

WŁADYSŁAW KWIATKOWSKI

ADRIANNA MESURAT GREENA
CZYLI NIEMOŻNOŚĆ UCIECZKI

„Ścisnęło się jej serce na myśl, że jest tak potwornie samotna.”¹

„Otwierając furtkę do ogrodu willi «Pod Grabami» Adrianna czuła się tak, jakby wracała do więzienia.”²

„Nagle powzięła zamiar, który napełnił ją radością i lękiem: otworzy furtkę, ucieknie z ogrodu, pobiegnie prosto przed siebie, tam gdzie pola i lasy, poczuje się wreszcie wolna, bodaj przez jedną godzinę... [...]. Ale furtka była zamknięta na klucz.”³

„Pomyślała natychmiast, że pokój Herminii będzie wolny i będzie mogła przez cały dzień siedzieć tam przy oknie.”⁴

„Moje książki są książkami więźnia, który marzy o wolności...”⁵

W pierwszym okresie swej twórczości, zamykającym się rokiem 1930, Julien Gréen napisał — oprócz kilku nowel — trzy głośne powieści tworzące „trylogię zgrozy”, jak określa je sam pisarz: *Mont-Cinère*, *Adrienne Mesurat*, *Léviathan*. Łączy je mroczny obraz zamkniętego świata ukazywanych w nich bohaterów, którzy czują się więźniami i którzy w sposób gwałtowny podejmują „daremna próbę uwolnienia się.”⁶ Klimat, w jaki wprowadzają książki Greena — pisarza, który jako

¹ J. Green, *Adrianna Mesurat*, przełożyła Wiera Bieńkowska, Warszawa 1973, s. 146.

² Ibidem, s. 81

³ Ibidem, s. 53.

⁴ Ibidem, s. 351. Strony wszystkich następujących cytatów z *Adrianny Mesurat* będą odtąd podawane w tekście artykułu, nie w przypisach.

⁵ J. Green, *OEuvres complètes*, t. IV: *Journal*, préface de Robert de Saint Jean, textes établis, présentés et annotés par Jacques Petit, Paris 1975, s. 1118 (11 novembre 1949).

⁶ J. Petit zamieszcza tę uwagę w notach do wydanych w jego cytowanym wyżej opracowaniu dzieł Greena: *OEuvres complètes*, t. I, Paris 1972, s. 1206.

„pierwszy tworzył w języku francuskim angielskie powieści”⁷ — sprawia, że wszelkie porównanie jego twórczości z twórczością innych pisarzy może być tylko powierzchowne. Autor *Adrianny Mesurat* zajmuje bowiem wyjątkowe, całkowicie odrębne miejsce we współczesnej literaturze francuskiej.

W powieściach Greena nie ma istotnego znaczenia to, że ich tłem jest prowincja francuska lub amerykańska. Precyzja opisu wprowadzała często w błąd niektórych krytyków, którzy — uznając pierwsze jego powieści za powieści naturalistyczne — nie dostrzegali metafizycznego rezonansu świata Greena. Karty jego książek opisujące dokładnie wiejski dom w Wirginii czy podparyską willę oraz codzienne życie ich mieszkańców pozwalają przede wszystkim odczuć gorzyc egzystencji w całkowitej samotności, w dusznym więzieniu, jakim staje się miejsce, w którym rozgrywa się dramat bohaterów tych powieści. Najbardziej istotny jest tutaj bowiem ów „metafizyczny charakter twórczości Greena, wykraczający poza wszelką interpretację historyczną, geograficzną, psychologiczną czy społeczną.”⁸ Ten metafizyczny aspekt, ten krańcowy wymiar dramatu Greenowskiego bohatera, nie mieszczącego się w tradycyjnej psychologii, i „prawie obcego samemu sobie”⁹ — dla którego „sam fakt życia jest przytłaczający”¹⁰ — nadaje jego powieściom charakterystyczny koloryt i zwiastuje klimat, który rozpowszechni literatura egzystencjalistyczna. Można więc było słusznie zauważyć, że — podobnie jak u Malraux i Bernanosa — w książkach Greena „dola człowieka zastępuje stan cywilny jako temat powieści”¹¹ oraz że wprawdzie występują w nich często sytuacje balzakowskie, ale są one „widziane oczyma Pascala”,¹² pisarza tak zresztą mu bliskiego, jeśli chodzi o ogólną wizję człowieka.

Tło, w jakim rozgrywają się losy bohaterki *Adrianny Mesurat* — w innych powieściach tego okresu jest podobnie — jak również wrogość otoczenia wyostrowia jej poczucie całkowitej samotności, nudy i uwięzienia. Cały kontekst materialny powieści Greena, a więc krajobraz, wnętrze mieszkania, współbrzmi z psychicznym stanem duszy ich bohaterów, służąc w ten sposób podkreśleniu wzajemnej zależności, jaka istnieje między otaczającym światem zewnętrznym, przestrzenią fizyczną a przeżyciami głównych postaci. Tło jest ukazywane w taki sposób, jak gdyby było zwierciadłem duszy ludzkiej. I odwrotnie, życie postaci odzwierciedla się dokładnie w przywoływanych elementach przestrzeni, w wyglądzie rzeczy, kolorycie krajobrazu, w klimacie smutku i melancholii, jaki emanuje z opisywanego świata.

Większość powieści Greena wprowadza nas już na samym początku do pokoju lub do klatki schodowej. To uporczywe, prawdziwie obsesyjne ukazywanie prze-

⁷ Zob. M. Gorkine, *Julien Green*, Paris 1956, s. 216.

⁸ A. Fongaro, *L'Existence dans les romans de Julien Green*, Roma 1954, s. 17.

⁹ J. Green, *Epaves*, w: *Oeuvres complètes*, t. II, Paris 1973, s. 23. Cf. s. 30.

¹⁰ J. Green, *L'Autre sommeil*, w: *Oeuvres complètes*, t. I. s. 855.

¹¹ B. T. Fitch, *Résonances*, w pracy zbior.: *Julien Green*, Paris 1966, s. 14.

