u tekst upisana modificirana simultana pozornica; prolog navodi sociološku uputnicu: vlastelu, vladike, puk te prikazbu na otvorenu prostor.

Suzana čista u režiji Ivice Boban praiizvedena je u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku 20. travnja 2001. godine. Vetranovićeva drama *Suzana čista* nije dotad, pola tisućljeća, bila izvedena u dubrovačkoj sredini, u kojoj je nastala! Ta hrvatska baštinska činjenica, uz njezinu gotovo nevjerovatnu suvremenost, bila je jedan od odlučujućih elemenata kad sam kao dramaturginja KMD-a izabirala repertoar za sezonu 2001./2002., prijelomnu sezonu dvaju tisućljeća. U izvedbi gotovo cjelokupna ansambla KMD-a predstavu je suvremena nam publika gledala i slušala doslovce onim riječima, uz samo poneka kraćenja, kako ju je napisao Mavro Vetranović, premda se činilo da je to nemoguće.

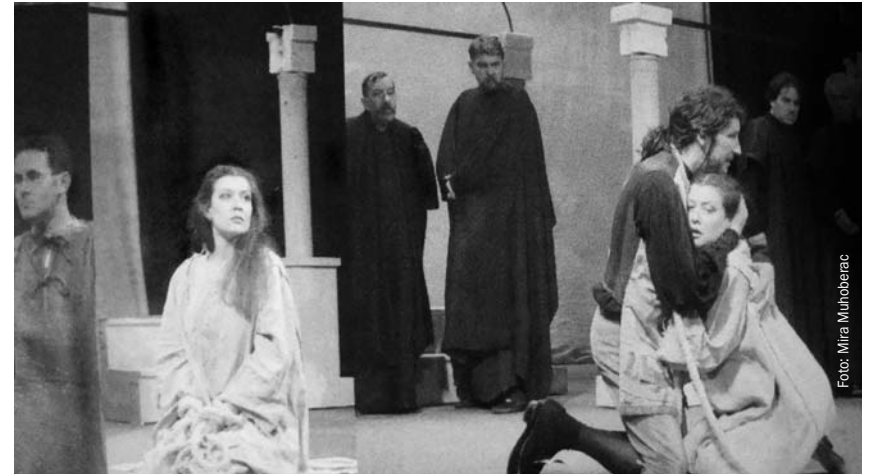


Foto: Mira Muhoberac

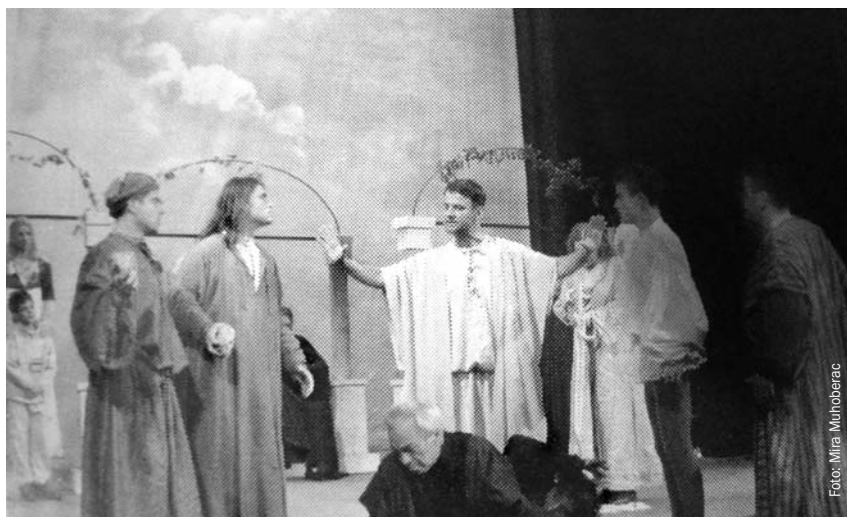


Foto: Mira Muhoberac

Suzana čista

Ivica Boban prihvatila je moju dramaturšku analizu i sugestiju za režiju u Dubrovniku. Drama je, naime, utemeljena na osudi nevine optužene, pa u središtu ima slično jezgreno uporište kao Držićeva tragedija *Hekuba*, koju je

režirala na Dubrovačkim ljetnim igrama, prvo 1982. na Držićevoj poljani, a zatim 1991. u podnožju tvrđave Minčeta, u teškom neprijateljskom okružju usmjerenom protiv Dubrovnika na početku Domovinskoga rata. U *Suzani*