¹² A. Blanchet, *Julien Green en proie à l'existence*, w: *La Littérature et le spirituel*, t. II, Paris 1960, s. 158.

strzeni zamkniętej jest jedną z najbardziej charakterystycznych, narzucających się cech poetyckiego świata pisarza i spełnia ono ważną funkcję w wywołaniu określonej wizji człowieka, określonej koncepcji losu ludzkiego. Nie jest to przestrzeń przyjazna, intymna, ułatwiająca człowiekowi zadomowienie i dobre samopoczucie. Stanowi ona zaprzeczenie owej „przestrzeni szczęśliwej”¹³, afektywnie pozytywnej, o jakiej mówi Gaston Bachelard w swej książce *La Poétique de l'espace*, poświęconej poetyce domu, który ochrania i integruje człowieka — jest dla niego „wielką kolebką”¹⁴. Zamknięta przestrzeń, symbolizująca uwięzienie, działa destrukcyjnie na psychikę postaci w powieściach Greena i wywołuje w nich bunt, który nie był obcy samemu pisarzowi, jak wyznaje w swym *Dzienniku*: „W dzieciństwie ogarniało mnie czasem uczucie złości na samą myśl o granicach narzuconych przestrzeni: oburzał mnie mur, drzwi”¹⁵.

Osiemnastoletnia Adrianna żyjąca ze znacznie od siebie starszą chorą siostrą, „pochłoniętą jedynie swoją chorobą”, i z despotycznym ojcem, który przeszedł na emeryturę i dba jedynie „o własne wygody”, „o swój spokój i zwyczaje domowe”, skazana jest na monotonne, zrytualizowane wykonywanie, w tych samych godzinach, „zwykłych czynności, zawsze tych samych gestów”, przypominając „zakonnice, która straciła wiarę, ale zachowuje dla reguły zakonnej coś w rodzaju gniewnego przywiązania, bo niegdyś sama ją wybrała” (s. 20). Czynności jej, dyktowane rutyną, pozbawione żywej treści, straciły już bowiem wszelki związek z sensem, jaki niegdyś mogły posiadać i tłumaczą się jedynie „hipnozą przyzwyczajenia”¹⁶ oraz ściśle zrytualizowanym systemem, na którym opiera się codzienne życie w domu pana Mesurat.

Adrianna czuje się bardzo obco w swoim domu, w którym każdy szczegół wzbudza w niej uczucie smutku lub lęku, ponieważ wiąże się z jakimś bolesnym wydarzeniem. „Nienawidziła swojego pokoju, zwłaszcza w nocy, podczas pustych godzin, jakie poprzedzały nadejście snu. Tapety w kwiaty — przedmiot dumy pana Mesurat, który osobiście je wybrał — szafa z domu towarowego, którą dostała na swoje szesnaste urodziny, metalowe łóżko — ileż w tym wszystkim było wspomnień, ile bolesnych lat, ile niespokojnych nocy podobnych do tej oto nocy!” (s. 19). Takiego samego uczucia doznaje, kiedy pokonując strach wchodzi do pokoju swej siostry Herminii: „Leciutko, drżącą ręką otworzyła drzwi i dziwne uczucie zatrzymało ją na progu. Po raz ostatni widziała tu siostrę owego dnia, kiedy Herminia ją zawołała, aby powiedzieć, że niebawem umrze. Miała wrażenie, że jest tu coś więcej niż niebezpieczeństwo choroby, jest także wspomnienie umierającej młodej kobiety, która przeżyła długie lata wśród jałowych cierpień. Łóżko, krzesła, szafka z lekarstwami, wszystko to przemawiało do wyobraźni Adrianny w sposób

¹³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris 1958, s. 17.

¹⁴ Ibidem, s. 26.

¹⁵ J. Green, *Dziennik*, wybrał i przełożył Julian Rogoziński, Warszawa 1972, s. 67 (22 czerwca 1931).

¹⁶ Blanchet, op. cit., s. 167.

wymowny i pełen zgrozy; przyszło jej nagle do głowy, że ten pokój przynosi nieszczęście” (s. 124-125).

Również mieszkanie pani Legras, do której Adrianna udaje się z wizytą, ukazane jest w barwach przygnębiających, nie stwarzających dobrego samopoczucia. „Pokój ten wydawał się mały, bo nagromadzono w nim mnóstwo rzeczy, a jednocześnie uderzał dość przykrym ubóstwem. Poza tym meble — ani ładnie zrobione, ani porządne — były tak stare i przeszły przez tyle rąk, że w końcu nabrały szczególnego, niemal bezosobowego wyglądu właściwego przedmiotom, które się wynajmuje. Nie miało się ochoty usiąść na żadnym z krzeseł, których mnogość i różnorodność zaskakiwały przybysza. [...] Adrianna usiadła na kozetce i czekała. Czuła się nieswojo” (s. 93). Wszystkie rzeczy, które wypełniają zarówno willę pana Mesurat, jak i mieszkanie pani Legras mają w odczuciu Adrianny aspekt bezosobowy, lodowaty, niepokojący.

Podobny niepokój wzbudzają inne miejsca, w których znajduje się Adrianna. Kiedy po śmierci ojca, chcąc uciec od nawiedzającej ją „zgrozy wobec własnych myśli i czynów” (s. 131), wychodzi z domu i zatrzymuje się przed sklepem, zostaje ona znowu ukazana na tle, które może jedynie pogłębić jej lęk i zagubienie. „Smętne brzęczenie dzwoneczka oznajmiło jej wejście, ale minęło sporo czasu, zanim ktoś do niej wyszedł. Długa lada zajmowała większą część tego niewielkiego, ciemnego sklepiku, zielone szuflady o miedzianych rączkach pokrywały jedną ścianę. W powietrzu unosił się nieuchwytny zapach tkanin i pleśni. Hałasy z zewnątrz docierały stłumione i zniekształcone, a ulica, od której pasmanteria była oddzielona zaledwie grubością szyby, wydawała się nieskończenie daleka. [...] W głębokiej ciszy, jaka panowała w sklepie, słyszała własny oddech, głuchy szum wypełniał jej głowę, jak zawsze, ilekroć się znalazła w zamkniętym pomieszczeniu” (s. 133). Słownictwo użyte w tym opisie służy wywołaniu wrażenia, że tło, w jakim raz została ukazana bohaterka, towarzyszy jej jak cień w każdym miejscu.

Udając się do Montfort-l'Amaury, później do Dreux, Adrianna odnajduje ten sam krajobraz „beznadziejnie smutny”, powietrze jest „ciężkie”, domy wyglądają „ponuro”, tchną nieufnością, „podobnie jak twarze, które Adrianna widziała niedawno” (s. 149); na pustym placu lśnią „wielkie kałuże, w których przeglądał się księżyc” (s. 154), cisza miasteczka robi „dziwne i niemal niesamowite wrażenie” (s. 141), wszystko wydaje się jej „tak dalekie, tak obce” (s. 146), „ogarnięte bezruchem, który nigdy nie miał się skończyć” (s. 141), spotyka ludzi „o zamkniętych twarzach”, „o smutnym i nieufnym wyrazie” (s. 149), w hotelu „niebieskie światło ledwie rozjaśniało mrok w długim korytarzu” (s. 149), który wywołuje w niej wrażenie, że „zapaściła się w jakiś labirynt, z którego już nigdy nie zdoła się wydostać” (s. 150).

Spotęgowaniu przytłaczającego smutku, jaki ciąży nad krajobrazem powieści Greena, służy obsesyjnie powracający motyw deszczu, który wyostreza cierpienie Adrianny i jeszcze bardziej izoluje ją od świata zewnętrznego. Monotonnie i ciągle padający deszcz współbrzmi z jej monotonnym życiem. „Deszcz ciągle padał,

strumyki błotnistej wody wezbrały wokół trawnika. Trudno byłoby wyobrazić sobie coś bardziej ponurego od tego ociekającego deszczem mrocznego ogrodu” (s. 100). Kiedy Adrianna przyjeżdża do Montfort-l' Amaury „deszcz ciągle padał, wydawało się, że nie ustanie przez cały dzień” (s. 140). W pokoju „otaczała ją głęboka cisza, ledwie zakłócona szmerem deszczu na szybach” (s. 88), słyszy jak „krople bębniły w szyby z ledwie dosłyszalnym szmerem” (s. 87), widzi jak „niebo zaciągało się coraz bardziej. Strugi błotnistej wody płynęły wzdłuż lśniących chodników, monotony szmer deszczu wypełniał ulicę” (s. 83). Tak często powtarzające się w powieści „akcenty” deszczowe sprawiają, że to, co Adrianna widzi wokół siebie, jest szare, przygnębiające, „niegościnnie” i nie wpływa kojąco na bohaterkę, wzmacniając tylko jej poczucie nudy i uwięzienia.

Wszystkie elementy krajobrazu *Adrianny Mesurat*, jego groźna monotonia i szarość zostały ukazane w taki sposób, jak gdyby były w zмовie z ponurymi myślami, które dręczą bohaterkę, i aby ściśle przylegały do pesymistycznej wizji, jaką powieść przekazuje. Stopniowo narastająca rozpacz *Adrianny* odzwierciedla się niejako w tym deszczu, który nie przestaje padać i padać, zamykając jej w pewien sposób wyjście na zewnątrz. Cały otaczający ją kontekst nie tylko wyciska piętno w psychice *Adrianny*, lecz również pozwala jej wyrazić się w nim. Wszecobecny smutek ukazywanego tła oraz nieznośna i złowroga cisza spełniają bardzo ważną funkcję w wielu innych powieściach Greena.

Pisarz, malując tło w barwach mrocznych i monotonych — „można wszystkiego doświadczyć w krajobrazach Greenowskich, z wyjątkiem szczęścia”¹⁷ — stwarza ciężki i duszny klimat, w którym bohaterowie z trudem mogą oddychać. W tym tak przygnębiająco namalowanym pejzażu, w wyizolowanych i zamkniętych domach, w miasteczkach o pustych, złowieszco cichych uliczkach i placach, gdzie „wszystko zdawało się ogarnięte bezruchem, który nigdy nie miał się skończyć” (s. 141), bohaterów Greena osacza coraz dotkliwiej odczuwana nuda — w jej niemal Pąscalowskim znaczeniu. W niektórych powieściach pisarza jest ona „główną sprężyną dramatu”,¹⁸ ponieważ ona właśnie prowadzi stopniowo i nieubłaganie do katastrofy — do zbrodni lub szaleństwa.

Nuda w powieściach Greena rodzi się z monotonnego powtarzania tych samych codziennych czynności, z ciągłego oglądania tego samego otaczającego świata oraz z szarej jednostajności mijającego czasu, co zostanie później dokładnie ukazane w *Mdłościach Sartre'a* i w *Micie Syzyfa Camusa*. Również *Emmę Bovary* — dla której „przyszłość była jak czarny korytarz, z glucho zamkniętymi drzwiami na końcu”¹⁹ — torturowała duszą ją nuda²⁰, pustka życia wypełnionego niezmiennym

¹⁷ J.-Cl. Joye, *Julien Green et le monde de la fatalité*, Berne 1964, s. 23.

¹⁸ Fongaro, op. cit., s. 67.

¹⁹ G. Flaubert, *Pani Bovary*, przełożyła Aniela Micińska, Warszawa 1969, s. 93.

²⁰ Zagadnieniu nudy w literaturze francuskiej XIX wieku poświęcił fundamentalną pracę Guy Sagnes: *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris 1969.

powielaniem tych samych dni, które następowały jedno po drugim, „wciąż takie same, nieprzeliczone i nic nie przynoszące”²¹.

Monotonia i pustka całkowicie zamkniętego świata Adrianny Mesurat — nudę jej codziennego życia podkreśla jeszcze wyraźniej umiejscowienie akcji powieści w małym prowincjonalnym miasteczku — sprawia, że jej serce zostaje „udręczone nudą” (s. 22), że „twarz jej wyrażała jedynie znudzenie i coś w rodzaju ponurej rezygnacji” (s. 20). Oto jak pisarz charakteryzuje życie trzech osób mieszkających w willi „Pod Grabami”: „Lata płynęły, jednakowe i monotonne. W willi «Pod Grabami» godziny następowały po sobie zgodnie z rytmem, jaki nadali im pan Mesurat i Herminia, życie stało się szeregiem zwykłych czynności, zawsze tych samych gestów dokonywanych w tych samych godzinach. Wszelka zmiana miałyby posmak anarchii. Rozrywki były nie do pomyślenia i jakby posłuszna niememu rozkazowi Adrianna powoli przywykła układać swój dzień według pewnego planu i trzymać się go tak niezmiennie jak w klasztorze” (s. 20).