Suzana čista

čistoj u središtu je i korupcija, potkupljivanje, licemjerno suđenje pravde, a Božja osuda mita poantirana je na završetku. U središtu je *Suzane čiste* Dubrovnik, ali i cijeli suvremeni nam i tobožni, tako nam blizak kasnosrednjovjekovni i ranorenesansni svijet, kao glavna dramska osoba.

Diplomatske igre pravde, suđenja vlasti, osude, (ne) mogućnosti slobodnoga života bez vlasničkoga, gospodarskoga i novčanoga prijetvornoga okruživanja, sa stegom politike oko humanosti – paradigmatka je i sintagmatka to drama dubrovačkoga vremena te se čini da je napisana na prijelazu tisućljeća i u današnje vrijeme, zatrovano mitom, „mitoliko“ i „mitotvorno“ (imenica „mito“ prvi je put upotrijebljena u hrvatskoj dramskoj književnosti u *Suzani čistoj*).

Predstavom smo željeli pokazati moralno dvojbenu strukturu svijeta. Sudi li se danas krivo ili pravo optuženima, dvojba je to koja je univerzalno spojena čak i datumom što ga Vetranović zapisuje kao nadnevak Daniove osude starcima, tj. rabijima – dvadeseti je to dan mjeseca travnja, isti dan u kojem se događa naša praižvedba:

Na dvadeseti dan mjeseca travnoga meni bi vlas dana vrh puka ovoga, po Božjoj ljubavi šibiku držeći, da činim sud pravi na stolu sideći; a za to ja Danil po Božjoj oblasti pokli sam na stol sil da sudim u časti, hotil je Bog živi i pravda njegova, da nadjoh sud krivi od zlobnih popova, ki htjehu pobiti pravednu Suzanu od nje proliti pravu krv izdanu; po našem zakonu sudjeni tim jesu, da istu smrt onu oba dva podnesu.

Dramaturškoj cjelini dodali smo još dva okvira: poeziju Mavra Vetranovića i okupljanje glumačke družine – glumaca KMD-a kostimiranih u plemiće koji se naknadno kostimiraju u odjeću napisanih dramskih osoba.

Ivica Boban u toj se predstavi, u kojoj potpisuje i koreografiju, u redateljskoj karijeri prvi put suočila s teksturom

Predstavom smo željeli pokazati moralno dvojbenu strukturu svijeta. Sudi li se danas krivo ili pravo optuženima, dvojba je to koja je univerzalno spojena čak i datumom što ga Vetranović zapisuje kao nadnevak Daniove osude starcima, tj. rabijima – dvadeseti je to dan mjeseca travnja, isti dan u kojem se događa naša praižvedba.

starije hrvatske književnosti prijedržičevskog tipa. Uz moju dramaturgiju, scenografiju Vesne Režić, kostimografiju Doris Kristić i skladateljski rad Paole Dražić Zekić te glumački ansambl KMD-a strukturirali smo predstavu na nekoliko razina dvostrukim mehanizmom kazališta u kazalištu, ostvarujući naznake otvorena prostora u zatvorenu Kazalištu Marina Držića. Na lijerici pok. Beba Burina svirao je glumac Igor Hajdarhodžić, današnji vlasnik Burinova glazbala.