Ten okrutnie zrytualizowany rytm życia odczuwa Adrianna jako pewien rodzaj „zaczarowanego koła”, w jakie zamknął ją ojciec wspólnie z jej siostrą. Wyobraża sobie ona zdziwienie i nękające pytania wywołane najmniejszą próbą naruszenia raz na zawsze ustalonego porządku. „„Ach, o szóstej na drugim piętrze! Ale przecież o tej godzinie czytasz zwykle w swoim pokoju? Co się stało?» Jak gdyby istniał jakiś rytuał, zgodnie z którym powinna o tej godzinie być w tym właśnie miejscu, a o innej — w innym” (s. 29). Adrianna nie może bezkarnie podważyć tej przeraźliwej monotonii życia narzuconej przez despotycznego ojca i „wyjść do ogrodu po pelargonie w piątek zamiast w sobotę lub przejść się po mieście raczej o jedenastej rano niż o piątej po południu” (s. 56), ponieważ w willi „Pod Grabami” wszystko jest naznaczone „piętnem życia uregulowanego według pewnych zwyczajów, w którym nie ma miejsca na nie przewidziane wypadki” (s. 55). Ta „potęga przyzwyczajenia” jest szczególnie odczuwalna w takich miasteczkach jak La Tour-l' Evêque. „Jest coś potwornego w życiu mieszkańców prowincji: nic się pozornie nie zmienia, wszystko zawsze wygląda tak samo, niezależnie od zmian, jakie zachodzą w duszy” (s. 56).

Wszystkie dotychczas sygnalizowane elementy zawartego w powieści obrazu rzeczywistości pozwalają w pełniejszym wymiarze dostrzec dramat samotności głównej bohaterki — dramat, który, niezależnie od przedstawionego tła i zmieniającej się tkanki zdarzeniowej, rozgrywa się prawie we wszystkich powieściach Greena i ukazany jest w nich jako istotny aspekt ludzkiej egzystencji. „Prawie wszyscy moi bohaterowie są samotnikami i nie mogą przekroczyć muru dzielącego ich od drugiego człowieka”²², wyznaje pisarz w swym *Dzienniku*. Autor *Sud* ma pod tym względem wielkich literackich sąsiadów, którzy — jak Malraux — silnie akcentują tę zasadniczą, metafizyczną samotność człowieka.

²¹ Flaubert, op. cit., s. 93.

²² J. Green, *Oeuvres complètes*, t. IV, s. 1230 (3 juillet 1951).

Adrianna wzrasta, żyje i tonie w dławiącej ją samotności. Jedną z przyczyn jej udręki — oprócz zamknięcia w ciasnym pierścieniu domu i całkowicie zrytualizowanego w nim życia — jest prawie chorobliwa nieśmiałość oraz niezdolność do nawiązania normalnego kontaktu i zwyczajnej rozmowy z otaczającymi ją ludźmi. Nigdy i z niczym nie ucieka się do despotycznego ojca, który „nie lubił, aby cokolwiek zakłócało zwykły tryb życia” (s. 15) lub do zgorzkniałej, szpiegującej ją schorowanej od dwunastu lat siostry, ponieważ żadna więź nie łączy jej z nimi. Herminia zauważa w rozmowie z siostrą: „Nie masz odwagi zbliżyć się do mnie. Twoja postać, wyraz twarzy, kiedy podchodzę do ciebie, myślisz, że ja tego nie widzę?” (s. 60) Przede wszystkim bowiem w rodzinie odkrywa bohater Greena głębię swej samotności. W niej właśnie odsłania się wyraźnie nie dająca się zapełnić przepaść, jaka odgradza jednego człowieka od drugiego. W powieściach autora *Mont-Cinère* rodzina jest więzieniem, w którym ojciec lub matka pełni funkcję dozorczy swych dzieci.

Młoda Adrianna jest i zawsze była samotna w domu, w którym „nauczyła się rzadko śmiać i mało mówić” (s. 19), żyjąc „w nieustannym lęku przed niezadowoleniem ojca” (s. 19). „Po skończeniu szesnastu lat Adrianna wydawała się już całkowicie uformowana, jak gdyby to oblicze, fizyczne i moralne, miała zachować przez całe życie. Żyła samotnie bez koleżanek, nie zdradzając pragnienia jakichkolwiek przyjaźni. Chodziła do szkoły Świętej Cecylii, bo tak zdecydowała Herminia, odpowiadała nauczycielkom na pytania z zadanych lekcji i wracała do domu, aby spacerować samotnie w ogrodzie lub zamknąć się w swoim pokoju” (s. 19-20). Samotność odczuwaną w rodzinie pogłębia bowiem całkowita izolacja od innych mieszkańców miasteczka, jak również coraz ostrzejsza świadomość uwięzienia, którą podkreśla wielokrotnie rozbrzmiewający w powieści „nienawistny zgrzyt” zamykanej na klucz furtki i charakterystyczne słownictwo (klucze, kraty, furka, mur...) związane semantycznie z więzieniem. Bardzo ważną funkcję w wywołaniu tego więziennego nastroju pełnią często powracające sytuacje, które ukazują Adriannę w chwili, kiedy słyszy zgrzyt klucza i instynktownie zatyka sobie uszy (s. 88), kiedy wstrętem napęła ją zgrzyt zamykanej za sobą furtki (s. 100), kiedy drży z przerażenia słysząc zgrzyt kluczy w zamku (s. 102), kiedy nie może znieść tak dobrze znanego sobie zgrzytu zatraskiwanej furtki (s. 122).

Świadomość samotności staje się stopniowo coraz bardziej bolesna, osiągając w końcu prawie absolutny wymiar. „Jest sama, nigdy nie będzie mogła się zwierzyć nikomu. Pomyślała, że gdyby nagle cały świat się wyludnił, a ona zostałaby jedna na ziemi, nic by się nie zmieniło w jej życiu wewnętrznym. Podobnie nie byłaby zmuszona do większego milczenia, gdyby ucięto jej język” (s. 100-101). Podczas ucieczki do Montfort-l' Amaury, gdy ujawniają się już u niej pierwsze symptomy obłąkania, odczuwa wokół siebie w stopniu wyraźniejszym niż kiedykolwiek „całkowitą obojętność wszystkiego, co ją otaczało, na to, co działo się w niej, obojętność tego kościoła i tego placu na jej cierpienia, obojętność milionów ludzi na jej los. Ścisnęło się jej serce na myśl, że jest tak potwornie samotna” (s. 146).

Niejednokrotnie Adriannę dręczy jednak „gwałtowne pragnienie zwierzenia się”, chciałaby czuć, że nie jest sama, przynajmniej „mówić i słyszeć dźwięk głosu, który by jej odpowiadał, nie wracać do nędznego hotelu po całym dniu milczenia przerywanego tylko zdawkowymi «dziękuję» i «dzień dobry»” (s. 157). Idąc przez plac miasteczka Dreux „z przyjemnością ocierała się o obcych ludzi, którzy ją popychali i zmuszali, aby szła za nimi, brodziła razem w błocie, jak gdyby należała do jakiejś procesji. Zagubiona w tłumie zapominała o swoich troskach, o wszystkim, czym się różniła od ludzi, którzy ją otaczali, i stawiała się taka sama jak oni, ci mężczyźni i te kobiety o zamkniętych twarzach. Czuła, że jej twarz przybiera taki sam smutny i nieufny wyraz, jaki widzi wszędzie wokół, i znajdowała niepojęte ukojenie w tym stanie ducha” (s. 149). Czując swą całkowitą niezdolność do komunikowania się z innymi, równie samotnymi jak ona, znajduje chwilowe, „niepojęte ukojenie” w świadomości, że swą samotność dzieli z innymi, że jest więc podobna do każdego z otaczających ją ludzi, których „zamknięte twarze” głoszą, że są oni, jak ona, odrodzeni od siebie nieprzekraczalną barierą. Również w tym wypadku Adrianna przenosi więc — rzecz zniemienna i zasadnicza dla struktury powieści — wszystkie swoje uczucia i cierpienia doznawane w szczelnie zamkniętym obwodzie domu na przestrzeń poza domem. Swoją status więźnia nosi ona wszędzie ze sobą — w domu i poza domem — i status ów, po zakotwiczeniu się w jej świadomości, niejako przemieszcza się wraz z nią jak cień, niezależnie od tła, w którym powieść ją pokazuje. Widoczna jest tutaj równocześnie przestrzenna ekspansja więzienia i równoległe, stopniowe narastanie jej poczucia uwięzienia. Linearnie skonstruowana powieść jeszcze bardziej unaocznia ten proces i pokazuje, jak pęcznieje dramat bohaterki.

Poczucie całkowitej samotności i uwięzienia rodzi nieuchronnie pragnienie obalenia uciskających Adriannę murów i nostalgii za życiem, które byłoby zaprzeczeniem jej dotychczasowej egzystencji. Wprawdzie zdaje sobie ona sprawę, że nie jest zdolna przeobrazić swej skutej rytuałem świadomości, lecz próbuje jednak wszystkich sposobów, aby odrzucić wszystko, co ją przykuwa do jej więzienia i aby uciec w świat wolności. Skryta i nieśmiała Adrianna nie poddaje się bowiem bez buntu zrytualizowanemu życiu, jakie zostało jej narzucone w willi „Pod Grabami”. Pod pozorami uregulowanej egzystencji ukrywa ona „niepokój, o który trudno byłoby ją posądzić. [...] Wieczorami sama w zacisznym pokoju, w dzień na spacerze Adrianna snuła myśli, z których by nie odważyła się zwierzyć nikomu i które nieco krępowały ją samą” (s. 21). Na początku stara się więc przynajmniej w myśli, w nie ujawnionym zewnętrznie pragnieniu podważyć okrutną monotonię życia w domu pana Mesurat. Ta próba przełamania osaczających ją murów będzie jednak wyrazem nie tyle buntu, co rozpaczliwej ucieczki poza dom — więzienie.

Iskrą, która wznieci pożar w zakrzepłym, zrytualizowanym życiu w willi „Pod Grabami”, będzie nagłe pojawienie się „człowieka, który przychodzi z zewnątrz”²³

²³ Ibidem, s. 1348 (8 août 1954).

który przerywa monotonię, burzy skostniałe przyzwyczajenia, rozpala namiętność i samym swym istnieniem doprowadza Adriannę do obłąkania, jak gdyby był wysłannikiem przeznaczenia. Takie nagle wtargnięcie „obcego” w dotychczasowe życie Greenowskich bohaterów jest centralnym motywem w całej powieściowej i dramatycznej twórczości pisarza²⁴.

Człowiekiem tym jest dla Adrianny czterdziestopięcioletni doktor Maurecourt, który mieszka od kilku miesięcy w La Tour-l'Evêque, blisko willi „Pod Grabami”. Zobaczyła go podczas spaceru, gdy przejeżdżał powozem. Mimo że „spotkanie” to trwało sekundę, utkwiło głęboko w jej pamięci. „Doznała wrażenia, że ów spacer był czymś w rodzaju snu na jawie. Kiedy zesza z drogi na łąkę, ogarnęła ją nagle pewność, że ta chwila miała szczególną wagę w jej życiu i że później będzie nieraz do niej wracała myślami” (s. 22). Od tej „tajemniczej chwili” Maurecourt determinuje wszystkie jej czyny, wypełnia i kształtuje całą jej wyobraźnię oraz nadaje kierunek jej aspiracjom. Dom nowego sąsiada staje się dla niej jak gdyby „pałacem w bajkach z tysiąca i jednej nocy”, którym nie przestaje nasycać swych oczu. Będąc teraz „jedyną racją jej życia” (s. 26), nabiera on w powieści głębokiego sensu: staje się substytutem samego doktora, co tłumaczy gest, jaki Adrianna wykonuje, kiedy — ovladnięta nagle przez jakąś niezrozumiałą dla siebie siłę — biegnie, aby „ucalować mur białego domku”, jak gdyby pragnęła utożsamić się z nim. Miłość do Maurecourta jeszcze bardziej zaostrza w niej świadomość istnienia dwu antyetycznych światów: tutaj — wieczny smutek, nuda, samotność, uwięzienie, tam — szczęście, wolność, „egzystencja spokojna, beztroska, pełna pogodnej radości” (s. 68). Wszystkie jej pragnienia i wysiłki będą teraz zmierzać do wyrwania się z dławiącej ją samotności w zamkniętej przestrzeni willi.