U prologu i epilogu *Hommage à Mavro Vetranović* upotrijebljeni su pjesnički tekstovi Mavra Vetranovića *Remeta, Pjesanca Muzam, Lanci alemani, trumbetari i pifari, Pjesanca košuti ranjenoj, Moja plavca, Aurea aetas, Tiha luka*, ali i glazbeni citat Gregorija Allegrija *Miserere*.

Premda Ivica Boban ne otkriva izravno svoje redateljske metode, mislim da se u njezinu radu s glumačkim ansamblom mogu prepoznati elementi pariške glumačke škole Jacquesa Lecoqa, povezane s njegovom ranijom sportskom karijerom.² Glumce upućuje na istraživanje vlastitih kreativnih mogućnosti bez isticanja „onoga što je pravo, a što krivo“. Navodi ih na naglašavanje maski, započinjući s neutralnom maskom, koja je vidljiva npr. u radu s „rabijima“ Mirkom Šatalićem i Nikom Kovačem, u simetričnu izgledu i s otvorenim ustima koja upijaju riječi teksta i govor tijela. Kad se stvorila svijest o tjelesnom manirizmu, s glumcima postupno stvara maske komedije *dell' arte*, počevši od minimalne maske do osobne maske klauna za svakoga izvođača te tako u verbalnu teksturom drame

osude stavlja metateatralan, maskovit okvir. Glumci razvijaju predstavu kao igru (igrivost), složenost (zajedničnost) i dispoziciju (otvorenost). Kao i Lecoq, Ivica Boban naglašava djelotvornost pokreta, promatrajući ga kao vrstu zen-umjetnosti: jednostavan, izravan, minimalan pokret nosi komunikacijsku dubinu. Kao i Lecoq, poštuje tradicionalnu formu komedije *dell' arte*, ali bez purizma stilske formacije, vjerujući da je ta vrsta komedije specifična jer služi kao alat koji kombinira tjelesni pokret s glasovnom ekspresijom. Hrvatskoj drami s početka 16. stoljeća razvijanjem takovrsna glumačkoga koda i redateljskoga stila Ivica Boban daje svježinu, uspijevajući dobiti različite glasove koji ispunjavaju i učvršćuju svaku pojedinu masku, pronalazeći prostor reinencije s obzirom na konvencije komedije *dell' arte*. Uspostavlja se izravan, komunikabilan i intiman prostorni odnos izvođača s publikom.

Moguće je i povezivanje pokretnih elemenata scenografije Vesne Režić u *Suzani čistoj* s *Laboratoire d'Étude du Mouvement* iz 1977. koji istražuje arhitekturu i dizajn scene i njihove poveznice s pokretom.

Mizanscensku impostaciju Ivica Boban možemo usporediti s prizorom na gradualu dubrovačkoga nadbiskupa Rainalda Graziana (u Dubrovniku od 1510. do 1518.) koji je najvjerojatnije napravljen u Gradu u vrijeme njegova nadbiskupovanja. Na minijaturi na naslovnici drugoga sveska te knjige prikazuje se kazališni prizor s nedefinirana trga s gestama i figurama sličnima onima koje su ucrtane u režiju *Suzane čiste*. Sljedeći izvor oblikovanju svojih scenskih slika Ivica Boban pronalazi u likovnim ilustracijama *Suzane čiste*, slici *Suzana i dva starca* Jacopa Basana iz 1571., ali i ilustracijama *Biblije* Gustava Doréa.

Intrigantan dio režije počiva i u motivskim gestualnim silnicama; npr. u promjeni biblijskih i biljaka Mavra Vetranovića kojima se dokazuje nepodudarnost izjava staraca, tj. laž oko biljke kojom se dokazuje nepreljub. U proljetnom Dubrovniku kao najzanimljivije stablo Ivica Boban otkriva naranče pune žutih plodova pa one postaju zaštitnim znakom naše predstave, uz lukove i stupove okićene vinovom lozom. Potvrdu za takav redateljski postupak osim u dubrovačkoj svakodnevnici pronalazimo u povijesti dubrovačkih vrtova za koje su i u renesansi karakteristični zeleni trjemevi prekriveni lišćem vinove loze (odrine ili pergole).³