Gdy tylko może wymknąć się z willi bez wzbudzania podejrzeń ojca i siostry, błądzi o zmroku wokół domku Maurecourta i czuje się wówczas „przedziwnie szczęśliwa”. Pragnie zdobyć pokój siostry, z którego mogłaby bez trudu — gdyby był jej pokojem — wpatrywać się w biały domek doktora. Bowiem moment ujrzenia Maurecourta wyznacza oknu nową, dynamiczną funkcję w powieści. Uporczywie powracający motyw okna — słowo to pojawia się w powieści ponad sto dwadzieścia razy — odgrywa znamienne rolę, szczególnie w pierwszej z trzech części *Adrianny Mesurat*, w której uwięziona bohaterka właśnie poprzez okno stara się wykroczyć poza zamkniętą przestrzeń jej domu, ponieważ jedynie okno jest możliwą szczeliną w uciskających ją murach. Ukazuje ono równocześnie kuszącą alternatywę dla jej jałowej i monotonnej egzystencji.

Okno jako nienaturalne wyjście z domu jest dla Adrianny tym miejscem, poprzez które realizuje się jej niegasnące pragnienie ucieczki w inny świat. Stoi godzinami przy oknie — podobna do wołającego o ratunek rozbitka — w nadziei, że zobaczy Maurecourta i że przyjdzie on jej z pomocą. Kiedy pan Mesurat dowiedział się o celu spacerów Adrianny i o jej ciągłym czatowaniu przy oknie, nie pozwala jej

²⁴ Cf. J. Petit, *Julien Green, „l'homme qui venait d'ailleurs”*, Paris 1969.

wychodzić z willi. Wówczas w akcji rozpaczy wybija szybę (gest ten ma znaczenie symboliczne) i kaleczy sobie ręce, chcąc zniszczyć niejako przeszkodę, która oddziela ją od przestrzeni zewnętrznej. Często, zwłaszcza w chwilach szczególnego napięcia i trwogi, nie może znieść myśli „o zamknięciu okna, o odgradzeniu się od świata tymi czterema szybami, które wystarczały, aby zagłuszyć jej wołanie” (s. 111). Okno staje się dla niej równocześnie źródłem szczęścia i nowego cierpienia. „Okno było zamknięte. Otworzyła je i długo oddychała świeżym wilgotnym powietrzem, które wchodziło do pokoju. Przez kilka minut patrzyła na biały domek. [...] Poczula, że do oczu jej napływają łzy, których nie może powstrzymać. [...] Gwałtownie zamknęła okno, jak gdyby miała dosyć tego widoku, od którego ścisnęło się jej serce” (s. 91). Okno pozwala Adriannie konfrontować czas teraźniejszy, czas odrętwienia duchowego, bólu i samotności, z przyszłością, w której pokłada „szaleńczą” nadzieję.

Kiedy Adriannie nie wolno już nawet patrzeć przez okno i kiedy pokój jej siostry zamyka pan Mesurat na klucz — Herminia uciekła z domu przy pomocy Adrianny, która sądziła, że w ten sposób będzie mogła w nim zamieszkać i kontemplować swobodnie dom Maurecourta — odczuwa ona jeszcze dotkliwiej swe uwięzienie. Podczas bardzo gwałtownej sceny, kiedy ojciec uderza córkę w twarz i grozi, że pójdzie do Maurecourta, Adrianna — w chwili kulminacyjnego napięcia, „nie wiedząc sama dlaczego, jakby popchnięta w mroku nieodpartą siłą” (s. 107) — rzuca się na pana Mesurat, który traci równowagę i stacza się ze schodów. Zabójstwa tego dokonała ona niejako w „drugim stanie”, bez udziału świadomości, pod wpływem jakiejś obcej jej i nie dającej się powstrzymać siły, jak gdyby wyłączyło się w niej wówczas poczucie odpowiedzialności. Po przebudzeniu się ma wrażenie, że „to wszystko jest snem” (s. 108), co daje jej „dziwne poczucie spokoju”. W tym drugim stanie widziała ona w panu Mesurat nie ojca, lecz dozorcę porządku, w którym się dusiła i który — niby mur — odgradzał ją od życia w wolności.

Okno, marzenie, miłość do Maurecourta jako wyraz nostalgii za innym życiem są dla Adrianny swoistymi drogami ucieczki od własnego bólu, samotności i goryczy istnienia. Ucieczka ta dokonuje się dotychczas prawie wyłącznie za pomocą wyobraźni, którą wybiega w inną rzeczywistość, poza strzeżoną przestrzeń domu. Marzenia przy oknie odrywają Adriannę od chwili teraźniejszej, przenosząc w przeszłość (spotkanie z Maurecourtem), widzianą jako obietnicę szczęśliwej przyszłości.

Mogłoby się wydawać, że po śmierci ojca — a wcześniej po ucieczce siostry — zaczyna się dla niej życie, o którym marzyła, życie w całkowicie nowej sytuacji. Więzy ją jednak podwójna tajemnica: ukrywana miłość do doktora i zabójstwo ojca, które rozszyfrowuje pani Legras, jej nowa i perfidna despotka, i o którym wie Désirée, służąca w willi „Pod Grabami”. Adrianna, nawet wyzwolona już od szpiegującej ją Herminii i od ojcowskiego despotyzmu, czuje się i pozostaje nadal uwięziona. Już jako obłąkana będzie jeszcze marzyć o własnym kluczu do furtki, o tym, aby mogła wychodzić i wracać, kiedy jej się podoba. Mimo pozornej nie-

zależności Adrianna czuje się coraz bardziej osaczona, schwyтана w stopniowo zaciskającą się pętlę. „Ogarnęła ją niewypowiedziana zgroza. Nie był to — jak przedtem — lęk przed czymś, co krążyło wokół niej, poczucie, że ktoś na nią czatuje, lecz potworny lęk przed sobą samą, przed każdym swoim gestem, przed własnym cieniem; pomyślała, że są to pierwsze objawy obłędu. I niemal wbrew sobie zawołała głośno raz, potem drugi: «Na pomoc!» To przyniosło jej ulgę” (s. 112). Adrianna ma poczucie, że przytacza ją coraz większy lęk, zagrożenie i rozpacz, która doprowadza ją często do stanu majaczenia.

Aby uciec od samej siebie, podejmuje nagłe decyzje i wychodzi z willi, pragnąc jedynie być w ruchu, „chodźć tak długo, aż zabolą ją nogi, nie myśleć o niczym, nie zastanawiać się, iść, iść poprzez miasto i poza miastem, potem wrócić do domu i spać” (s. 132). Ucieka później do miasteczka Montfort-l' Amaury, ale dręczące ją cierpienie i samotność nie pozwalają jej zatrzymać się w hotelu. „Otworzyła parasol i pobiegła mimo zmęczenia. Dziwiła się, że może tak szybko biec, robić tak duże kroki. Czula się niejako unoszona siłą nie do opanowania, jak gdyby uciekała przed kimś, kto ją gonił wielkimi krokami” (s. 146). Uciekiniarka staje się tutaj osobą osaczoną, ściganą, opętaną strachem i nie panującą już nad swymi ruchami.