Olakšavajući težinu teksta i običaje dubrovačke sudske prakse igrivošću ansambla, Ivica Boban na ikonologiji razigranosti stvara slobodu teatra koja govori i o društvu koje je prožeto trgovačkim duhom u kojem su sloboda kretanja, vrijeme i novac isprepletene i međuovisne vrijednosti. Lišavanje slobode i gubitak vremena dalekosežna su kazna koja opterećuje sudbine osuđenika u dubrovačkom penalnom sustavu u kojem kazna zatvora postoji već od 15. stoljeća, a u većini se europskih zemalja zatvorska kazna pojavljuje tek u 16. stoljeću.⁴

Orfeo

Molim vas za milos, čin'te toj za mene,
dajte ju na svitos iz jame pakljene,
zašto je grehota, zašto nie pravi sud,
da takaj ljepota uživa pakljen trud.

Kao dramaturginja pa ravnateljica KMD-a i dramaturginja predstave *Orfeo* malenu Vetranovićevu mitsku dramu smjestila sam u maleni scenski prostor. U minijaturnoj formi u Teatru Bursa prikazali smo dramu dvoje ljubavnika i razmknuta prostora. Ivica Boban režirala je i koreografski postavila predstavu koja je govorila o ljubavi unatoč smrti s razlomljenim zrcalnim i odjecima jeke, s mladim glumcima i glumicama u Gradu-teatru. Predstava *Orfeo* bila je svojevrsan nastavak predstave *Suzana čista*, praižveden 4. svibnja 2001. na maloj pozornici Kazališta Marina Držića, samo četrnaest dana nakon praižvedbe drame *Suzana čista* na velikoj pozornici KMD-a.

U kratkoj mitološkoj drami koju je Petar Kolendić naslovio *Orfeo*, prekinuta završetka (na stihu 595.), a možda i izostavljena početka (nastala je na početku 16. stoljeća, pronađena je u bečkoj dvorskoj knjižnici, a objavljena je u Zagrebu 1909.), Vetranović spaja mitološku i kršćansku simboliku s naznakama svijeta renesansnog ozračja, utjelovljujući višestruko obrađenu priču o mitskom pjevaču Orfeju koji pjesmom i sviranjem (lira) pokušava izvesti voljenu Euridiku iz podzemnoga svijeta. Izvorno je preokreće u Euridikinu (Euridiche), a ne Orfejevu sudbonosnu pogriješku: okrenuvši se unatoč zabrani Euridiche ostaje osuđena na vječni boravak u podzemnome svijetu; Karon

U našoj, prvoj izvedbi Vetranovićeva *Orfea* u povijesti kazališta sudjelovali su gotovo mahom mladi glumci KMD-a, čime smo željeli naglasiti i autorovu mladost u trenutku pisanja ove drame, ali i snažnu ljubavnu strast skrivenu u svim porama dramskoga diskursa organiziranu kao niz žudnjom natopljenih slika sjećanja, ljubavnoga sna, umjetnikova nadahnuća u ljubavi, ljubavničko-umjetničke boli, nesvjesno-svjesnoga kretanja ljubavničkoga fluida u drami.

je prevozi na drugu obalu rijeke na poziv Duha, „službenika“ Kralja pakljenoga.

Sačuvan središnji dramski prizor prikazba je zbivanja pred vratima pakla i u paklu u kojemu todobna simultana srednjovjekovna pozornica daje drukčije značenje: postavljenost pakla na jednoj i raja na drugoj strani renesansnu orfejsku temu (melankolija, čežnja, putovanje) stavlja i u okular ranokršćanskoga srednjovjekovnog nadahnuća o viđenju Krista u liku Orfeja. Orfeo stoji pred vratima pakla kao i Krist, Spasitelj, kristoliki Orfeo, izvlačitelj grješnika iz limba, prikazuje parabolu kršćanske povijesti ostvarujući iskupljenje u drugim prostorima mita, u pretpovijesti (isto rješenje Euridikina okretanja prema Hadu/paklu Vetranović je uveo i u *Pjesanci Orfeu*). Od istoimene Polizianove drame zgusnute radnje Vetranovićeva se drama razlikuje i minijaturnom usmjerenosti na dijalog ljubavnika te zatvorenom dramskom strukturom, ali i snažnim i hrabrim pretvaranjem žene u glavnoga protagonista, djelatnoga sudionika zbivanja. Naglašavanjem ženske nositeljice griješnosti (Orfejevo oslobađanje od pakla u skladu s boetijevskim komentiranjem orfike), ali i dramskoga središta, ova se drama iz mitsko-biblijske mjestimice pretvara u



Orfeo

renesansnu pastoralu pa, djelomice, i u komediju humorinih i realističkih prizora (Karon i Orfeo te jedan od duhova /dusi pakljeni/ razgovaraju kao dubrovački gospari, životnost prizora veslanja...).

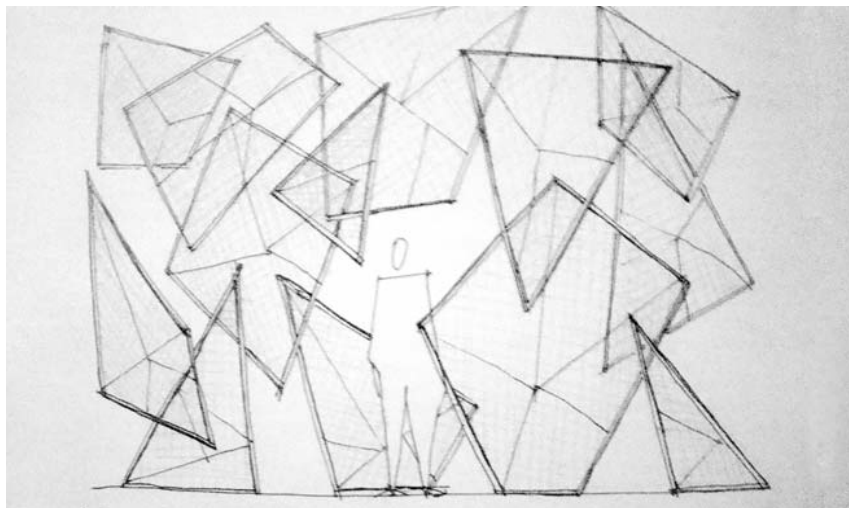
Mitološkom figuracijom *Orfeo* se priklanja i *Pirnoj drami* nepoznata autora iz *Ranjinina zbornika* te *Komediji drugoj* („Paridov sud“) Nikole Nalješkovića. Mogućim tumačenjem Orfeja (bog s lirom) kao simbola preporoda (autobiografizam: pjesnik), metafore prirode, zaštitnika poezije, umjetnosti te dramskim ulaženjem ljepote kao teme (Orfeo; Euridiche fascinira ljepotom Karona kao trubadura ili petrarkista, putnika, pjesnika, dubrovačkoga pomorca, vlasnika broda itd.), strukturacijom himne radosti Vetranovićevi stihovi postaju potvrdom pripadnosti humanizmu i renesansi. I svjetonazorska filozofska i teološka problematika orfizma (Orfej nije samo mitski pjevač, nego humanistički i renesansni pjevač/pjesnik s lirom te mudrac i učitelj), tradirana iz antike i srednjovjekovlja, preko neoplatonizma dopirući do renesanse, stavlja Vetranovića u humanističko-renesansni kontekst.