Ucieka z kolei do innego miasteczka, Dreux. Ale i tutaj, chcąc przynajmniej opóźnić „okropną chwilę powrotu do pokoju” w hotelu, wychodzi na miasto, biegnie ulicami, bo „to pozwalało nie myśleć.” „Zaniepokojona odgłosem własnych kroków w ciszy nocnej usiłowała biec na palcach, ale czula się coraz bardziej zmęczona; [...] Mokra ziemia i kałuże przeszkadzały biec. Adrianna usiadła na ławce. [...] W głowie miała pustkę” (s. 157-158). Grozę szaleńczej ucieczki Adrianny podkreślają jeszcze puste, nocne ulice, rozbrzmiewające odgłosem jej przyspieszonych strachem kroków. W hotelu koszmar samotności i trwogi staje się jeszcze bardziej nieznośny. We śnie widzi ona wchodzącą Herminię „przeraźliwie bladą” i „z zamkniętymi oczyma” oraz ojca, do którego Herminia mówiła coś, czego „nie mogła usłyszeć”. Niezmacona cisza nocy, jaka wypełnia hotel, przejmuje ją lękiem, wobec którego jest całkowicie bezsilna. „Serce Adrianny biło gwałtownie. Nagle odwróciła się plecami do ściany, tak aby nikt nie mógł prześliznąć się z tyłu, i spojrzała na pokój; natychmiast zrozumiała jednak, że niepotrzebnie zmieniła pozycję, bo nie tylko nie pozbyła się strachu, lecz przeciwnie, wpadła w istną panikę. Nie powinna była przyznawać się sobie w ten sposób, że się boi. Trwała tak minutę z rękoma przywartymi do ściany, wsłuchując się w najłżejszy szmer i ledwie panując nad sobą; odgłos własnego oddechu napawał ją lękiem, miała wrażenie, że słyszy oddech jakiejś obcej osoby, niski, chrapliwy” (s. 161).

Wszystkie podejmowane kolejno próby ucieczki — rzeczywiste, jak ucieczka do Montfort i Dreux, czy symboliczne, jak wybicie ręką szyby w oknie pokoju lub przytulenie twarzy do krat zamkniętej furtki, aby odetchnąć wolnym powietrzem ulicy — kończą się zupełną klęską. Nie tylko nie przynoszą jej one ulgi w cierpieniu, lecz potęgują w niej poczucie samotności i osaczenia. Będąc już w willi czuje, że nie jest w stanie zmienić swego życia, że miasteczka, w których była, niejako „odrzucały

ją”, że gdyby znowu chciała uciec z domu, „jeszcze większe przeszkody stanęłyby na jej drodze” (s. 174). „Co zyskała na tej swojej podróży? Czy nie musiała powrócić? Gdybyż przynajmniej wróciła w lepszym stanie ducha, spokojniejsza, mocniejsza! Tymczasem przeciwnie, dręczyła się tylko i pograżała w coraz rozpaczliwszej melancholii” (s. 165). Adrianna przekreśliła przecież może jedyną i ostatnią szansę, jaka spotkała ją w Dreux, gdy idąc ulicą, z „nieznośnym bólem w sercu”, zobaczyła młodego robotnika, który podązał za nią i dogonił ją, mimo że szła coraz szybciej. Chciała wołać na pomoc. Powiedział głosem „poważnym i niemal czułym”, że nie chciał jej zrobić nic złego i oddalił się. Ogarnia ją wówczas wielki żal, ponieważ „ktoś zbliżył się do niej, tak samotnej, a ona go odepchnęła” (s. 156). Nie może już jednak go odnaleźć. Spotkanie to — zauważa Jacques Petit²⁵ — jest sceną istotną, centralną w strukturze powieści („cały wysiłek wyzwolenia kończy się i załamuje w niej”) i nabiera prawie symbolicznego znaczenia.

Adrianna zdaje sobie teraz sprawę, że nie może już uwolnić się od swych wspomnień, w których się coraz bardziej pograża, od prześladowających ją wizji ojca i siostry, od swej podwójnej tajemnicy: miłości i zabójstwa. Wizyty siostry Maurecourta i pani Legras oraz uwagi służącej Désirée potęgują w niej przerażenie i świadomość grozy jej sytuacji. Wychodzi w nocy z willi — już w stanie obłąd — nie przestając mówić sama do siebie. Biegnie uliczką prowadzącą za miasto, tą samą, którą szła na początku powieści, oddalając się coraz bardziej od La Tour-l'Evêque — drogą, której nie oświetla już żadna nadzieja. „Jacyś ludzie zatrzymali ją trochę później, kiedy wchodziła do pobliskiej wioski. Nie potrafiła podać ani swojego nazwiska, ani adresu. Nie pamiętała nic” (s. 327). Jest to jej ostatnia ucieczka — w szaleństwo, będące „ucieczką absolutną i definitywną”²⁶.

Podejmowane ucieczki Adrianny, podkreślane często przez ukazywanie jej, gdy przyspiesza coraz bardziej kroku i biegnie aż do fizycznego wycieńczenia, są jedynie obrazem ucieczki niemożliwej, metafizycznej — od samej siebie, od swego losu, którego nie mogła udźwignąć. Oczekiwała, że inni przywrócą jej wolność i położą kres jej poczuciu uwięzienia, w innych szukała schronienia i ochrony, szczególnie w Maurecourcie, którego zresztą nie wybrała sobie, który zatarł się zupełnie w jej pamięci i nie byłaby w stanie „opisać” go lub nawet poznać na ulicy i któremu prawie do ostatniej chwili nie miała odwagi ujawnić swej miłości. Adrianna kochała bowiem nie rzeczywistego Maurecourta, ale — podobnie jak bohater Prousta — istotę skonstruowaną przez wyobraźnię i uczucie na obraz i podobieństwo swych pragnień, istotę, która nie rozpoznabyła się w tej tak odrealnionej „fotografii”. Nie zdawała sobie sprawy, że więzienie mieściło się w niej samej, że była więźniem samej siebie, nie innych. Piekłem nie są więc tutaj inni, jak u Sartre'a, lecz człowiek dla samego siebie.