U prvom je dijelu ova drama strukturirana kao prikazanje, a u drugom se naslućuje „okrenuta pastorala“ – renesansna tragedija. Orfejska snaga ljepote i umjetnosti pojača-

Postavljenost pakla na jednoj i raja na drugoj strani renesansnu orfejsku temu (melankolija, čežnja, putovanje) stavlja i u okular ranokršćanskoga srednjovjekovnoga nadahnuća o viđenju Krista u liku Orfeja.

na je versifikacijskim kombiniranjem, gipkošću i lakoćom stiha, jezičnim bogatstvom.

U našoj, prvoj izvedbi Vetranovićeva *Orfea* u povijesti kazališta (kao i u slučaju *Suzane čiste*, ni za ovu dramu nije pronađen nijedan podatak o mogućoj njezinoj izvedbi ni u Čavčićevu vrijeme) sudjelovali su gotovo mahom mladi glumci KMD-a, koje je predvodio tad najmlađi član ansambla Hrvoje Sebastijan kao Orfeo te Glorija Šoletić kao Euridiche, čime smo željeli naglasiti i autorovu mladost u trenutku pisanja ove drame (bio je u devetnaestoj godini života, tj. u ranim dvadesetima), ali i snažnu ljubavnu strast skrivenu u svim porama dramskoga diskursa organizirana kao niz žudnjom natopljenih slika sjećanja, ljuba-



Orfeo, scenografska skica

vnoga sna, umjetnikova nadahnuća u ljubavi, ljubavničko-umjetničke boli, nesvjesno-svjesnoga kretanja ljubavničkoga fluida u drami. U njoj je, kao i u mitu, izostavljen prizor ljubavnoga sastanka i prizor ljubavnoga rastanka, ali ona pršti od želje za susretom, sastankom, dodirnom, međusobnim pogledom. Drugim, zajedničkim gubljenjem tijela u ljubavi bez tjelesnih granica i ograničenja konvencionalne zadanosti prostora. Uostalom, rekla sam Ivici Boban kao dramaturginja, zar Orfeo nije glas, a Euridide zar nije jeka, zar Orfeo nije lik, a Euridide zar nije odraz lika u zrcalu, zar Orfeo nije tijelo, a Euridide zar nije sjena, ili možda, u muško-ženskom smislu, i obratno?!

Nisu li Orfeo i Euridide naši svevremeni „imaginarni dvojnici“?

Dok na dubrovačkom groblju Boninovo leže poginuli mladi hrvatski branitelji, naši Orfeji, i dok ih posjećuju njihove Euridike, koje ih nikad više neće moći ni vidjeti ni dodirnuti, na početku novoga tisućljeća otvara se teška provolija, golem grob u koji se tad pretvarao Dubrovnik korespondirajući s cijelom Hrvatskom i izgubljenim mladim životima u Domovinskom ratu.

Drame *Suzana čista* i *Orfeo* osim ženske nositeljice radnje i usidrenosti u dubrovačku sredinu spaja i trenutak grješnosti, prekršaja zakona, pokušaja Euridikina i Suzanina silovanja, u antičko-mitskom slučaju u pretpovijesti drame, prije zmijina ugriza, a u biblijsko-babilonsko-dubrovačkom u središtu teksta drame. Teksturi drame dodali smo dva dramaturška okvira: konkretnu kazališnu nazočnost Mavra Vetranovića, kao i u slučaju *Suzane čiste*, te interludijski niz slika ljubavne boli, nade, strasti i sjećanja, strukturiranih u slike našega i orfejskoga sna stihovima istaknutih hrvatskih pjesnika nastalih u Dubrovniku.

Uz pomoć scenografa Marina Gozzea i prostora razlomljena plohama različitih oblika i mitološki osmišljene kostimografije Doris Kristić te onirične glazbene podloge Ivica Boban gradila je režiju na fragmentima pokreta, krotinama govora i mozaicima pogleda, u postmodernističkom duhu i postdramskom obzoru, sa samo jednim realističkim prizorom, arhetipski snažnoga Ivice Barišića kao veslača Karona. U fonu plesnoga teatra Ivica Boban stvorila je originalno djelo, simfoniju tuđe i sreće, boli i radosti. Njezina moguća uporišta pronalazimo u tzv. *siroma-*

šnu kazalištu Jerzyja Grotowskoga⁵ koji potpisuje i *Orpheus* Jeana Cocteaua, na koji se samo djelomice referira i scenografija. Mjestimice se režija Ivica Boban nadovezuje i na Grotowskijev rad u Kazališnome laboratoriju (na predstavi *Apocalypsis Cum Figuris*) te na diskurs *Praznoga prostora* Petera Brooka. Kao i Grotowski, Ivica Boban od glumaca traži da naglase psihičke slike kolektivnoga značenja i da im daju oblik pokretom tijela i zvukom glasa. Utjelovljeni antički mitovi i vetranovićevske slike dobivaju snagu i univerzalnost pa mogu funkcionirati kao arhetipsko sidrište ritualnoga preobražaja, kao odjek spontane, kolektivne jeka, kao univerzalna jeka tijela i glasa izneđu vidljive i individualne strukture.

Parafrazirajući Petera Brooka kad govori o Grotowskom, za Ivicu Boban, kad je riječ o navedenim predstavama prema Vetranovićeve dramama u Dubrovniku, koji glumački obilježuju i Božidar Boban, njezin muž, i Ivana Boban, njezina kći, uključujući i režiju Držičeve *Hekube* Ivica Boban, mogli bismo reći: redateljica Ivica Boban pokazuje nam nešto što je egzistiralo u prošlosti, ali je stoljećima bilo zaboravljeno, uz pomoć redateljskoga vozila/sredstva omogućujući kazališnim stvarateljima i publici da dođu na drugu razinu percepcije – pronašavši je u umjetnosti izvedbe.

U hrvatskoj festivalskoj i kazališnoj povijesti pamtit će se snažne prizvedbe Vetranovićeve drama *Suzana čista* i *Orfeo* u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku i potresna izvedba Držičeve *Hekube* na Dubrovačkim ljetnim igrama na početku Domovinskoga rata 1991. u režiji Ivica Boban pod Minčetom, s mladim glumačkim ansablom, kad je Anja Šovagović (Šovagović-Despot) kao Poliksena pročitavala *Apel javnosti* upućen svijetu protiv rata u Hrvatskoj, dok su upaljene svijeće bile jedino svjetlo na mračnoj pozornici i u tamnom gledalištu na kraju predstave, nad kojom su, nad glumcima, publikom i dubrovačkom tvrđavom Minčetom kao simbolom broda-dvorca, zaštićenosti i izloženosti, prognanstva i utočišta, prelijetali neprijateljski zrakoplovi.

Utjelovljeni antički mitovi i vetranovićevske slike dobivaju snagu i univerzalnost pa mogu funkcionirati kao arhetipsko sidrište ritualnoga preobražaja, kao odjek spontane, kolektivne jeka, kao univerzalna jeka tijela i glasa između vidljive i individualne strukture.

¹ Za ulogu Danija, mladca, proroka, godine 2001. Frane Perišin dobio je Nagradu hrvatskog glumišta.

² v. Evans, Mark. 2012. The Influence of Sports on Jacques Lecoq's Actor Training. *Theatre, Dance and Performing Training*, 3: 163–177. <http://doi:10.1080/19443927.2012.686451> – via Ebsco. Atraktivnost joj daje i poveznica s ulicom rođenja Jacquesa Copeaua i s mjestom bivšega boksačkoga središta u kojem je Francisco Amoros razvijao vlastite gimnastičke metode.

³ Usp. str. 86, u: Šišić, Bruno. 1991. *Dubrovački renesansni vrt*. Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku. Dubrovnik.

⁴ Usp. str. 325–326, u: Lonza, Nella. 1997. *Pod plaštem pravde*. Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku. Dubrovnik.

⁵ Jerzy Grotowski, *Dziady jako model teatru nowoczesnego*, *Wspolczesnosc*, 21, 1961, 1987.