²⁵ W komentarzu do cytowanego już wydania *OEuvres complètes* Greena, t. I, s. 1152.

²⁶ Blanchet, op. cit., s. 188.

Właśnie od swego wewnętrznego piekła starają się uciec bohaterowie Greena. Motyw ucieczki jest wyraźnie obecny prawie we wszystkich powieściach pisarza, zwłaszcza w powieści *Gdybym był tobą...*, w której bohater ze zgrozą myśli o powrocie do mieszkania, ponieważ wie, że zostanie w nim tylko siebie, podczas gdy on, aby uciec od samego siebie, „przemaszerowałby od końca do końca przez całe miasto”²⁷. Istnieje tutaj — jak zauważa Antoine Fongaro — symboliczny związek między zgrozą, jaką wywołuje własne mieszkanie, a potwornym lękiem przed samym sobą, między ucieczką fizyczną poza dom a metafizyczną ucieczką poza własną osobowość. Sam Green wyznaje w *Dzienniku*: „Ogólnie mówiąc, jest to problem życiowy każdego człowieka. Uciec...”²⁸.

W *Adriannie Mesurat* istnieją niejako dwa przeciwstawne sobie rytmy. Na tle zimnego i zamkniętego świata, który wypełnia nuda, monotonia, niezmienny, cyklicznie powtarzający się rytuał codziennych czynności, świata zakrzepłego w stagnacji, w którym czas nie odgrywa żadnej roli — pisarz ukazuje stopniowe narastanie z trudem ukrywanej i tłumionej namiętności, kończącej się obłąkaniem tytułowej bohaterki powieści. Z jednej strony autor mocno podkreśla jej poczucie samotności, uwięzienia, goryczy zrytualizowanej egzystencji, utrwalające się w wyobraźni dzięki często powracającym tym samym obrazom, sytuacjom, całym zdaniom, z drugiej strony — rozpaczliwe wysiłki podważenia i przełamania skostniałego życia w willi „Pod Grabami” oraz ucieczki — daremnej — w nowe, zakazane przestrzenie.

Pisarz odsłania w tej powieści mechanizm namiętności w jej wszystkich stadiach i meandrach: najpierw narodziny, gdy Adrianna zobaczyła Maurecourta jadącego w powozie, następnie niezliczone przeszkody, jakie stwarza jej miłość do doktora, potem wybiegi, do jakich ucieka się bohaterka, aby je przewycieżyć, i oscylacje między szaleńczą nadzieją a rezygnacją, wreszcie katastrofa, jaką kończy się nie kontrolowana już rozumem jej patetyczna namiętność. Odrzucona przez Maurecourta Adrianna nie jest już wrażliwa na jego rady, aby spotykała się z ludźmi, nie zamykała się w sobie, nie poddawała się rozpacz, otworzyła w sobie „tajemnicze pokoje”, by „wpuścić słońce”. Julien Green stworzył w tej powieści jedną z tych niezapomnianych postaci, które — podobnie jak Emma Bovary czy Teresa Desqueyroux — „nigdy nas całkowicie nie opuszczają, gdyśmy je raz spotkali”²⁹.

²⁷ J. Green, *Gdybym był tobą...*, przełożyła Jadwiga Dackiewicz, Warszawa 1959, s. 47.

²⁸ *Oeuvres complètes*, t. IV, s. 481 (11 août 1938).

²⁹ F. Lefèvre, *Une heure avec...*, Paris 1929, s. 101.

ADRIENNE MESURAT DE JULIEN GREEN OU L'IMPOSSIBLE ÉVASION

Résumé

Cet article, qui annonce une étude plus vaste sur Julien Green, comporte deux parties. Dans la première, on essaie d'analyser tout ce qui rend Adrienne prisonnière d'elle-même et de la villa des Charmes, et ce qui montre le supplice de sa solitude et de son emprisonnement. On y met l'accent sur le décor hostile, désespérément morne, qui exprime et reflète toujours l'âme d'Adrienne, et qui la suit partout comme une ombre. On s'arrête aussi plus longuement sur la fonction du thème de la pluie dans le roman. Le paysage est peint de façon à être en rapport étroit avec le drame intérieur d'Adrienne et avec la vision sombre que le roman nous transmet. Ce décor étrange, trouble, inquiétant sert à rendre plus intolérables l'ennui, la solitude et la monotonie de l'existence ritualisée d'Adrienne Mesurat.

La seconde partie de l'article présente différentes tentatives de fuite qui devraient permettre à Adrienne d'échapper à cette espèce de „cercle enchanté” que traquent autour d'elle son père tyrannique et sa soeur malade et aigrie. C'est l'intrusion soudaine du docteur Maurecourt (de „l'homme qui vient d'ailleurs”) qui fait éclater l'univers figé et monotone de la villa des Charmes et suscite en Adrienne la nostalgie de la liberté et le désir intense de fuir dans un „ailleurs”. Désormais, toutes ses actions et ses aspirations s'expliqueront par son amour pour le docteur. Emmurée dans sa maison, elle s'accoude souvent à la fenêtre pour regarder le pavillon blanc de Maurecourt. Le thème de la fenêtre a d'ailleurs une grande importance dans le roman. Pourtant, même après la mort de son père et le départ de sa soeur, Adrienne se sent toujours captive, claustrée: c'est que la prison est en elle. L'enfer, ce ne sont pas les autres, c'est l'homme pour lui-même. Adrienne tente de fuir hors d'elle-même parce qu'elle ne peut supporter son enfer intérieur, la conscience de sa douleur, sa solitude. Toutes ses tentatives d'évasion aboutissent à un échec: elle rêve d'une fuite impossible.

Dans ce roman on aperçoit deux rythmes qui s'opposent. D'une part, l'espace clos de la villa des Charmes, l'ennui qui ronge Adrienne, son existence recluse et ritualisée. De l'autre, une tentative de libération, le besoin impérieux de briser cette monotonie de l'habitude, et la progression de la passion qui s'achève dans la folie. A la stagnation apparente de la vie d'Adrienne et à l'immobilité de l'univers extérieur du roman répond la violence de la passion que pendant longtemps elle ne saura pas avouer. L'article essaie de traduire ces deux aspects d'*Adrienne Mesurat*.